



HAL
open science

Événement et dynamique événementiale chez José Saramago et Daniele Del Giudice

Amélie Brito

► **To cite this version:**

Amélie Brito. Événement et dynamique événementiale chez José Saramago et Daniele Del Giudice. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030059 . tel-00864220

HAL Id: tel-00864220

<https://theses.hal.science/tel-00864220>

Submitted on 20 Sep 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 120 – LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE
Centre d'Études et de Recherches Comparatistes (CERC)

Thèse de doctorat Littérature générale et comparée

Amélie BRITO

**ÉVÉNEMENT
ET DYNAMIQUE ÉVÉNEMENTIALE
CHEZ JOSÉ SARAMAGO
ET DANIELE DEL GIUDICE**

Thèse dirigée par
M. Philippe Daros

Soutenue le 11 février 2012

Jury :

M. Philippe DAROS, Professeur des universités
M^{me} Catherine DUMAS, Professeur des universités
M. Patrick QUILLIER, Professeur des universités
M. Régis SALADO, Maître de conférences

Résumé

Les romans de Daniele Del Giudice et la seconde partie de la production romanesque de José Saramago se construisent autour d'un événement neutre, survenant par surprise et en excès des possibles diégétiques. Il peut être considéré comme « événemential » si l'on suit les analyses philosophiques de Claude Romano. Cette thèse met en lumière la place d'un tel événement dans les poétiques des deux auteurs, étudie ses spécificités diégétiques et narratives et les caractéristiques de son utilisation, et analyse ses implications par rapport au monde refiguré par le roman.

L'utilisation d'un tel événement participe de la recherche d'une narration possible entreprise par les deux auteurs au début des années 80 ; elle permet de dérouter le schéma romanesque traditionnel en reportant l'attention sur un processus d'avoir-lieu indéterminé et sans cesse dévié qui préserve un élan dans le récit tout en perturbant son organisation logique. Les deux auteurs visent à mettre en relief un mouvement d'advenue, et ainsi, à créer un écho avec le réel extra-diégétique. Celui-ci apparaît tissé d'une multitude d'éléments instables qui forment un ensemble mouvant. Le récit donne à voir les relations qui le composent, la dynamique qui l'anime. Est créée une expérience à la fois sensible et observable, ancrée dans les propriétés du langage et de la narration, mettant en perspective une structuration du sensible.

L'utilisation de l'événement rapproche ces deux auteurs et met en exergue une tendance contemporaine du récit : la tentative de mettre en évidence une dynamique d'advenue, indéterminée, incertaine et sans visée, mais imposant dans et par le récit la force d'une présence.

Mots clés : événement, José Saramago, Daniele Del Giudice, roman contemporain

Abstract

Daniele Del Giudice's novels, and the second part of Jose Saramago's novelistic work, are built around a neutral event, happening surprisingly and beyond the possibilities contained by the diegetic world. Such an event can be considered as « événemential » in the terms of Claude Romano's philosophical analysis. This thesis examines the place of such an event in the poetics of the two writers, studies its diegetic and narrative specificities as well as the characteristics of its use, and analyses its implications in giving shape to the world figured by the novels.

The use of such an event is part of the search of a possible narration begun by the two writers in the early 1980's : this event disrupts the traditional novelistic pattern by drawing attention to a process of happening that is indeterminate and constantly disrupted, all the while providing a narrative dynamic that disturbs its own organisational logic. Both writers aim to expose the movement of the happening, echoing the extra-diegetic reality. The latter appears as woven from a multiplicity of unstable elements which combine to form a changing totality. The narrative shows its relational structure and its dynamic. An experience that is both tangible and visible is created, anchored in the specificities of language and narration, in a way that offers a perspective on the structuring of the sensory world.

The use and role of the event in the two writer's novels reveals shared concerns and gestures towards a tendency of contemporary narrativisation : the desire to make palpable the dynamics of an indetermined, aimless and uncertain happening, while rendering in and through narrative the force of a presence.

Keywords : event, José Saramago, Daniele Del Giudice, contemporary novel.

À mon frère,

Remerciements

Je tiens à remercier très sincèrement mon directeur de thèse, M. Philippe Daros, pour ses conseils justes et stimulants, son attention et sa bienveillance tout au long de ma thèse. J'ai eu la chance d'assister à son séminaire lors de mon DEA, qui m'a appris à aborder la littérature d'une manière neuve. Je lui suis très reconnaissante d'avoir par la suite accepté de diriger mes recherches, me permettant ainsi de prolonger une réflexion pour moi très enrichissante. Je voudrais lui adresser mes plus vifs remerciements.

Je voudrais également exprimer ma gratitude....

À mes parents, pour leur soutien et leurs encouragements, leur aide dans mes moments de détresse ; à ma mère, pour ses attentions douces et ses soins chaleureux ; à mon père, pour les nombreuses heures passées à relire, corriger, mettre en page, conseiller et écouter ; et à leur famille d'amis qui s'intéressent toujours à mon travail

À mon frère, pour son intérêt, sa tendresse et sa présence, pour sa vaillance et son élan que j'admire.

À mes ami-e-s, toujours présent-e-s, à la terrasse de la BNF, chez le caviste, sur notre plage à Kimolos, à la cité U autrefois, rue de la Roquette, dans les montagnes du Haut-Doubs, les jardins de Seine-et-Marne, les parcs parisiens ensoleillés, dans le train Le Havre-Paris et à l'université du Havre, au café chez Hassan et à Exarchia, à S^t-Fargeau, rue Samatan (ou celle d'à côté) et dans les rochers de Cassis, à Lisbonne et Koukaki à l'époque, à Nanterre, au belvédère de Belleville...

À tous les correcteurs bénévoles qui ont patiemment relu les nombreuses pages de cette thèse : Marie-Claire Grosjean, José Brito, Manuela Hanrot, Alice Feller, Elisabeth Grubner, Gabrielle Cariolle, Marie-Madeleine Dunauskas, Maryse Albre, Michel Zuretti, Nicole Brito-Manec, Vincent Souty.

Maria-Giovanna Vagenas a relu et corrigé les traductions de l'italien, Orla Smyth a corrigé l'anglais, qu'elle soient ici chaleureusement remerciées.

Merci également à Felipe Cammaert et à Orla Smyth pour leurs conseils.

Sommaire

INTRODUCTION	9
I - VERS UNE POSSIBILITÉ DE NARRATION	25
I.A - JOSÉ SARAMAGO.....	28
I.A.1 - <i>De la possibilité de l'écriture</i>	31
I.A.2 - <i>De la figuration</i>	61
I.A.3 - <i>Voix</i>	84
I.A.4 - <i>Retour sur l'Histoire et temporalité</i>	102
I.B - DANIELE DEL GIUDICE	130
I.B.1 - <i>De la possibilité de l'écriture</i>	132
I.B.2 - <i>De la représentation</i>	148
I.B.3 - <i>Voix</i>	166
I.B.4 - <i>Temporalité</i>	178
II - L'ÉVÈNEMENT ET SA DYNAMIQUE	195
II.A - UNE LIGNE DU RÉCIT DÉ-ROUTÉE : ADVENUE ÉVÉNEMENTIALE ET STRUCTURE NARRATIVE.....	198
II.A.1 - <i>Un événement neutre, excessif et imprévisible</i>	199
II.A.2 - <i>Une dynamique de l'avoir-lieu</i>	214
II.A.3 - <i>Un espace restreint, une temporalité ouverte</i>	250
II.B - L'EXPRESSION DU POSSIBLE COMME EXPRESSION POSSIBLE.....	282
II.B.1 - <i>Ouverture d'un regard ample</i>	283
II.B.2 - <i>Ouverture des champs de possible : un décalage qui permet de voir</i>	311
III - L'ÉVÈNEMENT ET SON EXPÉRIENCE : UN PROCESSUS DE MISE EN PRÉSENCE	347
III.A - PRÉSENCE À SOI, PRÉSENCE D'AUTRUI : CONFRONTATION À L'INCONNU	353
III.A.1 - <i>In-détermination des personnages et advenue de soi</i>	356
III.A.2 - <i>La rencontre : une confrontation concrète</i>	373
III.A.3 - <i>De l'expérience singulière d'autrui à l'expérience commune de l'altérité</i>	405
III.B - ADVENUE DU MONDE	421
III.B.1 - <i>L'inattendu, agent d'un « voir » et d'un « sentir »</i>	422
III.B.2 - <i>Le monde comme espace vécu : parcours du récit, récit du parcours</i>	451
III.C - MISE EN FORME DU SENSIBLE : LE MONDE COMME « TOTALITÉ ARTICULÉE ».....	485
III.C.1 - <i>Effets de présence : le détail, l'image</i>	486
III.C.2 - <i>Lacunes du langage littéraire et recherche d'une simultanéité : une ramification du sensible</i>	506
III.C.3 - <i>Strates, réseaux, échos</i>	529
CONCLUSION	554
BIBLIOGRAPHIE	574

Introduction

« Or, ce n'est pas l'histoire qui est un enchaînement d'événements, c'est chaque événement véritable qui, comme tel, a son histoire, *ouvre* une histoire [...]. Quel concept d' « histoire » est donc à la mesure du concept d'événement tel que nous tentons ici de le déterminer ? »,
Claude Romano, *L'Événement et le Monde*¹.

Récit et événement sont intimement liés, et le modèle traditionnel du roman se caractérise par la construction d'un récit comme enchaînement d'événements faisant histoire. Le récit traditionnel, dont l'élan provient d'une perturbation de la situation initiale, repose sur l'événement pour se construire, celui-ci s'inscrivant nécessairement en lui sous la forme de faits qui en balisent le déroulement. Ainsi que les formalistes russes l'ont analysé, l'événement marque un point fondamental du récit, qui structure et permet son déroulement : il est « la plus petite unité dans la construction d'un sujet »². Dans ce schéma, il s'inscrit dans la succession causale du roman, dont il soutient le développement en garantissant une continuité par les conséquences qui peuvent le suivre et les explications causales qui peuvent le précéder, l'amener. Une unité et une cohérence sont ainsi préservées dans le déroulement de la narration, les événements qui la structurent s'enchaînant logiquement et ordonnant le récit. L'événement est ainsi intégré au récit comme un point de structuration et de cohérence. Au long du XX^e siècle, l'affaiblissement de la place de l'événement comme perturbation de la situation initiale, son absence ou son déplacement au lieu de l'énonciation ou de l'innovation formelle ont alors servi l'entreprise de déconstruction du schéma traditionnel, laissant peu à peu la place à une littérature qui évite l'événement, jusqu'à la littérature minimaliste contemporaine³.

Dans le schéma traditionnel, l'événement est soumis à une production de sens. Il structure le récit en organisant son déroulement, balisant de manière logique les passages d'un état à un autre (son absence suffisant ainsi à dérouter sa construction). Même s'il constitue tout d'abord un renouvellement propre à lancer le récit, il fait l'objet d'une explication et d'une intégration à l'ordre

1 P. U.F, 1998, p. 63.

2 Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Gallimard, 1973, p. 324.

3 Cf. notamment Marc Courtieu, « De la place de l'événement dans le récit, Deux visions du monde, de Cuvier et Balzac à Darwin et Flaubert », *Trajectoires*, n° 3, 2009. (En ligne, mis en ligne le 16 décembre 2009, consulté le 21 juin 2010 : <http://trajectoires.revues.org/inde...>) ; Helga Rabenstein, « Évanescence de l'événement : *Je m'en vais* de Jean Echenoz », *Le sens de l'événement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, Pierre Glaudes et Helmut Meter (éds), Peter Lang, 2008, p. 285-296 ; Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières*, Pretexte Editeur, 2002, notamment p. 59-73.

des choses décrit par le récit, selon un effort de prise en charge de son surgissement par une construction de sens, qui permet son intégration dans un processus maîtrisé :

« Il nous faut donc, dans notre première démarche [...] tenter de saisir l'occurrence en tant que telle, le quelque chose qui arrive en tant qu'il arrive. La demande de sens se présente alors comme demande de maîtrise, intellectuelle autant que pratique, de l'aspect exceptionnel de l'événement. Par rapport à quoi ? Eh bien par rapport à un ordre déjà établi, qu'il s'agisse de classification, de caractérisation, de mise en relation. L'événement, c'est le nouveau par rapport à l'ordre déjà institué. C'est en instaurant un nouvel ordre dans lequel l'événement sera compris que le sens réduit l'irrationalité principielle de la nouveauté. [...]. Mais à chaque fois, le sens l'emporte sur l'événement. En l'expliquant, il le *comprend*, dans tous les sens du mot. Or, le sens vient-il ainsi à bout de l'événement ? »⁴.

Selon cette dynamique de renouvellement même, l'événement est en effet également rupture, point de déchirement, faille du sens. C'est selon cette considération qu'il devient un objet d'études renouvelé en littérature et sciences humaines⁵, et la prégnance de ce thème dans le champ d'études actuel est remarquable. La part belle y est faite au dynamisme de l'événement comme rupture radicale, intervention d'un inconnu et d'une altérité, « scandale » qui se donne comme « un hiatus ou un hasard dans lequel l'événement ne peut être expliqué dans le cadre d'un code connu et prévu » et « ébranle et bouleverse [...] la cohésion de la totalité. »⁶. Il ressort alors avant tout d'une contingence, intervient de manière accidentelle, et apparaît ainsi désormais comme une « arrivance »⁷ neutre. Il est l'événement qui « ouvre une histoire » plus qu'il ne la structure, et perturbe alors le modèle romanesque. Cet aspect de l'événement marque la pratique de certains écrivains contemporains.

Les romans de Daniele Del Giudice et José Saramago, notamment, semblent avant tout se composer autour de cette force de rupture, de ce surgissement accidentel, de la dynamique d'un bouleversement déroulé hors d'une structure causale visant à produire une signification unitaire. L'événement y est utilisé, mais il apparaît entièrement comme écart du sens, et les récits se focalisent alors sur sa « contingence prospective », sans la ressaisir dans une « nécessité rétrospective », au contraire du schéma traditionnel du roman⁸. Dans la polarité qui tend le terme

4 Paul Ricoeur, « Événement et sens », *Raisons Pratiques* n° 2, 1991, « L'événement en perspectives », Publication de l'EHESS, p. 43-45.

5 Cf. notamment : *Le Sens de l'événement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, op. cit. ; *L'événement en anthropologie, Concepts et terrains*, dir. Ignace Olazabal et Joseph J. Lévy, Presses de l'université de Laval, 2006 ; *Que m'arrive -t-il ?*, *Littérature et événement*, dir. Emmanuel Boisset et Philippe Corno, Presses Universitaires de Rennes, 2006 ; *Que se passe-t-il ? Événements, sciences humaines et littérature*, dir. Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabrina Parent et al., Presses universitaires de Rennes, 2004.

6 François Laplantine, *De tout petits liens*, Mille et une nuits, 2003, p. 367 et p. 369.

7 Cf. Jacques Derrida, *Apories*, Galilée, 1996, notamment p. 321.

8 Si le schéma traditionnel, selon l'analyse de Ricoeur, n'abolit pas totalement cette force de l'événement en tant qu'écart du sens, bouleversement irrévocable de l'ordre, leur structuration selon un principe de nécessité en réduit cependant la portée : « Le débat porte essentiellement sur la notion de péripétie. D'un côté, c'est à la péripétie que l'histoire racontée doit ce caractère particulier de n'être comprise qu'après coup, à partir de la fin, lorsque, en dépit de... et à travers les péripéties, le développement narratif est conduit jusqu'à sa conclusion, laquelle n'est pas déduction, mais le recueil de la contingence dans la nécessité (ou la probabilité). La contingence prospective est

d'événement entre survenir et avènement, continuité et rupture⁹, ces récits se placent ainsi essentiellement du côté de la tentative d'une narration du survenir, considéré en tant que rupture. Les caractéristiques de l'événement suscité dans ces récits sont de ce fait bien distinctes de l'événement en tant que « plus petite unité de la construction du sujet » ordonné dans un régime causal dont il soutient la cohérence, ou bien même de l'événementiel spectaculaire si actuel, qui surprend par son intensité mais se heurte à l'évanescence de sa durée éphémère et devient purement superficiel¹⁰. Il est, en effet, chez ces deux auteurs, vecteur d'une dynamique profonde et inscrite dans la durée, qui sous-tend toute une composition du monde, sans lui donner sens, en la fondant sur le point d'hétérogénéité qu'il représente.

Rapprocher deux auteurs comme Daniele Del Giudice et José Saramago peut au premier abord sembler étrange et forcé, tant leurs récits, comme leurs écritures, diffèrent. À l'écriture méticuleuse, précise et brève de Daniele Del Giudice s'oppose la saturation narrative de José Saramago, ses phrases amples et ses multiples commentaires qui brouillent la constitution de scènes précises. La visibilité et l'oralité de la voix énonciative travaillée par celui-ci semblent à l'opposé des jeux de focalisation multiples qui déroutent la constitution d'un narrateur unique et affirmé chez Daniele Del Giudice. De même, les thématiques sociales et politiques qui marquent tous les récits de José Saramago sont absentes de ceux de Daniele Del Giudice, et, plus encore, la tendance des romans les plus récents de José Saramago à la fantaisie, la plongée dans l'impossible, s'oppose, semble-t-il radicalement, à l'intérêt de Daniele Del Giudice pour le quotidien, l'enracinement de ses histoires dans un contexte assez banal. L'appartenance à une même période de production peut elle-même sembler fortuite, puisque les auteurs sont issus de deux générations différentes (alors que Daniele Del Giudice est né en 1949, José Saramago est né en 1922), et ne tient qu'à la tardive entrée dans l'écriture romanesque de l'écrivain portugais.

ainsi reprise dans la nécessité rétrospective. De l'autre côté, l'événement est sauvé en ce sens que, à la différence de la simple occurrence, il contribue à l'avancée de l'histoire racontée. C'est là toute la différence entre événement narratif et événement physique ou occurrence. Même si l'on dit, avec la narratologie structurale selon Greimas, qu'une histoire est une suite de transformations qui conduit d'une situation initiale à une situation terminale, l'événement est ce qui fait que la suite des transformations rend la situation terminale autre que la situation initiale. L'événement marque l'écart qui fait le sens autre. », Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 50.

9 « [...] le terme même d'événement [...] est porteur d'une équivoque : sur le plan aspectuel, il est situé entre le perfectum, qui le définit du côté du fait, et l'infectum par quoi il relève du faire et du surgissement. Par ailleurs sur le plan notionnel (qui recoupe partiellement l'aspectuel), il oscille entre les caractérisations de l'avènement et du survenir. Comme avènement, l'événement est accomplissement, processus de déploiement et de révélation qui s'inscrit dans une continuité. Comme survenir, il est envisagé en tant que dynamisme autotélique, en tant que rupture. », Patrick Marot, « L'événement et le deuil de l'expérience », *Le sens de l'événement dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 3.

10 Cf. notamment Claude Romano, *op. cit.*, chapitre B § 25 « La démondanisation de l'événement et l'information », p. 272-284 ; Jean Baudrillard, *L'Échange impossible*, Galilée, 1999, chapitre « Événement réel, événement fatal : Singularité de l'événement », p. 167-173 ; Françoise Saillant, « Humanitaire, médias, événement », in *L'événement en anthropologie, Concepts et terrains*, *op. cit.*, p. 115-133.

L'aspect même des événements auxquels ont recours les auteurs est différent. Chez José Saramago, les récits sont construits autour d'un élément impossible, aussi fantaisiste qu'une épidémie de cécité (*Ensaio sobre a Cegueira*), la Péninsule Ibérique qui se détache du continent européen (*A Jangada de Pedra*), une grève de la mort (*As Intermittências da Morte*)... Les événements qui interviennent dans ses récits sont absolument irréalistes, et rompent par leur impossibilité le contexte diégétique installé, reconnu par le lecteur comme conforme au réel extra-diégétique. Le bouleversement du monde qu'ils introduisent concerne de plus une population vaste, souvent un pays entier, une ville, et la narration décrit, en plus des réactions des personnages principaux, les diverses réactions de la communauté touchée, des pouvoirs publics aux individus anonymes qui la composent. Chez Daniele Del Giudice au contraire, il s'agit d'événements réalistes, conformes aux possibles du réel extra-diégétique, et qui ne s'adressent qu'à quelques individus. Il s'agit d'événements intimes, qui ne bouleversent pas la configuration du monde dans son entier, mais simplement le monde personnel des personnages qui lui sont confrontés. Ils possèdent ainsi un caractère moins spectaculaire que les événements présents chez José Saramago, puisqu'ils ne brisent pas les normes du réel extra-diégétique. Mais ces différences se résorbent lorsque l'on envisage le traitement de ces événements chez les deux auteurs, ainsi que leur place et leur fonction dans la pratique narrative de ceux-ci.

En effet, qu'il s'agisse des événements impossibles de José Saramago, ou des événements intimes et possibles de Daniele Del Giudice, ceux-ci interviennent de manière similaire dans les récits. Ils rompent le monde connu des personnages, les confrontant à de nouveaux possibles, qu'il s'agit pour eux de recevoir. Si les récits de José Saramago traduisent littéralement cette rupture du monde que marque l'événement, le soumettant soudainement à un bouleversement que rien ne peut expliquer ni réduire, les événements plus intimes, réalistes, de Daniele Del Giudice, s'imposent de la même manière. Qu'il s'agisse de la rencontre entre Epstein et Brahé dans *Atlante Occidentale*, ou de celle de Barnaba et d'Anne (*Nel Museo di Reims*), de l'entrée dans le monde aéronautique du personnage de *Staccando l'ombra da terra* ou de la découverte de son envie de meurtre et de sa victime par le narrateur de « L'Orecchio Assoluto », tous les récits font état d'un choc, d'un bouleversement profond qui saisit les personnages. À l'instar de l'accident qui met en présence les deux personnages d'*Atlante Occidentale*, tous les événements de ces récits s'imposent aux personnages de manière imprévue, soudaine, dans une intensité qui souligne la déstabilisation de leur monde. Ils sont alors confrontés à un renouvellement de celui-ci, augmenté désormais des possibles – imprévisibles avant son surgissement, imprévus par les personnages – introduits brusquement par l'événement.

Le mode d'intégration de l'événement dans le monde diégétique, sa force de bouleversement, comme les évolutions et reconsidérations intimes qu'il impose, sont ainsi similaires chez les deux auteurs. Les événements fantaisistes intervenant chez José Saramago, bien qu'ils puissent s'adresser

à une collectivité, sont, de même que chez Daniele Del Giudice, considérés largement comme bouleversement intime. La focalisation sur quelques personnages principaux rend compte d'une perturbation qui saisit avant tout comme reconfiguration d'un monde personnel, découverte de soi et rencontre d'autrui. Les « caminadas » effectuées par les petits groupes de personnages, durant lesquelles ils tissent des liens amicaux ou amoureux forts, témoignent de cette force de l'événement sur la sphère intime. Dans les deux cas, l'événement représente un bouleversement qui se donne principalement à voir par la manière dont les personnages le reçoivent, s'y adaptent, se conforment aux changements auxquels il donne lieu et qu'il fait naître en eux.

De ce fait, les événements dépassent les possibles prévisibles par les personnages et semblent ne pas être de leur fait. Ils se contentent de les recevoir, sans les provoquer, au contraire du rôle qui leur est dévolu dans le schéma traditionnel analysé par Lotman¹¹. L'événement, ainsi délié d'une intention des personnages, se produit alors de manière neutre, aléatoire et accidentelle. L'absence d'explication qui prévaut dans ces récits quant à l'événement souligne cette neutralité et lui donne un caractère de rupture radicale. Si cette absence d'explication pourrait être liée chez José Saramago à leur impossibilité, il est ainsi remarquable que les événements présents chez Daniele Del Giudice, tout à fait explicables en tant que faits, ne soient à aucun moment dans ses récits l'objet d'une telle reconstruction causale. Même un événement des plus « logiques », comme la formation du pilote dans *Quand l'ombre se détache du sol*, fait l'objet de ce traitement : la raison de la décision du formateur, qui autorise son premier vol en solitaire, est communiquée, mais de manière discrète et elliptique, qui lui ôte tout caractère important. Cette minimisation de la cause du changement d'état qui affecte le personnage – et transforme, pour lui, tout son monde, en l'autorisant à accéder au monde de l'aéronautique - semble dès lors imposer ce changement en excès des possibles recelés par le monde diégétique, tel qu'il est conçu par le personnage.

L'événement intervient ainsi dans ces récits comme une surprise, une rupture imprévue du monde, dépassant les possibles qu'il recelait à l'incipit des récits. S'imposant hors d'une logique explicative, intervenant de manière accidentelle et neutre, hors d'une prévision ou d'une intention, l'événement présent dans ces récits est véritablement *sur-venue*.

L'importance de l'événement dans ces récits réside aussi dans le fait qu'il ne se limite pas à l'instant de son surgissement imprévu. Le bouleversement qu'il entraîne n'est pas simple perturbation éphémère d'un ordre des choses, mais se donne comme un vacillement plus profond de la configuration du monde. Il représente une transformation pérenne, qui n'advient que

11 « Ainsi, le point de départ du mouvement du sujet est l'établissement d'un rapport de différence et de liberté réciproque entre le héros actant et le champ sémantique qui l'entoure : si le héros par le fond de sa nature coïncide avec son environnement ou n'est pas doué de la faculté de s'en détacher, le développement du sujet est impossible », *op. cit.*, p. 335.

progressivement. À la surprise et au choc qui saisissent les personnages lors du surgissement de l'événement, succède ensuite, chez José Saramago, une découverte progressive des multiples éléments perturbés et modifiés par l'événement, rencontrés par les personnages au fil de leur parcours ; chez Daniele Del Giudice, une mise au jour des points de détail qui marquent la présence de l'impact des événements dans le monde quotidien des personnages. Dans les deux cas, une adaptation aux nouveaux possibles portés par l'événement est effectuée de la part des personnages, au fur et à mesure de leur réception des événements.

L'événement, dans ces récits, ne se donne ainsi pas tout entier au moment de son surgissement. Au contraire, il définit dans les récits un avoir-lieu continu et progressif, s'étend dans une diversité de manifestations, qui donnent la mesure de la transformation qu'il opère. Il est, comme tel, vecteur d'une durée, d'un processus, la visibilité de la crise que représente son surgissement n'étant que l'amorce d'un passage, continu, sous-jacent, non-ordonné, d'un état à un autre.

L'événement, au contraire du fait, ne se résout pas : il se reçoit, implique une confrontation, entraîne une nécessité d'implication dans les possibles qu'il met au jour. De cette manière l'événement se déroule dans les récits selon la dynamique d'une advenue, non tendue vers une fin, non réductible à un ensemble de causes, mais semblant simplement faire présence dans le monde, selon un bouleversement progressif. Irréductible à une explication, sans visée, dépassant l'instant de son surgissement, l'événement dans ces récits semble être avant tout une arrivance neutre, ouvrant une dynamique d'advenue indéterminée. Il est la simple présence d'un avoir-lieu, dont la teneur est donnée à appréhender par les récits qui en déroulent les multiples implications. S'opère alors une nuance du principe de motivation des récits, les divers éléments décrits ne s'intégrant pas dans un schéma unitaire qui orienterait la continuité des manifestations de l'événement en vue d'une résolution, mais au contraire, rendent simplement compte de l'ampleur de l'advenue événementiale, marquent un processus de transformation, mettent en présence d'une dynamique de l'avoir-lieu. L'événement fait alors présence dans l'éclat de la rupture radicale qu'il entraîne et dans les « tout petits liens »¹² qu'il meut et selon lesquels il s'impose en filigrane.

L'utilisation de l'événement se combine ainsi avec un renouvellement de la pratique narrative, éloignée d'une mise en ordre par les caractéristiques même de l'événement présent dans ces récits. Le processus d'advenue, fondé sur une rupture radicale qui ouvre de nouveaux possibles, constitue le point thématique central de ces récits et influence leur construction narrative. Ils s'attachent chacun, selon les caractéristiques propres aux deux auteurs, à rendre compte de ce processus de transformation du monde – monde intime principalement chez Daniele Del Giudice, monde collectif également chez José Saramago. Nous nous appuyerons pour le montrer sur l'ensemble des

12 Cf. François Laplantine, *De tout petits liens*, *op. cit.*

récits de Daniele Del Giudice, à l'exclusion de *Orizzonte Mobile*, paru alors que la rédaction de cette thèse touchait à sa fin. En ce qui concerne José Saramago, nous étudierons les récits de la deuxième partie de sa production (avec *A Jangada de Pedra* puis de *Ensaio sobre a Cegueira* à *As Intermittências da Morte*). Les récits de la première partie, en effet, enserrent encore les événements présents dans une construction plus classique. L'enchaînement qui y prévaut, même s'il est raillé par la voix narrative, ne leur donne pas un aspect de rupture aussi radical que dans la deuxième partie. Au contraire, les récits postérieurs, comme ceux de Daniele Del Giudice, semblent faire intervenir des événements spécifiquement « événementiaux », pour reprendre les termes de Claude Romano. Bien que les analyses considérant un tel événement en tant que rupture, surgissement neutre, soudain et imprévisible, soient nombreuses, nous nous appuyerons principalement sur *L'Événement et le monde*, de Claude Romano, qui permet d'appréhender ce type d'événement précisément. Les analyses de Claude Romano apparaissent en effet particulièrement adaptées pour rendre compte de l'événement suscité et utilisé dans les pratiques narratives de Daniele Del Giudice et José Saramago. Elles permettent d'appréhender l'impact de la présentation du surgissement de l'événement¹³, son traitement comme son utilisation dans ces récits, dans la mesure notamment où elles distinguent précisément l'événement du simple « fait ». Romano propose ainsi de considérer un événement « événementiel », qui s'ordonne dans une logique « intramondaine », et un événement « événemential », qui rompt le monde de telle manière qu'il possède un aspect « extra-mondain ». L'événement intramondain est un simple fait dont la survenue est conforme à un schéma logique, tandis que l'ampleur du bouleversement introduit par l'événement événemential dépasse nécessairement l'enchaînement de cause à effet permettant son surgissement : il reconfigure le monde, y introduisant de nouveaux possibles qui ne peuvent être envisagés à l'aune des possibles lui préexistant. Cette distinction semble permettre d'appréhender la perturbation particulière intervenant par le biais de l'événement dans les récits de Daniele Del Giudice et de José Saramago, qui instaure un point d'hétérogénéité impliquant un déroulement indéterminé des diégèses, soumises

13 Notamment, il est remarquable que la conception de Romano d'un événement essentiellement adressé à un sujet qui le reçoit, s'y confronte, et s'advient à travers lui, déterminant l'événement comme événement par sa réception, fait précisément écho au traitement des personnages, assez novateur, dans ces récits. Nous détaillerons ce point en III.A, mais cela permet encore de justifier l'utilisation quasi-exclusive des analyses de Romano à propos de l'événement dans ce travail. L'emploi principal de son approche nous a permis d'éviter les écueils pointés par Helmut Meter en rapport au traitement de l'événement (« S'occuper de ce qu'est un événement [...], c'est plutôt s'aventurer dans un enchevêtrement de voies bien différentes qui mènent souvent vers des destinations peu compatibles entre elles. ») et d'affirmer l'événement comme essentiellement singulier, et reçu singulièrement pour advenir en tant que tel, qui le distingue de sa conception traditionnelle en tant que fait, comme le pointe également Meter : « Traditionnellement, l'événement était considéré comme un fait objectif, essentiellement historique et donc de portée générale. Mais, actuellement, des divers champs de la recherche, ressort plutôt une singularisation de l'événement et ainsi, à la limite, le constat d'un phénomène existentiel, le cas échéant, mais non nécessairement, perméable aux expériences de plusieurs individus. », *Le Sens de l'événement dans la littérature française, op. cit.*, Introduction, p. VII et VIII.

au processus événemential de reconfiguration progressive d'un monde. Le recours quasi-exclusif à ces analyses se justifie ainsi par cette adéquation au propos des deux auteurs.

L'utilisation de tels événements, qui troublent la constitution d'un sens et d'une cohérence, défait nécessairement un ordonnancement homogène des récits :

« De l'événement, par conséquent, on ne peut dire qu'une chose : il arrive « parce qu'il arrive » [...]. [...] l'expression « parce que », qui, en général, a pour fonction d'introduire quelque chose d'autre, que nous comprenons comme étant la raison ou la cause de ce qu'il faut expliquer, est déliée de toute fonction explicative ; elle joue à vide, elle ne dit rien, et pourtant elle dit tout ce qu'il y a à dire au sujet de l'événement et de ses causes ; l'événement est « sans pourquoi », il se soustrait, par principe, au principe de raison. Même si, dans son effectuation comme fait, l'événement est toujours susceptible d'une explication causale [...], en son événementialité, il se soustrait entièrement à toute étiologie explicative. », indique ainsi Romano (p. 80). Dans le sillage de l'événementialité de l'événement, s'opère dans ces récits un détachement d'une causalité stricte, au profit de l'exposition d'une « totalité articulée » qui s'offre moins à l'explication qu'à la compréhension. Le sens qui peut se constituer, sans réduire l'événement, se construit alors « aux limites du sens », il explique moins qu'il ne tente de donner la mesure d'une advenue bouleversante.

Les deux auteurs, qui commencent à écrire au début des années 80, ont à cœur de rendre possible une narration exercée hors des deux pôles aporétiques de la pratique littéraire que sont l'autotélisme et le réalisme mimétique. Il s'agit ainsi de porter une parole sur le monde, détachée des artifices mimétiques réalistes et du principe de maîtrise qu'ils appliquent aux objets reconstitués¹⁴ ; de prendre en compte les spécificités narratives, mais dans une mise à distance de l'autotélisme de la littérature et sa postulation de l'impossibilité d'une prise de parole qui éclairerait l'expérience du réel. Il s'agit alors, à travers l'expérience proposée spécifiquement par la narration, de faire écho à l'extra-diégétique. L'utilisation de l'événement soutient cette tentative, dans la mesure où la lacune du sens qu'il représente déroute la construction mimétique, tandis que son intensité, le déroulement

14 Pointer cette opposition semble important, dans la mesure où ces auteurs partagent avec l'entreprise réaliste la volonté d'une approche minutieuse du monde extra-diégétique, ainsi que le reflètent leurs pratiques du détail, et qu'en témoigne la volonté de précision dont les auteurs font preuve (« Par ailleurs, parmi les images [...] qu'il est possible de rechercher pour une description, celles que je convoite le plus sont les images qui appartiennent à l'univers quotidien invisible de l'œil qui efface, celles qui nous permettent de *nous apercevoir* d'une chose ou d'un sentiment et dire que c'est vraiment ainsi. », Daniele Del Giudice, « Comment raconter l'invisible », *L'Atelier du Roman*, n° 1, 11/1993, L'Arléa, p. 132 ; « [...] não se trata apenas de escrever um romance para contar uma historia : trata-se de escrever um romance para tentar dizer tudo. », in Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Editorial Caminho, 1998, p. 138 / « Il ne s'agit pas seulement d'écrire un roman pour raconter une histoire : il s'agit d'écrire un roman pour tenter de tout dire. »). Bien que le modèle du réalisme du XIX^e paraisse *a priori* devoir être éloigné des préoccupations d'auteurs contemporains, la prégnance de ce modèle dans la création romanesque – qu'il s'agisse de correspondre à son canon ou de le défaire –, ainsi que l'entreprise des auteurs d'une tentative de dire l'époque contemporaine, rend difficile de ne pas établir un pont avec ce genre, de ne pas aborder l'analyse de leurs pratiques sans s'y référer. Le lien de José Saramago avec le néo-réalisme, comme la réflexion métatextuelle de Daniele Del Giudice dans *Le Stade de Wimbledon* à propos des limites d'un ressaisissement mimétique de l'Autre, qui seront analysés dans la première partie, imposent également cette approche.

aléatoire et indéterminé de son avoir-lieu, renvoient à l'expérience extra-diégétique et à sa dynamique. Il peut également être utilisé comme un élément qui souligne les caractéristiques de la narration, en la confrontant à la mise en récit d'un objet qui déroute la création d'une signification unitaire, maintenant vive une conscience de la précarité comme de l'artificialité de la narration par rapport à ce qu'elle prend pour objet de sa description.

L'utilisation de l'événement, par ses caractéristiques, s'accorde et soutient ainsi la tentative d'une narration « probable » (Daniele Del Giudice), d'une fiction qui assume sa feintise et l'expose (José Saramago). Déroutant un principe explicatif, l'événement requiert en effet un parcours biaisé pour tenter d'en approcher la teneur, de rendre compte de son ampleur, ainsi que l'exprime Ricœur :

« Parlant de l'écriture, plus précisément de l'écriture narrative, Benjamin propose de composer ensemble l'idée d'une origine (*Ursprung*) qui se dérobe et du discours qui la sauve (*Rettung*) de son retrait. Ce lien entre *Ursprung* et *Rettung* ne dit-il pas obliquement l'essentiel ? Ce qui est à *sauver*, au sens où Platon parle de *sauver les phénomènes*, c'est non seulement le retrait de l'origine - expression peut-être trop mystique pour beaucoup -, mais le meurtre du surgissement perpétré par l'ordre du sens. Mais cette salutaire reprise de l'événement *sursignifié* ne prospère qu'aux limites du sens, au point où il échoue par excès et par défaut : par excès d'arrogance et par défaut de capture. »¹⁵.

L'intensité de l'événement, comme le bouleversement radical mais lent qu'il compose, peut ainsi être utilisé, chez Daniele Del Giudice, pour souligner les lacunes, les failles de la narration dans son principe d'évocation, maintenant une conscience de sa précarité dans son exercice même, un « défaut de capture » dont l'humilité permet une relation biaisée à même d'entraîner une évocation ; sert, chez José Saramago, à affirmer une autonomie de la fiction dans son rapport au réel, notamment dans la possibilité qu'offre l'événement d'une radicalisation de ses manifestations avec le passage dans l'impossible auquel il donne lieu chez cet auteur, selon un « excès d'arrogance » qui rend radical le caractère « extra-mondain » de l'événement. L'événement soutient ainsi la mise en œuvre d'une approche biaisée du réel, ses caractéristiques brisant un rapport direct entre la narration et l'objet de sa description, puisque l'expérience événementiale ne peut s'accorder avec un principe de mise en ordre. En effet, l'événement, pour subsister en tant que tel dans le récit, ne peut être circonscrit et défini de manière unitaire. Il ne peut faire l'objet d'une reconstitution stricte qui le caractériserait précisément, puisqu'il est avant tout un principe d'indétermination, de bouleversement aléatoire, de transformation progressive.

Cet aspect annule dans ces romans la place de l'événement en tant que fait pris dans un déroulement ordonné qui structure traditionnellement le récit, pour orienter l'attention des récits sur la dynamique de l'advenue. Même impossibles et spectaculaires comme dans les récits saramagiens, les événements ne prennent place dans le monde que de manière progressive, et ils s'imposent en

15 *Op. cit.*, p. 55.

tant qu'événements événementiaux, bouleversants, à mesure que leurs répercussions sont passées en revue dans le récit¹⁶. L'utilisation de l'événement permet d'explorer, à travers l'exercice de la narration, en renouvelant le processus de construction, l'idée du possible, de l'accidentel, par la considération de la contingence et de l'imprévisible contenus dans la dynamique événementiale. Chez les deux auteurs, les récits donnent alors à voir le monde diégétique comme fondé sur une absence d'ordre et de régularité, soumis à la possibilité constante de sa transformation par l'irruption d'un événement. Est ainsi envisagé dans ces récits, hors de toute détermination, l'impact du surgissement soudain d'un inconnu bouleversant, la dynamique de sa rupture du monde et l'exploration des possibles qu'il ouvre.

S'il est tout à fait possible cependant de répondre à la traditionnelle question « Que se passe-t-il ? » par rapport à ces romans (deux personnes se rencontrent, une épidémie de cécité contamine un pays...), répondre aux questions impliquées par un schéma narratif conventionnel (« Que se passe-t-il ensuite ? À quoi cela mène-t-il ? ») renvoie alors de manière redondante à l'événement (les personnes se lient d'amitié ou d'amour, les personnages essaient de survivre en étant aveugles), et ramène tout le *mythos* à la simple désignation de l'avoir-lieu de l'événement. Si l'on observe tout de même dans ces récits, ainsi que le pointe Philippe Daros à propos de *Quand l'ombre se détache du sol*¹⁷, une tentative de renouer avec un certain caractère épique, une maîtrise de l'agir – qui existe aussi chez José Saramago dans la définition de fresques de grande ampleur au cœur desquelles les personnages poursuivent une possibilité de fonder une communauté harmonieuse – celle-ci se combine avec l'hétérogénéité de l'événement qui défait les articulations causales, nuance les principes de motivation et de sélection des récits et rompt la constitution d'un sens unitaire.

La composition d'un monde, dans ces récits, est alors effectuée à travers une diversité d'éléments, qui rendent compte de la continuité hétérogène et mouvante de l'avoir-lieu événemential, tissé d'une multiplicité de situations qui s'enchaînent moins qu'elles ne constituent une totalité articulée par le bouleversement événemential. La convocation d'une diversité, d'un hétéroclite, dans les récits, soutient une tentative d'une exposition de l'ampleur événementiale, hors d'un principe de mise en

16 L'événement, en effet, n'est événemential qu'en tant qu'il bouleverse véritablement le monde, que les possibles qu'il porte sont reçus comme tels, que l'individu qui y est confronté advient à travers lui dans la modification de ses « horizons du monde ». Il ne se donne alors qu'une fois que la reconfiguration du monde qu'il rend possible est advenue. Le spectaculaire ou l'intensité du surgissement de l'événement a ainsi peu de rapport avec la possibilité de son impact et de sa force de bouleversement. Ainsi, un événement *a priori* anodin peut-il posséder une force événementiale très importante (on peut penser ici à la simple écoute d'une musique à la radio qui pousse finalement le personnage au meurtre, dans « L'oreille Absolue »), de même qu'un événement spectaculaire peut n'entraîner aucun bouleversement événemential (comme c'est le cas, par exemple, dans le recueil de nouvelles d'Aldo Nove, *Woobinda*, dans lequel les événements les plus extrêmes (meurtres, viols), sont intégrés dans un processus de rationalisation tel qu'ils sont réduits à des faits des plus banaux, sans aucune portée, cf. Claire Colin, « La réserve et l'excès. Le traitement de l'événement chez quatre nouvelles contemporaines – Raymond Carver, Gianni Celati, Régis Jauffret et Aldo Nove », *Trans*, n° 10, été 2010, <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?rubrique70>).

17 « Quand l'ombre se détache du sol », à paraître.

ordre réducteur. Son appréhension est alors communiquée par une attention pour l'aspect concret de ses manifestations, un accompagnement de sa réception progressive par les personnages, une tentative d'ouvrir un regard sur sa dynamique et de favoriser un processus de perception par le texte, à même de mener à l'instauration d'un « sentir » et de rejouer l'immédiateté d'une expérience (« [...] vous devez vous rendre compte que je suis venu ici dans un but précis. J'aimerais vous conduire jusqu'au point où l'on cesse de comprendre, où l'on cesse d'imaginer ; je voudrais vous conduire là où l'on commence à sentir. » », *L'Oreille Absolue*, p. 140).

La structure particulière de ces récits, paratactique, déroulant une advenue non-ordonnée, permettrait ainsi de rejouer dans le texte la dynamique de l'avoir-lieu indéterminé propre au bouleversement événemential. L'événement est ainsi à la fois le mouvement exceptionnel et extraordinaire du surgissement du nouveau, et la dynamique lente, souterraine, continue, d'un processus de vie commun, qui, en tant que tel, se fait reconnaissable, peut faire écho à l'expérience extra-diégétique. La parole sur le monde rendue possible, sans qu'elle ne passe par la réduction de la création d'une signification, de la mise en exergue d'un sens, viserait alors, par la pratique narrative, l'essor d'une com-préhension, donnée comme prise en compte des divers éléments qui tissent le réel auquel il est fait écho. Il s'agit de donner à voir ce qui fait présence, ce qui configure les situations, plutôt que d'en procéder à une explication. C'est alors la tentative d'une constitution d'un sensible par le texte, conçu comme ce qui marque l'expérience du réel de sa présence, qui est mise en œuvre dans ces récits. Les analyses de Jacques Rancière nous aideront à envisager la manière dont est mise en œuvre cette exposition d'une teneur et d'une composition, la recherche d'une mise en présence de la dynamique événementiale par l'expérience des récits. Notamment, la notion de « déhiérarchisation »¹⁸ permettra de rendre compte de cette tentative de convoquer dans le texte une diversité, hétéroclite, qui dérouté la production de sens mais intègre une matérialité et rejoue le processus de la perception et de l'appréhension du monde à travers le roman. L'événement, qui dérouté le schéma causal, oblige à une approche détournée dans son expression, peut soutenir alors chez les deux auteurs la tentative de bâtir une narration qui puisse porter une parole sur le réel sans l'enserrer dans une reconstitution réductrice.

Plutôt que de reconstituer une expérience singulière, il s'agit alors de proposer l'appréhension d'une dynamique d'expérience, d'ouvrir un regard sur sa composition. Le rapport de la narration au sensible extra-diégétique qui s'en dégage est ainsi celui d'un partage d'un regard. L'événement semble alors chez ces deux auteurs moins permettre de déclencher la narration d'une histoire qui le ressaisirait dans un processus d'ordonnement faisant sens, que de donner à voir, à travers l'histoire déroulée, la manifestation de l'événement, de son arrivance comme de sa réception et de la

18 *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000.

confrontation qu'il porte : d'envisager dans le récit sa dynamique, la composition de son expérience, que le récit permet à la fois de rejouer et d'observer.

Les différences mêmes qui marquent les écritures de ces deux auteurs peuvent ainsi soutenir l'analyse du traitement de l'événement : les points de convergence entre leurs deux pratiques émergeant avec l'utilisation de l'événement dans leurs récits soutiennent en effet l'idée de l'importance de ce thème. Avant tout, c'est la similarité de son traitement, ainsi que de ses effets dans la narration dans laquelle il est introduit, qui devient remarquable lorsqu'on l'envisage chez des écrivains si différents. L'approche similaire qu'en font ces deux auteurs semble ainsi pouvoir exprimer une adhésion à un même paradigme concernant la narration, son rôle et sa pratique qui, dépassant les oppositions de styles ou des thématiques traitées, permettrait une certaine convergence dans des récits *a priori* éloignés. Rejoignant fortement l'analyse de l'événement par Romano, elle témoigne également de l'importance de la notion d'événementialité dans la pensée contemporaine. Elle semble également manifester un « effet » qui serait propre à l'utilisation de l'événement dans les récits narratifs contemporains, lorsqu'il est considéré dans son versant événemential. Les différences même des deux auteurs vont ainsi permettre de soutenir l'analyse de l'utilisation de l'événement. Elles se réduisent, de plus, si on les considère dans le détail, et l'utilisation de l'événement chez les deux auteurs permet de faire apparaître des similitudes particulièrement importantes dans la conception de l'art narratif de chacun, qui soutient cette utilisation commune de l'événement, et les lie encore.

L'événement permet alors de lier les deux auteurs et d'appréhender leurs poétiques, comme leurs poétiques et leurs pratiques permettent d'appréhender les enjeux de l'utilisation de la problématique de l'événemential et son intégration dans la littérature contemporaine.

Il paraît ainsi intéressant, à partir de l'analyse de l'utilisation de l'événement dans les récits de ces auteurs, de voir ce que l'événement, le traitement de l'événement en tant qu'événemential – et non plus simple rouage du processus de construction et de déroulement d'un enchaînement causal - fait au récit, comment il le modèle, quelle forme il crée, comment il permet une évocation d'une dynamique de l'expérience du réel ; d'observer la manière dont il déroute les schémas narratifs traditionnels et soutient une possibilité de mise en présence d'une expérience par le texte, en se fondant sur le processus de la reconnaissance, et en se construisant selon l'évocation d'un parcours constitué au fur et à mesure de son énonciation, plutôt que comme une reconstitution *a posteriori*.

On ne peut distinguer ce questionnement de l'analyse des pratiques et des poétiques particulières de Daniele Del Giudice et José Saramago, qui, autant qu'elles témoignent de cet effet que peut

posséder l'événement sur la narration, le rendent également particulièrement possible, puisqu'il s'ancre précisément dans leurs recherches poétiques. Celles-ci sont soutenues par la volonté de mettre en œuvre une telle forme narrative - déhiérarchisée, à même de susciter un « voir et un sentir », de faire écho, à travers le récit, à une dynamique de l'expérience conçue comme parcours, continué, indéterminé, composite. Cette volonté justifie et implique leur utilisation de l'événement, qui soutient, par ses caractéristiques, leurs recherches poétiques, tandis que la mise en œuvre particulière de sa présence soutient à son tour les effets de son événementialité.

Il va s'agir ainsi de prendre en compte la manière dont l'intérêt pour l'utilisation de l'événement chez les deux auteurs s'ancre dans leur poétique propre, déroulée au long de leur carrière littéraire, dont les recherches et questionnements spécifiques alimentent le recours à l'événement autant qu'ils le justifient, l'imposent ; ainsi que de voir quel effet l'événement fait au récit, la manière dont il implique et soutient à la fois la possibilité d'une construction autre de la narration, qui s'éloigne d'une mise en ordre pour soutenir une évocation d'une dynamique d'expérience à travers sa mise en forme proprement littéraire. Il s'agira aussi de questionner quelle pensée de la narration et du monde émerge de cette forme particulière qui est mise en œuvre chez les deux auteurs et semble s'intégrer dans le paradigme narratif contemporain. Ceux-ci donnent en effet à voir un monde non déterministe, ouvert à l'aléa, tissé de probabilités, d'un agencement qui se passe d'ordre, mais n'est pas pour autant l'expression d'un chaos insaisissable.

Ainsi, il a semblé important, malgré le peu de rapport entretenu au premier regard avec le thème principal de ce travail qu'est l'événement, de revenir dans une première partie sur la démarche poétique des deux auteurs, depuis leur entrée dans l'écriture romanesque. Si l'événement est peu présent dans cette partie, il s'agit de donner à voir les problématiques qui tendent les écritures des deux auteurs, et dans lesquelles l'utilisation de l'événement s'inscrit, mais aussi qu'elle soutient et auxquelles elle répond. En particulier chez José Saramago, les premières œuvres ne font pas nécessairement intervenir un tel événement événemential, mais (et chez Daniele Del Giudice également) elles sont pour la plupart fortement métatextuelles, et témoignent du travail concernant l'instauration d'une possibilité de narration entrepris par les auteurs au moment de leur entrée dans l'écriture. Dans ce contexte des années 80, ces deux auteurs effectuent, en effet, un travail important de distanciation des normes, conceptions et genres issus de leur héritage littéraire (réalisme et néo-réalisme chez José Saramago, expérimentations formelles des années 60-70 italiennes chez Daniele Del Giudice). Cela les mène à bâtir une possibilité de figuration qui rompt avec ces héritages, en passant notamment par une approche biaisée du réel à décrire. Est recherchée alors plutôt une manière de faire écho que de transcrire, qui sera d'une grande importance dans la

perturbation du schéma causaliste menée avec l'introduction de l'événement événemential. La possibilité de faire advenir une expérience à travers le texte, renvoyant à la fois à l'expérience narrative et à la mise au jour d'une appréhension et d'une composition du sensible, est ainsi réfléchi dans ces premières œuvres. L'écho avec le sensible s'opère à travers la forme narrative et son travail, celle-ci menant à une possibilité de susciter un « voir et un sentir » par l'exercice du récit, de mettre en relief les « rouages » du réel par les possibilités d'exacerbation, de transformation et de distorsion possédées par la fiction. Les deux auteurs tentent alors d'instaurer, par l'œuvre, une expérience présente, orientant leur travail de la temporalité des récits et de l'énonciation. La contemporanéité possible de l'expérience du récit ainsi recherchée permet à la fois de susciter un principe d'implication à son égard et une observation de son fonctionnement comme de l'objet auquel il fait écho. L'intérêt pour une histoire conçue hors d'un agencement en forme de destin est aussi rendu patent dans ces premières œuvres, qui, sans forcément faire intervenir la force de rupture d'un ordre de l'événement, notamment chez José Saramago, expriment déjà cette configuration d'un déroulement du récit en forme de parcours. La radicalisation d'une telle construction, visant à donner à voir ce dont le monde diégétique est composé plutôt que d'en reconstituer un déroulement ordonné qui lui donne sens, interviendra, à partir de ces premiers pas, lorsque l'événement événemential sera utilisé comme tel. Les premières œuvres des auteurs apparaissent ainsi importantes à analyser, dans la mesure où elles témoignent de la mise en place d'une poétique qui semble s'affirmer dans la construction des récits autour d'un événement majeur. Il s'agit en effet, chez les deux auteurs, de parvenir, par l'expérience narrative, à l'instauration d'un écho avec l'expérience extra-diégétique, visant moins une reconstitution de celle-ci qu'une évocation de son principe, de la dynamique insaisissable qui la sous-tend, rejouée dans les récits notamment à travers la modification de la structure narrative intervenant pour rendre compte de la dynamique du processus événemential.

On définira, dans la deuxième partie, plus précisément l'événement en tant qu'événemential ; et elle sera consacrée à l'analyse des procédés qui donnent aux événements présents dans ces récits leur événementialité. La deuxième partie s'attachera ainsi à l'analyse du schéma narratif auquel l'introduction de l'événement donne lieu. Elle considérera également la temporalité travaillée et mise en place et l'énonciation qui la soutient, qui marquent l'événement comme rupture et point d'origine et de renouvellement du monde diégétique. Est en effet instauré un schéma narratif qui se construit non comme une reconstitution *a posteriori* de l'expérience événementiale, mais comme une constitution de celle-ci à mesure de son énonciation, qui brise l'organisation du *mythos* en vue d'une résolution, au profit d'un déroulement à l'apparence aléatoire, paratactique ou indéterminé. La continuité instaurée par ce déroulement se donne ainsi comme une durée, qui rend compte de

l'advenue progressive de l'événement. Le leurre d'une advenue contemporaine à son énonciation met de plus l'accent sur un présent, moins suscité par le simple emploi du temps grammatical qu'au travers de l'élaboration d'une temporalité complexe et composite. Celle-ci témoigne à la fois de l'advenue continue de l'événement et de sa force de bouleversement, mettant en perspective le passé qu'il a rompu comme le futur qui en lui se profile, dans l'instauration d'un présent composé ressaisissant les différents temps mis en mouvement dans l'advenue lente et continue de l'événement. Selon cette structure et la place qu'elle donne à l'événement, celui-ci apparaît bien comme un élément à même d'ouvrir les possibles : à la fois ceux de la diégèse, révélés par son advenue, comme ceux de la narration, travaillés pour s'accorder à son ampleur. La figuration de l'événement, qui soutient une perturbation du schéma narratif et permet au récit de construire une temporalité présente particulière, reflétant la temporalité événementiale, permet ainsi d'affirmer les recherches poétiques des deux auteurs : la constitution d'une narration excessive et métaphorique chez José Saramago, utilisant les possibilités de la fiction pour témoigner métaphoriquement d'un réel ; celle d'une narration probable chez Daniele Del Giudice, qui souligne à chaque pas ses failles et ses lacunes, « l'inembrassable » que peut représenter l'événement soutenant la constitution d'une évocation biaisée, qui donne une présence aux éléments périphériques pour dessiner le contour d'une situation.

Il s'agit alors de tenter, à travers la mise en récit, de composer une forme qui fasse écho à une expérience du réel et mette en présence de sa teneur. Plutôt qu'une mise en ordre d'une expérience par le texte, serait tentée une mise en forme de celle-ci, qui permette d'ouvrir un regard sur une configuration du réel, travaillée selon les caractéristiques propres à chacun des deux auteurs.

La troisième partie, pour sa part, montrera comment, à travers la forme narrative, est tentée une mise en présence qui témoigne d'une considération particulière du monde pris pour objet comme de la narration qui en soutient l'expression. C'est ainsi un processus de reconnaissance que les auteurs cherchent à susciter dans leur traitement de l'événement événemential, qui redonne une « commune mesure » à l'expérience événementiale qui fait l'objet du récit¹⁹, en la distinguant de la simple construction d'un extra-ordinaire. Les bouleversements opérés, s'ils peuvent paraître rétrospectivement grandioses ou extra-ordinaires, prennent ainsi dans la forme du récit l'allure non pas d'une banalité mais d'un processus qui est moins exceptionnel que commun²⁰. L'évocation de

19 « Le narrateur emprunte la matière de sa narration, soit à son expérience propre, soit à celle qui lui a été transmise. Et ce qu'il narre devient expérience pour qui l'écoute. Le romancier se tient à l'écart. Le lieu de naissance du roman est l'individu solitaire, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui est en lui le plus essentiel. [...]. Écrire un roman, c'est mettre en relief, dans une vie, tout ce qui est sans commune mesure », Walter Benjamin, « Le Narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Poésie et Révolution*, Denoël, 1971, traduction M. de Gondillac, p. 144.

20 Les événements impossibles déroulés chez José Saramago, comme on le verra, malgré leur caractère indéniablement extra-ordinaire, sont décrits dans les romans par paliers, faisant ressortir avant leur impossibilité ce processus

l'événement ne se donne dès lors plus comme mise en exergue d'un singulier, mais comme écho d'un processus commun de confrontation à l'altérité et de parcours de celle-ci, qui donne à voir nouvellement le monde. La mise en récit permettrait alors de refléter cette dynamique et sa constitution. La mise en forme du sensible qui s'opère est prise dans les spécificités de la pratique narrative, qui tente, à travers sa composition, de donner une présence à l'objet de son propos. L'abondance des détails, la pratique des images, la hantise de la simultanéité et de l'exhaustivité tendent ainsi cette recherche et mettent en forme particulièrement le sensible décrit, qui se ramifie en de multiples plans. L'inévitable linéarité du récit, comme la résonance plurivoque des mots, sont utilisés pour donner à voir et constituer un sensible, qui apparaît alors comme stratifié, composé d'une multiplicité de plans et d'une diversité d'éléments. Elles permettent de mettre au jour le réseau de répercussions et de relations à travers lesquelles l'événement s'impose comme événement, prend place dans un monde pour le transformer, en moduler la configuration. La dynamique événementiale considérée lie ainsi cette exposition kaléidoscopique d'un sensible ramifié, constitué comme une « totalité articulée » selon les diverses modulations que lui imprime l'événement. La narration, déliée d'un principe de causalité strict, permet alors de mettre en forme ce monde mouvant, indéterminé, sans cesse modulé et dont les différentes strates peuvent être mises au jour et données à appréhender par le principe narratif.

Nous tenterons d'analyser et de donner à voir les conceptions de la pratique narrative dans lesquelles s'ancre l'exercice du récit des deux auteurs, la configuration spécifique à laquelle elles donnent lieu, organisée autour du pôle majeur de l'événement événemential, ainsi que la mise en forme particulière qui en découle, à travers laquelle est donné à voir et se constitue le sensible évoqué, dans un procédé d'appel à une reconnaissance du sensible extra-diégétique au travers de sa mise en forme narrative, telle qu'elle est particulière à chacun de ces deux auteurs. Nous tenterons ainsi de donner à voir la configuration des textes, au regard de leur préfiguration et de la refiguration qu'ils induisent.

d'installation de l'événement qui saisit le monde qu'il rompt peu à peu, y installant progressivement le renouvellement qu'il porte, et atténuant ainsi la dimension irréaliste des événements décrits.

I - VERS UNE POSSIBILITÉ DE NARRATION

Introduction

Le recours à un événement événemential comme les implications que son utilisation porte pour la forme romanesque développée chez les auteurs s'ancrent dans une recherche poétique initiée dès les premières œuvres romanesques de Daniele Del Giudice et José Saramago, et poursuivie tout au long de leur production. Il est intéressant de questionner ces premières œuvres, même si, par exemple dans le cas de José Saramago, elles ne font pas état d'un tel événement, dans la mesure où la poétique qui s'y définit permet de cerner les enjeux de l'introduction de l'événement événemential effectuée par la suite.

Daniele Del Giudice et José Saramago, qui commencent à écrire et publier des romans dans les années 80, sont tous deux confrontés à la nécessité de la constitution d'une possibilité de narration, liée à leurs héritages littéraires respectifs. S'ils viennent tous deux d'horizons littéraires assez différents, marqués par une évolution au XX^e siècle très divergente, les années 80 représentent, tant au Portugal qu'en Italie, un changement de paradigme dans l'approche de la narration. Alors qu'au Portugal les années de la dictature, jusqu'à la révolution en 1974, ont été marquées principalement par une certaine inertie artistique et une prédominance, de ce fait, de l'héritage réaliste, notamment au travers du néo-réalisme, l'Italie a au contraire connu toute une gamme d'expérimentations littéraires remettant en cause les artifices mimétiques du réalisme et l'illusion d'un langage plein, capable de venir au réel. Les années 80, dans les deux cas, voient un renouvellement de la production, dans l'émergence de voies individuelles plurielles, qui ne se rattachent pas spécifiquement à des courants. L'épuisement de l'expérimentation formelle des années 70 en Italie, comme la Révolution au Portugal, marquent l'essor d'un nouveau type de production, moins homogène mais qui tente, en général, de combiner un retour ou une poursuite de la narration avec un versant réflexif issu de l'héritage expérimental ou cherchant, au Portugal, à renouveler l'approche de la narration.

Pour ces deux auteurs, qui affirment vouloir « raconter des histoires »¹, se pose ainsi la question d'une rencontre avec une possibilité de narration, qui se détache, pour José Saramago, du

1 Cf. « Una narrazione probabile », in Lucia Quaquarelli, *Objets de fiction, quelques fonctions narratives (France-Italie, 1980-1990)*, sous la direction de Philippe Daros, Thèse : Littérature Générale et Comparée : Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle : 2003, p. 303.

mimétisme néo-réaliste, qui puisse tenir à distance, pour Daniele Del Giudice, la « mythologie du silence »² des années 60 et 70, tout en portant, pour chacun d'entre eux, une parole sur le réel. Il s'agit ainsi de rencontrer une voie propre qui permette une prise de parole sur le réel, une tentative d'exercer un regard « lucide » (José Saramago), « aiguisé » (Daniele Del Giudice) sur celui-ci, et s'éloigne des artifices mimétiques d'une reconstitution pleine et du postulat d'un autotélisme indépassable de la littérature. Le travail des héritages littéraires, pris dans une volonté d'engager une voie propre, compose alors une part importante de leurs premiers récits, sous la forme d'un travail intertextuel complété par un versant métatextuel. Il est soumis en général à un principe de subversion (notamment chez José Saramago) ou de détachement, qui affirme la constitution d'une voie personnelle.

Si leurs écritures, les thèmes abordés et les œuvres composées sont très différents chez les deux auteurs, leurs réponses à cette recherche se rejoignent cependant sur des points fondamentaux, qui ont à voir avec l'utilisation de l'événement événemential intervenant par la suite. Dans les deux cas, les auteurs définissent une narration 'biaisée', qui maintient une conscience de ses caractéristiques fictionnelles et narratives spécifiques tout en travaillant la possibilité de l'évocation du monde contenue dans le langage littéraire. Il va s'agir alors de bâtir une narration qui puisse faire écho au réel, mais sans plus activer un principe de reconstitution, qui maintienne vive dans le texte une conscience et une démonstration des particularités de la narration, tout en dépassant une parole exclusivement auto-centrée. Se dessine alors la possibilité d'une constitution, par le texte même, d'une expérience qui puisse faire écho au réel, puisse le refléter, sans prétendre ne pas le diffracter, sans passer sous silence l'action de la modélisation narrative. Celle-ci, conçue comme telle, donne alors accès à des mondes dont la fictionnalité est attestée, mais qui, pour autant, visent à rencontrer l'expression d'un « c'est vraiment ainsi »³, à pourvoir à une possible analyse et compréhension des mécanismes du réel, rouages sociaux, politiques et historiques chez José Saramago dans un premier temps.

C'est à travers une attention pour ce qui a lieu dans le cours même du texte qu'est mise en place cette possibilité : elle passe par la création d'une expérience propre au texte. Ainsi, la question de la figurativité travaillée chez les deux auteurs engage une mise en exergue de la représentation comme

2 « Alla sfiducia che la narrazione potesse fare rappresentazione del tempo [...], si accompagnava una certa mitologia, francamente un po' retorica, del fragmento, dell'aforisma, del silenzio. Come se il miglior scrittore fosse quello che non scriveva. Io avevo una storia [*Il Stadio di Wimbledon*] [...] che mi sembrava poter attraversare tutto questo. », « Una narrazione probabile », *Inchiesta*, Gennaio-Marzo 1998, p. 70. (« La méfiance envers la capacité de la narration à produire une représentation du temps s'accompagnait d'une certaine mythologie, franchement un peu rhétorique, du fragment, de l'aphorisme, du silence. Comme si le meilleur écrivain était celui qui n'écrivait pas. Moi, j'avais une histoire [*Le Stade de Wimbledon*] qui me semblait pouvoir traverser tout ça. »). [toutes les traductions sans référence à une édition française sont de moi].

3 Daniele Del Giudice, « Comment raconter l'invisible », *L'Atelier du roman*, n° 1, 11/1993, L'Arléa, p. 132.

activité de diffraction et de transformation ainsi que du lien qui y subsiste entre l'objet décrit et son référent réel. Il s'agit, dans les deux cas, de tenter de donner une réalité à la narration, par la constitution de l'expérience propre qu'elle permet, et qui renvoie, même de manière biaisée, à l'expérience extra-diégétique. C'est une présence du texte et de son expérience qui est recherchée, dans l'instauration d'une contemporanéité appliquée aussi bien aux thèmes traités, à la volonté de rencontrer une possibilité de dire ou d'évoquer le présent, qu'à la construction de la diégèse, dans la tentative d'une mise en présence de l'expérience fictionnelle qu'elle propose. Le détachement de l'idée d'une reconstitution, au profit d'une tentative de constitution, par le texte, d'une expérience narrative capable de refléter de manière biaisée l'extra-diégétique, va ainsi de pair avec une construction des récits qui cherche à faire advenir de manière présente ce qui est décrit. Les récits peuvent également, de ce fait, se détacher d'un agencement de la diégèse fondé sur un principe de nécessité, pour s'ouvrir à l'appréhension d'un avoir-lieu plus aléatoire.

Une dynamique de l'advenue oriente ainsi ces premières œuvres, qui sera exacerbée comme structure narrative avec le recours récurrent à l'événement événemential. Celui-ci semble alors s'inscrire dans la poétique des auteurs comme un prolongement, une radicalisation, une affirmation de leurs recherches poétiques. Il engage ce principe de diffraction, de jeu avec les failles de la narration et ses spécificités propres. Il pose, de manière radicale chez José Saramago, une autonomie de la fiction qui se désigne comme telle mais vise métaphoriquement le réel observé à travers elle. Il permet également, par son intensité, de susciter une mise en présence des éléments du texte et de la diégèse qui s'instaure comme expérience proprement narrative. Le recours à la diffraction, le maintien d'une conscience des procédés narratifs dans leur approche du réel et la possibilité de bâtir le récit comme une expérience présente, qui marquent toute la poétique des auteurs et sont réfléchis dans leurs premières œuvres, semblent ainsi affirmés avec l'événement. Celui-ci active les principes de possibilité-impossibilité sur lesquels se fonde la fiction chez José Saramago, s'anime de la tension entre silence et évocation qui tend la pratique narrative chez Daniele Del Giudice. Les regards, lucide et aiguisé, recherchés par les deux auteurs semblent pouvoir trouver dans l'événement une possibilité, dans la mesure où celui-ci, de plus, instaure une surprise qui met au jour les éléments les plus infimes mis en mouvement par la dynamique événementiale. Il s'inscrit alors dans cette recherche d'une possibilité de narration qui préserve une conscience vive, de ses spécificités, de la modélisation propre qu'elle propose, et puisse soutenir l'exercice d'une observation attentive, par l'expérience narrative même et son principe de diffraction, des caractéristiques du réel auquel elle fait écho. La constitution de la poétique des deux auteurs, telle qu'elle se définit dans leurs premières œuvres romanesques, semble ainsi devoir être envisagée pour donner la mesure de l'utilisation de l'événement événemential.

I.A - José Saramago

Dans les premiers romans de l'auteur, qui ne font pas intervenir un événement événemential, les bouleversements en jeu touchent à l'advenue des personnages à eux-mêmes, à une conscience politique ou morale, ou encore marquent un retournement dans la considération du passé national, portant ainsi toujours sur la découverte d'un réel autre, d'une remise en cause des certitudes qui éclaire nouvellement ce qui semblait connu. Ce schéma est radicalisé dans la deuxième partie de son œuvre, à partir des œuvres de transition que sont *A Jangada de Pedra* et *História do Cerco de Lisboa*, avec l'introduction de l'événement événemential, donné comme dissonant, étrange et excessif, qui rompt le contexte diégétique réaliste installé par sa fantaisie et son impossibilité, permettant ainsi de le mettre en lumière différemment. L'on peut cependant observer une pérennité du thème de l'introduction d'un inconnu dans la production de José Saramago, ses récits déroulant toujours, au-delà des éléments fantaisistes présents dès *Levantado do Chão* qui affirment la fictionnalité du récit, le motif d'un parcours de l'inattendu, ou d'une reconsidération du connu qui en modifie la perspective pour le faire apparaître autre. Les récits se fondent toujours sur la dynamique du parcours, qui se fait, dans les premiers récits de José Saramago, exploration d'un héritage culturel, politique et idéologique⁴.

C'est ainsi que l'on peut distinguer les deux grandes périodes principales de l'œuvre de José Saramago : jusqu'à *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, ses récits sont marqués par un ancrage dans un contexte déterminé, souvent situé dans une période passée que le récit explore. Il s'agit avec ceux-ci de bâtir la possibilité d'un regard critique établi par la fiction sur le réel, un réel très contextualisé, afin d'en montrer les « rouages », d'en observer le mécanisme, par un travail des possibilités de la fiction, la distorsion de son objet qu'elle permet servant cette reconsidération. C'est avec *A Jangada de Pedra* que la thématique historique des romans est abandonnée, au profit d'un parcours de la péninsule Ibérique qui s'ancre dans un temps indéterminé, poursuivant ainsi la volonté d'une considération des particularités culturelles ibériques tout en introduisant l'événement fantaisiste qui perturbe radicalement les normes quotidiennes et les met en perspective, processus qui sera continué, développé et exacerbé à partir de *Ensaio sobre a Cegueira*, sans plus de références aux particularités culturelles ibériques, l'ancrage géographique étant abandonné. Cette

4 Il faut noter, que, en ce qui concerne l'ensemble des points abordés dans cette première sous-partie, nous ne pouvons pas prétendre à une analyse exhaustive ni même vraiment détaillée. Nous ne prétendons pas ici ouvrir de nouvelles perspectives critiques sur cette partie de la production romanesque saramaguienne, mais, tout au plus, tenter de synthétiser les études critiques déjà existantes auxquelles nous avons eu accès, dans la perspective spécifique à ce travail, d'analyse de la deuxième partie de sa production.

volonté « d'estrnhar⁵ » le quotidien, afin de le considérer différemment et d'en dégager les diverses facettes par une confrontation à ce qui lui est étranger, inconnu, si elle est renforcée par l'introduction de l'événement dans la deuxième partie de la production saramaguienne, est présente dans ses premiers récits, de manière moins exacerbée. Les recherches poétiques dont ceux-ci rendent compte marquent de manière pérenne la production de l'auteur, et paraissent mener à l'introduction d'un tel événement.

Le passage à l'écriture romanesque de José Saramago, fortement lié à son parcours personnel et au contexte politique et historique dans lequel il s'inscrit, va de pair avec cette volonté d'une considération critique du réel s'essayant à en donner à voir et à comprendre les mécanismes. Elle passe tout d'abord par une considération du passé national, qui marque dans sa majorité la production romanesque portugaise au lendemain de la Révolution des Œillets. En effet, c'est seulement en 1977, soit quelques années après la Révolution, que l'écrivain décide de se confronter de nouveau à l'écriture romanesque⁶. Ce fait ne semble pas anodin, si on le compare à la situation décrite dans le premier roman, *Manual de Pintura e Caligrafia*, où libération politique et libération de l'artiste vont de pair. La comparaison est peut-être rapide, mais toujours est-il que, dès son entrée en écriture, l'écrivain poursuit un travail de distanciation des formes littéraires consacrées, de reprise et de travail de l'héritage littéraire portugais. Il s'agit alors, après l'effondrement de la dictature, et cette réalisation de la révolution attendue par les militants clandestins dont fait partie José Saramago, de rencontrer une voie/voix personnelle qui appartienne au temps présent, soit capable de porter et de développer les possibles nés de cet événement. Cette rencontre avec une possibilité de l'écriture romanesque s'ancre alors dans une volonté d'établir un regard lucide et critique, une reconsidération du connu, impossible jusqu'alors. La fiction qui peut alors se développer engage ainsi l'application d'une surprise sur le connu, une manière « d'estrnhar » la réalité qui permet d'en donner à voir la construction - sociale, idéologique dans un premier temps -, d'en mettre au jour les rouages. L'écriture romanesque chez José Saramago, son développement

5 « estrnhar » n'a pas d'équivalent strict en français, il signifie « s'étonner de », « interroger par l'application d'une surprise ». Manuel de Gusmão analyse ce procédé courant chez José Saramago : « O estrnhar alguma coisa é uma maneira de exigir que se fixe a atenção nela ; por outro lado, permite mostrá-la como muito diversa e complexa. », « Entrevista com José Saramago », *Vértice* n° 14, Maio de 1989, p. 95. (« Le fait de trouver quelque chose étrange est une manière d'exiger que l'on fixe son attention sur cette chose ; d'un autre côté, cela permet de la montrer comme étant très diverse et complexe. »).

6 Un premier récit, néo-réaliste, avait été composé et publié en 1947, mais l'auteur ne le reconnaît ensuite plus comme sien : « Não, não sinto [aquele livro como meu] e é difícil sentir. [...] Que senhor é esse que escreveu esse livro ? Eu sei lá quem é ! Não sou eu... », in Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Caminho, p. 40-41 (« Non, non je ne sens pas ce livre comme le mien, et c'est difficile de le sentir comme tel. Qui est le monsieur qui a écrit ce livre ? Est-ce que je sais ? ! Ce n'est pas moi... »). S'il accepte de le publier de nouveau en 1997, il en décrit dans la préface l'auteur à la troisième personne : « O autor é um rapaz de 24 anos, calado, metido consigo, que ganha a vida como praticante de escrita nos serviços administrativos dos Hospitais Cívicos de Lisboa [...] », *Terra do Pecado*, Caminho, 1997 (1947), p. 7 (« L'auteur est un garçon de 24 ans, silencieux, introverti, qui gagne sa vie comme secrétaire dans les services administratifs des Hopitaux Civiels de Lisbonne. »).

dans la première partie de sa production, vise à appliquer cette surprise, menée comme une subversion, envers tout un héritage culturel, aussi bien littéraire que politique et idéologique, à travers notamment du grand thème de la première partie qu'est l'interrogation de l'Histoire. Cette volonté « d'estranyar » le réel par la fiction, qui lui donne un rôle de 'regard' sur la réalité dans la mesure où elle semble moins prétendre valoir pour la réalité que l'interroger par la mise à distance et la distorsion qu'elle permet, est radicalisée avec l'introduction de l'événement mais marque tout le travail de rencontre d'une possibilité de narration interrogée dans la première partie.

L'entrée dans le récit romanesque est ainsi marquée avant tout par l'exercice d'une interrogation, allant de pair avec la recherche d'une possibilité de narration qui soit personnelle, neuve. Les premières œuvres, très fortement liées à l'évolution personnelle de l'auteur, se construisent selon une interrogation de la pratique, de la finalité et de la composition du récit fictionnel, dans son lien avec la tradition littéraire, notamment celle héritée du réalisme et du néo-réalisme, genres majeurs de l'époque dictatoriale.

Elles décrivent un parcours qui est celui de la libération, qui mène à l'exploration de nouveaux possibles - personnels, littéraires, politiques - , thème qui sera marquant ensuite dans toute la production de l'auteur. Elles possèdent, pour la plupart, un fort versant méta-textuel, interrogeant la composition romanesque et la figurativité, sa possibilité comme son rôle. Elles engagent le développement d'une voix personnelle, avec l'instauration, à partir de *Levantado do Chão* (1980), d'une énonciation propre à l'auteur, où la visibilité comme la polyphonie et l'oralité de la voix énonciative servent une considération ironique, ludique et distanciée de ce qui est pris pour objet des récits comme de leur composition, permettant le maintien d'une conscience aiguisée aussi bien des artifices de la fiction que de la construction du réel auquel il est fait référence. Ce principe de subversion contenu dans l'énonciation particulière bâtie par l'auteur fonde également la considération du passé national selon laquelle tous ces récits sont organisés, et qui permet autant de bâtir une vision critique d'un passé national utilisé et forgé par la dictature que de définir un espace propre à la fiction, celle-ci se faisant le lieu d'une rencontre entre les différents temps considérés (passé et présent s'y mélangeant). Une autonomie de la fiction est proposée dans la mise en place d'une temporalité qui lui est propre et poursuit la distorsion du réel par laquelle elle peut offrir une considération qui se défasse des artifices mimétiques du réalisme et du néo-réalisme. Il s'agit ainsi d'établir une possibilité de narration au présent, qui fasse présence et s'affirme comme présente – aussi bien contemporaine, dans un jeu de distanciation et de travail d'un héritage littéraire et culturel, que valable, avérée, tangible, possédant une consistance propre, qui ne prétende pas se superposer au réel décrit mais lui donne une possibilité d'existence, une capacité à porter un regard et une parole sur le monde, dont elle tente de donner à voir les mécanismes et l'organisation.

I.A.1 - De la possibilité de l'écriture

José Saramago, né en 1922, ne publie son premier roman qu'en 1977. Cet enfant du peuple, petit-fils de paysans analphabètes, ainsi qu'il le rappelle dans le Discours de Stockholm, à l'occasion de son attribution du Prix Nobel, est un autodidacte, qui n'a connu le plaisir de la littérature qu'à la dérobée, par le biais des bibliothèques municipales et grâce à l'enseignement du portugais dans le lycée professionnel où il fait de courtes études pour devenir serrurier⁷. Après avoir exercé cette profession pendant quelque temps, il occupe ensuite des emplois administratifs, dont un dans la maison d'édition Editorial Estudios Cor, où il devient éditeur littéraire en 1959. Ainsi que le note Maria Alzira Seixo, son parcours littéraire est lié à son évolution professionnelle et est révélateur non seulement de la force d'un talent qui s'impose avec la maturité, mais aussi des conditions socio-économiques indispensables pour faire d'un homme un auteur :

« Viagem curiosa é a desta carreira [...] e a muitos títulos elucidativa. Elucidativa de uma total falta de condições de trabalho, no seu início [...] ; elucidativa quanto ao peso das oportunidades e dos contactos na afirmação e desenvolvimento das vocações : com efeito, o primeiro livro [...] *Poemas Possíveis*, aparece meia dúzia de anos após ter começado a trabalhar a tempo inteiro na Editorial Estudos Cor, altura relativamente coincidente com um convívio de café que reunia alguns dos mais brilhantes escritores do tempo ; elucidativa ainda quanto à demonstração do poder da vontade e do labor na tentativa artística : apesar de uma vocação cedo afirmada [...], e de uma curiosidade intelectual e literária que lhe forneceu a imensa extensão de saber de que os seus livros dão conta, foi necessária uma perseverança contínua e uma luta tenaz para que este homem, que em 25 de Novembro de 1975 fica desempregado, atido ao ganha-pão das traduções, seja hoje um dos raríssimos intelectuais que em Portugal podem viver da profissão de escritor. »⁸.

C'est alors après la révolution des Œillets, à la suite d'un bouleversement dans sa vie professionnelle, que l'entrée dans l'écriture romanesque de José Saramago intervient. Alors qu'il avait été nommé, au lendemain de la Révolution, directeur du *Diário de Notícias*, un des quotidiens les plus importants du Portugal, il est démis de ses fonctions, suite à un retournement politique le 25 novembre 1975, à l'instar de nombreux employés trop en faveur du processus révolutionnaire⁹.

7 Cf. *As Pequenas Memórias*, Caminho, 2006.

8 « Voyage curieux que celui de cette carrière et à plusieurs titres révélateur. Révélateur d'un manque total de conditions de travail, à ses débuts ; révélateur quant au poids des opportunités et des contacts dans l'affirmation et le développement des vocations : en effet, le premier livre, *Poemas Possíveis*, apparaît une demie-douzaine d'année après qu'il a commencé à travailler à temps complet dans la maison d'édition Estudios Cor, période qui correspond à peu près à une fréquentation informelle de quelques-uns des plus brillants écrivains de l'époque ; révélateur aussi quant au pouvoir de la volonté et du travail concernant la tentative artistique : malgré une vocation tôt affirmée, et une curiosité intellectuelle et littéraire qui lui a fourni l'immense étendue de savoir dont ses livres rendent compte, une persévérance continue et une lutte tenace ont été nécessaires pour que cet homme, qui se retrouve au chômage le 25 novembre 1975, réduit au gagne-pain des traductions, soit aujourd'hui un des rares intellectuels au Portugal qui peuvent vivre de la profession d'écrivain. », *Lugares da Ficção em José Saramago*, Imprensa Nacional -Casa da moeda, 1999, p. 11.

9 « [...] deixei, em Novembro [de 1975], de ser director do jornal por razões politicas, em conveniência daquilo a que já é possível chamar, sem risco de equívoco, um contra-golpe de direita, de centro, se se quiser, que fez parar o processo revolucionário em curso e, no plano pessoal, custou-me o emprego. », *A Estátua e a Pedra*, Edizioni

Cette période d'inactivité professionnelle est en fait décisive pour sa carrière littéraire, puisqu'il décide alors de se consacrer à l'écriture, changeant par là radicalement son mode de vie :

« Tomei nesta altura a decisão mais importante da minha vida de autor, que foi não procurar emprego e tentar saber, enfim, o que poderia fazer como escritor. Tinha uns quantos livros escritos, cinco ou seis, nada de muito importante, alguma poesia, crónicas literárias publicadas em jornais, e pouco mais. Decidi então não procurar emprego, e durante quatro ou cinco anos vivi de traduções. »¹⁰.

Il s'agit d'une décision fondamentale, qu'il tente de concrétiser en effectuant une sorte de reportage en Alentejo, où la collectivisation des terres opérée au cours du processus révolutionnaire venait de mettre fin à l'organisation séculaire selon le principe du *latifundio*. José Saramago passe plusieurs mois à recueillir des témoignages, à partager la vie des paysans alentejans, et, ainsi qu'il le raconte, il s'agit pour lui d'une véritable « rencontre » avec lui-même¹¹, qui va aboutir à la production de son « premier grand roman », comme le qualifie Maria Alzira Seixo, et lui permet d'embrasser le statut d'écrivain¹².

Son entrée en littérature connaît plusieurs étapes, de la publication du roman néo-réaliste *Terra do Pecado*, en 1947, qu'il ne reconnaît ensuite plus comme sien, aux genres de la chronique et de la poésie, développés jusqu'au milieu des années 70. Il publie en 1966 son premier recueil de poèmes, *Os Poemas Possíveis*, suivi en 1970 par *Provavelmente Alegria*, collabore à la même période comme critique littéraire à la revue *Seara Nova*, et commence à écrire des chroniques pour divers journaux, qu'il publie en 1970 et 1973 sous les titres *Deste Mundo e do Outro* et *A Bagagem do viajante*.

De 1947 à 1977, l'écriture romanesque est mise à distance, créant, selon Carlos Reis, un silence nécessaire qui éloigne la première tentative néo-réaliste (« [*Terra do Pecado*] é, em suma, bem escrito e esse é talvez um dos seus problemas. Um daqueles que Saramago tratou de superar, através de uma longa, lenta e discreta aprendizagem da escrita narrativa, concretizada em trinta anos de

dell'Orso, 1999, p. 39 (« J'ai arrêté, en Novembre [1975], de diriger le journal pour des raisons politiques, en raison de ce qu'il est déjà possible de qualifier, sans risque d'équivoque, de coup d'État de droite, ou du centre, si on veut, qui a stoppé le processus révolutionnaire en cours et, sur le plan personnel, m'a coûté mon emploi. »).

10 « J'ai alors pris la décision la plus importante de ma vie d'auteur, qui a été de ne pas rechercher d'emploi et de tenter de savoir, enfin, ce que je pourrais faire comme écrivain. J'avais quelques livres écrits, cinq ou six, rien de très important, un peu de poésie, des chroniques littéraires publiées dans des journaux, et pas vraiment plus. J'ai donc décidé de ne pas chercher d'emploi, et pendant quatre ou cinq ans j'ai vécu de traductions. », *ibid*, p. 39.

11 Cf. *Diálogos com José Saramago*, *op. cit.*, p. 42.

12 « Fui escrevendo livros, mas em nenhum momento dos livros que escrevi, desde 1966, a partir de *Provavelmente Alegria*, eu nunca me via como escritor. Quando se diz escritor, isso significa algo que se é de uma maneira constante. [...]. Encontro-me escritor quando, de repente, a partir do *Levantado do Chão* [...] descubro que tenho leitores. E foi a existência dos leitores [...] que me levou a continuar a escrever. », *ibid*, p. 43-44, (« J'avais écrit des livres, mais à aucun moment des livres que j'avais écrit, depuis 1966, à partir de *Provavelmente Alegria*, je ne m'étais vu comme écrivain. Quand on dit écrivain, cela signifie quelque chose que l'on est de manière constante. Je me suis retrouvé écrivain quand, soudainement, à partir de *Levantado do Chão*, j'ai découvert que j'avais des lecteurs. Et ça a été l'existence des lecteurs qui m'a fait continuer à écrire. »).

imersão no silêncio. »¹³), tandis que Horácio Costa voit dans l'écriture des poèmes et des chroniques un exercice préparatoire à l'écriture romanesque, ainsi que le sous-entend le titre de son ouvrage à ce sujet : *O Período Formativo*. Il est en effet possible de tendre des liens entre ces écrits - chroniques, critiques littéraires, poésies, récits, publiés avant *Levantado do Chão* - et les écrits romanesques, dans la mesure où ceux-ci font état de thèmes et particularités pérennes, décrivent les évolutions de la position de l'auteur, notamment son regard sur la littérature qui s'exprime dans ses critiques littéraires, et qui passe d'une valorisation du réalisme et de l'économie de moyens à une considération pour le détour par la métaphore et un certain baroquisme de l'écriture. Si une tension entre ces deux pôles est présente dans la poésie et les chroniques de l'auteur, ses romans amènent, eux, une résolution, par une complexification de l'écriture qui en permet l'affirmation conjointe, à travers l'essor d'un nouveau modèle¹⁴. Selon Horácio Costa, les romans apparaissent ainsi comme un prolongement des premiers écrits, une concentration maîtrisée des pistes expérimentées dans les différents genres abordés jusqu'en 1980 par l'auteur, qui constituent ainsi une « période de formation » qui trouve son achèvement dans le succès postérieur. Pour Maria Alzira Seixo cependant, la publication de *Os Poemas Possiveis*, en 1966, peut être considérée comme le début de la carrière littéraire¹⁵ de José Saramago. Et, si José Saramago lui-même montre bien dans sa préface à la seconde édition de *Os Poemas Possiveis* (1981) que le poète appartient au passé et que l'auteur est devenu romancier, Maria Alzira Seixo se refuse à ne voir dans ces recueils de poésie qu'une sorte de documents sur l'évolution de l'écrivain. Au contraire, argumente-t-elle, ces recueils font preuve d'une grande cohérence interne et d'une unité thématique qui leur confèrent un statut d'autonomie dans la production globale de l'auteur. Cependant, la question de l'écriture s'y pose et s'y travaille, dans la mesure où l'œuvre est tendue entre la thématique de la recherche d'un sens possible, d'une expression poétique possible, et celle de son impossibilité, entre une formulation rythmique expressive et le motif du silence, mais aussi entre « um certo derrame lírico ou descritivo e a contensão irónica ou lapidar »¹⁶.

Ces oscillations, qui marquent la première production littéraire de l'auteur, se retrouveront dans son œuvre romanesque, mais surtout dans ses premiers romans. En effet, si la forme romanesque elle-même est toujours interrogée, mise en question de façon souvent ludique, dans un jeu souvent méta-textuel, les premiers romans questionneront plus précisément la possibilité même de l'écriture, développeront cette tension entre silence et rythme, lyrisme et ironie, expression fluide et effort de

13 *Ibid.*, p. 14 : « [Terra do Pecado] est, en somme, bien écrit, et cela est sans doute un de ses défauts. Un de ceux que Saramago a tenté de dépasser, au travers d'un apprentissage long, lent et discret de l'écriture narrative, concrétisé par trente années d'immersion dans le silence. ».

14 Cf. *O Período Formativo*, Caminho, 1997, p. 353.

15 Cf. *Lugares da Ficção em José Saramago*, *op. cit.*, p. 10.

16 « un certain épanchement lyrique ou descriptif et le resserrement ironique ou lapidaire. », *ibid.*, p. 14.

construction qui s'exprime dans les poèmes. Sans vouloir dénier aux poèmes leur autonomie et les relier uniquement à un parcours vers le roman, on peut noter cependant comment le passage à l'écriture s'assortit d'un questionnement sur sa possibilité même, questionnement qui structure véritablement les premières œuvres et semble s'estomper à mesure que la carrière littéraire de l'auteur se poursuit. Comme on le verra par la suite, alors que les premiers romans disent le geste créateur, la matérialité même de l'écriture et son effort, dans une posture interrogative, celle-ci se module progressivement en un questionnement des composantes propres du récit, interrogeant donc moins la possibilité de la création que sa forme et ses normes.

Les chroniques, elles, peuvent être étudiées comme une approche de la prose, une manière de se confronter à ses exigences stylistiques, qui lie le travail du poète à celui que sera le travail du romancier, ainsi que le décrit Maria Alzira Seixo :

« Há, portanto, vários pontos a reter em função do exercício regular da crónica neste ponto da carreira de José Saramago : uma certa coincidência de atitude entre a crónica e o poema lírico (articulação com o momento presente, brevidade do texto, possibilidade de captação das ressonâncias evocativas do seu sentido) ; uma prática constante de uma prosa medida, susceptível de criar no escritor um treino acentuado dos recursos estilísticos em função da densidade e da economia expressivas ; um hábito de colocar em conjugação de interesses a dinâmica do tempo que se vive (seus acontecimentos, suas marcas específicas), a sensibilidade do sujeito que o vive e as potencialidades verbais susceptíveis de definirem essa mesma expressão – numa palavra, a qualidade literária do texto [...]. »¹⁷.

Cependant, le lien entre l'écriture romanesque et les chroniques ne s'arrête pas à cet entraînement stylistique à la prose, mais, comme se plaît à le dire l'auteur : « está lá tudo »¹⁸. Les titres même des deux recueils de chroniques montrent déjà leur liaison avec une unité thématique qui parcourt l'œuvre romanesque de José Saramago : « *Deste mundo e do outro* » pointe deux lieux distincts mais, plutôt que séparés, juxtaposés par la conjonction, à la manière dont le réel et la fiction s'entremêleront afin de se problématiser l'un l'autre, à la manière aussi dont José Saramago lie réalisme et tendance fantastique ou merveilleuse dans tous ses romans, faisant coïncider deux « mondes » apparemment inconciliables. Pour sa part, *A Bagagem do viajante* porte déjà en lui la thématique du voyage, du parcours, de la « caminhada », qui sera développée au long de la majorité de ses romans, et, ainsi que le souligne Maria Alzira Seixo, « pressupõe a noção de um « homo viator » que não é limite absoluto de si próprio [...] mas entidade essencialmente definida pelos

17 « Il y a, cependant, plusieurs points à retenir relatifs à l'exercice régulier de la chronique à ce moment de la carrière de José Saramago : une certaine coïncidence d'attitude entre la chronique et le poème lyrique (articulation avec le moment présent, brièveté du texte, possibilité de captation des résonances évocatives de sa signification) ; une pratique constante d'une prose mesurée, susceptible de créer chez l'écrivain un entraînement accentué aux ressources stylistiques en fonction de la densité et de l'économie d'expression ; une habitude de mettre en rapport la dynamique du temps qui se vit (ses événements, ses marques spécifiques), la sensibilité du sujet qui le vit et les potentialités verbales susceptibles de définir cette même expression – en un seul mot, la qualité littéraire du texte. », *ibid.*, p. 16-17.

18 « tout est là », cité par Maria Alzira Seixo, *op. cit.*, p. 18.

acidentes [...] que congrega no (ou para o) seu caminho »¹⁹, introduisant ici une vision de l'homme qui sera fondamentale quant à la place accordée à l'événement dans la poétique de José Saramago, et qui s'exprime également dans tous les romans de la première partie de sa production romanesque. Maria Alzira Seixo synthétise ainsi ce rapport avec la production postérieure qui s'exprime dans le détail de la lecture des chroniques :

«[...] e, com efeito, quase tudo, pelo menos, parece já lá estar. Não só no que diz respeito à temática : a relação identidade/alteridade; a articulação entre o homem e a terra; o projecto humano e a sua transposição, ou transcendência ; a concepção do « homo viator » e a sua incidência temporal ; não só também no que diz respeito à constelação de motivos preferenciais que preenchem essa temática [...] - mas também nas atitudes dominantes : cepticismo radical no limite do desengano em fulgurações entrecido por um ilimitado entusiasmo na capacidade de construção humana, [...] ; mas também ainda na frase tensa que não se fecha completamente à irrupção lírica, na mordacidade que não exclui a ternura, na ironia que quase sempre traz a cumplicidade do afago. »²⁰.

L'ironie particulière à l'auteur, sa manière de s'exprimer selon un ton qui met en avant une complicité nécessaire entre l'auteur et son lecteur, se lisent également déjà dans les chroniques. Horácio Costa souligne aussi la tendance à la digression, qui sera développée dans l'écriture romanesque. Les thèmes majeurs qui articulent toute la production romanesque de l'auteur²¹, les principales lignes qui forment son écriture, sont donc déjà affirmés, avant même que sa position d'écrivain et la reconnaissance dont elle découle ne se présentent à lui. De plus, au-delà des thèmes et du ton propre à l'auteur, c'est la pratique de la fiction qui se profile à travers l'écriture de la chronique, ainsi que l'analyse Maria Alzira Seixo :

« O que ficou dito sobre a crónica terá mostrado como este tipo de textos, constituindo embora um tratamento peculiar de um género relativamente definido na sua frouxidão de estrutura, abre perspectivas claramente ficcionais na obra de José Saramago : porque utilizam processos de tipo memorialístico que permitem caracterizar-se uma figura humana e os vários tempos, diversamente convocados ; porque se abeiram de ambiências psicológicas tanto como de concretos delineamentos físicos; porque urdem esboços de narrativa e de enredo, embrenhando o mais concreto acontecer em vagas e miríficas conjecturas de uma prodigiosa imaginação. »²².

19 [A *Bagagem do viajante*] « présuppose la notion d'un « homo viator » qui n'est pas la limite absolue de lui-même mais une entité essentiellement définie par les accidents qui s'accumulent sur (ou pour) son chemin. », *op. cit.*, p. 20.

20 « et, en effet, presque tout, au moins, semble déjà être là. Pas seulement en ce qui concerne la thématique : la relation identité/altérité ; l'articulation entre l'homme et la terre ; le projet humain et sa transposition, ou transcendance ; la conception de l'« homo viator » et son incidence temporelle ; non seulement en ce qui concerne la constellation de motifs privilégiés qui remplissent cette thématique – mais aussi dans les attitudes dominantes : un scepticisme radical à la limite du désespoir qui surgit par moments, entrecoupé par un enthousiasme illimité envers la capacité de construction humaine ; mais aussi encore dans la phrase dense qui ne se ferme pas complètement à l'irruption lyrique, dans le mordant qui n'exclut pas la tendresse, dans l'ironie qui porte toujours avec elle la complicité de l'intimité. », *ibid.*, p. 18-19.

21 Notamment, nous étudions la conjonction entre les deux mondes distincts, du réel et de la fiction, en I.A.2 et II.B.2 ; la thématique du parcours en III.B.2 et l'indétermination des personnages et son lien avec la dynamique événementiale en III.A.1.

22 « Ce qui a été dit sur la chronique aura montré comment ce type de textes, qui constitue tout de même un traitement particulier d'un genre relativement défini dans la faiblesse de sa structure, ouvre des perspectives clairement fictionnelles dans l'œuvre de José Saramago : parce qu'ils utilisent un processus de type mémorialiste qui permet à

L'on peut sans doute également établir un lien entre l'exercice de la chronique et le genre de l'essai, qui marque et se mêle aux récits romanesques de l'auteur²³, tant par sa forme (avec une narration bâtie très souvent en forme de discours au point de vue assumé) que par ses thèmes, notamment dans la réflexion et la critique de l'organisation sociale. La possibilité d'un développement conséquent d'un tel « regard critique » sur le réel peut émerger avec l'advenue concomitante de la Révolution et de l'écriture romanesque, et va marquer toute la production de fiction saramaguienne. Après les poésies et les chroniques, le recours à la fiction permettra notamment à l'auteur de développer son exigence de lucidité, de reconsidération du certain, d'une distanciation du trop-connu pour favoriser une observation du fonctionnement spécifique des choses, en particulier de l'organisation sociale et de sa construction. Chez de nombreux auteurs portugais à cette période qui suit la Révolution il s'agit de reconsidérer le passé plus ou moins récent du Portugal, et d'éclairer d'un nouveau jour l'Histoire nationale portugaise, mythifiée et utilisée par la dictature²⁴. José Saramago se saisit également de ces thématiques, à tel point qu'il sera longtemps qualifié d'auteur de « romans historiques », catégorisation qu'il refuse et contre laquelle il s'élève souvent²⁵. Traducteur de Georges Duby notamment, José Saramago est très influencé par les principes de l'École des Annales et de la Nouvelle Histoire. L'idée d'une impossible objectivité en Histoire, liée au fait qu'elle est toujours une construction opérée par un historien non dépourvu de sa subjectivité, laisse au romancier la latitude pour penser l'Histoire comme une fiction, dans une certaine mesure, et surtout pour permettre à la fiction de s'emparer de l'Histoire. Dans les zones d'ombre laissées par l'historien dans sa mise en forme du passé, le romancier peut s'aventurer, complétant ainsi l'Histoire écrite, « [...] como se leva[sse] uma pequena lanterna de mão que vai iluminando os cantos e os recantos do tempo com simpatia indulgente e irónica compaixão. »²⁶. La fiction représente ainsi la

une figure humaine et à différents temps, diversement convoqués, de se caractériser ; parce qu'ils s'approchent d'ambiances psychologiques aussi bien que de traits physiques concrets ; parce qu'ils tissent des ébauches de récits et d'intrigue, entremêlant l'événement le plus concret et les conjectures vagues et mirifiques d'une prodigieuse imagination. », *op. cit.*, p. 22.

23 « Não é de agora a minha frase de que talvez seja um ensaísta falhado que escreve romances porque não pôde aprender a escrever ensaios... », réponse à un questionnaire, février 2006. (« Elle n'est pas neuve ma phrase selon laquelle je suis peut-être un essayiste raté qui écrit des romans parce qu'il n'a pas pu apprendre à écrire des essais... »).

24 Ainsi, par exemple, la guerre coloniale, qui a été menée à partir de 1961 et à laquelle la Révolution a mis fin en accordant l'indépendance aux pays colonisés, est largement reprise et marque la production d'auteurs tels que António Lobo Antunes (*Os cus de Judas*, 1983 ; *Fado Alexandrino*, 1983), Lídia Jorge (*A costa dos murmúrios*, 1988), João de Melo (*Gente feliz com lágrimas*, 1989), Mário de Carvalho (*Os Alferes*, 1989), Helder Macedo (*Partes de África*, 1991). L'identité portugaise et ses avatars au cours de l'Histoire est aussi un sujet privilégié de la production romanesque au lendemain de la Révolution, avec des œuvres telles que *As Naus* (1988) d'António Lobo Antunes, *A Paixão do conde de Fróis* (1993) de Mário Carvalho, *A balada da Praia dos cões* (1982), *Alexandra Alpha* (1988) de José Cardoso Pires, pour n'en citer que quelques-unes. Cf. Marie-Hélène Piwnik, « Panorama de la littérature portugaise contemporaine », *Siècle 21*, n° 6, printemps-été 2005, p. 5-8.

25 A ce propos, voir par exemple *A Estátua e a Pedra*, *Diálogos*, ou « O Cerco a José Saramago », *Expresso Revista*, 22/04/1989, p. 62.

26 *Cadernos de Lanzarote I*, Caminho, 1994, p. 113 « [...] comme s'il portait une petite lanterne à la main qui illumine les coins et les recoins du temps avec une sympathie indulgente et une compassion ironique. ».

possibilité de porter un nouveau regard sur l'Histoire, détaché à la fois de l'exigence d'objectivité historiographique, mais aussi des distorsions de l'Histoire officielle, conçue, notamment, sous la dictature. Il s'agit alors pour lui, dans ses premiers romans, d'« estranhar a História »²⁷, de « reclamar a presença »²⁸, de « re-presentar »²⁹, d'interroger ce qui pourrait avoir eu lieu en lui donnant une nouvelle présence.

Dans la forme comme dans les thèmes, il s'agit donc de faire surgir de nouveaux possibles, de reconsidérer les choses pour les faire apparaître sous un jour nouveau. Sous l'égide de Pessoa notamment, dont Saramago est un lecteur assidu, la fiction, le mensonge, le feindre, offrent la possibilité d'un dire-vrai, d'une lucidité³⁰. La fiction s'affirme ainsi comme lieu de déstabilisation des certitudes, ainsi que comme lieu privilégié pour « faire le tour des choses », selon le mot de l'auteur, pour les considérer selon des perspectives nouvelles et diverses qui en éclairent la construction :

« Já tenho contado isto várias vezes, quando tinha dezoito ou dezanove anos e ia à opera, [...], porque um dos porteiros me deixava ir [...] para o galinheiro. [...] e se você esteve no galinheiro, recorda-se da coroa, lá em cima. Vista de cá de baixo, da plateia e dos camarotes, é um esplendor. Mas sabe, porque esteve lá, que a coroa não está acabada, não está terminada e é oca, com teias de aranha e pó. Eu acho que recebi aí, sem ter muita consciência disso, uma grande lição : que é preciso dar a volta às coisas para ver o que as coisas são. Talvez o meu esforço de lucidez consista simplesmente em tentar dar a volta às coisas. »³¹.

Ces questions d'une reconsidération du certain et d'une tentative de lucidité par l'exercice de la fiction, ancrées dans l'expérience personnelle de l'auteur, rentrent en jeu dans la définition d'une possibilité de l'écriture de l'auteur, et, également, la concernent. Le passage au récit chez José Saramago va ainsi de pair avec un travail des particularités du roman, avec une reprise distanciée, souvent ludique, toujours interrogative, des figures tutélaires de la littérature portugaise, et les genres majeurs d'avant la Révolution, que sont notamment le roman réaliste et néo-réaliste, sont mis en question dans son exercice de l'écriture. Cette interrogation, cette considération

27 « rendre l'Histoire surprenante », « Entrevista com José Saramago », *op. cit.*, p. 95-96.

28 *Diálogos com José Saramago*, *op. cit.*, p. 85, « invoquer la présence », « se réclamer de la présence ».

29 « re-présenter », *ibid.*, p. 88.

30 « Ce conteur [l'écrivain] est, n'oublions pas, dans toutes les circonstances, un mystificateur, un mystificateur impénitent et à la limite sans excuses [...]. [...] Pourtant, n'oublions pas aussi que, de la même manière que les pures vérités n'existent pas, les purs mensonges n'existent pas plus. Car si toute vérité porte inévitablement en elle une part de mensonge, aucun mensonge n'est assez mensonger pour ne pas véhiculer, lui aussi, une part de vérité. », José Saramago, « Entre o narrador omnisciente e o monólogo interior : voltar ao autor ? », *La Littérature comparée à l'heure actuelle, Théories et réalisations / textes réunis et présentés par Steven Tötösy de Zepetnek et Milan V. Dimic*, Honoré Champion, 1999, p. 187-188.

31 « J'ai déjà raconté cela de nombreuses fois, quand j'avais dix-huit ou dix-neuf ans, j'allais à l'opéra car un des portiers me laissait entrer et aller au poulailler. Et si vous avez été au poulailler, une fois en haut vous vous rappelez de la couronne. Vue d'en bas, du parterre et des balcons, elle est splendide. Mais vous savez, si vous avez été en haut, que la couronne n'est pas finie, elle n'est pas terminée et elle est creuse, et elle est pleine de toiles d'araignées et de poussière. Je crois que j'ai reçu là, sans en avoir bien conscience, une grande leçon : qu'il est nécessaire de faire le tour des choses / retourner les choses / pour voir ce qu'elles sont. Peut-être que mon effort de lucidité consiste simplement à tenter de faire le tour des choses. », « Das aparências das coisas », *Expresso*, 3/04/04, suplemento « Actual » n° 1640, p. 17.

distancée des choses, est ainsi appliquée en premier lieu à la forme romanesque même, à sa composition, et marque le parcours du romanesque effectué par l'auteur.

Ainsi, malgré la tendance des chroniques à la fiction, et le fait qu'elles recèlent « tout » ce qui sera développé ensuite au long de la production romanesque de José Saramago, l'entrée dans le roman est marquée avant tout par une incertitude, de la même manière que la création poétique se faisait sous l'égide de l'interrogation de sa possibilité et l'introduction du thème du silence dans l'expression même. À la « rencontre » avec soi-même qui intervient lors du séjour en Alentejo, suit en fait une période d'interrogation, de délai de l'œuvre projetée : « Estive no Alentejo em 1976 e saí de lá com o livro [*Levantado do Chão*] tudo arrumado na cabeça. O livro foi escrito três anos depois, sendo certo que escrevi o *Manual de Pintura e Caligrafia e Objecto Quase* provavelmente [...] porque não sabia como havia de escrever *Levantado do Chão*. »³². *Manuel de peinture et de calligraphie* et *Quasi Objets* constituent ainsi des pré-textes, première entrée dans le récit, mais aussi raisons pour ne pas écrire *Levantado do Chão*. Et, ainsi que l'indiquent le sous-titre de la première édition de *Manuel de peinture et de calligraphie*, « essai de roman », et le titre même du recueil de nouvelles *Quasi Objets*, ces deux œuvres sont marquées du sceau de l'incertitude, d'un non-achèvement. L'essai comme les presque-objets semblent ainsi porter dans leurs titres même la preuve d'une insatisfaction, d'une lente approche, hésitante et vacillante, du roman. Leur forme même définit plutôt une gravitation autour du romanesque qu'une entrée directe dans celui-ci. En effet, il s'agit, en ce qui concerne *Manuel de peinture et de calligraphie* d'une fiction de journal – s'approchant donc du roman tout en s'en tenant à distance –, et, avec *Quasi Objets*, d'un recueil de contes – si le déroulement narratif y est expérimenté, il y est encore réduit, ne s'exerçant que dans les bornes de ce genre court. Il s'agirait alors d'un parcours lent d'expérimentation de l'écriture, ainsi que le souligne Maria Alzira Seixo : « [...] poderemos entrever a realidade de uma laboriosa experimentação de José Saramago em relação à sua forma de comunicação privilegiada, que, não se satisfazendo manifestamente com a poesia nem com a crónica, ensaia formas de ficção várias : no *Manual*, nos contos de *Objecto* [...] »³³. Ils posent cependant une possibilité, un cheminement vers la forme romanesque, et, une fois le récit accepté, José Saramago fera retirer la mention « essai de roman » des éditions ultérieures du *Manuel*. La véritable rencontre avec une forme définitive du roman intervient avec *Levantado do Chão* :

32 « J'étais en Alentejo en 1976 et j'en suis parti avec le livre [*Levantado do Chão*] tout en ordre dans la tête. Le livre a été écrit trois ans plus tard, étant donné que j'ai écrit *Manuel de peinture et de calligraphie* et *Quasi objets* probablement parce que je ne savais pas comment il fallait écrire *Levantado do Chão*. », *Diálogos com José Saramago*, op. cit., p. 42.

33 « nous pourrions entrevoir la réalité d'une laborieuse expérimentation de José Saramago en relation à sa forme de communication privilégiée, qui, ne se satisfaisant manifestement ni de la poésie ni de la chronique, essaie des formes de fiction variées : dans *Manuel*, dans *Quasi Objets*. », op. cit., p. 154.

« Eu acho que me encontrei num certo momento da vida e provavelmente encontrei-me no *Levantado do Chão* [...]. [...] Acabei por me decidir a escrever o livro, sabia o que queria contar, mas aquilo não me agradava, havia uma resistência em escrever o livro ; mas comecei a escrevê-lo, fui até à página vinte e tal e de repente, sem reflectir, sem pensar, sem planear, sem ter posto de um lado os prós e do outro lado os contras, achei-me a escrever como hoje escrevo. [...] [...] eu não tinha que mudar muito, a partir daí, porque tudo o que tinha que mudar aconteceu naquele momento. »³⁴,

Comme on le verra plus loin, l'énonciation même porte et affirme dans ce récit la volonté d'une interrogation et d'un regard distancé. De même, ce récit constitue un véritable travail de reprise et de distanciation des genres éprouvés et compose également un parcours de la terre et des origines de l'auteur, prolongé en 1981 avec *Viagem a Portugal*. Celui-ci, bien que n'étant pas un roman, mais plutôt un récit de voyage, semble marquer un tournant supplémentaire dans le cheminement vers le romanesque propre à José Saramago³⁵, et Maria Alzira Seixo considère que ces deux livres « constituent, simultanément, un prolongement décisif et une mutation de rencontre, en relation avec son propre parcours [...]. Na óptica de hoje, podemos situar neles o próprio coração desse percurso [...] »³⁶.

Viagem a Portugal apparaît, pour Maria Alzira Seixo, comme un pont entre la chronique et le roman, mais surtout, il pointe bien, dans le sillage de *Levantado do Chão*, que l'interrogation de la littérature et sa possibilité, sa rencontre, est liée au parcours de la terre de l'auteur, à un travail sur l'appartenance à un lieu et une Histoire. Le travail de reportage, l'immersion dans le quotidien des paysans de l'Alentejo, qui précèdent la création de *Levantado do Chão*, tout comme le parcours du Portugal qui permet à l'auteur de continuer le travail d'écriture élaboré dans *Levantado do Chão*, semblent réaliser cette nécessité à l'entrée dans l'écriture propre de l'auteur, annoncée de manière quasi-programmatique dans une chronique consacrée à *Viagens na minha terra* de Garrett :

« [...] o melhor das Viagens é exactamente a viagem – a crónica. [...] Começa logo no título : Viagens na minha terra. [...] Deu-se-me um nó na garganta e pus-me a olhar, do horizonte desta mesa, essa terra que é minha, que não conheço toda, que mal conheço, de que tão pouco

34 « Je pense que je me suis rencontré à un certain moment de ma vie, et je me suis probablement rencontré dans *Levantado do Chão* [...]. [...] J'ai fini par me décider à écrire le livre, je savais ce que je voulais raconter, mais ça ne me plaisait pas, il y avait une résistance à écrire le livre ; mais j'ai commencé à l'écrire, je suis allé jusqu'à la page vingt et quelques et tout à coup, sans réfléchir, sans penser, sans planifier, sans avoir pesé le pour et le contre, je me suis retrouvé à écrire comme j'écris aujourd'hui. [...] [...] Je n'ai pas eu à changer beaucoup, à partir de là, parce que tout ce que j'avais à changer est arrivé à ce moment là. », *Diálogos...*, *op. cit.*, p. 42-43.

35 lui-même lui reconnaît une parenté formelle avec *Levantado do Chão*, et le considère comme un livre décisif : « Normalement considéra-se que é um livro decisivo, [...], quanto ao estilo e modo de narrar, o *Levantado do Chão*. Mas para passar do *Levantado do Chão* para o *Memorial do Convento*, foi preciso estar nessa viagem [...]. Foi preciso escrever o *Levantado do Chão* para fazer *Viagem a Portugal*, mas talvez o *Levantado do Chão* não fosse suficiente para escrever o *Memorial do Convento* e aquilo que veio depois. », « Entrevista com José Saramago », *op. cit.*, p. 98. (« Normalement on considère que *Levantado do Chão* est un livre décisif, quant au style et à la manière de raconter. Mais pour passer de *Levantado do Chão* au *Dieu manchot*, ce voyage a été nécessaire. Il a été nécessaire d'écrire *Levantado do Chão* pour faire *Pérégrinations portugaises*, mais peut-être que *Levantado do Chão* n'aurait pas été suffisant pour écrire *Le Dieu manchot* et ce qui est venu ensuite. »).

36 « [ces deux livres] constituent, simultanément, un prolongement décisif et la rencontre d'un changement, en relation avec son propre parcours. Dans l'optique d'aujourd'hui, on peut y situer le cœur même de ce parcours. », *op. cit.*, p. 155.

sei, onde há gente que fala a minha língua, gente para quem escrevo estas crónicas [...]. Pensei que uma cura de silêncio. Mais silêncio ? pergunta daí o leitor. Não, respondo-lhe eu : um silêncio diferente. O silêncio de quem reflecte, de quem se recolhe a si mesmo, de quem pensa e mede as suas forças. O silêncio de quem se acha colocado no arranque de uma estrada e convoca as forças preciosas que a viagem vai lhe exigir. A viagem na minha terra, pois é dela que estou falando. »³⁷.

La référence à Garrett sera bien sûr assumée dans *Pérégrinations portugaises*, mais surtout, c'est ce lien entre parcours de « ma » terre et écriture qui s'affirme, comme si tout abordage du récit ne pouvait se faire sans un tour de l'horizon qui s'étend au-delà de la table de l'écrivain, sans une prise en compte des points d'ancrage de l'auteur dans un lieu et une Histoire particuliers. Dans cette possibilité d'une réalisation du roman lorsqu'il est donné à l'auteur de parcourir et travailler sa terre, est aussi en jeu une considération de ses origines, puisqu'on peut, à l'instar de l'auteur, faire un parallèle entre les paysans de l'Alentejo et ses propres origines familiales :

« [...] aí tive, de facto, uma ideia, a de escrever um livro sobre o que foi a minha infância, a infância de quem nasceu numa aldeia, de quem nela viveu, reconstituir, pôr de pé outra vez todo o espírito da vida no campo, o trabalho, os sacrifícios, as misérias, as lutas. Isto acabou por não ser referido ao meu próprio lugar de nascimento e de vivência, pois o transporte para outra região de Portugal, ao Sul do lugar em que nasci. Essa região é o Alentejo, que tem uma tradição de lutas camponesas antiquíssima, e é esse livro que se chama *Levantado do Chão* [...]. »³⁸.

Rencontre avec soi-même, retour sur soi et possibilité d'écriture semblent liés. Ce lien est aussi celui avec une langue, dont les particularités régionales comme temporelles sont au cœur de la relation de l'auteur avec sa matière. Si cela se retrouve dans la majorité des romans de l'auteur, on peut pointer aussi que ce travail de la langue portugaise est particulièrement prégnant dans les récits qui se dédient à présenter les attaches de l'auteur, comme *Viagem a Portugal*, où les exemples d'activation des parlars régionaux sont nombreux, ou encore *As Pequenas Memórias*, paru en 2006, où l'auteur se penche sur son passé de pré-adolescent, et réactive tout un vocabulaire particulier aux années 30. Le parcours littéraire de l'écrivain semble alors avoir partie liée avec l'Histoire portugaise du XX^e siècle : c'est alors que le pays se libère de cinquante ans de dictature, qu'il peut enfin se considérer librement, sans l'étreinte de la censure et de la pensée unique obligatoire, que l'écrivain peut

37 « le meilleur des Voyages est exactement le voyage – la chronique. Cela commence dès le titre : parcours de ma terre. Un nœud s'est formé dans ma gorge et je me suis mis à regarder, à l'horizon de cette table, cette terre qui est la mienne, que je ne connais pas toute, que je connais mal, de laquelle je sais si peu, où il y a des personnes qui parlent ma langue, des personnes pour qui j'écris ces chroniques. J'ai pensé à une cure de silence. Davantage de silence ? demande le lecteur. Non, lui réponds-je : un silence différent. Le silence de qui réfléchit, de qui se recueille en lui-même, de qui pense et mesure ses forces. Le silence de qui pense se trouver au début d'une route et convoque les forces précieuses que le voyage va exiger de lui. Un voyage sur ma terre, puisque c'est bien de cela que je suis en train de parler. », *Deste Mundo e do Outro*, p. 52-53, cité par Maria Alzira Seixo, *Lugares da Ficção*, p. 22.

38 «là j'ai eu, en fait, une idée, celle d'écrire un livre sur ce qu'avait été mon enfance, l'enfance de qui est né dans un village, de qui y a vécu, reconstituer, mettre sur pied de nouveau tout l'esprit de la vie aux champs, le travail, les sacrifices, la misère, les lutas. Le livre a fini par ne pas se référer à mon propre lieu de naissance, puisque que l'ai transporté dans une autre région du Portugal, au sud du lieu où je suis né. Cette région est l'Alentejo, qui possède une très vieille tradition de lutas paysannes, et c'est ce livre qui s'appelle *Levantado do Chão*. », *A Estátua e a Pedra*, p. 45.

reparcourir sa terre, considérer son parcours, afin d'aller à la rencontre de lui-même et de fonder son écriture propre.

Mais, la production romanesque qui marque l'entrée de Saramago dans ce genre ne se lit pas d'abord comme une revendication, une avant-garde ou une expérimentation formelle radicale, et ce bien que *Manuel...*, dont l'intrigue se passe en 73-74, mette en scène une libération concomitante du pays et de l'artiste. Au contraire, on pourrait la penser en décalage, à contre-courant, dans la mesure où, de par les thèmes et les formes mêmes mises en œuvre, ses œuvres sont plus tournées vers le passé que vers le futur. *Manuel...* se confronte ainsi à l'écriture autobiographique et ses avatars, avec de longues réflexions sur *Les Confessions* de Rousseau, *Robinson Crusoë* de Defoe et *Les Mémoires d'Hadrien*, de Marguerite Yourcenar : des œuvres, on le voit, qui ne s'inscrivent pas dans une radicale contemporanéité. Dans *Objecto Quase*, les cinq contes qui forment le recueil explorent les registres fantastique et merveilleux, tout en en modulant les spécificités, soit par la forme soit par les motifs. Mais la mention de « contes » sur la couverture affirme pourtant bien la référence à un genre éprouvé. *Levantado do Chão*, pour sa part, reprend les thèmes néo-réalistes développés tout au long de la dictature. De même, *Viagem a Portugal* s'inscrit en référence au modèle récit de voyage³⁹, et le rapport intertextuel avec Garrett ou Xavier de Maistre (*Voyage autour de ma chambre*), est clairement assumé. Ce décalage, cette appréhension à contre-courant de la littérature, par la référence à une tradition classique, n'est pas propre à José Saramago, mais marque la production portugaise au lendemain de la révolution : plutôt qu'une expérimentation formelle ou une libération des formes qui prévalaient pendant la dictature, la production romanesque au lendemain de la Révolution se fait plutôt dans une forme de continuité⁴⁰. Cependant, est mise en place, dans cette continuité même, une subversion de ces formes romanesques (soit le réalisme et le néo-réalisme essentiellement), qui interroge 'de l'intérieur' leur composition et leur fait subir un décalage qui distingue la nouvelle production de l'ancienne. La possibilité de l'écriture se fonde

39 « Trata-se de uma obra que não deve ser vista com um guia ou um roteiro, porquanto não é mais do que uma narrativa de viagem, como tantas que se escreveram nos séculos XVII e XVIII, quando a Europa começa por viajar por dentro da Europa, e os viajantes narravam as suas expêriencias e aventuras, produzindo de caminho alguns documentos preciosos, inclusive para o estudo da história e das mentalidades. Foi com um espírito assim que se fez a viagem a Portugal, foi também com esse espírito que a *Viagem a Portugal* se escreveu. », « História e Ficção », *Jornal das Letras* n° 400, 1990, p. 19. (« Il s'agit d'une œuvre qui ne doit pas être vue comme un guide ou un circuit touristique, dans la mesure où elle n'est rien de plus qu'un récit de voyage, comme ceux, nombreux, qui s'écrivaient aux XVII^e et XVIII^e siècles, quand l'Europe a commencé à voyager en Europe, et que les voyageurs racontaient leurs expériences et leurs aventures, produisant en chemin quelques documents précieux, aussi en ce qui concerne l'étude de l'histoire et des mentalités. C'est dans un tel esprit que s'est fait le voyage au Portugal, et c'est aussi dans cet esprit que s'est écrit *Pérégrinations Portugaises*. »).

40 « Era por mais claro que, fosse qual fosse o destino histórico, ideológico e político da Revolução, também no mundo escrito, senão da escrita, haveria um *antes* e um *depois* do 25 de Abril [...]. A lógica profunda de cada um impunha, todavia, uma certa *continuidade*. », Eduardo Lourenço, « Literatura e Revolução », *Colóquio/letras* n° 78, Março de 1984, p. 9, (« Il était du plus clair que, quel que soit le destin historique, idéologique et politique de la Révolution, il y aurait un avant et un après le 25 Avril, dans le monde écrit, ou dans le monde de l'écriture, aussi. La logique profonde de chacun imposait, cependant, une certaine continuité. »).

alors dans un rapport particulier au passé, marqué par un ressaisissement mêlé d'une distance, comme l'exemplifie *Levantado do Chão* par rapport au genre néo-réaliste :

« No [...] caso [do neo-realismo], porém, a explicita vizinhança por parte do escritor relativamente a tal corrente talvez tenha obstado à elucidação daquilo que, na sua ficção, lhe dá continuidade temática ou formal e, por outro lado, sobretudo a nível narratológico, daquilo que nela opera uma ruptura : outra maneira de contar, por vezes, a mesma história, como acontece em *Levantado do Chão*, e um distanciamento, marcado par um irónico desencanto, contrastando com as expectativas sócio-culturais e políticas que, mais ou moins programaticamente, as obras neo-realistas inscreviam. »⁴¹.

Le retour sur ses origines, sur le passé national, son héritage littéraire, et sur le territoire qui les comprend, s'effectue alors de manière à permettre une re-considération de ceux-ci. Ce regard sur le passé, cet emprunt aux formes littéraires déjà consacrées, représentent la possibilité d'affirmer un présent qui s'en distingue, dans une sorte d'épilogue d'un temps qui vient tout juste de s'achever. Ce ressaisissement du passé se fait alors selon une certaine distance, tout d'abord temporelle, les mondes parcourus dans *Levantado do Chão* comme dans *Viagem* étant en train de disparaître, ainsi que le pointe l'auteur :

« Embora na *Viagem a Portugal* não se repita o modelo narrativo do *Levantado do Chão*, há qualquer coisa nela que tem que ver com aquele romance. [...] é que a *Viagem a Portugal* é provavelmente o último livro sobre um Portugal que já não existe, que estava a deixar de existir naquele momento. E é curioso como se pode fazer uma aproximação [...], não só estilística, entre o *Levantado do Chão* e a *Viagem a Portugal* : assim como o *Levantado do Chão* é, por assim dizer, o último romance do neo-realismo, fora já do tempo neo-realista, a *Viagem a Portugal* é também o livro que mostra a última imagem de qualquer coisa.»⁴².

À ce retour du récit sur un monde qui s'achève, s'ajoute la distance de l'observation. Le narrateur, qui assume dans *Levantado do Chão* comme dans *Viagem* une identité avec l'auteur, se pose en effet toujours en observateur, jamais en acteur. Même s'il raconte dans *Pérégrinations portugaises* son parcours, il se définit avant tout comme un regard, filtre subjectif de l'observation, point d'ancrage de la description. De même dans *Levantado do Chão*, où il n'apparaît que rarement, il se présente comme auditeur, enquêteur. Il s'inscrit donc principalement comme témoin, quasi-mémorialiste de ce monde en transformation. Il existe donc un décalage constant entre le monde

41 Vitor Viçoso, « *Levantado do Chão* e o romance neo-realista », *Colóquio/letras* n° 152, p. 239 (« Dans le cas du néo-réalisme, cependant, le voisinage explicite avec ce courant de la part de l'auteur a peut-être empêché la mise en évidence de ce qui, dans sa fiction, lui donne une continuité thématique ou formelle et, d'un autre côté, surtout au niveau narratologique, de ce qui opère dans celle-ci une rupture : une autre manière de raconter, parfois, la même histoire, comme cela se passe dans *Levantado do Chão*, et une distanciation, marquée par un désenchantement ironique, qui contraste avec les attentes socio-culturelles et politiques inscrites, de manière plus ou moins programmatique, dans les œuvres néo-réalistes. »).

42 « Même si dans *Pérégrinations portugaises* le modèle narratif de *Levantado do Chão* ne se répète pas, on y trouve quelque chose qui est en rapport avec ce roman. C'est que *Pérégrinations portugaises* est probablement le dernier livre sur un Portugal qui n'existe déjà plus, qui était en train de cesser d'exister à ce moment-là. Et il est curieux de voir que l'on peut rapprocher, pas seulement stylistiquement, *Levantado do Chão* et *Pérégrinations portugaises* : de la même manière que *Levantado do Chão* est, pour ainsi dire, le dernier roman du néo-réalisme, hors du temps néo-réaliste, *Pérégrinations portugaises* est aussi un livre qui montre la dernière image de quelque chose. », *Diálogos com José Saramago*, p. 118.

ressaisi dans le récit et les conditions de son énonciation, le retour sur le passé se définissant donc plutôt comme considération à distance qu'adhésion pleine, qui permet la naissance de possibles nouveaux, d'une voie nouvelle :

« Por outro lado, se a obra [*Levantado do Chão*] é o epílogo de toda uma literatura que se orientou, através do expressionismo visionário (Raul Brandão) ou da relevância da dialéctica classicista romanesca [...], para a desocultação dos santos suores de um tradicional « bucolismo » pacificador, [...], também é verdade que ela funda, quanto ao modo de narrar, um novo ciclo romanesco em José Saramago. Simultaneamente fim de percurso narrativo e génese de uma nova maneira de organizar e questionar ficcionalmente o mundo. »⁴³.

Le retour sur un héritage littéraire se combine alors avec l'entrée dans un mode d'écriture singulier et nouveau. Le réinvestissement de formes littéraires 'dépassées' engage ainsi une distanciation vis-à-vis d'elles, et l'appréhension *a posteriori* du néo-réalisme que *Levantado do Chão* propose est l'occasion d'une subversion de cette forme.

Ainsi, *Levantado do Chão*, en tant que « Livro do latifundio », peut être comparé, comme le fait d'ailleurs Maria Alzira Seixo⁴⁴, à *A Casa Grande de Romarigães*, de Aquilino Ribeiro (publié en 1957). Comme dans ce roman, le premier chapitre consiste en une longue description du territoire du *latifundio*, et plus particulièrement de ses paysages, de la nature, de la terre et de sa fertilité. Le narrateur, dans ces deux récits, développe une vision large, se fondant sur une temporalité vaste, plutôt géologique qu'humaine, et se fait l'écho du cycle immuable et infini des saisons, de la vie de la nature. L'homme n'y apparaît que comme une figure réduite, ponctuelle, et l'appropriation de cette terre est décrite, dans ces deux récits, de manière critique, pointant l'arbitraire d'une possession humaine décidée en fonction de l'exercice d'une force, d'un pouvoir religieux et temporel, qui s'approprie finalement la temporalité infinie de la nature

(« Por esse tempo, e depois, se resolveu o que o futuro haveria de ser, por que vias retorcidas da mão, este presente agora de terra talhada entre os donos do cutelo e consoante o tamanho e o ferro ou gume do cutelo. Por exemplo : senhor rei ou duque, ou duque depois real senhor, bispo ou mestre da ordem, filho direito ou de saborosa bastardia, ou fruto de concubinato, [...], e alguma vezes amigos meus esta é a minha terra, tomai-a, povoai-a para meu serviço e o vosso prol, guardada de infiéis e outra inconformações. [...]. Levou séculos para chegar a isto, quem duvidará de que assim vai ficar até a consumação dos séculos ? »⁴⁵).

43 Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 240 (« Par ailleurs, si l'œuvre est l'épilogue de toute une littérature qui s'est orientée, à travers l'expressionisme visionnaire (Raul Brandão) ou la pertinence de la dialectique de classe romanesque, vers la désocultation des sueurs sacrées d'un traditionnel « bucolisme » pacificateur, il est vrai qu'elle fonde, quant à la manière de raconter, un nouveau cycle romanesque chez José Saramago. Simultanément fin d'un parcours narratif et genèse d'une nouvelle manière d'organiser et de questionner fictionnellement le monde. »).

44 Cf. *Lugares da Ficção*, p. 157-158.

45 *Levantado do Chão*, Lisboa, Editorial Caminho, 1980, p. 13-14 [Toutes les citations ultérieures de *Levantado do Chão* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« À cette époque, et par la suite, on a décidé ce que devrait être le futur, par quels moyens inavouables, ce cadeau d'une terre maintenant divisée entre les seigneurs de l'épée et selon la taille et le fer ou le fil de l'épée. Par exemple : seigneur roi ou duc, ou duc puis seigneur royal, évêque ou maître de l'ordre, fils direct ou de bâtardise savoureuse, ou fruit du concubinage, et certaines fois mes amis cela est ma terre, prenez-là, peuplez-là pour mon service et votre bénéfice, gardez-la des infidèles et autres inconformités. Il a fallu des siècles pour arriver à cela, qui douterait que cela ne reste pas ainsi jusqu'à la fin des siècles ? »).

Mais, plutôt que de conter l'histoire de son appropriation et de ses différents propriétaires, comme dans *A Casa Grande de Romariçães* (et la longue liste de toutes les sortes de propriétaires possibles citée précédemment fait évidemment référence à ce roman et à la suite d'héritiers dégénérés, « bâtards » ou « fruits du concubinage » qu'il décrit), c'est une autre voie que va prendre *Levantado do Chão*, ainsi que l'annonce la phrase de clôture de l'incipit : « Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira. »⁴⁶. Le récit de José Saramago va donc prendre de la distance avec le modèle que fournit Aquilino Ribeiro, et le deuxième chapitre met en scène un couple pauvre, anonyme, et l'histoire de ce *latifundio* sera ainsi celle de ces paysans miséreux qui en travaillent la terre et y souffrent. Pour autant, leur expression ne va pas être une expression « anonyme » ressaisie dans le discours du narrateur, et l'on assiste rapidement à une identification précise des personnages : ainsi, l'invention de la famille Mau-Tempo crée un processus inverse de celui suivi par Aquilino Ribeiro, puisque diverses générations de paysans sont identifiées et exemplifiées par la constitution d'individus singuliers. Par opposition, et contrairement à ce que fait Aquilino Ribeiro, ce sont les tenants du pouvoir qui sont anonymisés, se fondant en une simple figure continue et atemporelle du pouvoir. Le « Padre Agamedes » représente ainsi l'Église du début à la fin de la saga, le « tenente Contente » symbolise la force policière, de même que l'écoulement des générations chez les seigneurs du latifundio n'est perceptible que par une variation autour d'un nom (Lamberto, Dagoberto, Alberto...). La voix du pouvoir est ainsi non pas abolie mais anonymisée, dans une symbolisation qui rend claire sa permanence au fil du temps, tandis que la « masse » du peuple fait au contraire l'objet d'une identification et d'une singularisation, à même de traduire sa progressive évolution. Il s'agit bien, ainsi, de « retourner les choses », de leur donner un nouveau tour par la fiction nouvellement abordée.

La référence au néo-réalisme est de plus augmentée d'innovations stylistiques et formelles : oralité, absence de ponctuation, polyphonie de la voix narrative, qui s'éloignent de la tradition néo-réaliste et la renouvellent, de même que la référence au marxisme est claire et assumée, permettant au récit de revisiter l'Histoire de cette région depuis la fin du XIX^e siècle en se dégageant de sa version officielle. Cette reprise assumée du néo-réalisme est alors aussi sortie de celui-ci, direction vers une narration qui en diffère, renouvellement du regard sur les thèmes néo-réalistes :

«Tal formulação paradoxal [« o último romance do neo-realismo, fora já do tempo do neo-realismo »] poder-nos-ia levar a pensar que este romance seria, então, um anacronismo estético ou algo de redundante em relação ao já dito; um arcaísmo narrativo recuperado [...]. Ou, pelo contrário, na linha da interpretação que fizemos da obra, aquele enunciado poderia assinalar *Levantado do Chão* como o resultado da releitura e da reescrita do « Livro neo-realista », ou seja, um símbolo num tempo histórico, no qual o sentido da utopia, o princípio da esperança, embora necessário, já dificilmente poderia assumir a epicidade datada e algo

46 p. 15, « mais tout cela peut être raconté d'une autre manière ».

ingénua do protagonista colectivo, mobilizado por uma dinâmica histórica de sentido único e de cariz teleológico. Neste aspecto, o romance será a memória ficcionada da luta de um povo [...], enquanto algo de exemplar, e uma alegorese projectada para a história do futuro.»⁴⁷. Il s'agit alors à la fois d'une reprise du canon et de sa subversion, de son décalage, de la même manière qu'il s'agit de ressaisir un temps qui s'efface, autant afin d'éviter sa pleine disparition que de marquer sa différence avec le présent qui s'annonce. La fin de *Levantado do Chão* en est exemplaire, qui se déroule en forme de rêverie pleine de promesses sur la Révolution, dans un ressaisissement de la mémoire du *latifundio* à travers la convocation des morts, mais aussi d'ouverture sur une époque nouvelle avec la grande marche des vivants vers les terres occupées (« Vão todos, os vivos e os mortos. E à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal.»⁴⁸, et les deux derniers mots soulignent ce double mouvement de ressaisissement du passé et de direction vers le futur, puisque « o dia levantado » désigne le jour qui s'est levé - donc l'aube d'un nouveau temps - tout en rappelant le titre du roman et donc la série de luttes qui y sont décrites, envisageant ce « dressement » populaire comme en continuité et initial à la fois, tandis que le double sens de « principal » : importance et début, ancre ce jour dans la comparaison avec les luttes passées en même temps qu'il annonce son caractère fondateur.). Le récit s'affirme alors comme tourné à la fois vers un passé qui s'évanouit, tout en réalisant pour l'auteur la potentialité d'une écriture à venir (« Tudo isso pode ser contado doutra maneira. »). Et c'est dans le décalage même de l'écriture d'un temps qui disparaît selon les moyens d'un genre disparu, mais augmenté d'une narration particulière et subversive, que le passage à un nouveau registre est rendu possible, que l'écriture romanesque est fondée, et qu'une contemporanéité est rencontrée. Cette rencontre, qui va de pair avec une rencontre de soi, associée à un parcours de ses origines, d'un passé qui modèle l'instant et la forme de l'écriture, se retrouve au niveau intra-diégétique dans les deux romans méta-textuels que sont *Manuel de peinture et de calligraphie* et *Histoire du Siège de Lisbonne*. Distanciation et ressaisissement s'y lisent aussi, et s'y expriment notamment par le biais de la prise en compte de l'altérité, en soi ou non, qui marque dans ces deux romans l'entrée des deux personnages principaux

47 Vitor Viçoso, *op. cit.*, p. 240 (« Une telle formulation paradoxale [« le dernier roman du néo-réalisme, hors du temps néo-réaliste »] peut nous amener à penser que ce roman serait, donc, un anachronisme esthétique ou quelque chose de redondant en relation au déjà-dit, un archaïsme narratif récupéré. Ou, au contraire, dans la ligne d'interprétation de l'œuvre que nous proposons, cet énoncé pourrait signaler *Levantado do Chão* comme le résultat de la relecture et de la réécriture du « Livre néo-réaliste », c'est-à-dire, un symbole dans un temps historique, dans lequel le sens de l'utopie, le principe de l'espoir, bien que nécessaire, ne peut déjà plus assumer l'épopée datée et un peu ingénue du protagoniste collectif, mobilisé par une dynamique historique de sens unique et de teneur téléologique. Dans cet aspect, le roman sera la mémoire fictionnée de la lutte d'un peuple, en même temps que quelque chose d'exemplaire, une allégorèse projetée pour l'histoire d'un futur. »).

48 « Ils vont tous, les vivants et les morts. Et, devant, sautillant et courant selon sa condition, va le chien Constant, pouvait-il manquer, en ce jour levé/dressé et principal/principiel », Phrase finale de *Levantado do Chão*, p. 366, [Le chien Constant est celui d'une fable énoncée par un paysan, et symbolise la constance de la volonté de résistance à l'oppression et de la lutte d'émancipation].

dans le travail de l'écriture, qui se donne ainsi comme interrogation et déstabilisation d'un ordre connu, au profit de l'ouverture de potentialités nouvelles et inattendues.

Manuel de peinture et de calligraphie et *Histoire du Siège de Lisbonne*, romans fortement méta-textuels, s'attachent à décrire le travail d'écriture, par le biais de l'entreprise de leurs personnages principaux. Ces romans font non seulement le récit du travail de l'écriture, mais aussi celui du passage à l'écriture. L'idée du passage est importante, dans la mesure où il ne s'agit pas pour les personnages d'une entrée directe et évidente dans le monde des lettres, mais d'un parcours, d'un processus de familiarisation avec l'activité de l'écriture. Ce processus est lié, de plus, à un parcours concomitant de soi, d'autrui par le biais de la rencontre amoureuse, ainsi que du monde qui entoure les personnages. Le lien avec l'entrée dans l'écriture de José Saramago lui-même est ainsi clair, et ces romans méta-textuels interviennent de plus à des moments clefs de son parcours littéraire. *Manuel de peinture et de calligraphie*, son premier roman, déroule une réflexion sur l'acte d'écrire et la possibilité d'une représentation hors de la figuration réaliste, marquant ainsi l'entrée même de l'auteur dans l'écriture. Quant à *Histoire du Siège de Lisbonne*, publié en 1989, il intervient alors que José Saramago est déjà depuis plusieurs années un écrivain reconnu, mais il s'inscrit à un tournant de sa création. En 1986 est publié *A Jangada de Pedra*, qui s'éloigne de la thématique historique des précédents romans, et annonce les composantes de la deuxième partie de l'écriture de José Saramago qui se confirme avec *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) (introduction d'un événement irréaliste moteur, ancrage de la diégèse dans un temps non-situé, puis, avec *Ensaio sobre a Cegueira*, dans un espace non-situé). En 1991 est publié *L'Evangile selon Jésus-Christ*, qui renoue avec la thématique historique pour la dernière fois, prolongeant radicalement la critique de l'Histoire officielle entreprise depuis *Levantado do Chão*, avec la reprise de la Bible. *Histoire du Siège de Lisbonne*, qui s'attache à une réflexion sur l'écriture de l'Histoire, de la fiction et de la fiction historicisante, peut ainsi être vu comme un processus de transition entre ces deux périodes de l'écriture saramaguienne, entre *A Jangada de Pedra* qui annonce la deuxième période et *L'Evangile* qui clôt magistralement la première. De plus, la thématique de l'événement, si elle est déjà présente en filigrane dans tous les romans de José Saramago, est ici mise en place d'une manière plus appuyée, qui annonce les romans plus tardifs. L'entrée dans l'écriture du personnage, si elle est assez inattendue dans *Manuel...* également, y intervient comme une véritable rupture, forte de conséquences. Les deux récits sont composés par les répercussions et le déroulement de ces conséquences du passage à l'acte d'écrire.

Dans *Manuel...*, le passage à l'écriture s'opère alors que le peintre H., personnage principal et narrateur, est confronté à une prise de conscience sur son activité. Si le caractère démodé de son

activité⁴⁹ de portraitiste de « pessoas que se estimam suficientemente para os [os retratos] encomendarem e pendurarem em átrios, escritórios, linvingues-rumes ou salas de conselho. »⁵⁰ et sa médiocrité lui sont connus depuis longtemps, le livre s'ouvre alors que l'insatisfaction propre à son activité se fait insupportable, lorsque la sécurité d'un espoir préservé s'effondre⁵¹. Confronté à un nouveau client, sa situation lui apparaît en plein, ainsi que l'humiliation et le jeu de dupes qui vont de pair. Face à cela, H. se lance dans la réalisation d'un deuxième portrait, parallèle au portrait « officiel » réalisé pour le client, mais qui ne lui apporte pas non plus la satisfaction escomptée, qui serait passée pour lui par la réalisation du portrait juste, celui qui ne témoigne pas seulement de l'apparence superficielle du modèle, mais de son être plus général. L'écriture apparaît ainsi comme une troisième voie pour rencontrer une figurativité moins compromise, moins artificielle et plus juste. La calligraphie est ainsi opposée à la peinture, l'écriture à l'art de la représentation picturale : « [...] estas folhas de papel [...] são outra tentativa, para que vou de mãos nuas, sem tintas nem pincéis, apenas com esta caligrafia, este fio negro que se enrola e se desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuosa [...] »⁵² (p. 50) : la ligne, tendue, unicolore, de l'encre du stylo sur le papier est alors le pendant à l'art de la répartition des formes et des couleurs insatisfaisante. Le flux spontané, quasiment imprévisible, qui recèle une potentialité infinie, s'oppose au tableau fermé, réalisé par automatismes, conformément à un « manuel » :

« [...] na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse

49 « Diziam os críticos (no tempo em que de mim falaram, breve e há muitos anos) que estou atrasado pelo menos meio século [...] », *Manual de pintura e caligrafia*, Caminho, 1977, p. 44 ; « Divirto-me a pensar que cultivo uma arte morta [...] », *ibid.* p. 46 (« Les critiques prétendaient (au temps, bref et lointain, où ils parlèrent de moi) que j'étais en retard d'au moins un demi-siècle[...] », *Manuel de peinture et de calligraphie*, Seuil, 2000, traduction Geneviève Leibrich, p. 10 ; « Je me plais à penser que je cultive un art mort [...] », *ibid.*, p. 12).

50 *Manual de pintura e caligrafia*, Caminho, 1977, p. 45 [Toutes les citations ultérieures de *Manual...* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« des gens qui s'estiment assez pour les commander [leurs portraits] et les suspendre dans des entrées, des bureaux, des salons ou des salles de réunion », *Manuel de peinture et de calligraphie*, Seuil, 2000, traduction Geneviève Leibrich, p. 11 [Toutes les citations ultérieures de *Manuel...* (en français) se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

51 « [...] mas, dantes, quando eu chegava à janela, gostava de ver o céu e o rio, tal como Giotto gostaria, ou Rembrandt, ou Cézanne. [...]. A paz estava-me garantida, o mais que viesse só poderia ser mais paz ou, quem sabe, a agitação da grande obra. Não esta espécie de rancor manso mas determinado, não esta escavação pelo interior da estátua, não este dente agudo e obstinado como o do cão que morde a trela enquanto olha em redor ansioso, de medo que regresse quem o prendeu. », p. 58 (« Mais avant, quand je m'approchais de la fenêtre, j'aimais à regarder le ciel et la rivière comme Giotto aurait aimé le faire, ou Rembrandt, ou Cézanne. [...]. La paix m'était assurée, ou mieux pourrait-elle être plus grande encore, ou, qui sait, se muer en l'effervescence du grand chef-d'œuvre. Pas cette espèce de rancœur douce, mais déterminée, pas ce creusement à l'intérieur de la statue, pas cette dent aiguisée et obstinée comme celle du chien qui mord sa laisse tout en regardant anxieusement autour de lui, de peur que celui qui l'a enchaîné ne revienne. », p. 24).

52 « [...] ces feuilles de papier [...] représentent une autre tentative que j'aborde les mains nues, sans couleurs ni pinceaux, avec cette seule calligraphie, ce fil noir qui s'enroule et se déroule, qui s'arrête aux points et aux virgules, qui respire dans de petites clairières blanches pour avancer aussitôt de façon sinueuse [...]. », p. 16.

alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a ideia do prolongamento infinito que me fascina. Poderei escrever sempre, até ao fim da vida, ao passo que os quadros, fechados em si mesmos, repelem, são eles próprios isolados na sua pele [...]. »⁵³ (p. 54).

L'écriture se définit donc avant tout comme ouverture, au contraire de la peinture. Celle-ci est caractérisée dans le premier chapitre comme une opération d'arithmétique, une division réalisée dès avant le premier coup de pinceau : selon H., le portrait est achevé avant même d'avoir été commencé. Au contraire, l'écriture est une « addition jamais commencée », toujours donc en train de se renouveler, capable de s'augmenter selon le désir de celui qui écrit. Le manque de forme de la ligne qui se tend et se détend sans cesse définit une malléabilité, qui s'anime de la dynamique de ce « fil » personnifié (« qui s'arrête », « qui respire », « qui avance »), semblant insuffler un élan par la nature de son déroulement. L'informe de l'écriture devient alors création d'une forme jamais achevée, et ouvre une potentialité infinie. Le passage à l'écriture correspond alors à une conquête naturelle et précieuse à la fois⁵⁴, mais aussi à une quête plus large, énigmatique, indéterminée

(« Não sei que passos darei, não sei que espécie de verdade busco : apenas sei que se me tornou intolerável não saber. », p. 53 ; « Mas o jogo complicou-se, e agora sou um pintor que errou duas vezes, que persevera no erro porque não pode sair dele e tenta o caminho desviado de uma escrita cujos segredos ignora : mal ou bem comparado, vou procurar decifrar um enigma com um código que não conheço. », p. 52⁵⁵).

L'avancée sinueuse du fil de l'écriture sur la page se double donc d'une recherche de sens qui semble elle-même tendue par les hésitations, pauses et répétitions qui définissent la calligraphie selon H.. Mais l'énigmaticité de ce « code inconnu » qu'est l'écriture détermine le fait que c'est d'abord l'acte même de l'écriture qui est interrogé : « Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto [...]. »⁵⁶ (p. 54). Avant le sens, la signification des mots, est mis en avant le geste et la forme même de l'écriture, les rythmes de ses pleins et déliés, l'espace de la feuille couvert par l'encre. Ainsi qu'on le voit dans ces différentes

53 « [...] dans la peinture, il vient toujours un moment où le tableau ne supporte pas un coup de pinceau de plus (mauvais ou bon, cela le rendrait pire), tandis que ces lignes peuvent se prolonger indéfiniment, alignant les fractions d'une addition qui ne sera jamais commencée mais qui, ainsi alignée, représente déjà un travail parfait, une œuvre définitive parce que connue. C'est surtout l'idée du prolongement à l'infini qui me fascine. Je pourrais toujours écrire, jusqu'à la fin de ma vie, tandis que les tableaux, refermé sur eux-mêmes, repoussent. Ils sont isolés à l'intérieur de leur propre peau [...]. », p. 20.

54 « Mas, caso singular, [a ideia] veio naturalmente, sem me surpreender, sem que eu a tivesse discutido em nome da minha incapacidade literária, e o primeiro gesto que desencadeou foi a compra deste papel [...], saí da cidade no carro, levando ao lado a resma de papel, como quem passeia uma nova conquista [...]. », p. 53 (« Mais, curieusement [l'idée] m'est venue naturellement, sans me surprendre, sans que je la récuse en arguant de mon incompetence littéraire, et le premier geste qu'elle a déclenché a été l'achat de ce papier [...]. [...] je suis sorti de la ville en voiture, la rame de papier à côté de moi, comme si je promenais une nouvelle conquête [...]. », p. 19).

55 « Je ne sais pas comment je procéderai, je ne sais pas quelle sorte de vérité je recherche : je sais seulement que ne pas savoir m'est intolérable. », p. 20 ; « Mais le jeu s'est compliqué et maintenant je suis un peintre qui a échoué deux fois, qui persévère dans l'erreur parce qu'il est incapable d'en sortir et qui s'est lancé dans la voie détournée de l'écriture dont il ignore tous les secrets : la comparaison vaut ce qu'elle vaut, mais je vais m'attacher à déchiffrer une énigme à l'aide d'un code qui m'est inconnu. », p. 19.

56 « Je m'observe en train d'écrire comme je ne me suis jamais observé en train de peindre et je découvre tout ce que cet acte a de fascinant [...] », p. 20.

citations, l'écriture est d'abord exprimée par la matérialité même de sa présence : feuilles de papier, stylo, encre sont décrits, mentionnés tour à tour et constamment, jusque dans le geste de l'achat des feuilles de papier. L'écriture est donc avant tout une organisation matérielle : un support, un outil, une matière, un geste, une occupation de l'espace (H. précise ainsi la différence entre ses trois entreprises, les répartissant dans trois pièces différentes ; tandis que le premier tableau s'offre à la vue de tous, dans la pièce principale, le deuxième se cache dans un réduit, et l'écriture se pose du côté de l'intimité, se faisant « neste pequeno reduto que é o meu quarto de cama, meio biblioteca meio fojo »⁵⁷, p. 53). Dans ce premier récit, l'acte même de la composition littéraire est ainsi directement interrogé et réfléchi, dans un questionnement aussi bien de la forme que de l'activité d'écriture, ou de la posture de celui qui la pratique, effectué par le biais du personnage principal.

Y est aussi définie la possibilité d'une recherche d'une connaissance, d'une volonté de précision et de claire appréhension de la situation qui peut s'effectuer par la pratique narrative, et qui rejoint l'idée d'un exercice d'un regard « lucide » par la narration, affirmé dans la suite de la production de l'auteur : « Escrever não é outra tentativa de destruição mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços. »⁵⁸ (p. 57-58). L'écriture représente ainsi cette possibilité de comprendre, de revenir sur les choses de manière détournée, afin d'en percevoir et d'en donner à voir la composition interne, les mécanismes, selon une avancée qui, déjà dans *Manuel de Peinture et de Calligraphie*, se développe selon des ressacs, des retours incessants sur les propos déjà tenus, dans une tentative de parvenir à une précision et une clarté les plus grandes possibles. Selon ce même processus, graduellement, l'entreprise de l'écriture et l'interrogation qu'elle suscite sur elle-même va engager une réflexion plus large, qui investit peu à peu tous les pans de la vie de H., dans une remise en cause totale qui s'oriente vers une réalisation, ainsi que l'annonce cette description du narrateur par lui-même : « [...] me encontro naquele estado larvar que vai da concepção ao nascimento : frágil, precária hipótese humana, ácida, irónica, interrogação sobre o que farei sendo. « Por nascer. » »⁵⁹ (p. 44)

Dans *Histoire du Siège de Lisbonne*, l'entrée dans l'écriture se fait en plusieurs étapes, mais est annoncée par un geste inaugural, qui est celui d'une rébellion. Raimundo Silva, le personnage principal, va soudainement sortir de la réserve imposée par son métier de correcteur pour une

57 « dans cette petite pièce qui est ma chambre à coucher, mi-bibliothèque, mi-tanière [...] », p. 19.

58 « Écrire n'est pas une autre tentative de destruction, mais bien plutôt un effort de tout reconstruire du dedans, en mesurant et en pesant tous les engrenages, les roues dentées, en comparant les axes au millimètre près, en examinant l'oscillation silencieuse des ressorts et la vibration rythmique des molécules à l'intérieur de l'acier. », p. 23.

59 « je me trouve dans cet état larvaire qui va de la conception à la naissance : hypothèse humaine, fragile et précaire, interrogation acide et ironique sur ce que je ferai quand j'accéderai à l'être. « Sur le point de naître. » », p. 10.

maison d'édition et passer du côté de la création en changeant un mot dans le texte qu'il corrige, qui en fausse tout le propos. Ce geste de prise de possession du texte corrigé intervient en fait selon une dynamique quasi fantastique :

« É um disparate, insiste Raimundo Silva [...], não farei semelhante coisa, e por que a faria, um revisor é uma pessoa séria no seu trabalho, não joga [...], muito menos porá um não onde o autor escreveu sim, este revisor não o fará. As palavras que o Dr. Jekyll acabou de dizer tentam opor-se a outras [...], essas disse-as Mr. Hyde, não seria preciso mencionar estes dois nomes para percebermos que neste prédio velho [...] assistimos a mais uma luta entre o campeão angélico e o campeão demoníaco [...]. Mas esta batalha, desgraçadamente, vai ganhá-la Mr. Hyde, percebe-se pela maneira como Raimundo Silva está a sorrir neste momento, com uma expressão que não esperaríamos dele, de pura malignidade, desapareceram-lhe do rosto os traços do Dr. Jekyll, é evidente que acabou de tomar uma decisão, e que má ela foi, com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa [...]. [...] Raimundo Silva não continuará a ler. Está exausto, foram-se-lhe todas as forças naquele Não [...]. »⁶⁰ (p. 49-50).

Le jeu avec le fantastique, mis en évidence par la reprise des personnages du classique de Stevenson qui place le passage dans cette filiation intertextuelle, est déroulé également par la reprise des éléments clés du genre, comme l'incompréhension du geste par son auteur même, soulignée par ses dénégations et l'affirmation de sa volonté ; l'inévitable de l'acte, comme si le personnage était guidé par une force qui le dépasse, ainsi qu'en témoigne le recours au stéréotype du combat entre l'ange et le démon ; l'épuisement du personnage qui s'est absorbé tout entier dans la réalisation de l'acte fantastique. La structure du passage même soutient cette filiation générique annoncée, puisque, intervenant à la page 50, cet événement semble concentrer en lui tout l'élan de la narration, tant de nombreux pivots disséminés au fil des pages précédentes le préparent, comme dans tout récit fantastique classique⁶¹. Cependant, au contraire du fantastique, le récit ne culmine pas dans la

60 *Historia do Cerco de Lisboa*, Caminho, 1989, p. 49-50 [Toutes les citations ultérieures de *Historia do Cerco de Lisboa* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« [...] C'est une absurdité, insiste Raimundo Silva [...], je ne ferai pas une pareille chose, et pourquoi agirais-je ainsi, un correcteur prend son travail au sérieux, [...], et surtout il n'ira pas mettre Non là où l'auteur a écrit Oui, en tous cas le correcteur que voici ne le fera pas. Ces paroles que le docteur Jekyll vient de prononcer tentent de s'opposer à d'autres [...] qui ont été proférées, elles, par M. Hyde, il ne serait pas nécessaire de mentionner ces deux noms pour que nous comprenions que dans ce vieil immeuble [...] se déroule une fois de plus un combat entre l'ange et le démon [...]. Mais cette bataille, malheureusement, sera remportée par M. Hyde, on le comprend à la façon dont Raimundo Silva sourit en cet instant, une expression de pure malignité à laquelle nous ne nous serions pas attendu de sa part, les traits propres au docteur Jekyll se sont totalement effacés de son visage, il est clair qu'il vient de prendre une décision et que celle-ci est mauvaise, il tient le stylo-bille d'une main ferme et ajoute un mot sur la page, un mot que l'historien n'a pas écrit et que par souci de la vérité historique il n'aurait jamais écrit, le mot Non, maintenant le livre dit que Non, les croisés n'aideront pas les Portugais à conquérir Lisbonne [...]. Raimundo Silva ne continuera pas à lire. Il est épuisé, toutes ses forces sont allées dans ce Non [...]. », *Histoire du siège de Lisbonne*, Seuil, 1992, traduction Geneviève Leibrich, p. 50-51 [Toutes les citations ultérieures de *Histoire du siège de Lisbonne* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

61 On a ainsi une première annonce p. 14 (« Tem sentido muita tentação de sapateiro [en référence à l'apologue d'Appelle et du cordonnier] na revisão do meu livro, A idade traz-nos uma coisa boa que é uma coisa má, acalmanos, e as tentações, mesmo quando são imperiosas, tornam-se menos urgentes » ; « Avez-vous souvent senti la tentation du cordonnier en corrigeant mon livre, L'âge nous apporte une bonne chose, qui est une mauvaise chose, il

réalisation de l'événement irréaliste, mais à l'inverse, cet événement se prolonge dans une continuité du geste créatif. En effet, sur les conseils de sa nouvelle supérieure hiérarchique, Raimundo Silva va se lancer dans la composition de cette histoire du siège de Lisbonne modifiée, réalisée sans l'aide des croisés. Il s'agit à ce moment, contrairement au geste initiateur, d'une vraie décision, qui amène un long questionnement sur sa réalisation. Comme dans *Manuel...*, ce passage à l'écriture est d'abord décrit selon sa mise en place matérielle. Mais, à un premier geste radical qui marque l'acceptation de la suggestion d'écrire l'histoire du siège de Lisbonne sans les croisés, suit une interrogation qui était absente de *Manuel...* :

« Então Raimundo Silva puxou uma folha de papel branco, também ela lisa, limpa, também ela uma tábua rasa, e, ao alto, com a sua clara e cuidada caligrafia de revisor, escreveu História do Cerco de Lisboa. Sublinhou duas vezes, retocou uma e outra letra, e no instante seguinte a folha estava rasgada [...]. Colocou outra folha de papel, mas não para escrever nela [...], o que ele quer é algo a que possa perguntar, Que vou eu escrever [...]. »⁶² (p. 122). Ici, le questionnement n'a pas pour objet le geste de l'écriture, mais bien la geste qu'il va s'agir de décrire. La feuille blanche, «de papier vierge», «table rase», n'appelle pas l'encre, la ligne calligraphique, mais questionne le contenu, la nécessité du propos, la présence du sens (« [...] o que ele quer é algo a que possa perguntar, Que vou eu escrever, e depois esperar uma resposta, esperar até se lhe confundirem os olhos e não ver mais a branca, estéril superfície, mas uma confusão de palavras surdindo da profundidade [...]. »⁶³, p. 123). Contrairement à *Manuel...*, il ne s'agit plus ici d'interroger simplement l'écriture même, mais bien la production de fiction : « [...] mas o problema que eu tenho de resolver é outro, quando escrevo Não os cruzados foram-se embora, por isso não me adianta nada procurar resposta ao Porquê na história a que chamam verdadeira, tenho de

nous calme, et les tentations, fussent-elles les plus impérieuses, deviennent moins pressantes [...] »), puis, progressivement, une sortie des ornières de la normalité avec le dérèglement de l'organisation routinière (« Pela primeira vez em tantos anos do ofício minucioso Raimundo Silva não fará leitura final e completa de um livro. », p. 43 ; « pour la première fois depuis tant d'années d'un travail scrupuleux, Raimundo Silva ne procédera pas à une dernière lecture d'une seule traite », qui se poursuit par le passage à un état second du personnage (« Porque há três minutos que Raimundo Silva está tão desperto como se tivesse tomado uma pastilha de benzedrina [...]. Está como fascinado, lê, relê, torna a ler a mesma linha [...]. », p. 48 ; « Car cela fait trois minutes que Raimundo Silva est aussi éveillé que s'il avait pris un comprimé de benzédrine [...]. Il est comme hypnotisé, il lit, relit et lit une troisième fois la même ligne [...] », p. 49), et s'accentue par la disposition du texte en forme de défi malicieusement dévolu à la fatalité (« Quis o acaso, ou foi antes a fatalidade, que estas unívocas palavras ficassem reunidas numa linha só, assim se apresentando com a força duma legenda, [...], uma inapelável sentença, mas são também como uma provocação, como se estivessem a dizer ironicamente, Faz de mim outra coisa, se és capaz. », p. 48 ; « Le hasard, ou plutôt la fatalité, a voulu que ces mots univoques fussent réunis sur une seule ligne, se présentant ainsi avec la force d'une légende [...], une sentence sans appel, mais ils sont aussi une provocation, car ils semblent dire ironiquement, Fais de moi autre chose, si tu en es capable. », p. 49).

62 « Alors, Raimundo Silva sortit une feuille de papier vierge, lisse [...], nette, elle aussi une table rase, et, en haut, de son écriture claire et soignée de correcteur, il écrivit Histoire du Siège de Lisbonne. Il souligna deux fois, retoucha une lettre ici ou là et, l'instant d'après, la feuille était déchirée [...]. Il prit une autre feuille de papier, mais pas dans le but d'écrire dessus [...], ce qu'il veut c'est quelque chose à quoi demander, Que vais-je écrire [...]. », p. 121.

63 « [...] ce qu'il veut c'est quelque chose à quoi demander, Que vais-je écrire, et attendre ensuite la réponse, attendre jusqu'à ce que sa vue se brouille et qu'il ne voie plus la blanche surface stérile mais un méli-mélo de mots sourdant des profondeurs [...] », p. 122.

inventá-la eu próprio, outra para ser falsa, e falsa para ser outra. »⁶⁴ (p. 129). C'est avant tout la nécessité de l'invention qui est soulignée, la distance d'avec le réel que la fiction possède. Si l'organisation matérielle de l'écriture est, comme dans *Manuel...*, présente (et l'on peut noter comme ici aussi l'écriture se fait dans la chambre du personnage, dans une relation d'intimité avec le texte), ce sont avant tout les mécanismes de l'invention, les pivots de la fiction, son rapport de proximité ou de distance avec la réalité, qui sont ici interrogés. La feuille blanche se double alors d'une interrogation sur la structure du texte (où commencer ?) et sur les moyens de rendre le déroulement d'un siège de Lisbonne sans les croisés vraisemblable. Ce n'est que lorsque la réponse à cette question aura été trouvée que l'écriture du récit commencera véritablement⁶⁵, suscitant alors des questionnements (notamment du narrateur) sur le langage adéquat, le ton à employer et sa justification⁶⁶. Le récit écrit par le correcteur sera retranscrit dans le texte du roman par le narrateur, filtré par son ton propre, renforçant ainsi l'interrogation sur l'écriture et la production de fiction. Si le personnage-écrivain questionne sa pratique, le narrateur hétérodiégétique double pour sa part cette interrogation, qui se fait donc à la fois au niveau de la diégèse et au niveau de l'énonciation, celle-ci l'amplifiant ponctuellement d'un jeu avec son contexte de production extra-textuel, par des références aux autres récits de l'auteur, ou par des allusions directes à son parcours :

« [...] Falta-me o preparo, senhor doutor, que pode um simples homem fazer sem o preparo [...], em estado bruto, e depois não mais polimento que primeiras letras que ficaram únicas, Podia apresentar-se como autodidacta, produto do seu próprio e digno esforço, não é vergonha nenhuma, antigamente a sociedade tinha orgulho nos seus autodidactas, Isso acabou, [...], os autodidactas são vistos com maus olhos, só os que escrevem versos e historias para distrair é que estão autorizados a ser e a continuar a ser autodidactas, sorte deles [...] »⁶⁷ (p. 16).

64 « [...] mais le problème qu'il me faut résoudre est différent, quand j'ai écrit Non, les croisés ont quitté les lieux, il ne me sert donc à rien de chercher une réponse au Pourquoi dans l'histoire qu'on appelle la vraie histoire, je dois l'inventer moi-même, il faut qu'elle soit autre pour pouvoir être fausse et fausse pour pouvoir être autre. », p. 128.

65 « E é nesse preciso instante [...] que no seu espírito surgiu, finalmente claro e também ele irónico, o motivo tão procurado, a razão do Não, a justificação última e irrefutável do seu atentado contra as históricas verdades. Agora Raimundo Silva sabe por que se recusaram os cruzados a auxiliar os portugueses a cercar e tomar a cidade, e vai voltar a casa para escrever a História do Cerco de Lisboa. », p. 135 (« Et c'est à cet instant précis [...] que surgit dans son esprit, enfin clair et lui aussi ironique, le motif tant recherché, la raison du Non, la justification ultime et irréfutable de son atteinte à la vérité historique. À présent Raimundo Silva sait pourquoi les croisés ont refusé d'aider les Portugais à assiéger et à prendre la ville et il va rentrer chez lui écrire l'histoire du siège de Lisbonne. », p. 134).

66 « Depois do que declarara D.Afonso Henriques, não tinha mais que, por palavras suas, contar o milagre de Ourique, introduzindo-lhe, claro está, a esperada porção de cepticismo moderno, aliás autorizada pelo grande Herculano, e dando soltas à linguagem, ainda que sem exceder o comedimento, por não serem os revisores habituais arautos de ousadias em matéria tão vigiadas pela opinião pública. », p. 145 (« Après ce qu'avait déclaré Dom Afonso Henriques, il n'avait plus qu'à raconter avec ses propres mots le miracle d'Ourique, en lui ajoutant bien entendu la pincée escomptée de scepticisme moderne, d'ailleurs autorisée par le grand Herculano, et lâchant la bride au langage, mais sans passer les bornes de la bienséance, les correcteurs n'ayant pas l'habitude d'être d'hardis précurseurs dans un domaine aussi surveillé par l'opinion publique. », p. 143).

67 « Il me manque la formation, monsieur, que peut faire un simple homme sans formation, [...] à l'état brut et sans autre polissage que celui de l'enseignement du premier degré qui est resté le seul, Vous pourriez vous présenter comme autodidacte, le produit de votre propre et digne effort, il n'y a aucune honte à cela, jadis la société tirait une grande fierté de ses autodidactes, C'est bien fini, [...], les autodidactes sont vus d'un mauvais œil, seuls ceux qui écrivent des vers et des historiettes distrayantes sont autorisés à être autodidactes et à persévérer dans cette voie, ils ont bien de la chance [...]. », p. 16.

L'allusion, en forme d'auto-dérision, amplifie encore le caractère méta-textuel de ce roman qui fait se dérouler trois Histoires du siège de Lisbonne, et impose le ton de complicité ironique propre au narrateur saramaguien, qui implique le lecteur et se joue des tous les niveaux textuels (extra-diégétique, énonciatif, diégétique, et même hypo-diégétique). On le voit, la progression de la carrière littéraire de l'auteur modifie le questionnement sur l'écriture, si on le compare à *Manuel...* Notamment, il en vient à concerner en premier lieu non plus l'écriture elle-même mais plutôt la fiction et ses fondements, comme dans un retour ironique, ludique et sarcastique de l'auteur sur sa production⁶⁸.

L'écriture de fiction semble alors n'être rendue possible que grâce à une constante réflexivité, un jeu méta-textuel qui, au-delà de son ludisme, maintient en fait la possibilité d'un retour au récit qui se démarque des genres pratiqués pendant la dictature, principalement par le dévoilement de leur construction, par l'application d'une « lucidité » qui concerne non-seulement les thèmes abordés mais aussi la forme de leur expression. Si les formes, souvent les thèmes, voire le vocabulaire de ces genres (notamment le vocabulaire connotant le quotidien, visant la production d'effets de réel⁶⁹) sont largement utilisés ou repris, la réflexivité, la mise en avant de leur mécanisme même, qui peut atteindre, comme dans ce passage, jusqu'à la position de l'auteur lui-même, maintient une distance avec ceux-ci.

Il s'agit donc de créer de la fiction, mais en en désamorçant quasiment les artifices, c'est-à-dire sans que la suspension de l'incrédulité soit possible, ainsi qu'en témoigne le passage dans *Histoire du Siège de Lisbonne* sur l'illusion référentielle (p. 18 / p. 24-26), dans lequel, à la suite d'une description très précise et détaillée d'un matin dans la Lisbonne maure suit un commentaire critique qui en pointe les imprécisions et erreurs historiques. Cette interrogation, qui se dessine déjà dans *Manuel...* avec les réflexions de H. sur l'écriture autobiographique et biographique, qui introduisent la thématique d'une fiction, d'un feindre toujours présents dans l'énoncé figuratif, n'est jamais absente des romans de José Saramago, et l'écriture des romans s'allie ainsi avec sa propre interrogation, avec une considération méta-textuelle, souvent ironique et ludique, de leurs composantes. La possibilité d'une pratique de l'écriture va ainsi de pair avec un exercice de subversion, d'altération des normes et du connu, exemplifié par le parcours diégétique des personnages de *Manuel...* et *Histoire du siège de Lisbonne*. Les deux personnages, assez similaires, tous deux cinquantenaires et célibataires, pris dans une routine monotone, sont confrontés par la

68 On rappelle que certains des romans de José Saramago ayant rencontré le plus de succès sont déjà parus : *Mémorial do Covento* en 1982, *O Ano da morte de Ricardo Reis* en 1984, et *A Jangada de pedra* en 1986.

69 La profusion de ce vocabulaire, l'abondance des petits détails inutiles pour l'économie du récit, rappelant avant tout la pratique de l'effet de réel analysée par Barthes est telle qu'elle devient même, parfois, suspecte, ainsi, dans *Histoire du Siège de Lisbonne*, les menus du correcteur sont pratiquement toujours détaillés. Cette utilisation abondante de détails non-motivés sera étudiée plus précisément en III.C.2.

pratique de l'écriture à un questionnement personnel, celle-ci entraînant un changement majeur dans la vie et l'être de ces personnages-écrivains. La thématique de l'événement et de son bouleversement en forme de remise en cause du connu est ainsi déjà présente en filigrane, accentuée dans *Histoire du siège de Lisbonne* par le surgissement soudain et inexplicable de l'altération du texte qui saisit le correcteur.

Le parcours de l'écriture mène alors à un parcours de soi qui passe par une reconsidération de tous les éléments qui soutiennent, dans les deux récits, la vie des personnages. Dans *Manuel de Peinture et de Calligraphie*, H. se détache peu à peu de sa vie antérieure à l'acte d'écriture pour laisser la place à la venue au monde d'un nouveau lui-même, dans une entreprise de reconstruction de ses fondations personnelles. Ainsi que le note Horácio Costa, «Para H., um neófito no campo da escrita, a relação que [...] manterá com esta será [...] de propiciação : embora sem que o texto o diga expressamente, o que procurará linha a linha - ou letra a letra, já que se trata, é bom não esquecer-lo, de uma caligrafia -, é propiciar o seu próprio nascimento simbólico, a sua volta à vida, ou seu acesso, se quisermos, à vida verdadeira [...]. »⁷⁰. L'idée de la naissance qui va de pair avec cette réalisation n'est pas seulement la reprise d'un cliché langagier, mais le fruit d'une réflexion qu'opère le narrateur sur les genres biographiques et autobiographiques. Questionnant sa propre démarche d'écriture de soi, le narrateur décide de se reporter au modèle de textes biographiques ou autobiographiques consacrés. Il constate que la date de naissance, par laquelle commencent ces récits classiques, est un leurre qui n'indique rien de « vrai » sur les personnes décrites. À partir de la phrase de Yourcenar, « le véritable lieu de naissance est celui où l'on a posé pour la première fois un œil intelligent sur soi-même. » (ici, p. 96), H. se pose ainsi la question de sa propre naissance, et le récit peut dérouler alors l'advenue de cette naissance seconde, œuvre d'un « regard intelligent sur soi-même ». Le questionnement de soi et des normes narratives se font donc de pair, et mènent à la fois à une considération nouvelle de soi et à une tentative d'écriture hors des normes consacrées et ici discréditées par l'interrogation :

« Afinal, as confissões de Rousseau ou de Adriano não passam de dóceis acatamentos às regras de um género : todas começam num ponto comum, a que se dá o nome de nascimento, e são, se bem repararmos, outras transpostas histórias que igualmente podiam começar, ainda mais obedientes à tradição, por « Era uma vez ». »⁷¹ (p. 143).

70 « Pour H., un néophyte dans le champ de l'écriture, la relation qu'il maintient avec elle est celle d'une propitiation : bien que le texte ne le dise pas expressément, ce qu'il cherche ligne à ligne – ou lettre à lettre, puisqu'il s'agit, il est bon de ne pas l'oublier, d'une calligraphie -, c'est de faire advenir sa propre naissance symbolique, son retour à la vie, ou son accès, si l'on veut, à la vie vraie. », *O Período Formativo*, p. 281.

71 « En définitive, les confessions de Rousseau et les souvenirs fictifs ou les Mémoires de Robinson ou d'Hadrien ne sont rien d'autre que respect docile des règles d'un même genre : tous commencent à un point commun, appelé naissance, et, à y regarder de près, autant d'histoires transposées qui pourraient tout aussi bien commencer, obéissant ainsi d'encore plus près à la tradition, par « Il était une fois ». », p. 104.

Il apparaît ici, à rebours de la tradition littéraire biographique, et tant par la forme du récit que par les réflexions menées intradiégétiquement, que la naissance à soi-même est un processus, un parcours de l'être, une découverte de soi. Horácio Costa compare ainsi ce roman à un roman de formation d'un nouveau type, qui se nourrit, de plus, de la situation de l'auteur :

« [...] o romance pode interpretar-se [...] como uma espécie contemporânea de *Bildungsroman*, no qual [...] depara-se-nos um homem maduro que busca renascer e por fim o logra [...]. Em poucas palavras, H. sofre de um desabrochar tardio, porém consistente, que emula [...] o do romancista José Saramago, já cinquentão e, entretanto, a ponto de começar sob novas bases a sua carreira literária. Quando H. chega ao final do seu « manual », a sua crise é já memória : a sua *Bildungsgeschichte* está completa. »⁷².

Manuel... est donc à la fois le récit de la naissance du personnage en acte et la réalisation d'un mode narratif fondé sur le processus du devenir, qui sera déroulé dans chaque roman saramaguien et accentué avec l'introduction et l'utilisation de l'événement « événemential » dans la deuxième partie de sa production.

Pour réaliser une autobiographie plus à même de faire part de cette progressive apparition de soi-même à soi-même, H. refuse alors de décrire les moments-types de toute biographie (date de naissance, formation, mariage...) mais au contraire aborde la constitution de lui-même à travers le récit de micro-événements qui lui semblent plus révélateurs, ont marqué en lui une prise de conscience sur lui-même. Se pose ainsi déjà dans ce premier roman la thématique de l'événement comme point saillant, déclencheur, propulsion, à même de configurer le sujet. La dynamique de l'advenue de soi telle que la décrit Romano⁷³, qui découle de sa pensée de l'événement, est ici déjà prégnante et va marquer tous les romans de José Saramago, s'y exacerbant dans la deuxième partie de son œuvre, ainsi que nous le montrerons plus loin. Elle inaugure ici l'idée d'une construction personnelle hors d'un destin reconstituable, mais au contraire soumise à l'aléa et à l'actualisation de divers possibles, qui éloigne le roman de la retranscription d'une destinée cohérente et suivie pour au contraire l'orienter vers l'accompagnement d'un parcours, incertain, qui s'y dessinerait progressivement. Si le roman s'achève lorsque H. s'atteint lui-même, il ne scelle ainsi pas pour autant un destin, ne se clôt pas sur un état définitif, mais l'interrogation de sa poursuite subsiste : « Falta saber se, desta maneira descoberto o lugar do nascimento, poderemos recuperar e continuar

72 *Op. cit.*, p. 318 (« Le roman peut s'interpréter comme une espèce contemporaine de *Bildungsroman*, dans lequel nous est montré un homme mûr qui cherche à renaître et à la fin y parvient. Bref, H. souffre d'un épanouissement tardif, mais consistant, qui émule celui du romancier José Saramago, déjà cinquantenaire et, cependant, sur le point de commencer sur de nouvelles bases sa carrière littéraire. Quand H. arrive à la fin de son « manuel », sa crise n'est déjà plus qu'un souvenir : sa *Bildungsgeschichte* est achevée. »).

73 Claude Romano, *L'événement et le monde*, P. U.F, 1998. Cette dynamique de l'advenue, fondamentale dans la construction des récits autour de l'événement, sera étudiée en II.A.1, tandis que l'indétermination des personnages, présentés toujours comme en évolution vis-à-vis d'eux-mêmes également dans les récits postérieurs, fera l'objet de la partie III.A.

o olhar de entendimento [...] »⁷⁴ (p. 134). La clôture du récit, si elle ressaisit cette advenue de soi, annonce une nouvelle fécondité artistique, la poursuite de l'interrogation : « Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. Importava que ficasse registado o rosto que ainda é, e se apontassem as primeiras feições do que nasce. Foi um desafio a escrita. Outro desafio faço ainda, mas no meu terreno verdadeiro : que eu seja capaz de pôr nesta tela o mesmo que ficou nestas páginas. »⁷⁵ (p. 312). La réflexion sur le thème de la naissance et les exercices autobiographiques auxquels s'astreint le personnage visent ainsi, comme le montre Horácio Costa, à retrouver en lui la part créative non aliénée par son activité de peintre académique⁷⁶ et compromise avec le régime. L'appropriation de son écriture personnelle et de ses propres souvenirs lui permet alors de sortir de son académisme figé, et sa dernière commande est ainsi réalisée selon des critères nouveaux qui l'amèneront à être rejetée par les clients, et constitue, sur le plan personnel, une véritable rébellion et libération, ainsi que le note Luis de Sousa Rebelo : « Com a sua recusa [à vendre le tableau qui ne convient pas aux commanditaires] pretende vindicar a independência ao artifício das leis do mercado, que lhe impõe o estilo da obra no contrato da sua encomenda. Mais importante que este acidente, narrado, aliás, com constante ironia, é a compreensão que H. dele tem como gesto de autêntica revolta individual [...]. »⁷⁷.

On retrouve dans *Histoire du Siècle de Lisbonne* cette dynamique de l'advenue de soi, qui va de pair avec une subversion des pratiques narratives et une rencontre d'une écriture propre, ainsi que le note Horácio Costa :

« [...] valha traçar aqui um paralelo entre a recusa de H. em *Manual de Pintura e Caligrafia* e a « insurreição » do personagem mais importante em *História do Cerco de Lisboa* [...]. [...] À imagem de H., o personagem Raimundo também experimenta, ao longo do romance, aceder a

74 « Reste à savoir si, ayant découvert ainsi le lieu de ma naissance, nous pourrions retrouver le regard de la compréhension et le prolonger [...]. », p. 96.

75 « Ce récit va s'achever. Il a duré le temps qu'un homme finisse et qu'un autre commence. Il importait de fixer le visage qu'il est encore et de noter les premiers traits de ce qui est en train de naître. Cet écrit fut un défi. Je lance encore un autre défi, mais sur mon vrai terrain : je voudrais être capable de mettre sur cette toile ce que j'ai mis dans ces pages. », p. 267.

76 « Deambulando pelo seu museu mental, e ficcionalizando-se « autobiograficamente » como relator do mesmo, e recuperando, aí sim literalmente, o seu *imaginário* [...], bem como [...] a disponibilidade que terá experimentado nas suas viagens à Itália, através da prática escritural H. termina por sentir-se, já, em condições de se rebelar contra a sua identidade de pintor medíocre de retratos também medíocres [...]. », *op. cit.*, p. 298-99. (« Déambulant dans son musée mental, et se fictionnalisant « autobiographiquement » comme le narrateur de celui-ci, et ayant récupéré, ici littéralement son imaginaire [imagier], ainsi que la disponibilité qu'il avait expérimentée pendant ses voyages en Italie, H. finit par se sentir, à travers la pratique scripturale, en condition pour se rebeller contre son identité de peintre médiocre de portraits eux aussi médiocres. »).

77 Préface à la 4e édition de *Manual de Pintura e Caligrafia*, Caminho, 1983 (1977), p. 31 (« Avec son refus [de vendre le tableau qui ne convient pas aux commanditaires] il prétend revendiquer son indépendance de l'artifice des lois du marché, qui lui imposent un style d'œuvre par le contrat de sa commande. Plus important que cet accident, raconté, de plus, avec une constante ironie, il y a la compréhension qu'en a H., d'un geste d'authentique révolte personnelle. »).

uma nova vida [...] em plena madurez, passando da acídia à acção, da solidão [...] ao relacionamento amoroso profundo, numa palavra : da infelicidade à alegria. »⁷⁸

Ce changement y est affirmé, principalement, par de petits décalages dans la vie routinière de Raimundo, à l'air anodins, mais qui y acquièrent la force d'une révolution :

« Obviamente, em existência tão pouco dada a aventuras, qualquer novidade, insignificante para outros, pode fazer figura de revolução, ainda que, para propor só esse recente exemplo, o seu memorável atrevimento contra o texto quase sagrado do *História do Cerco de Lisboa* não lhe causara efeito que de longe se parecesse, agora a casa está como se fosse pertença doutra pessoa, e ele um estranho, até o cheiro, e os móveis estão como deslocados ou deformados por uma perspectiva regida por leis diferentes. »⁷⁹ (p. 113) .

Il s'agit bien ici de l'instauration d'un regard sur soi décalé, d'une ouverture à une altérité en soi. Mais ce bouleversement est aussi rencontre de soi, affirmation de soi. À ce sentiment d'altérité se mêle alors une sensation de puissance, de force : « Num movimento rápido, inesperado em pessoa habitualmente tão sóbria de gestos, Raimundo Silva abriu de par em par a janela, alguns borrifos salpicaram-lhe a cara [...], e a mesma impressão de força plena e desbordante lhe tomou o espírito e o corpo [...]. »⁸⁰ (p. 116). L'altération des petites habitudes soutenant sa vie quotidienne distille en filigrane la mesure du changement opéré dans la vie du personnage par l'intermédiaire de l'écriture. Ainsi en est-il par exemple de son renoncement à se teindre les cheveux, qui, sous son apparence triviale, porte en fait le début d'une confrontation claire à soi-même et d'une acceptation de soi. Cet acte, qui est noté comme celui d'un potentiel bouleversement lorsqu'il n'est encore qu'une hypothèse⁸¹, est de plus fondamentalement lié à l'entrée dans l'écriture puisqu'il lui précède et intervient à la suite d'une longue digression du narrateur sur le rapport de cause à effet (p. 118-121).

78 *Op. cit.*, p. 305-306 (« Il vaut la peine de tracer ici un parallèle entre la récusation de H. dans *Manuel de peinture et de calligraphie* et « l'insurrection » du personnage principal dans *Histoire du Siège de Lisbonne*. À l'image de H., le personnage Raimundo expérimente aussi, au long du roman, l'accession à une nouvelle vie en pleine maturité, passant de l'acédie à l'action, de la solitude à la relation amoureuse profonde, en un mot : de la tristesse à la joie. »). Et Horácio Costa poursuit, élargissant son analyse à l'ensemble de l'œuvre saramaguienne : « Como vemos, [...] o « tipo » de H. frequenta a galeria das personagens saramaguianas ; neste sentido, o nosso pintor académico inaugura uma constante que, para o leitor da obra de José Saramago, se apresenta como um dos « nexos », um dos « temas » ou « obsessões » mais permanente na sua produção « adulta ». », p. 306 (« Comme on le voit, le « type » de H. fréquente la galerie de personnages saramaguins ; dans ce sens, notre peintre académique inaugure une constante qui, pour le lecteur de l'œuvre de José Saramago, se présente comme un des « nœuds », un des « thèmes » ou une des « obsessions » des plus permanentes dans sa production « adulte ». »).

79 « Manifestement, dans une existence aussi peu fertile en aventures, toute nouveauté, qui serait insignifiante pour d'autres, peut faire figure de révolution, même si pour ne citer que cet exemple récent, son audace mémorable contre le texte presque sacré de l'Histoire du siège de Lisbonne n'avait pas causé chez lui d'effet qui ressemblât même de loin à une révolution, or maintenant il a l'impression que son propre appartement est celui d'un autre, il s'y sent un étranger, même l'odeur est différente, et les meubles y sont comme déplacés par une perspective régie par d'autres lois. », p. 113.

80 « Avec un mouvement rapide, inattendu chez quelqu'un aux gestes habituellement si sobres, Raimundo Silva ouvrit la fenêtre toute grande, quelques gouttes éclaboussèrent son visage [...], et la même impression de force pleine et débordante s'empara de son esprit et son corps [...] », p. 117.

81 « [...] deixando de pintar-se, os cabelos brancos que sabe ter lhe apareceriam de repente à luz, de uma só vez, como uma irrupção brutal, em lugar do lento avanço natural que por vaidade tola resolveu um dia interromper. », p. 56 (« [...] s'il cessait de se les teindre, les cheveux blancs qu'il est conscient d'avoir apparaîtraient soudain à la lumière d'un seul coup, en une irruption brutale, au lieu de la lente avancée naturelle qu'il avait décidé d'interrompre un jour par sottise vanité. », p. 57).

La confrontation à soi que les deux actions impliquent vont de pair, la trivialité du premier acte tirant le deuxième sur un plan intime et matériel qui évite toute considération lyrique de l'acte de création littéraire. Ces changements d'habitudes quotidiennes et triviales se poursuivent d'un bout à l'autre du roman, de manière parallèle à l'entrée dans l'écriture, comme par exemple l'altération des habitudes culinaires du personnage après la première séance de confrontation à l'exercice de l'écriture. Si l'on peut lire ici bien sûr le sarcasme et l'ironie de l'auteur concernant sa propre activité, il semble aussi que la dynamique radicale de l'acte premier d'altération du livre d'histoire se répercute dans la vie du personnage, des aspects les plus quotidiens et anodins à d'autres plus glorieux : rencontre amoureuse, entreprise créative.

Dans *Histoire du Siège de Lisbonne* comme dans *Manuel de peinture et de calligraphie*, il s'agit donc de la survenue d'un nouveau regard sur soi, plus aigu et plus lucide, accompagné du passage d'une position passive à une position active. La prise de conscience politique de H. en est exemplaire, qui s'affirme en même temps que son abandon de la forme consacrée du portrait : alors que son métier était fait de compromissions avec le régime dictatorial, dans la mesure où ses commanditaires, ainsi qu'il l'explique, étaient ceux-là même qui maintenaient le régime en place, sa position critique contre la dictature était à peine une posture intellectuelle. Au contraire, ayant renoncé au conformisme du portrait et mis en place une voie pour créer différemment, sa rencontre avec M., activiste communiste dans la clandestinité, lui permet d'être partie prenante de la lutte contre le régime, et d'envisager plus concrètement sa contestation. Même si l'action de H. reste limitée, M. agit pour lui comme l'agent d'une prise de conscience vaste, renforcée par l'histoire d'amour qui se noue entre eux. Dans le domaine amoureux aussi, H. passe d'une relation maintenue par la force d'inertie de l'habitude à une véritable rencontre, dont la puissance du sentiment amoureux ressenti assure une réelle prise en compte d'autrui et un fort investissement dans la relation. Cette implication plus grande dans le monde, qui va de pair avec l'advenue de soi, est soulignée par l'éclatement de la Révolution des Œillets à la fin du roman, marquant ainsi l'apothéose d'une émancipation individuelle et collective. On retrouve la même dynamique dans *Histoire du Siège de Lisbonne*, où le personnage passe d'une vie monotone, recluse, essentiellement construite autour de sa position passive de correcteur des textes d'autrui à un véritable investissement dans la situation qui l'entoure. Ici aussi, la rencontre amoureuse et la relation qui s'ensuit souligne et prolonge l'élan dynamique d'abord initié par le passage à l'acte d'écrire. La passivité du correcteur, dont la seule activité créatrice s'exprime au début du roman par la rêverie, se retourne ainsi dans le geste créateur de la production de fiction. Ainsi que l'exprime l'idée d'une infraction aux codes

régissant l'activité du correcteur soulevée lors du « Non » de Raimundo Silva⁸², ces changements dans les vies des personnages de ces deux romans sont en rupture radicale avec leurs traditions personnelles, subversion d'un ordre des choses tissé de normes figées et figeantes, qui sont aussi celles de l'académisme de leurs activités. Le passage à l'écriture, la rencontre avec une figuration biaisée et différente, est ainsi, sur tous les plans – créatif et personnel - émancipation qui s'accompagne d'une découverte d'une présence à soi.

Cette idée d'une « rencontre » personnelle qui (s')accompagne (de) la dynamique du passage à l'écriture rappelle bien sûr le parcours extra-diégétique de l'auteur, dans la mesure également où elle engage dans ces récits une reconsidération de ses origines et de sa « terre », le parcours de soi se doublant et s'agrandissant d'un parcours de son lieu d'ancrage. Notamment, ainsi que le souligne Horácio Costa :

« Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, a viagem interior que avança pouco a pouco, linha a linha, letra a letra [...], encontra a sua correspondência perfeita na deambulação pelo espaço lisboeta [...]. O « mapeamento interior » [...] passa, no peregrinar de H., pelo reconhecimento do espaço exterior, passa, de alguma maneira, pela *inclusão* do espaço exterior no mapa interior, como se fosse aquele uma das suas coordenadas deste [...]. »⁸³.

Elle se traduit dans le texte par quelques longues promenades, en voiture ou à pied, dans Lisbonne, mais surtout par des arrêts à des points d'observation, permettant un investissement dans la ville doublé d'une contemplation en retrait. Ces déambulations sont aussi marquées par une filiation artistique - quartier du Bairro Alto associé à Camões, séances de croquis au port qui renouent avec les années de formation aux Beaux-Arts - et doublent ainsi la nouvelle formation de H., formation à soi-même, recherche d'une nouvelle possibilité de créer. Il s'ensuit une certaine ouverture de l'espace intérieur sur l'espace extérieur, particulièrement marquée dans l'évolution de la considération de l'appartement de H., décrit tout d'abord comme une forteresse du personnage, une « tanière », coupée de l'extérieur par un escalier raide sur lequel résonnent les pas des visiteurs, toujours notés alors qu'ils s'éloignent, laissant le personnage dans un espace intime fermé. Au contraire, avec la rencontre de M., qui va correspondre à la rencontre définitive de soi, c'est l'entrée de celle-ci qui est mise en avant, l'ouverture de la porte qui la laisse passer, son regard sur l'espace de H. Pour la première fois dans le roman, H. dévoile son activité à autrui, s'expose. Le départ de M. de l'appartement n'est alors plus éloignement, mais évaluation d'un rapport spatial : « Ao fundo

82 « [...] un correcteur prend son travail au sérieux, il ne joue pas, il n'est pas un prestidigitateur, il respecte les stipulations des grammaires et des précis, il se laisse guider par les règles et ne les modifie pas, il obéit à un code déontologique non écrit mais impératif, c'est un conservateur obligé par les convenances de cacher ses voluptés, ses doutes, si par hasard il en a, il les garde pour lui [...] », p. 50.

83 *Op. cit.*, p. 292 (« Dans *Manuel de peinture et de calligraphie*, le voyage intérieur qui avance peu à peu, ligne à ligne, lettre à lettre, rencontre sa correspondance parfaite dans la déambulation dans l'espace lisboète. La « cartographie intérieure » passe, dans la pérégrination de H., par la reconnaissance de l'espace extérieur, et passe, d'une certaine manière, par l'inclusion de l'espace extérieur dans la carte intérieure, comme s'il était une de ses coordonnées. »).

da escada, numa volta em que a luz quebrava, estendi dois dedos, o polegar e o indicador, na direcção da nuca. Sabia que não lhe iria tocar, e não toquei, mas os meus dedos ficaram a saber a distância : tão pouca, tanta. »⁸⁴ (p. 287). Le livre se clôt sur une ouverture définitive au monde extérieur : « O regime caiu. [...]. Não sei descrever o dia de hoje : as tropas, os carros de combate, a felicidade, os abraços, as palavras de alegria, o nervosismo, o puro júbilo. [...] Abraçámo-nos [...], e embrulhados no mesmo lençol, abrimos a janela : a cidade, oh cidade, ainda noite por cima das nossas cabeças, mas já uma claridade difusa ao longe. »⁸⁵ (p. 315). L'appartement disparaît au profit de la fenêtre, qui s'ouvre sur la disparition de la nuit, augure d'une nouvelle clarté.

Ce parcours de soi, entrepris avec l'exercice de l'écriture, qui se fait aussi parcours de son lieu d'ancrage, ouverture à l'extérieur, se constate également avec *Histoire du Siège de Lisbonne*, et plus radicalement encore puisqu'il s'agit d'y réenvisager la prise de Lisbonne et la fondation de la nation portugaise. Une des positions de Raimundo Silva les plus souvent décrites est ainsi aussi celle où il observe la ville depuis sa fenêtre⁸⁶ ou son balcon, dont la vue donne sur le quartier de l'Alfama, ancienne partie maure de Lisbonne, percée par la cathédrale Sé, l'ancienne mosquée. À cette observation s'ajoutent de longues promenades dans ce quartier, qui, avant même son passage à l'écriture, marquent son quotidien à partir de l'altération du texte historique corrigé. Ce parcours, cette observation, se font selon la distance de l'altération amenée par le « Non », et à la ville contemporaine se mêlent les rumeurs et les particularités de la ville maure, ainsi par exemple p. 116-117 :

« A chuva ressoa surdamente no zinco do alpendre [...], é como um rumor ainda longínquo da cavalgada, um bater de cascos na terra branda e húmida [...], que lembrança do rei, vir à guerra com este mau tempo, Mas o cerco foi no verão, murmurou Raimundo Silva. [...] esta é a cidade que foi cercada, as muralhas descem por ali até ao mar, que sendo tão largo o rio bem lhe merece o nome, e depois sobem, empinadas, onde não alcançamos a ver, esta é a moura Lisboa [...]. Raimundo Silva olhou e tornou a olhar [...]. »⁸⁷.

84 « Au bas de l'escalier, dans un tournant plus sombre, j'ai tendu deux doigts, le pouce et l'index, en direction de sa nuque. Je savais que je ne la toucherais pas, et je ne l'ai pas fait, mais mes doigts ont évalué la distance : si courte, si grande. », p. 245.

85 « Le régime est tombé. [...] Je suis incapable de décrire ce qui se passe aujourd'hui : les soldats, les chars de combat, le bonheur, les embrassades, les exclamations de joie, la nervosité, la jubilation pure. [...] Nous nous sommes embrassés [...] et, enveloppés dans le même drap, nous avons ouvert la fenêtre : la ville, et quelle ville, la nuit encore au-dessus de nos têtes, mais, au loin, déjà, une clarté diffuse. », p. 269.

86 Pour une analyse détaillée du motif de la fenêtre et de son importance dans *Histoire du Siège de Lisbonne*, cf. Maria Alzira Seixo, *Lugares da Ficção*, p. 78-80, où elle souligne notamment : « A passagem do tédio à aventura consagra-se também aqui, e o que é interessante é ver como essa janela, símbolo de uma desobstrução (social, psicológica), vai ser dedicada à « visão » de um cerco (trata-se não só de cercar Lisboa mas de cercar o livro, e de cercar o corpo de Maria Saria, de cercar enfim as suas hipóteses de ser humano) », p. 79 (« Le passage de l'ennui à l'aventure se fait aussi ici, et il est intéressant de voir comment cette fenêtre, symbole d'une désobstruction (sociale, psychologique), va être dédiée à la « vision » d'un encerclement (il s'agit non seulement d'assiéger Lisbonne mais aussi de faire le tour du livre, d'entourer le corps de Maria Sara, de cerner ses hypothèses d'être humain) »).

87 « La pluie résonne sourdement sur le zinc de l'auvent [...] et nous pourrions dire qu'elle est comme la rumeur encore lointaine d'une cavalcade, un piétinement de sabots sur la terre molle et humide [...], quelle idée a eu le roi, tout de même, guerroyer par ce temps de chien, Mais le siège a eu lieu en été, murmura Raimundo Silva. [...] [...] voici la

Un rapport intime se crée entre le correcteur et son quartier, agrandi désormais de la dimension de la reconstitution historique imaginaire. La ville semble alors s'emplier de la possibilité de la fiction, de l'espace multiple qui naît d'elle, que décrivait le narrateur à l'occasion d'une rêverie du correcteur :

« O revisor tem este notável talento de desdobrar-se, desenha um *deleatur* ou introduz uma vírgula indiscutível, e ao mesmo tempo, aceita-se o neologismo, heteronimiza-se, é capaz de seguir o caminho sugerido por uma imagem, uma comparação, uma metáfora, não raro o simples som duma palavra repetida em voz baixa o leva, por associação, a organizar polifónicos edifícios verbais que tornam o seu pequeno escritório num espaço multiplicado por si mesmo [...]. »⁸⁸ (p. 22)

L'ancrage dans une « terre » particulière fait ainsi l'objet d'un ressaisissement mêlé de distance, d'altération. Il va de pair avec une rencontre de soi inaugurée par l'acte créateur de l'écriture qui s'exprime comme bouleversement des normes, et réalisation nouvelle, regard neuf, passage à un réel autre, qui sont aussi ceux que peut proposer la fiction et l'activité narrative. Le regard propre de la fiction qui se définit dans ces romans métatextuels semble ainsi à même de rappeler une histoire, de mouvoir un espace, de donner à voir ce qui n'était pas connu, selon la position ambiguë qui est la sienne chez José Saramago : à la fois altération du réel et mise en exergue de celui-ci.

I.A.2 - De la figuration

La réflexivité vis-à-vis de l'acte d'écriture et de la fiction qui s'opère dans des romans méta-textuels comme *Manuel...* ou *Histoire du siège de Lisbonne* donne la mesure d'une conception de la narration comme altération des normes, subversion d'un ordre des choses, réalisés diégétiquement dans le parcours des personnages et leurs pratiques de l'écriture. Ces réflexions sur la pratique narrative déroulées particulièrement dans ces romans qui servent de charnière dans le parcours de l'auteur se retrouvent dans la plupart de ses récits, et reflètent la pratique mise en œuvre par l'auteur, qui tente de bâtir des récits qui se détachent de la tradition réaliste et néo-réaliste pour affirmer une fiction mettant en exergue sa fictionnalité, son principe de distorsion et d'altération du réel évoqué. Il ne s'agit alors plus de produire un texte qui feigne de s'effacer devant la transcription fidèle du réel qu'il propose, mais de rendre à la fiction son pouvoir propre, en créant une forme romanesque qui développe une conscience des spécificités de la fiction. Plutôt qu'un rapport de fidélité au réel

ville qui fut assiégée, les murailles là-bas descendent jusqu'à la mer, le fleuve est si large qu'il mérite bien ce nom, puis elles remontent à pic, mais nous ne pouvons pas les voir, c'est la Lisbonne sarrasine [...]. Raimundo Silva regarda et regarda encore [...] », p. 117-118.

88 « Le correcteur possède le don remarquable de pouvoir se dédoubler, il trace un *deleatur* ou ajoute une virgule indiscutable et en même temps, qu'on veuille bien accepter le néologisme, il s'hétéronymise, il est capable de suivre le chemin suggéré par une image, une comparaison, une métaphore, souvent le simple son d'un mot répété à voix basse le pousse à construire par association de polyphoniques édifices verbaux qui transforment son bureau exigü en un espace se multipliant de lui-même [...] », p. 23.

promu par le réalisme et le néo-réalisme, c'est une relation plus complexe entre réel et fiction qui est soutenue, fondée sur une sorte de complémentarité entre les deux, chacun soulignant les particularités de l'autre. Une figurativité autre est alors recherchée.

Manuel..., en tant que premier roman accepté par l'auteur, possède une place importante dans sa production, puisqu'il marque une tentative de réappropriation de la narration. Ainsi que le souligne Horácio Costa, il recueille en lui des caractéristiques des écritures passées de José Saramago (poésies, chroniques) et a une dimension programmatique : « [...] este livro funciona como uma espécie de centro – ou, para dizê-lo com as próprias palavras do escritor, « como uma espécie de programa inconsciente » - em relação à sua obra : [...] é em *Manual de Pintura e Caligrafia* que se dá a conquista (ou a reconquista, se levarmos em conta a obra de estreia) do acto de narrar - que [...] constitui um dos temas mais importantes do livro [...]. »⁸⁹. Cette reconquête s'effectue par l'entremise du personnage-narrateur, présenté comme un néophyte dans le champ de l'écriture (mais non pas dans celui de la représentation, nuance qui sera importante, tant cette « reconquête » de la narrativité passe aussi par une large réflexion sur le rôle, le pouvoir, les mécanismes de la représentation elle-même). Cet aspect permet à l'écrivain de s'autoriser « uma certa hesitação no manejo da voz narrativa »⁹⁰, un exercice naïf de la prose. Mais, ainsi que le montre Horácio Costa, cette naïveté permet aussi un regard critique, déterminant dans cette tentative de « reconquête de l'acte de raconter » :

« No jogo da consciência de H. frente à linguagem, ou ainda no da sua má consciência como narrador, *Manual de Pintura e Caligrafia* desenvolve um olhar crítico sobre os convencionalismos do acto de narrar e da mesma linguagem ; sem dúvida, aqui podemos observar melhor o acerto que representa a concepção do personagem-narrador, que por ser inocente representa um arauto isento para o livre exercício da ironia, e da crítica, por parte do autor. »⁹¹.

Ce récit, même de manière hésitante, se définit ainsi à la fois comme retour à la narration et tentative de sortie des normes qui la régissent (notamment dans le contexte de l'histoire littéraire portugaise en cette fin des années 70). L'épigraphe annonce bien cette nécessité d'une entreprise de distanciation face aux modèles consacrés : « On revient de loin. La formation bourgeoise, l'orgueil

89 *Op. cit.*, p. 274-275 (« Ce livre fonctionne comme une sorte de centre – ou, pour reprendre les paroles mêmes de l'écrivain, « comme une sorte de programme inconscient » - en relation à son œuvre : c'est dans *Manuel* qu'a lieu la conquête (ou la reconquête, si l'on prend en compte sa première œuvre) de l'acte de narrer – qui constitue un des thèmes les plus importants du livre. »).

90 *Ibid.*, p. 275 (« une certaine hésitation dans le maniement de la voix narrative »).

91 *Ibid.*, p. 295 (« Dans le jeu de la conscience de H. face au langage, ou même dans celui de sa mauvaise conscience comme narrateur, *Manuel* développe un regard critique sur les conventions de l'acte de raconter et de son langage ; nous pouvons mieux observer ici, sans aucun doute, la pertinence que représente la conception du personnage-narrateur, qui, bien qu'innocent, représente un héraut sans risque pour le libre exercice de l'ironie et de la critique de la part de l'auteur. »).

intellectuel. La nécessité de se réviser à tout moment. Les liens qui subsistent. La sentimentalité. L'empoisonnement de la culture orientée. » [Paul Vaillant-Couturier] ».

Il s'agit donc, dans ce retour au genre narratif et à la fiction, d'un effort pour maintenir à distance une norme, pour en *revenir*, sans doute selon la définition du parcours, du voyage, donnée par le narrateur : « caminhei em circulo e cheguei ao lugar onde estivera – depois de ter viajado » (p.274)⁹². Ce retour de (depuis) la norme, retour sur la norme, n'en signifie pas, comme on l'a vu, l'abandon, la destruction radicale mais plutôt une subversion, une tentative de l'exercer différemment. Luis de Sousa Rebelo montre ainsi qu'il s'agit d'une reprise de la norme « ironisée », qui annonce une distanciation plus radicale : « O quotidiano de H. [...] é-nos dado no seu diário com grande viveza e rigor de traço, mas com uma aparente impassibilidade, que se acomoda às escritas do realismo e até a um naturalismo ironizado, ponto já de ruptura com essas mesmas escritas na chamada que faz para um promissor salto no fantástico. »⁹³. L'itinéraire créatif du peintre qui s'effectue en parallèle à son activité d'écriture fait également état de cette tendance, puisqu'on n'y constate pas un abandon du portrait, ou une création radicalement différente. Au contraire, ainsi qu'il l'indique à propos de son entreprise d'écriture, il s'agit d'une « reconstruction de l'intérieur ». Cet élan appliqué à la peinture aboutit à la composition d'un portrait différent, réalisé de nouveau sur commande, mais selon une forme singulière, qui ne correspond plus aux canons académiques valorisés par les commanditaires. Ce tableau est bien un portrait mais décalé, augmenté des perceptions du peintre, et non le simple leurre d'une apparence. Cette nouvelle créativité ne conduit donc pas à un abandon du portrait, mais annonce sa poursuite selon un nouveau mode. Ainsi qu'il le décrit, il s'agit d'un portrait « double », c'est-à-dire qui s'agrandit d'une peinture qui décale en même temps qu'elle souligne le portrait réaliste. La transcription arithmétique des traits des visages des modèles sur la toile se double d'un élément qui la fausse et l'appuie à la fois :

« A semelhança dos modelos não podia ser posta em duvida, mas, na verdade, este quadro não era um digno sucessor das escorridas e dessoradas telas à custa das quais eu vinha vivendo. Tanto a mulher como o homem, estavam (como vou dizer ?) duplamente pintados, isto é, com as primeiras tintas necessárias para lhes reproduzir os traços e os planos do rosto, da cabeça, do pescoço, e depois, sobre tudo isto, mas de uma maneira que não permitia descobrir facilmente onde estava o excesso, outra pintura se sobrepunha, que, por assim dizer, não fazia mais do que acentuar o que já lá estava. [...]. O quadro produzia uma impressão de desconforto, como a de um riso súbito no interior duma casa deserta. » (p. 242)⁹⁴.

92 « J'ai tourné en rond et je suis revenu à mon point de départ – après avoir voyagé », p. 232 (la traduction française ne rend pas le sens du parcours effectué, porté notamment par le verbe « caminhar ». Littéralement : « J'ai marché en cercle, et je suis arrivé à l'endroit où j'étais - après avoir voyagé. »).

93 *Op. cit.*, p. 28 (« Le quotidien de H. nous est donné dans son journal avec une rigueur de trait et une grande vivacité, mais avec une apparente impassibilité, qui se marie aux écritures du réalisme et même d'un naturalisme ironisé, point de rupture avec ces mêmes écritures dans l'appel qu'il fait d'un saut prometteur dans le fantastique. »).

94 « La ressemblance avec les modèles était incontestable, mais il fallait bien reconnaître que ce tableau n'était pas un digne successeur des toiles lymphatiques et anémiques dont je vivais. Tant la femme que l'homme étaient (comment dire ?) doublement peints, c'est-à-dire avec les premières couleurs nécessaires à la reproduction des traits et des

La même chose a lieu quant à l'énonciation : on a à la fois le recours à une narration qui se veut transcription d'un réel, de perceptions, lieux, etc., et une tentative de passage vers une dimension plus fictionnelle, puisant dans un travail d'imagination qui rompt autant que possible avec les amarres réalistes ou néo-réalistes, ainsi que le note Maria Alzira Seixo :

« *Manual de Pintura e Caligrafia* [...] é um livro que consideramos ainda incerto (e inserto) nesta zona de flutuação em que a escrita de José Saramago aglutina processos de captação viva de estratos do mundo circundante efectivo (paisagens, estados, interiores, ambientes, atitudes, gestos) com elaborações fantasiosas de cariz mágico ou fantástico que no entanto são quase sempre prolongamento (ou factores originais) desse mundo real que assim se concebe como complemento essencial das fontes do imaginário. »⁹⁵.

L'imaginaire, le recours à la fiction, commence à s'imposer comme possibilité même de l'écriture romanesque, dans son rôle prégnant de complément du réel, et surtout comme regard particulier sur le réel, bien que, ainsi que le souligne également Maria Alzira Seixo, cette potentialité de la fiction ne soit ici qu'en germe, et se réalise plutôt à partir de *Levantado do Chão*. Au niveau intra-diégétique, cependant, on observe le même processus. H. travaille sur des formes consacrées : récit de voyage, autobiographie et biographie, appréhendés à partir de modèles reconnus. Il commence à copier les incipit des *Confessions* de Rousseau, de *Robinson Crusoë* de Defoe, des *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar, dans une sorte d'exercice de réécriture. Il en ressort pour le narrateur que « toda verdade é ficção, abonando-me, para o dizer, em seis testemunhos de verdade suspeita e de mentira idónea que se chamam Robinson e Defoe, Adriano e Yourcenar e Rousseau duas vezes. »⁹⁶ (p. 134).

L'écriture de soi elle-même semble définir un passage du côté de la fiction, et c'est par une approche oblique que la mise en écriture du « je » du narrateur peut alors se faire : « Por mim, tendo notado, tão bem quanto sou capaz, a inabilidade do método clássico de (me) biografar, preferi lançar sobre a transparência do vidro que (me) sou os mil pedaços da circunstância, os sedimentos da poeira entre o ar e a narina, a chuva das palavras [...]. Resumindo : esconder para descobrir. »⁹⁷ (p. 143). Ainsi que le note Horácio Costa, « [...] H., [...], desliza para o espaço da efabulação ficcional,

plans du visage, de la tête, du cou, et après, par-dessus tout cela, mais d'une façon qui ne permettait pas de déceler facilement où se trouvait l'excès, une autre peinture se superposait qui ne faisait qu'accentuer pour ainsi dire ce qui était déjà là. La tableau produisait une impression de malaise, comme un rire subit dans une maison déserte. », p. 201

95 *Lugares da Ficção*, p. 28 (« *Manuel* est un livre que nous considérons comme étant encore incertain (et inséré) dans cette zone de fluctuation dans laquelle l'écriture de José Saramago mêle des processus de captation vive de strates du monde effectif à l'entour (paysages, situations, intérieurs, ambiances, attitudes, gestes) et des élaborations fantaisistes relevant du magique ou du fantastique, qui cependant sont presque toujours des prolongements (ou des facteurs originaires) de ce monde réel, qui ainsi se conçoit comme complément essentiel des sources de l'imaginaire. »).

96 « toute vérité est fiction, [se] fondant sur six témoignages de vérité suspecte et de mensonge pertinent qui se nomment Robinson et Defoe, Hadrien et Yourcenar, et Rousseau par deux fois. », p. 96.

97 « Pour ma part, ayant observé du mieux que j'ai pu l'inanité de la méthode classique consistant à écrire ma biographie, j'ai préféré lancer sur la transparence du verre que je suis les mille éclats de la circonstance, les sédiments de la poussière entre l'air et les narines, la pluie des mots [...]. Bref : cacher pour découvrir. », p. 104.

perguntando-se e relativando-as [...] duas noções [...] : a noção de « ficção », em tanto que oposta à « verdade », e a do « eu » autoral, em tanto que oposta ao eu real do narrador. « Tudo, provavelmente, são ficções » (MPC, p. 135), termina por conclure [...] »⁹⁸. Le récit de soi va donc se faire sous le mode d'une accumulation de détails, anecdotes, petites perceptions et événements. Il va alors tenter d'aller jusqu'au bout du procédé du leurre (« Bref, cacher pour découvrir »), en ayant recours à un investissement imaginatif dans sa propre autobiographie, ainsi que le décrit Horácio Costa : « A este ponto de, diríamos, conscientização linguística do código do qual decidi lançar mãos, pode começar a transitar pelo imaginário, inovando a escrita que até agora desenvolvera no seu « manual » : [...] H. compõe – o verbo adequado é exactamente este – um primeiro de cinco « exercícios » autobiográficos, que criam um espaço novo dentro do *Manual de Pintura e Caligrafia* [...] »⁹⁹. Ceux-ci vont ainsi se distinguer dans la narration, y étant insérés sous forme de petits exercices divisés en chapitres, qui s'approchent d'une narration plus resserrée que celle qui construit le journal de H., le personnage-narrateur (et l'auteur) s'essayant donc ici à une forme narrative plus concentrée, fondée sur un travail des classiques de l'autobiographie et de leur considération critique. L'écriture d'événements passés de la vie du personnage-narrateur va ainsi de pair avec un exercice d'imagination, qui implique une déformation du modèle qui rend propice, paradoxalement, une mise en récit personnelle et sincère, ainsi que le souligne Luis de Sousa Rebelo :

« Recordar é, no fundo, imaginar e sentir. E imaginar é deformatar. [...]. Desta sorte descobre H. a importância do fingimento em arte como modo e postura da criação. Porém fingir não é copiar do real, mas, sim, um imitar desfigurante, que exige o amor do concreto e o rigor na sua captação, porque só se pode deformatar a partir do que é bem conhecido [...]. [...] O artista é, de facto, um fingidor e não um descritor gráfico, o fotógrafo do mero objecto em si [...] »¹⁰⁰.

Comme dans le portrait de Lapa, il s'agit donc de la mise en place d'une figurativité décalée : à travers ces cinq exercices biographiques comme à travers le journal, la forme, la silhouette de l'homme qui cherche à se décrire apparaît par couches successives, ressassements, retours incessants sur ce qui a été dit, selon une narration non-linéaire qui souligne chacun de ses traits et s'ouvre à l'espace vaste d'une polysémie considérée comme moyen de signification. Luis de Sousa

98 *Op. cit.*, p. 296 (« H. glisse vers l'espace de la narration fictionnelle, en questionnant et relativisant deux notions : la notion de « fiction » comme opposée à la « vérité », et celle du « je » autoral, comme opposée au je réel du narrateur. « Tout, probablement, est fiction », finit-il par conclure. »).

99 *Op. cit.*, p. 297 (« À ce point de, dirons nous, conscientisation linguistique du code qu'il a décidé d'expérimenter, il [le narrateur] peut commencer à transiter par l'imaginaire, innovant dans l'écriture développée jusqu'à présent dans son « manuel » : H. compose – le verbe adéquat est exactement celui-ci – une tentative de cinq « exercices » autobiographiques, qui créent un espace nouveau à l'intérieur de *Manuel...* »).

100 *Op. cit.*, p. 29 (« Se souvenir implique, au fond, d'imaginer et de sentir. Et imaginer implique de déformer. De cette manière H. découvre l'importance de la feintise en art comme mode et posture de création. Cependant feindre ne revient pas à imiter le réel mais, plutôt, à mettre en place une imitation défigurante, qui exige un amour du concret et une rigueur dans sa captation, puisque l'on peut déformer uniquement à partir de ce qui est bien connu. L'artiste est, de fait, un simulateur [une personne qui fait semblant] et non pas un descripteur graphique, ou le photographe du simple objet en soi. »).

Rebello l'analyse ainsi : « É no domínio da polissemia que o escritor busca as « verdades » do dizer. E movido pelo seu apego ao concreto, base epistemológica do conhecimento, procurará atingir uma forma de representação em que haja distância entre significante e significado, entre o que está dito e o que se quis dizer. [...]. O significado da obra será aberto e esse é o sentido em que deve ser tomada a exploração da polissemia. »¹⁰¹. La répétition est le pivot de cette narration particulière, la ligne de l'écriture déposant des couches supplémentaires de sens sur une même idée, la travaillant à plusieurs reprises afin d'en renforcer la portée par juxtaposition, insertion de différences minimales. Un paragraphe clos peut ainsi aboutir à nouveau sur l'expression différente d'une même idée, par l'intégration, par exemple, d'un mot qui renvoie à un paragraphe précédent. La recherche d'une plus grande précision se fait aussi par la définition, parfois, des mots utilisés¹⁰², ou encore par la pratique d'un commentaire sur ceux-ci¹⁰³, qui renforce encore le caractère méta-textuel du récit.

Avec cette nouvelle considération et réalisation de la figuration, ce n'est plus la « vérité » de l'être (poursuivie au début du récit dans le double portrait de S.) qui est recherchée. Ainsi que le note Horácio Costa, H. déconstruit le rapport de vérité-fausseté qui lie la fiction à son sujet, le portrait à son modèle. Cette réflexion sur la « vérité » du modèle engage une réflexion plus large sur le principe de la *mimésis*, ainsi que le met en exergue Luis de Sousa Rebello¹⁰⁴. H. découvre peu à peu que cette « vérité » elle-même qu'il est censé traduire dans ses portraits académiques n'est pas uniforme, mais est composée de plusieurs couches de « vérités » différentes, selon l'angle de vue privilégié dans l'observation du modèle. Cet aspect composite de la « vérité » que l'artiste est censé traduire picturalement ou littérairement empêche de la transcrire simplement, de la révéler ou même de ne pas la trahir. L'idée de vérité-fausseté va donc être mise à distance, au profit d'une figuration composite qui doit plus évoquer ou faire surgir des figures que témoigner, la fluctuation des vérités des modèles ne semblant permettre qu'une telle appréhension décalée.

La narration se réalise alors selon une esthétique composite, qui ne craint par l'hétéroclite, ainsi que l'analyse Horácio Costa : « A estética do fragmento – seja explicitamente através da utilização de colagens, seja implicitamente pela mudança de registos tonais [...] - [...] agudiza a liberdade

101 *Ibid.*, p. 33-34 (« C'est dans le domaine de la polysémie que l'écrivain cherche les « vérités » du dire. Et, mû par son attachement au concret, base épistémologique de la connaissance, il cherchera à atteindre une forme de représentation dans laquelle existe une distance entre signifiant et signifié, entre ce qui est dit et ce qui a voulu être dit. La signification de l'œuvre sera ouverte et c'est en ce sens que doit être conçue l'exploration de la polysémie. »).

102 par exemple la définition incongrue de la p. 56 : « [...] tweed (palavra inglesa que designa um tecido de lã, bastante grosso e muito maleável, fabricado na Escócia) [...] » (« [...] tweed (mot anglais qui désigne un tissu de laine assez épais et très souple, fabriqué en Écosse) [...] », p. 25).

103 par exemple p. 50 : « Interessante : esta ultima comparação veio sem que eu a esperasse ou provocasse. Enquanto a primeira não passou de uma banal reminiscência clássica, a segunda, pelo insólito, dá-me algumas esperanças [...]. » (« Intéressant : cette dernière comparaison m'est venue sans que je m'y attende ou que je la provoque. Alors que la première n'est qu'une banale réminiscence classique, la seconde, à cause même de son caractère insolite, me donne quelque espoir [...]. », p. 16).

104 *Op. cit.*, p. 26-28.

escritural que é a marca de *Manual de Pintura e Caligrafia* e que, não é de mais recordá-lo, está prevista na [...] « inocência » da voz do narrador, despreocupado, devido à sua condição de pintor-escrivinhador, de augurar voos estéticos mais ambiciosos. »¹⁰⁵. Cette esthétique du composite, de l'hétéroclite, sera aussi celle qui prévaudra dans la nouvelle créativité du peintre, à la fin du récit. L'autoportrait de H., sur lequel il commence à travailler en achevant l'écriture de son carnet, prolonge ainsi la nouvelle forme de représentation, de figuration rencontrée dans l'écriture, et, ainsi qu'il le dit, « Como o manuscrito, e ao contrario do que é costume fazer-se, não disfarçará as costuras, as soldagens, os remendos, a obra doutra mão. »¹⁰⁶ (p. 314). Comme dans le portrait de Lapa, il ne s'agit pas de récuser toute figuration, mais au contraire de s'en approprier les règles et les mécanismes, d'en assumer le rôle : « Este meu quadro, em suma (tal como fez, com boas razões, o manuscrito), não recusará a cópia, torna-là-à explicita. »¹⁰⁷ (p. 314). En soulignant le travail de la copie lui-même, ce n'est plus le leurre d'une représentation directe qui est mise en œuvre, mais une figuration consciente d'elle-même.

Souligner les traits de cette figuration la renforce et à la fois la décale, comme dans le portrait de Lapa, et c'est ce décalage même, discret mais présent (« d'une façon qui ne permettait pas de déceler facilement où se trouvait l'excès »), qui permet de revenir à une figuration tout en étant revenu des normes qui la guident. Il s'agit donc, avec ce premier roman, d'ouvrir de nouvelles voies pour fonder la possibilité d'une figuration contemporaine, ainsi que le souligne également Luis de Sousa Rebelo : « No *Manual* examinam-se discretamente magnas questões de estética e esconjuram-se, no próprio exercício da escrita, as tentações que o neo-realismo oferece ao ficcionista do nosso tempo, empenhado em encontrar o seu próprio caminho para narrar a história do contemporâneo em moldes adequados e diferentes dos que lhe oferece um prestigiado discurso do passado. »¹⁰⁸. Le rapport à un réel ne s'abolit ainsi pas tout à fait, il se décale simplement et ne s'exprime plus totalement selon l'artifice éprouvé de l'illusion référentielle, mais plutôt selon l'idée que met en exergue Luis de Sousa Rebelo d'une « imagination du réel »¹⁰⁹. Cette manière de tenter d'élargir l'espace de la figuration, qui permet d'amplifier le réel décrit, sur laquelle se fondera l'introduction de l'événement

105 *Op. cit.*, p. 304 (« L'esthétique du fragment – que ce soit explicitement à travers l'utilisation de collages, ou implicitement par le changement de registres de ton – augmente la liberté d'écriture qui est la marque de *Manuel*, et qui est comprise, il faut le rappeler, dans l'innocence de la voix du narrateur, qui ne se préoccupe pas, du fait de sa condition de peintre-écrivain, d'augurer des voies esthétiques plus ambitieuses. »).

106 « Comme le manuscrit, et contrairement à ce qu'on fait d'habitude, il ne déguisera pas les coutures, les soudures, les rapiécages, l'œuvre d'une autre main. », p. 269.

107 « Bref mon tableau (tout comme, pour de bonnes raisons, mon manuscrit) ne récusera pas ce qu'il copie [littéralement : la copie, l'acte de copier], il le rendra explicite. », p. 269.

108 *Op. cit.*, p. 33 (« Dans *Manuel...*, de grandes questions d'esthétique sont examinées discrètement, et, dans l'exercice même de l'écriture, sont conjurées les tentations que le néo-réalisme offre au romancier de notre époque, chargé de rencontrer sa propre voie pour narrer l'histoire du contemporain selon des modèles (formes) adéquats et différents de ceux que lui offrent les prestigieux discours du passé. »).

109 *Ibid.*, p. 7.

impossible dans la deuxième partie de la production saramaguienne, conduit ainsi, paradoxalement, à une précision plus grande dans sa considération, et est ainsi réfléchi dès le premier roman qui l'appelle de ses vœux.

Si cette tentative est ici « discrètement » abordée, elle est approfondie dans toute l'œuvre romanesque postérieure de l'auteur, et trouve une première concrétisation avec *Levantado do Chão*, qui marque la naissance du ton narratif propre à José Saramago et poursuit cette entreprise de figuration décalée, par un entremêlement entre témoignage d'une réalité vécue et son ressaisissement fictionnel.

Le récit de *Levantado do Chão* est en effet directement issu des témoignages de paysans alentejans recueillis par José Saramago en 1976. Le récit rend compte de l'histoire de ces paysans, depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à la Révolution de 1974. Il s'agit de la description, comme l'explique José Saramago dans *A Estátua e a Pedra*, des réalités de la vie paysanne pendant cette période, de ses luttes, de ses souffrances, de sa misère et de la progressive prise de conscience et révolte qui l'accompagnent. Le récit possède un ancrage local, se focalisant sur le territoire d'un certain *latifundio*, englobant Monte Lavre et sa région. Ce thème, cet ancrage local, lie, on l'a vu, ce récit au genre néo-réaliste, et l'entremêlement entre témoignage et fiction n'est pas ce qui l'en distingue dans un premier temps. En effet, Aquilino Ribeiro, dans *A Casa Grande de Romariães*, avec lequel *Levantado do Chão* est comparable à certains égards, mêlait également travail sur des sources avérées et invention romanesque¹¹⁰. De la même manière, si le récit de *Levantado do Chão* est fondé sur des témoignages, la mise en récit de l'histoire de ce territoire va se faire par l'entremise de l'invention d'une famille, les Mau-Tempo, dont la narration suit l'évolution sur trois générations. Ce procédé d'invention permet un ressaisissement des témoignages des différentes personnes interrogées, l'invention de cette famille imaginaire constituant une individualisation et une exemplification des diverses expériences de vie recueillies par l'auteur. Ce recours à l'invention permet aussi l'implication du lecteur par l'identification qu'elle rend possible. Cette implication est

110 « No romance, o escritor escolhe os episódios ; na história, são os episódios que se lhe vêm oferecer. Estão tabelados, não há que lhes fugir. Ora o que eu tentei foi desempoeirar velhos e particularíssimos sucessos [...]. Romance...!? Se me saiu romance, aconteceu-me a mesma coisa que a um triste e tosco carpinteiro dos meus sítios, de quem todo a gente zombava, decerto por milagre desenfadado do Espírito Santo : estava a fazer um gamelo par o cão e saiu-lhe uma viola. », *A Casa grande de Romariães*, Bertrand Editora, 1959, p. 12. (« Dans le roman, l'écrivain choisit les épisodes ; dans l'histoire, ce sont les épisodes qui s'imposent à lui. Ils sont consignés, impossible de leur échapper. Or, ce que j'ai tenté de faire, c'est de tirer de l'oubli des événements anciens et très particuliers [...]. Un roman...? Si ce que j'ai fait est un roman, c'est qu'il m'est arrivé la même chose qu'à un pauvre et modeste menuisier de chez moi, qui était la risée de tout le monde à cause d'un mauvais tour que le Saint-Esprit avait dû lui jouer : il voulait fabriquer une écuelle pour son chien et, en fin de compte, il a fait une guitare. », *Casa Grande*, Stock, 1993, traduction Michelle Giudicelli et Olinda Kleiman, p. 16.).

aussi le fait du narrateur, qui semble se rapprocher de plus en plus de ses personnages, par l'instauration progressive d'une focalisation interne. Au-delà de la fictionnalisation des témoignages recueillis par le recours à l'invention des personnages principaux, donc le détournement de l'observation de l'auteur par un exercice d'imagination, la narration affirme ainsi ce caractère fictionnel par un recours aux procédés narratifs le connotant¹¹¹, installés peu à peu dans le texte. La narration est d'abord en focalisation externe pendant tout le deuxième chapitre, avec un narrateur non-omniscient qui porte alors une observation distanciée, selon laquelle, par exemple, le nom du personnage principal de ce chapitre n'est connu que lorsqu'il le prononce. Puis on observe peu à peu à une implication plus grande du narrateur, d'abord avec l'instauration d'une omniscience (p. 22 : « E no meio da casa, Sara da Conceição, mulher de Domingos, mãe de João, ficou atenta, olhando o lume, como quem espera que um recado mal entedido se repita. No seu ventre houve um pequeno movimento. E outro ainda. Mas quando o marido entrou, não lhe disse nada. Tinham mais em que pensar. »¹¹²), puis, par moments, d'une focalisation interne, avec un premier discours indirect libre p. 25 qui s'achève en monologue intérieur. Tout se passe comme si le discours fictionnel était peu à peu assumé par le narrateur, tandis que le discours factuel, qui fonde le récit, n'est investi que par moments. L'invention, ici, et d'abord avec l'introduction de la famille imaginaire des Mau-Tempo, devient le moyen d'un discours sur le réel, d'une description personnelle de celui-ci - tandis que le retournement de perspective, avec une individualisation du peuple au détriment des tenants du pouvoir, éloigne, ainsi qu'on l'avait vu, le récit du modèle d'*A Casa Grande de Romariçães*.

On a donc ici un lien de complémentarité entre témoignage du réel, récit « factuel » et récit de fiction, l'un et l'autre se renforçant : le témoignage assure le fondement référentiel du récit romanesque, tandis que l'invention concrétise et développe les éléments issus des témoignages, en permettant un investissement subjectif. La mise en fiction des témoignages permet ainsi l'instauration d'une proximité avec l'expérience qu'ils portent, tandis que l'appui de la fiction sur un discours factuel assure sa relation au réel comme relation *du* réel, fût-elle biaisée par le recours à l'invention.

Mais, comme dans *Manuel...*, le rôle de la fiction, son fonctionnement dans sa relation du/au réel est mis en exergue, souligné et interrogé, additionnant ainsi un versant méta-textuel au procédé « d'imagination du réel » déjà revendiqué chez Aquilino Ribeiro. Cette relation est exemplifiée et questionnée dans le récit même par l'insertion des histoires d'António Mau-Tempo, qui montrent comment dans le récit vérité et mensonge sont inextricables, et comment leur distinction a peu de

111 Cf. Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, 1991, notamment p. 65-94.

112 « Et au milieu de la maison, Sara da Conceição, femme de Domingos, mère de João, est restée attentive, regardant le feu (l'âtre), comme qui attend qu'un message mal compris soit répété. Dans son ventre il y a eu un petit mouvement. Et un autre. Mais quand son mari est entré, elle ne lui a rien dit. Ils avaient d'autres soucis. ».

validité et d'efficacité dans le cadre de la narration. Ses histoires sont toutes des anecdotes issues de son expérience personnelle, mais mises en récit, agrémentées de versants mensongers, imaginaires, qui donnent de la saveur à l'histoire contée, et sont toujours affirmés comme vrais par le personnage. Il en est ainsi, par exemple, de ses multiples histoires de chasse et de braconnage, notamment celle de la chasse au lièvre : António Mau-Tempo raconte que le meilleur appât pour capturer un lièvre est un journal, les lièvres étant tous curieux des nouvelles du monde. Le chasseur dispose le journal sur une pierre, place du poivre sur le journal. Au fil de sa lecture, le lièvre respire le poivre, éternue, se cogne la tête contre la pierre et meurt, et le chasseur peut alors l'attraper. Le narrateur commente ensuite cette manière de conter : « Quem vive na cidade criou-se com desconfianças, por dá cá aquelas palhas exige logo provas e juramentos, é mal feito, devemos acreditar nas coisas como nos são ditas [...] » (p. 283)¹¹³. Cet aspect mensonger du récit populaire, de l'anecdote personnelle, semble la définir et même en permettre le récit, dans la mesure où toute expérience vécue, mise en récit, est fictionnée. Un art du conteur se définit ainsi, soutenu par le narrateur :

« São os homens feitos de maneira que mesmo quando mentem dizem outra verdade, e se pelo contrário é a verdade que querem lançar da boca para fora, vai sempre com ela uma forma de mentir, mesmo não havendo o propósito. Por isso nunca mais chegaríamos ao fim se nos puséssemos a discutir o que há de mentira ou de verdade nestas histórias caçadeiras de António Mau-Tempo, basta que saibamos e tenhamos a ombridade de reconhecer que quanto nelas se diz pode tocar-se com os dedos, seja a lebre ou o coelho depois apanhados, [...], a pólvora que é barata, a carda com que se ferra a pobreza dos mal calçados, [...], e António Mau-Tempo que aqui está, contador de histórias, não existiriam as histórias se não existisse quem as conta. »¹¹⁴ (p. 284-285).

L'imaginé transmue le vécu, la mise en parole implique une défiguration qui permet de « toucher » ce qu'elle raconte, même si son propos est fictionnel lui aussi, comme ici la personnalité de António Mau-Tempo, personnage imaginaire mais qui se laisse appréhender par la narration de ses contes. Ces exemplifications méta-textuelles annoncent bien la voie choisie par José Saramago pour sa description et son imagination du réel, ainsi que le souligne Luis de Sousa Rebelo dans sa préface à *Manuel...*, et que l'auteur l'explique lui-même, dans un retour théorique sur sa pratique : « [...] certains auteurs, parmi lesquels je pense pouvoir me ranger, privilégient dans les histoires qu'ils racontent, non l'histoire qu'ils vivent et ont vécue, mais l'histoire de leur propre mémoire, avec ses

113 « Celui qui vit à la ville a été élevé dans la méfiance, pour un oui ou pour un non il exige des preuves et des serments, c'est dommage, on devrait prendre les choses comme on nous les dit. ».

114 « Les hommes sont faits de telle manière que même dans leurs mensonges il y a une part de vérité, et si au contraire c'est la vérité qu'ils veulent avoir à la bouche, avec elle va toujours une forme de mensonge, même si ce n'était pas leur intention. C'est pour cela qu'on n'aurait jamais fini si on se mettait à discuter de ce qu'il y a de mensonger ou de véridique dans ces histoires de chasse d'António Mau-Tempo, il suffit que nous sachions et que nous ayons l'humilité de reconnaître que ce qui par elles se dit peut se toucher des doigts, que ce soit le lièvre ou le lapin finalement attrapés, la poudre qui est bon marché, les clous avec lesquels se ferre la pauvreté des mal-chaussés, et António Mau-Tempo qui est ici, conteur d'histoires, les histoires n'existeraient pas s'il n'existait pas qui les conte. ».

précisions, ses défaillances, ses mensonges qui sont aussi des vérités, ses vérités qui ne peuvent pas s'empêcher d'être mensonges. »¹¹⁵. L'art du conteur implique donc nécessairement l'entremêlement des récits factuel et fictionnel. Le conteur, de plus, ne s'éloigne pas tant de la réalité qu'il ne la transforme pour la rendre plus communicable, plus 'communicante' aussi, et, dans cette distorsion permanente de la réalité passée par la fiction, qu'exemplifie António Mau-Tempo, gît aussi le témoignage d'un aspect de la culture populaire alentejane dont le récit cherche à rendre compte. Celle-ci s'exprime aussi avec l'intégration dans le récit de passages issus directement des croyances populaires, et présentés ici comme se réalisant parfois réellement, dans un jeu avec le registre fantastique. C'est le cas, par exemple, des transformations de certains hommes, certaines nuits, en animaux (p. 42-43). Si un certain doute persiste sur la possibilité de ces événements (« [...] Ah, não acredita, então ouça o resto [...] »¹¹⁶), le narrateur les intègre dans sa narration à l'instar d'autres moments plus probables, laissant ainsi la place à l'expression d'une culture populaire, dans tous ses aspects. Convoqués de nouveau dans les histoires d'António Mau-Tempo, ces événements extraordinaires s'inscrivent dans le texte selon la double postulation du narrateur de témoignage quasi-ethnologique et de réflexion sur le statut de la fiction. Avec le recours metatextuel à António Mau-Tempo, le narrateur en vient de plus à assumer la figure du conteur, leurs deux voix se mêlant peu à peu, et ces contes donnent la mesure du type de narration mis en place dans tout le roman.

En effet, on observe un recours incessant à une fictionnalisation claire des témoignages, non seulement par l'invention de personnages et l'utilisation de moyens narratifs propres au discours fictionnel (discours indirect libre, omniscience, etc.), mais aussi selon un procédé de complément des témoignages par l'imagination. Le recours à l'invention, à la fictionnalisation, à l'instar des contes d'António Mau-Tempo, se fait par un entremêlement subtil et s'affirme aussi comme ajout, complément, s'effectue en plus, en marge ou en parallèle à la restitution du récit issu des témoignages des paysans. On peut ainsi donner comme exemple le récit du viol d'une ancêtre de la famille Mau-Tempo, au XV^e siècle (donc hors de remémoration possible), par le seigneur allemand, croisé, auquel ont été octroyées les terres du latifundio, et qui, ainsi, transmet de génération en génération, au hasard de la génétique, ses yeux bleus surprenants en Alentejo. Ce récit se fait sous le mode du vraisemblable, mais cette rêverie du narrateur à l'aspect probable est assumée comme un ajout de sa part, une déviation par rapport à la ligne du récit, qui permet cependant d'offrir à la vue un aspect de l'appropriation par la force de cette terre mais aussi de ses habitants, devenus des biens de possession seigneuriaux (« Era [Lamberto Horques Alemão] senhor da povoação e seu termo,

115 José Saramago, « Entre o narrador omnisciente e o monólogo interior : voltar ao autor ? », p. 190-191.

116 p. 43 (« Ah, vous ne me croyez pas, eh bien, écoutez la suite »).

dez léguas de comprido e três de largo, com franqueza e liberdade de tributo [...]. Ele próprio, [...], haveria de espalhar semente aonde lhe aprouvesse, por gozo vagante do seu sentido, Que esta terra assim desabitada não pode estar, [...]. [...] que minha é a terra e quanto nela há. »¹¹⁷, p. 26). Cet ajout sert aussi à offrir la particularité des yeux bleus à la famille des personnages principaux, et le narrateur ne cache pas sa volonté ni son intervention : « Maria Adelaide [...] é o retrato daquela sua avó com mais de quinhentos anos, mais os olhos que são do seu avô salteador estrangeiro de donzelas. Todas as famílias têm as suas fábulas, algumas nem isso sabem, como esta dos Mau-Tempos, que bem a podem agradecer ao narrador. »¹¹⁸ (p. 297-298).

Le recours clair à la fiction, par l'utilisation de procédés connotant sans ambiguïté le récit fictionnel peut aussi, à d'autres moments, servir à instaurer une distance envers la scène décrite, susceptible de susciter, de ce fait, la réflexion, dans la mesure où un fort potentiel émotionnel est sollicité tout en étant désamorcé, comme dans la scène de torture décrite du point de vue d'une fourmi. On retrouve ici ce que Genette nomme un « énoncé invraisemblable », indicateur de récit fictionnel¹¹⁹, dans la manière dont la scène est partiellement décrite du point de vue des fourmis qui traversent la salle de torture, offrant ainsi un regard biaisé sur ce qui se passe :

« Agora mesmo caiu um dos homens, fica ao nível das formigas, não sabemos se as vê, mas vêem-no elas, e tantas serão as vezes que ele cairá, que por fim lhe terão decorado o rosto, [...], e de tudo isto mais tarde se farão longas conversas no formigueiro para ilustração das gerações futuras, que aos novos é útil saber o que vai pelo mundo. » (p. 169) ; « A formiga maior deu a volta ao que faltava de parede, [...] vai decorrer o seu tempo antes que volte e então achará tudo mudado, é um modo de dizer, três continuam a ser os homens, mas os dois que não caem nunca entretêm-se, é com certeza um jogo, não se vê outra explicação, [...], entretêm-se a empurrar o outro contra a parede, agarram nele pelos ombros e atiram-no de cambulhão e então é conforme calha, ou bate de costas e vai dar com a cabeça em cheio, ou vai de frente e é o pobre rosto já pisado que se estampa na cal [...]. »¹²⁰ (p. 171).

117 « Lamberto Horques L'Allemand était le seigneur du hameau et dans toute son étendue, dix lieues de long et trois de large, en franchise et avec liberté de tribut. Lui-même répandrait sa semence là où bon lui plairait, selon son bon plaisir, Parce que cette terre ne peut pas rester inhabitée comme ça, Parce que mienne est cette terre et mien tout ce qui y vit. ».

118 « Maria Adelaide est le portrait de sa grand-mère avec plus de cinq cent ans de décalage, plus les yeux de son grand-père assaillant étranger de donzelles. Toutes les familles ont leurs fables, certaines ne le savent même pas, comme cette famille-ci des Mau-Tempo, qui peuvent bien en remercier le narrateur. ».

119 « Les « indices » de la fiction ne sont pas tous d'ordre narratologique [...]. [...] certains de ses indices textuels sont, par exemple, d'ordre thématique (un énoncé invraisemblable comme « Le chêne un jour dit au roseau... » ne peut être que fictionnel) [...]. », Gérard Genette, *op. cit.*, p. 89.

120 « À l'instant même l'un des hommes vient de tomber, il est au niveau des fourmis, nous ne savons pas s'il les voit, mais elles le voient, et il tombera tant de fois qu'à la fin elles connaîtront son visage par cœur, et tout cela, plus tard, sera l'objet de longues conversations dans la fourmilière pour l'illustration des générations futures, il est utile pour les jeunes de savoir ce qu'il se passe dans le monde. » ; « La plus grande des fourmis a fini son chemin le long du mur, il va se passer un moment avant qu'elle ne revienne et alors elle trouvera tout changé, c'est une manière de parler, il y a toujours trois hommes, mais les deux qui ne tombent jamais s'amuse, c'est sûrement un jeu, on ne voit pas d'autres explications, ils s'amuse à pousser l'autre contre le mur, ils l'attrapent par les épaules et le lancent de toutes leurs forces et alors c'est comme ça vient, ou il arrive de dos sur le mur et c'est sa tête qui cogne en plein, ou il arrive de face et c'est le pauvre visage déjà écrasé qui heurte la chaux ».

La naïveté de ce regard oblige le lecteur à compléter par lui-même l'action qu'il permet d'entrevoir, à donner lui-même sens à ce qui est décrit, l'impliquant ainsi dans l'imagination de cette scène extrêmement dure, favorisant une attention critique et émotionnelle forte de sa part. L'alternance entre le point de vue des fourmis et le point de vue du narrateur permet ainsi une mise à distance de la scène, un regard global sur la torture comme particularité, absurdité humaine, et renforce la portée critique du passage. En même temps, cette alternance renforce aussi l'impact émotionnel de cette scène, le point de vue du narrateur s'attardant sur la description de la douleur, du combat du prisonnier avec son corps pour ne pas céder à la douleur et parler, la violence apparaissant ainsi plus nettement dans le passage du point de vue naïf de la fourmi à celui informé du narrateur. Ce recours à l'invention, au discours fictionnel, dans le moment crucial du récit de la torture, permet ainsi une retenue de l'émotion qui rend la scène accessible au raisonnement et aux affects en même temps, et renforce son impact, tout en en garantissant la portée critique.

On peut donner un troisième exemple de cette utilisation des moyens propres de la fiction et de l'invention dans la narration de cette réalité alentejane, avec la scène de clôture du récit. Ici, la rêverie, le recours à l'impossible, à la fictionnalisation du réel, permettent de renforcer l'aspect symbolique, la teneur et la portée de l'événement de la grande marche pour l'occupation des terres à la suite de la Révolution des Œillets. La description de cette marche est agrémentée d'un versant absolument non-réaliste, très proche des thèmes et techniques du *real maravilhosos* latino-américain. En effet, à la population du *latifundio* qui converge vers les terres à occuper se joignent, de manière invisible pour les vivants, les morts, qui, eux aussi, se réjouissent et vont participer à l'occupation :

« Vai o milhanho passando e contando, um milheiro, sem falar dos invisíveis, que é sina a cegueira dos homens vivos não darem a conta certa de quantos fizeram o feito, mil vivos e cem mil mortos, ou dois milhões de suspiros que se ergueram do chão, [...], reconhecermos Sara da Conceição, [...], e aqui neste virar do caminho está João Mau-Tempo a sorrir, [...]. [...] podemos ver [...] outros de quem não sabemos os nomes, mas conhecemos as vidas. Vão todos, os vivos e os mortos. » (p. 364-366)¹²¹.

Cet ajout merveilleux permet de souligner la force symbolique que prend l'événement, de ressaisir sa portée dans une histoire : la présence des morts, ceux dont le récit a raconté l'histoire ou non, marque en effet ce jour comme un aboutissement des luttes réellement advenues et dont la narration rend compte. La présence, parmi eux, du squelette du chien Constant (« E à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal. »¹²²,

121 « Le milan passe et compte, un millier, sans parler des invisibles, c'est le destin cet aveuglement des hommes vivants qui ne se rendent pas compte de combien sont ceux qui firent ce qui a été fait, mille vivants et cent mille morts, ou deux millions de soupirs qui se lèvent du sol, nous reconnaissons Sara da Conceição, et ici au tournant du chemin il y a João Mau-Tempo qui sourit, nous pouvons en voir d'autres dont nous ne savons pas les noms, mais dont nous connaissons les vies. Ils vont tous, les vivants et les morts. ».

122 « Et, devant, sautant et courant selon sa condition, va le chien Constant, pouvait-il manquer, en ce jour levé/dressé et principal/principiel ».

p. 366) permet la clôture du récit par une sorte de moralité cachée qui démontre aussi le caractère engagé du texte. En effet, ce chien Constant, tiré d'une histoire racontée comme vraie par Sigismundo Canastro (p. 227-229), figure du paysan communiste engagé et actif dans la résistance au système du *latifundio*, symbolise la force de la volonté et de la constance dans la lutte. La reprise de cette figure allégorique à la clôture du roman permet de souligner les effets concrets de cette constance, l'aboutissement de cette lutte poursuivie par plusieurs générations d'hommes. Avec la présence des morts et de la figure du chien Constant, chaque moment de l'engagement décrit dans le récit s'intègre dans une vision qui dépasse l'échelle temporelle d'une simple vie humaine, dans une « *resurreição da memória colectiva* » qui est une manière de « *recomeçar a aprender a fraternidade* », selon les termes de Luis de Sousa Rebelo¹²³. Ce recours à un versant merveilleux complète ainsi le récit de l'événement réel en rappelant les fondements, l'advenue lente finalement justifiée.

Il s'agit bien, on le voit, d'un processus de complémentarité entre fiction et témoignage, la ressource de l'une permettant la mise en forme de l'autre, le complétant. Avec ce recours à l'invention, à la posture créatrice du narrateur qui transforme les faits racontés et les défigure pour les figurer, il y va aussi d'une mise à nu du principe de production romanesque, d'un abandon de l'artifice réaliste et néo-réaliste du narrateur absent. Ici au contraire, la narration s'assume comme telle. La position du narrateur, dans la mesure où de nombreux indices dans le texte montrent qu'il se confond avec l'auteur, est aussi ici celle de l'auditeur, du destinataire des témoignages des paysans. Cette position de narrateur-auditeur est rendue visible, assumée, et, par conséquent, son rôle de médiateur entre le lecteur et ces témoignages. La retranscription de ces témoignages passe alors nécessairement par le filtre subjectif de leur auditeur, et cette subjectivité même est marquée dans le texte, exemplifiée et poursuivie par l'invention qu'elle permet, au contraire de la tradition réaliste de neutralité du narrateur. Témoignage et narration se rejoignent ainsi dans le récit fictionnel, étant de plus tous deux, à l'instar des contes d'António Mau-Tempo, constitués d'un entremêlement entre vérité et mensonge. Le discours sur une réalité n'en est pas invalidé pour autant, au contraire, mais si le rôle de la fiction est de rendre compte de celle-ci, c'est en s'assumant et en jouant de sa spécificité qu'elle semble pouvoir le faire.

Il y a donc affirmation, à rebours du réalisme, de la possibilité d'une expression concomitante de la fiction et de la figuration du réel, la fidélité semblant résider ailleurs que dans l'illusion d'une transcription stricte. Il s'agit en fait plutôt d'un parcours du langage romanesque vers le réel, d'une approche biaisée du réel par les moyens de la fiction, d'une approximation du réel pris pour modèle,

123 « une résurrection de la mémoire collective », qui est une manière « de recommencer à apprendre la fraternité », *op. cit.*, p. 33.

à l'instar de la figuration décalée qui se définissait dans *Manuel...* La quatrième de couverture de *Levantado do Chão* en rend compte, où l'auteur fait part de ce parcours, qui fait se croiser rêve et discours sur le réel, imagination et description :

« Um escritor é um homem como os outros : sonha. E o meu sonho foi o de poder dizer deste livro, quando o terminasse : « Isto é o Alentejo. » Dos sonhos, porém, acordamos todos, e agora eis-me não diante do sonho realizado, mas da concreta e possível forma do sonho. Por isso me limitarei a escrever : « Isto é um livro sobre o Alentejo. » Um livro, um simples romance, gente, conflitos, alguns amores, muitos sacrifícios e grandes fomes, as vitórias e os desastres, a aprendizagem da transformação, e mortes. É portanto um livro que quis aproximar-se da vida, e essa seria a sua mais merecida explicação. »¹²⁴.

Cette posture d'une écriture qui se fait dans l'approche, l'approximation de son objet, définit l'exercice de la fiction chez José Saramago, qui ne se donne que comme tentative permanente de parcours de ce qui est, pour tenter, par la distorsion qu'elle permet, d'en rendre compte. La fiction et son exercice s'affirment ainsi comme un décalage nécessaire, réfléchi encore dans *L'année de la mort de Ricardo Reis*, paru en 1984, qui postule que « [...] a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será. »¹²⁵ (p. 105).

Avec *L'Année de la mort de Ricardo Reis*, José Saramago poursuit la réflexion sur la fiction, son fonctionnement et son rôle. Il y travaille l'héritage pessoen, et notamment la question du « fingir » (feindre, prétendre, faire comme si), creusant ainsi le jeu de faux-semblants dans lequel la fiction est engagée dans son rapport au réel. Maria Alzira Seixo résume ainsi l'objet de ce récit :

« O facto torna-se, pois, objecto da ficção [...], e encontra em *O Ano da morte de Ricardo Reis* a sua expressão mais intensa devido a um tratamento temático que tem a sua origem num facto histórico (o facto de Fernando Pessoa ter sido um poeta que efectivamente escreveu as *Odes* de Ricardo Reis, e que morreu em 1935), alterado esse facto por uma ficção literária ainda histórica (Pessoa criou com efeito um heterónimo que se chama Ricardo Reis, segundo ele nascido em 1887, médico de profissão e que efectuou uma longa estada no Brasil) e sendo essa ficção literária existencial e de natureza histórica, por sua vez, o tema ficcional do romance de Saramago que, no mundo fictivo do seu romance, faz regressar Ricardo Reis a Lisboa, após da morte de Fernando Pessoa, em 1936, durante a guerra civil de Espanha. »¹²⁶.

124 « Un écrivain est un homme comme les autres : il rêve. Et mon rêve fut de pouvoir dire de ce livre, quand il serait terminé : « Ceci, c'est l'Alentejo ». Des rêves, cependant, nous nous réveillons tous, et maintenant me voilà non pas face au rêve réalisé, mais face à la forme concrète et possible du rêve. De ce fait je me limiterai à écrire : « Ceci est un livre à propos de l'Alentejo ». Un livre, un simple roman, des gens, des conflits, quelques amours, beaucoup de sacrifices et de grandes faims, les victoires et les désastres, l'apprentissage de la transformation, et des morts. C'est donc un livre qui a voulu s'approcher de la vie, et cela serait son explication la plus méritée. ».

125 « La réalité ne supporte pas son reflet, elle le rejette, seule une autre réalité, quelle qu'elle soit, peut être mise à la place de celle que l'on veut exprimer, et, étant différentes l'une de l'autre, mutuellement elles se montrent, s'expliquent et s'énumèrent, la réalité comme invention passée et l'invention comme réalité future. », Seuil, 1988, traduction Claude Fages, p. 101.

126 *Lugares da Ficção*, p. 85-86, « Le fait devient, donc, objet de fiction, et cela trouve dans *L'Année de la mort de Ricardo Reis* son expression la plus intense, due à un traitement thématique qui prend son origine dans un fait

Ce récit joue donc de l'intertextualité, prenant à la lettre les fictions construites par Pessoa : l'auteur une fois mort, que deviennent ses hétéronymes ? Avec ce jeu avec le patrimoine littéraire pessoen, la littérature semble acquérir une certaine matérialité, qui dépasse encore son rôle de mise en forme d'une expérience réelle et de complément de celle-ci ébauché avec *Levantado do Chão* et *Manuel de pintura et de calligraphie*. En effet, la littérature semble ici pouvoir s'engendrer dans un processus séquentiel qui fait qu'une fiction devient un fait qu'une fiction suivante peut reprendre ou sur lequel elle peut s'appuyer¹²⁷. Le fondement de ce texte de Saramago est ainsi un autre texte, et ce que celui-ci donnait à croire – le jeu intertextuel se mêle ici à un jeu avec l'illusion référentielle convoquée dans les textes de Pessoa, et dont Saramago a fait lui-même l'expérience, ayant longtemps ignoré que Ricardo Reis et Pessoa étaient la même personne¹²⁸. On retrouve ici aussi la manière de José Saramago d'écrire à partir de « [sa] propre mémoire, avec ses précisions, ses défaillances, ses mensonges qui sont aussi des vérités, ses vérités qui ne peuvent pas s'empêcher d'être mensonges. », la production de fiction permettant d'aller jusqu'au bout d'une expérience vécue, de la prolonger, d'en explorer les possibilités. Cette 'matérialité' de la littérature et de son expérience est traduite dans le texte par de nombreuses allusions intertextuelles, concernant la vie de Pessoa, celle qu'il avait inventée pour Ricardo Reis, ou leurs œuvres. Les *Odes* de Ricardo Reis sont ainsi reprises dans le corps du texte, constituant pour Maria Alzira Seixo « [...] o que é afinal o único facto efectivamente acontecido (ou pelo menos concreto) que suporta todo este conjunto de ficção. »¹²⁹.

Le rapport du texte au réel ne s'ancre pas seulement dans la reprise de ces textes existants, mais cette fiction à propos d'un être fictionnel et de son auteur ici fictionné (et très clairement dans la mesure où le Pessoa qui apparaît est un fantôme, en vertu de la règle édictée dans ce roman qui fait que les morts disposent de neuf mois dans le monde des vivants après leur décès) est aussi l'occasion d'un regard précis, minutieux et détaillé sur la réalité historique des années 30, une

historique (le fait que Fernando Pessoa a été un poète qui a effectivement écrit les *Odes* de Ricardo Reis, et qui est mort en 1935), ce fait étant altéré par une fiction littéraire elle aussi historique (Pessoa a en effet créé un hétéronyme qui s'appelle Ricardo Reis, né selon lui en 1887, médecin de profession et qui a effectué un long séjour au Brésil), et cette fiction littéraire existentielle et de nature historique étant, à son tour, le thème fictionnel du roman de Saramago qui, dans le monde fictif de son roman, fait revenir Ricardo Reis à Lisbonne, après la mort de Fernando Pessoa, en 1936, pendant la guerre civile espagnole. »

127 Cf. Maria Alzira Seixo, *op. cit.*, p. 83-95.

128 « [...] quando eu me inicío no Pessoa, é por volta dos dezoito, dezanove anos, à volta disso. Já contei essa « anedota » que é a descoberta do Ricardo Reis, com a ideia de que havia realmente um senhor chamado Ricardo Reis, que tinha escrito aquelas odes, sem que eu naquele momento soubesse que o Ricardo Reis era apenas (este apenas não é redutor) um heterónimo do Fernando Pessoa », *Diálogos com José Saramago*, p. 37 (« quand je me suis initié à Pessoa, j'avais autour des dix-huit, dix-neuf ans. J'ai déjà raconté cette « anecdote » qui est la découverte de Ricardo Reis, avec l'idée qu'il y avait réellement un monsieur qui s'appelait Ricardo Reis, qui avait écrit ces odes, sans que je sache à ce moment que Ricardo Reis était seulement (ce « seulement » n'est pas réducteur) un hétéronyme de Fernando Pessoa »).

129 *Op. cit.*, p. 89 (« la seule chose qui finalement a effectivement vraiment eu lieu (ou au moins le seul fait concret) sur laquelle toute cette conjonction de fiction repose. »).

exploration du quotidien propre à cette époque (par ailleurs vécue par l'auteur, alors qu'il avait 14 ans). Ainsi, le récit s'appuie sur un grand nombre d'écrits factuels datant de 1936, notamment les journaux de l'époque, insérant des pans entiers de ceux-ci dans le texte même de *L'Année de la mort de Ricardo Reis*. Cette intertextualité factuelle est le fruit d'un travail de recherche rigoureux de la part de l'auteur, qui a compulsé les articles des principaux journaux de l'époque, jour par jour pour toute la période que couvre l'action diégétique¹³⁰. Le personnage doublement fictionnel qu'est Ricardo Reis a en effet pour principale activité de se tenir au courant de l'actualité, de la réalité, donc, avérée, décrite par le discours journalistique factuel opposé traditionnellement à la fiction. Ce recours au discours journalistique crée un effet de réel très fort, que corrobore l'abondance des détails qui connotent cette période de l'entre-deux-guerres. Aussi bien au niveau des événements politiques, nationaux ou internationaux, qu'au niveau de la description précise du contexte matériel dans lequel évolue le personnage, la rigueur vérisimiliste semble respectée, la précision et la cohérence du monde évoqué ancrent la diégèse dans une réalité passée mais vérifiable, le roman se faisant ainsi évocation fidèle d'une époque. La vie quotidienne des années 30, les événements culturels de l'époque, les situations politiques (fascisme, nazisme, guerre d'Espagne), le régime salazariste portugais et sa police sont ainsi, plus qu'évoqués, sujets à part entière du roman. Les réflexions et les doutes du personnage sur ces sujets, son ouverture progressive à la cause populaire, par l'intermédiaire de sa maîtresse et femme de chambre, délivrent aussi, en contrepoint aux faits, l'idéologie bourgeoise et conservatrice du Ricardo Reis 'réel'. On retrouve bien ici l'entremêlement entre invention et transcription d'un réel avéré que l'auteur met au point depuis *Manuel*, ainsi que le souligne Maria Alzira Seixo :

« [...] o romancista trabalha aqui também uma época histórica determinada, que evoca por meio de processos descritivos de tipo realista (radicação cronológica, fidelidade aos acontecimentos, encenação de personagens com existência real), ao mesmo tempo que organiza ambos os conjuntos narrativos em torno de um facto (acontecimento) inteiramente inventado, e que se manifesta em plena impossibilidade de sucesso, se se tiver em conta a sua relação de plausibilidade com o mundo empírico. »¹³¹.

Intégré dans ce contexte précis, localisé, identifié, vérifiable, issu directement des journaux de l'époque et avéré par les connaissances historiques, le personnage Ricardo Reis, homme improbable né ici d'une conjonction de deux imaginaires, prend une allure, lui aussi, de fait. Sa valeur de fait littéraire dépasse, par sa nouvelle mise en fiction et le jeu de celle-ci avec les techniques d'effet de réel, ce domaine proprement littéraire. Malgré les apparitions fantastiques du fantôme de Pessoa, cet

130 À ce propos, cf. l'agenda de 1936 annoté par José Saramago en 1984 lors de ses recherches, conservé à la Bibliothèque Nationale portugaise à Lisbonne, et consultable sur <http://purl.pt/13870>

131 *Op. cit.*, p. 83 (« [...] le romancier travaille ici aussi sur une époque historique déterminée, qu'il évoque au moyen de procédés descriptifs de type réaliste (liens chronologiques, fidélité aux événements, évocation de personnages réels), en même temps qu'il organise la narration autour d'un fait (événement) entièrement inventé, et qui se manifeste comme une totale impossibilité dans le monde empirique »).

homme à priori banal, déprimé, seul, qu'est Ricardo Reis, se fond dans l'évocation de la Lisbonne de 1936, rejoignant les personnages fictifs mais si « croyables » qu'ils pourraient n'avoir été oubliés de l'histoire qu'en vertu de leur anonymat (de Lídia la femme de chambre à Victor l'agent de police). En même temps, Ricardo Reis rejoint les personnages dont l'existence est avérée, comme par exemple Miguel de Unamuno : comme eux, il a signé des œuvres, a existé dans les discours journalistiques, a laissé sa trace écrite. Le fait littéraire Ricardo Reis devient comme un fait historique. Ricardo Reis, d'une certaine manière constitué et réalisé par son œuvre prend ici la consistance d'autres personnages du passé, dans une réalité passée, c'est-à-dire qui ne peut aujourd'hui plus qu'être racontée, dite, évoquée, pour être expérimentée dans le temps présent. Le passé ne se présente plus que sous forme de récit, et cette dépendance de la réalité passée au récit donne ici au fait littéraire la consistance d'un fait réel passé, condamné à être aujourd'hui expérimenté à travers des mots. La littérature est ainsi le moyen de faire d'un passé un présent tel qu'il n'a jamais eu l'occasion de l'être. Le jeu avec l'illusion référentielle est ainsi poussé à son comble, et noie l'artificialité de la fiction et la factualité de la réalité dans une même incertitude, fondée sur la dynamique du « feindre ». Cette importance du rôle de la feintise s'observe d'autant plus dans ce roman que tout y repose sur des faux-semblants, des enchevêtrements de fiction extra-textuelle, intra-textuelle, meta-textuelle et intertextuelle. Dans un dialogue entre Reis et Pessoa, l'un mort, l'autre personnage de fiction, et les deux pris dans la narration du roman, tous deux s'accusent de prétendre :

« É duvidoso, de facto, Tão duvidoso como existir, de facto, o poeta que escreveu as suas odes, Esse sou eu, Permita-me que exprima as minhas dúvidas, caríssimo Reis, [...], Você disse que o poeta é um fingidor, Eu o confesso, são adivinhações que nos saem pela boca sem que saibamos que caminho andámos para lá chegar, o pior é que morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta, Fingir e fingir-se não é o mesmo, [...], Claro que não é o mesmo, eu apenas fingi, você finge-se, se quiser ver onde estão as diferenças, leia-me e volte a ler-se, [...], Diga-me só uma coisa, é como poeta que finjo, ou como homem, O seu caso, Reis amigo, não tem remédio, você, simplesmente, finge-se, é fingimento de si mesmo [...] »¹³².

132 *O Ano da morte de Ricardo Reis*, Caminho, 1984, p. 114-115 [Toutes les citations ultérieures de *O Ano da morte de Ricardo Reis* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« C'est douteux, en effet. Aussi douteux que l'existence du poète qui a écrit vos odes. Ça, c'est moi. Permettez-moi d'exprimer quelques réserves, mon très cher Reis, [...]. Vous avez dit que le poète est un simulateur. Je le confesse, ce sont des oracles qui nous sortent de la bouche sans que nous sachions quel chemin ils ont emprunté pour en arriver là, le pire, c'est que je suis mort avant d'avoir compris si c'est le poète qui fait semblant d'être homme ou l'homme qui fait semblant d'être poète. Feindre, et feindre d'être, ce n'est pas la même chose. [...]. Bien sûr que non, ce n'est pas la même chose, moi, j'ai seulement fait semblant, vous, vous faites semblant d'être, si vous voulez savoir où sont les différences, lisez-moi et relisez-vous. [...]. Dites-moi juste une chose, c'est comme poète que je feins ou comme homme. Reis, mon ami, votre cas est désespéré, vous, vous feignez d'être simplement, vous jouez à être, vous êtes le simulacre de vous-même [...]. », *L'Année de la mort de Ricardo Reis*, Seuil, 1988, traduction Claude Fages, p. 109 [Toutes les citations ultérieures de *L'année de la mort de Ricardo Reis* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

On a ici le vertige d'une metatextualité en forme de perspective escherienne : la fiction se dit, et se disant telle, assume son existence, se matérialise, d'une certaine manière.

C'est dans ce jeu de factualisation ambiguë de la fiction qui est mené dans *L'année de la mort de Ricardo Reis* que se situe la principale différence avec la réflexion métatextuelle menée dans *Manuel* ou *Levantado do Chão*. En effet, si la fiction s'y montrait aussi – ou du moins ne s'y cachait pas - et qu'elle s'assumait comme complément possible du réel dans la transcription de son expérience, c'est dans sa différence d'avec le réel, dans les possibles empiriquement impossibles ou non-avérés qu'elle permettait que son utilité se situait surtout. Avec *L'année de la mort de Ricardo Reis*, on passe à une fiction qui assume sa facticité, mais qui, en même temps, se fait réel(le), s'affirmant comme possibilité de feindre la réalité en composant une réalité autre. La fiction, ici, ne prétend pas être mais, à l'instar de Ricardo Reis, ne peut être qu'en prétendant, en feignant de valoir pour ce qu'elle n'est pas. Le rôle de complémentarité qu'entretenait la narration romanesque avec l'expérience est donc ici exacerbé, la fiction tendant à s'appropriier l'espace du réel, à le contaminer. Cette feintise, ici mise en œuvre et démontrée en même temps, soulignée par l'événement impossible qui fonde la narration, devient alors un jeu de plus pour expérimenter les pouvoirs et les spécificités de la fiction, de la production romanesque. Ici, il s'agit de jouer à lui donner le statut d'un fait, ainsi que le souligne Horácio Costa : « [...] nesta operação intertextual, tratasse talvez José Saramago de apagar a categorização precisa de ambos esses termos [História e ficção] : a obra múltipla, concreção da pluralidade diccional, de Fernando Pessoa, é acatada em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* como referência não apenas ficcional mas também histórica ; de igual forma, a referencialização ao tempo histórico objetivo é tratada como um plano mais de ficção. »¹³³. Le réel devient ainsi lui-même ambigu, dans la mesure aussi où il n'est accessible (en ce qui concerne cette période des années 30) que par le recours à des « preuves », traces, elles aussi biaisées. Ainsi, les discours factuels rapportés dans ce récit, s'ils authentifient, d'une part, le contexte diégétique et légitiment sa référentialité, ne sont en fait pas exempts de toute « fictionnalité ». En effet, produits sous la dictature, dans le contexte de la guerre d'Espagne de plus, ils sont toujours soumis à une idéologie, et la pratique journalistique consiste alors en une distorsion des faits selon le seul point de vue autorisé à l'époque salazariste. Dans ce contexte, c'est la fiction même, par l'entremise de la narration, qui est capable de contrebalancer ce parti-pris journalistique, puisqu'elle peut rendre compte de différents points de vue sur les mêmes événements, permet de les confronter à d'autres

133 Horácio Costa, « Sobre a Pós-Modernidade em Portugal, Saramago revisita Pessoa », *Colóquio/letras*, n° 109, mai/juin 1989, p. 41 (« dans cette opération intertextuelle, José Saramago tente peut-être d'abolir la catégorisation précise de ces deux termes (Histoire et fiction) : l'œuvre multiple, concrétion de la pluralité des discours, de Fernando Pessoa, est prise dans *L'Année de la mort de Ricardo Reis* comme une référence pas seulement fictionnelle mais aussi historique ; de la même manière, la référence au temps historique est traitée comme un plan de fiction supplémentaire. »).

visions du même fait. Les débats sur la guerre d'Espagne en sont exemplaires : au discours officiel des journaux, qui correspond au discours des réfugiés conservateurs espagnols à Lisbonne, s'oppose le discours du frère de Lídia, marin communiste engagé, augmenté de plus des précisions données par le narrateur qui ne cache pas son point de vue informé¹³⁴ (par exemple, p. 382 :

« Badajoz rendeu-se. [...] o Tércio obrou maravilhas, tanto no combate à distância como na luta corpo a corpo, tendo sido particularmente assinada [...] a valentia dos legionários portugueses [...]. Badajoz rendeu-se. Posta em ruínas pelos continuados bombardeamentos, [...], rendeu-se. O general Mola proclamou, Chegou a hora do ajuste de contas, e a praça dos touros abriu as portas para receber os milicianos prisioneiros, depois fechou-se, é a fiesta, as metralhadoras entoam olé, olé, olé, nunca tão alto se gritou na praça de Badajoz, os minautores vestidos de ganga caem uns sobre os outros, [...], quando já não restar um só de pé irão os matadores liquidar, a tiro de pistola, os que apenas ficaram feridos, e se algum veio a escapar desta misericórdia foi para ser enterrado vivo. De tais acontecimentos não sabe Ricardo Reis senão o que lhe disseram os seus jornais portugueses [...]. O resto soube-o Ricardo Reis por Lídia, que o soubera pelo irmão [...]. Lídia já não chora, diz, Foram mortos dois mil [...]. »¹³⁵).

Entre propagande ou falsification par excès d'imagination, il ne reste donc plus qu'une apparence véridique. On a vu comme la technique de « l'effet de réel » était poussée à l'extrême, connotant une réalité autour d'un personnage doublement fictif et l'assimilant à elle. Des récits (réalistes) dans le récit sont également souvent montrés, soulignant ce procédé particulier à l'illusion réaliste. Ainsi, du film sur la police (p. 357-360) : l'intrigue du film (une perquisition) est suivie selon une focalisation externe concentrée sur le personnage de Victor, devenu chef, mais le lecteur ne sait pas qu'il s'agit d'un film. L'action est si 'réaliste' que le spectateur non-averti qu'est le lecteur la prend pour la 'réalité' diégétique, et craint, par exemple, pour Ricardo Reis, que l'on sait surveillé par la police. La phrase indiquant la présence de la caméra est un soulagement. Le jeu fictionnel réaliste, qui consiste à remplacer la réalité par quelque chose qui lui ressemble, à prétendre lui ressembler, est ainsi testé et mis à nu régulièrement dans le récit, dans un jeu qui l'amplifie, l'exagère, selon une mise en abyme vertigineuse. On observe ainsi dans ce roman une réflexion critique sur le réalisme, qui se double d'une reprise et d'une exacerbation des mécanismes réalistes, par le jeu mené qui vise à donner un caractère « réel » à la diégèse. De ce fait, l'impossibilité sur laquelle est fondée le récit

134 Comme on le verra en I.A.4, cette intrusion du narrateur, qui ne cache pas sa non-contemporanéité au temps diégétique, sera une des ressources principales du travail sur l'Histoire nationale et sa falsification, entrepris, par l'intermédiaire de la fiction, dans toute la première partie de l'œuvre saramaguienne.

135 « Badajoz a capitulé. [...] le Tércio a fait merveille, tant dans le combat à distance que dans les luttes rapprochées, et les légionnaires portugais [...] se sont particulièrement distingués. Badajoz a capitulé. Réduite en poussière par les bombardements successifs, [...], elle a capitulé. Voici venue l'heure du règlement de comptes, a proclamé le général Mola, et on a ouvert les portes de l'arène pour faire entrer les miliciens prisonniers, puis on les a refermées sur la fiesta, les mitraillettes ont entonné, olé, olé, olé, on n'avait jamais crié aussi fort dans l'arène de Badajoz, les minotaures vêtus de kaki tombent les uns sur les autres, [...], quand il n'en restera plus un seul debout, les tueurs achèveront au revolver ceux qui n'étaient que blessés, n'échappera à leur miséricorde que celui qui aura été enterré vivant. Ricardo Reis ne sait rien de tout cela, sinon ce que lui en disent les journaux portugais. C'est par Lídia, qui l'avait elle-même appris de son frère, [...], que Ricardo Reis avait eu connaissance du reste. Ils en ont tué deux mille, a dit Lídia [...]. », p. 357.

semble être réduite par le procédé qui vise à ne faire advenir dans le récit que du « possible » (tel qu'il se conçoit dans le monde extra-diégétique), en même temps qu'elle met à distance de manière ironique ce possible, qui se mêle à un jeu constant avec les propriétés de la fiction. La transformation de la Lídia des poèmes de Ricardo Reis dans la réalité diégétique du roman en est exemplaire. Ainsi que le souligne Fernando Pessoa, la muse Lídia inventée par Ricardo Reis est impossible dans le monde réel : « Não seja ingrato, você sabe lá que mulher seria a Lídia das suas odes, [...], essa impossível soma de passividade, silêncio sábio e puro espírito [...] »¹³⁶ (p. 114). C'est donc sous la forme la plus prosaïque, celle d'une femme de chambre, qu'elle va apparaître dans la réalité définie dans la diégèse, ainsi que le souligne ironiquement Pessoa : « Bravo, vejo que você se cansou de idealidades femininas incorpóreas, trocou a Lídia etérea por uma Lídia de encher as mãos, [...], você afinal desilude-me, amador de criadas, cortejador de donzelas, estimava-o mais quando você via a distância a que está [...] »¹³⁷ (p. 177-178). À travers cette mise en récit réaliste de l'hétéronymie de Pessoa, la poésie semble se confronter au réel, et la contemplation du « spectacle du monde » que Ricardo Reis appelle de ses vœux dans ses odes n'est alors plus possible sans un minimum d'implication dans ce même monde. Il s'agit alors d'une utilisation du procédé réaliste qui fait que le personnage de fiction Reis est de plus en plus 'réalisé' en s'assimilant à un réel diégétique qui possède tous les traits d'un réel extra-diégétique et surtout en développe, selon sa norme, les possibles. On a ici, mêlés étroitement, un jeu sur l'artifice réaliste, une critique de celui-ci en même temps qu'une application de ses principes, déviée cependant par quelques points d'emblée irréalistes qui fondent la diégèse, ainsi qu'une prolongation des thèmes chers à Pessoa, notamment la question de la feintise, et un travail à la fois personnel, ironique et déférent de l'héritage pessoen.

Le réalisme développé ici est alors exacerbé et mis à distance à la fois, mis à nu et appliqué en même temps¹³⁸. À l'occasion d'une soirée de Ricardo Reis au théâtre, une réflexion sur le réalisme est à nouveau développée :

« Esta noite vão cá estar os pescadores, [...], Os da Nazaré, sim, evidentemente, se a peça falava deles, [...], Vamos a Lisboa, vamos a Lisboa, vamos ver o mar de lá, que artes terão de

136 « Ne soyez pas ingrat, savez-vous bien quelle femme serait la Lídia de vos odes, [...] l'impossible harmonie entre la passivité, le silence de la sagesse et le pur esprit », p. 109.

137 « Bravo, je constate que vous vous êtes lassé de vos modèles féminins désincarnés, vous avez troqué votre Lidia éthérée pour une Lidia bien vivante [...]. [...], en définitive vous me décevez, amateur de femmes de chambre, séducteur de donzelles, j'avais plus d'estime pour vous quand vous observiez la vie à distance. », p. 167-168.

138 Cf. aussi Horácio Costa, *op. cit.*, notamment p. 43-44 : « Se o caminho para o hiper-realismo seria um dos possíveis, aquele escolhido por José Saramago se associa a um meta ou para-realismo, que corporifica, ao nível do texto, a excelente e original situação narrativa imaginada pelo autor [...]. [...]. Contra um telão agudamente marcado pela evolução social, a versão animada de Ricardo Reis desfila a sua ataraxia, sua inadequação ao tempo social em que lhe é proposto « viver ». ». (« Si le chemin vers l'hyper-réalisme était l'un des chemins possibles, celui que choisit José Saramago s'associe à un méta ou para-réalisme, qui incarne, au niveau du texte, l'excellente et originale situation narrative imaginée par l'auteur. Contre une description marquée de manière aiguë par l'évolution sociale, la version animée de Ricardo Reis défie son ataraxie, son inadéquation au temps social dans lequel il lui proposé de « vivre ». »).

fazer rebentar as ondas nas tábuas do palco, e como será Dona Palmira Bastos a fingir de Ti Gertrudes, e a Dona Amélia de Maria Bem, e a Dona Lalande de Rosa, e o Amarante de Lavagante, e a vida deles a fingir da vida nossa [...]. [...] em cima há exclamações, chamam-se de camarote para camarote, até parece que os actores se mudaram para ali, é quase o mesmo falar, quase, se melhor ou pior dependeria da bitola de comparação. Ricardo Reis reflecte sobre o que viu e ouviu, acha que o objecto da arte não é a imitação, que foi fraqueza censurável do autor escrever a peça no linguajar nazareno, ou no que se supôs ser esse linguajar [...]. »¹³⁹ (p. 103-105).

Le spectacle du monde semble valoir plus que sa mise en scène, et ce qui ressort de la pièce est alors l'aspect ridicule du procédé, mis en exergue par la narration, exposé au lecteur (et qui, ce faisant, renforce la fiction dans laquelle ces commentaires sont pris). Le personnage conclut alors que l'artifice réaliste ne fonctionne pas pour rendre une réalité ou une impression de réalité, au contraire. La solution serait alors de proposer une réalité différente, qui, par sa différence même, puisse alors faire ressortir les spécificités du réel : « [...] a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram [...] »¹⁴⁰ (p. 105).

L'univers proposé suit alors deux logiques qui se donnent à voir, se soulignent l'une l'autre et créent la teneur particulière de ce récit : d'un côté, une référentialité postulée mêlée à un discours métatextuel sur l'impossibilité d'une référentialité sans artifice ni mensonges, de l'autre, une affirmation de caractères fictionnels « pseudo-référentiels », montrés comme des faits aussi consistants que la réalité de mots avec laquelle ils interagissent dans le moment du récit. La fiction, montrée comme telle, dévoile son aspiration à la réalité, prétendant lui ressembler, elle prétend s'y inscrire en mettant en scène sa propre inscription. Il s'agit ainsi ici d'appréhender la consistance même de la fiction, d'interroger sa présence. Si son rôle, son fonctionnement et ses pouvoirs sont questionnés, travaillés dans ce roman comme dans tous les premiers romans de José Saramago, on observe aussi une réflexion sur la forme même que prend son existence, sa manière particulière de s'intégrer au réel, en en prolongeant certes les possibles, mais surtout en se définissant elle-même comme un possible du regard sur le réel, d'une considération de celui-ci, ainsi que le pointe

139 « Ce soir, les pêcheurs seront là, [...], ceux de Nazaré, évidemment, puisqu'il est question d'eux dans la pièce, [...]. On va à Lisbonne, on va à Lisbonne, on va voir comment elle est, leur mer là-bas, et voir s'ils sont assez doués pour faire déferler les vagues sur les planches, on va voir ce qu'elle donnera Dona Palmira Bastos en Ti Gertrudes, Dona Amelia en Maria Bem, Dona Lalande en Rosa et Amarante en Lavagante, on va voir si leur vie à eux imite bien la nôtre [...]. [...] les exclamations fusent des balcons supérieurs, on s'interpelle d'une loge à l'autre, les acteurs semblent s'être portés dans les hauteurs, c'est presque le même langage, est-il meilleur, est-il pire, tout dépend du critère de comparaison. Ricardo Reis réfléchit à ce qu'il vient de voir et d'entendre. À ses yeux, la visée de l'art ne doit pas être l'imitation, et l'auteur a commis une erreur condamnable en écrivant sa pièce en patois nazaréen ou ce qu'il a cru être ce patois [...]. », p. 101.

140 « La réalité ne supporte pas son reflet, elle le rejette, seule une autre réalité, quelle qu'elle soit, peut être mise à la place de celle que l'on veut exprimer, et, étant différentes l'une de l'autre, mutuellement elles se montrent, s'expliquent et s'énumèrent. », p. 101.

également Maria Alzira Seixo : « A ficção poderá, pois, ser, para José Saramago, uma leitura crítica da realidade, já que a leitura é sempre, pelo facto de só poder exprimir-se através da linguagem, uma reescrita e, em si mesma, um acontecimento, um facto determinante da evolução do sentido e da vida. »¹⁴¹. Il s'agit alors de prendre la fiction, même réaliste - qui postule un rapport au réel – pour ce qu'elle est : une relation particulière du/au réel. Cette identité propre de la fiction permet de lui assigner une place, une consistance particulière, qui s'ajoutent aux rôles de complément, de mise en forme par la distorsion, déjà envisagés dans *Manuel...* et *Levantado do Chão*. Dans ces premiers romans se travaille et s'affirme alors ce rapport de tension qui lie fiction et expérience, récit et réel, et la possibilité de la fiction, du passage au récit, semble trouver ainsi ses fondements. Elle se doit de se montrer comme fiction, de souligner et de mettre au jour ses procédés, permettant ainsi l'essor d'une œuvre qui ne « cache pas ses coutures », mais, par l'affirmation même de sa fictionnalité, acquiert une teneur et une portée. Elle permet ainsi de compléter l'expérience du réel, de la rendre communicable, de lui donner une réalité. La fiction peut devenir alors le lieu d'une expérience qui, tout en se démarquant du réel, porte un regard sur celui-ci, le rend visible, en souligne la composition, par sa différence même. Les différentes réflexions et exercices menés à partir de *Manuel...* assoient ainsi une possibilité de parole fictionnelle allant vers le réel, conçue dans une relation au réel, qui permet, tout en s'appuyant sur un héritage littéraire, une expression singulière qui joue des normes romanesques, une figuration qui n'est ni récusée, ni naïve.

Dans la production la plus récente de José Saramago, l'intervention d'un événement impossible semble ainsi continuer cette « entreprise » commencée avec ces premiers romans, qui consiste, selon Maria Alzira Seixo à « juntar a dinâmica textual do possível com a do impossível, através da aceitação dos dados pseudo-referenciais que quebram a lógica do universo proposto. »¹⁴², et qui se fonde sur cette conception de la fiction développée dans toute la première partie de son œuvre. L'événement irréaliste de la seconde partie de la production saramaguienne intervient en effet comme un révélateur, un amplificateur des composantes du réel, semblant trouver ici sa possibilité. Le recours à l'événement dans les fictions ultérieures de José Saramago s'ancre dans la possibilité d'actualiser des hypothèses par la fictionnalisation des faits (avérés ou probables) relatés, travaillé dès le début de son œuvre (et recherchée dès la période de création poétique de l'auteur : « Agora, inventar arte e maneira / de juntar o acaso e a certeza, / Leve nisso, ou não leve, a vida inteira. »¹⁴³).

141 *Lugares da Ficção*, p. 94 (« La fiction pourrait, donc, être, pour José Saramago, une lecture critique de la réalité, la lecture étant toujours, puisqu'elle ne peut s'exprimer qu'à travers le langage, une réécriture, et, en soi-même, un événement, un fait déterminant dans l'évolution du sens et de la vie. »).

142 *Ibid.*, p. 89 (« [...] lier la dynamique textuelle du possible avec celle de l'impossible, à travers l'acceptation de données pseudo-référentielles qui cassent la logique de l'univers proposé »).

143 *Os Poemas Possíveis*, « Até ao sabugo », Lisboa, Portugália Editora, 1963, p. 19 (« Maintenant, inventer l'art et la manière / De joindre hasard et certitude, / Prend, ou ne prend pas, la vie entière. », *Les Poèmes possibles*, Remoulins sur Gardon, Editions Jacques Brémond, 1998, traduction Nicole Siganos, p. 9).

C'est dans ce rapport complexe entre fiction et réalité, vérité et mensonge, feintise et sincérité, que s'ancre également la voix propre de la narration saramaguienne, qui se fait par un entremêlement incessant entre de nombreuses voix. La voix narrative saramaguienne se fonde en effet sur une polyphonie, inaugurée avec *Levantado do Chão*, où elle y permet à la fois le ressaisissement des témoignages recueillis et l'expression de la subjectivité qui les retranscrit, et se fait alors l'agent privilégié d'une narration à même de « montrer les coutures » de l'œuvre qu'elle compose, aussi bien que les « rouages » de la réalité qu'elle observe et sur laquelle s'exerce son discours.

I.A.3 - Voix

À partir de *Levantado do Chão*, la voix énonciative, chez José Saramago, se fait spécifique, reconnaissable. Ses caractéristiques sont principalement un abandon des conventions de la ponctuation (notamment dans les dialogues), une oralité prononcée de l'écriture, et un fort investissement du narrateur, subjectif et omniscient à la fois, commentant régulièrement la diégèse et son énonciation. Cette spécificité découle sans doute de la volonté de José Saramago de créer des récits qui portent sa marque propre¹⁴⁴, mais, surtout, cette manière d'écrire prolonge les réflexions sur le récit, la fiction et la figuration développées depuis *Manuel...*, et les concrétise. Ainsi, de même que le manuscrit de H. et son œuvre finale doivent souligner ce qu'ils copient et le processus même de la copie, en laissant voir les « coutures » de l'œuvre, de même que la fiction et son apport sont assumés et rendus clairement visibles avec *Levantado do Chão*, de même que les procédés de l'artifice réaliste sont mis en place tout en étant exposés dans *L'année de la mort de Ricardo Reis*, la voix narrative particulière des romans de José Saramago permet de souligner, de mettre en exergue, les mécanismes de fonctionnement des romans produits. Elle s'ancre de plus dans un travail des voix passées, d'une culture, dont elle permet une actualisation personnelle et neuve, selon cette tentative d'une reconsidération en forme de réappropriation distancée d'un héritage. Le principe de diffraction appliqué aux éléments du réel est étendu aux intertextes - littéraires, culturels, journalistiques – abondamment utilisés dans la première partie de la production saramaguienne, selon un processus d'appropriation, par la narration présente, des voix qui l'ont précédée.

144 « Se alguma coisa me preocupa é que, venha de onde vier esse estilo ou esse modo de narrar e sobretudo esse modo de « dizer », é que qualquer pessoa, lidas duas linhas minhas, diga « isto é de fulano ». », *Diálogos com José Saramago*, p. 100 (« Si il y a une chose qui me préoccupe, c'est que, d'où que vienne ce style ou cette manière de raconter et surtout ce mode de « dire », c'est que n'importe qui, après avoir lu deux lignes de moi, dise « ça, c'est d'untel ». »).

Les matériaux et sources utilisés, reconsidérés, travaillés ou pris en compte, qu'il s'agisse des témoignages au fondement de *Levantado do Chão* ou d'un intertexte littéraire, journalistique ou culturel, sont intégrés et pris en charge par la voix énonciative, qui se dote d'une polyphonie qui en renforce, paradoxalement, la singularité. La voix narrative dépasse ainsi ses propres limites et acquiert une présence et une visibilité forte dans le mélange des voix, de références et de registres qu'elle peut singulièrement actualiser, selon, notamment, un travail de l'oralité qui affirme la prise de parole du narrateur comme discours. Celui-ci s'ancre dans la nécessité à laquelle se trouve confronté l'auteur lorsqu'il entreprend d'écrire *Levantado do Chão*, dans la mesure où il se doit d'y retranscrire les différents témoignages qu'il a recueillis en Alentejo. L'oralité du travail préparatoire au roman, le processus de dialogue sur lequel il se fonde, vont être alors assumés dans le texte même, donnant ainsi naissance à une narration particulière, tissée des spécificités des voix et des parler transcrits : « [...] se eu não tivesse ido para o Alentejo, talvez não tivesse nascido o meu modo de escrever, a partir do discurso oral, dessa sua conversa continua, disso que não está escrito, mas que é a comunicação das pessoas umas com as outras. No fundo, *Levantado do Chão* está escrito como se eu estivesse a contar às pessoas que me contaram as suas histórias essas mesmas histórias. »¹⁴⁵.

Pour cela, la voix du narrateur doit pouvoir se faire écho des voix qui ont précédé à l'écriture, et une certaine polyphonie, englobée dans la voix énonciative, surgit. On a vu ainsi comment la voix du narrateur se mêlait peu à peu à celle du conteur António Mau-Tempo, par exemple. Alors même que l'entreprise à laquelle s'attache le récit, d'une monstration par le roman des souffrances et des luttes paysannes, est similaire à l'entreprise néo-réaliste, ce travail particulier de l'énonciation permet de marquer une rupture conséquente vis-à-vis de ce genre. En effet, ainsi que l'analyse Vitor Viçoso¹⁴⁶, se dégage de la plupart des publications néo-réalistes la recherche d'une participation à cet « autre social », la recherche d'un « nous », d'une identité communautaire. Il donne ainsi l'exemple du roman *Gaibéus* de Alves Redol (1939), « [...] que visava dar relevo ficcional ao povo como virtual sujeito e enunciador da História »¹⁴⁷, en donnant la parole à ceux qui ne peuvent pas la prendre, ou, selon la vision optimiste de l'auteur, qui ne le peuvent pas encore. Cet auteur a alors recours à une reprise du parler populaire (dialectes, vocabulaire...), créant une identification à cet « autre social » qu'est le peuple. Un certain ethnographisme émerge ainsi, fondé sur une approche « vériste » du

145 *Diálogos com José Saramago*, p. 98 (« si je n'étais pas allé en Alentejo, ma manière d'écrire ne serait peut-être pas née, à partir du discours oral, de cette conversation continue, de ce qui n'est pas écrit, mais forme la communication des personnes les unes avec les autres. Au fond, *Levantado do Chão* est écrit comme si je racontais aux personnes qui m'ont raconté leurs histoires ces mêmes histoires. »).

146 Cf. Vitor Viçoso, *op. cit.*, p. 239-248.

147 *Ibid.*, p. 240 (« qui visait à donner une relève fictionnelle au peuple comme sujet virtuel et énonciateur (locuteur) de l'Histoire. »).

peuple, qui éloigne le « je » autoral ou narratorial au nom de la rédemption collective. Au contraire, dans *Levantado do Chão*, l'énonciation s'effectue dans un dialogue avec le parler populaire, qui diffère de la reprise volontariste et un tant soit peu artificielle de celui-ci mise en place avec le néo-réalisme :

« Esta estrutura enunciativa implica um prolifero ludismo verbal (« Este falar é como as cerejas, pega-se numa palavra e vêm logo outras atrás », p. 330), visível no modo como o narrador opera, em função dos contextos narrativos, uma apropriação específica do sociolecto popular com o qual dialoga criativamente. [...]. Por outro lado, a mitologia, as narrativas e as canções populares ou o vocabulário profissional campesino remetem-nos para um universo simbólico que constitui uma modalidade peculiar do registo da memória colectiva daqueles que nunca puderam escrever a própria História. »¹⁴⁸.

À l'instar de la critique des tentatives de mise en scène du peuple selon les moyens d'un art conçu comme mimétisme, effectuée dans *O Ano da morte de Ricardo Reis* lors des réflexions du personnage sur la mise en scène des pêcheurs de Nazaré (« [...] em cima há exclamações, chamam-se de camarote para camarote, até parece que os actores se mudaram para ali, é quase o mesmo falar, quase, se melhor ou pior dependeria da bitola de comparação. Ricardo Reis reflecte sobre o que viu e ouviu, acha que o objecto da arte não é a imitação, que foi fraqueza censurável do autor escrever a peça no linguajar nazareno, ou no que se supôs ser esse linguajar [...]. »¹⁴⁹, p. 103-105), l'entreprise de José Saramago se distancie d'une tentative de copie d'un parler populaire, censée illustrer une réalité, pour au contraire en permettre un ressaisissement qui en décale la reproduction stricte. Le jeu de dialogue ne passe ainsi pas sous silence la distance du narrateur face à ce langage, lui-même repris de ce fait à l'intérieur du discours du narrateur. La position du narrateur, décrit dans le texte comme transcripteur, ainsi qu'auditeur et destinataire de ces témoignages, favorise l'instauration d'une polyphonie qui ne se donne pas comme mimétisme mais comme dialogue, interrogation, reprise d'un langage en forme de ré-appropriation, dans une hybridation entre le parler populaire et la voix qui en témoigne. On peut en donner un bref exemple, avec la scène du mariage de Manuel Espada et Gracinda Mau-Tempo, où la description du couple mêle étroitement des expressions, un vocabulaire et l'utilisation de pronoms personnels sans référence, qui renvoient à un parler populaire et semblent être directement l'écho d'un témoignage oral retranscrit dans le texte

148 *Ibid.*, p. 244, « Cette structure énonciative implique un ludisme verbal prolifique (« Ce parler est comme les cerises, on attrape un mot et il en vient d'autres avec »), visible dans la manière dont le narrateur opère, en fonction des contextes narratifs, une appropriation spécifique du sociolecte populaire avec lequel il dialogue de manière créative. D'un autre côté, la mythologie, les histoires et les chansons populaires ou le vocabulaire professionnel paysan nous renvoient à un univers symbolique qui constitue une modalité singulière de l'enregistrement de la mémoire collective de ceux qui n'ont jamais pu écrire leur propre histoire. ».

149 « [...] les exclamations fusent des balcons supérieurs, on s'interpelle d'une loge à l'autre, les acteurs semblent s'être portés dans les hauteurs, c'est presque le même langage, est-il meilleur, est-il pire, tout dépend du critère de comparaison. Ricardo Reis réfléchit à ce qu'il vient de voir et d'entendre. A ses yeux, la visée de l'art ne doit pas être l'imitation, et l'auteur a commis une erreur condamnable en écrivant sa pièce en patois nazaréen ou ce qu'il a cru être ce patois [...]. », p. 101.

(en gras dans la citation), et un vocabulaire propre au narrateur, qui peut être assez soutenu, précis, ou en forme de commentaire, qui se surimpose et hybride la description (en italique) :

« Hoje é dia de festa, vai casar Manuel Espada com Gracinda Mau-Tempo [...], fazem um par bonito, **mais alto ele como deve ser**, e ela também não pequena, **não saiu ao pai. Tenho-os diante dos olhos**, ela com um vestido cor-de-rosa, **que lhe dá** pelo meio da perna [...], e ele de escuro, casaco *que é mais jaqueta que paletó*, calça justa e *sapato que nada consegue fazer brilhar*, camisa branca e gravata de ramagens *indecifráveis*, como a copa das árvores que ninguém limpa, *é preciso que não haja confusões, árvores são comparação* e nada mais [...]. Não é grande o cortejo dos noivos, mas não faltam **amigos conhecidos**, e *garotos ao cheiro* de rebuçados, e velhas à porta dizendo **sabe-se lá o quê**, nunca se sabe o que dizem as velhas, **bênçãos ou arremessos, coitadas, para que lhes serve a vida.** »¹⁵⁰.

Le récit donne ainsi lieu à une voix qui n'est pas tant mimétisme que travail d'une langue, d'un raconter qui met en présence des voix au fondement du récit comme de celle du narrateur qui les reçoit et les transmet. Il ne s'agit plus ainsi d'un mimétisme qui met à distance le narrateur ou l'auteur, mais d'un processus de rencontre qui s'opère dans le texte même.

La voix qui s'instaure est ancrée dans une polyphonie, capable de se faire l'écho de voix diverses, dans un processus de rencontre qui définit une voix énonciative plurielle, réinvestie dans chacun des romans postérieurs. *Levantado do Chão* marque ainsi une rencontre avec une voix propre, capable de perdurer : « [...] comecei a escrever [*Levantado do Chão*], [...] e, de repente, [...] achei-me a escrever como hoje escrevo. [...] eu não tinha que mudar muito, a partir daí, porque tudo o que tinha que mudar aconteceu naquele momento. »¹⁵¹.

Par ce jeu énonciatif, est également affirmée, dans *Levantado do Chão* comme dans les romans postérieurs, une subjectivité de la voix énonciative, mais qui peut être fluctuante, qui ne définit pas un personnage, une personnalité, et se combine avec cette polyphonie, se fait porte-parole d'une multiplicité de voix. Celles-ci peuvent provenir de l'intégration d'un point de vue différent, fait d'un individu hypothétique et absent, ou au contraire être l'expression d'une *doxa* populaire, par la reprise de clichés langagiers, d'expressions ou de proverbes. On observe également l'utilisation de registres de langue variés, avec registre familier dominant, mais mêlé sans cesse à des registres plus élevés, qui marquent ainsi ce mélange entre oralité postulée ou recherchée et écrit effectif, créant un langage mixte dont la nature et le but, s'ils diffèrent, sont tout deux pris en compte. Cette diversité

150 « Aujourd'hui c'est jour de fête, Manuel Espada va se marier avec Gracinda Mau-Tempo, ils font un bel ensemble, lui plus grand, comme il convient, et elle pas petite non plus, elle ne tient pas de son père. Je les vois comme s'ils étaient là, elle avec une robe rose, qui lui tombait sous le genou, et lui de couleur sombre, veste qui est davantage un manteau qu'un veston, pantalon étroit et chaussures que rien ne peut faire briller, chemise blanche et cravate aux ramages indéchiffrables, comme la cime des arbres que personne ne nettoie, qu'il n'y ait pas de confusions, les arbres ici sont une comparaison et rien de plus. Le cortège des mariés n'est pas grand, mais il n'y manque pas d'amis connus, et de petits garçons à l'odeur de bonbons, et de vieilles sur le pas de leur porte qui disent on ne sait quoi, on ne sait jamais ce que disent les vieilles, bénédictions ou mauvais sorts, les pauvres, voilà à quoi leur sert la vie (leur sert de vivre). » .

151 *Diálogos com José Saramago*, p. 42-43 (« j'ai commencé à écrire [*Levantado do Chão*], et tout à coup, je me suis retrouvé à écrire comme j'écris aujourd'hui. Je n'ai pas eu à changer beaucoup, à partir de là, parce que tout ce que j'avais à changer est arrivé à ce moment là.»).

énonciative ne définit pourtant pas une narration éclatée, une voix fragmentée, comme le souligne Maria Alzira Seixo :

« Este jogo de pessoas múltiplas configura-se numa unicidade composita que é ainda sublinhada por um ritmo discursivo que omite o sistema de pontuação da norma linguística para acentuar a escanção de incidência identitária e monótona fundada na pausa sistemática da virgulação – como se tudo, na narrativa, incluindo os diálogos, estivesse submetido à voz comum de um saber original e total, profético e quase divino (isto é, omnisciente) [...]. »¹⁵².

Son caractère hétéroclite s'unit ainsi dans la spécificité de la voix qui se définit comme instance primordiale du récit, et qui, ainsi, « englobe tout ». Le recours à l'absence de ponctuation, de plus, crée une sorte de flux ininterrompu à même de fondre toutes les composantes de la voix narrative. L'ironie, la complicité requise dans l'appel permanent au lecteur finit d'unifier cette voix composite. L'auteur revendique cette hybridité de la voix énonciative, qui lui permet, qui plus est, de la distinguer de la tradition réaliste :

« Conhecemos o narrador que se comporta de um modo imparcial, que vai dizendo escrupulosamente o que acontece, conservando sempre a sua própria subjectividade fora dos conflitos de que é espectador. Mas há um outro tipo de narrador, mais complexo, que não tem uma voz única : é um narrador substituível, um narrador que o leitor vai reconhecendo como constante ao longo da narrativa, mas que algumas vezes lhe causara a estranha impressão de ser outro. Digo outro porque ele se colocou num diferente ponto de vista, a partir do qual pode mesmo criticar o ponto de vista do primeiro narrador. O narrador será também, inesperadamente, um narrador que se assume como pessoa colectiva. [...]. E pode finalmente, mas de um modo não explícito, ser a voz do próprio autor [...]. »¹⁵³.

Cette voix s'affirme ainsi comme singulière à travers même de la reprise de discours importés dans le texte, par exemple dans le recours aux proverbes, que pointe Maria Alzira Seixo :

« [...] o leitor [é] desolado por ver caminhar tudo tão lentamente, e virá Saramago-narrador e dirá alguma coisa como : « Tenha paciência, estes romances de agora já não são o que eram dantes » - e é assim que a voz torna-se proverbial, sobretudo com esta entoação da cantilena interior que nos lembra ladainha de tia velha ou canto desafinado de criada da nossa infância. [...]. Não há duvida, porém, que o provérbio é um encontro de vozes, e que plasticiza num conjunto verbal económico e denso uma massa discursiva bastante mais extensa ; a sua utilização narrativa parece-me incidir no entanto também no campo fónico, já que justamente a brevidade epigramática se coaduna com a escanção habitual da prosa de Saramago, ajudando naturalmente, e como num discurso metrificado (de natureza cultural, e não

152 *Op. cit.*, p. 85 (« Ce jeu de personnes multiples se configure dans une unicité composite qui est encore soulignée par un rythme discursif qui omet le système de la ponctuation de la norme linguistique pour accentuer la scansion d'incidence identitaire et monotone fondée sur la pause systématique de la virgule – comme si tout, dans la narration, dialogues inclus, était soumis à la voix commune d'un savoir original et total, prophétique et quasi divin (c'est-à-dire, omniscient) »).

153 « História e Ficção », p. 19 (« On connaît le narrateur qui se comporte d'une manière impartiale, qui dit scrupuleusement ce qui se passe, en conservant toujours sa propre subjectivité hors des conflits dont il est spectateur. Mais il y a un autre type de narrateur, plus complexe, qui n'a pas une voix unique : c'est un narrateur substituable, un narrateur que le lecteur reconnaît comme constant tout au long de la narration, mais qui, parfois, lui causera l'étrange impression d'être autre. Je dis autre parce qu'il se place à un point de vue différent, à partir duquel il peut même critiquer le point de vue du premier narrateur. Le narrateur sera aussi, de manière inespérée, un narrateur qui s'assume comme personne collective. Et il peut, finalement, mais d'une manière non explicite, être la voix de l'auteur lui-même. »).

poética), à marcação do ritmo que é simultaneamente fala de leitura interior, [...], e [...] fala comum colectiva [...]. »¹⁵⁴.

Le procédé peut aussi être inverse, et la voix énonciative, plutôt que de se faire proverbiale, utilisera les proverbes connus ou les expressions figées dans son discours, en les décalant, en les modifiant légèrement pour les marier au rythme narratif ou à la situation d'énonciation, ainsi que Manuel de Gusmão en donne l'exemple :

« « Está aqui uma roda de homens sentados no chão, debaixo de frondosa oliveira, que, pelos retorcidos do tronco e geral vetustez de aspecto, deve ter pelo menos dois dobros dos anos que tem o Lidador, e se ele fere e mata, ela contenta-se com produzir azeite, cada um é para o que nasce, diz-se, mas este ditado inventou-se para as oliveiras, não para os homens. » ([*História do Cerco de Lisboa*], p. 185)

Tu, por um lado, integra-los [os provérbios] no discurso, crias-lhes situações de enunciação em que eles como que estão a ser feitos, restituis-lhes um sentido literal, ou contesta-los pela ironia. Em suma, em vez de os tomares como coisas feitas, inalteradas e inalteráveis, tu refaze-los. »¹⁵⁵.

La reprise des proverbes ou expressions figées assure à la fois une référence commune et un jeu ironique à même de susciter la complicité du lecteur, mais permet aussi une revivification de la langue, ainsi qu'une adaptation d'une « voix commune » à la voix énonciative qui la réinvestit. La voix énonciative se définit alors à la fois dans son intégration à/d'une voix commune, mais aussi par cette reprise spécifique, ironique et subversive du lieu commun, qui fonde sa spécificité. Elle s'affirme comme particularité, et se montre comme telle. On peut donner ici l'exemple de la lettre écrite par Marcenda à Ricardo Reis, qui est citée, de la même manière que les proverbes ou expressions figées, dans un ressaisissement selon les caractéristiques de la voix énonciative saramaguienne, qui se dénoncent elles-mêmes :

« Aos poucos dias chegou uma carta [...], Foi grande imprudência visitá-lo, não voltará a acontecer [...], mas acredite em mim, ficará para sempre na minha lembrança por muitos anos que viva, se as coisas fossem diferentes, se eu fosse mais velha, se este braço sem remédio, [...]. Marcenda não escreve desta maneira, é escrupulosa na obediência às regras da sintaxe, meticulosa na pontuação [...]. » (p. 287)¹⁵⁶.

154 *Op. cit.*, p. 81-82 (« Le lecteur est désolé de tout voir avancer si lentement, et Saramago-narrateur viendra et dira quelque chose comme « Ayez patience, les romans d'aujourd'hui ne sont plus ce qu'ils étaient » - et c'est ainsi que la voix se fait proverbiale, surtout avec cette intonation de comptine intérieure qui nous rappelle les bavardages d'une vieille tante ou le chant désaccordé de la domestique de notre enfance. Il n'y a pas de doute, cependant, que le proverbe est une rencontre de voix, et qu'il dessine dans un ensemble verbal économique et dense une masse discursive bien plus étendue ; son utilisation narrative me paraît jouer aussi dans le champ phonique, puisque justement la brièveté épigrammatique se conjugue avec la scansion habituelle de la prose de Saramago, aidant naturellement, et comme dans un discours métrifié (de nature culturelle, et non poétique), à marquer le rythme qui est simultanément parole de la lecture intérieure et parole collective commune. »).

155 « Entrevista com José Saramago », p. 96 (« « Il y a là un cercle d'hommes assis par terre sous un olivier feuillu qui, à voir son tronc noueux et son air de vétusté, doit être infiniment plus vieux que le Combattant, et si ce dernier blesse et tue, l'olivier, lui, se contente de produire de l'huile, à chacun sa vocation, dit-on, mais ce dicton a été inventé pour les oliviers, pas pour les hommes. » [*Histoire du Siège de Lisbonne*, p. 182]. Toi, d'un côté, tu intègres les proverbes au discours, tu leur crées des situations d'énonciation où on a l'impression qu'ils sont en train d'être créés, tu leur rends un sens littéral, ou bien tu les contestes par l'ironie. En somme, au lieu de les prendre comme des choses déjà faites, inaltérées et inaltérables, tu les refais. »).

Le commentaire sur cette énonciation particulière sert aussi, au-delà de l'ironie, du jeu avec le lecteur, de la distanciation créée par cette métatextualité, à affirmer la spécificité de cette voix, à la légitimer en en soulignant le procédé.

Tout en se faisant composite, creuset de différentes voix, cette voix s'affirme donc comme singulière, et c'est selon le même procédé d'intégration au rythme de la narration qu'a lieu la reprise d'un intertexte avéré, que s'effectue le travail des voix littéraires du patrimoine. *L'année de la mort de Ricardo Reis* est, de par son thème, évidemment le roman le plus exemplaire en ce qui concerne le travail intertextuel et la diversité de son application, qui va de la citation à la parodie ou à la transformation de l'hypotexte dans le texte, ainsi que le décrit Teresa Cristina Cerdeira da Silva :

« O que surge é um texto polifónico, que faz interagir e cruzar-se discursos de sujeitos poéticos variados – Pessoa, Campos, Caeiro, Camões, Garrett, Camilo Pessanha e outros, além do próprio Reis. Por vezes, a alusão é literal, mas quase sempre se funde ao corpo do discurso romanesco, com variantes que denunciam a apropriação a nível de paráfrase ou da paródia, reduplicando o sentido ou invertendo-o voluntariamente.»¹⁵⁷.

La voix narrative se constitue ainsi dans une polyphonie qui lui permet de revisiter le patrimoine littéraire portugais, en l'intégrant à sa voix propre, comme le souligne Teresa Cristina Cerdeira da Silva : « Mas a verdadeira simbiose opera-se quando do discurso romanesco se passa ao discurso poético sem solução de continuidade, sem verbos dicendi a anunciar o discurso do outro, de modo que se fundem, em ritmo e sentido, a referência e o texto novo. »¹⁵⁸. L'intégration des discours importés est alors autant citation que ré-appropriation. Dans chacun des récits saramaguïens, sont intégrés dans le texte non seulement des références, mais des citations fondues dans la voix narrative, ainsi dans *Le Dieu manchot* où des décasyllabes héroïques camoniens sont insérés discrètement dans la narration, comme le montre Teresa Cristina Cerdeira da Silva :

« Tece-se então o texto com farrapos de versos (aqui em itálico), unidos por conectores que muitas vezes conseguem eles próprios restituir a aura rítmica do decassílabo heróico [...] : « Já vai andando a rédua dos homens de Arganil, acompanham-nos até fora da vila as infelizes, que vão clamando, *qual em cabelo, Ó doce e amado esposo*, e outra protestando, *Ó filho, a quem eu tinha só para refrigério e doce amparo desta cansada já velhice minha*, não se acabavam as lamentações, *tanto que os montes de mais perto respondiam, quase movidos de alta piedade*, enfim já os levados se afastam, vão sumir-se na volta do caminho [...] »¹⁵⁹.

156 « Quelques jours plus tard, une lettre est arrivée, [...], C'était très imprudent de vous rendre visite, cela ne se reproduira pas [...], mais, croyez-moi, aussi longtemps que je vivrai, je penserai à vous, si les choses avaient été différentes, si j'avais été plus âgée, si ce bras qui ne guérira jamais, [...]. Ce n'est pas le style de Marcenda, qui obéit scrupuleusement aux règles de la syntaxe, dont la ponctuation est méticuleuse [...]. », p. 268.

157 José Saramago : *Entre a História e a ficção, uma saga de portugueses*, Dom Quixote, 1989, p. 154 (« Il surgit un texte polyphonique, qui fait interagir et se croiser les discours de sujets poétiques variés - Pessoa, Campos, Caeiro, Camões, Garrett, Camilo Pessanha et d'autres, en plus de Reis lui-même. Parfois, l'allusion est littérale, mais presque toujours elle se fond au corps du discours romanesque, avec des variantes qui dénoncent l'appropriation au niveau de la paraphrase ou de la parodie, redoublant le sens ou l'inversant volontairement. »).

158 *Ibid.*, p. 153 (« Mais la vraie symbiose s'opère quand on passe du discours romanesque au discours poétique sans solution de continuité, sans verbes qui annoncent le discours de l'autre, de manière que la référence et le nouveau texte se fondent, en rythme et en signification. »).

Elle commente ainsi cette insertion : « O discurso de Saramago constrói-se como uma espécie de tecido fónico apto a receber as citações do poema de Camões, cosidas com grande habilidade, mas sem por isso se tornarem menos visíveis : a estratégia intertextual procura não apagar as diferenças, mas fazê-las ressaltar precisamente através do esforço de cooptação do texto antigo pelo novo. »¹⁶⁰. La nouveauté de l'énonciation, la rencontre avec une voix propre, engage ainsi fortement ce travail de l'héritage, la considération de ce qui lui a précédé, intégré au texte directement par le jeu énonciatif intertextuel qui permet une réappropriation et une distanciation, qui définit « [...] um grande texto, uma grande viagem na linguagem que garante ao texto novo, não a fatuidade da erudição, mas o confronto, o diálogo, a tensão de uma escrita nova com a produção anterior onde vai encontrar as suas raízes. »¹⁶¹.

La voix énonciative se constitue donc dans un appel incessant à des paroles qui la dépassent, dans une hybridité qui porte la problématique du retour sur ses origines, ses spécificités, qui fonde l'entrée dans le roman de José Saramago. Il s'agit ainsi, par cet entremêlement de voix dans l'énonciation, d'une reprise d'un héritage, de la mise en exergue d'un patrimoine assumé comme constitutif d'une prise de parole contemporaine, et qui concerne aussi bien une voix populaire, une *doxa* énoncée par des proverbes ou expressions figées, et un héritage littéraire brillant. L'entremêlement des registres que favorise l'énonciation saramaguienne est ainsi poursuivi dans ce mélange des références, qui est à lier avec l'appel à une « communication » que fait l'auteur, qui fait du texte le lieu d'une « voix commune ». Ainsi, « Em outras palavras, estamos no espaço do diálogo – diálogos de textos, intertextualidade ; diálogo de discursos, interdiscursividade »¹⁶².

Cette prise en compte de l'héritage littéraire et l'intégration de sa référence dans le texte saramaguien par le jeu énonciatif qui lui est particulier, ce travail des voix passées, permet alors la

159 « Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória », *Colóquio/Letras* n° 152, 1999, p. 254-255 (« Le texte se tisse ainsi avec des chiffons de vers (ici en italique), unis par des connecteurs qui bien souvent réussissent eux-mêmes à restituer l'aura rythmique du décasyllabe héroïque : « La troupe des hommes d'Argenil s'est mise en branle, les malheureuses les accompagnent hors du village, *en cheveux*, clamant, *Ô doux époux bien-aimé*, protestant, *Ô mon fils, unique consolation et tendre soutien de ma vieille lasse*, c'étaient des lamentations sans fins tant et si bien que les monts les plus proches, mus par une grande pitié, leur répondaient, enfin les captifs sont emmenés, ils vont disparaître au détour du chemin. ») [*Le Dieu Manchot*, Seuil, 1995, traduction de Geneviève Leibrich, p. 346]).

160 *Ibid.*, p. 254-255 (« Le discours de Saramago se construit comme une espèce de tissu phonique apte à recevoir les citations du poème de Camões, cousues avec une grande habileté, mais sans qu'elles en soient pour cela moins visibles : la stratégie intertextuelle cherche à ne pas abolir les différences, mais à les faire ressortir précisément à travers l'effort de captation du texte antique par le nouveau texte. »). Nous reviendrons sur la reprise des intertextes camoniens et bibliques dans la prochaine sous-partie, dans la mesure où ils sont aussi souvent liés, au-delà de cette polyphonie de la voix narrative, à la problématique de la re-considération du passé national et de sa falsification par l'idéologie salazariste.

161 Teresa Cristina Cerdeira da Silva, *Entre História e ficção*, p. 164 (« tout cela est un grand texte, un grand voyage dans le langage qui garantit au nouveau texte, non pas la fatuité de l'érudition, mais la confrontation, le dialogue, la tension d'une écriture nouvelle avec la production antérieure où elle va trouver ses racines. »).

162 Teresa Cristina Cerdeira da Silva, « O quinto evangelista ou da Tigela ao Graal », *Vértice* n° 52, 1993, p. 17 (« En d'autres termes, nous sommes dans l'espace du dialogue – dialogues de textes, intertextualité ; dialogues de discours, interdiscursivité. »).

fondation d'une voix narrative propre. Ainsi qu'on l'a déjà vu, le rapport aux formes passées et la prise de distance face à elles, visant à créer une nouvelle manière d'approcher le récit, ne passe pas par l'opposition frontale à l'héritage littéraire, mais par une « reconstruction de l'intérieur », exemplaire dans l'intégration subversive du discours passé à la voix énonciative. Pour Teresa Cerdeira da Silva, il s'agit en fait d'une appropriation « hérétique » des voix de la tradition, dans le sens étymologique qu'elle donne à ce mot, celui d'un choix :

« [...] poderíamos cham[ar] esse procedimento recorrente de paródia de textos consagrados de heresia literária, uma vez que o texto primeiro passa por uma desconstrução que o leva a uma completa transfiguração no novo contexto. Não se trata de paráfrase, de reduplicação, mas de uma filtragem irónica que dilui o tom quase sempre nobre e laudatório do texto de origem, para reinscrevê-lo de forma inopinada no novo espaço narrativo »¹⁶³.

Il s'agit bien d'un travail de mise à distance qui passe par la reprise même des voix du patrimoine littéraire, subverties et ré-actualisées, transformées par l'usage nouveau qui leur est donné. Ce lieu de mémoire qu'est le texte ne se fige ainsi pas dans la révérence, mais, au contraire, se constitue par un réinvestissement nouveau de la tradition, qui va de pair avec un regard critique et subversif sur celle-ci. Il s'agit ainsi autant d'hommage, de considération, que d'une manière de fonder une nouvelle voie narrative qui rompt avec les anciennes conventions, tout en étant capable de mettre en place une continuité, dans l'acceptation d'un héritage.

Cette volonté d'instaurer une voix singulière et contemporaine dans son hybridation avec des voix du passé reprises, intégrées et mêlées à la voix énonciative s'apparente à la thématique du parcours conçue comme principe esthétique, ainsi que le pointe Maria Alzira Seixo¹⁶⁴. Il s'agit ainsi de reparcourir, sans cesse, ce qui a déjà été parcouru, afin d'en faire surgir un regard nouveau, afin de porter toujours l'attention sur ce qui échappe ou a pu échapper. La reprise de l'héritage littéraire dans le texte nouveau, la polyphonie de la voix, sa dimension de communication, son aspect critique qui permet la complicité avec le lecteur, semblent définir cette poétique propre de José Saramago qui s'ancre dans l'instauration d'un regard neuf, nouveau, alerte, sur ce qui semblait acquis. La spécificité de cette voix narrative permet ainsi de réaliser textuellement ce parcours que l'auteur appelait de ses vœux lors de son entrée dans l'écriture romanesque, qui mêle reconsidération d'un héritage propre et ouverture d'une voie singulière. Celle-ci n'a lieu, ainsi qu'on vient de le voir, que dans l'instauration d'une relation particulière au commun, à l'héritage d'un patrimoine, à une voix et un savoir populaires exemplifiés par les proverbes et les expressions figées. Ainsi que le dit Maria Alzira Seixo, il y a l'instauration, par cette voix, ses reprises polyphoniques, d'un « lieu

163 *Entre História e ficção*, p. 88 (« nous pourrions appeler hérésie littéraire ce procédé récurrent de parodie des textes consacrés, dans la mesure où le texte premier passe par une déconstruction qui l'amène à une transfiguration complète dans le nouveau contexte. Il ne s'agit pas de paraphrase, de copie, mais d'un filtrage ironique qui dilue le ton presque toujours noble et laudatif du texte d'origine, pour le réinscrire de manière inopinée dans le nouvel espace narratif. »).

164 Cf. notamment *Lugares da Ficção*, p. 158-159.

commun », « d'expériences de la communauté »¹⁶⁵, poursuivie par le rôle dévolu au lecteur dans cette énonciation particulière.

En effet, le dialogisme propre à cette énonciation, capable de proposer une rencontre entre différentes voix ressaisies dans la polyphonie énonciative, et qui, on le verra, se donne avant tout comme un discours, semble définir une tentative de partage, de mise en commun. Celle-ci se lit autant dans l'hybridation de la voix énonciative que dans le jeu qui existe également avec les positions du narrateur et du lecteur. Le narrateur, s'assumant comme médiateur de la diégèse, instance du discours qui donne accès au récit, pose ainsi de manière récurrente un rapport au lecteur similaire à celui qu'il entretient avec les voix qu'il ressaisit. L'intégration des intertextes culturels et littéraires à la voix narrative qui se les approprie est ainsi souvent adressée quasi-directe au lecteur, dont le rôle actif est sollicité, visé, rendu visible et pris en compte, comme par exemple, dans *L'année de la mort de Ricardo Reis*, en ce qui concerne quelques vers d'une ode de Ricardo Reis, p. 23-24 : « [...] Mestre, são plácidas todas as horas que nós perdemos, se no perdê-las, qual numa jarra, nós pomos flores, e seguindo concluía, Da vida iremos tranquilos, tendo nem o remorso de ter vivido. Não é assim, de enfiada, que estão escritos, cada linha leva seu verso obediente, mas desta maneira, contínuos, eles e nós, sem outra pausa que a da respiração e do canto, é que os lemos [...] »¹⁶⁶. De la même manière, les insertions dans la diégèse de *Levantado do Chão* des croyances populaires sont ponctuées par des adresses à un destinataire non-identifié (par exemple p. 43 : « [...] Isso não sei, que a mulherzinha não disse, mas ainda lhe conto outro caso [...] » ; « Ah, não acredita, então ouça o resto [...] »¹⁶⁷). Par ces jeux sur l'organisation du texte narratif et ces adresses plus ou moins directes au lecteur, la position du narrateur est de plus rendue visible, son rôle de conteur – à l'instar des personnages-conteurs de *Levantado do Chão* – est affirmé. La position et la présence du narrateur sont démontrées et assumées, et celui-ci, loin d'être absent, mais sans être homodiégétique ou incarné dans la diégèse, se rend visible et se présente comme voix énonciative, agent de passage vers la diégèse. Avec cette position du narrateur conçu plutôt comme médiateur, il s'agit bien d'une relation de la réalité diégétique (qui se fait aussi relation à) vers le lecteur, qui s'exprime donc par une « voix qui parle » : « O leitor há-de ouvir, dentro da sua cabeça [...], a voz que « fala ». Tal como eu, quando estou a escrever, necessito estar a ouvir na minha cabeça a voz

165 *Lugares da Ficção*, p. 81 (« lugar comum » ; « experiências de comunidade »).

166 « [...], Maître, toutes les heures que nous perdons sont paisibles, puisqu'en les perdant, comme on met des fleurs dans un vase, et il concluait un peu plus loin, Tranquilles, nous quitterons la vie, n'ayant même pas le remords d'avoir vécu. Tout n'est pas écrit comme ça à la file, chaque ligne constitue un vers sans faille, mais c'est de cette manière continue que nous les lisons, sans autre pause que celle de la respiration et du rythme. », p. 26.

167 « ça, je ne sais pas, la petite dame ne l'a pas dit, mais je vous raconte encore un autre cas », « ah, vous ne me croyez pas, eh bien, écoutez le reste ».

que « fala ». »¹⁶⁸. Le récit est donc, plus que décrit, conté, ainsi que le souligne Luis de Sousa Rebelo :

« A fábula é a própria linguagem em que ela vai contada e vive do compasso de uma escrita que reconstitui toda a magia e o encanto da narrativa oral. O período espraiado, a asserção cortada de orações incisivas e autocorreções, justapostas mais como artilharia retórica de um modo de dicção do que como meio de evitar a ambiguidade latente, são alguns dos processos com que Saramago vence as normas do literário para lhe imprimir o tom conversado do milénário contador de histórias. »¹⁶⁹.

On observe donc la recherche d'une certaine musicalité de la langue, perceptible à l'oral, et la voix énonciative se fait transcription de cette oralité dans l'écriture même : « [...] no teatro, aquilo que estou a escrever, com todos os sinais de pontuação, é para ser dito ; e ao ser dito é transformado naquilo em que transformei o meu discurso no romance. »¹⁷⁰. L'énonciation est donc une transcription écrite de cette oralité, de ce « dire » de la voix qui parle et, qui, ce faisant, donne accès à la diégèse.

Il faut ici voir les détails de cette voix narrative particulière. L'oralité dont elle se fait l'écho s'exprime principalement par l'abolition des conventions de la ponctuation. Ainsi que José Saramago le décrit, l'on parle sans ponctuation, mais selon une « musique » particulière, faite de pauses brèves ou longues¹⁷¹. Celles-ci sont donc retranscrites uniquement par la virgule et le point, et c'est au lecteur, en lisant, de redonner à la suite de mots et de phrases cette musique particulière de l'oral qui en fonde la compréhension. Les dialogues sont les moments, dans le texte, qui subissent le plus cette transformation des conventions. Ils ne sont ainsi pas annoncés (guillemets et tirets sont abolis), mais se déroulent selon un flux comparable à celui de la conversation orale, les répliques s'enchaînant par des virgules, et étant marquées par le recours à une majuscule, qui annonce le changement de locuteur. Au-delà des dialogues, les phrases sont amples, et les commentaires du narrateur sont intégrés aux descriptions ou à la narration selon ce même recours à la virgule. Ils ne sont donc pas isolés de la narration elle-même, mais s'y absorbent, donnant encore

168 *Diálogos com José Saramago*, p. 103 (« Le lecteur doit entendre, dans sa tête, la voix qui « parle ». De la même manière que moi, quand j'écris, j'ai besoin d'entendre dans ma tête la voix qui « parle ». »).

169 *Op. cit.*, p. 12 (« La fable est le langage lui-même par lequel elle est contée, et elle vit du rythme d'une écriture qui reconstitue toute la magie et l'enchantement d'un récit oral. Le déroulement lent, l'assertion entrecoupée de prières et d'auto-corrections, juxtaposées plus comme ruse rhétorique d'un mode de diction que comme moyen d'éviter l'ambiguïté latente, sont quelques-uns des procédés par lesquels Saramago vainc les normes du littéraire pour lui imprimer le ton conversé du millénaire conteur d'histoires. »).

170 *Diálogos com José Saramago*, p. 104 (« au théâtre, ce que j'écris, avec tous les signes de ponctuation, est fait pour être dit ; et en étant dit, il est transformé en ce en quoi j'ai transformé mon discours dans le roman. »).

171 « [...] quando falamos, não usamos sinais de pontuação. É uma velha declaração minha : fala-se como se faz musica, com sons e com pausas ; toda a musica é feita de sons e pausas e toda a fala é feita de sons e pausas. [...] [...] nós tão facilmente comunicamos quando falamos uns com os outros, sem sinais de pontuação - como quando perguntamos « amanhã vais à minha casa ? », com uma certa musica [...]. », *Diálogos com José Saramago*, p. 101 (« Quand nous parlons, nous n'utilisons pas les signes de ponctuation. C'est une de mes vieilles déclarations : on parle comme l'on fait de la musique, avec des sons et des pauses ; toute la musique est faite de sons et de pauses. Nous communiquons si facilement lorsque nous parlons les uns avec les autres, sans signes de ponctuation – comme lorsque nous demandons « demain tu viens chez moi ? » avec une certaine musique. »).

une illusion d'oralité. Celle-ci est renforcée par le recours à des déictiques (ici, maintenant, vous, nous...) et des adresses à des destinataires non-identifiés. L'appel au lecteur est donc constant, et, à travers cet usage des déictiques comme de la pratique du commentaire, souvent ironique, la participation du lecteur au texte est requise, prolongeant alors cette illusion d'oralité dans la création d'une communication quasi-directe, qui impliquerait, par la lecture, un locuteur et un destinataire. Cet appel au lecteur, la fonction de commentaire de la voix narrative, permettent de donner accès à la diégèse tout en maintenant une conscience sur l'énonciation qui la crée. Les « coutures » du livre sont ainsi rendues visibles, et activent un jeu ironique récurrent de métatextualité critique, ainsi que le montre bien cet exemple tiré d'*Histoire du Siège de Lisbonne* : « [...] Modesto sempre o revisor terá de ser, e, se lhe deu um dia para ser imodesto, com isso se obrigou a ser, em figura humana, a suma perfeição, Não reviu a frase, três vezes a palavra ser num fôlego só, é imperdoável [...], Deixe ficar a chinela, a falar tudo se desculpa [...]. »¹⁷² (p. 14). Ce procédé permet aussi à la narration de s'effectuer selon un parcours non-linéaire, d'apparence spontanée, qui privilégie le plan de l'énonciation à celui de la construction de la diégèse, et permet d'attirer l'attention du lecteur aussi bien sur le plan des mots que sur celui de leurs signifiés. La digression est alors une des caractéristiques clé de cette énonciation, bavarde avant tout (et, par là, capable même de commenter ses digressions, comme ici, dans *Histoire du Siège de Lisbonne*, p. 115 :

« Tão largo rodeio, tornado irresistível por esse jeito que as palavras têm de puxar umas pelas outras, parecendo que não fazem mais do que seguir o desejo de quem finalmente terá de responder por elas, mas levando-o ao engano, a ponto de deixarem, quantas vezes, a ponta da narrativa abandonada num lugar sem nome e sem história, o puro discurso sem causa nem objetivo, [...], este rodeio, acabemos, encontrara justificação se, subitamente, nos perguntamos quantas vezes, ao longo da via, vai uma pessoa à janela [...]. »¹⁷³).

Ce caractère bavard permet alors, ainsi que ces exemples le montrent, la construction d'une voix narrative à la fois critique, ironique et complice, qui affirme sa subjectivité par ces procédés.

Cette voix narrative permet ainsi de dérouler une fiction consciente d'elle-même, hors de la tradition réaliste et néo-réaliste, qui puisse « montrer les coutures de l'œuvre », ne pas passer sous silence ses mécanismes propres, et en appelle alors au lecteur et à son rôle face à l'œuvre, sans favoriser en premier lieu la suspension de l'incrédulité. Au contraire, une distance et une attention sont exigées de la part du lecteur, qui peut ainsi assumer, à l'instar du narrateur et de l'auteur, son rôle actif dans

172 « Le correcteur, lui, devra toujours être modeste et, si un jour il s'est avisé de ne pas l'être, il a contracté par là même l'obligation d'être l'incarnation humaine de la perfection, Vous n'avez pas revu votre phrase, employer trois fois le verbe être d'une seule haleine est impardonnable, Laissez, dans le langage parlé tout est excusable [...], p. 15.

173 « Une aussi longue digression, devenue irrésistible à cause de cette façon que les mots ont de s'entraîner les uns les autres tout en paraissant ne rien faire d'autre que suivre le désir de celui qui devra finalement répondre d'eux, mais l'induisant en erreur, si bien que celui-ci abandonne souvent le fil de la narration dans un lieu sans nom et sans histoire, pur discours sans cause ni objet [...], cette digression, finissons-en, trouvera sa justification si nous nous demandons soudain combien de fois tout au long d'une vie nous allons à la fenêtre [...] », p. 115.

la création de l'œuvre. L'auteur explique lui-même cette volonté qui s'affirme à travers le recours à une telle énonciation :

«Se nós tão facilmente comunicamos quando falamos uns com os outros, sem sinais de pontuação [...], então o que eu acho é que, se o leitor, ao ler, está consciente disto, [...] ele vai ter de ler com atenção, vai ter de fazer isso a que chamei uma espécie de « actividade muscular ». E ele só pode entender o texto se estiver « dentro » dele, se funcionar como alguém que está a colaborar na finalização de que o livro necessita, que é a sua leitura. Isto que é verdade para todos os livros é muito mais verdade para um livro que se apresenta com as costuras à vista. De certo modo pode dizer-se assim : os meus romances apresentam-se com as costuras à vista. »¹⁷⁴.

Si cette importance de l'oralité, de la mise en exergue du narrateur comme transcripteur, menant à un dialogue dans lequel il est pris, découlait directement, dans *Levantado do Chão*, de la nécessité de rendre compte des témoignages sur lesquels le récit était fondé, sa poursuite au-delà de ce récit qui l'instaure comme voix propre à l'auteur porte le jeu métatextuel et d'actualisation de la fiction déjà réfléchi dès *Manuel...* En effet, avec la poursuite de ce procédé dans des récits qui ne se fondent plus sur des témoignages oraux et leur retranscription, mais partent cette fois d'inventions de l'auteur, tout se passe comme s'il s'agissait de nouveau de retranscrire un témoignage, la mise en récit d'une expérience, une perception qui dépasse la subjectivité et la spécificité de la voix narrative elle-même, mais qu'elle ressaisit pour la conter à son tour. On observe alors un principe d'actualisation de la fiction, tel que réfléchi dans *L'année de la mort de Ricardo Reis*. Par ce procédé a lieu une certaine intégration de la voix narrative à une réalité extra-diégétique postulée dont seraient issus les témoignages virtuels retranscrits dans la diégèse. Le rôle de médiateur du conteur, que devient le narrateur, lui assure de plus une certaine distance face à la diégèse et lui permet un regard critique sur celle-ci et sur son énonciation même, de la même manière que le narrateur de *Levantado do Chão* s'impliquait dans les histoires qu'il retranscrivait tout en maintenant toujours claire sa position d'auditeur-retranscripteur et non de témoin direct (même si, dans ces romans 'd'invention', cela découle d'une feintise du narrateur).

Une consistance particulière est ainsi donnée à la voix narrative, qui lui permet d'éviter l'artificialité propre au réalisme, destinée à susciter l'illusion référentielle en prétendant abolir la médiation entre le lecteur et la diégèse que représente l'énonciation, par l'artifice du narrateur absent ou neutre. Le procédé saramaguien, en fait, semble déplacer la création de cette illusion, qui a lieu non plus tant au niveau de la diégèse, de son contenu, par sa présentation neutre, mais plutôt en ce qui concerne

174 *Diálogos com José Saramago*, p. 101-102 (« Si nous communiquons si facilement lorsque l'on parle les uns avec les autres, sans signes de ponctuation, alors je pense que, si le lecteur, en lisant, est conscient de cela, il va devoir lire avec attention, il va devoir faire ce que j'ai appelé une sorte « d'activité musculaire ». Et il ne peut bien comprendre le texte que s'il est « à l'intérieur » de lui, s'il fonctionne comme quelqu'un qui collabore à la finalisation de ce dont le livre a besoin, c'est-à-dire sa lecture. Cela est vrai pour tous les livres, et est encore plus vrai pour un livre dont les coutures sont visibles. D'une certaine manière, on peut le dire ainsi : mes romans se présentent avec leurs coutures visibles »).

l'énonciation et la voix qu'elle manifeste. Maria Alzira Seixo résume ainsi la particularité de ce procédé à propos de *L'année de la mort de Ricardo Reis* : « O facto torna-se, pois, objecto da ficção, e é o sujeito-narrador (correlativo do sujeito-leitor) que emerge na constituição do objecto literário, e não da sua referência, que no entanto deste modo também comenta e modaliza. »¹⁷⁵. C'est ainsi pratiquement le narrateur qui semble se constituer en objet tangible de la fiction, et non l'inverse, et cette consistance de la voix narrative est telle que le narrateur saramaguien est reconnaissable d'une fiction à l'autre, et porte même la mémoire des récits qu'il a déjà conté, d'un texte à l'autre :

« O narrador é um só, neste sentido : é que ele, sendo de cada vez polifónico, sendo algumas vezes uma espécie de coro do qual se destacam um ou dois ou três solistas, [...], enfim, apesar de todo esse jogo, polifónico, há sempre um narrador ; também esse narrador, uma vez que é único, que é ele que está a narrar tudo, então ele deixa marcas da sua presença e do seu conhecimento, ele sabe de um livro anterior em que aconteceu isto e vai dizê-lo aqui. [...] é o narrador único que vai marcando a sua passagem, trazendo de uns lugares para outros, por onde passou, recordações. »¹⁷⁶.

Il ne s'agit donc pas de la création d'un narrateur homodiégétique, ou même incarné ou désigné. Plus que le narrateur comme 'personne' ou 'personnage', c'est vraiment la « voix » qui se fait ici reconnaissable, dense et liée à la fois au contexte extra-diégétique et au contexte diégétique auquel elle donne accès au lecteur.

La fiction se fait alors lieu de monstration de ce qui, pourtant connu, pouvait passer inaperçu, ainsi du rôle du narrateur et du lecteur, des mécanismes propres à la construction du récit qui sont ici mis au jour par la voix énonciative elle-même, peuvent former l'objet de son discours et acquièrent une grande visibilité. Cette voix énonciative particulière, polyphonique, plurielle et assumée comme discours du narrateur, concrétise les réflexions sur le rôle de la fiction portées par les premiers récits. Elle active un processus de partage, de dialogue, qui concerne autant le rapport au lecteur que le parcours et la reconsidération de la norme et d'un héritage. Ceux-ci sont intégrés à son discours dans une appropriation distancée, ironique ou critique, qui les actualise, selon un dialogisme exacerbé, qui touche tous les niveaux du récit, ainsi que le souligne Manuel de Gusmão :

« No caso da tua obra o diálogo é múltiplo, a estrutura dialogante ou o dialogismo permeia todos os planos em que é costume analisar uma narrativa : é o narrador que dialoga, é a narração que dialoga com o narrado, é um texto que dialoga com muitas outras escritas e muitos outros textos da Literatura Portuguesa nomeadamente, é o dialogo entre as personagens e a forma como isso é feito e que é muito característica [...]. [...] o modo como tu

175 *Lugares da Ficção*, p. 85 (« Le fait devient, donc, objet de fiction, et c'est le sujet-narrateur (corrélatif au sujet-lecteur) qui émerge dans la constitution de l'objet littéraire, et non de sa référence, que cependant, de cette manière, il commente et modalise aussi. »).

176 « Entrevista com José Saramago », p. 94 (« Le narrateur est un seul, dans ce sens : c'est que lui, étant chaque fois polyphonique, étant parfois une espèce de chœur duquel se détachent un ou deux ou trois solistes, enfin, malgré tout ce jeu, polyphonique, il y a toujours un narrateur ; aussi ce narrateur, une fois qu'il est unique, que c'est lui qui raconte tout, alors il laisse des marques de sa présence et de sa connaissance, il sait ce qui s'est passé dans un livre antérieur et il va le dire ici. C'est le narrateur unique qui marque son passage, en ramenant, d'un lieu à un autre, par lesquels il est passé, des souvenirs. »).

escreves, sem exhibir com travessão ou de outra forma qualquer a separação das falas, mostra no fundo que toda a fala, mesmo a fala individual ou a fala de um só, já é diálogo. »¹⁷⁷.

L'énonciation peut alors proposer un partage d'un héritage commun, qui est aussi, pour José Saramago, celui des oubliés, des anonymes à la voix inaudible, dont la narration entend se faire porte-parole. Si cette volonté peut rapprocher les romans de José Saramago du néo-réalisme, dont la visée est de rendre une voix, une place, à ceux qui n'en possèdent pas dans la société, son traitement, ainsi qu'on l'a vu, l'en distingue, puisqu'il vise un retournement de la voix dominante :

« Se a ascensão humana do « bicho da terra » (LC, 73) alentejano é aqui relatada de acordo com a verdade histórica, a perspectiva ideológica que lhe subjaz constitui, no entanto, uma outra forma de reescrita, porque a leitura da História não é determinada nem por « uma voz dominante e autoritária », como nas narrativas neo-realistas, nem focalizada a partir da ideologia do poder que os discursos historiográficos sempre privilegiaram, mas antes na lenta e morosa construção de um discurso (do) outro, criticamente actuante, que esses esquecidos da História foram textualmente ganhando, escapando assim ao imobilismo e ao silêncio a que tinham sido votados. »¹⁷⁸.

Autant qu'une voix, c'est aussi une présence qu'il s'agit de ressaisir, même si elle passe par l'évocation fictionnelle d'individualités. Cette évocation se fait généralement par un recours à l'onomastique. On trouve ainsi, dans *Le Dieu Manchot*, une longue liste de prénoms, de A à Z, censés rappeler la présence, la vie des ouvriers du couvent de Mafra

(« [...] 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 [...], uma letra de cada um para ficarem todos representados [...]. »¹⁷⁹).

177 *Ibid.*, p. 88-89 (« Dans le cas de ton œuvre, le dialogue est multiple, la structure dialoguante ou le dialogisme imprègne tous les plans selon lesquels il est coutume d'analyser une narration : c'est le narrateur qui dialogue, c'est la narration qui dialogue avec le narré, c'est un texte qui dialogue avec beaucoup d'autres écrits et beaucoup d'autres textes de la littérature portugaise notamment, c'est le dialogue entre les personnages et la manière dont il est fait qui est très caractéristique. La manière dont tu écris, sans exhiber à l'aide des tirets ou de quelque autre manière la séparation des paroles/discours, montre qu'au fond, tout parler, même le parler individuel ou le parler d'un seul, est déjà un dialogue. »).

178 Lourdes Cândio Martins et alii, *Reler José Saramago, Paradigmas Ficcionalis*, Edições Cosmos, 2005, p. 19-20 (« Si l'ascension humaine de la « bête de la terre » alentejane est ici racontée en accord avec la vérité historique, la perspective idéologique qui la sous-tend constitue, cependant, une autre forme de réécriture, puisque la lecture de l'Histoire n'est déterminée ni par une « voix dominante et autoritaire », comme dans les récits néo-réalistes, ni focalisée à partir de l'idéologie du pouvoir que les discours historiographiques ont toujours privilégié, mais plutôt par la lente et difficile construction d'un discours (de l') autre, efficace au niveau critique, que ces oubliés de l'Histoire ont textuellement gagné, échappant ainsi à l'immobilisme et au silence auxquels ils avaient été destinés. »).

179 *Memorial do Covento*, Caminho, 1982, p. 242 [Toutes les citations ultérieures de *Memorial do Covento* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« [...] tout ce qui est prénom d'homme se trouve là, tout ce qui est vie d'homme aussi, surtout si ces vies sont pleines de tribulations, principalement si elles sont misérables, et puisqu'il nous est impossible de les relater toutes du fait de leur trop grand nombre, consignons au moins le nom de ces hommes, c'est notre devoir de les immortaliser, c'est uniquement dans ce but que nous écrivons, voici donc ces noms, dès lors que leur énumération dépend de nous, chacun représente une lettre de l'alphabet qui sera ainsi déroulé dans sa totalité [...] », *Le Dieu manchot*, Seuil, 1995, traduction Geneviève Leibrich, p. 284-285 [Toutes les citations ultérieures de *Dieu Manchot* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

L'inscription des prénoms fonctionne ici de la même manière que les marques laissées par les sculpteurs sur les pierres taillées des églises¹⁸⁰, évocation dérisoire autant que signe d'une présence. Si le roman ne peut se faire l'expression de la vie de chacun, ces sortes d'hommages onomastiques, alliés à la représentativité extra-ordinaire des personnages principaux, visent à combler le vide de cette parole perdue, de ces présences non-enregistrées par l'Histoire. Ce type de présence phonétique, par l'onomastique, se retrouve aussi dans *L'Évangile selon Jésus-Christ*, lors du passage dans lequel Dieu fait la liste de tous ceux qui seront, au fil des siècles, sacrifiés à sa cause (également par ordre alphabétique en ce qui concerne les martyrs)¹⁸¹. Dans *Histoire du Siège de Lisbonne*, Raimundo Silva s'attache aussi à reconstituer des détails du siège, à constituer des personnages qui diffèrent de ceux mis en exergue dans L'Histoire du Siège de Lisbonne qu'il a corrigé et modifié. A la figure du roi Dom Afonso Henriques se substitue ainsi celle du soldat Mogueime, qui devient témoin oculaire privilégié, et sinon digne de confiance, au moins narrateur (généralement à son avantage) des batailles auxquelles il a participé (« No moço Mogueime atraiu-o a desenvoltura, se não mesmo o brilho, com que relatou o episódio do assalto a Santarém [...]. Aceita portanto Raimundo Silva a Mogueime para sua personagem [...]. »¹⁸², p. 190). Le principe est bien celui d'un renversement de perspective, qui passe par un renversement des voix mises en exergue, ainsi que l'explique aussi José Saramago dans *A Estátua e a Pedra* : « A negação da História de que fala este revisor, a História que ele nega é essa que passa por alto aquilo que nós, gente comum, somos. O que ele quer, aquilo a que ele aspiraria seria narrar a História daqueles que não entram na História. »¹⁸³ (p. 63).

La polyphonie de la voix narrative, le ressaisissement de cette parole du commun qu'elle met en exergue, sans pour autant abandonner sa subjectivité propre, semble lui permettre alors de se faire tout autant voix singulière que voix commune, à même de valoir (ou tenter valoir) pour une communauté qu'elle tente de faire (re)surgir. Cependant, cette tentative se fait selon la limite même que le roman lui impose, ainsi que l'analyse Jean Bessière :

« Le roman, en tant que genre, est le roman de l'individu [...]. [...]. Cette limite du roman n'interdit pas que le roman dise la vie entière, mais seulement placée sous le signe de cette limite, sous la limite de ce que représentent les agents de la fiction. Dans le panorama historique le plus étendu, *Le Dieu Manchot*, l'Histoire n'est que selon les diverses actions des

180 à ce propos, cf. *Diálogos com José Saramago*, p. 83-84 et surtout « Entrevista com José Saramago », p. 94.

181 *O Evangelho sobre Jesus Cristo*, Caminho, 1991, p. 382-385, p. 406-418 dans l'édition française : *L'Évangile selon Jésus-Christ*, Seuil, 1993.

182 « Le jeune Mogueime le séduit par l'aisance et même le brio avec lequel il a relaté l'épisode de l'attaque de Santarém [...]. Raimundo Silva accepte donc Mogueime pour personnage [...] », p. 187.

183 « La négation de l'Histoire dont parle ce correcteur, l'Histoire qu'il nie est celle qui passe loin au-dessus des gens du commun comme nous. Ce qu'il veut, ce à quoi il aspire, ce serait de raconter l'histoire de ceux qui n'entrent pas dans l'Histoire. ».

divers agents, actions limitées, composables selon un ensemble sans doute, mais exposées selon le seul savoir et le seul pouvoir de ces agents, fût-il le roi. »¹⁸⁴.

Ici, autant qu'une limite, peut-être est-ce un moyen de dé-sacraliser toute existence, de dé-hiérarchiser toute position sociale, dans une sorte de retour à la base de l'individu, ainsi que le traduit la reprise de la vie de Jésus d'un point de vue humain, sans transcendance possible, dans *O Evangelho*. Il semble que, si dans *Levantado do Chão* ou *Le Dieu manchot*, cette reprise de l'Histoire du Portugal du point de vue de ses anonymes, avec la volonté de les « immortaliser » dans le texte, laissait encore transparaître le souffle quasiment héroïque de l'idéalisation néo-réaliste du peuple comme « autre social », le récit saramaguien se dirige, au fil de son évolution, et plus radicalement à partir de *A Jangada de Pedra*, vers cette expression de l'individu quelconque, ordinaire, commun¹⁸⁵. L'introduction de l'événement dans la deuxième partie de la production saramaguienne, qui se fait hors d'un contexte historique défini, par l'appel à la reconnaissance d'une dynamique de l'avoir-lieu qu'il porte plutôt que la réflexion sur une fait ou une époque définie, renforce encore cette tentative d'une expression du commun.

Quoi qu'il en soit, cette tentative de mettre au jour la présence et la voix de ceux qui n'apparaissent dans l'Histoire que comme foule anonyme, présence oubliée, marque la volonté d'une reconsidération de l'Histoire nationale, qui s'ancre dans le parcours de la terre portugaise initiée au début de l'écriture romanesque de José Saramago, et va de pair avec la tentative de définition d'une voie personnelle dans la narration. Le dialogue de la voix narrative avec les propriétés de la voix populaire révèle la conception particulière de la narration que José Saramago met en place, qui favorise un échange entre un narrateur qui s'assume et le sujet de son discours. L'entremêlement des registres que cet échange permet, ainsi que la reprise, dans le même temps, d'un discours issu du patrimoine littéraire, conçu par là comme héritage à assumer, mène aussi à la création d'une temporalité particulière. Ainsi que le souligne Teresa Cristina Cerdeira da Silva, il s'agit d'un entremêlement non seulement de voix différentes, qui permettrait l'advenue, dans la mise à distance d'un patrimoine, d'une voix nouvelle, mais aussi des temps eux-mêmes. Un dynamisme naîtrait ainsi de cette confrontation entre le présent de l'énonciation et le passé de ses références :

« [...] a relação intertextual que a contemporaneidade exhibe, longe de aprisionar os textos numa malha de auto-referenciação, historiciza essas leituras, privilegiando, de forma pouco ortodoxa, é verdade, o olhar presente como reavaliador do passado. A citação transforma-se, deste modo, num acto constante de reconhecimento e de provocação, que faz muito mais que repetir [...] : o passado é posto em movimento, e o texto presente devolve-lhe a oportunidade de participar activamente na renovação dos sentidos. »¹⁸⁶.

184 « Certitude et hasard, Ordinaire et énigme du roman », *Colóquio / Letras*, n° 152, 1998, p. 466-467.

185 Cette exacerbation, qui a partie liée avec l'introduction de l'événement et la décontextualisation des récits de la deuxième partie, sera étudiée notamment en III.A.3.

Le regard critique porté dans cette confrontation permet de revitaliser les références passées en les mêlant au projet présent, ainsi qu'en témoigne par exemple l'incipit de *O Ano da morte de Ricardo Reis*, qui reprend, en l'inversant, un vers de Camões (« Aqui (...) / onde a terra se acaba e o mar começa. » / « Ici, où la terre finit et où la mer commence ») : « Aqui, o mar acaba e a terra principia. »¹⁸⁷, dont une variation clôt le livre : « Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera. »¹⁸⁸. Toute la reconsidération critique de l'Histoire menée dans ce récit se lit dans cette subversion douce du vers de Camões, qui met l'accent sur la nécessité de revenir sur la terre portugaise et d'en compléter la description par un regard critique qui mette à distance la falsification et la glorification opérée par la dictature, notamment par l'utilisation, à cette fin, des textes et de la figure de Camões. La vision d'un Portugal comme quai de départ d'un projet expansionniste outre-mer est ainsi ici mise à distance, l'inversion du vers « marca de vez a mudança do olhar para a terra »¹⁸⁹, qui semble « attendre » qu'on la découvre, à son tour. *O Ano da morte de Ricardo Reis*, ainsi que tous les romans de la première partie de la production saramaguienne, réalise cette redécouverte de la terre portugaise, lui accordant une attention minutieuse et critique. La reprise du passé et de ses voix va ainsi toujours de pair avec cette volonté de découverte personnelle d'un état de fait, une entreprise de distanciation des certitudes établies, notamment par cinquante ans de dictature, qui inscrit l'œuvre présente dans une continuité qui n'est pas soumission à un héritage, mais affirmation d'une présence :

« A ficção histórica de José Saramago, escrita depois da Revolução de 25 de Abril, constitui claramente uma reacção contra a visão da História imposta pelo regime salazarista. Por um lado, a sua resposta consiste numa revisão da história pátria, focando o que estava marginalizado, registrando a História « menor » e popular. [...]. Por outro lado, Saramago faz-nos reflectir sobre a História em termos gerais, desvelando os mecanismos da sua construção e abrindo-os a uma análise consciente. Em contraste com o dogmatismo histórico, explorado pelo regime salazarista, esta é uma nova maneira de compreender o passado e de levar à reconciliação com ele. »¹⁹⁰.

186 Teresa Cristina Cerdeira da Silva, « Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória », p. 250 (« la relation intertextuelle que la contemporanéité exhibe, loin d'emprisonner les textes dans un maillage d'auto-référenciation, historicise ces lectures, privilégiant, de manière peu orthodoxe il est vrai, le regard présent comme ré-évaluation du passé. La citation se transforme, de cette manière, en un acte constant de reconnaissance et de provocation, qui fait beaucoup plus que répéter : le passé est mis en mouvement, et le texte présent lui offre l'opportunité de participer activement à la rénovation des significations. »).

187 « Ici la mer s'achève et la terre commence. », p. 15.

188 « Ici, où la mer finit, et où la terre attend. », p. 378.

189 Cf. Teresa Cristina Cerdeira da Silva, « Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória », p. 255 (« marque bien comme le regard change pour se porter vers la terre »).

190 Helena Kaufman, « A metaficção historiográfica de José Saramago », *Colóquio/Letras*, n° 120, Abril-Junho de 1991, p. 135 (« La fiction historique de José Saramago, écrite après la Révolution du 25 avril, constitue clairement une réaction contre la vision de l'Histoire imposée par le régime salazariste. D'un côté, sa réponse consiste en une révision de l'histoire de la patrie, se focalisant sur ce qui était marginalisé, enregistrant l'Histoire « mineure » et populaire. De l'autre côté, Saramago nous fait réfléchir sur l'Histoire en termes généraux, révélant les mécanismes de sa construction et les ouvrant à une analyse consciente. Contrastant avec le dogmatisme historique exploité par le régime salazariste, il s'agit d'une nouvelle manière de comprendre le passé et d'amener à une réconciliation avec lui. »).

À travers cette histoire mineure, mais aussi à travers la considération critique du passé qu'elle permet, une certaine temporalité va de plus se définir dans les récits de José Saramago, à même de mêler passé et présent, l'un comme l'autre servant à se mettre mutuellement en lumière, dans la constitution d'un temps hétéroclite permis par la mise en fiction. Le travail de fondation d'une possibilité de l'écriture romanesque passe ainsi par l'hybridité vocale et temporelle à finalité critique qu'elle permet à l'auteur de réaliser, et qui donne à la fiction une possibilité, dans l'instauration d'une présence de sa narration, porteuse d'un regard et d'une parole sur le monde, qui, le reconsidérant, ne prétend pas valoir pour lui, l'éclairant, favorise l'émergence d'une expérience au présent.

I.A.4 - Retour sur l'Histoire et temporalité

L'hybridation de la voix énonciative, la polyphonie qui apparaît avec l'affirmation d'un rapport intertextuel, engage un jeu temporel qui fait apparaître une temporalité kaléidoscopique capable de mettre en relation divers temps. Les techniques de la reprise, soit par la citation directe, soit par l'intégration de citations adaptées au rythme propre de l'énonciation, soit par la reprise subversive, décalée, inversée, parodique ou en forme de pastiche, engagent et concrétisent une conception de la temporalité comme confrontation, confluence de périodes diverses dans le moment de l'énonciation. La contemporanéité de l'énonciation se définit dans ce rapport de mélange d'un hypotexte distant temporellement (par définition) au texte. Cette affirmation de la présence d'un héritage dans la construction même de l'advenue d'un récit contemporain crée une temporalité mixte de l'énonciation qui permet de le reconsidérer. La possibilité d'un retour au récit romanesque ou de fiction va ainsi de pair, chez Saramago, avec cette mise en place d'une temporalité particulière, en tant qu'elle permet à la fois l'affirmation de sources passées, de leur importance dans la constitution d'un héritage qui travaille l'écriture contemporaine, et la construction d'une écriture singulière – et dont la singularité peut s'affirmer à travers cette acceptation du lien qui la lie à un arrière-plan culturel. Ce lien entre présent et passé joue à tous les niveaux du texte, selon la conscience, décrite depuis *Manuel...*, d'une non-autonomie du présent vis-à-vis du passé : « Eis a longa historia [...] da continuidade material dos homens. Durante milhões de anos, milhões de milhões de homens nasceram da terra e para ela voltaram. O húmus terrestre já é muito mais poeira do que crosta original, e as casas em que vivemos, feitas do que da terra saiu, são construções humanas, no sentido rigoroso de humano, feitas de homens. »¹⁹¹ (p. 237). Cette non-autonomie s'inscrit comme

191 « Voilà la longue histoire [...] de la continuité matérielle des hommes. Pendant des millions et des millions d'années, des millions et des millions d'hommes sont nés de la terre et y sont retournés. L'humus terrestre est déjà beaucoup plus poussière humaine que croûte originelle, et les maisons dans lesquelles nous vivons, faites avec ce qui est sorti de la terre, sont des constructions humaines, au sens propres, faites d'hommes. », p. 195.

prise en compte critique et « lucide » de cet héritage, qu'il ne s'agit pas d'adopter tel quel mais de travailler constamment, menant ainsi à la considération du présent, par le regard sur la présence du passé. On retrouve ici la nécessité pour l'auteur de travailler et de prendre en compte un héritage, qui fonde la possibilité et la visée du récit romanesque, dans la mesure où celui-ci peut se définir comme un révélateur des significations des différentes situations, notamment celles du pouvoir, à même de les subvertir pour en donner la mesure. La fiction, dans cette mesure, se fait exercice d'un regard lucide, une manière de décrypter l'organisation du réel et des états de faits. Les ressources de la fiction sont ainsi expérimentées dans ce travail de l'Histoire nationale, puisqu'elles permettent ici d'appliquer une surprise sur le trop-connu, en complétant l'Histoire et en posant un doute sur ses certitudes. La fiction, dans cet exercice, se donne alors comme un possible principe de subversion et de déplacement des idées reçues.

Ainsi, il ne s'agit pas, avec la construction des romans de la première partie autour d'une thématique historique, de faire simplement advenir dans le texte la reconstitution d'un temps passé, ni d'utiliser des périodes distantes comme décor pour une intrigue. L'entreprise est plus complexe, et se situe dans une considération critique du passé, qui apparaît dans ces récits au travers d'un regard situé clairement dans le présent (présent extra-diégétique du moment de l'écriture) et se fonde sur la création d'une temporalité composite, capable de mettre en relief les particularités des différents temps qu'elle convoque.

Ce travail de l'Histoire nationale effectué dans la logique du parcours de la terre et de l'identité de l'auteur, et qui permet d'affirmer une présence de la fiction dans la composition d'une temporalité plurielle à visée critique, permet ainsi d'« estranhar a História » par les ressources de la fiction. Il s'agit aussi d'en montrer la contingence, ainsi que, par là, la construction dogmatique, en passant notamment par une tentative de création d'une Histoire du commun pour défaire le point de vue dominant sur celle-ci. Cette tentative s'ancre dans une réflexion à partir des postulats de l'École des Annales, dont témoigne le texte de l'auteur « História e Ficção », où il suit les réflexions menées par celle-ci dans son analyse épistémologique de l'Histoire et sa critique de l'Histoire événementielle¹⁹². José Saramago reprend ainsi à son compte l'intérêt pour une Histoire mineure, qui cherche à interpréter plutôt qu'à établir uniquement une chronologie, assumant aussi par là la part de

192 À ce propos, voir Teresa Cristina Cerdeira da Silva, *Entre a História e a Ficção*, qui analyse la manière dont le parti-pris des Annales est repris dans le corps même des romans saramaguens. Notamment, dans *Histoire du siège de Lisbonne*, le point de vue de Raimundo Silva sur la fabrication de l'Histoire en est exemplaire : pour ce personnage, celle-ci se doit d'impliquer l'imagination, soutient une volonté de parler des gens du commun, et se crée dans un travail rigoureux et minutieux sur les sources, lesquelles doivent être soumises à l'analyse et à l'interprétation, l'attention ne se fixant pas tant sur les grands faits que sur leurs conditions de réalisation.

subjectivité et d'imagination qui rentre dans le travail de l'historien. Cette approche, qui doit « proporcionar uma compreensão duplicada : a do Homem pelo Facto, a do Facto pelo Homem »¹⁹³, laisse au romancier l'espace pour approcher l'Histoire via la littérature, en utilisant l'attention pour l'infime, le commun, la vie individuelle que le roman est à même de convoquer, ainsi que la considération du passé à partir du présent qu'il peut mettre en exergue (« Não estou a dizer nada de original e, ainda por cima, digo-o de maneira imperfeita. No seu livro *O Mediterrâneo*, Fernand Braudel escreve [...] algumas linhas que resumem e dão densidade a estas preocupações : A História não é outra coisa que uma constante interrogação dos tempos passados, em nome dos problemas, das curiosidades, e também das inquietações e angustias com que nos rodeia e cerca o tempo presente. »¹⁹⁴).

La relation qui s'instaure avec l'Histoire est alors celle d'un dialogue entre passé et présent. Le narrateur se pose toujours comme non-contemporain au temps diégétique, et cette distance est utilisée surtout pour pointer les liens entre période passée et période présente. Elle permet aussi de montrer les caractéristiques d'un temps passé et souligner leur travail par l'Histoire officielle, leur constitution au travers d'un discours principalement imposé par l'idéologie salazariste. Comme le pointe Teresa Cristina Cerdeira da Silva, « afinal, a liberdade do presente não reside na autonomia ao passado, mas na possibilidade de estabelecer com ele um diálogo fecundo, capaz de tentar responder de outra maneira aos ecos que ficaram sem resposta. »¹⁹⁵. Il s'agit ainsi, à l'instar du travail sur les formes littéraires passées, d'établir une subversion douce, tout en inscrivant le présent dans une continuité avec le passé, dans un travail du lien entre ce qui a été et ce que cela est devenu, selon l'entreprise que le narrateur de *Manuel...* appelait de ses vœux : « [...] após esta viagem de escrever tantas páginas, fez-se-me convicção que devemos levantar do chão os nossos mortos, afastar dos seus rostos, agora só osso e cavidades vazias, a terra solta, e recomeçar a aprender a fraternidade por aí. »¹⁹⁶ (p. 238). La considération présente du passé permet ainsi d'établir une continuité, de revenir sur un temps en y inscrivant les propriétés du présent, tout en y retrouvant les particularités du passé. Cette possibilité d'une rencontre entre différents temps, d'un dialogue entre eux, passe tout d'abord par les propriétés particulières de la voix narrative qui porte une temporalité

193 José Saramago, « História e Ficção », p. 20 (« proposer / proportionner une compréhension double : celle de l'Homme par le Fait, celle du Fait par l'Homme. »).

194 *Ibid.*, p. 20 (« Je ne dis rien d'original, et, de plus, je le dis de manière imparfaite. Dans son livre, *La Méditerranée*, Fernand Braudel écrit quelques lignes qui résument et donnent la densité de ces préoccupations : l'Histoire n'est pas autre chose qu'une constante interrogation des temps passés, au nom des problèmes, des curiosités et aussi des inquiétudes et angoisses dont le présent nous entoure. »).

195 « Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória », p. 250 (« Finalement, la liberté du présent ne réside pas dans son autonomie au passé, mais dans la possibilité d'établir avec lui un dialogue fécond, capable de tenter de répondre d'une autre manière aux échos qui sont restés sans réponse. »).

196 « après ce voyage qu'est l'écriture de tant de pages, j'ai acquis la conviction que nous devons relever nos morts du sol, retirer de leur visage, à présent os et cavités vides, la terre qui s'en détache et réapprendre la fraternité. », p. 196.

composite à même de mêler des temps éloignés. On a vu comme celle-ci était marquée par la polyphonie, le mélange des registres, et ceux-ci favorisent l'entremêlement entre échos présents et passés qui s'opère dans ces fictions à thématique historique. La position du narrateur, comme une voix subjective et omnisciente à la fois, joue un rôle particulier dans cette considération mixte du passé, dans la mesure où il se positionne toujours comme contemporain à l'instant de l'écriture, ainsi que le décrit Manuel de Gusmão : « Aliás, quando a narração fala do passado, nos teus romances, há sempre marcas de que essa narração é uma narração contemporânea, ou pelas suas alusões a uma conjuntura dos nossos dias, ou por certos traços lexicais, sintácticos, discursivos ; há sempre essa inscrição do presente que de alguma forma marca o modo como se reencena o passado. »¹⁹⁷. Ce regard sur le passé ancré dans le présent ne refuse ainsi pas sa partialité, mais prend son parti d'éclairer le passé à la lumière de sa confrontation au présent, et souligne par là le fait qu'il s'agit bien d'une reconstitution fictionnelle, d'une voix contemporaine qui se propose de dire un passé.

L'importance du plan énonciatif dans les romans de José Saramago impose donc de concevoir cette attention pour des périodes historiques passées dans un rapport de dialogue avec celles-ci. Le jeu temporel qui s'instaure doit alors se lire comme un rapport dialogique, de confrontation. Ainsi, dans *L'année de la mort de Ricardo Reis* par exemple, la position du narrateur permet d'apporter, en contrepoint aux informations détenues par les personnages ou données par les journaux de l'époque, un complément de savoir issu d'une considération distanciée, située après la fin de la dictature. La reconstitution de l'année 1936 n'en est pas pour autant imprécise, mais au contraire, elle s'enrichit d'une analyse postérieure servant une vision critique qui, plutôt que de se superposer à la diégèse selon un regard *a posteriori*, se mêle à celle-ci et souligne les particularités de cette période. Par exemple, le travail intertextuel sur le texte camonien se double d'une réflexion autour de la récupération de la figure et des écrits de Camoëns par le régime salazariste. Aux références intertextuelles se mêle ainsi une revivification de la figure camonienne, hors de son appropriation par le régime (notamment dans les discours de Pessoa et Reis), tandis qu'est souligné, par l'ironie, l'appauvrissement de la figure et des textes de Camões qu'entraîne sa récupération salazariste :

« À tarde, [...] reparou que havia ramos de flores nos degraus da estátua de Camões, homenagem das associações de patriotas ao épico, cantor sublime das virtudes da raça, para que se entenda bem que não temos mais que ver com a apagada e vil tristeza de que padecíamos no século dezasseis, hoje somos um povo muito contente, acredite, logo à noite acenderemos aqui na praça uns projectores, o senhor Camões terá toda a sua figura iluminada, que, digo eu, transfigurada pelo deslumbrante esplendor, bem sabemos que é cego do olho direito, deixe lá, ainda lhe ficou o esquerdo para nos ver, se acha que a luz é forte de mais

197 « Entrevista com José Saramago », p. 87 (« De plus, quand la narration parle du passé, dans tes romans, il y a toujours des marques du fait que cette narration est une narration contemporaine, soit par ses allusions à une conjuncture de notre époque, soit par certaines traits lexicaux, syntaxiques, discursifs ; il y a toujours cette inscription du présent qui marque de différentes manières comment est mis en scène ce passé. »).

para si, diga, não nos custa nada baixá-la até a penumbra, à escuridão total, às trevas originais, já estamos habituados. »¹⁹⁸.

Le passage du vocabulaire salazariste (« cantor sublime das virtudes da raça ») au contrepoint critique final amené par la métaphorisation de la lumière et de l'obscurité projetées sur la figure du poète, sert ainsi à créer un ton ironique, un sarcasme discret, qui contamine la vision officielle de Camoëns prégnante en 1936 tout en en rendant compte. Le passé présenté s'hybride ainsi, la voix narrative présente s'immisce dans la période diégétique, et la rencontre pour la subvertir. Teresa Cristina Cerdeira da Silva donne aussi l'exemple du travail des discours journalistiques pour illustrer la manière dont la voix présente du narrateur définit une polyphonie à vocation critique, ainsi par exemple dans le compte-rendu de l'invasion d'Addis-Abeba par l'Italie fasciste, qui

« Numa espécie de vórtice rítmico, [...] exige leituras variadas, provoca comportamentos afectivos contraditórios ao leitor, que se vê obrigado a saltar por cima de discursos das mais diversas origens e orientações. Nesta ágil ciranda textual, o leitor sobressaltado não pode desligar-se do processo de construção e, atento, acompanha ora a fúria ora a comiseração, ora a ironia, ora o espanto do narrador perante a violência do destino que o fascismo ensaiava no mundo. »¹⁹⁹.

On retrouve dans *Le Dieu manchot* ce même procédé, de description de la situation passée et de sa vision officielle subvertie par la modalisation critique que lui applique la voix narrative contemporaine. Comme pour l'année 1936 dans *L'année de la mort de Ricardo Reis*, il s'agit de confronter l'époque évoquée – ici, le XVIII^e siècle portugais, toujours vu comme un âge d'or – à son envers, de déstabiliser les figures du pouvoir, ainsi que Luis de Sousa Rebelo en donne l'exemple :

« [...] o narrador atento vinca os contrastes e desfaz a majestade das pretensões, ao recorrer, não poucas vezes, ao asserto sentencioso de raiz popular como fecho de um episódio ou cena. Esta arte do remate é, muitas vezes, uma técnica da ironia, que reduz as situações ao óbvio do seu contexto, impondo a asserção do concreto sobre todas as ilusões que o homem acerca dele se possa fazer. Basta apontar como exemplo a visita de D. João V ao tálamo conjugal após meticolosos preparativos. O dito que a sublinha - « o cântaro está à espera da fonte » - despoja o cerimonial de toda a sua majestade. »²⁰⁰.

198 « L'après-midi, [...], il constate qu'il y a des bouquets de fleurs au pied du socle de Camões, cet hommage rendu à l'Épique, au chantre sublime des vertus de la race, par les comités des patriotes, est bien la preuve que nous avons chassé définitivement la sombre mélancolie qui nous habitait au XVI^e siècle, nous sommes, aujourd'hui, un peuple heureux. Plus tard, on va allumer les projecteurs, et la figure de Camões sera comme illuminée, que dis-je, transfigurée, par la lumière éblouissante, qu'il soit borgne de l'œil droit importe peu, l'œil gauche est toujours là pour nous voir, si vous estimez cependant que la lumière est trop forte, dites-le, habitués comme nous le sommes aux ténèbres originelles, nous obtiendrons facilement la pénombre, et plus facilement encore l'obscurité totale. », p. 320-321.

199 « Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória », p. 258 (« Dans une espèce de vortex rythmique, le passage exige des lectures variées, provoque des comportements affectifs contradictoires chez le lecteur, qui se voit obligé à passer par dessus des discours d'origines et d'orientations des plus diverses. Dans l'agilité de cette création textuelle, le lecteur assailli ne peut se détacher du processus de construction et, attentif, il accompagne tantôt la furie, tantôt la commisération, tantôt l'ironie, tantôt l'étonnement du narrateur face à la violence du destin que le fascisme expérimentait dans le monde. »).

200 *Op. cit.*, p. 15 (« Le narrateur attentif fait ressortir les contrastes et défait la majesté des prétentions, en recourant, de nombreuses fois, à l'assertion sentencieuse d'origine populaire comme clôture d'un épisode ou d'une scène. Cet art de la conclusion est, souvent, une technique de l'ironie, qui réduit les situations à l'évidence de leur contexte, imposant l'assertion du concret sur toutes les illusions que l'homme peut se faire sur elles. Il suffit de donner comme

L'apparat et la pompe royale sont soumis à un traitement ironique, qui les réduit à un cérémonial ridicule, à une simple histoire du commun. Le texte prend ainsi la vision de cet âge d'or à l'envers, et, en intercalant l'Histoire royale dans le récit de la misère du peuple, fait vaciller l'idée d'une période glorieuse et florissante. Le mélange des registres de langue sert aussi cette tentative de confrontation des deux versants opposés de l'époque, de même que la structure du récit, ainsi que le pointe Luis de Sousa Rebelo : « O verso e o reverso do discurso romanesco em *Memorial*, [...], define-se igualmente com nitidez, através de um processo de efabulação feito mais por imbricações do que por sucessões, no contraste que delimita esses dois mundos e os demarca um do outro. »²⁰¹. On peut donner en exemple de cette technique l'introduction du chapitre 3 qui amène la description du Carnaval par une digression sur les habitudes alimentaires des lisboètes du XVIII^e siècle : le premier paragraphe est consacré à l'aristocratie, le deuxième au peuple, puis les phrases les joignent et se divisent en différents segments opposant ces deux versants sociaux : « Mas esta cidade, mais que todas, é uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro, não havendo portanto mediano termo entre a papada pletórica e o pescoço engelhado, entre o nariz rubicundo e o outro héctico, entre a nàdega dançarina e a escorrida, entre a pança repleta e a barriga agarrada às costas. »²⁰² (p. 27). La phrase qui clôt le paragraphe, du type de l'assertion sentencieuse décrit par Luis de Sousa Rebelo, joue ici son rôle de pointe ironique soulignant de manière acerbe l'organisation générale de la société portugaise de l'époque : « Porém, a Quaresma, como o sol, quando nasce, é para todos. »²⁰³ (p. 27). Le commentaire du narrateur s'intègre, par cette pratique de l'ironie, non pas de manière à se superposer à la description de la situation, mais à en contaminer la vision. Le récit de cette période dite fastueuse se fait ainsi ici à l'envers des normes épiques et poétiques. En effet, si le cérémonial royal est ramené au ridicule de sa complexité, le peuple n'est pas non plus idéalisé ou glorifié, ainsi que le souligne ironiquement le narrateur :

« [...] não tardaria que se começasse a dizer que isto é uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho, e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis se deverão escolher os belos e formosos [...], assim o tínhamos querido, porém, verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há de belfos e tartamudos, de coxos e prognatas, de zambros e epiléticos, de orelhudos e parvos [...]. »²⁰⁴ (p. 242-243).

exemple la visite de D. João V au lit conjugal après de méticuleuses préparations. Le dicton qui le souligne - « La cruche est en attente de la fontaine » [*Le Dieu Manchot*, Seuil, 1987, traduction Geneviève Leibrich, p. 20] – dépouille le cérémonial de toute sa majesté. »).

201 *Ibid.*, p. 15 (« L'endroit et l'envers du discours romanesque dans *Le Dieu manchot* se définit également avec précision au travers d'un processus de narration fait davantage par imbrications que par successions, dans le contraste qui délimite ces deux mondes et les démarque l'un de l'autre. »).

202 « Mais cette ville, plus que toute autre, est une bouche qui mastique trop d'un côté et pas assez de l'autre, avec pour conséquence qu'il n'y a pas de moyen terme entre le menton pléthorique et le cou décharné, entre la croupe tressautante et le fessier flasque, entre le nez rubicond et l'appendice nasal étriqué, entre la panse rebondie et le ventre collé aux côtes. », p. 37.

203 « Pourtant, le carême, tout comme le soleil, quand il apparaît, est pour tout le monde. », p. 38.

Le commentaire, l'ironie qui contaminent la description du Portugal du XVIII^e sont rendus possibles par la position du narrateur qui se place en observateur de la diégèse autant que descripteur de celle-ci. La distance qu'il maintient avec le sujet de son énonciation lui permet d'effectuer une telle modalisation, capable de transformer le point de vue sur une période donnée, comme le note Maria Alzira Seixo : « O que acontece é que José Saramago convoca o passado, aliás fielmente reconstituído [...], para o filtrar de modo consciente por uma óptica do presente [...]. [...] ele consegue, [...], que o seu discurso romanesco seja atravessado pela História, produzindo um tipo de linguagem onde o passado objectual se contamina pelo presente crítico e perspectivante [...]. »²⁰⁵.

La mise en fiction de périodes passées et leur considération critique par le biais d'un regard présent²⁰⁶ constitue ainsi une tentative de mise à distance de la construction de l'Histoire officielle, notamment par la dictature. Ainsi que le revendique l'auteur, la fiction peut intervenir comme manière d'altérer la vision officielle, de la transformer, même s'il ne s'agit pas de prétendre que cette fiction soit porteuse d'une vérité historique :

« Acho que [a ficção] tem toda a legitimidade, porque se se está a dar uma nova versão dos factos, é porque se está a falar de factos de que temos conhecimento por uma certa versão deles. Evidentemente que aquilo que nos chega não são verdades absolutas, são versões de acontecimentos, mais ou menos autoritárias, mais ou menos respaldadas pelo consenso ideológico ou até por um poder ditatorial que dissesse « há que acreditar nisto, o que aconteceu foi isto e portanto vamos meter isto na cabeça ». [...]. Noutros termos : por que é que a literatura não há-de ter também a sua própria versão da História ? De qualquer forma, a literatura não é nada que se sobreponha à História, porque não pode, porque tem que alimentar-se até de versões opostas ou contraditórias, assim construindo, à luz de um tempo ou de um entendimento diferente, a sua própria versão. »²⁰⁷.

204 « [...] l'on dira bientôt que ce pays est un pays d'éclopés, nous avons déjà un bossu, un manchot, un borgne, que nous forçons la note et que nous devrions choisir pour héros des beaux et des bien-faits de leur personne [...], pour notre part nous n'aurions pas demandé mieux, mais la vérité est la vérité, et l'on devrait plutôt nous remercier de n'avoir pas consenti à ce que fasse irruption dans notre histoire tout ce que le pays compte comme lippus et bêtes, boiteux et prognathes, bancroches et épileptiques, oreillard et simples d'esprit, [...] ». », p. 285.

205 « Alteridade e auto-referencialidade no romance português de hoje », *1^o simposio interdisciplinar de estudos portugueses, Actas*, vol. 1, 20-23/11/1985, Dpto de Estudos Portugueses Universidade Nova de Lisboa, p. 310 (« Ce qui se passe est que José Saramago convoque le passé, de plus fidèlement reconstitué, pour le filtrer d'une manière consciente selon l'optique du présent. Il réussit à ce que son discours romanesque soit traversé par l'Histoire, produisant un type de langage dans le lequel le passé factuel est contaminé par le présent critique qui le met en perspective. ».)

206 C'est aussi l'entreprise que décrit l'auteur : « *O Memorial do Convento* é um romance sobre um dado tempo do passado, mas visto da perspectiva do tempo em que o autor se encontra, e com tudo aquilo que tem que ver com o autor, a sua própria formação, a sua própria interpretação do mundo, o modo como ele vê o processo de transformação das sociedades. Tudo é visto à luz do tempo em que ele está, e não com a preocupação de iluminar aquilo que ele descreve apenas com as luzes ou os focos do passado. Vê o tempo de ontem com os olhos de hoje. », *A Estátua e a Pedra*, p. 51-52 (« *Le Dieu manchot* est un roman sur un temps donné du passé, mais vu depuis la perspective du temps dans lequel l'auteur se trouve, et avec tout ce qui a à voir avec l'auteur, sa formation propre, sa propre interprétation du monde, la manière dont il voit le processus de transformation des sociétés. Tout est vu à la lumière du temps dans lequel il se trouve, et non avec la préoccupation d'illuminer ce qu'il décrit seulement à la lumière ou selon la focalisation du passé. Il voit le temps d'hier avec les yeux d'aujourd'hui. »).

207 *Diálogos com José Saramago*, p. 86-87 (« Je pense que la fiction a toute la légitimité, car si elle donne une nouvelle version des faits, c'est parce que l'on parle de faits que l'on connaît selon une certaine version que l'on a d'eux. Évidemment que ce qui arrive jusqu'à nous ne sont pas des vérités absolues, ce sont des versions des événements,

Plus que le passé lui-même, c'est ainsi avant tout la construction de l'Histoire en soi qui est visée par cette entreprise de subversion des certitudes, donnant à la fiction le rôle particulier de force de proposition de constructions nouvelles, différentes, de l'Histoire, qui la questionnent. La confrontation présent/passé que la fiction permet sert ainsi à bouleverser la conception de l'Histoire nationale, moins en revenant sur les faits que sur un point de vue, que la fiction peut subvertir. Le travail du romancier revient alors à porter un regard neuf, surprenant, à même de déstabiliser les certitudes en imposant un doute, une incertitude, sur l'Histoire : il s'agit d'« *estranhar a História* », ainsi que l'auteur l'explique dans son texte « *História e Ficção* ». José Saramago y montre comment, pour lui, l'historien réalise une « raréfaction du référentiel » (p. 20), se constitue comme un « sélectionneur de faits » (p. 19) : « Mas cremos [...] que, ao escolher, abandona deliberadamente um número indeterminado de dados, em nome de razões de classe ou de Estado, ou de natureza politica conjuntural, ou ainda em função e por causa das conveniências duma estratégia ideológica que necessite, para justificar-se, não da História, mas duma História. »²⁰⁸. De plus, dit-il, l'historien rend l'Histoire non-surprenante et crée une nécessité factice dans son déroulement, alors que le romancier peut remettre en cause cette entreprise de création de certitudes : « Quando digo corrigir [...] a História, não é no sentido de corrigir os factos da História, mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível [...] »²⁰⁹. Le travail du romancier vise ainsi à déstabiliser les certitudes, afin de donner au lecteur la conscience de cet aspect partiel que possède l'historiographie :

« [...] autorizo-me a pensar que o meu trabalho literário, no campo do romance, produzirá uma espécie de jogo continuo em que o leitor participa directamente, por meio duma sistemática provocação que consiste em ser-lhe negado, pela ironia, o que lhe fora dito antes, levando-o a perceber que se vai criando no seu espírito uma sensação de dispersão da matéria histórica na matéria ficcionada, o que, não significando desorganização duma e doutra, pretende ser reorganização de ambas. »²¹⁰.

plus ou moins autoritaires, plus ou moins décrétées par le consensus idéologique ou même par un pouvoir dictatorial qui dit : « il faut croire à cela, ce qui s'est passé c'est cela et donc c'est cela que nous allons nous mettre dans la tête ». En d'autres termes : pourquoi la littérature ne devrait-elle pas avoir elle aussi sa propre version de l'Histoire ? De toutes manières, la littérature n'est pas quelque chose qui puisse se superposer à l'Histoire, parce qu'elle ne le peut pas, parce qu'elle doit s'alimenter de versions opposées ou même contradictoires, construisant ainsi, à la lumière d'un temps et d'une compréhension différente, sa propre version. »).

208 « *História e ficção* », p. 19 (« Mais nous pensons aussi [...] que, en choisissant, l'historien abandonne délibérément un nombre indéterminé de données, au nom de raisons de classe ou d'État, ou de nature politique conjoncturelle, ou encore en fonction et en raison des convenances d'une stratégie idéologique qui a besoin, pour se justifier, non pas de l'Histoire, mais d'une Histoire. »).

209 *Ibid.*, p. 19 (« Quand je dis corriger l'Histoire, ce n'est pas dans le sens de corriger les faits de l'Histoire, mais plutôt dans le sens d'y insérer des petites cartouches qui font exploser ce qui jusqu'alors paraissait indiscutable. »).

210 *Ibid.*, p. 20 (« Je m'autorise à penser que mon travail littéraire, dans le champ du roman, produira un espèce de jeu continu auquel le lecteur participe directement, par le biais d'une provocation systématique qui consiste à lui nier, par l'ironie, ce qui lui a été dit auparavant, l'amenant à comprendre que se crée dans son esprit une sensation de dispersion de la matière historique dans la matière fictive, ce qui ne signifie pas une désorganisation de l'une et de l'autre, mais prétend être une réorganisation des deux. »).

Le récit romanesque peut ainsi servir à modifier la perception de cette nécessité historique, en la rendant contingente, en la mettant en doute, et notamment en l'abordant, comme on l'a vu, par le biais d'une Histoire du commun, de l'ordinaire. Les personnages historiques sont ainsi évoqués comme de simples individus, soumis au caractère aléatoire du déroulement de toute vie humaine, ainsi que le souligne Jean Bessière : « Aussi certaine qu'elle soit, l'histoire de l'homme privé ou anonyme ne peut se reconnaître que sous le signe du hasard puisque rien ne la donne à reconnaître explicitement suivant les paradigmes de la nécessité qui va avec la certitude historique. »²¹¹. La nécessité de l'ordre établi (que soulignait la phrase de *Levantado do Chão* : « Levou séculos para chegar a isto, quem duvidará de que assim vai ficar até à consumação dos séculos ? »²¹², p. 14) est ainsi déstabilisée, la force du pouvoir dominant est relativisée et désacralisée.

Ainsi, dans *Le Dieu manchot*, la narration se focalise, dans les descriptions du peuple comme de l'aristocratie, sur l'aspect matériel et corporel de la vie humaine, qui ramène tous les personnages à un statut d'égalité, comme le montre par exemple l'attention du narrateur pour des détails tels que la présence de punaises dans les somptueux lits royaux, ou encore la révélation des incommodités conjugales qui poussent le roi et la reine à ne pas dormir ensemble :

« Lá na cama do rei estão outros [percevejos] à espera do seu quinhão de sangue, que não acham nem pior nem melhor que o restante da cidade, azul ou natural. » (p. 16) ; « E é por causa deste cobertor, sufocante até no frio Fevereiro, que D. João V não passa toda a noite com a rainha [...], que não era pequeno sentir-se banhado em suores próprios e alheios, com uma rainha tapada por cima da cabeça, recozendo cheiros e secreções. » (p. 15)²¹³

Une banalisation s'opère qui retire au pouvoir royal toute majesté, et substitue, dans la description des situations, une vision démocratique, égalitaire, à la vision classique de révérence pour les figures royales, ainsi que le pointe Douwe Fokkema : « In this historical novel the roles are reversed. [...]. The argument is not that Balthasar and Blimunda are better people, but there is no reason to assume that they are less admirable than any other person. The postmodernist device of nonselection or rather quasi nonselection is certainly used in this text. »²¹⁴. On est bien face à un travail critique de réappropriation d'un passé, d'une culture, selon la tentative chère à l'auteur de « retourner les choses », qui, en leur donnant un nouveau tour, permet d'exercer un regard critique

211 « Certitude et hasard, Ordinaire et énigme du roman », p. 464.

212 « Il a fallu des siècles pour arriver à cela, qui douterait que cela ne reste pas ainsi jusqu'à la fin des siècles ? ».

213 « Là-bas dans le lit du roi d'autres punaises attendent leur ration de sang, qu'elles ne trouvent ni plus mauvais ni plus savoureux que celui, bleu ou non, qui coule dans les veines du reste de la ville. », p. 23 ; « C'est à cause de cet éredon, suffocant même pendant le glacial mois de février, que dom João V ne passe pas toute la nuit avec la reine, [...], car ce n'était pas une incommodité négligeable que de se sentir baigné par sa propre sueur et par celle d'autrui, auprès d'une reine emmitouflée jusque par-dessus la tête et mijotant dans ses odeurs et ses sécrétions. », p. 22.

214 Douwe Fokkema, « How to describe whether *Memorial do Covento* is or is not a postmodernist novel ? », *Dedalus* n° 1, 1991, p. 300 (« Dans ce roman historique les rôles sont renversés. L'argument n'est pas que Balthasar et Blimunda sont de meilleures personnes, mais qu'il n'y a pas de raison de penser qu'ils sont moins admirables que n'importe quelle autre personne. Le critère postmoderne de non-sélection ou plutôt de quasi non-sélection est utilisé ici avec certitude. »).

et lucide sur des moments qui ont marqué, ou sont donnés comme marquants, de l'identité portugaise, notamment telle qu'elle a été définie par le salazarisme.

En premier lieu, c'est l'organisation hiérarchique, ainsi que les instances et la force du pouvoir, qui sont visés, auxquelles s'oppose et se confronte la fiction qui les subvertit pour en montrer les ressorts, dans une opposition entre art et pouvoir, que Luis de Sousa Rebelo analyse à propos de *Memorial do Convento*²¹⁵. Il met ainsi en rapport les deux constructions qui prennent place dans ce récit, d'un côté, sur ordre du roi et à sa gloire, le couvent de Mafra, qui se fonde sur le gigantesque, le jamais-vu, la taille exubérante et la souffrance, de l'autre, suivant le rêve du Père hérétique Bartolomeu de Gusmão, la *Passarola*, la machine volante, qui se fait de manière cachée, selon un travail délicat des matériaux et est le fruit des rêves et de la volonté humaine (celle-ci lui permettant de voler), à laquelle s'ajoute l'œuvre légère de la musique, représentée par la figure et l'activité de Scarlatti. L'œuvre de l'imagination s'oppose aux grandes entreprises du pouvoir, la construction légère de l'imagination, stimulée par un principe de désir et de volonté, s'oppose à l'imposition de la force, à l'exploitation de l'homme en vue de la création issue du simple pouvoir (Mafra). L'introduction dans le texte d'un espace de l'imaginaire avec la construction de la *Passarola* se pose ainsi en contrepoint à la domination factuelle du pouvoir royal, selon le rôle de complément du réel que possède la fiction chez José Saramago²¹⁶. L'actualisation du fait impossible (le vol de la *Passarola*), en même temps qu'il témoigne de l'aspect fictionnel de l'évocation du XVIIIe siècle, permet ainsi de souligner son organisation, de pointer les spécificités de sa composition, soutient un regard critique. Le roman, utilisant la fantaisie qu'il permet, est une manière de retravailler le réel, d'agir sur lui. Le passé est ainsi autant reconstitué que modifié, de manière à mettre en exergue sa construction connue, à donner mouvement à sa considération figée. La fiction, qui met en scène une période passée augmentée de possibles, permet ainsi de convoquer un passé rendu neuf.

Il s'agit ainsi de considérer les choses autrement, et la fiction, la construction imaginaire (renforcée par l'utilisation d'éléments fantaisistes dans le texte, comme le don de Blimunda ou le vol de la *Passarola*), permet d'exercer ce tour du regard qui modifie pour mieux donner à voir. Elle peut alors souligner les constructions dogmatiques et les organisations hiérarchiques, montrer ce qui passait inaperçu et actualiser ce qui semblait possible. Comme le pointe Giulia Lanciani :

« A escrita de Saramago é, pois, movida pela exigência de dizer « de outro modo », pela exigência da alteridade : e é exactamente nisto que, a meu ver, consiste o núcleo inovador, a grande originalidade do narrador. [...] um « de outro modo » que multiplica as energias do

215 *Op. cit.*, p. 16-17.

216 « No caso do *Memorial do Convento*, há de novo essa dimensão de reescrever uma História que não fala daqueles que construíram Mafra e ao mesmo tempo de emenda da História, porque a *Passarola* desta vez vai voar. », « Entrevista com José Saramago », p. 86 (« Dans le cas du *Dieu manchot*, il y a de nouveau cette dimension de réécriture d'une Histoire qui ne parle pas de ceux qui construisirent Mafra et en même temps d'une correction de l'Histoire, puisque cette fois la *Passarola* va voler. »).

pensamento e que faz de cada resultado uma marca – e ao mesmo tempo uma etapa – no caminho do impensado. E a urgência de dizer « de outro modo » chega ao ponto de agredir a Palavra por excelência, o texto dos textos, o imutável verbo de Deus. »²¹⁷.

L'entreprise critique est ainsi radicalisée avec *O Evangelho*, qui s'intègre à la fois dans l'entreprise de reconsidération des certitudes et dogmes nationaux, d'une culture propre au pays de l'auteur²¹⁸, et amplifie encore la portée critique dont peut se doter la fiction, puisque la subversion touche ici le texte biblique. Y est appliquée la même tentative d'un regard différent et nouveau qui creuse les possibles pour défaire les certitudes. Ici, c'est le pouvoir de Dieu même qui est contesté, dans la mesure où, en suivant la vie de Jésus, et en la traitant également comme une histoire « mineure », c'est à dire une Histoire du commun, l'histoire d'un homme, Dieu s'impose finalement comme un tyran, un despote absurde. Son pouvoir représente alors simplement l'expression de la tyrannie et du despotisme le plus absolu. Il devient ainsi, d'une certaine manière, le dernier pouvoir à être subverti (il faut rappeler que la publication de *O Evangelho* en 1991 clôt la période des romans historicisants), et fait l'objet du même traitement que les tenants du pouvoir royal dans *Memorial do Convento*, par exemple, subversion évidemment radicalisée pour s'agir de la figure divine. L'anthropomorphisation commune de la figure divine est pour cela exacerbée, radicalisée, menant ainsi à la constitution d'une figure divine en forme de pouvoir absolu et injuste, représentant suprême du pouvoir. Le « tour des choses » lucide et complet entrepris par le biais de la fiction passe ainsi par un travail des possibles, leur exacerbation fictionnelle servant à mettre en exergue leur fonctionnement, technique qui sera radicalisée dans l'utilisation de l'événement fantaisiste et événemential de la deuxième partie de la production.

La désacralisation de la figure divine s'opère graduellement, et l'on peut noter que, progressivement, les majuscules des noms et pronoms se référant à Dieu sont abolies, notamment dans les discours de

217 Giulia Lanciani, « Os universais irredutíveis de José Saramago. », *Vértice* n° 52, 1993, p. 14 (« L'écriture de Saramago est, donc, mue par l'exigence de dire « d'une autre manière », par l'exigence de l'altérité : et c'est exactement en cela que, selon moi, consiste le noyau innovateur, la grande originalité du narrateur. Un « d'une autre manière » qui multiplie les énergies de la pensée et fait de chaque résultat une marque – et en même temps une étape – sur le chemin de l'impensé. Et l'urgence de dire « d'une autre manière » arrive au point d'agresser la Parole par excellence, le texte des textes, l'immuable verbe de Dieu. »).

218 La reprise du Nouveau Testament, si elle possède évidemment un caractère critique plus général, peut être liée cependant à cette entreprise nationale, dans la mesure où le catholicisme a été largement utilisé par le salazarisme dans sa tentative de construction d'une identité portugaise, comme le mettent en avant *Levantado do Chão* et *L'Année de la mort de Ricardo Reis*, où Pessoa et Ricardo Reis commentent ironiquement le fait : « Olhe que nós, por cá, também não vamos nada mal em pontos de confusão entre o divino e o humano, [...], É que, segundo a declaração de um arcebispo, o de Mitilene, Portugal é Cristo e Cristo é Portugal, Está aí escrito, Com todas as letras, Que Portugal é Cristo e Cristo é Portugal, Exactamente. [...], Em todo o caso, você tem de reconhecer que estamos muito à frente da Alemanha, aqui é a própria palavra da Igreja a estabelecer [...] identificações, nem sequer precisávamos de receber o Salazar de presente, somos nós o próprio Cristo [...]. », p. 273. (« Vous savez, en matière de confusion entre le divin et l'humain, nous ne sommes pas mal non plus, [...], Voilà, selon la déclaration solennelle d'un archevêque, celui de Mitilène, le Portugal, c'est le Christ, et le Christ, c'est le Portugal. Non, c'est réellement écrit là. En toutes lettres. Que le Portugal c'est le Christ et Christ le Portugal. Exactement. [...]. Quoi qu'il en soit, il faut bien admettre que nous dépassons largement l'Allemagne, l'Église elle-même le confirme, plus qu'une parenté, c'est une identification, en tant que Christ, nous aurions pu nous dispenser du cadeau de Salazar. », p. 256-257).

Jésus et de Marie-Madeleine, qui partagent tous deux le remords de la tâche assignée à Jésus par Dieu, qui vise, en réalité, à soumettre un plus grand nombre de personnes à son pouvoir. Le récit passe ainsi sur les enseignements de Jésus, les prêches, et focalise plutôt son attention sur la manière dont Jésus vit ce rôle qui lui est imposé. L'attention du narrateur, comme dans tous les récits à thématique historique, est ainsi portée sur les opprimés, ici les hommes dans leur entier, pris sous le pouvoir de l'opresseur qu'est Dieu, et représentés par Jésus qui, dans ce contexte, fait moins figure de rédempteur que de représentant de l'humanité et de ses misères, infligées par le pouvoir divin²¹⁹. Ainsi, le temps où Jésus vit en tant que fils de Dieu est le plus court de tout le roman, n'intervenant que dans le dernier tiers du récit, à l'occasion d'une rencontre avec Dieu où Jésus apprend qu'il est son fils, et mesure son pouvoir²²⁰. Avec cette construction, l'important semble alors résider dans son cheminement humain jusqu'à sa reddition après qu'il expérimente le pouvoir tyrannique et absolu de Dieu.

La principale subversion s'opère alors, au-delà de la présentation du pouvoir de Dieu comme un pouvoir despotique et injuste, dans la conversion de la figure de Jésus en simple homme. Tout d'abord, le récit débute par une relation sexuelle entre Marie et Joseph, réduisant ainsi l'intervention divine dans l'existence de Jésus, et, à partir de là, toute transcendance étant récusée, Jésus ne se présente que comme un homme parmi d'autres (« [...] Se és filho de Deus, nao és um homem, Sou um homem, vivo, como, durmo, amo como um homem, portanto sou um homem [...]. »²²¹, p. 365), soumis malgré lui de manière exacerbée au pouvoir de Dieu. Plus que l'exploration de l'idée de Dieu, c'est alors avant tout l'idée de l'Homme, de sa condition et de son aliénation à une

219 « Sim, meu filho, o homem é pau para toda a colher, desde que nasce até que morre está sempre disposto a obedecer, mandam-no para ali, e ele vai, dizem-lhe que pare, e ele pára [...], o homem, tanto na paz como na guerra, falando em termos gerais, é a melhor coisa que podia ter sucedido aos deuses. », *O Evangelho sobre Jesus Cristo*, Caminho, 1991 p. 372 [Toutes les citations ultérieures de *Evangelho* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« Oui, mon fils, l'homme est du bois dont on fait toutes les cuillers, depuis sa naissance jusqu'à sa mort il est toujours disposé à obéir, on l'envoie quelque part et il y va, on lui dit d'arrêter et il arrête, [...], l'homme, tant dans la paix que dans la guerre, pour parler en termes généraux, est la meilleure chose qui pouvait arriver aux dieux [...] », *L'Évangile selon Jesus-Christ*, Seuil, 1993, traduction Geneviève Leibrich, p. 396-397 [Toutes les citations ultérieures de *L'Évangile* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

220 Après avoir appris les projets de Dieu qu'il doit servir, Jésus tente de rompre cet engagement qu'il ne veut pas assumer, en vain : « Exausto, [Jesus] deixou pender a cabeça para o peito, cruzou os braços sobre os joelhos, postos um sobre outro os punhos, como se esperasse que alguém lhos viesse atar [...]. Não seria o primeiro a falar, não reconheceria em voz alta a derrota, não pediria perdão por haver desrespeitado a vontade e os decretos de Deus [...]. Deus, lá, no seu banco, após ter composto a fralda da túnica e o cabeção do manto com a falsa solenidade do juiz que vai produzir uma sentença, disse, Recomecemos, recomecemos a partir da altura em que te disse que estás em meu poder [...]. », p. 373 (« Épuisé, il laissa tomber sa tête sur sa poitrine, croisa ses bras sur ses genoux, les poings posés l'un sur l'autre comme s'il attendait que quelqu'un vienne les ligoter [...]. Il ne parlerait pas le premier, il ne reconnaîtrait pas sa défaite à voix haute, il ne demanderait pas pardon pour avoir désobéi à la volonté et aux décrets de Dieu [...]. [...] Dieu, sur son banc, après avoir rajusté les pans de sa tunique avec la fausse solennité rituelle du juge sur le point de prononcer une sentence, dit, Recommençons, recommençons à partir du moment où je t'ai dit que tu es en mon pouvoir [...]. », p. 398).

221 « [...] Si tu es fils de Dieu, tu n'es pas un homme, Je suis un homme, je vis, je mange, je dors, j'aime comme un homme, par conséquent je suis un homme [...] », p. 389.

transcendance anthropomorphique fondée sur la notion de pouvoir qu'il s'agit d'explorer à travers cet évangile. Ainsi que le souligne Wladimir Kryszynski,

« Le mobile critique qui préside à la narrativisation de Dieu dans le roman de Saramago relève d'une « homomanie » et non pas d'une « théomanie ». [...]. Saramago affirme simplement que la divinité de Dieu est une invention à la fois humaine et extrahumaine. En tout état de cause, il s'agit d'une manipulation. [...]. Saramago humanise le Christ dans une perspective polémique. Face à la macrostructure du sacré, il propose ses microstructures du romanesque à l'échelle humaine. »²²².

On retrouve ici la manière de passer par l'histoire individuelle pour tenter de faire le récit d'un commun, sinon d'une communauté, observée déjà plus haut lors de l'analyse de la voix narrative²²³, et qui passe par le fait de ramener des figures considérées comme exceptionnelles à une simple condition humaine. La reconsidération romanesque du Nouveau Testament permet ainsi de mettre l'accent sur ce caractère humain du Christ, et par là, dénie à la divinité tout aspect transcendantal, celui-ci se retournant au contraire dans l'immanence humaine, ainsi que l'exprime la phrase par laquelle José Saramago résume son récit: « O lugar da transcendência é a mais imanente de todas as coisas : o cérebro humano »²²⁴. C'est alors un regard humain qui est posé sur Dieu, ainsi que le souligne Douwe Fokkema : « Saramago reduces the image of God to human proportions, strips it of its veil of paradoxes and irrationality, and subjects it to analytic scrutiny. »²²⁵. Une des dernières phrases du livre, qui retourne l'appel au pardon de Dieu en un appel au pardon des hommes, en témoigne exemplairement : « Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez »²²⁶ (p. 444). On retrouve ici la technique de la reprise intertextuelle inversée que l'on avait déjà vue dans *L'année de la mort de Ricardo Reis* à propos de Camoëns, et qui, encore une fois, indique un retournement total de point de vue, renverse le regard de la citation d'origine. Ici, le pécheur est finalement Dieu lui-même, tandis que les hommes sont investis du pouvoir de clémence envers son inconséquence.

On voit là comme il s'agit d'une radicalisation du procédé commencé dès *Levantado do Chão*, de subversion des idées reçues et des certitudes établies, avec une remise en cause plus radicale de l'idée de vérité absolue contenue dans les textes sacrés. L'idée d'une équivalence entre les doctrines religieuses était déjà avancée dans *Le Dieu manchot* (p. 116), et, dans *Histoire du Siège de Lisbonne*, la religion apparaît aussi principalement comme prétexte à la lutte pour le pouvoir. *L'Évangile selon Jésus-Christ* permet d'approfondir la vision athée de la religion comme

222 Wladimir Kryszynski, « Le romanesque et le sacré, Observations sur *L'Évangile selon Jésus Christ* », *Colóquio/Letras*, 1998, n° 151-152, p. 404-405.

223 Cf. I.A.3, p. 100-101.

224 cité par Wladimir Kryszynski, « Le romanesque et le sacré, Observations sur *L'Évangile selon Jésus Christ* », p. 404 (« Le lieu de la transcendance est la plus immanente de toutes les choses : le cerveau humain. »).

225 Douwe Fokkema, « The art of rewriting the Gospel », *Colóquio/Letras* n° 152, 1999, p. 400-401 (« Saramago réduit l'image de Dieu à des proportions humaines, le dépouille de ses voiles de paradoxes et d'irrationalité, et le soumet une scrutation analytique. »).

226 « Hommes, pardonnez-lui, car il ne sait pas ce qu'il a fait », p. 473.

construction, la modalisation narrative de la reprise du texte biblique permettant de mettre l'accent sur l'arbitraire de l'idée de vérité absolue. Selon l'affirmation déjà portée par Blimunda (« Il n'y a pas de péché, il n'y a que la vie et la mort »), l'idée d'une vérité se heurte ici non pas à une remise en cause conceptuelle, mais, par la pratique romanesque, à une plongée dans la particularité de la vie, mouvante et incertaine, comme le pointe Douwe Fokkema : « Saramago did not need first-person narration to show the full human nature and strictly human perception of Jesus, who in this novel never is called Christ, except in the title of the book. [...]. The semiotic key to Saramago's Jesus is reversal, a reversal of godly rethoric into human wisdom ; this is not a blunt reversal, but one that is based on irony, understatement and implication.»²²⁷. On retrouve donc, de manière exacerbée, toute la réflexion saramaguienne développée depuis *Manuel de peinture et de calligraphie* qui se dirige d'une remise en cause de la notion de vérité unique à un regard sur la condition humaine, simple principe d'être, simple immanence. Douwe Fokkema pointe ainsi le caractère éthique de cette vision qui nie toute transcendance possible, et par là, constitue un appel à une œuvre commune des hommes : « In a world overshadowed by deception, the shimmering of truth in his work provides a basis for recognizing other people, who are in a similar condition and with whom we may share the attempt to invent a wisdom that does not depend on irrational belief. »²²⁸. De la même manière que le personnage de *Manuel de peinture et de calligraphie* s'attachait à la tâche de se mettre lui-même au monde, de la même manière que les générations de paysans de *Levantado do Chão* œuvraient petit à petit pour la création d'une organisation différente, à plus grande échelle, ce pouvoir d'agir, de décider du bien et du mal, de définir le monde, est ici donné aux hommes et enlevé à Dieu, dont la présence et l'idée est par là désacralisée, dans le renversement de la parole biblique dont l'appel détourné de Jésus sur la croix donne toute la mesure.

Ici, le travail intertextuel est évidemment amplifié, et Wladimir Kryszynski pointe qu'il s'agit d'un récit renouvelé d'un récit, d'une réappropriation du récit biblique par la voix narrative :

« Ce cinquième évangile se constitue en un roman, en un méta-roman. C'est un « recuento », un ré-récit. [...]. Saramago met en marche un narrateur sceptique. Un narrateur qui affirme son adhésion au récit du Nouveau testament mais qui, en même temps, raconte cette histoire à partir d'un savoir dubitatif et ironique. [...]. Sa « redite » du Nouveau testament, qui, de facto, n'en est pas une, vise à créer tout un univers de gestes, d'attitudes, de mots, de phrases et de comportements qui, s'ils ne contredisent pas le Nouveau testament, du moins le complètent et en deviennent une interprétation démythologisante. Cet univers est rempli de quelque chose

227 *ibid*, p. 397 (« Saramago n'a pas eu besoin d'une narration à la première personne pour montrer la nature totalement humaine et la perception strictement humaine de Jésus, qui dans ce roman n'est jamais appelé Christ, à part dans le titre du livre. La clé sémiotique du Jésus de Saramago est l'inversion, une inversion de la rhétorique divine en une sagesse humaine ; ce n'est pas une inversion rude, mais une inversion qui est basée sur l'ironie, l'allusion et l'implication. »).

228 *ibid*, p. 402 (« Dans un monde obscurci par la déception, le naufrage de la vérité dans son œuvre produit une base pour reconnaître les autres personnes qui sont dans des conditions similaires et avec lesquelles nous pouvons partager la tentative d'inventer une sagesse qui ne dépend pas d'une croyance irrationnelle. »).

d'indéfinissable, à la fois simple, évident et difficilement saisissable, quelque chose qui est la vie même dans son évidence mystérieuse. »²²⁹.

Si la technique des commentaires, de l'ironie, de la modalisation de la diégèse par le narrateur est bien entendue réutilisée, celle qui prime ici est la reprise, plus encore que de l'hypotexte sacré lui-même, de ses interstices et de ses silences, le récit procédant par questionnement de ce qui n'est d'habitude pas questionné, comme le souligne Douwe Fokkema à propos du massacre des innocents : « Apart from Joseph's role, the question is raised why God could let this happen. How could He have wanted to save the life of His son at the cost of the cruel murder of twenty or thirty innocent infants ? Usually all attention is focused on the miraculous escape of the child Jesus, and no further questions are asked about the children that were killed. Saramago asks these questions. »²³⁰. Les silences de l'hypotexte, s'ils servent, généralement, dans ces récits à thématique historique, à définir l'espace dans lequel le romancier peut s'introduire pour compléter l'histoire à décrire (silence de Pessoa sur la fin de Ricardo Reis dans *L'année de la mort de Ricardo Reis*, caractère contradictoire des sources sur le siège de Lisbonne dans *Histoire du Siège de Lisbonne*, vague des attestations sur le succès ou non de la *Passarola* du Père Bartolomeu de Gusmão dans *Le Dieu manchot*), servent ici non pas seulement à laisser l'espace à l'imagination, mais aussi à établir un doute sur le texte premier, à le questionner de manière à en déstabiliser le propos et à en pointer les incohérences, dans un travail qui dépasse la reprise pour se faire aussi interprétation, glose, herméneutique : « A ficção desenvolve-se a partir dos silêncios e interstícios do texto canónico como um outro discurso sobre a História, apresentando uma versão verosímil do que poderia ter sido a vida de Cristo, escrita nas margens silenciadas dos outros textos. »²³¹.

C'est ce travail du « ce qui pourrait avoir eu lieu » qui semble marquer ces récits à teneur historique, affirmant la fiction comme lieu de réalisation des possibles, conduisant l'entreprise critique par l'actualisation de la fantaisie qui permet une expérience différente du connu, renouvelle l'expérience du réel. Les ressources de la fiction permettent ainsi de « corriger » l'Histoire, de manière à faire vaciller les certitudes, à la déplacer du champ de la nécessité à celui de la contingence, en rendant aux événements passés leur caractère de construction humaine, incertaine et aléatoire. La fiction permet alors d'élargir le champ de l'Histoire, de dérouler une vision critique de l'historiographie plus conventionnelle, par la mise en exergue, de manière fictionnelle, de sa construction, parcellaire et idéologiquement marquée. Pour ce faire, le romancier peut faire surgir de nouveaux possibles

229 *Op. cit.*, p. 405-407.

230 « The art of rewriting the Gopel », p. 397 (« Au-delà du rôle de Joseph, la question est posée de savoir pourquoi Dieu a pu laisser cela se passer. Comment peut-Il avoir voulu sauver la vie de Son fils au prix du meurtre cruel de vingt ou trente enfants innocents ? Généralement l'attention est focalisée sur l'échappée miraculeuse de l'enfant Jésus, et aucune question n'est posée à propos des enfants tués. Saramago pose ces questions. »).

231 Lourdes Cândia Martins et alii, *Op. cit.*, p. 24 (« La fiction se développe à partir des silences et des intertextes du texte canonique comme un autre discours sur l'Histoire, qui présente une version vraisemblable de ce qu'aurait pu être la vie du Christ, écrite dans les marges silencieuses des autres textes. »).

dans les périodes-sujets, afin de revivifier les possibles qui y étaient peut-être en germe, s'appuyant sur les zones laissées obscures par les historiens pour les illuminer de manière imaginaire, questionnant les silences des intertextes travaillés.

Le passé, questionné par le regard présent, déstabilisé et remis en cause dans sa construction communément admise, permet ainsi à son tour une interrogation du présent, lié nécessairement à ce qui lui précède : « Ora o que de menos se pode acusar a obra de José Saramago é de que ela seja « passadista », pois nela justamente o passado tem uma função, diríamos « brechtiana », de critica do presente, e por isso é formada de romances onde a contemporaneidade como preocupação e como temática nunca anda ausente. »²³². Ainsi, l'introduction du « non » du correcteur dans le manuscrit de « L'Histoire du siège de Lisbonne » qu'il corrige, s'il permet une réflexion métatextuelle sur les pouvoirs de la fiction, son écriture du réel (« assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente »²³³, p. 50), et la reconsidération de l'Histoire nationale, met également en exergue le travail d'une contamination entre les différents temps qui a lieu dans ces récits. La remise en cause des moments fondateurs ou marquants de l'identité portugaise, par exemple, contamine automatiquement la conception de la période historique contemporaine. La falsification opérée par le correcteur permet de relativiser l'idée même de fondation d'une nation véritablement portugaise : l'absence des croisés dans la version du siège de Raimundo Silva souligne, en creux, leur présence dans le siège réel, donc le peu de mérite des « Portugais » eux-mêmes. Ceux-ci, de plus, par les analyses des textes historiques que Raimundo Silva entreprend, apparaissent de moins en moins « Portugais » au sens contemporain du terme : Galiciens pour la plupart, le prétexte de la prise de Lisbonne est avant tout religieux, avec comme conséquence non négligeable pour le roi d'agrandir ses territoires, et pour les croisés de s'établir en seigneurs (comme *Levantado do Chão* en rend aussi compte, avec le seigneur allemand du *latifundio*). L'étrangeté même de ces Portugais avant l'heure est toujours pointée, notamment lorsque Raimundo Silva fait des recherches pour définir ses personnages et qu'il en conclut qu'il lui est très difficile de pouvoir s'imaginer non seulement leurs sentiments, mais aussi leur manière de parler (« [...] que língua tão estranha fala a nossa gente, é uma dificuldade a acrescentar a toda, que tão custosamente os percebemos a eles como eles a nós, apesar de pertencermos à mesma portuguesa pátria [...] »²³⁴, p. 185). Le regard présent sur cette période lointaine permet ainsi d'en souligner la différence

232 Maria Alzira Seixo, « Alteridade e auto-referencialidade no romance português de hoje », p. 310 (« Ce dont on peut le moins accuser l'œuvre de José Saramago, c'est qu'elle soit « passéiste », dans la mesure où le passé y a justement une fonction, peut-on dire, « brechtienne », de critique du présent, et son œuvre est de ce fait formée de romans où la contemporanéité, comme préoccupation et thématique, n'est jamais absente. »).

233 « c'est écrit et par conséquent c'est devenu vrai, même si c'est une vérité différente », p. 50.

234 « [...] nos compatriotes parlent une langue bien étrange, c'est une difficulté qui s'ajoute aux autres, car nous les comprenons aussi difficilement qu'eux nous comprennent, bien que nous appartenions tous à la même patrie portugaise [...] », p. 182.

radicale, et, par là, de faire vaciller toutes les considérations patriotiques sur la constitution de la nation portugaise en tant que telle

(« [...] não fôssemos nós imaginar, ingenuamente, que os europeus daquele tempo, como os de agora, já se deixavam desabaladamente mover e comover por um rei português, ainda por cima de tão fresca data, estar vindo aí no seu cavalo com uma tropa de galegos como ele, uns fidalgos, outros eclesiásticos, todos rústicos e pouco instruídos. », p. 137 ; « Porém, longe de nós a intenção de ofender estes homens ainda pouco portugueses que andam a combater para criar uma pátria que lhes sirva, em campo aberto quando for necessário, pela traição quando convenha, que as pátrias foi assim que nasceram e frutificaram [...]. », p. 203²³⁵).

La contingence de la prise de Lisbonne qui en ressort s'associe alors avec une importance donnée au lieu plutôt qu'au peuple. Ainsi, c'est aux habitants de Lisbonne que Raimundo Silva s'identifie, et dont la narration nous rend les plus proches, ceux-ci étant, pendant toute la durée du siège, maures (« [...] para Raimundo Silva, e até nova ordem ou até que Deus Nosso Senhor doutra maneira o disponha, Lisboa continua a ser de mouros, pois que [...] ainda não estão passadas vinte e quatro horas sobre o fatal minuto em que os cruzados deram a afrontosa nega [...]. »²³⁶, p. 61). La topographie contemporaine de Lisbonne est de plus toujours considérée selon celle existant lors du siège, selon une vision anachronique qui concrétise l'observation historique (par exemple, p. 159 : « Três são os caminhos principais que ligam a casa de Raimundo Silva à cidade dos cristãos [...]. »²³⁷). Une sorte de solidarité s'installe ainsi entre les lisboètes contemporains de l'Alfama (ancienne Lisbonne) et les maures d'autrefois. Est pointé aussi comment la ville est fondée sur les traces de cette Lisbonne maure, les promenades de Raimundo Silva et son regard issu de la rédaction du siège falsifié soulignant de manière récurrente le caractère métissé de la ville

(par exemple, « A sua ideia [...] é acompanhar o traçado da cerca moura [...]. Mas, aqui, diante dos olhos de Raimundo Silva, está precisamente um troço, se não da própria e incorruptível muralha, pelos menos um muro que ocupa o exacto lugar do outro [...]. Raimundo Silva, está portanto do lado de fora da cidade, pertence ao exército sitiante, não faltaria mais que abrir-se agora um daqueles janelões e aparecer uma rapariga moura a cantar, Esta é Lisboa prezada [...], e tendo cantado bateu com a janela [...]. »²³⁸, p. 69).

235 « [...] que nous n'allions pas imaginer naïvement que les Européens de ce temps-là, à l'instar de ceux de maintenant, se laissait déjà ébranler excessivement et émouvoir par un roi portugais, de fraîche date qui plus est, arrivant sur son cheval avec une troupe de Galiciens comme lui, les uns des gentilshommes, les autres des ecclésiastiques, mais tous des rustres et peu instruits. », p. 135 ; « Pourtant, loin de nous l'intention d'offenser ces hommes encore si peu portugais qui s'en vont combattre pour créer une patrie valable, sur le champ de bataille quand c'est nécessaire, traîtreusement quand c'est plus commode, car c'est ainsi sans exception que les patries sont nées et qu'elles ont prospéré [...]. », p. 201.

236 « [...] pour Raimundo Silva, et jusqu'à nouvel ordre, ou jusqu'à ce que Dieu notre Seigneur en dispose autrement, Lisbonne continue à appartenir aux Sarrasins puisque [...] vingt-quatre heures n'ont pas encore passé depuis la minute fatale où les croisés ont donné leur insultante réponse négative [...]. », p. 62.

237 « Les chemins qui relient la maison de Raimundo Silva à la ville des chrétiens sont au nombre de trois [...] », p. 156.

238 « L'idée qui lui était venue [...], c'était de suivre le tracé de l'enceinte maure [...]. Mais ici, devant les yeux de Raimundo Silva, se trouve précisément un fragment, sinon de l'incorruptible muraille, du moins d'un mur qui occupe la place exacte de l'autre [...]. Raimundo Silva est donc à l'extérieur de la ville, il appartient à l'armée assiégeante, il ne manquerait plus maintenant qu'une de ces grandes fenêtres s'ouvre et qu'apparaisse une jeune Sarrasine chantant, Voici Lisbonne la bien-aimée, [...] et ayant chanté elle claqua la fenêtre [...]. », p. 70.

L'entrecroisement entre passé et présent que le regard de ce personnage suscite amène ainsi à la considération présente d'une Lisbonne mixte, fondée sur ses racines maures. Le point de vue maure est ainsi pratiquement celui qui occupe le plus d'espace dans la narration, notamment par l'attachement à la figure du muezzin aveugle qui occupe les pensées de Raimundo Silva depuis le début du livre (p. 18, lors d'une rêverie sur le texte à corriger, avant même son altération), et qui amène les lecteurs à vivre aussi le siège de l'intérieur. La narration, par l'emploi des pronoms (« nous », « nos frères d'Almada ») notamment, adhère au point de vue des assiégés, qui mène le lecteur à expérimenter une compassion et un partage de leurs peurs et soulagements. Manuel de Gusmão et José Saramago soulignent eux-mêmes ce procédé :

« [...] [há] uma espécie de compaixão por vencedores e por vencidos, um modo de nos fazer herdeiros não apenas dos vencedores, como uma certa História costuma fazer, mas também herdeiros dos vencidos [...] » ; « [...] é de facto um sentimento que eu tenho, a compaixão, nesse sentido exacto. O que realmente é incapaz de distinguir entre quem vence e quem perde. [...] Ora bem, essa minha posição em relação a gente que finalmente não é mais do que vítima, digamos, desta decisão superior - e quem diz agora Deus, diz poder, digamos, poder concreto – faz com que não haja, penso eu, uma preferência do narrador ou do autor, que pelo contrario fala dos mouros em pé de igualdade com os cristãos que vêem, que estão a fazer um país que nessa altura ainda não existia [...] »²³⁹.

La conquête nationale est encore, par ce procédé, mise à distance, la narration s'impliquant ainsi autant dans chacune des deux parties en guerre, sans privilégier le point de vue patriotique qui prévaut, par exemple, dans le livre d'Histoire altéré par Raimundo Silva, ainsi qu'en témoigne aussi exemplairement la phrase rendant compte de la prise de la ville, qui pointe à la fois la victoire et la défaite : « Lisboa estava ganha, perdera-se Lisboa »²⁴⁰ (p. 347). Enfin, c'est toute la gloire de la conquête, soulignée dans le livre que Raimundo Silva corrige par un final laudatif et peuplé d'anachronismes, qui s'effondre, avec le massacre des habitants et le pillage de la ville, exemplifiés notamment par l'assassinat du muezzin aveugle²⁴¹ et la revendication des soldats de prendre part au

239 « Entrevista com José Saramago », p. 91 (« Il y a une espèce de compassion pour les vainqueurs et les vaincus, une manière de faire de nous des héritiers non seulement des vainqueurs, comme une certaine Histoire a l'habitude de faire, mais aussi héritiers des vaincus. » ; « C'est effectivement un sentiment que j'ai, la compassion, dans ce sens exact. Un sentiment qui réellement est incapable de distinguer qui perd de qui gagne. Eh bien, cette position que j'ai, en relation à ceux qui finalement ne sont que des victimes, disons, de cette décision supérieure - et qui dit ici Dieu, dit pouvoir, pouvoir concret – fait qu'il n'y a pas, je pense, une préférence du narrateur ou de l'auteur, qui au contraire parle des maures en pied d'égalité avec les chrétiens qui viennent, qui sont en train de construire un pays qui à cette époque n'existait pas encore. »).

240 « Lisbonne était conquise, Lisbonne était perdue. », p. 341.

241 « Lisboa estava ganha, Lisboa perdera-se. [...] [...] Porém [...]jouviu-se a voz do almuadem da mesquita maior clamando vez lá do alto, onde se refugiara, Allahu Akbar. Arrepiaram-se as carnes dos mouros à chamada de Alá, mas o apelo não chegou ao fim porque um soldado cristão, de mais zelosa fé, ou achando que ainda lhe faltava um morto para dar a guerra por terminada, subiu correndo à almádena e de um só golpe de espada degolou o velho, em cujos olhos cegos uma luz relampejou no momento de apagar-se-lhe a vida. », p. 347-348 (« Lisbonne était conquise, Lisbonne était perdue. [...] Toutefois, [...] on entendit la voix du muezzin de la grande mosquée proclamer pour la dernière fois du haut du minaret où il s'était réfugié, Allahu Akbar. Les Maures tressaillirent en entendant le nom d'Allah, mais l'appel n'arriva pas à sa fin car un soldat chrétien, doté d'une fois plus fervente, ou estimant qu'il lui manquait encore un cadavre pour pouvoir tenir la guerre pour finie, grimpa en courant sur le minaret et d'un coup du tranchant de son épée égorgea le vieillard dans les yeux aveugles de qui une lumière scintilla à l'instant même où

pillage de la ville (« [queremos] [...] que tenhamos parte justa no saque, como quem aqui veio dar o seu sangue [...], este país em principio de vida só começará mal se não começar justo, lembrai-vos, senhor, do que já os nossos avós disseram, que quem torto nasce tarde ou nunca se endireita, não queirais que torto nasça Portugal [...]. »²⁴², p. 342). L'origine même de la décision de la conquête, attribuée officiellement à une série de miracles, est elle aussi passée au crible de la relativisation, dans un procédé de désacralisation ironique qui annonce l'entreprise de *L'Évangile*. La considération sarcastique des hypotextes en rendant compte joue ici à plein²⁴³, ainsi que la technique de banalisation des hauts faits par une description familière, à même d'abolir toute la majesté donnée à ces moments dans leur considération patriotique traditionnelle, ainsi du recours à un registre de langue familier dans l'apparition de Marie à Dom Egas Moniz, le précepteur de l'infant Afonso, et la ridiculisation du miracle « graças ao qual, sabe-se là, Portugal deve talvez a sua independência »²⁴⁴ (p. 20). La considération de la nation portugaise actuelle est de ce fait elle aussi remise en cause, le présent se faisant l'héritier tout autant des vaincus que des vainqueurs, la construction de la mythologie nationale étant mise à bas par sa considération sarcastique, la contingence de la fondation de la nation portugaise étant mise en exergue.

Le récit se présente ainsi autant comme altération de la vision officielle de l'Histoire, modifiant la considération du présent, que comme reconstitution d'un temps altéré par cette vision officielle, complément de l'Histoire par la fiction :

« [...] com este romance e com o meu trabalho de ficção, é certamente por vezes como se eu quisesse emendar, mas também às vezes e, talvez mais do que isso, é como se eu quisesse acrescentar [...]. Enfim, é uma pretensão evidentemente um pouco exagerada mas é essa a minha posição em relação à matéria histórica, à matéria ficta, digamos assim, e é por aí que eu tento juntar as duas, dar-lhes um nó, de forma que não se separe uma coisa da outra. »²⁴⁵.

sa vie s'éteignait. », p. 341-342).

242 « [...] nous voulons avoir une juste part du pillage, à l'égal de tous ceux qui sont venus ici donner leur sang [...], ce pays qui est au début de sa vie ne sera mal parti que si son départ ne se fait pas dans la justice, souvenez-vous, sire, de ce que déjà nos aïeux disaient, qui naît tordu se redresse trop tard ou ne se redresse jamais, ne souhaitez pas que le Portugal naisse tordu, sire [...] », p. 336.

243 « [...] aqui se [pode] recordar [...] aquele milagre de Ourique, celeberrimo, quando Cristo apareceu ao rei português, e este lhe gritou, enquanto o exército prostrado no chão orava, Aos infiéis, Senhor, aos infiéis, e não a mim que creio o que podeis, mas Cristo não quis aparecer aos mouros, e foi pena [...]. É assim [...] o destino tem lá as suas leis inflexíveis, e quantas vezes com inesperados e artísticos efeitos, como foi este de haver podido aproveitar-se Camões do inflamado grito, distribuindo-o tal qual em dois versos imortais. », p. 20. (« [...] on pourrait rappeler ici le très célèbre miracle d'Ourique, lorsque le Christ apparut au roi portugais et que celui-ci cria, pendant que l'armée prostrée à terre priait, Aux infidèles, Seigneur, pas à moi, car moi je crois que vous pouvez le faire, mais le Christ ne voulut pas apparaître aux Maures et ce fut grande pitié [...]. C'est comme ça, [...], le destin a ses lois inflexibles, accompagnées souvent d'effets artistiques inattendus comme celui qui permit à Camões de tirer parti du cri enflammé et d'en meubler tel quel deux vers immortels. », p. 21).

244 « auquel, peut-être, sait-on jamais, le Portugal est redevable de son indépendance », p. 21.

245 « Entrevista com José Saramago », p. 86 (« Avec ce roman et avec mon travail de fiction, c'est finalement parfois comme si je voulais corriger, mais aussi, parfois, peut-être plus que cela, c'est comme si je voulais ajouter. Enfin, c'est une prétention évidemment un peu exagérée, mais c'est ma position en relation à la matière historique, à la matière fictive, disons-le ainsi, et c'est par là que je tente de lier les deux, de les nouer, de manière à ce qu'une chose ne se sépare pas de l'autre. »).

La fiction, l'invention, permet une focalisation sur d'autres éléments du passé, dans une mise en exergue des histoires mineures autant que dans l'affirmation d'un pouvoir de la fiction, de l'imagination, pour déstabiliser les certitudes. Ainsi que le laisse entendre l'épigraphe de *Histoire du Siège de Lisbonne* (« Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes. »²⁴⁶), il ne s'agit pas de proposer une autre vérité, mais simplement de faire advenir un regard critique qui permette une reconsidération différente de ce qui était donné pour certain, afin d'atteindre à une vérité qui se dérobe toujours.

C'est dans ce rôle de la fiction que se dessine la temporalité particulière à ces récits, qui mêle les différents temps : le présent permet la considération critique du passé, et celui-ci, en retour, permet un éclairage nouveau du présent. Il s'agit ainsi d'une constitution d'un temps hybride par la pratique de la narration, différente d'une reconstitution d'une période historique passée. L'actualisation d'un temps passé se mêle à la présence de l'énonciation, créant une expérience textuelle qui renvoie à une contemporanéité. Le rapport entre les différents temps qui y prend place²⁴⁷ définit ainsi dans la fiction l'instauration d'une temporalité particulière, fondée sur une « conscience kaléidoscopique » à même de pointer les relations, les réseaux de sens, qui tissent et parcourent chaque situation et lient les différentes époques évoquées. Le temps du possible actualisé par l'entreprise fictionnelle « augmente » le passé et ouvre un regard critique concernant aussi le présent. Il met en place une expérience proprement fictionnelle, qui conjoint les différents temps observés pour faire naître une temporalité vaste et mouvante propre au récit.

Les différentes périodes extra-textuelles évoquées dans la diégèse se mêlent ainsi dans un temps composite fondé sur un entremêlement entre passé, présent et futur. Ce temps composite qui émerge de cette « polyphonie » temporelle définit une « conscience kaléidoscopique », mise en exergue notamment dans l'expérience du personnage-écrivain de *Histoire du Siège de Lisbonne*. Elle concrétise la coïncidence entre temps passé narré et temps présent du point de vue énonciatif portée par le narrateur dans les récits de la première partie de la production de José Saramago : « Raimundo Silva, que justamente se encontra nos lugares da antiga cidade moura, tem, desta coincidência histórica e topográfica, uma consciência mutlipla, caleidoscópica [...] »²⁴⁸ (p. 60).

246 « Tant que tu n'atteindras pas la vérité, / tu ne pourras pas la corriger. Toutefois, / si tu ne peux la corriger, tu ne l'atteindras pas. / En attendant, ne te résigne pas. ».

247 « [...] eu penso [...] que é precisamente a consciência intensíssima, quase dolorosa, do presente, que leva o romancista a olhar na direcção do passado (insisto : na direcção do passado), não como um refugio, mas como algo radicalmente necessário aos homens de hoje para que eles possam conhecer-se melhor. », José Saramago, « História e Ficção », p. 20. (« Je pense que c'est précisément la conscience très intense, presque douloureuse, du présent, qui amène le romancier à regarder en direction du passé (j'insiste : en direction du passé), non comme un refuge, mais comme quelque chose de radicalement nécessaire aux hommes d'aujourd'hui pour qu'ils puissent se connaître mieux. »).

248 « [...] Raimundo Silva, qui se trouve justement sur l'emplacement de l'ancienne cité maure, a une conscience multiple, kaléidoscopique, de cette coïncidence historique et topographique [...] », p. 61.

On observe dans ce récit une narration encore plus composite que dans les autres récits, puisque ce n'est plus uniquement l'énonciation qui contamine la diégèse de son point de vue présent en pointant des différences, en glissant des commentaires destinés à un lecteur complice et contemporain, mais car la diégèse se fait également le lieu de cet entremêlement temporel, par le biais du sentiment du correcteur. On peut en donner l'exemple suivant, qui mêle description d'un lieu présent et d'une situation passée, en les faisant confluer : « Uma leitaria é, desde sempre, bom lugar para saber das novidades [...], e sendo este um bairro popular, onde todos se conhecem, [...], é natural que em pouco se passe às preocupações do dia, que são várias e todas graves. A cidade está que é um coro de lamentações, com toda essa gente que vem entrando fugida, enxotada pelas tropas de Ibn Arrinque, o Galego [...] »²⁴⁹ (p. 61). La narration commence ainsi par une description de la crémierie contemporaine (1989), qui se mêle à un récit de l'an 1147 au présent. Grâce au personnage et à sa « conscience kaléidoscopique », la diégèse peut se construire dans un mélange des particularités du passé et du présent, la reprise de l'imagination du correcteur par le narrateur permettant de projeter sur les lieux présents les potentialités passées. Cette technique est ici surtout fondée sur la topographie, l'espace, à même de raviver le passé par la présence qu'il garde de ses marques, traces. Une certaine temporalisation de l'espace s'opère, comme le constate Manuel de Gusmão (« [...] neste romance [...] existe essa possibilidade de confluência de dois tempos muitos afastados ; manifesta-se o que se poderia chamar uma temporalização do espaço [...] »²⁵⁰), la constitution par strates de temps de l'espace lisboète permettant un travail d'observation quasi-archéologique au correcteur, à même de raviver les temps passés. Mais la particularité ici est aussi dans la limite de cette entreprise, qui ne se présente pas tant comme revivification stricte d'un passé que comme réelle contamination des temps entre eux. Ainsi, dans cet exemple de la crémierie, le support à la « rêverie » du narrateur sur le passé est constitué par les personnes présentes dans le lieu contemporain, et celles-ci gardent leurs caractéristiques contemporaines malgré leur implication dans la convocation du passé :

« Ai, coitadinhos, diz uma mulher gorda, limpando uma lágrima, que mesmo agora venho da Porta do Ferro, é um estendal de misérias e desgraças, não sabem os médicos a que lado acudir [...], horror, horror, que a espada do Profeta caia sobre os assassinos, Cairá, disse um homem novo que, encostado ao balcão, bebia um copo de leite, se for a nossa mão a empunhá-la, Não nos renderemos, disse o dono da leiteira, há sete anos também vieram portugueses e cruzados e levaram que contar [...]. »²⁵¹ (p. 62)

249 « Une crémierie est depuis toujours un endroit rêvé où aller aux nouvelles, [...], et comme nous sommes dans un quartier populaire où tout le monde se connaît, [...], il est naturel qu'on passe très vite aux préoccupations du jour, lesquelles sont variées et toutes graves. La ville s'est transformée en un chœur de lamentations avec tous gens qui fuient et s'y réfugient, chassés par les troupes de Ibn Arrinque, le Galicien [...] », p. 62.

250 « Entrevista com José Saramago », p. 87 (« Dans ce roman il existe cette possibilité de confluence de deux temps très éloignés ; il se manifeste ce que l'on pourrait appeler une temporalisation de l'espace. »).

251 « [...] Hélas, les pauvres, dit une grosse femme en essuyant une larme, j'arrive à l'instant de la porte de Fer et il y a là un étalage de misères et de malheurs tel que les médecins ne savent plus où donner de la tête [...], une horreur, une

Ainsi, on observe que l'identité, les gestes et les actions des personnes décrites appartiennent tous au présent, et que seules leurs paroles appartiennent au passé. L'entrée du personnage dans la crèmerie, marquée par un passé simple, suffit à faire s'écrouler toute la construction temporelle improbable du narrateur pour revenir à un présent non-altéré, mais qui laisse résonner ludiquement l'écho de l'édifice temporel précédent :

« Raimundo Silva entrou [...] e foi sentar-se a uma mesa por trás da montra onde se exibiam as seduções da doçaria habitual, os pastéis de nata, os palmiês, [...], os cruassãs, com a forma que lhes deu o nome em francês, de crescente, logo tornado decrescente à primeira dentada, minguante portante, até não ficarem no prato mais do que migalhas, ínfimos corpos celestes que o gigantesco dedo de Alá, humedecido, vai levando à boca [...]. »²⁵² (p. 62)

Cette technique permet le déroulement de l'entreprise de subversion de l'histoire nationale, le décalage temporel permettant de transformer les habitants contemporains de Lisbonne en maures, marquant ainsi l'héritage mixte du présent. Mais cette temporalité incertaine, composite, kaléidoscopique, capable de s'altérer par l'intermédiaire de la simple utilisation d'un temps verbal ou d'un autre, semble marquer aussi une spécificité même de la fiction et de sa mise en œuvre chez José Saramago, ainsi que le souligne un commentaire métatextuel : « [...] então vai-se ao tempo que passou, que só ele é verdadeiramente tempo, e tenta-se reconstituir o momento que não soubemos reconhecer, que passava enquanto reconstituíamos outro, e assim por diante, momento após momento, todo o romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida. »²⁵³ (p. 56). Le roman y apparaît ainsi comme une tentative de reprise, de ressaisissement du temps passé, définissant par là même un entremêlement temporel entre temps repris et temps de la reprise, dans lequel la notion même de présent – à la fois temps qui file et temps qui permet un ressaisissement précaire du temps qui a passé – semble se définir. Cet aspect composite du roman toujours en décalage avec le temps qu'il s'attache à décrire et celui dans lequel il devrait s'attacher à être permet la définition d'une temporalité « polychronique », constituée avant tout selon un jeu d'échos entre les différentes périodes que le narrateur a la charge d'exprimer et de mettre au jour. La temporalité intra-diégétique, de ce fait, se pose plutôt comme une conscience du temps extra-diégétique, une manière de le percevoir et de le retranscrire, par la modalisation de la narration.

horreur, que l'épée du Prophète tombe sur les assassins, Elle tombera, dit un jeune homme qui buvait un verre de lait accoudé au comptoir, si notre main l'empoigne, Nous ne nous rendrons pas, dit le propriétaire de la crèmerie, il y a sept ans les Portugais sont aussi venus et ils ont essuyé une rossée inénarrable [...] », p. 63.

252 « Raimundo Silva entra dans la crèmerie, [...], et alla s'asseoir à une table derrière la vitrine où étaient exposées les délices de la pâtisserie coutumière, gâteaux à la crème, palmiers, [...], les croissants, avec la forme que leur a donnée leur nom en français, de croissant décroissant sitôt le premier coup de dent, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que des miettes dans l'assiette, infimes corps célestes que le gigantesque doigt d'Allah, humecté, porte à la bouche [...] », p. 63.

253 « [...] on se retourne alors vers le temps passé qui est le seul à être véritablement le temps et on tente de reconstituer le moment qu'on n'a pas su reconnaître, le moment qui passait pendant qu'on en reconstituait un autre, tout le roman est ainsi, désespoir, tentative frustrante de faire en sorte que le passé ne soit pas perdu à tout jamais. », p. 57.

C'est alors avant tout un regard qui se définit, la temporalité de l'énonciation étant celle d'une observation, d'une analyse critique, qui est capable de mélanger, entremêler les différents temps référentiels pour en faire résonner les significations. Ceux-ci sont ressaisis de plus dans le présent de l'énonciation, et ce dans la mesure où la diégèse n'est donnée que comme sujet d'une énonciation, qui elle se constitue en objet du texte, comme on l'a vu précédemment. Cette énonciation, de plus, est capable de mettre en place un présent fluctuant, non soumis aux contingences du temps référentiel, mais qui peut actualiser divers « présents » référant à diverses périodes, toutes ressaisies dans l'instant de la narration : ainsi, le narrateur peut tout aussi bien, dans la même phrase, faire référer un « maintenant » à deux périodes séparées en réalité par huit siècles : « Evidentemente , a Leiteira A Graciosa onde o revisor *agora* vai entrando, não se encontrava aqui *no ano de mil cento e quarenta e sete em que estamos [...]* »²⁵⁴, p. 61. On observe dans le texte une conception dynamique du temps, selon laquelle les périodes n'apparaissent pas comme autonomes les unes des autres mais prises dans un rapport de relations. Cette temporalité tend alors à se faire pleine, selon la vision du temps propre à l'auteur : « [...] [o tempo] é como uma espécie de tela enorme onde se vão inscrevendo os acontecimentos do mundo, todos os acontecimentos, não em sequência cronológica, mas ao acaso, [...], tudo ao lado de tudo, porque tudo se move no tempo, da mesma maneira que no espaço tudo se move sem sair de onde está... »²⁵⁵. Le récit, ainsi, semble apparaître comme lieu de lien entre les différentes périodes, comme un espace de rencontre entre des temps différents. Cette rencontre n'abolit pas pour autant la dimension fluide du temps qui passe, dans la mesure où le surgissement du passé dans le présent ne le suspend pas mais s'intègre à son mouvement. Ce qui est créé est alors un principe d'indécidabilité de la localisation temporelle, qui permet aux différents temps d'advenir conjointement et de servir chacun, pour l'autre, de procédé révélateur. Chez José Saramago, cette rencontre entre temps différents semble alors définir moins un choc qu'une prolongation, dans la mesure où les deux temps restent distincts, et soulignent en fait, dans la confrontation, chacun les particularités de l'autre. Cependant, dans la fiction saramaguienne, il semble que cette rencontre et la différenciation entre passé et présent qui s'y opère puisse ouvrir une possibilité de l'écriture fictionnelle, dans la mesure où, dans cette rencontre improbable, la fiction se rend capable de mettre au jour les possibilités, les probabilités contenues dans divers moments du réel. La relation critique qui s'instaure entre période passée et présent ouvre ainsi une possibilité de fiction par les prolongations de sens qu'elle permet, par cette résonance

254 « Évidemment la crémérie La Gracieuse où le correcteur entre *maintenant n'existait pas en l'an mil cent quarante-sept où nous nous trouvons actuellement [...]* », p. 62.

255 Réponse à un questionnaire de février 2006 (« Le temps est comme une espèce de toile énorme où s'inscrivent au fur et à mesure les événements du monde, tous les événements, pas selon une séquence chronologique, mais au hasard, tout à côté de tout, parce que tout se meut dans le temps, de la même manière que dans l'espace tout se meut sans sortir de là où cela se trouve. »).

présente du passé, par ce passé qui affleure dans le présent et permet leur double mise en perspective.

C'est alors dans ce jeu temporel que la fiction définirait son rôle propre chez Saramago, selon l'analyse de Maria Alzira Seixo :

« [...] [podemos] considerar o texto em processo de escrita como uma espécie de paradigma temporal passado/presente (quer dizer : um sistema de escolhas que faz do presente uma grelha de escolhas de leitura de um passado susceptível de criar, por sua vez, através de alterações fictivas, e sobretudo através da escrita que selecciona essas escolhas de leitura, o próprio presente – onde a dimensão estética produz o efeito de correcção ética -, ou ainda como um efeito de interpretação do mundo, cuja abordagem de descodificação possível faz (factualiza) esse mesmo mundo, ou ainda, acrescentemos, reorganizando os conceitos, como um mundo possível cujo efeito de real consiste em articular uma leitura face ao « outro » (leitura ou leitor) e assim justamente instituir o tempo do vivido, e portanto a ilusão, já não da referência, mas da ficção. »²⁵⁶

L'entreprise romanesque saramaguienne pourrait alors viser à faire advenir une temporalité qui serait spécifique au récit, et qui, par sa différence même, permettrait de réfléchir le temps extra-diégétique, tout en constituant un lieu propre à la fiction.

Le présent de l'énonciation crée ainsi une sorte de présent continu dans les œuvres, centrées sur un temps propre à la fiction, non directement référentiel, qui serait plutôt celui d'un point de vue, de la fiction sur le réel. Il amène à la possibilité d'une prise en compte à la fois du passé et du présent dans l'expérience même de la fiction, donnée comme une actualisation des possibles des différents temps dans le présent de l'énonciation. Est ainsi créée une temporalité plurielle qui affirme, avant tout, le lieu de la fiction, et son lien biaisé à l'extra-diégétique. Cette sorte d'entreprise de totalisation qui semble permise par la fiction chez José Saramago dans la conjonction d'une plurité temporelle s'oriente aussi vers le futur, ainsi que le souligne Manuel de Gusmão : « Uma das coisas que move, penso eu, a tua relação entre ficção e historicidade é precisamente essa noção de que toda a encenação de um determinado passado é repassada de presente, de um eu, aqui, agora, que assinala quem está a escrever o livro e é, ao mesmo tempo, uma maneira de auscultar ou de inscrever um desejo de futuro. »²⁵⁷. On a ainsi l'instauration d'un regard présent sur le passé et le présent qui s'ancre aussi dans un appel vers un futur : il s'agit de prendre en considération les

256 *Lugares da Ficção*, p. 87 (« L'on peut considérer le texte en cours d'écriture comme une espèce de paradigme temporel passé/présent (c'est à dire : un système de choix qui fait du présent une grille de choix de lecture d'un passé susceptible de créer, à son tour, à travers des altérations fictives, et surtout à travers de l'écriture qui sélectionne ces choix de lecture, le présent lui-même – où la dimension esthétique produit un effet de correction éthique -, ou encore comme un effet d'interprétation du monde, dont l'abordage de décodage possible fait (factualise) ce même monde, ou encore, comme un monde possible dont l'effet de réel consiste à articular une lecture face à un « autre » (lecture ou lecteur) et justement ainsi instituer le temps vécu, et donc l'illusion, non plus de la référence, mais de la fiction. »).

257 « Entrevista com José Saramago », p. 86 (« Une des choses qui meut, je pense, ta relation entre fiction et historicité, c'est justement cette notion que toute la mise en scène d'un passé déterminé est parcourue par le présent, d'un moi, ici, maintenant, qui signale qui écrit le livre et est, en même temps, une manière d'écouter ou d'inscrire un désir de futur. »).

possibles compris dans ces différents temps, que la fiction peut mettre en exergue, et qui peuvent tirer leurs caractéristiques de celle-ci, ainsi que l'exprime l'épigraphe de *A Jangada de Pedra* (« Tout futur est fabuleux »), qui témoigne de cette tendance de la fiction saramaguienne à s'attacher à la description et à la mise au jour des possibles. Ceux-ci, fussent-ils irréalistes, permettent d'affirmer la fiction comme fiction ainsi que de proposer un regard autre sur le certain. On observe de plus, en continuité, une progressive délocalisation temporelle des diégèses, et le champ critique des récits se centre de plus en plus vers le présent. La deuxième partie de la production saramaguienne, notamment, va abolir toute localisation temporelle et spatiale. *Histoire du Siège de Lisbonne* et *A Jangada de Pedra* marquent ainsi la transition entre la première et la deuxième partie de la production. En effet, dans *Histoire du Siège de Lisbonne*, on observe la constitution d'un temps composite exacerbé par rapport aux pratiques des autres romans à thématique historique, qui définit une incertitude permanente à l'égard de la période dans laquelle se situent les différents moments de la diégèse. L'entrecroisement entre les différentes zones diégétiques filtrées par la narration (livre d'Histoire corrigé par Raimundo Silva, livre d'Histoire falsifié écrit par lui, description de la vie de Raimundo Silva, rêveries conjointes du narrateur et du correcteur sur la Lisbonne de 1147 etc.) exacerbe ce vague temporel, l'énonciation décrivant tour à tour ou en même temps la période contemporaine et celle du siège de 1147. Dans *A Jangada de Pedra*, c'est le processus inverse qui advient : des détails connotent la période contemporaine, mais sans jamais la nommer précisément. La thématique historique est abandonnée, mais la référence au présent n'est pas non plus certifiée, laissant plutôt l'espace à un temps incertain. Le récit ne se dégage pas pourtant de toute vision critique du présent et du passé, mais celle-ci se fait ici de manière plus métaphorique. En effet, si la localisation temporelle stricte y est abandonnée, la localisation spatiale est au contraire très précise, et il s'agit encore d'un voyage à travers la Péninsule Ibérique, qui n'est pas sans rappeler, notamment, le début de *Pérégrinations Portugaises*, qui s'ouvre sur une méditation sur la frontière entre Espagne et Portugal. Pour autant, ce parcours de la terre nationale est subverti par la dérive littérale à laquelle est soumise la péninsule, qui vogue dans l'Océan Atlantique. La considération critique de l'identité portugaise est ainsi toujours au cœur du récit, qui semble en outre constituer une reprise d'*Os Lusíadas* selon le même principe de réversibilité que l'on avait observé dans *L'année de la mort de Ricardo Reis* à propos du vers inversé de l'incipit et de la clôture. Teresa Cristina Cerdeira da Silva parle ainsi d'un « autre voyage » réalisé par la péninsule sur les traces des explorations décrites par Camoëns, mais qui en inverse le sens :

« Ao propor uma utopia separatista, a narrativa vai além de uma estratégia de intervenção na História do presente : depois da repetição, com a fenda dos Pirenéus, do rito genésico de

separação da terra e do mar, convida o leitor numa outra viagem que, refazendo um percurso geográficamente similar ao que ficara inscrito no canto camoniano, rasura o projecto antigo [...]. Já não uma epopeia colonizadora, mas encontro entre pares e reencontro de raízes [...]. »²⁵⁸.

On observe ainsi, dans *A Jangada de Pedra*, une reprise et un déplacement des thèmes et techniques de la première partie, pour passer à une considération de l'héritage et de l'identité portugaise plus métaphorique, qui annonce largement la deuxième période de la production romanesque saramaguienne²⁵⁹, et lie les deux périodes en ce qu'elle exacerbe la tentative de déstabilisation des certitudes de la première partie selon les techniques de la deuxième. Giulia Lanciani pointe ainsi l'aspect révélateur que possède ce roman en rapport à la poétique saramaguienne : « *A Jangada de Pedra* parece, nesta perspectiva, a grande metáfora da escrita saramaguiana ; uma escrita capaz de representar, inventar, mudar e manter o mundo e as suas eternas configurações na continua alternância de novas separações e de novas conjunções »²⁶⁰. On observe aussi, avec ces deux œuvres de transition, l'évolution de l'exploration des pouvoirs de la fiction, conçue effectivement chez Saramago comme principe visant à « représenter, inventer, changer et maintenir le monde et ses configurations ». On passe ainsi d'une considération critique du réel passé et présent par les pouvoirs spécifiques de la fiction mais engageant une référentialité forte, à une entreprise critique du réel qui s'ancre finalement principalement dans les ressources de la fiction, selon la phrase presque programmatique de *L'année de la mort de Ricardo Reis* : « [...] a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram [...] »²⁶¹ (p. 105). Les romans de la deuxième partie poursuivent le principe d'affirmation des spécificités de la fiction, en se situant dans un lieu incertain qui semble contigu au réel, se définissant principalement comme zone de regard sur celui-ci, plutôt que référence stricte à celui-ci. L'attention critique semble ainsi se fixer dans les bornes de la fiction, la fictionnalité, par la non-localisation temporelle et spatiale, étant assumée et définissant un rapport métaphorique au réel, que les romans

258 « Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória », p. 257 (« En proposant une utopie séparatiste, la narration va au-delà d'une stratégie d'intervention dans l'histoire du présent : après la répétition, par la déchirure des Pyrénées, du rite génésique de la séparation de la terre et de la mer, elle invite le lecteur à un autre voyage qui, en refaisant un parcours géographiquement similaire à celui qui a été inscrit dans le chant camonien, abolit l'ancien projet. Il ne s'agit plus d'une épopée colonisatrice, mais d'une rencontre entre pairs et des retrouvailles des racines. »).

259 La présence d'un événement irréaliste à l'incipit, qui fonctionne comme élan du récit, lie encore ce récit à la deuxième partie de l'écriture, et c'est pourquoi, dans notre analyse, nous l'y assimilons.

260 « Os universais irreduzíveis de José Saramago. », p. 16 (« *Le Radeau de pierre* semble former, dans cette perspective, la grande métaphore de l'écriture saramaguienne : une écriture capable de représenter, inventer, changer et maintenir le monde et ses éternelles configurations dans l'alternance continue de nouvelles séparations et de nouvelles conjonctions. »).

261 « La réalité ne supporte pas son reflet, elle le rejette, seule une autre réalité, quelle qu'elle soit, peut être mise à la place de celle que l'on veut exprimer, et, étant différentes l'une de l'autre, mutuellement elles se montrent, s'expliquent et s'énumèrent. », p. 101.

centrés sur un événement irréaliste instaurent pleinement. Le rapport critique au réel n'y est ainsi pas aboli, mais les ressources propres à la fiction en ce qui le concerne y sont exacerbées, par l'instauration d'une référentialité plus métaphorique que directe²⁶². Cette deuxième partie marque aussi, par là, une attention critique au réel qui se fait plus générale, moins spécifique que la reconsidération appliquée à l'Histoire et la culture portugaise de la première partie, mais qui prolonge les recherches initiées dans la première partie de la production, voire les exacerbe, et développe la fiction comme définition d'un temps du possible, qui lui serait propre et marquerait son rapport au réel pris pour objet de son discours.

Ainsi, chez José Saramago, l'introduction de l'événement radicalise l'entreprise critique de reconsidération et d'interrogation portée dans la première partie, dans la mesure où il permet l'introduction d'un décalage conséquent, qui assume les propriétés de la fiction par sa fantaisie et son impossibilité, et sert ainsi à mettre en balance toutes les certitudes et à amplifier l'interrogation au fondement du regard « lucide et attentif » recherché par l'auteur. Avec l'utilisation de l'événement, cette interrogation ne concerne plus directement une culture ou une société enracinée dans un héritage historique, mais s'étend, plus généralement, au fonctionnement aussi bien des sociétés démocratiques contemporaines, qu'aux possibilités humaines au sens large. Ainsi que l'explique l'auteur lui-même, le changement opéré et affirmé avec *Ensaio sobre a Cegueira* a trait à un approfondissement des questions qui parcourent la première partie de sa production :

« É como se eu [...], desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* até *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, me tivesse dedicado a descrever uma estátua. [...]. A estátua é a superfície da pedra [...]. Quando acabei *O Evangelho*, não sabia que andara a descrever uma estátua, para isso tive de perceber o que acontecia quando deixava a descrição duma superfície e passava para o interior da pedra. E isso só pôde acontecer com *Ensaio sobre a Cegueira* [...]. Aí foi quando compreendi que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que alguma coisa tinha começado. [...]. E a minha preocupação neste momento, ou provavelmente desde sempre, mas que a obra feita até agora foi tornando cada vez mais clara aos meus próprios olhos, é o ser humano, é o ser humano que realmente me interessa. »²⁶³.

C'est alors avant tout la dynamique de l'avoir-lieu, de l'*acontecer*, qui est considérée, et les modalités possibles de réaction d'une société et des individus qui la composent aux bouleversements

262 Cette définition du procédé de la deuxième partie de la production saramaguienne comme métaphorique, plutôt qu'allégorique comme le définit l'analyse la plus courante, sera étudiée en II.B.2.

263 *A Estátua e a Pedra*, p. 73-75. « C'est comme si, de *Manuel de Peinture et de Calligraphie* à *L'Évangile*, je m'étais consacré à décrire une statue. La statue est la surface de la pierre. Quand j'ai achevé *L'Évangile*, je ne savais pas que jusque là j'avais décrit une statue, pour cela il a fallu comprendre ce qu'il se passait quand on abandonnait la description de la surface pour passer à l'intérieur de la pierre. Et cela a seulement pu se produire avec *L'Aveuglement*. C'est là que j'ai compris que quelque chose s'était terminé dans ma vie d'auteur, et qu'autre chose avait commencé. Et ma préoccupation en ce moment, ou probablement depuis toujours, mais que l'œuvre réalisée jusqu'à maintenant a rendu de plus en plus clair à mes propres yeux, c'est l'être humain, c'est l'être humain qui réellement m'intéresse. ».

qu'elle établit. La question d'une parole possible de la fiction par la distorsion et le décalage qui lui sont propres est ainsi affirmée avec l'introduction de tels événements, qui, sous leur apparence impossible, font écho à la dynamique propre de l'avoir-lieu événemential. Ils radicalisent ainsi la distanciation d'un modèle mimétique que l'auteur tente de mettre à distance dans la première partie de sa production, en accentuant la question de la présence de la fiction comme expérience.

L'introduction de l'événement affirme ainsi la constitution d'une narration propre et possible, qui se donne comme écho, reflet distordu du réel, approche biaisée permise par la fiction, tentative d'une expérience au présent du récit, à la fois contemporain et qui véhicule une possibilité d'expérience, une présence de la fiction. Également, il rend possible cette narration, agissant comme un décalage à même de travailler les possibles du récit. Le versant métatextuel du premier récit de Daniele Del Giudice, *Le Stade de Wimbledon*, et l'événement qui y surgit en forme de détachement de la quête sur les raisons du silence littéraire de Bazlen, au profit d'une possibilité d'écriture, en témoigne. On observe ainsi dans la première production de l'auteur, comme chez José Saramago, bien que par le biais de moyens différents, une forte métatextualité liée à une réflexion sur la possibilité de l'écriture et d'une figuration qui ne se leurre ni sur l'incapacité du langage à transcrire directement une réalité, ni sur son impossibilité de ne pas évoquer, et qui mène alors à l'instauration d'une « narration probable », biaisée, qui évoque et tente précairement de constituer un monde dans le texte, une expérience du texte, qui puisse renvoyer à l'expérience extra-diégétique et la donner à voir par le biais de la projection narrative.

Chez Daniele Del Giudice, l'événement est déjà utilisé dès le premier récit, mais d'une manière un peu différente des récits postérieurs, notamment dans la mesure où il a lieu à la fin du récit, fonctionne comme une résolution, même si celle-ci ne se donne à lire qu'en creux. Elle engage cependant la rencontre avec une possibilité d'écriture, concomitante à l'affirmation d'une présence de soi à soi du personnage-narrateur. Cette possibilité engage alors un « comportement à l'égard de la forme », tout en récusant, par le biais du récit déroulé, la possibilité d'une reconstitution d'un réel absent par un langage sous lequel il se dérobe toujours, comme du silence et de l'impossibilité d'écriture. La résolution rencontrée avec l'événement ne se donne pas ainsi comme fondation, mais comme ouverture d'une simple possibilité, d'une probabilité dont les récits postérieurs vont attester.

I.B - Daniele Del Giudice

Le premier roman de Del Giudice, *Le Stade de Wimbledon*, paraît en 1983. Ainsi que l'indique son auteur²⁶⁴, il s'agit avec ce premier récit de revenir sur l'invalidation de la narration opérée dans les années 60, de travailler son impossibilité pour dégager un exercice narratif qui soit au moins « probable », qui puisse, même précairement, se justifier et avoir lieu. Cette mise à distance du formalisme des années 60, de l'idée qu'une connexion entre vie et littérature est impossible ou illusoire, est réalisée par le biais de ce récit métatextuel, déroulant l'histoire d'un « apprenti-écrivain » qui part sur les traces d'un écrivain qui n'a pas écrit, Roberto Bazlen. Cette mise à distance passe donc par un retour au récit, travaillant les restes d'une époque littéraire, celle du début du siècle, de l'entre-deux-guerres, où le thème qui prime, et, notamment en Italie, chez les écrivains triestins, est justement en grande partie celui de l'analyse de la connexion, du rapport d'opposition, entre écrire et vivre, entre littérature et vie, et la mise au jour de l'individu moderne, avec ses contradictions. L'entrée dans l'écriture de Del Giudice passe ainsi, comme chez José Saramago, par la reprise, la prise en compte de l'héritage littéraire, qui est aussi un travail de la question du silence. Mais la quête sur les raisons du silence de Bazlen s'infléchit au cours du roman pour laisser place à la recherche d'une possibilité de connexion entre la vie et l'écriture, entre un « savoir-être » et un « savoir-écrire »²⁶⁵, des modalités et coordonnées auxquelles ils peuvent s'entrecroiser. La mise à distance de l'impossibilité d'écrire, ou du moins d'une impossibilité pour la littérature d'être autre chose qu'autotélique, s'opère ainsi dans la confrontation avec la question du silence ainsi que par cette tentative de définition subtile du point de connexion entre écrire et vivre, littérature et vie, passant par la tentative de création d'un texte conçu comme ouverture d'un « voir » et d'un « sentir ». Celle-ci est rendue possible par une approche biaisée des choses à décrire, fondée sur un travail du langage conscient des aspérités, du vide et de la précarité de la matière que celui-ci constitue. Comme chez José Saramago, la prise en compte de la tradition littéraire dans l'œuvre, le retour sur celle-ci, permet l'affirmation d'une nouvelle voie, singulière, l'invention renouvelée des « angles de représentation »²⁶⁶, « une nouvelle approche de la représentation, du récit, selon un

264 Cf. « Una narrazione probabile », *Inchiesta*, Gennaio-Marzo 1988, p. 69-71 et « Comment raconter l'invisible », *L'Atelier du Roman*, n° 1, 11/1993, L'Arléa, p. 127-136.

265 *Le Stade de Wimbledon*, Seuil, 2003 (1985), traduit par René de Ceccatty, p. 156 [Toutes les citations ultérieures du *Stade de Wimbledon* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« il saper essere e il saper scrivere. », *Lo stadio di Wimbledon*, Einaudi, 1983, p. 97 [Toutes les citations ultérieures de *Lo Stadio di Wimbledon* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page].

266 *Le Stade de Wimbledon*, p. 124 (« gli angoli di rappresentazione. », p. 76).

nouveau système de coordonnées »²⁶⁷, ainsi que l'écrit Italo Calvino, dont l'influence dans l'écriture de Del Giudice n'est pas négligeable.

Ainsi peut-on reprendre à propos de Del Giudice certaines des caractéristiques qu'il analyse lui-même comme formant l'écriture calvinienne, qu'il qualifie de « diurne », c'est-à-dire fondée sur une exigence de précision, devenant une minutie chez Del Giudice, qui, pour autant, ne se leurre pas sur le pouvoir du langage à entretenir un rapport direct avec les choses. On peut aussi évoquer les catégories définies par Italo Calvino dans ses *Leçons Américaines*, et notamment le principe de la visibilité, dans la mesure où l'écriture de Del Giudice semble pouvoir se définir comme un regard, la représentation comme une tentative de « repousser le seuil du visible » par l'exercice d'un regard attentif et aiguisé, porté surtout sur la manière dont se forment des situations, dont elles se conforment en vertu des multiples éléments qui les tendent. L'énonciation, pour soutenir cette entreprise, se fait par le décalage des figures traditionnelles du narrateur, permettant des montages focaux à même de donner à voir cet « invisible que l'œil efface » dans le quotidien. Mais cette attention minutieuse soutenant une certaine « vision » du monde est aussi l'agent d'une expérience dans le texte, de l'ouverture d'un « sentir » qui la complète et l'élargit, se donne comme une mise en présence des différents éléments composant une situation. La temporalité particulière des récits de Del Giudice, en jeu dans les décalages incessants de temps verbaux, vise ainsi à faire advenir, dans le texte, un présent qui, continu et rompu à la fois, permet de mettre en exergue ces configurations. Elles apparaissent alors comme des processus d'advenue, de mise en place, dont la figure de l'événement est exemplaire dans son arrivée impromptue, soudaine, et dans l'ouverture qu'il exige d'un déroulement, lent, faisant coïncider différentes trames dans la constitution des diverses situations.

La question d'un retour à une possibilité de narration, qui met en place les fondations de cette poétique, est principalement réfléchi et travaillée avec *Le Stade de Wimbledon*, même si le travail de la possibilité de la narration, de sa difficulté, de ses capacités et de ses limites est poursuivi, développé, de nouveau envisagé, parfois de différentes manières, dans les œuvres postérieures. C'est pourquoi on se focalisera ici principalement sur ce premier récit, réservant l'analyse des récits postérieurs aux parties suivantes de cette thèse. En effet, il s'agit ici d'envisager le travail de passage au récit narratif, d'où le recours à l'introduction de l'événement événemential dans les récits postérieurs va tirer ses caractéristiques. Il se définit comme une narration « probable », consciente de ses failles, portant à chaque pas son « propre gouffre », bâtie sur la conscience de sa propre difficulté, de sa vacuité. Le premier roman, ici comme chez José Saramago, est ainsi important dans

267 Italo Calvino, *Lo Stadio di Wimbledon*, quatrième de couverture.

la mesure où il définit une œuvre d'initiation de l'acte d'écrire, un « roman de formation »²⁶⁸ de l'écrivain, dans les deux cas métatextuelle. Il ouvre sur une possibilité de l'écriture et de la narration, développée dans les récits postérieurs et travaillée, mise en jeu, réfléchi, dans l'importance de la notion d'événement.

I.B.1 - De la possibilité de l'écriture

Daniele Del Giudice, né en 1949, travaille dans les années 70 avec le théâtre-Laboratoire de Grotowski, puis collabore à la Nuova Scena de Dario Fo, écrit à leur sujet, et travaille comme critique littéraire dans des revues. Alors que le Portugal ne connaît les réflexions théoriques et l'expérimentation pratique des années 60 et leur « ère du soupçon » qu'indirectement (principalement au travers des traductions d'œuvres étrangères), l'Italie, par le biais de la *neoavanguardia* et des courants qui lui sont opposés – littérature militante, littérature industrielle, littérature engagée (Pasolini, Sciascia...) - , prend part à leurs débats, recherches et innovations. Del Giudice, ainsi qu'en témoignent ses activités théâtrales et de critique littéraire, est loin d'être étranger aux réflexions formelles qui ont parcouru les années 60 et ont eu un écho important dans les années 70, comme il le rappelle dans « Una Narrazione probabile » :

« Non c'era stata nessuna « demolizione » o « rottura » specificamente letteraria, semmai un fenomeno più complessivo e nuovo, ben più significativo [...]. [...] Quei linguaggi hanno fatto parte della mia formazione e delle mie esperienze di allora. A fronte di tutto ciò c'era una diffusa sfiducia nella possibilità che la narrazione, e il suo modo mediato di produrre senso potessero avere ancora una « tenuta » sulla realtà, e farne « rappresentazione ». »²⁶⁹.

Contrairement à José Saramago, son entreprise narrative ne doit donc pas tant se distancer de l'illusion d'un langage plein et directement signifiant (portée notamment par la tradition du néo-réalisme au Portugal) pour pouvoir exister de manière propre, que travailler cette « méfiance » à l'égard de la narration et de la représentation ; elle s'ancre alors dans un travail de reprise et de distanciation des conceptions théoriques issues des années 60 et de leur mise en œuvre pratique. Ainsi qu'il le décrit lui-même, écrire des récits dans les années 80 signifie utiliser un langage et une forme littéraire qui ont déjà été 'mis à bas', confrontés à un doute extrême, et ont passé des crises importantes :

« Lo strumento che mi arrivava tra le mani, la lingua della narrazione, era uno strumento completamente usato, percorso sia al diritto che al rovescio. Nei miei desideri avrebbe dovuto

268 Italo Calvino, *Ibid.*

269 « Una narrazione probabile », *op. cit.*, p. 69 (« Il ne s'agissait pas d'une « démolition » ou d'une « rupture » spécifiquement littéraire, mais d'un phénomène plus complexe et nouveau, bien plus significatif. Ces langages avaient fait partie de ma formation et de mon expérience d'alors. Face à tout cela il y avait une méfiance diffuse quant à la possibilité pour la narration, et son mode médiat de produire du sens, de pouvoir avoir encore une « tenue » sur la réalité et de la « représenter ». »).

tenere la lacerazione, tenere il segno dei buchi, il segno della sua precarietà. Non c'era nulla da abbattere. Anzi, ero grato a chi, nel Novecento, aveva fatto a pezzi lo strumento con il quale mi trovavo a lavorare, a chi lo aveva svezato, nel senso proprio di avergli tolto i vezzi, quelli del bello stile e quelli, simmetrici, della profanazione del linguaggio.»²⁷⁰.

Les commentateurs considèrent les années 70 comme une période de « vide » littéraire, de « reflux », suivie dans les années 80 par un « chaos » marqué par une production disparate, assez abondante mais contrastant avec les périodes précédentes par son manque de théorisation, par des initiatives individuelles de la part d'auteurs divers, non-inscrites dans des courants définis comme c'était le cas jusqu'à la fin des années 60. Écrire un récit en 1983 signifie alors mettre en œuvre une entreprise de recherche d'une possibilité de narration, implique de trouver une manière d'établir une possibilité de raconter, dans une confrontation avec l'impossibilité postulée.

Ainsi, notamment par le biais du premier récit de l'auteur, *Le Stade de Wimbledon*, ce dont il revient, tout en y revenant (c'est-à-dire en le reparcourant, notamment par la question du ne pas écrire en jeu dans ce premier récit), est l'impossibilité pour le langage de dire autre chose que son propre silence, réfléchi et mise en œuvre au long des années 60 en Italie. En réponse au fait que « Alla sfiducia che la narrazione potesse fare rappresentazione del tempo, cui accennavo prima, si accompagnava una certa mitologia, francamente un po' retorica, del frammento, dell'aforisma, del silenzio. Come se il miglior scrittore fosse quello che non scriveva.»²⁷¹, un certain 'contenu' se dégage alors, une certaine parole sur le monde semble possible dans la narration de Del Giudice. À rebours de cette méfiance pour la narration, « Io avevo una storia da raccontare, ambientata a Trieste e a Londra.»²⁷² explique Del Giudice. Il va donc s'agir pour lui de rechercher et de faire l'expérience d'une possibilité de narration, du récit, avec la volonté d'exprimer un lien possible entre réalité et narration, de donner une validité à la représentation :

« A fronte di tutto ciò c'era una diffusa sfiducia nella possibilità che la narrazione, e il suo modo mediato di produrre senso, potessero avere ancora una « tenuta » sulla realtà, e farne « rappresentazione ». Quando ho deciso di affiancare la scrittura narrativa a quella saggistica, volevo sperimentare tale possibilità, o probabilità : una nuova rappresentazione della realtà attraverso il racconto, attraverso lo strumento narrativo.»²⁷³.

270 *Ibid.*, p. 70 (« L'instrument qui m'arrivait entre les mains, le langage de la narration, était un instrument complètement usé, parcouru à l'endroit comme à l'envers. Dans mes désirs il aurait dû porter cette lacération, porter le signe des trous, le signe de sa précarité. Il n'y avait plus rien à abattre. Tout au contraire, j'étais reconnaissant à ceux qui, au Xxème siècle, l'avait élevé, dans le sens propre de le défaire de ses mauvaises habitudes, celles du beau style et celles, symétriques, de la profanation du langage. »).

271 *Ibid.*, p. 70 (« La méfiance sur la capacité de la narration à produire une représentation du temps s'accompagnait d'une certaine mythologie, franchement un peu rhétorique, du fragment, de l'aphorisme, du silence. Comme si le meilleur écrivain était celui qui n'écrivait pas. »).

272 « Una narrazione probabile », in Lucia Quaquarelli, *Objets de fiction, quelques fonctions narratives (France-Italie, 1980-1990)*, sous la direction de Philippe Daros, Thèse : Littérature Générale et Comparée : Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle : 2003, p. 303 (« Moi, j'avais une histoire à raconter, qui se déroulait à Trieste et à Londres. »).

273 « Una narrazione probabile », *Inchiesta*, p. 69 (« Face à tout cela il y avait une méfiance diffuse quant à la possibilité pour la narration, et son mode médiat de produire du sens, de pouvoir encore avoir une « tenue » sur la

S'il s'agit de trouver une possibilité de « représenter la réalité », c'est donc en regard de son impossibilité qu'elle est recherchée - en la travaillant, dans *Le Stade de Wimbledon*, par la figure de Roberto Bazlen, « dell'unico che, nella maniera più radicale, aveva detto 'non si può più scrivere' e aveva preferito agire nella vita»²⁷⁴ - et sa pratique est ainsi loin de renouer avec l'idée d'un pouvoir de signification total du langage, qui mènerait sans faille de l'écrit à l'expérience réelle ou vérisimiliste prise pour modèle. Il s'agit alors pour l'auteur d'initier une voie personnelle dans l'acte d'écrire et de raconter, sans nier les conceptions issues des années 60 ni la difficulté à laquelle ne peut que se confronter la narration après elles, mais en effectuant un retour sur celles-ci, dans un travail de l'intérieur de cette impossibilité, afin d'y fonder une certaine possibilité, sans doute précaire mais présente :

« Per me – per me, non in generale – solo andando al cuore di quella rinuncia, di quella negazione, era possibile produrre quel piccolo mutamento che mi avrebbe portato a riprendere il filo di quel fare e di quella responsabilità. Che avrebbe reso di nuovo la narrazione possibile, probabile. Ecco, quando ho cercato di spiegare il mio lavoro, ho spesso parlato di una « narrazione probabile », non fondata, che misura ad ogni passo la sua possibilità. »²⁷⁵.

Ainsi s'agit-il chez Del Giudice d'un travail des spécificités du langage mises au jour dans les années 60, dans une sorte de dépassement de leur problématique. La narration et la représentation qu'il tente de mettre en place doivent alors soutenir à la fois la tentative de porter une parole sur le monde et la conscience de la vacuité et de la difficulté de cette tentative : « [...] tra la *mimesis* e la *phantasia*, io preferisco la *phantasia* [...]. È la forma che accetta la precarietà « tragica » e comica del rapporto tra linguaggio e realtà, il suo sostanziale essere « costruito sul nulla » di quel rapporto, e della *rappresentazione* cui dà origine. »²⁷⁶. Ni voué à ne dire que le silence auquel il renvoie, ni capable de transcrire directement la chose – comme par exemple dans le vocabulaire technique toujours présent dans les récits de Del Giudice, qui illustre cette capacité ponctuelle du langage à rencontrer une précision extrême et une référencialité stricte – le langage se situe alors chez Del Giudice dans une zone composite, située dans l'intervalle existant entre le silence et la signification. Si le langage ne peut signifier de manière univoque, il ne peut se défaire pour autant de son pouvoir d'évocation. Le travail du langage qui a lieu dans les récits de Del Giudice, à commencer par *Le*

réalité, et de la « représenter ». Quand j'ai décidé de rapprocher l'écriture narrative de cette pensée, j'ai voulu expérimenter cette possibilité, ou probabilité : une nouvelle représentation de la réalité par le biais du récit, par le biais de l'instrument narratif. »).

274 « Una narrazione probabile », in Lucia Quaquarelli, *op. cit.*, p. 303 (« Le seul qui, de la manière la plus radicale, avait dit « on ne peut plus écrire » et avait préféré agir dans la vie »).

275 *Ibid.*, p. 303 (« Pour moi – pour moi seul, pas en général – c'était seulement en allant au cœur de ce renoncement, de cette négation, qu'il devenait possible de produire cette petite transformation qui m'aurait permis de reprendre le fil de ce faire et de cette responsabilité. Qui aurait rendu de nouveau la narration possible, probable. Ainsi, quand j'ai cherché à expliquer mon travail, j'ai commencé à parler d'une « narration probable », non fondée, qui mesure à chaque pas sa possibilité. »).

276 « Una narrazione probabile », *Inchiesta*, p. 70 (« Entre la *mimesis* et la *phantasia*, je préfère la *phantasia*. C'est la forme qui accepte la précarité « tragique » et comique du rapport entre langage et réalité, l'être essentiellement « construit sur le néant » de ce rapport, et de la représentation à laquelle il donne origine. »).

Stade de Wimbledon, considère ainsi ses deux pôles : l'incapacité de retranscrire, l'incapacité de sortir d'une évocation. La signification, chez Del Giudice, n'est donc plus unitaire, visée d'un au-delà d'elle-même incarnée dans la réalité, sans être pour autant autotélique, dans la mesure où le langage ouvre toujours un halo de significations, qui peuvent être imprécises et variées mais le définissent comme évocation. La référencialité semble intervenir ici comme écho du monde plutôt que décalque de celui-ci ou pure illusion. Le langage semble alors porter à la fois une zone d'écho référentielle qui dépasse l'impossibilité de figurer et une zone d'auto-référenciation qui creuse la possibilité de la figuration. Son travail du langage cherche à se situer sur cette limite :

« On peut raconter en utilisant en même temps la partie lumineuse du langage et la zone d'ombre qui l'entoure. Chaque fois que nous exprimons une image, même la plus banale, par des mots, même lorsque nous disons « nuage », « bouteille » ou « cravate », nous créons un petit rayon de lumière autour duquel se matérialise dans le même temps son cône d'ombre. C'est dans cette ombre, dans cette zone invisible [...] qu'adviennent les choses les plus importantes d'une narration ; si une grande précision est nécessaire pour faire la lumière, il faut prendre aussi un grand soin de cette ombre [...], parce que cette ombre préserve et renouvelle le mystère et nous permet, encore et toujours, d'arracher quelque lambeau à l'invisible, en le laissant renaître dans la même tournure de phrase. »²⁷⁷.

La pluralité même du langage, son incapacité à ne pas renvoyer à l'absence de ce qu'il tente de dire, ses résonances immaîtrisées et son incapacité à ne pas évoquer ne sont ainsi plus considérées comme des écueils indépassables pouvant rendre caduque l'entreprise littéraire, mais comme la matière même avec laquelle travaille l'écrivain, ces spécificités en définissant la malléabilité et la résistance à la mise en forme littéraire. Cette idée d'un langage-matière affleure dans la pratique de Del Giudice, et fera écho à la définition de l'écriture comme une « attention pour la forme » donnée dans *Le Stade de Wimbledon*, où les réflexions du narrateur pointent aussi cette consistance du langage défini comme matière composite, signifiant et débordant toujours sa signification : « Sorrido senza rispondere. Penso a « timore » o a « deludere », così scomponibili in decine altre traiettorie, disparate come le linee di una scissione nucleare. »²⁷⁸ (p. 102). La volonté de récit, le retour à une narration, s'ancrent ainsi dans cette consistance particulière de la matière travaillée par l'écrivain, jamais totalement maîtrisable ni totalement insignifiante, et qui semble jouer aussi dans l'humilité du passage d'un récit possible à un récit 'probable'.

Placé sur cette limite, *Le Stade de Wimbledon*, bien que déroulant une certaine histoire, travaille aussi, pour l'invalider, la possibilité de ressaisissement du monde et de l'expérience par le langage. Le récit se présente comme une quête, un travail de recueil de témoignages, et les actions du personnage, même s'il est étreint généralement par la tentation de la « dérive », d'un certain

277 Daniele Del Giudice, « Comment raconter l'invisible », *op. cit.*, p. 136.

278 « Je souris sans répondre. Je pense à « crainte » ou à « décevoir », mots si décomposables en dizaines d'autres trajectoires, disparates comme les lignes d'une fission nucléaire. », p. 165. Cette analogie trouvera son application pratique dans *Atlas Occidental*, dont elle définit dans une grande mesure la structure, comme nous l'étudierons en III.C.2.

« flottement », s'organisent en fonction de cette enquête. Dans le même temps, celle-ci est renvoyée sans cesse à son incapacité à dessiner précisément la figure du personnage disparu, recherché sous ces témoignages, à l'impossibilité de remettre au jour le passé dont ils rendent compte. Les différentes descriptions effectuées par les personnes rencontrées marquent ainsi l'impossibilité de revenir à une transcription unitaire et pleine, juste, d'une expérience de vie par son récit. Philippe Daros souligne ainsi comment ce travail de la mémoire, cette tentative de représentation d'un passé, est invalidé comme principe pouvant permettre le déroulement de la représentation :

« De façon évidente, les témoignages-souvenirs des hommes et des femmes qui ont connu Bazlen attestent d'un passé qui n'a jamais été présent dans les termes où leur mémoire le réactualise. Qu'il s'agisse d'anecdotes évoquant un comportement, une réflexion, une situation, qu'il s'agisse de propos tentant une synthèse sur ce qu'aura été cette vie, chaque souvenir se trouve anamorphosé, mis en perspective par cette grande puissance ordonnatrice qu'est la mort. C'est à partir de cet instant où une vie devient destinée que chacun des « témoins » réorganise une mémoire qui est d'abord, essentiellement mémoire du disparu en tant que disparu, mémoire du nom qui efface le souvenir de ce qui fut. Et de cette artificialité qui règle le « fait de mémoire », le narrateur est pleinement conscient, doublement même puisqu'il ne s'agit pas de ses propres souvenirs « mémorialisés ». Quant à « l'auteur », Del Giudice, il en est, lui, triplement conscient puisqu'il y ajoute l'artificialité qu'implique le fait même de raconter le passé. » (p. 11) ; « Si, comme le prétendit son auteur, il voulut, dans ce premier roman, reprendre en compte la question de la représentation, il est indiscutable qu'il déporte celle-ci, loin de la souveraineté de la mémoire comme son principe d'organisation. Loin, à la fois, d'une reconstitution du passé à partir d'un présent et de la mise en perspective de l'un par rapport à l'autre grâce à la puissance de Mnemosyne dans laquelle Gilles Deleuze voyait la grande ordonnatrice de la représentation classique. » (p. 12).

La représentation ne peut donc plus se faire reconstitution. Un passage métatextuel sur l'artifice du ressaisissement unitaire visant à raconter « ce qui se produit dans la réalité » (« ciò che succede nella realtà »), « ce qui arrive véritablement » (« quello che veramente accade »), l'illustre et met à distance la validité d'un tel traitement narratif et interprétatif, comme le souligne Philippe Daros. Il s'agit du passage, p. 107-110, où le narrateur lit « questo romanzo di subito dopo la guerra, in cui c'è lui [Bazlen] come personaggio »²⁷⁹. Le narrateur pointe que « c'est lui de manière si réaliste » et confronte cette remarque aux passages du livre (qu'il raconte et cite) montrant la réaction de Bazlen face à sa transcription fictive (Ans) lorsque l'auteur lui donne lecture de son roman : « Quando la lettura finisce... « Ans rimase in silenzio, poi rise ancora a voce spiegata. Disse come avevo fatto a scrivere quelle cose, era un ritratto terribile, e erano cose false ». [...] [...]. Ans dice : « Devi correggere Sebastiano, Io non sono così ». »²⁸⁰ (p. 109). Ainsi que le pointe Philippe Daros,

279 « ce roman de l'immédiat après-guerre, où il [Bazlen] apparaît comme personnage », p. 174. Il s'agit de *Il Manoscritto*, de Sebastiano Carpi, Torino, Einaudi, 1949, cf. Manuela La Ferla, *Diritto al silenzio, Vita e scritti di Roberto Bazlen*, Sellerio Editore, 1994, p. 97-105.

280 « Quand la lecture est finie... « Ans garda le silence, puis il rit encore à gorge déployée. Il me demanda comment j'avais fait pour écrire de pareilles choses, c'était un portrait terrible, et puis, c'étaient des choses fausses. » [...] [...]. Ans dit : « Tu dois corriger Sebastiano. Je ne suis pas comme ça. » », p. 176.

« Ce que ce premier roman avance, de façon tranchée, c'est l'inanité de la prétention à « comprendre » l'autre pour formuler un jugement, pour rendre compte de l'intériorité de cet autre, de son « ipséité ». En fait, ce premier roman rejette deux conceptions extrêmes de l'altérité, celle de son absolutisation au risque de la transcendantalisation, celle de sa réduction, au risque de l'identification » (p. 5) ; « D'entrée de jeu, Daniele Del Giudice se détourne d'une conception « judiciaire » de l'identité fictionnelle des personnages, à tout le moins des personnages qui ne narrent pas mais sont narrés, au nom de la complexité qu'il y a à penser la relation (qui plus est, dans le cas présent, posthume donc sans que la personne [devenue personnage de fiction] puisse répondre) entre l'agir et l'établissement d'une quelconque phénoménologie de la conscience de l'autre actualisée dans des actions, elles-mêmes rapportées par autrui dans le jeu de la mémoire et du souvenir anecdotique. » (p. 9).

En contre-point, creusant cette vacuité de la parole sur l'être absent et le passé, la narration se refuse à toute interprétation des témoignages, donnés toujours comme pour eux-mêmes, insérés entre des descriptions de situations qui ne leur sont pas liées mais mettent plutôt l'accent sur le temps de l'enquête, l'état du narrateur, ses observations de Trieste et de petites anecdotes issues de sa situation. Le narrateur, s'il raconte l'histoire de cette enquête décousue et ambiguë, s'efforce ainsi de mettre à distance les artifices de la saisie stricte d'une expérience passée, dans une tentative de refus d'une fixation unitaire d'un sens, d'une image

(« Mi ha colpito che ne parlasse come di fatti oggettivi e leggendari. Anzi, ha detto proprio : L'OSTERIA SUL BRENTA, IL CRISTALLO ROTTO, come si io dovessi conoscerli, e in effetti li conoscevo, ma non immaginavo che potessero essere indicati con un titolo. », p. 38 ; « [...] dico che non mi interessa il guru, o l'eminenza grigia, o il lettore di libri strani. Dico : « Non è che tutto questo non ci sia, ma è un'immagine, e dunque non so ». Prendo fiato, spiego che non mi interessa nemmeno l'autore di gesti esemplari, che poi sono finiti in aneddoti pieni di evidenze, dove la morale e il comportamento passano così, per illuminazione porta a porta. », p. 96²⁸¹).

Le rapport aux photographies de Bazlen est révélateur de cette volonté de maintenir une distance entre l'image fixée et la recherche d'une compréhension plus nuancée, plus complexe (« Resto in silenzio. Sembra tutto semplice e di buon senso ; non me la sento di dire che forse le cose sono più complicate. »²⁸², p. 93). Le narrateur refuse de voir ces photographies, mettant au point des stratagèmes délicats pour paraître les regarder tout en ne les voyant pas (« Allontano la fotografia distendendo il braccio e spingo la testa all'indietro, come fanno i presbiti. Spero che tutto questo possa apparire in qualche modo naturale. », p. 39 ; « È impossibile non guardare le fotografie ma

281 « J'ai été frappé qu'elle en ait parlé comme de faits objectifs et légendaires. Elle a carrément dit : « L'auberge sur la Brenta, le Cristal Cassé », comme si je devais les connaître, et en effet, je les connaissais, mais je n'imaginai pas qu'ils pussent être indiqués avec un titre. », p. 62 ; « [...] je dis que le gourou, l'éminence grise ou le lecteur de livres étranges ne m'intéressent pas. Je dis : - Non pas qu'il n'y ait pas tout cela, mais c'est une image, et donc je ne sais pas. Je prends mon souffle, j'explique que je ne m'intéresse pas non plus à l'auteur de gestes exemplaires qui du reste ont fini par devenir des anecdotes pleines d'évidences, où la morale et le comportement passent ainsi, par éclairs, pas à pas. », p. 155.

282 « Je garde le silence. Tout paraît simple et sensé ; je n'ai pas le courage de dire que les choses sont peut-être plus compliquées. », p. 151.

ogni volta che lei gira pagina io sfoco l'immagine, piegando gli occhi verso l'interno, verso il naso o la bocca. », p. 62²⁸³).

Pour autant, une narration a lieu, donnant la mesure même de l'impossible retranscription qui est mise en récit, se raconte. Les détails des situations de « l'enquête » sont alors ceux qui s'imposent dans le récit, et une attention minutieuse est portée à tout ce qui entoure cette 'activité' du personnage, mettant en place la possibilité d'une narration, sinon du passé, au moins d'un certain présent²⁸⁴, qui s'impose dans le texte (la technique en sera détaillée un peu plus loin). Pour donner ici un exemple, l'on peut citer la précision caractérisant les gestes des personnes rencontrées, l'attention portée sur les objets qui les entourent, menant à la création précise de situations dans le texte :

« Qui è più luminoso, e la parte finale della cucina è una specie di balconcino chiuso su tutti i lati da una vetrata. Lei cerca i fiammiferi ; [...]. Accende il gas di una vecchia macchina coi rubinetti sul corrimano. La fiamma avvolge il bricco, in un modo che a me sembra eccessivo. » (chez Gerti, p. 58) ; « Guardo il coltello che affonda nella torta ; lei taglia pianissimo, seguendo il rilievo ; solleva le fette solo dopo averle sfilate, in modo che siano intere fino alla punta. » (chez Lubja Blumenthal, p. 96)²⁸⁵.

Nous reviendrons sur cette minutie et cette attention spécifique si particulière aux récits de Del Giudice, mais l'on peut noter ici comment celles-ci peuvent marquer la volonté de retisser ou de rendre possible de nouveau - malgré et avec la conscience de l'impossibilité du ressaisissement plein, en vertu de son refus aussi sans doute – la probabilité d'un lien entre langage et vie, mots et évocation, qui ne se donne pas comme reconstitution facticement unitaire de ce qui est absent, comme imposition d'un sens à la vie qui se dérobe sous les mots et les remémorations, mais passe plutôt par une attention à ce qui se présente, à ce qui peut se présenter par le travail du langage, et définit les situations de manière biaisée, par l'accumulation de détails spécifiques qui les composent. Le premier récit de Del Giudice, *Le Stade de Wimbledon*, s'inscrit alors comme un point fondamental dans la recherche d'un dépassement de l'impossibilité d'écrire et de la méfiance accordée à la narration en particulier. Ainsi que le décrit l'auteur, il s'agit véritablement du passage

283 « J'éloigne la photographie, en tendant le bras et je renverse la tête arrière, comme font les presbytes. J'espère que tout cela pourra paraître d'une certaine manière naturel. », p. 64 ; « Il est impossible de ne pas regarder les photos, mais chaque fois qu'elle tourne les pages, je voile ma vision, en tournant les yeux vers l'intérieur, vers le nez ou la bouche. », p. 102.

284 et, comme le montre Philippe Daros (ouvrage à paraître), d'une narration, sinon de l'autre, du moins d'un 'moi', le narrateur affirmant peu à peu, au long de son enquête sur Bazlen et de son refus de l'enfermer dans une image fictionnelle réductrice ou d'absolue altérité, une certaine « présence à soi ». Cette analyse sera reprise plus en détail à propos de la question de la voix, en I.B.3.

285 « Ici, c'est plus lumineux et l'extrémité de la cuisine est une espèce de balconnet fermé de tous côtés par des vitres. Elle cherche les allumettes [...]. Elle allume le gaz d'une vieille cuisinière avec les robinets sur la main courante. La flamme enveloppe la cafetière d'une manière qui me paraît excessive. » (chez Gerti, p. 96) ; « Je regarde le couteau qu'elle enfonce dans la tarte ; elle coupe très lentement, en suivant le dessin ; elle soulève les tranches seulement lorsqu'elle les a effilées, de manière qu'elles soient entières jusqu'à la pointe. » (chez Ljuba Blumenthal, p. 155).

d'un « stade » qui permette de ré-ouvrir une possibilité de narration, et, à partir de lui, de continuer à écrire des récits :

« Il titolo originale dello *Stadio di Wimbledon* [...] era Carta di Mercatore, ma la casa editrice Einaudi lo giudico troppo difficile. Ripiegai sulla parola « stadio » : almeno evocava un episodio abbastanza centrale del libro, che si svolge appunto in uno dei luoghi più celebri dello sport, e contemporaneamente indicava per me anche il primo stadio - il punto iniziale - di un percorso, quello che in quel libro conduce al di là della rinuncia a scrivere. »²⁸⁶.

Si la figure de Bazlen sert à baliser ce parcours, selon le prétexte d'une tentative de compréhension et de mise à distance de son propre renoncement à l'écriture, le texte s'éloigne alors d'une tentative de ressusciter sa figure, de dresser un portrait tel que tendent à le faire les témoignages des personnes rencontrées. Mais la référence à Bazlen permet d'envisager un rapport à l'écriture, par la question du « pourquoi ne pas écrire ? », prenant le pas sur celle du « pourquoi écrire ? » qui parcourt les années 60-70 et semblerait classiquement légitime à l'auteur d'un premier récit. S'opère une sorte de décalage de l'approche de l'écriture, notamment dans son rapport au monde et à l'expression d'un sens. C'est ainsi, paradoxalement, à travers l'approche de la possibilité de se maintenir en dehors, à la marge de l'écriture, qu'est envisagée la manière possible d'écrire, qui devient une possibilité parmi d'autres, une probabilité, une potentialité :

« Guardi, io non so dire se esiste la possibilità di andare oltre il libro. Può darsi. Può darsi che lui stesso ci sia arrivato. [...]. Certo molti del mio ambiente, comunque avevano una visione bibliocentrica. Scrivere era una grande aspirazione. Sa, tutti poeti qui, o filosofi. Perché scrivere ? »

Dico : « E perché no ? »

Risponde di scatto : « Ma nessuno, allora, avrebbe messo le cose in questi termini, nessuno avrebbe scritto o meno « perché no »... »²⁸⁷ (p. 32).

C'est alors en creux que cette quête aboutit, en finissant par offrir une réponse à la question « comment écrire ? » (plutôt que pourquoi ou pourquoi pas). Il ne s'agit pas d'un déplacement réel de la question première, mais d'une perte d'intérêt de la part du narrateur pour l'objet de son enquête, d'une distanciation radicale d'avec celle-ci, qui s'opère vers la fin du roman :

« In fondo tra poco avrò l'ultima occasione, e dovrei trovare qualcosa che mi portasse di colpo al perché lui non ha scritto ; ma ho solo pensieri confusi, e un senso di lontananza da quella domanda [...]. Non mi vengono idee, ma solo frasi, come : [...] « Scrivere non è importante,

286 « Una narrazione probabile », *Inchiesta*, p. 70 (« Le titre original du *Stade de Wimbledon* était La Carte du Mercator, mais la maison d'édition Einaudi l'a jugé trop difficile. Je me suis rabattu sur le mot « stade » : au moins il évoquait un épisode assez central du livre, qui se déroule dans un des lieux les plus célèbres du sport, et simultanément il indiquait pour moi aussi le premier stade - le point initial - d'un parcours, qui dans ce livre conduit au-delà du renoncement à l'écriture. »).

287 « - Écoutez, je ne saurais dire s'il existe une possibilité de dépasser le livre. C'est possible. Il se peut que lui-même y soit parvenu. [...]. Bien sûr, dans mon entourage [...] nous avons une vision du monde « bibliocentrique ». Écrire correspondait à une grande aspiration. Vous savez, il n'y a que des poètes ici, ou des philosophes. Pourquoi écrire ?

Je dis : - Pourquoi pas ?

Il répond tout à trac : - Mais personne alors n'aurait posé le problème en ces termes, personne n'aurait écrit sinon « pourquoi pas ».... », p. 53.

però non si può fare altro. » (p. 113) ; « Mi appoggio sui braccioli, sorrido : « Non so, tutto questo ormai non è più importante ». » (p. 117)²⁸⁸.

Cette distanciation est aussi détachement de la figure de Bazlen au cœur de son enquête, dans l'assomption d'un sentiment d'être de la part du narrateur, qui semble le pousser à refuser ce « danger d'identification » dont parle Philippe Daros et qu'exemplifie Ljuba Blumenthal lorsqu'elle

« évoque sa communauté de destin avec Bazlen [...]. Se remémorer « les difficultés effrayantes » dont témoignait la « lutte avec la machine à écrire » chez celui-ci, la conduit à se remémorer sa propre stérilité, ses propres angoisses, jusqu'à avouer que l'ombre spectrale de Bazlen plane, depuis, sur sa plume, chaque fois qu'elle essaie d'écrire. Sans doute peut-on lire comme un symptôme de la conscience de ce danger d'identification, le fait que ce soit exactement à l'instant où il entend cet aveu que le narrateur tranche définitivement le fil qui le reliait encore à son enquête » (p. 7).

S'opposent alors, dans le texte, le temps du questionnement sur la question du ne pas écrire, marqué dans l'expérience du narrateur par une dérive, un flou, une perte, tandis que l'abandon de la question, qui coïncide avec « un sentimento di appartenenza a ciò che è accaduto, o può accadere [...] »²⁸⁹ (p. 106), est l'épiphanie d'un moment diurne, léger, pictural qui détermine la fin de la quête (p. 181-187). L'ouverture de la probabilité d'un passage à l'écriture du narrateur, par l'irrésolution résolue de l'objet de son enquête, s'opère ainsi par un changement du narrateur vis-à-vis de lui-même, ainsi qu'il le note dans les pages finales : « Non sono mai stato così all'inizio, determinato e incerto. »²⁹⁰ (p. 124), définissant un écho paradoxal au pouvoir accordé à Bazlen de « changer la vie des autres ». Ainsi que le souligne Philippe Daros, il s'agit d'une réponse du narrateur « apportée pour *lui-même* », et ceci aussi dans la mesure où la problématique inhérente à sa première question (la compréhension du refus absolu de Bazlen face à l'écriture) concerne en fait, comme il l'expose à Ljuba, la recherche d'un point d'intersection entre « savoir-être » et « savoir-écrire »²⁹¹, qui perdure au-delà de la quête sur le renoncement de Bazlen, et est l'objet de la résolution finale.

Avant tout, est donc recherchée dans ce premier roman une « attitude », celle de celui qui écrit²⁹², de l'écrivain engagé dans un « faire », impliquant une intrication entre vie et littérature qui semble être

288 « Au fond, j'aurai bientôt ma dernière chance et il faudrait que je trouve quelque chose qui m'amène d'un seul coup à la raison pour laquelle il n'a pas écrit ; mais je n'ai que des idées confuses et le sentiment d'être éloigné de cette question [...]. Aucune idée précise ne me vient, mais de simples phrases, comme : [...] « Écrire n'est pas important, mais on ne peut faire autrement », p. 182-183 ; « Je m'appuie sur les accoudoirs, je souris : - Je ne sais pas, tout cela n'a plus aucune importance, désormais. », p. 189.

289 « un sentiment d'appartenance à ce qui s'est produit ou peut se produire [...] », p. 171.

290 « Je n'ai jamais été ainsi au début, déterminé et incertain », p. 200.

291 « Quello che a me interessa è un punto, in cui forse si intersecano il saper essere e il saper scrivere. Chiunque scrive se l'immagina in un certo modo. Con lui invece in quel punto c'è stata un'esclusione, una rinuncia, un silenzio. Io vorrei capire perché ». », p. 97 (« - Ce qui m'intéresse, c'est un point où s'intriquent peut-être le savoir-être et le savoir-écrire. Quiconque écrit, l'imagine d'une certaine manière. Mais avec lui, il y a eu, à ce point, une exclusion, un renoncement, un silence. Je voudrais comprendre pourquoi. », p. 156).

292 « Il vero comportamento che c'è nei libri è il comportamento di fronte alla forma. Il comportamento stesso di qualcuno *che scrive*. [...]. Adesso è questo che a me sembra importante. », p. 117 (« Le véritable comportement qui se trouve dans les livres est le comportement à l'égard de la forme. Le comportement même de celui qui *écrit*. [...]. Maintenant, c'est cela qui me semble important. », p. 189).

une proposition de dépassement de positions théoriques ou formelles portées au long du XX^e siècle et dont *Le Stade de Wimbledon* se fait parfois écho (« Essere amici dello scrivere è complementare allo scrivere solo per gli amici. [...] Lo scrittore di lettere non si mette a repentaglio nella forma, dato che la forma della lettera non è in quello che c'è scritto, ma in una relazione di vita. »²⁹³, p. 69), selon lesquelles est définie une opposition entre savoir-être (participer au monde, porter son attention sur une « relation de vie ») et savoir-écrire (où la forme semble primer sur la relation). Cette opposition trouve ici une certaine résolution dans la mesure où il s'agit de trouver un point d'achoppement entre les deux, une possibilité de « relation de vie » par l'attention pour la forme. Ce point d'intersection se doit de définir un positionnement, une position en rapport à la vie et l'écriture (et étant donnée l'importance, dans la poétique de Del Giudice, de la cartographie, du plan, de la tentative, sur laquelle on reviendra, de mise au jour des lignes qui configurent les relations, les émotions, les situations, cette idée de positionnement, de point d'intersection n'est pas anodine). Ce qui est recherché avec cette idée d'un point d'intrication entre « savoir-être » et « savoir-écrire » est une certaine géométrie de l'acte d'écrire : un certain *rappor*t à l'écriture, la littérature, la vie. Par là, est définie une *position* personnelle qui apparaît à la fin du roman, lors du passage dans le stade de Wimbledon et du deuxième entretien avec Ljuba, au cours desquels le narrateur expérimente une présence au monde qui porte aussi la possibilité de l'acte d'écriture (« « Scrivere non è importante, però non si può fare altro. » »²⁹⁴, p. 113), et s'exprime dans son sentiment d'« adhésion » au monde, aux situations, à ce qui se passe (« Del pomeriggio resta soprattutto un sentimento di appartenenza a ciò che è accaduto, o può accadere [...] »²⁹⁵, p. 106), par une implication aussi dans des sensations de soi qui tranchent avec l'état du narrateur décrit précédemment et peuvent se composer d'un mélange d'éléments divers, intensité et légèreté (« Arrivo al portoncino [de la maison de Ljuba] con una leggera, ingiudicabile euforia. Lei ha detto : « E come va ? » Ho sorriso : « Bene » »²⁹⁶, p. 116), détermination et incertitude (p. 124).

La réponse du narrateur « pour lui-même », qui déporte l'attention du récit vers une « présence à soi » plutôt que vers la reconstitution fictive de l'être absent recherché, semble définir une approche transversale, indirecte, des choses, qui pourrait guider la narration et définir les conditions de sa possibilité, de la probabilité de sa réalisation, et détermine sa relation à la réalité. Ainsi (schématiquement) la question du non-écrire peut-elle amener à l'écriture, la question de/sur l'autre

293 « Être ami de l'écriture, c'est complémentaire du fait de n'écrire que pour ses amis. [...] L'épistolier ne se met pas en frais de forme, car la forme de la lettre n'est pas dans ce qui y est écrit, mais dans une relation de vie. », p. 113.

294 « « Écrire n'est pas important, mais on ne peut pas faire autrement. » », p. 183.

295 « L'après-midi m'a surtout laissé un sentiment d'appartenance à ce qui s'est produit ou peut se produire [...] », p. 171.

296 « J'arrive au portail dans un état d'euphorie légère, incernable. Elle a dit : - Comment allez vous ? J'ai souri : - Bien. », p. 187.

à une « présence à soi », la question du silence à la consistance d'une écriture propre, selon un travail du halo, de l'écho, de l'évocation. La « forme » peut ainsi devenir vectrice de « relation ». La narration se fonde sur une recherche de détails transversaux qui vont évoquer un instant, une signification, pour les faire apparaître pratiquement en creux, selon l'effort du narrateur de maintenir à distance l'illusion d'une saisie directe. De ce fait, dans *Le Stade de Wimbledon*, sans que l'on soit face à une intrigue classiquement structurée et déroulant une référencialité directe et artificiellement sans failles, quelque chose se dit, principalement dans les descriptions et la mise en place de situations précises, minutieusement suscitées, qui exemplifient une possibilité de retour à l'écriture, expérimentée intradiégétiquement et racontée par le narrateur.

C'est là que se lit la métatextualité du *Stade de Wimbledon*, dont la fin détermine en fait la lecture, puisqu'y a lieu la découverte d'une nécessité d'« ouvrir un voir et un sentir » par la narration et l'« attention pour la forme », qui sont mises en place dans la narration même du récit. La possibilité du fait de raconter intervient donc par la possibilité qui est donnée au fait littéraire d'ouvrir à l'expérience, et non de la maintenir totalement à distance, comme il ressort de la scène dans le stade à Wimbledon. On l'a vu, la fin de la quête correspond à un sentiment d'adhésion à l'instant vécu, à ce qui se passe, et marque l'assomption d'une présence à soi, présence au monde qui englobe aussi la possibilité de pouvoir écrire. Le passage dans le stade de Wimbledon, à la fin du récit, rend compte de cette présence et oriente sur le type de narration susceptible d'être mis en place pour rester fidèle à ce sentiment de présence qui peut permettre de rendre conjointes narration et création d'une expérience. Le personnage, seul à Wimbledon, commence à ce moment à ressentir l'inutilité, désormais, de sa quête sur Bazlen, et, significativement, sa deuxième visite à Ljuba Blumenthal prend l'air d'une flânerie : « Mi ero lasciato un po' di tempo per pensare, invece vado avanti annusando l'odore degli alberi, o immaginando la vita nelle case. Supero la sua quasi senza accorgermene. »²⁹⁷ (p. 111). Le narrateur se dirige alors vers le stade de Wimbledon situé non loin, et qui apparaît comme une puissance d'attraction : « Ci sono grattacieli sullo sfondo, villette isolate, campi scoperti ; e al centro, improvviso e pacato come una visione, lo stadio del tennis, lo stadio di Wimbledon. [...]. Guardo laggiù l'edificio basso con la grande tettoia arrotondata : è un impluvio morbido in cui si raccoglie l'attenzione del paesaggio, e dove finisco anch'io. »²⁹⁸ (p. 111), faisant ainsi écho à la place centrale que l'épisode tient dans la structure du récit, qui semble également converger vers lui. Il s'y dépouille définitivement de sa quête, celle-ci se résorbant dans les actions

297 « Je m'étais accordé un peu de temps pour réfléchir, mais j'avance en humant l'odeur des arbres ou en imaginant la vie dans les maisons. Je dépasse la sienne presque sans m'en apercevoir. », p. 180.

298 « Il y a des gratte-ciel en arrière-fond, des pavillons isolés, des champs découverts ; et, au centre, soudain et paisible comme une vision, le stade de tennis, le stade de Wimbledon. [...]. Je regarde plus loin l'édifice bas à la grande toiture arrondie ; c'est un doux impluvium où se rassemble toute l'attention du paysage et où je finis par aboutir, moi aussi », p. 180.

entreprises autour d'elle, ayant permis cette assomption de soi qui englobe la possibilité de l'écriture :

« In fondo tra poco avrò l'ultima occasione, e dovrei trovare qualcosa che mi portasse di colpo al perché lui non ha scritto ; ma ho solo pensieri confusi, e un senso di lontananza da quella domanda [...]. Non mi vengono idee, ma solo frasi, come : « Dovevo cominciare da lì, da quel punto. Ora però è diverso ». Oppure : « Forse la risposta è il fatto stesso che ho viaggiato, che ho incontrato qualcuno, o che sto qui. E che alla fine ho... » Oppure : « Scrivere non è importante, però non si può fare altro »²⁹⁹. (p. 113)

L'accent est donc mis sur le présent, sur un ici et maintenant qui marque un détachement de la figure du silence qu'est Bazlen sans donner pour autant directement une issue simple à la possibilité de mettre en mots le réel : « Qualunque frase è contro il panorama. Vorrei solo vedere, e sentire ; e per la prima volta è spiacevole, proprio adesso, non poter fotografare una visione di insieme, o un particolare che conta solo per me. »³⁰⁰ (p. 113). On peut ainsi lier la déclaration du narrateur, « Il vero comportamento che c'è nei libri è il comportamento di fronte alla forma »³⁰¹ (p. 117), avec cette idée d'un « voir » et d'un « sentir », pour marquer comment l'une et l'autre peuvent se joindre. L'idée de la « forme » (plutôt que du « style » ou du « langage ») semble importante car elle définit, dans l'art d'écrire, le langage comme une matière à travailler, une consistance, un contour à marquer, une appréhension presque physique de la matière littéraire, qui semble pouvoir aller de pair avec cette nécessité révélée au narrateur dans le stade de Wimbledon de créer des moments palpables, encadrés, picturaux, liés à des sensations, et qui forment une image. Dans la narration même du *Stade de Wimbledon*, l'opposition entre « les phrases » et « le panorama » s'estompe alors par une pratique qui vise à faire advenir cette ouverture d'un voir et d'un sentir dans la narration même, concrétisée dans le texte par une attention minutieuse, la création de situations précises qui semblent avoir pour but de créer une expérience possible dans et par le texte, par le dégagement de sensations liées à des situations. On y reviendra, mais les exemples donnés à propos de Gerti ou Ljuba, avec la mise en exergue, par exemple, de leur manière d'allumer la cuisinière pour préparer le café ou de couper une tarte sont exemplaires de cette approche des choses et des personnes qui, en en dessinant le contour par l'attention pour les gestes, objets, relations physiques au milieu etc... permet de faire advenir une sensation de la personne et de la situation, liée à une « visibilité » ou

299 « Au fond, j'aurais bientôt ma dernière chance et il faudrait que je trouve quelque chose qui m'amène d'un seul coup à la raison pour laquelle il n'a pas écrit ; mais je n'ai que des idées confuses et le sentiment d'être éloigné de cette question [...]. Aucune idée ne me vient, mais de simples phrases, comme : « J'aurais dû commencer par là, par cet endroit. Mais maintenant, c'est différent. » Ou bien : « Peut-être la réponse est-elle le fait même que j'aie voyagé, que j'aie rencontré quelqu'un et que je me trouve ici. Et qu'à la fin, j'aie... » Ou bien : « Écrire n'est pas important, mais on ne peut pas faire autrement. ». », p. 182-183.

300 « Toutes les phrases s'opposent au panorama. Je voudrais simplement voir et sentir ; pour la première fois, il est déplaisant, justement maintenant, de ne pas pouvoir photographier une vision d'ensemble, ou un détail qui ne compte que pour moi. », p. 183.

301 « le véritable comportement qui se trouve dans les livres est le comportement à l'égard de la forme », p. 189.

picturalité affirmée, plutôt que de définir une caractérisation psychologique ou personnelle classique qui s'imposerait à la personne décrite par le biais d'une description uniforme, directe.

Cette approche transversale des choses, qui semble permettre l'ouverture d'un « voir » et d'un « sentir » particulier, a pour corrélatif le maintien permanent de la conscience de la distance séparant les choses de leur évocation, qui peut être illustré par le recours à un des principes de navigation mis en exergue : « Il navigante segue il faro calcolando continuamente la distanza ; è un buon modo, credo, quello di avvicinarsi alle cose misurando sempre quanto se ne è lontani. »³⁰² (p. 80). Le retour à l'écriture, à la possibilité d'une écriture, évite ainsi l'artifice naïf d'une reconstitution, ainsi que l'écueil d'une simple opposition à la réalité, par le maintien dans l'exercice du langage de la chose visée conjointement à la distance qui l'en sépare, selon un travail de l'évocation, d'un halo de description remplaçant l'application directe du mot sur la chose, qui préserve, comme le décrit l'auteur, une conscience de la précarité du langage tout en maintenant, par lui, une tentative de narration :

« La sperimentazione per me cominciava appunto con l'uscita dall'opposizione fondato-infondato (ormai già tutta letterariamente percorsa), verso una dimensione diversa, che ho cercato di indicare come quella del probabile, una narrazione della probabilità : cioè che non fingesse alcuna pienezza delle forme, come se niente fosse accaduto in questo secolo, ma nemmeno continuasse a macinare la loro impossibilità. Ho sperimentato il crinale della probabilità, dove ogni frase fa sentire il baratro che c'è sotto la propria precarietà, e ogni frase racchiude in sé la propria negazione e il proprio fallimento, e tenta di narrare il proprio tempo. »³⁰³.

La condition de possibilité de la narration semble ainsi devoir impliquer une délicate attention pour un maintien conjoint d'une présence au monde, d'une tentative de faire surgir celui-ci dans la narration, de l'exprimer par elle, et la conscience de l'impossibilité de sa saisie directe. C'est alors hors d'une plénitude du langage que la tentative de la narration peut se faire, dans le maintien d'un principe d'implication et de distance qui affirme sa relation, biaisée et imparfaite, lacunaire, à ce qui est. Cette tentative de « narrare il proprio tempo », si elle soutient aussi la conscience de la précarité de la narration et porte sa propre négation, s'ancre par là même dans un réel rapport avec ce qui est, qui la valide et la lie à l'expression d'un « savoir-être », d'une expérience et d'une relation de vie, dans une volonté de faire apparaître les choses par l'exercice même de l'écriture, ainsi que le décrit l'auteur : « Par ailleurs, parmi les images que l'on recherche, qu'il est possible de rechercher pour

302 « Le navigateur suit le phare en calculant constamment la distance ; c'est une excellente manière, je crois, d'approcher les choses, en mesurant toujours la distance qui nous en éloigne. », p. 130.

303 « Una narrazione probabile », *Inchiesta*, p. 70 (« L'expérimentation pour moi commençait exactement avec la sortie de l'opposition fondé-infondé (alors déjà totalement parcourue littérairement), vers une dimension différente, que j'ai cherché à indiquer comme celle du probable, une narration de la probabilité : c'est-à-dire qui ne feigne aucune plénitude des formes, comme si rien ne s'était passé pendant ce siècle, mais qui continue néanmoins à moudre cette impossibilité même. J'ai expérimenté la ligne de faîte de la probabilité, où chaque phrase fait sentir le gouffre au-dessous qui est sa propre précarité, où chaque phrase contient en soit sa propre négation et son propre échec, et tente, à partir de là, de narrer son propre temps »).

une description, celles que je convoite le plus sont les images qui appartiennent à l'univers quotidien [...], celles qui permettent de *nous apercevoir* d'une chose ou d'un sentiment et de dire que c'est vraiment ainsi. »³⁰⁴. Il s'agit donc d'ouvrir un regard, de donner une visibilité à ce qui fait présence, qui fasse écho au réel. Le dépassement de l'opposition entre vie et littérature que portait la recherche d'un point d'intrication entre « savoir-être » et « savoir-écrire » est alors rendu possible lorsque l'expérience peut naître de l'écriture même, qui ne tente plus de se superposer à elle, de la décalquer ou de se maintenir à distance, dans la seule conscience de son impossible saisie, mais ouvre elle-même à une certaine « relation de vie », passant pourtant avant tout par une « attention pour la forme ». La tentative de ne plus situer le travail du langage dans une opposition à la réalité, ou dans un recouvrement réducteur de celle-ci, mais de donner plutôt une réalité à l'écriture, définissant par là un lien entre la littérature et le réel, permet ainsi l'ouverture d'une voie nouvelle, qui passe, comme chez José Saramago, par le travail de l'héritage littéraire, dans un dépassement, semble-t-il, des postulats romanesques antérieurs.

L'activité du narrateur, telle qu'il la décrit, viserait ainsi à sortir du travail de « décalque » auquel se livre généralement la mise en texte de la réalité, la réduisant à une pure onomastique, en « réinventant les angles de représentation » :

« Mi sembra di seguire il percorso che va dalla carta all'esperienza, sebbene non so che tipo di percorso sia. Probabilmente sarò partito da nomi che risuonavano nelle pagine, in piano, ormai puri nomi, astratti e potenti ; poi sarò andato verso la voluminosità rotonda e ambigua da cui furono distaccati al momento del ricalco. E di nuovo avrò cercato il dovere della carta, reinventando gli angoli di rappresentazione. » (p. 76)»³⁰⁵ (p. 123-124).

Le travail de la narration, le passage à l'écriture, se définit alors dans le maintien conjoint d'une distance (le « cône d'ombre » irréductible des mots, le « gouffre » sur lequel est bâtie la narration, à préserver) et d'une implication (une expérience pouvant se dégager par la narration même, une volonté de « raconter le réel » pouvant être maintenue), déterminant une approche indirecte à même de faire écho à « l'épaisseur ronde et ambiguë » des êtres et des choses. Cette réinvention des « angles de représentation » permet alors la fondation d'une écriture propre, d'une voie personnelle. Elle se dit telle, dans ce premier roman métatextuel, par la mise à distance et la considération de la figure de Bazlen. Ce « [...] congé donné à l'autre comme figure du silence, à l'autre, ici, comme manifestation retrospective de l'esthétique d'une époque, de cette esthétique de l'épuisement qui, selon Del Giudice, aura douloureusement « désœuvré » Bazlen »³⁰⁶, est exemplifié dans la scène

304 « Comment raconter l'invisible », *op. cit.*, p. 132, c'est l'auteur qui souligne.

305 « Il me semble que je suis le parcours qui va du papier à l'expérience, bien que je ne sache pas quel type de parcours c'est. Probablement, ai-je dû partir de noms qui résonnaient dans le texte, à plat, maintenant de purs noms, abstraits et puissants ; puis j'ai dû aller vers l'épaisseur ronde et ambiguë dont ils ont été détachés au moment du décalque. Et à nouveau, j'ai dû chercher le devoir de la carte, en réinventant les angles de représentation », p. 123-124. Cette citation porte évidemment aussi toute la problématique de la modélisation cartographique présente dans les récits de Del Giudice, mais celle-ci sera étudiée plus loin (III.C.1).

306 Philippe Daros, ouvrage à paraître.

finale. Au grand embarras du narrateur, Ljuba Blumenthal lui remet un pull ayant appartenu à Bazlen et lui demande de le porter immédiatement :

« Senza guardare, senza sentire, e sperando che tutto sarà impermeabile, infilo il pullover. [...]. Mi sembrava che se non avessi respirato ci sarebbe stata minore aderenza. Lungo la discesa penso ogni tanto allo spessore della camicia. Mi chiedo anche se ci sarà una proporzione tra la durata dell'esposizione al pullover e un qualsiasi effetto. Cammino con un passo rigido, affrettato, come dentro un'armatura. [...] Mi sfilo il maglione, lo appoggio sulla borsa. [...]. Ho sollevato la borsa. Nell'altra mano tenevo il pullover, con la delicatezza con cui si tiene un bambino. »³⁰⁷ (p. 123-124)

Ce rapport de « filiation inversé » qui clôt le récit est souligné par Philippe Daros, qui montre comment la relation à Bazlen se fait alors selon un principe d'« intériorisation distancée » permettant de maintenir conjointement la considération à la figure de Bazlen, sa mise à distance et l'assomption intervenue au fil du texte d'une présence du narrateur à lui-même :

« Sans doute pourra-t-on interpréter l'*explicit* du roman comme une scène où se symbolise une intériorisation distancée de Bazlen...en terme de filiation inversée. [...]. L'identification comme « arrêt de mort » s'esquisse dans la sensation d'« adhérence » au pull revêtu, dans la qualification d'armure et dans l'image fantasmatique du « pouvoir d'irradiation » de celui-ci. Mais c'est de façon visiblement ironique que la « libération » s'effectue, en ôtant, simplement, banalement, le vêtement, et *in fine* le rapport de filiation va se trouver, tout aussi ironiquement, inversé puisque le comportement du narrateur va attester d'une tendresse à l'égard de ce pull-over qui, quelques instants auparavant, était encore un objet support de ses craintes. Il semble, en définitive, qu'approcher les choses et les êtres en « mesurant en fait ce qui nous en éloigne » soit précepte applicable en toute circonstance ! ».

La possibilité de la narration, son exercice probable, ressemblerait alors à l'exercice de la navigation tel qu'il est défini à plusieurs reprises par le narrateur, dans la mesure où elle implique un subtil jeu d'éloignement et d'approche, un calcul des distances et du positionnement, qui a lieu dans le récit à la fois en rapport au réel et aux figures littéraires des prédécesseurs, et un mélange « d'abstraction et de comportement », définissant un principe composite où l'expérience humaine peut servir de mesure, de point de référence dans la détermination plus abstraite de positions particulières : « Il navigare mi sembra una buona compresenza di astrattezza e comportamento ; come alle origini, quando per calcolare la velocità mettevano qualcosa in acqua e prendevano coi battiti del polso il tempo che impiegava a passare da prua a poppa. »³⁰⁸ (p. 45). Cette parenté établie dans le texte s'applique aussi dans la mesure où, à l'instar de l'« art du passage » que souligne le narrateur (« L'acqua si riapre e si richiude continuamente, solo chi è a bordo sa di essere passato davvero. È

307 « Sans regarder, sans sentir, et en espérant que tout sera imperméable, j'enfile le pull. [...]. J'avais l'impression que si je n'avais pas respiré, il y aurait eu une moindre adhérence. Dans la descente, je pense de temps à autre à l'épaisseur de ma chemise. Je me demande s'il y aura une proportion entre la durée de l'exposition au pull et un effet quelconque. Je marche d'un pas rigide, hâtif, comme dans une armure. [...]. J'ôte le tricot, je le pose sur mon sac. [...]. J'ai soulevé mon sac. De l'autre main, je tenais le pull, avec la délicatesse que l'on a pour tenir un enfant. », p. 199-200.

308 « La navigation me paraît être une excellente coexistence d'abstraction et de comportement ; comme aux origines, quand pour calculer la vitesse, on mettait quelque chose dans l'eau et que l'on prenait, avec les battements du pouls, le temps que l'objet mettait pour passer de la proue à la poupe. », p. 74.

un'arte complessa quella del semplice passaggio. E il naufragio [...] è già tutto qui, compreso nella leggerezza ironica della probabilità. »³⁰⁹, p. 46), la narration se réalise, comme on l'a vu, dans sa fragilité même, la poursuite de sa tentative semblant inséparable de la conscience de sa fragilité, la « probabilité ironique du naufrage », toujours présente, en soutenant le pas, la seule conscience, précaire, du passage accompli attestant de sa réalisation³¹⁰.

Le retour à l'exercice d'une narration possible entrepris avec *Le Stade de Wimbledon* se fait donc en vertu de cette conscience de la précarité de l'entreprise elle-même, pour autant toujours maintenue. Il s'agit bien ici d'un parcours personnel aboutissant à une mise à distance des principales conceptions ayant marqué la narration, comme « décalque » ou impossibilité, mise en retrait du monde, ainsi que le souligne Philippe Daros :

« D'un point de vue poétique, *Le Stade de Wimbledon* fait donc coup double, coup triple même. En renonçant à la résurrection de Bazlen (à penser performativement obtenir, par la narration, un « Lazare, lève-toi »), il allégorise la manière dont l'art du récit se détourne, quant à lui, de sa fonction modélisante dans la représentation classique et, simultanément, il se détourne, par personnage interposé, de cette esthétique contemporaine marquée par la rhétorique de la fin de l'art de raconter. » (p. 30).

La possibilité de cette narration fragile mais maintenue, poursuivie, développée dans l'ensemble des récits de Del Giudice, ouvre alors à une conception de la représentation, de la figuration du monde, qui se fonde elle-même sur les principes de distance et de recherche de proximité déjà soulevés. L'on peut reprendre ici une description faite par Del Giudice de l'exercice de l'écriture calvinien, qui semble pouvoir lui être appliqué également (dans la mesure aussi où il y définit le principe de la « phantasia », dont il se réclame lui-même dans « Narrazione probabile ») :

« C'est le sentiment d'une « éternité », de l'être externe des mots aux choses : c'est le sentiment d'une non-coïncidence entre mots et choses, entre vision et réalité, ou mieux, d'une coïncidence « augurable », que l'on recherche, à travers le caractère rituel de l'alphabet, de la langue, des structures narratives. C'est une idée procédurale de l'écriture et du travail : à la différence du mode naturaliste, les mots ne cherchent pas à refléter les choses au point de se substituer à elles [...], mais ils se tiennent en position « externe », conscients de leur misérable nature de mots et rien de plus, avec laquelle ils essaient toutefois d'encercler la réalité, de la contraindre à sortir par voie indirecte, de la débusquer, de la convaincre à se montrer et à se dire sans la tuer, mais en ayant cure de son intégrité. »³¹¹.

309 « L'eau se rouvre et se referme constamment, seul le passager sait qu'il est vraiment passé. L'art du simple passage est un art complexe. Et le naufrage [...] est déjà entièrement présent ici, compris dans la légèreté ironique de la probabilité. », p. 75.

310 Dans un entretien à *Libération* (4/11/1985, p. 36), Del Giudice privilégie la métaphore sportive du « saut à la perche » pour décrire l'acte même d'écrire qui ressemble à une traversée improbable du texte projeté : « Un livre est une force et on doit avoir avec lui un rapport de contrôle et d'abandon continu. Le moment le plus beau d'un livre, c'est le début, parce qu'on se dit « non, cette histoire je n'arriverai jamais à la raconter ». Et on ne veut pas se laisser séduire par elle, on lui dit de s'en aller, et jusqu'à la dernière page c'est comme le saut à la perche : on ne peut pas penser qu'on arrivera à 5 mètres de hauteur. C'est l'improbabilité absolue avec laquelle on travaille qui est belle. Et à un moment donné on est en l'air, on ne peut pas revenir en arrière. Et puis on est de l'autre côté et on ne sait pas comment on y est arrivé. ».

311 « Un écrivain diurne », *Magazine littéraire*, n° 274, 1990, p. 28.

Cette volonté d'« encercler la réalité, de la contraindre à sortir par voie indirecte » afin qu'elle puisse se « montrer » est révélatrice de la conception de la représentation en jeu dans ses récits. L'utilisation du verbe « montrer » n'est ici pas anodin, mais soulève toute la problématique de la « vision », toute l'importance du thème du regard, en jeu dans sa pratique de l'écriture, qui s'attache à sortir de l'illusion d'une saisie directe du monde par le langage, tout comme de celle, opposée, d'un retrait absolu du langage par rapport au monde, en mettant en place une figuration indirecte, une représentation comme « projection ».

I.B.2 - De la représentation

Contre une représentation conçue comme reconstitution, mise à distance dans l'exercice du *Stade de Wimbledon* avec la réflexion diégétique et métatextuelle sur l'impossibilité d'une modélisation par le langage de l'être disparu de Bazlen, se définit alors dans ce récit une tentative de faire naître dans le texte des moments de présence spécifiquement narratifs et qui font écho à une expérience et au sentiment du monde qui la sous-tend. Se définit alors une « approche biaisée » du réel, qui passe par la mise en exergue de détails « transversaux », déviant, dans *Le Stade de Wimbledon*, la construction de l'intrigue, mais modelant peu à peu la consistance d'une expérience, d'un ressenti, que le texte peut alors donner à voir, instaurant ainsi avec ce premier récit une possibilité de narration. L'approche des choses à décrire se fait alors selon une transversalité qui préserve une conscience des lacunes du langage comme sa capacité d'évocation, en évitant une surimposition stricte sur un réel à reconstituer, tout comme un autotélisme paralysant.

La figuration réfléchie et mise en place dans ce récit instaure alors sa possibilité dans la volonté de porter au regard une configuration des situations, menée selon un déplacement de perspective, ancré dans les propriétés du langage narratif. Celui-ci permet de mettre en exergue les différents éléments même infimes et éloignés d'une « intrigue » structurée, qui composent une expérience, et de montrer les rapports et relations qui existent entre les choses, tissent les instants.

L'exercice figuratif qui est réfléchi et se dessine dans *Le Stade de Wimbledon*, pour être ensuite poursuivi dans les romans suivants, s'ancre de plus dans la conception de la visibilité particulière que permet la narration. Elle se donne en effet comme ouverture d'un regard, possibilité de constitution d'un regard, qui donne à voir les choses et leur configuration – dans l'instauration d'une visibilité qui ne se réduit pas à une simple picturalité mais se définit plutôt comme une mise en exergue, une monstration particulière à l'art narratif des expériences dont elle se saisit et qu'elle peut susciter.

Ainsi qu'on l'a vu, la représentation conçue comme 'reconstitution' est mise à distance, selon la conscience de l'impossibilité d'une transcription directe. Pour autant, l'idée d'une possibilité de la représentation n'est pas abdiquée, et c'est alors plutôt comme 'constitution' de la chose à décrire par le travail du texte et du langage qu'elle semble être pensée et mise en place³¹². Il ne s'agit donc pas de déconstruire l'objet réel pour le reconstruire par le langage, ni d'opérer par lui un décalque de la chose réelle, mais plutôt de faire advenir l'objet de la narration dans le texte, par le travail du langage, selon une invention qui, ainsi que le dit Del Giudice, « n'a aucun rapport avec la réalité »³¹³. S'il s'agit pour autant, comme il le dit à plusieurs reprises, de « représenter le réel », celui-ci semble pouvoir prendre place dans le texte dans la mesure où il surviendrait par lui, se réaliserait et se donnerait à voir au moment même de sa description, dans l'acte d'écrire : « Il n'y a aucun doute qu'un narrateur *voit* seulement lorsqu'il raconte : même dans le cas d'une expérience vécue ou d'une chose réellement vue, c'est seulement en la décrivant, en l'écrivant que s'ouvre une faille dans la continuité mémoire-invention, un instant de fracture qui engendre la vision. »³¹⁴. L'utilisation de la narration simultanée dans *Le Stade de Wimbledon* permet de maintenir ce leurre d'une coïncidence entre écriture et advenue d'une visibilité et d'une présence, qui sera maintenue dans les autres récits sans plus de recours à cette focalisation, soutenue également par l'introduction de l'événement, dont l'intensité comme l'ampleur impliquent l'exercice d'une narration conçue comme mise en présence des éléments évoqués.

Dans *Le Stade de Wimbledon*, l'utilisation de la narration simultanée permet cette coïncidence entre une présence et son énonciation, et soutient ainsi l'instauration d'une narration qui se détourne d'un acte de reconstitution au profit d'une tentative de 'constitution' d'instant d'expérience. Cela crée une certaine délinéarisation du récit, dans la mesure où l'observation du monde donnée par le biais du personnage et de la narration simultanée se fait selon une certaine « attention flottante ». Ainsi que l'observe Philippe Daros, la narration simultanée permet de rendre compte en même temps, et sans distinction, du monde extérieur au personnage et de ses projections imaginatives, pensées et

312 Le chapitre « Unreported Inbound Palermo » de *Quand l'ombre se détache du sol* consacré à la catastrophe aérienne d'Ustica exemplifiera métatextuellement et littéralement cette opposition entre reconstitution d'un événement réel - marquée par son impossibilité - et sa constitution par le travail littéraire : constitution d'une chose autre, qui n'est que partiellement lecture de la réalité, approche biaisée et inévitablement parcellaire. Ce chapitre sera étudié de manière plus détaillée en II.B.2, dans la mesure où il témoigne de l'intérêt du recours à l'événement, qui permet de maintenir vive cette tension entre la force d'évocation et de mise en présence d'un objet par la narration et la distance irréductible avec son signifié, sur laquelle se fonde toute la pratique de Daniele Del Giudice.

313 « Il est certain que raconter une histoire signifie entrer immédiatement dans un monde d'invention qui n'a aucun rapport avec la réalité », Entretien avec Dominique Berghmans, *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, vol. 2, Bulzoni, Leuven University Press, 1995, cité et traduit par Philippe Daros, ouvrage à paraître.

314 « Comment raconter l'invisible », *op. cit.*, p. 129. Les autres implications de cette affirmation, notamment concernant la temporalité, seront étudiées plus loin.

rêveries, sans que ceux-ci ne puissent être directement rapportés à la ligne principale de l'intrigue, l'entraînant ainsi dans une certaine « dérive », un certain « flottement » :

« L'une [des conséquences de la technique de la narration simultanée] évidente [est], dans l'immédiateté d'une première lecture, celle d'une évanescence du sens, consécutive à la relation « d'états de conscience » *présents* dont le lien avec l'histoire racontée en tant que *muthos* (c'est-à-dire précisément en tant qu'agencement des possibles en une « nécessité ») demeure énigmatique, souvent indéchiffrable et, en tous cas, d'une absolue indétermination. ».

Pour autant, cette déviation de la ligne principale, de même que l'attention flottante et modelée par un principe d'imagination, d'interprétation de la part du narrateur-personnage, permet d'offrir une présence aux choses décrites et détaillées dans le texte. Par cette attention flottante, par la notation de multiples éléments de détails qui semblent n'entretenir qu'un rapport distendu avec la ligne principale de l'intrigue, il s'agit ainsi de mettre en contact avec une certaine présence du monde extérieur au personnage et de sa perception, avec de multiples petites situations contingentes et d'apparence insignifiantes, qui constituent, cependant, la consistance de l'enquête effectuée dans le récit, de ce que le narrateur vit. La dérive même dont le récit fait état et selon le principe duquel il semble s'organiser pourrait alors rendre compte d'une tentative biaisée d'approcher les choses et de les faire survenir dans la narration, en suscitant et en exprimant un « sentiment d'être au monde », que pointe Philippe Daros :

« Sans doute est-ce là aussi un trait caractéristique – et déroutant - de cette narration simultanée : un intérêt porté à ce qui arrive dans le monde, dans le monde le plus quotidien (panne de train, dialogue avec un coiffeur sur la « nature » des barbes, grèves des bus à Trieste, difficulté de la technique de la planche à voile, incendie de maison à Wimbledon...) qui est relaté sur le même ton, le même rythme, selon une économie narrative équivalente à tous les « moments » (dialogues surtout, actes cogitatifs sur la question centrale, l'enquête, parfois) qui assurent une continuité à la fiction. Le roman se trouve donc bien tissé par une alternance continue d'instant d'implications et d'instant de détachements, d'instant de motivations pour produire une réponse et d'instant de disponibilité à ce qui arrive, comme ce à partir de quoi s'élabore une « vision du monde » ou un sentiment d'être au monde pour le dire plus modestement et plus justement. ».

Ce qui a lieu est alors une notation, sans distinction, de multiples éléments d'importances absolument diverses, concernant la ligne principale du récit qu'est l'enquête selon un rapport qui peut être extrêmement proche ou totalement distendu, et permet de poser ainsi sur le même plan divers éléments.

Cette abondance dans le texte de petites situations contingentes semblant n'avoir pas de rapport avec la ligne principale du récit, mais ouvrant à l'expression d'un « sentiment d'être au monde », mène à prendre en considération la multiplicité d'éléments qui compose chaque situation, dans un principe abolissant la hiérarchie allant de pair avec une économie narrative centrée sur une « efficacité » en ce qui concerne l'intrigue, au profit d'un déplacement vers une tentative de simultanéité. Elle s'impose selon l'exigence d'un rapport presque pictural entre exercice d'écriture et

monde décrit, selon l'idée de la nécessité d'une « vision » du réel que devrait permettre le texte : « Nella visione gli elementi non sono affiancati, sono simultanei, si corrispondono simultaneamente, e così deve essere nella narrazione. »³¹⁵. Cette volonté semble aller de pair avec la volonté de maintenir une approche biaisée des choses, qui évite d'écraser l'objet regardé en faisant de lui le point de focalisation unique, mais en le considérant en rapport aux éléments qui l'entourent. La « juste mesure » recherchée dans l'expression des choses, à laquelle le texte tente de reconduire les choses, pourrait alors fonctionner comme prise en compte des divers éléments composant une situation. Elle se mêle à un investissement subjectif, et, surtout crée un système de proportions qui semble donner la même mesure à toutes choses. La présence qui peut advenir par le texte, l'ouverture d'un « voir et d'un sentir », l'instant de la « coïncidence augurable », pourrait alors se définir comme une coïncidence des divers éléments en présence, formant une situation, donnant lieu à une expérience et à une visibilité.

L'écriture se définit donc comme ce qui donne à voir, non dans le dévoilement constitutif de l'acte interprétatif de la narration, mais par l'instauration d'une présence par le texte, l'écriture suscitant une vision de la chose qui se distingue à la fois de son souvenir et de son imagination. Le pouvoir composite des mots qui doit servir à « débusquer la réalité » semble ainsi la faire advenir dans le texte, lui permettre de se constituer par lui, comme si une réalisation du réel s'opérait aussi par l'écriture, le rendant ainsi de nouveau et autrement visible. La relation entre travail du langage et réalité semble alors tenir à l'assomption d'un instant qui rend conjoint une sensation de présence du monde, par les mots, dans le texte, et une visibilité de celui-ci par cette « coïncidence augurable ». Cette corrélation du trio présence - adhésion à un instant - vision se retrouve intradiégétiquement dans *Le Stade de Wimbledon*, dans l'expérience qui mène graduellement le personnage à l'abandon de sa quête sur le silence et à l'instauration d'une possibilité d'écriture. Ainsi, la maison de la « femme aux sextants » exerce-t-elle une fascination sur le narrateur - c'est un des rares endroits pour lequel il rend toujours compte de l'heure du départ, comme une contrainte -, et elle apparaît comme un lieu propice à un séjour plein et tranquille (« A me sembra di potermi spiegare con tranquillità ; o forse è una di quelle situazioni in cui c'è un'aderenza naturale, pacata, all'ordine delle cose. », p. 39 ; « Forse sono gli spazi dilatati dalla luce, o il silenzio ; è come se ci fosse, da qualche parte della casa, un nucleo di lentezza, di imperturbabilità, che si diffonde via via, come un alone. », p. 53³¹⁶), déterminé aussi par ses qualités pour la vue. Les sextants, les baies vitrées, sa lumière et sa

315 « Una narrazione probabile », in Lucia Quaquarelli, *op. cit.*, p. 304 (« Dans la vision les éléments ne sont pas côte à côte, ils sont simultanés, ils se correspondent simultanément, et c'est ainsi que cela doit être dans la narration. »).

316 « Il me semble que je puis m'exprimer avec sérénité : à moins qu'il ne s'agisse d'une de ces situations où il y a une adhésion naturelle, paisible, à l'ordre des choses. », p. 65 ; « Peut-être est-ce les espaces dilatés par la lumière ou le silence ; on a l'impression qu'il y a, quelque part dans la maison, un noyau de lenteur, de calme imperturbable qui s'étend peu à peu, comme un halo. », p. 88.

disposition géographique particulière créent chez le narrateur une volonté d'y demeurer pour observer ce qu'elle donne à voir :

« Anche gli interni hanno una luce di cristallo e divani bassissimi, e un lato del salone in cui siamo seduti è un'intera lastra di vetro, attraverso la quale, probabilmente per una curva del golfo di cui arrivando non mi sono accorto, si vede la città dal mare. » (p. 38) ; « Resterei qui anche soltanto per vedere come la luce fuori, sul mare e sulla città, diventa più grigia e più azzurra, finché la vetrata, nera, rifletterebbe i lumi e i movimenti nella casa. »³¹⁷ (p. 40).

Cet exercice du regard conjugué avec une sensation de présence, d'être présent, qui ne survient que par moments dans *Le Stade de Wimbledon*, trouve son pendant lors de la scène dans le stade de Wimbledon, avec l'assomption d'un « voir » et d'un « sentir » conjoints, qui mène à la possibilité - diégétiquement - d'un passage à l'écriture et semble, extra-diégétiquement, trouver son pendant dans cette conception du travail d'écriture comme tentative d'ouverture d'une présence (du monde, du texte) par le texte, qui la rend visible.

Cette advenue d'une présence dans le texte, d'une appréhension de ce qui y est constitué comme expérience, se détache de plus d'un simple autotélisme pour véhiculer l'écho d'un réel, permettre la vision d'une configuration qui ouvre un regard sur l'extra-diégétique : « Par ailleurs, parmi les images que l'on recherche, qu'il est possible de rechercher pour une description, celles que je convoite le plus sont les images qui appartiennent à l'univers quotidien invisible de l'œil qui efface, celles qui permettent de *nous apercevoir* d'une chose ou d'un sentiment et de dire que c'est vraiment ainsi. »³¹⁸. C'est un principe de reconnaissance qui paraît primer, la vision engendrée dans le texte semblant pouvoir mettre en présence d'un sentiment d'adéquation au réel. La représentation interviendrait alors comme ouverture d'un regard qui permette d'apercevoir la relation entre l'objet textuel et le réel, offrant à la vue une adéquation avec celui-ci. Il ne s'agit pas d'un regard *sur* le réel, qui engloberait l'objet ou s'y cognerait, mais d'un regard *du* (depuis et en direction de) réel, maintenant les principes d'implication et de distance qui lient l'écrivain et le texte à la réalité et passent ici par le détour du regard. En effet, celui-ci, comme on l'a déjà vu, se focalise, dans la pratique narrative, avant tout sur des éléments annexes, des points de détails qui semblent faire apparaître la chose à décrire en la contournant plutôt qu'en s'appliquant directement à elle. Il s'agirait alors de parcourir du regard d'abord ce qui se trouve à la marge des choses, afin de pouvoir les apercevoir plus pleinement par le dessin de leur contour, peut-être aussi selon une tentative de correspondre à une spécificité de l'époque contemporaine, selon l'idée développée par le narrateur que les choses ne sont plus, aujourd'hui, centrales : « Taccio ancora. Mi sembra che « in quella

317 « Les intérieurs ont également une lumière de cristal ; il y a des canapés très bas et le côté du salon où nous sommes assis est une seule plaque de verre, à travers laquelle, probablement à cause d'une courbe du golfe dont, en arrivant, je ne me suis pas aperçu, on voit la ville du côté de la mer. », p. 62 ; « Je ne resterais même ici que pour voir comment la lumière au-dehors, sur la mer et sur la ville, devient plus grise et plus bleue, jusqu'au moment où la baie vitrée, noire, refléterait les lampes et les mouvements de la maison. », p. 65.

318 « Comment raconter l'invisible », *op. cit.*, p. 132.

particolare epoca » tutto doveva essere molto importante, e cruciale. Cioè molto sentimentale. [...]. Ho pensato : « Ora è diverso ; più solido e sobrio, con una complicatezza più leggera ; Tutto è leggermente più verso i margini ». »³¹⁹ (p. 61).

Le détour du regard permettrait alors de mieux cerner l'objet à décrire, d'en susciter une certaine présence qui rende possible son saisissement par l'acte de la reconnaissance. Il rend ainsi visible cet « invisible » que l'œil efface, s'attache à l'aperçu, aux détails, qui permettent, par leur conjonction et l'approche transversale qu'ils portent d'un objet principal, de le donner à voir en en cernant le contour, en le définissant selon des points de référence distants. Il entraîne ainsi à la fois une précision dans l'évocation et le détachement d'un principe mimétique réducteur, qui l'imposerait directement dans sa définition. C'est ainsi, d'ailleurs, que s'exprime la « femme aux sextants », qui décrit les personnes par une approche biaisée (« Parlo senza chiedere spiegazioni o conferme ; ma di ogni persona lei dà un particolare accurato, trasversale. »³²⁰, p. 53), et cette « vision par collimation » (p. 45/p. 74) qui va de pair avec les sextants et amène une approche indirecte de la chose visée, qui permet néanmoins de définir précisément une situation, rejoint celle qui est valorisée, recherchée et sollicitée dans la narration. Comme l'indique Henri Scepi, « Ainsi, dans les romans de Daniele Del Giudice, le regard est plus qu'un opérateur d'orientation et de délimitation optique : il est ce qui présentifie et modifie, dans le sens d'une réduction à d'élémentaires et puissantes lignes de force, l'état convenu des choses. »³²¹. Cette possibilité d'une approche biaisée de la chose à décrire, qui l'évoque indirectement et lui fait écho, entraîne une reconnaissance, dont l'évocation transversale se combine avec une précision, est réfléchi dans *Le Stade de Wimbledon* notamment par le biais des métaphores maritimes. Elles occupent dans ce récit une grande place et seront poursuivies avec l'appel à l'aéronautique dans les autres récits.

Le modèle des regards de la navigation (aérienne, maritime) est ainsi important, dans la mesure où ces regards sont décrits comme aptes à susciter une telle vision biaisée débouchant sur une précision et une adéquation extrême, qui permet la reconnaissance d'une situation. Ils portent en eux le principe d'une vision indirecte, mais qui permet de situer précisément les choses, de définir des positions : « Penso a che cosa potrei invidiare al guardiamarina. Il modo come si concentra sull'angolo e sull'altezza, e l'abitudine a considerarsi in riferimento a qualche cosa. Oppure il modo di vedere : molto spesso traguarda, è abituato a vedere per collimazione. »³²²(p. 45). Les deux

319 « Je me tais une fois encore. Il me semble « qu'à cette époque particulière » tout devait être très important et crucial. Autrement dit, très sentimental. J'ai pensé : « Maintenant, c'est différent, plus solide et plus sobre, d'une complexité plus légère. Tout est légèrement plus orienté vers les marges ». », p. 100.

320 « Je parle sans demander d'explication ni de confirmation ; mais sur chacun, elle fournit un détail soigné, transversal », p. 87.

321 « Parabole de l'éclipse », *Critique* n° 538, 1992, p. 177.

322 « Je pense à ce qui pourrais me faire envie chez lui. Sa manière de se concentrer sur l'angle et sur la hauteur, son habitude de se considérer en référence à quelque chose de déterminé. Ou encore sa façon de voir : il paraît souvent

phrases sont à mettre en relation : à l'habitude du marin de se considérer en référence à quelque chose de déterminé correspond la façon de voir, par collimation. La vision par collimation, qui découle de l'utilisation du sextant, permet de déterminer la position du bateau, en calculant l'angle que forme le soleil avec le centre de la terre. La collimation consiste à régler le sextant de manière à ce que la ligne d'horizon, qui sert de point de repère, soit nette. Il s'agit donc de définir une situation en référence à quelque chose de déterminé, c'est-à-dire de calculer une position par le rapport qu'entretiennent différents éléments entre eux. Ensuite, il s'agit aussi d'une vision indirecte, par réfraction, le sextant étant constitué de miroirs et de verres fumés qui permettent d'observer le soleil, évidemment impossible à regarder en face. Ici, la réfraction entraîne une précision, et non une transformation des choses filtrées. Il s'agit donc d'un mode de vision particulier de la situation où l'on se trouve, qui se rencontre selon un regard spécial, indirect, l'objet déterminant le calcul de la position apparaissant de manière réfractée, le tout selon un impératif de précision. Ce principe semble guider l'approche de la représentation, appliquée et définie chez Del Giudice selon une manière de parvenir aux choses en focalisant l'attention sur des points précis qui permettent de les situer de façon indirecte. On a ainsi déjà vu, à propos de points de détail du texte, comment un tel regard, indirect, impliquant une attention pour ce qui entoure l'être à décrire plutôt qu'une approche directe de celui-ci, était mis en place. Cette manière de considérer les choses en référence à quelque chose de déterminé, définie dans *Le Stade de Wimbledon* par le recours aux métaphores maritimes, illustrée par les propos de la « femme aux sextants » et mise en œuvre dans l'attention portée sur des situations annexes qui semblent avant tout « situer » le personnage dans son approche du monde, de l'écriture et de son enquête, est importante dans les récits de Del Giudice : les situations, les personnages et les choses sont principalement abordés selon le rapport, souvent spatial, qu'ils entretiennent les uns par rapport aux autres et qui les configurent et les déterminent. Ce principe est ensuite mis en œuvre dans tous les récits, autant au niveau des descriptions de détails que de la construction des récits ; ainsi, par exemple, les tableaux du *Musée de Reims* sont-ils appréhendés via le mensonge et la cécité, ou l'amitié entre Epstein et Brahé dans *Atlas Occidental* est-elle donnée à voir principalement par les détails dans lesquels elle se concrétise, qui l'entourent et la forment, lui donnent forme en en marquant le contour. C'est ainsi, par l'établissement des relations de l'objet de la narration avec ce qui l'entoure que celui-ci se découpe, que sa situation est définie.

L'approche des choses et la visibilité qui leur est ainsi donnée par la narration supposent alors un déplacement de la perspective, qui met en exergue les éléments à la marge pour dessiner une relation qui situe les éléments les uns par rapport aux autres, permettant d'approcher transversalement les points centraux. Est créé alors un système de visibilité littéraire qui passe par la

regarder à travers une alidade, il est habitué à voir par collimation. », p. 74.

mise au jour d'un agencement, la définition de points de référence qui permettent de situer l'objet de la narration dans ses relations à ce qui l'entoure, afin d'en donner une vision plus complète et plus juste, comme l'exemplifie également le modèle de la vision aéronautique dans *Quand l'ombre...*, qui fait écho à la vision par collimation du *Stade de Wimbledon* :

« [...] come il modo di guardare quando voliamo di notte, e tu ci insegni a osservare le luci delle città o le sagome e i rilievi luminosi tenendo lo sguardo al di sotto o di lato, [...], affinché le cose si mostrino per quel che sono e non come appaiono, guardate fuori centro, nei voli notturni resistete alla tentazione di fissare le luci, per vedere le cose nelle loro dimensioni è opportuno, di notte o con poca luce, tenere lo sguardo leggermente sul margine, tu la chiami 'visione periferica'. In volo, adesso, mi riesce bene, ma nella vita, Bruno ? Io continuo a guardare di petto, in modo frontale, restando schiacciato dalla visione, fissandola attonito, così che una sola scena o un ricordo o un'ossessione ingombra tutto il campo visivo ; da qualche parte c'è sicuramente una periferia dello sguardo da dove tutto può ricondursi alla sua misura, una manovra degli occhi che aggira e rimette in proporzione, ma per me è così difficile trovarla. [...]. Nel volo non c'è quasi nulla di diretto, ogni cosa per risultare centrata e immediata deve essere preventivamente corretta e compensata, il suo essere nel centro è preparato mediante un'intenzionale scentratura e scostamento. [...]. [...] per arrivare dove voglio arrivare metto la prua in tutt'altra direzione, secondo una rotta immaginaria che conduce altrove, in un luogo che esiste solo nel magnetismo terrestre, nei calcoli e nel vento. Non ho altro modo per coincidere con la mia destinazione. »³²³.

Ici aussi les questions de marge et de centre sont mises en exergue, le centre n'étant réellement rendu visible que par une approche biaisée, un regard indirect, qui ne se focalise pas sur lui mais se concentre sur ce qui, l'entourant, le fait apparaître tel qu'il est. L'idée de l'approche biaisée des situations et des personnes, de leur apparition en creux est ici conjuguée à l'idée de la « juste mesure » des choses, ce mode de vision légèrement décalé permettant une définition des positionnements des différents éléments du texte. La juste mesure des choses ne se donne pas alors selon leur apparence la plus claire, mais dans un détour qui permet la coïncidence avec la chose recherchée, selon une distorsion des proportions, liée à un tel « regard périphérique », qui permet, appliqué au texte, d'agrandir un détail, de focaliser l'attention sur de petits éléments qui donnent la

323 *Staccando l'ombra da terra*, Einaudi, 1994, p. 89-90 [Toutes les citations ultérieures de *Staccando l'ombra...* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« [...] comme la façon de regarder quand nous volons la nuit, et que tu nous apprends à observer les lumières des villes ou les silhouettes et les reliefs lumineux en gardant le regard au-dessous ou de côté [...] afin que les choses se montrent pour ce qu'elles sont et non comme elles apparaissent, regardez loin du centre, dans les vols de nuit résistez à la tentation de regarder les lumières, pour voir les choses dans leurs dimensions il est opportun, la nuit, ou avec peu de lumière, de garder le regard légèrement sur le bord, tu appelles ça « vision périphérique ». En vol, maintenant, ça me réussit bien, mais dans la vie, Bruno ? je continue à regarder en vis-à-vis, frontalement, en restant écrasé par la vision, en la fixant stupéfait, de sorte qu'une seule scène ou un souvenir ou une obsession encombre tout le champ visuel ; il y a certainement quelque part une périphérie du regard d'où tout peut être reconduit à sa juste mesure, une manœuvre des yeux qui contourne et remplace les choses avec leurs proportions, mais pour moi il est si difficile de la trouver. [...]. Dans le vol il n'y a presque rien de direct, chaque chose pour apparaître centrée et immédiate doit préalablement être corrigée et compensée, son être au centre est préparé par un décentrement et un écart intentionnels [...]. [...] pour parvenir où je veux arriver je mets le cap dans une toute autre direction, en suivant une route imaginaire qui conduit ailleurs, en un lieu qui n'existe que dans le magnétisme terrestre, dans les calculs et dans le vent. Je n'ai aucune autre façon pour coïncider avec ma destination. », *Quand l'ombre se détache du sol*, Seuil, 1996, traduction Jean-Paul Manganaro, p. 111-112 [Toutes les citations ultérieures de *Quand l'ombre...* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

mesure des situations ou des personnages. Ainsi, par exemple, l'attention, dans *Le Stade de Wimbledon*, pour les moments d'attente, de « dérive » ou de flottement du personnage principal par rapport à son enquête permet d'en communiquer la consistance, d'en souligner le déroulement. C'est ainsi un parcours indirect qui est défini, qui passe par un détour pour communiquer et rendre visible un point central.

Il semble ainsi y avoir dans le texte la tentative d'une mise en perspective des choses, non selon une reproduction à l'échelle des proportions qu'elles auraient dans la 'vie réelle', mais à l'échelle qu'elles peuvent prendre lorsqu'elles sont considérées les unes à côté des autres, par le biais de ce regard qui redonne une proportion non en fonction d'un plan habituel, mais par le détour, selon une mesure, aussi, des émotions, des sensations qui tendent les situations³²⁴. Cette conception de la représentation fait écho à « l'image-clef » du *Stade de Wimbledon*, la Carte du Mercator, qui porte l'idée d'une précision dans la représentation de la réalité passant par un détour, une diffraction, une approche indirecte des choses à décrire. « La carte du Mercator » avait d'ailleurs été choisie par l'auteur pour être le titre de ce récit, reflétant ainsi le fait qu'il s'attache à initier une représentation possible, proposant un « état des choses », une mesure du réel, à travers sa réfraction, son approche indirecte. La carte du Mercator n'est en effet pas une carte à l'échelle, mais une carte fondée sur une projection du monde sur le papier, selon une certaine distorsion des proportions : « La Carta di Mercatore [...] non è una carta realistica, è una proiezione. »³²⁵. Elle définit donc une représentation décalée, biaisée, qui ne peut se superposer strictement au monde qu'elle décrit mais n'empêche pas de s'y repérer, de le donner à voir :

« E la proiezione non è uguale a ciò che rappresenta. È la rappresentazione migliore che si sia. Quello che mi interessava era che con la fantasia, che non è rispecchiamento del reale, si avesse la possibilità di costruire una carta talmente reale da consentire di muoversi senza errori da un posto ad un altro. Proprio per queste sue caratteristiche la Carta di Mercatore era chiamata anche « Rappresentazione di Mercatore » e questo era quello che tentavo di fare con lo *Stadio di Wimbledon*, e che ho tentato di fare sempre, rimettere in moto la rappresentazione [...] »³²⁶.

Cette projection dans le texte annihile les vellétés de reconstitution pour permettre la 'constitution', dans l'instant du texte, de la chose décrite, selon le principe d'une projection alliant distorsion et précision. L'exercice de l'écriture se pose ainsi comme mise en présence détournée, comme

324 Cette idée sera argumentée et développée en III.C.2.

325 « Narrazione probabile », in Lucia Quaquarelli, *op. cit.*, p. 306 (« La Carte du Mercator n'est pas une carte réaliste, c'est une projection. »).

326 *Ibid.*, p. 306 (« Et la projection n'est pas équivalente à ce qu'elle représente. C'est la meilleure représentation qui soit. Ce qui m'intéressait c'était qu'avec l'imagination, qui n'est pas reflet du réel, il était possible de construire une carte tellement réelle qu'elle permettait de se déplacer sans erreur d'un point à un autre. Justement en vertu de ces caractéristiques la Carte du Mercator était appelée aussi « Représentation du Mercator », et c'est cela que j'ai essayé de faire avec *Le Stade de Wimbledon*, et que j'ai depuis toujours tenté de faire, remettre en mouvement la représentation. »). La métaphore cartographique, très utilisée dans les récits de Daniele Del Giudice, sera analysée plus en détail en III.B.2 et III.C.3.

l'instauration d'un regard paradoxal mais précis, pris dans la distorsion spécifique à la représentation, et poursuivant une tentative de « reconduire les choses à leur juste mesure ». Cette adhésion à un principe de projection et de détour, entraînant la prise en compte des multiples éléments, si annexes puissent-ils paraître, qui composent une situation et permettent d'en instaurer la présence dans le texte et de la rendre visible, rend, ainsi, la représentation possible de nouveau.

La figuration narrative trouve ainsi sa possibilité dans sa conception en tant qu'instauration d'une « visibilité » particulière, biaisée et ancrée dans les spécificités du langage, qui fait écho au principe de la « visibilité » souligné par Italo Calvino³²⁷ dans ses *Leçons Américaines*. Celui-ci implique une « imagination verbale » débouchant sur la création d'images, selon une picturalité et un caractère visuel issus de la narration même, et les préoccupations des deux auteurs sur la possibilité de penser en images, ou de voir *in absentia*, dans un monde désormais saturé d'images ou de références visuelles, se rejoignent. Il ne s'agit pas, avec cette « visibilité » proprement littéraire, d'une simple picturalité qui serait recherchée dans l'exercice du récit, mais également d'une tentative d'ouverture d'un regard sur les objets de la narration comme de l'extra-diégétique, qui tire ses caractéristiques de l'imagination propre à la représentation narrative littéraire. Le pouvoir de création pictural du langage valorisé correspond ainsi à une « vision nette les yeux fermés », qui permet la vision *in absentia*, par l'exercice de l'imagination et l'intermédiaire du langage (« Si j'ai inscrit la Visibilité sur ma liste des valeurs à préserver, c'est pour mettre en garde contre le danger que nous courons de perdre une faculté humaine fondamentale : la vision nette les yeux fermés, le pouvoir de faire jaillir couleurs et formes d'un alignement de lettres noires sur une page blanche, l'aptitude à *penser* par images. »³²⁸). Le texte comme instant de « vision » se constitue ainsi, pour l'écrivain comme pour le lecteur, comme la mise en œuvre de cette « vision nette les yeux fermés », qui permet de montrer et de voir par le biais du langage et engage une sensation de présence, l'appréhension d'une expérience.

Un récit comme *Dans le Musée de Reims* exemplifie cette possibilité de vision nette les yeux fermés, à travers le personnage de Barnaba qui interroge cette possibilité de voir, de rendre visible, par le biais du langage et de la narration. Dans le cas de Barnaba, en effet, la perception du visible n'est plus qu'une question de savoir, d'expression par des mots, d'évocation. Le lien ténu entre la perception et son évocation langagière est ici interrogé, puisqu'il s'agit, dans la vie de Barnaba et dans son expérience avec Anne, de rencontrer une possibilité de faire naître la perception, la sensation, des mots, de « l'utilisation rituelle de l'alphabet ». On retrouve ici la prolongation de la

327 *Le Stade de Wimbledon* a été salué à sa sortie par Calvino, qui est considéré par Del Giudice comme un « point de repère » dans la littérature pour les écrivains italiens de la fin du XX^e siècle (« Un écrivain diurne », *Magazine littéraire*, n° 274, février 1990, p. 26).

328 Italo Calvino, *Leçons américaines*, Gallimard, 1989, p. 149.

tentative de créer un lien entre perception et évocation langagière qui, comme on l'a vu, est chez Del Giudice un moyen de rendre à la narration une possibilité, en ne cherchant pas tant à rendre compte de la sensation par sa description, qu'en tentant de la faire advenir par le texte même, celui-ci se constituant comme un principe qui puisse l'activer. C'est notamment le recours au détour, à la description de choses annexes, à la dérive de l'attention, à l'exercice d'une méticulosité, qui laisse poindre en filigrane la sensation. Barnaba interroge cette possibilité de faire advenir la sensation par les mots, et c'est en se concentrant sur le pouvoir d'évocation des mots, ainsi que sur de petites sensations, nouvelles pour lui et dues à son état, qu'une certaine accession à la perception va être rendue possible. Le texte se focalise d'abord sur l'effort de Barnaba pour tenter d'accéder à la perception visuelle, et la distorsion que son effort applique à l'image qu'il essaie de voir (« Lui è alle prese coi Corot, sente che deve trattarsi di quadri molto belli, sente che lì c'è un mistero del paesaggio, ma la fontana di Villa Medici la percepisce come una massa scura, per quel che riesce a vedere potrebbe essere una barca con al centro un albero maestro trasparente, lo zampillo, e il fogliame delle due grandi querce (ma saranno poi delle querce ?) [...] »³²⁹). La description des tableaux donnée dans le texte est faite en fonction de l'accès qu'a Barnaba à ceux-ci, accès toujours imparfait, empêché par sa maladie ou détourné par le jeu de mensonge de Anne. L'accès de Barnaba au tableau peut être aussi médiatisé par le savoir qu'il en a, et c'est celui-ci, et non une description par le narrateur extra-diégétique, qui est donné lorsqu'il s'agit de décrire le tableau ; ainsi lorsqu'il retourne, seul, 'voir' le *Marat assassiné* de David, ce sont les quelques détails qu'il peut apercevoir, ainsi que ce qui devrait y apparaître selon le savoir théorique qu'il possède sur ce tableau, qui sont communiqués :

« [...] chiude gli occhi sforzandosi di richiamare alla mente l'immagine che ha visto sui libri, quando ancora vedeva un po' di più, poi li riapre : da qualche parte debbono esserci dei biglietti, quello scritto da Marat per accompagnare un assegnato a un popolano [...], quello di Charlotte Corday con la supplica, ma non riuscirebbe certo a leggerne il testo, l'unica cosa che distingue, forse perché l'ha colpito così tanto, è una parte della scritta sulla cassetta di legno « ...ME CORROMPRE, ILS M'ONT ASSASSINÉ » e la guarda con lo stesso senso di sicurezza con cui un palombaro legge il nome incrostato di un relitto in fondo al mare e sa che è proprio quello [...]. »³³⁰ (p. 34).

329 *Nel museo di Reims*, Mondadori, 1988, p. 13 [Toutes les citations ultérieures de *Nel museo di Reims* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« Lui, il est aux prises avec les Corot, il sent qu'il doit s'agir de très beaux tableaux, il sent qu'il y a là un mystère du paysage, mais il perçoit la vasque de la Villa Médicis comme une masse sombre, pour ce qu'il parvient à en voir ce pourrait être un bateau avec au centre un mât transparent, le jet d'eau, et le feuillage des deux grands chênes (est-ce que ce sont vraiment des chênes ?) [...] », *Dans le musée de Reims*, Seuil, 2003, traduction Jean-Paul Manganaro, p. 16 [Toutes les citations ultérieures de *Dans le musée de Reims* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

330 « [...] il ferme les yeux en s'efforçant de rappeler à son esprit l'image qu'il a vue dans les livres, quand il voyait un peu mieux, puis il les rouvre : il doit y avoir quelque part des billets, celui écrit par Marat pour accompagner un assignat destiné à un paysan [...], celui de Charlotte Corday avec sa supplique, mais il ne parviendrait certainement pas à en lire le texte, la seule chose qu'il distingue, peut-être parce que cela l'a beaucoup frappé, c'est ce qui est écrit sur la cassette de bois, « ...ME CORROMPRE, ILS M'ONT ASSASSINÉ », et il la regarde avec la même certitude

Lorsque c'est Anne qui se charge de la description des tableaux, le narrateur souligne avant tout les spécificités de cette description falsifiée, la commente en pointant ce que la description aurait dû ou pu faire ressortir, plutôt que de donner en contrepoint une description directe de l'œuvre. Il n'y a donc, à aucun moment du texte, un accès possible du lecteur aux « vrais » tableaux du musée de Reims, excepté par la connaissance qu'il peut en avoir, dans la mesure où les titres et leurs auteurs sont indiqués. Le lecteur se trouve donc à peu près dans la position de Barnaba, dans cette situation d'une tentative de « vision nette les yeux fermés », dans un effort pour tenter de voir les couleurs et les formes à partir du noir et blanc de la page. Cette attention pour les couleurs est de plus très importante, et tend la quête perceptive de Barnaba : à ses efforts pour tenter de convoquer les couleurs par un exercice de la mémoire, exercice soumis au risque de l'oubli, et qui fait apparaître les couleurs comme des « plaques de couleurs pures »³³¹, décontextualisées, répond la visibilité des couleurs qu'il a pu expérimenter à travers la lecture des traités de Marat. Celle-ci va au-delà d'une simple vision, et se transforme en une sensation plus large, en un ressaisissement de sa propre expérience et en un sentiment de présence :

« Le sembrerà stupido, io passavo le giornate sui suoi trattati d'ottica, parlava della rifrazione e della scomposizione dei colori, parlava del giallo e del blu e del rosso, tutte cose che io già vedevo poco e non avrei visto più, forse per questo mi appassionavo così tanto, parlava dell'iride, dei colori del cielo al sorgere e tramontare del sole, che io conoscevo così bene quand'ero in mare [...]. più leggevo [...], e più ero presente, quella luce scomposta in raggi e essenze di colore separate e aloni era così simile a come stava cambiando la mia vista e mi sembrava di essere lì quando Marat fabbricava i suoi strumenti di laboratorio [...], ero lì quando inventava un elettrometro che tutti giudicavano il migliore [...] »³³² (p. 40).

Ainsi, par le récit de l'étude des couleurs de Marat, Barnaba peut-il avoir accès à une vision, faite à la fois de souvenirs et de l'activation d'une présence au monde véhiculé par le langage. C'est alors désormais uniquement par le truchement du langage que la vision peut s'imposer à Barnaba, qu'il peut en faire de nouveau l'expérience.

qu'un scaphandrier en train de lire le nom incrusté d'une épave au fond de la mer, certain qu'il doit s'agir exactement de ça [...]. », p. 58.

331 « In questo buio, la notte, certe volte mi concentro e viene fuori da chissà dove un arancione caldo, o un blu, colori puri senza nessuna forma, come se fossero venduti a lastre di colore pure, chissà se quando sarò completamente cieco conserverò questa capacità di inventarmi i colori che non vedo [...] », p. 27 (« Dans cette obscurité, la nuit, parfois je me concentre et surgit alors de je ne sais où un orange chaud, ou un bleu, des couleurs pures sans aucune forme, comme si elles étaient vendues par plaques de couleur pure, qui sait si, quand je serai complètement aveugle, je garderai cette capacité de m'inventer les couleurs que je ne vois pas [...] », p. 44-45).

332 « Cela vous semblera stupide, je passais mes journées sur ses traités d'optique, il parlait de la réfraction et de la décomposition des couleurs, il parlait du jaune et du bleu et du rouge, toutes choses que je voyais déjà mal et que je ne verrais plus, c'est peut-être pour cela que je me passionnais autant, il parlait de l'iris, des couleurs du ciel au lever et au coucher du soleil, que je connaissais si bien quand j'étais en mer [...]. Plus je lisais [...], et plus j'étais présent, cette lumière décomposée en rayons et en essences de couleurs séparées et en halos ressemblait tellement à la manière dont ma vue était en train de changer et il me semblait être là quand Marat fabriquait ses instruments de laboratoire [...], j'étais là quand il inventait un électromètre que tout le monde jugeait comme le meilleur [...] », p. 70-71.

Il va s'agir alors de raconter afin d'accéder à une vision, celle de ce qui est raconté, et c'est selon ce but que Barnaba lui-même se met à raconter les histoires qui lui ont permis d'accéder à un regard : « Certo, posso raccontategliela, ma solo perché è divertente, solo perché vorrei che lei la vedesse, anche se può vedere tutto il resto, con la stessa esclusività con cui l'ho vista io. »³³³ (p. 42). Cette vision par le langage, comme la seule qui subsiste, s'impose alors selon un principe de présence qui paraît sans faille et semble pouvoir être reproduit même alors que la vision de « tout le reste », ce qui existe en dehors du récit, est possible. L'accès à une visibilité des choses du monde par le langage se vérifie dans l'expérience de Barnaba, et il s'agit de plus d'une vision nette, précise, même si elle ne correspond pas forcément strictement à la 'réalité' de la chose décrite. Les descriptions que donne Anne des tableaux, bien qu'elles soient fondées sur une falsification, donnent ainsi également plus à voir que le simple effort de Barnaba pour tenter de voir directement : « Le commentaire, tel qu'il s'actualise ici, en sa fonction d'affabulation, réinvente le regard de Barnaba en confirmant ses hypothèses saugrenues, ses constructions improbables et chancelantes : il fait advenir, dans l'ordre sensible et testimonial, le désir et l'imagination, la recreation instantanée du regard obscurci. »³³⁴. Cet accès à la vision par le langage définit aussi, dans le texte du *Musée de Reims*, un accès à une sensation qui dépasse le seul exercice du regard. Les descriptions mensongères de Anne, plus encore que de donner accès à un tableau qui n'aurait sinon été que partiellement envisagé, ouvrent une possibilité d'expérience, dans la complicité qu'elles instaurent entre les deux personnages. C'est la présence de l'un à l'autre qui compte et est rendue possible par cet échange fondé autour du langage et de la description partagée (« L'importante è adesso, l'importante è qui. Vorrei che lei parlasse ancora, vorrei che me ne descrivesse altri [...]. »³³⁵, p. 19). C'est la question de la présence qui est au cœur de cette accession à la perception par le texte, la possibilité de faire survenir une expérience par le langage même, ainsi d'ailleurs que l'exprime Barnaba lorsqu'il rend compte de ses lectures : « più leggevi [...], e più ero presente [...]. [...]. Mi creda, io ero lì. D'altronde non c'è più alcun posto dove possa essere. »³³⁶ (p. 40-41). Le mensonge de Anne pourrait alors consister en un déplacement dans la vie « réelle », au lieu de « tout le reste », du seul endroit où Barnaba peut encore être, le lieu de l'accession à la perception par le récit.

À l'instar de l'expérience qui est déroulée dans *Le Stade de Wimbledon*, il s'agit alors d'ouvrir à une vision qui se conjugue avec une sensation plus ample, de faire advenir une présence, l'essor d'un

333 « Certes, je peux vous la raconter, mais seulement parce qu'elle est amusante, seulement parce que je voudrais que vous voyiez, même si vous pouvez voir tout le reste, avec la même exclusivité avec laquelle moi, je l'ai vue. », p. 75.

334 Henri Scepi, *op. cit.*, p. 181.

335 « L'important, c'est à présent, l'important, c'est ici. Je voudrais qu'elle parle encore, je voudrais qu'elle m'en décrive d'autres [...] », p. 29.

336 « Plus je lisais [...], et plus j'étais présent [...]. [...]. Croyez-moi, j'étais là. D'ailleurs, il n'y a plus aucun endroit où je puisse être. », p. 70-72.

'maintenant' qui joigne le pouvoir du langage à un sentiment d'être au monde. Les personnages font diégétiquement cette expérience, qui est poursuivie au niveau narratif par les techniques précédemment envisagées, qui tentent d'ouvrir le texte à un « voir » et un « sentir », par l'appréhension biaisée, le décalage spécifique à l'exercice littéraire, exemplifié encore par le traitement des couleurs, dans *Dans le Musée de Reims*. On trouve ainsi dans le texte au moins trois manières de parler de la couleur pour la donner à voir : il s'agit tout d'abord de sa désignation simple par le mot qui la qualifie, comme dans la description de l'examen optique qui révèle la mal-voyance de Barnaba, mais, à cette désignation est ajoutée l'évocation de la consistance des pelotes de laine, leur position précise dans la petite boîte, leur apparence et leur signification dans la situation précise qui les contextualise, selon la méthode propre à l'auteur, du passage par le détail annexe que l'on a déjà vu, et qui donne ici un relief à la simple couleur par son inscription dans une situation méticuleusement détaillée (p. 28-29). Ensuite, on peut observer la qualification différente qu'Anne et Barnaba donnent aux couleurs pour tenter de les rendre visibles par le langage : alors que Barnaba passe par la comparaison (« E se lei gli parla del giallo, lui cerca subito un paragone per ricordarne uno, e chiede : « Come un limone ? Come un pappagallo ? Come un girasole ? [...] »³³⁷, p. 23), Anne passe par la métaphore (« [...] ma i paragoni con cui Anne risponde sono di tutt'altro tipo, e a voce più bassa : « Giallo come il tradimento e l'inconstanza. Giallo come l'amore legittimo, o l'adulterio che lo rompe » [...]. »³³⁸, p. 23). La « vision nette les yeux fermés » qui peut advenir par le texte se distingue alors de la vision de « tout le reste » dans la mesure où elle doit nécessairement passer par un détour du regard pour pouvoir être suscitée. Cette manière « d'encercler la réalité pour la contraindre à se montrer » permet à la réalité de se constituer dans le texte par le détour propre au langage littéraire. Elle peut faire alors de la représentation une re-présentation, mise en présence renouvelée par la projection imaginative. Il s'agit donc d'ouvrir à une expérience, qui puisse se définir comme sentiment d'adéquation à un présent, à un texte et un réel rendus présents – visibles et sensibles -, qui coïncide avec la définition de l'écrivain donnée par Del Giudice, comme celui qui « concrétise son rapport au monde grâce aux mots qui « rendent visible ». »³³⁹. L'écriture pourrait alors se constituer comme une sorte de zone tampon entre le moi et le monde. Il s'agirait ainsi de réussir à « éprouver un sentiment envers quelque chose d'extérieur »³⁴⁰, par l'advenue d'une vision

337 « Et si elle lui parle du jaune, il cherche aussitôt une comparaison pour se souvenir d'un jaune, et il demande : « Comme un citron ? Comme un perroquet ? Comme un tournesol ? » [...]. », p. 36.

338 « [...] mais les comparaisons avec lesquelles Anne répond sont d'un tout autre genre, et d'une voix plus basse : « Jaune comme la tromperie et l'inconstance. Jaune comme l'amour légitime, ou l'adultère qui le rompt » [...] », p. 36.

339 « Comment raconter l'invisible », *op. cit.*, p. 127.

340 *Dans le Musée de Reims*, p. 7 (« [...] provare un sentimento verso qualcosa fuori [...] », p. 9).

quasiment 'intérieure', d'une expérience qui peut avoir lieu par le processus d'imagination propre à l'exercice littéraire.

La visibilité dont il est question se distingue ainsi d'une simple picturalité, pour au contraire se constituer plutôt comme l'ouverture d'un regard, une possibilité de ressenti par le regard ouvert sur le monde par la narration et son approche biaisée et indirecte. Alors que, selon Daniele Del Giudice et Calvino, l'époque contemporaine est saturée par l'image, la narration peut préserver une vision différente, décalée, paradoxale et indirecte, qui joue et se confronte au « stock d'images »³⁴¹ possédé par le lecteur et par l'écrivain pour les décaler et les renouveler (« Je pense à une éventuelle pédagogie de l'imagination : en nous habituant à contrôler notre vision intérieure sans l'étouffer, ni inversement la laisser tomber dans une rêverie confuse et labile, elle permettrait aux images de se cristalliser sous une forme bien définie, mémorable, autonome, « icastica ». »³⁴²). Au contraire de l'extra-littéraire narratif, la visibilité littéraire peut advenir hors d'un principe d'imposition de l'image, dans la constitution d'une évocation vaste et sensible. Si, dans le régime contemporain des arts, la littérature doit dialoguer avant tout avec l'extra-littéraire, et particulièrement le narratif extra-littéraire qu'est le cinéma³⁴³, pour établir sa propre possibilité dans la représentation du présent, sa

341 « Un secolo di narrazione per immagini aveva modificato la nostra percezione, il nostro rapporto con il reale. Conoscere significava vedere. Gli scrittori, come i lettori, erano anzitutto e prima spettatori. Anche il lettore vede mentre legge ed è nella sua memoria, esperita o acquisita, che attinge le immagini che gli servono per quell'atto di fabbricazione che è la lettura. Il compito dello scrittore, allora, era ed è infinitamente cambiato rispetto a quello di uno scrittore dell'Ottocento. Il lettore ha un bagaglio di immagini incomparabilmente più vasto di quello che aveva, non solo nell'Ottocento, ma anche cinquant'anni fa. Descrivere è infinitamente più difficile. », « Narrazione Probabile », in Lucia Quaquarelli, *op. cit.*, p. 304 (« Un siècle de narration par l'image avait modifié notre perception, notre rapport au réel. Connaître signifiait voir. Les écrivains, comme les lecteurs, étaient avant tout et premièrement spectateurs. Aussi, le lecteur voit pendant qu'il lit et c'est dans sa mémoire, celle de ses expériences ou de ce qu'il a acquis, qu'il atteint les images qui lui servent pour cet acte de fabrication qu'est la lecture. La tâche de l'écrivain, alors, était et est infiniment changée, par rapport à celle d'un écrivain du XIXème. Le lecteur a un bagage d'images incomparablement plus vaste que celui qu'il avait, non seulement au XIXème, mais ne serait-ce qu'il y a cinquante ans. Décrire est devenu infiniment plus difficile. ») ; « [...] quel avenir est réservé à l'imagination individuelle dans ce qu'il est convenu d'appeler la « civilisation de l'image » ? La faculté d'évoquer des images *in absentia* continuera-t-elle à se développer chez des hommes de plus en plus soumis à un déluge d'images préfabriquées ? Autrefois, la mémoire visuelle d'un individu se limitait au patrimoine de ses expériences directes, ainsi qu'à un petit répertoire d'images reflétées par la culture [...]. Aujourd'hui, nous sommes exposés à un tel bombardement d'images que nous n'arrivons plus à distinguer l'expérience directe de ce que nous avons vu pendant quelques secondes à la télévision. », Italo Calvino, *Leçons américaines*, p. 149).

342 Italo Calvino, *op. cit.*, p. 149

343 « L'innovazione non poteva più essere nel confronto con la letteratura precedente ; per me almeno era nel confronto con gli altri linguaggi. Le altre molteplici forme di descrizione del presente andavano in qualche modo al cuore del nostro tempo. Non avevano rinunciato a dire, a mostrare, a descrivere il presente. La narrazione, che è per me una forma del conoscere, doveva guadagnarsi sul campo la possibilità di rappresentazione cui ho accennato, e doveva farlo in competizione con le altre forme di rappresentazione del presente. Era nel misurarsi con il non-letterario che la narrazione poteva tentare una sua probabilità, una sua plausibilità. Tutto era cambiato : non solo la realtà, ma anche la sua percezione. », « Una narrazione probabile », *Inchiesta, op. cit.*, p. 71 (« L'innovation ne pouvait plus se faire dans la confrontation à la littérature précédente ; pour moi du moins c'était dans la confrontation avec les autres langages. Les multiples autres formes de description du présent allaient en quelque sorte au cœur de notre temps. Elles n'avaient pas renoncé à dire, à montrer, à décrire le présent. La narration, qui est pour moi une forme de connaissance, devait gagner sur le champ la possibilité de représentation que j'ai soulignée, et elle devait le faire en compétition avec les autres formes de représentation du présent. C'était en se mesurant avec le non-littéraire que la narration pouvait tenter sa probabilité, sa plausibilité. Tout était changé : pas seulement la réalité, mais aussi sa

particularité, elle peut soutenir la tâche de « ré-apprendre » à voir, dans un monde où le véhicule médiatique principal est l'image, et notamment, l'image cadrée, coupée, délimitée (« [...] un siècle de cinéma et un demi-siècle de télévision ont habitué notre regard à l'écran carré, au *frame*, à l'encadrement [...]. Je ne suis pas sûr que même notre regard ne soit pas en train de devenir aujourd'hui un regard encadré, une façon de figer la réalité, en sélectionnant et en supprimant certains aspects par l'intermédiaire d'un cadre invisible qui découpe et délimite notre vision. »³⁴⁴). L'entreprise littéraire peut se poser comme une tentative de « décadrer » le regard, d'en agrandir l'attention, de l'aiguiser, puisqu'elle porte la possibilité de ne pas se donner dans un cadre, de n'être pas limitée : « [...] la narration, qui évoque par des mots, ne raconte pas à travers des cadres et même quand elle poursuit ses propres images avec exactitude et cherche à en cerner la proximité pour que le lecteur y parvienne tout seul, elle n'a ni marge ni cadre mais un champ visuel illimité où chacun peut voir selon son propre regard. »³⁴⁵.

Elle permet ainsi une amplitude de la vision, un accès à une multiplicité d'éléments qui peut mettre au jour et porter au regard des détails, points de perception et expériences, qui font écho à l'extra-diégétique, et, ainsi, le rendent de nouveau visible. Elle offre ainsi la possibilité de « repousser l'invisible » par l'exercice d'un regard attentif et décalé, décadré, susceptible alors de redonner une visibilité au réel. Par le jeu même de la distorsion littéraire, qui éloigne d'une perception « encadrée » et réduite, elle peut ouvrir une vision autre, ample et sensible, qui s'ancre dans la plurivocité et l'imprécision même de l'évocation littéraire, et permet la rénovation du regard sur les choses du monde

(« Dans un monde où tout devient visible, ce qui m'intéresse est la limite où l'on crée un nouvel invisible, c'est-à-dire du mystère. Une partie du non-visible [...] est constitué par les images que nous ne voyons plus ; [...]. [...] il faudrait ré-apprendre à voir et ce pourrait être une chose à laquelle se consacrer. »³⁴⁶).

La visibilité littéraire recherchée par Daniele Del Giudice, fondatrice de son approche de la narration, se distingue ainsi d'une simple picturalité, pour se constituer plutôt comme ouverture d'un regard différent et spécifique à la narration littéraire, distinct de l'extra-littéraire, et permettant, en outre, l'apport d'images neuves et non-figées, qui valent aussi pour les « sentiments » qu'elles portent, et ouvrent alors à une sensation

(« La puissance d'une image, son rôle actif (abstraction faite de ses éléments), consiste à se développer à partir de cette nature morte et à produire un sentiment vivant ; parce que ces dépouilles inconsistantes qui tournent dans notre esprit sont capables d'action, et c'est cette action que je cherche. D'une certaine façon, peu importe qu'il s'agisse d'une action de vérité ou de falsification, de produire douleur ou joie, ou un sentiment général de la manière d'être des

perception. »).

344 Daniele Del Giudice, « Comment raconter l'invisible », *op. cit.*, p. 133.

345 *Ibid.*, p. 133.

346 *Ibid.*, p. 133-134.

choses : la qualité minimale d'une image est qu'elle soit en mesure d'être active, d'accomplir l'action indispensable qui permet de ne pas voir son caractère essentiel de dépouille et de s'abandonner au contenu visible et au sentiment qu'elle porte en elle. »³⁴⁷).

Tissées dans la complexité qu'entretient le langage avec la chose qu'il tente de décrire, les images de la narration peuvent se distinguer des images-dépouilles, en effaçant la limite du cadre qui impose l'objet dans sa visibilité, pour susciter une considération plus distancée, animée du processus qui soutient la constitution de l'image et fait écho au ressenti. Le rapport de figuration littéraire, indirect, distinct d'une simple reproduction à tendance réductrice, peut ainsi permettre une approche plus complexe de la chose visée, par le principe composite du langage qui mêle clarté et obscurité, brouillage et netteté. La représentation se donne alors comme une constitution complexe, à la fois précise et génératrice d'une ampleur inembrassable impliquant une densité, une intensité de l'image et de ce qui est évoqué. Elle permet ainsi une expérience de la mise en présence et l'instauration d'un sentir qui dépasse la seule imposition d'un « voir », par la préservation du « cône d'ombre », de la part de mystère et d'immaîtrisé qu'elle porte toujours en elle :

« Ce qui importe dans une image narrative n'est pas l'image en soi mais la quantité de passions et d'invisible que cette image porte. C'est ici que se déroule la lutte avec le langage. Apparemment nous décrivons dans la narration des images ; en réalité l'objet de la description concerne la passion qui est à la base de chaque image et la quantité d'invisible qu'elle recrée au moment même où elle se manifeste par les mots. [...]. C'est toutefois dans cette limite d'invisible, située autour des images rendues visibles par le récit, que passe et se conserve le mystère. Je crois qu'il faut prendre grand soin de cette limite. [...]. C'est dans cette ombre, dans cette zone invisible qui se manifeste dans l'acte même de « rendre visible » qu'adviennent les choses les plus importantes d'une narration. »³⁴⁸.

Le langage peut ainsi permettre de « nous apercevoir » de ce qui est, peut concrétiser un rapport au monde par son principe de visibilité, justement car il implique un nécessaire décadre, dans l'impossible maîtrise qui préside à son pouvoir d'évocation. Il impose ainsi une vision paradoxale, claire et composite à la fois, ramifiée, ouvrant sur plus d'une signification. Son imprécision va de pair avec sa sur-signification, et le travail du langage peut ainsi consister en un travail de cette limite entre visible et invisible portés par le pouvoir d'évocation kaléidoscopique des mots. C'est par la malléabilité et l'impossible maîtrise même du langage comme matière à travailler dans l'exercice littéraire que se définit sa possible appréhension du monde, son instauration comme expérience liée au monde, s'en distinguant, et par cette distinction, le portant au regard.

Se dessine ainsi, dans les réflexions théoriques de l'auteur comme dans l'exercice de son premier roman, une conception d'une figuration et d'une narration 'dynamique', tissées de l'élan de la tension existant entre le pouvoir d'évocation et les lacunes du langage, de la projection propre à la représentation, du détour effectué pour faire apparaître les choses « transversalement ». Le recours à

347 *Ibid.*, p. 128-129.

348 *Ibid.*, p. 135-136.

l'événement, systématique dans les récits postérieurs, permettra d'affirmer et d'intensifier cette conception de la figuration, dans la mesure où son expression entraîne, de par ses caractéristiques, ainsi qu'on le verra, une distance mêlée d'implication, une approche nécessairement biaisée. Celle-ci en fait advenir la présence dans les récits par le biais d'une description s'attachant avant tout à mettre en exergue la dynamique qui le soutient. Il est alors donné à appréhender transversalement, selon une visibilité qui n'est pas réduction à une image mais ouverture d'une appréhension de l'expérience qu'il constitue.

Une représentation peut alors avoir lieu, dans la mesure où elle s'ancre dans la spécificité de l'exercice littéraire, qui permet un décadrage du quotidien, et une vision plus ample que celle des images habituellement véhiculées par le narratif extra-littéraire, vision à la fois claire et saturée, portant une visibilité allant de pair avec l'appréhension d'une perception et engageant l'advenue d'une présence constituée par et dans le texte. L'aspect composite du langage, ses multiples ressources d'évocation et de brouillage du sens, semble pouvoir alors être à même de « repousser le seuil du non-visible », faisant ainsi de la représentation dans les récits de Del Giudice une tentative de porter le monde au regard et d'ouvrir une certaine perception, complexe, de celui-ci. La représentation se fait alors regard, accès au réel par un regard particulier, décadré, inhabituel, qui se donne comme projection et permet la constitution dans et par le texte des choses, advenant en tant qu'images vives, principes en mouvement, et non comme une reconstitution figée.

La possibilité d'une représentation s'ancre alors dans la prise en compte des moyens propres à l'écriture narrative, qui ne passe pas, comme chez José Saramago, par une plongée dans l'impossible, mais définit également une attention pour ce qui est habituellement non-perçu, notamment les détails qui tissent les situations. Marquant et ponctuant la narration, ils permettent l'advenue d'une vision et d'une présence de l'instant créées dans et par le texte.

Chez Del Giudice comme chez José Saramago, il s'agit ainsi d'ouvrir l'écriture à une réalité, en travaillant le langage de manière à approcher celle-ci selon ses spécificités, c'est-à-dire indirectement, et en maintenant à la fois un effort de maîtrise, de précision, et une conscience de la vacuité du rapport mot-chose et de la précarité de la transcription à visée mimétique. La réalité ainsi donnée à l'écriture, ainsi portée à la représentation, peut donc intervenir comme instant d'expérience constitué par le biais du texte lui-même, qui se fait ouverture de sensations, constitution d'un regard, selon une approche biaisée qui rend au langage son pouvoir d'écho, d'évocation. Cette ouverture du regard est soutenue par les propriétés de la voix narrative, intervenant avant tout comme agent d'une perception, pourtant neutre ou oscillant, vecteur ainsi d'un « décadrage » à même de focaliser l'attention sur la diversité des pans entrant en jeu dans la constitution des situations.

I.B.3 - Voix

Le détournement de la figure de Bazlen opéré dans *Le Stade de Wimbledon* va de pair avec une attention plus grande portée au « je » narrant, auquel répond, à la fin du texte, l'abandon de la quête sur Bazlen. Le parcours du récit, qui permet la mise à distance et le rejet d'un art narratif conçu comme possible modélisation du passé, possible modélisation de la figure de l'Autre ressaisie et reconstituée dans le texte, est ainsi marqué en contrepoint par une assomption du « je » narrant, dont la présence à soi et de soi au monde s'affirme progressivement. La technique narrative prend part à ce parcours, et la narration simultanée développée dans ce récit soutient ce retournement et cette focalisation non sur une reconstitution « judiciaire » de l'être absent, mais plutôt sur le « je » narrant, qui déporte le récit vers « l'attitude de celui qui écrit », au moment où il écrit. Le travail de l'énonciation va ainsi de pair avec la tentative de susciter dans le texte une expérience présente, dans une contemporanéité feinte entre instant diégétique et présent de l'énonciation. Cette conjonction s'associe à un jeu avec l'instance narratoriale et une utilisation mouvante et variée de la focalisation, que l'on retrouvera dans chacun des récits de Daniele Del Giudice, et qui ouvre ici une possibilité pour la constitution d'une narration 'défocalisée', amplifiant le regard et la perception par une indétermination récurrente de l'instance narrative.

Ainsi que l'analyse Philippe Daros, l'artifice d'une contemporanéité entre l'acte d'énonciation, d'écriture et de perception en jeu dans la technique de la narration simultanée, va de pair, dans *Le Stade de Wimbledon*, avec le processus d'une assomption d'un « je » et d'un « maintenant », opposé à une tentative aporétique de ressaisissement de l'autre et d'un passé. Il permet la mise à distance de la figure du silence que représente Bazlen et découvre un pouvoir du langage :

« Si l'on admet que le comportement de quelqu'un qui écrit est, dans *Le stade de Wimbledon*, d'abord une tentative de « narration simultanée » (un acte de feintise désormais signifiant), alors il est clair que ce comportement traduit, à chaque pas, à chaque « stade », la manière dont ce « je » est pris dans l'instant, dans l'événement même de cet instant : le comportement même de quelqu'un qui écrit, au moment où il écrit. Mais ce n'est qu'à la fin que cet « ensemble de comportements » se trouve associé à un adverbe de temps, à la conscience d'un « maintenant », marquant par là même une idée de postériorité essentielle : *Adesso è questo che a me sembra importante*. (« Maintenant, c'est cela qui me paraît important »). Dans ce « maintenant », et pour la première fois dans ce premier roman, la possibilité de synthétiser la nature de l'intrication entre « savoir être » et « savoir écrire » se trouve actualisée dans le maintenant d'un acte de discours. Dans cet acte de discours, énoncé « maintenant » se dévoile et se confond, pour un instant, la puissance du langage, le langage en tant que puissance, cette faculté, par essence inactuelle... que Roberto Bazlen aura, quant à lui, maintenu tout au long de sa vie dans son état de potentialité jamais actualisée. »³⁴⁹.

349 Philippe Daros, ouvrage à paraître.

Dans cette assomption d'un « je » qui est à la fois et au même instant narrateur et narré, il s'opère de plus, par les propriétés même de la narration simultanée, un certain décalage dans la figure du narrateur et la caractérisation du personnage, une certaine indétermination de ceux-ci. Comme l'analyse Philippe Daros, il y a, avec cette technique, « plus d'un je dans le je qui narre ». En effet, selon l'artifice de la narration simultanée, le discours du « je » maintient l'illusion d'une communication pour lui-même, dont il serait le destinataire, en même temps que la destination du texte vers un lecteur extra-diégétique impose à ce discours un autre destinataire réel, et qui, par définition, a besoin de plus d'informations pour comprendre le récit que le je locuteur-destinataire, censé vivre les situations décrites et donc en connaître, immédiatement, les détails et les implications. On se trouve donc face à l'exposition, par le personnage-narrateur lui-même, à la fois d'une certaine « identité narrative » de celui-ci, relative à ses actions et à la structure de l'intrigue, et de ses pensées, actes d'imagination ou de réflexions. Ceux-ci peuvent s'aiguiller dans des directions semblant ne pas entretenir de rapport avec la ligne principale de l'intrigue, mais maintiennent la technique de la narration simultanée, reportant finalement l'intérêt du lecteur de la ligne de l'intrigue à la figure du « je ». Cette technique oblige le « je » narrateur et personnage à une certaine multiplicité en même temps qu'elle va permettre la constitution d'une présence de soi à soi, et permet de lire le récit comme le parcours de cette assomption à soi du « je » qui parle, dans sa validité à prendre la parole :

« Une hypothèse, alors, se dessine : ce sont les modalités formelles mises en œuvre dans la narration simultanée, dans les arborescences continues de la pensée, de l'agir, dans les digressions et les stases narratives, dans la géométrie variable de la distance entretenue par ce narrateur avec sa propre démarche d'enquêteur, dans la tentative, un leurre bien évidemment, d'ouvrir l'instant en y maintenant le jeu intervallaire entre le potentiel et l'actuel, qui doivent permettre de penser la fonction de modélisation, singulière, du *muthos* dans son ensemble. »³⁵⁰.

Cette advenue du « je », ainsi que l'analyse Philippe Daros, implique de plus la présence de « plus d'un sujet » dans la mesure où elle passe par un processus qui implique que le sujet soit changé, et changé par lui-même, soit à la fois à changer et agent de ce changement. C'est celui-ci qui permet au personnage de se distancier de la figure de Bazlen, et, s'affirmant pour lui-même, de renouer avec une possibilité personnelle de prendre la parole, d'écrire. Mais ce « je » qui s'advient à lui-même au cours du récit, par l'événement de l'abandon de la quête sur Bazlen, s'il instaure sa présence dans le récit, est loin de correspondre à une détermination identitaire classique, qui poserait un personnage strictement déterminé, pouvant faire l'objet d'un portrait qui en synthétiserait les caractéristiques, par exemple. Au contraire, on retrouve, même dans l'assomption de ce « je » se narrant lui-même, le refus de la détermination stricte d'une subjectivité déjà appliquée à l'égard de la

350 *Ibid.*.

figure de Bazlen, concrétisée dans les descriptions biaisées, déjà observées, des différentes personnes rencontrées par le narrateur. Cette volonté de résister à une définition identitaire univoque, à un possible pouvoir de « com-prendre » l'autre pour formuler un jugement, pour rendre compte de l'intériorité de cet autre, de son « ipséité »³⁵¹, se retrouve dans chaque récit, et va de pair avec la dynamique de l'advenue concomitante à l'expression de l'événement³⁵², mais, également, entre en jeu dans le travail de l'énonciation et de la définition du narrateur. Le travail de l'énonciation dans *Le Stade de Wimbledon* semble ainsi ouvrir la voie à une narration qui n'est pas conçue comme détermination.

En effet, la multiple présence du « je » qui est créée dans *Le Stade de Wimbledon* par l'utilisation de la narration simultanée se conjugue, dans son traitement par l'auteur, avec un élargissement de la focalisation narrative, une indétermination du point focal. Une indétermination supplémentaire gagne ainsi le personnage dans la mesure où la narration a parfois lieu selon une focalisation qui le dépasse largement, alors même que la narration à la première personne impliquerait une restriction du champ focal aux limites du personnage. Il s'opère ainsi une sorte de décadrage des limites subjectives du personnage, réduisant leur aptitude à le caractériser, comme lors de la scène de *l'Ile d'Oleron*, révélatrice de ce procédé. Au chapitre 3, une promenade désœuvrée mène le narrateur au port :

« Sono sotto la murata della *Ile d'Oléron*, una nave da guerra francese. Era impossibile fissare appuntamenti per la mattinata, e dalla stazione sono arrivato al porto. Ho visto la sagoma grigia tra i colori accesi del panorama, perpendicolare al grande albergo. Mano a mano che mi avvicino, la sigla sulla fiancata che sembrava AGIO diventa A610. Qualche marinaio affacciato guarda giù con un senso di rilievo e di proprietà. Non so se si può salire a bordo ; cammino lungo il molo, finché trovo un posto per sedermi. Da qui si vede bene : alta e vicina, in una strana intimità. »³⁵³ (p. 42).

Avec cette dernière phrase, tous les éléments sont mis en place pour introduire une description³⁵⁴, qui pourrait convoquer la minutie et la picturalité avec lesquels sont déjà donnés les premiers éléments de la contextualisation. En effet, la localisation du personnage-descripteur est donnée, ainsi que la visibilité particulière de l'objet observé et la relation entre l'un et l'autre. Le « point de vue » duquel peut être élaborée fictivement la description semble donc installé, précis, et, puisque 'l'action' introduite est celle d'un regard, d'une observation (« D'ici, l'on voit bien »), le lecteur peut

351 *Ibid.*.

352 Cette « indéfinition » de personnages en mouvement, pris dans un processus continu d'advenue à eux-mêmes, sera analysé en III.A.1.

353 « Je suis sous la muraille de *l'Ile d'Oleron*, un bateau de guerre français. Il était impossible de fixer des rendez-vous pour la matinée, et, de la gare, je suis venu au port. J'ai vu la forme grise au milieu des couleurs enflammées du panorama, perpendiculaire au grand hôtel. À mesure que je m'approche, le sigle sur la coque, qui me paraissait être AGIO, devient A610. Quelques matelots accoudés regardent en bas, avec un sentiment d'importance et de propriété. Je ne sais pas si l'on peut monter à bord ; je marche le long du môle, jusqu'au moment où je trouve un endroit pour m'asseoir. D'ici, l'on voit bien : le bateau est très proche, dans une étrange intimité. », p. 69.

354 Notamment si l'on suit les « signaux de la description » définis par Philippe Hamon, cf. *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, particulièrement, p. 172-184, « Le regard descripteur ».

s'attendre à assister à l'observation du bateau par le narrateur-personnage. Or, cette « étrange intimité » est en fait déroulée d'une manière surprenante, puisqu'elle engage une description qui va bien plus loin que la simple observation visuelle de la part du personnage, et n'est pas non plus donnée comme une rêverie ou un acte de projection réflexive. À la suite du narrateur, des touristes français arrivent, qui vont visiter le bateau. Depuis le quai, le narrateur les observe, mais la description de leurs actions continue alors même qu'« ils ont disparu tous les trois dans une écoutille », sortant ainsi du champ de vision possible du narrateur. La description de leur visite du bateau commence comme une projection imaginative de la part du narrateur, mais, par le jeu sur les temps verbaux, elle se retourne petit à petit en une sorte de description « objective », neutre, qui pourrait être le fait d'un narrateur hétérodiégétique et omniscient à la troisième personne :

« Adesso cammineranno nei passaggi stretti tra le paratie ; davanti ogni locale, prima di entrare, la loro guida illustrerà il significato della sala. Avrà già spiegato che la *Ile d'Oléron* è una nave ausiliaria, come sembra dall'armamento ridotto e dalla struttura mercantile. [...]. Il guardiamarina ha aperto l'armadio dei cronometri : sono messi in piano, in sospensione nelle controcasse. Ha detto : « Vanno caricati ogni giorno alla stessa ora, sono delicatissimi. »³⁵⁵ (p. 42-43).

On observe ainsi tout d'abord une utilisation du futur, qui peut connoter la projection, puis, un passage au passé, mais encore modalisé par le futur antérieur qui nuance l'accomplissement 'réel' de l'action décrite, puis enfin un passage au passé composé, qui sous-entend donc l'accomplissement des actions décrites et connote un temps du récit assez conventionnel, renforcé encore, ensuite, par l'utilisation d'un présent duratif pour la description des pensées de l'enseigne : « Soprattutto si preoccupa che i due ragazzi abbiano sempre chiara la loro posizione rispetto all'ordine dei ponti, e addirittura glielo chiede in modo esplicito : « Dove siamo ? »³⁵⁶ (p. 43). Le narrateur homo-diégétique, personnage principal du récit, dont la vision du bateau est circonscrite à son apparence extérieure vue depuis le quai semble ainsi, progressivement, pouvoir laisser la place à un narrateur omniscient à la troisième personne, par un subtil jeu qui confond projection imaginative narrativisée et narration hypo-diégétique d'un récit réaliste, dont le rapport avec la réalité diégétique est impossible à déterminer.

Cette description est développée assez longuement (p. 42-45), toujours selon la même alternance des temps verbaux et la même omniscience (« Vorrebbe anche indicare », « i due penseranno che »,

355 « Maintenant, ils vont marcher dans les passages étroits entre les cloisons ; devant chaque endroit, avant d'entrer, leur guide leur expliquera la signification de la salle. Il doit avoir déjà expliqué que l'*Ile d'Oléron* est un navire auxiliaire, à en juger par l'armement réduit et la structure du bateau de marchandise. [...]. L'enseigne de vaisseau a ouvert le placard des chronomètres : ils sont mis à plat, en suspension dans les doubles caisses. Il a dit : - Ils doivent être remontés tous les jours à la même heure, ils sont très délicats. [...]. », p. 70.

356 « Il se soucie surtout que les deux jeunes Français aient clairement à l'esprit leur position par rapport à l'ordre des ponts et il la leur demande de façon explicite : - Où sommes nous ? », p. 71.

« il guardiamarina describe la duttilità del legno », « queste parole gli piacciono »³⁵⁷), contredite par moment (« Che cosa penserà il guardiamarina del naufragio ? », « [...] parlano e poi ripartono verso la prua, come se lui si fosse dimenticato di mostrargli qualcos'altro. »³⁵⁸), qui crée une indécidabilité du statut narratif du passage, dont l'hybridité est soulignée parfois par un retour sur la position du personnage-narrateur (« Ogni tanto, da dove sono seduto li vedo riemergere sui ponti e sparire di nuovo. »³⁵⁹, p. 44). Puis, on revient à un ancrage subjectif du passage, avec une rêverie du personnage sur la figure de l'enseigne du navire (p. 45-46), qui l'amène à des considérations sur l'art de la navigation, liées ensuite à son enquête par le parallèle que le narrateur instaure petit à petit avec le récit inachevé de Bazlen, *Le capitaine au long cours*, tandis qu'un lien est renoué avec la description 'objective' du bateau lorsque le personnage va consulter dans une librairie un catalogue des bateaux qui lui permet de fournir des renseignements historiques sur l'*Ile d'Oléron*. La totale absorption du personnage-narrateur dans cette scène n'est donc rompue qu'à de rares moments, qui ramènent l'attention narrative sur la position du personnage, spatiale d'abord, puis en rapport à la ligne 'principale' du récit, celle de l'organisation de son enquête (« Dovrei organizzare la giornata, ma sono deconcentrato. Quasi senza accorgermene ho seguito i due ragazzi francese fuori del porto. E piano piano sto andando dal solito libraio. »³⁶⁰, p. 46).

Surtout, a lieu ici un décadage du point focal, les limites du narrateur, circonscrit au personnage qui en porte la charge, semblant abolies. On est, de ce fait, face à la création d'un regard large, à l'advenue d'une vision quasi-autonome, non-liée à l'artifice d'une restriction de point de vue due au caractère homodiégétique du narrateur, que celui-ci semble pouvoir énoncer presque sans l'ancrer dans un point de vue particulier. La vision en jeu dans la narration semble être une action capable de déborder la subjectivité à laquelle elle devrait être soumise, et l'on retrouve ici les principes mis en exergue dans « Comment raconter l'invisible », où le « regard » apparaît plutôt comme quelque chose d'autonome, l'agent par lequel le monde apparaît comme visible ou invisible. Cette manière de déborder le point focal du personnage-narrateur pourrait alors rejoindre la volonté de « décadrer » le regard habituel pour faire surgir ce qui est habituellement non-perçu, en définissant en quelque sorte une entrée dans un champ plus vaste de mise en exergue de ce qui est. Prise dans la narration simultanée du personnage apprenti-écrivain, cette défocalisation, cette perturbation du cadre focal, semble également pouvoir se faire l'écho d'une appréhension de la narration et de ses

357 « Il voudrait également indiquer », « ils penseront que », « l'enseigne décrit la ductilité du bois », « il aime ces mots parce que », p. 71-72.

358 « Que peut penser l'enseigne du naufrage ? », « [...] ils parlent et puis repartent vers la proue, comme s'il avait oublié de leur montrer autre chose. », p. 72-73.

359 « De temps à autre, de l'endroit où je suis assis, je les vois réapparaître sur les ponts et disparaître à nouveau. », p. 72.

360 « Je devrais organiser ma journée, mais je manque de concentration. Presque sans m'en apercevoir, j'ai suivi les jeunes Français en dehors du port. Et peu à peu, je me rends chez mon libraire habituel. », p. 76.

spécificités, mêlant projection imaginative et certitude, tout en déterminant une voix énonciative mouvante, qui va perdurer ensuite dans chacun des récits.

S'opère ainsi un dépassement des limites narratives du point focal, mené dans la plupart des récits par un tel décalage des figures de narrateur, qui entraîne une indétermination de leur statut par un métissage de leurs caractérisations. Par extension, ce procédé empêche une réduction unitaire et identitaire des personnages abordés et crée une certaine neutralité de la voix. Cela conduit à un dépassement des formes narratives traditionnelles et à une certaine hybridation de celles-ci. Ainsi, si le récit du *Musée de Reims*, par exemple, est énoncé par un narrateur neutre, impersonnel, hétérodiégétique et omniscient, l'on observe une modération de son omniscience, un jeu sur les focalisations qui permet de tenir l'écueil d'une reconstitution en forme de détermination stricte et définitive à distance. Il cède aussi parfois la parole à Barnaba, personnage-narrateur à la première personne³⁶¹. La technique de la narration simultanée est utilisée lorsque Barnaba narre (notamment p. 40-51 où elle apparaît très clairement), et surtout, les passages desquels il est le narrateur constituent des retours réflexifs du personnage sur ce qui vient d'avoir lieu et a été énoncé par le narrateur hétérodiégétique à la troisième personne. Ces passages ponctuent le texte, marquent une pause dans la progression de la ligne de l'intrigue, pour se focaliser sur l'appréhension de la situation par le personnage. Un montage est ainsi opéré entre une description de la situation de 'l'extérieur' et une appréhension de l'intérieur de la situation, subjective et qui donne accès aux sentiments de Barnaba face à ce qui a lieu. Si le narrateur hétérodiégétique possède une certaine omniscience, il semble ainsi déléguer la narration des sentiments du personnage au personnage lui-même, poursuivant par là ce refus déjà amorcé dans *Le Stade de Wimbledon* et analysé par Philippe Daros, de modélisation narrative de l'autre, de définition « judiciaire » de la figure de l'autre, visant à reconstituer de l'extérieur une identité. Le narrateur hétérodiégétique et impersonnel qui intervient dans *Dans le Musée de Reims* est également soumis à des restrictions de son champ focal, qui tranchent avec son omniscience, démontrée à d'autres moments. Il ne s'agit pas là simplement d'une rétention d'informations de la part d'un narrateur habile qui ménage ses effets, mais de la mise en exergue d'une ignorance, d'une incapacité à enfermer les personnages décrits dans une caractérisation unique, un regard explicatif, ainsi, p. 35 : « « Non potremmo sederci sulla panchetta qui di fronte ? » disse Anne per sottrarlo a quell'inutile tortura dello stare così attaccato al quadro, o forse perché con quel quadro lei manteneva comunque un distacco e un rivalità, Barnaba doveva conoscerlo assai bene, e al posto dell'intimità nelle bugie e nell'invenzione del giorno prima, lei ne

361 On retrouve ces changements de narrateur dans *Atlas Occidental* et *Quand l'ombre se détache du sol*, mais nous en réservons l'analyse à la partie II.B.1.

cercava un'altra. Seduti così sarebbero stati almeno più vicini tra loro, più protetti. »³⁶². Le recours à la formulation hypothétique semble glisser vers un discours indirect libre (notamment par l'utilisation de l'imparfait et du conditionnel) non précisément attribuable à l'un ou l'autre des personnages, ou composer un exercice réflexif de la part du narrateur, qui contraste avec sa neutralité. Il permet, par l'utilisation d'une formule hypothétique (utilisée, de plus, à chaque fois qu'il s'agirait pour le narrateur de qualifier l'attitude de Anne, personnage qui ne se narre jamais directement), de nuancer les pouvoirs traditionnels allant de pair avec l'omniscience du narrateur, en restreignant sa capacité à rendre compte d'une subjectivité.

Ce décalage d'une focalisation narrative 'classique' ou au moins théoriquement balisée entraîne ici un certain point de vue, non soutenu par un sujet qui justifierait les restrictions de son regard. Il hybride la figure du narrateur neutre, hétérodiégétique et à la troisième personne, selon le procédé inverse de celui ayant lieu dans *Le Stade de Wimbledon*, où est créé un sujet dont le point de vue, pourtant subjectif et homodiégétique, n'est pas limité. Cette abolition des déterminations traditionnelles de la figure du narrateur semble le placer dans un espace intervallaire, mouvant, non délimité et modulé tout au long de la narration.

On observe alors un jeu de montage, qui peut définir une structure paratactique du récit, celui-ci étant sans cesse soumis à de tels changements d'angles dans la focalisation narrative. L'alternance du narrateur neutre et de la narration simultanée de Barnaba est accentuée encore par la prise de parole d'Anne, narratrice intra-diégétique, qui semble souligner l'artifice qui va de pair avec tout acte de narration. Ainsi qu'on l'a vu, Anne a pour fonction, face à Barnaba, de « concrétiser » les vagues perceptions de celui-ci grâce aux « mots qui rendent visibles », mais, si elle arrive à susciter une vision chez Barnaba, c'est par le détour du mensonge qu'elle y parvient, créant par celui-ci une intimité, une complicité capable d'ouvrir l'instant en instaurant une expérience présente :

« È in questo modo che Anne completa e rifinisce le immagini sbagliate che Barnaba si fa di ciò che non può vedere, o gliene inventa dettaglio per dettaglio. Non si direbbe che lei menta per mentire, né perché la situazione le offre l'immunità da ogni riscontro ; e c'è sicuramente un tempo, magari breve, in cui lei stessa vede chiaro ciò che nei quadri non c'è, ciò che soltanto il desiderio o l'immaginazione di Barnaba producono, e lo fa suo, ed è con lui ameno in questo. »³⁶³ (p. 18-19).

362 « « Ne pourrions-nous pas nous asseoir sur la banquette là, devant ? », dit Anne pour le soustraire à cette torture d'être ainsi collé au tableau, ou peut-être parce que, de toutes façons, elle gardait vis-à-vis de ce tableau un détachement et une rivalité, Barnaba devait le connaître très bien, et à la place de l'intimité dans les mensonges de la veille, elle en cherchait une autre. Assis de la sorte, ils seraient au moins plus proches l'un de l'autre, plus protégés. », p. 60.

363 « C'est de cette façon qu'Anne complète et parachève les images erronées que Barnaba se fait de ce qu'il ne peut pas voir, ou qu'elle les lui invente en détail. On ne peut pas dire qu'elle mente pour mentir, ni parce que la situation lui offre l'impunité en l'absence de toute confrontation ; et il y a certainement un temps, sans doute bref, où elle-même est totalement convaincue de ce qu'elle dit, et où elle aussi voit clairement ce qu'il n'y a pas dans les tableaux, ce que seulement le désir ou l'imagination de Barnaba produisent, et qu'il fait sien, et elle est avec lui au moins en cela. », p. 27.

C'est selon une certaine opportunité, de plus, que se déroule la narration de Anne, qui s'adapte toujours à l'imagination de son destinataire, tout en sollicitant son sens critique : « Barnaba non le chiede aiuto, anzi ; ma se lui, a bordo del battello sul fiume, al chiaro di luna, vede anche un capitano che in realtà non c'è, e ne parla, Anne glielo descrive compiutamente nell'alone di una luce candida ; [...] . »³⁶⁴ (p. 17). Ainsi que le commente Henri Scepi :

« [...] le commentaire que véhicule cette voix ne semble pas de nature à veiller au maintien d'une nécessaire transparence ; bien au contraire, il opère sur le mode de l'opacification et, en dernière analyse, du mensonge. Il se fait aveugle, à proportion de l'infirmité qui affecte Barnaba, et par là-même parachève, en les affinant et les prolongeant, les images, les couleurs et les formes que le jeune homme projette sur la toile, fictives, dénaturantes, insolentes. », p.181. »³⁶⁵.

Par la désignation intra-diégétique de l'acte de conter, mêlée à l'hybridation de la voix narrative, à son caractère incertain et sa mouvance entraînés par le jeu de montage, une certaine neutralité dans la narration semble être mise en place, créée par une sorte de balance entre les différentes voix en présence dans le texte. Cette pluralité de voix, elles-mêmes souvent ambiguës, indécidables, composant la narration, subvertit la figure du narrateur, et, par la balance entre l'une et l'autre voix, semble se définir une certaine neutralité de l'énonciation, qui se donnerait alors comme un 'ce qui se raconte', dépersonnalisé (ou conjointement impersonnel et personnel) et non soumis aux limitations fictives des personnages, ou aux limitations théoriques des différents types de narrateurs possibles³⁶⁶. La rencontre d'une possibilité de narration passe ainsi par un travail de ses cadres et de ses limites, et par un déplacement de ceux-ci qui rompt avec une pratique plus classique pour l'ancrer dans une tension entre capacité et lacune qui renouvelle ses principes.

Les personnages sont gagnés d'une certaine manière par cette neutralité, par une indétermination qui les empêche de répondre à une caractérisation définitive, notamment dans la mesure où cette narration non-conventionnelle ne les soumet pas à une définition de l'extérieur, selon la technique du portrait traditionnellement utilisée. Ainsi, une définition conventionnelle, incluant une description physique, un statut social et un état civil, est rarement donnée. Le refus, de la part de la narration, de figer l'altérité des personnages non-narrants dans une identité définie, ainsi que le refus

364 « Barnaba ne lui demande pas d'aide, au contraire ; mais si lui, à bord du bateau sur le fleuve, au clair de lune, voit aussi un capitaine qui en réalité n'y est pas, et qu'il en parle, Anne le lui décrit complètement dans le halo d'une lumière blanche ; [...] . », p. 25-26.

365 *Op. cit.*, p.181.

366 La dynamique de ces oscillations énonciatives devrait pouvoir être mise en rapport avec celle qui règle l'utilisation toute aussi fluctuante des temps verbaux, que Del Giudice justifie par le besoin de créer une dynamique particulière, qui permette l'expression d'une certaine simultanéité : « Il m'importait de suggérer une totale mobilité des points de vue à partir desquels raconter des histoires. C'est le rapport avec la fiction elle-même qui se modifie continuellement, en passant ainsi d'un temps à un autre, changement qui implique pour le lecteur de devoir se déplacer lui-même continuellement à l'intérieur du récit de la même façon que se déplacent les personnages et que se transforment les sentiments qu'ils éprouvent, les uns face aux autres. [...] . Une fiction fonctionne d'autant mieux qu'elle réussit à raconter son histoire avec la plus grande précision et à évoquer simultanément toutes les autres histoires possibles. », « Métamorphose d'un européen », entretien de Del Giudice accordé à Filippo La Porta dans *Reporter*, 21/10/85, cité et traduit par Philippe Daros, ouvrage à paraître.

de l'artifice d'une telle constitution identitaire par les personnages narrants, entraîne la création de personnages dépourvus d'une caractérisation unitaire, mais se définissant au cours du récit, par petites touches. Cependant, les personnages des récits de Del Giudice sont tous marqués par une intensification de leur faculté perceptive, et apparaissent ainsi, généralement, comme les agents d'une observation aiguisée du monde diégétique. De ce fait, les personnages, s'ils semblent peu individualisés, semblent plutôt se définir par un regard particulier, et servir de support de déplacement dans un univers, de support à l'observation d'un monde. Ils sont, ainsi, tous, assez passifs, et s'ils agissent, comme Brahé ou Epstein, leur action consiste à observer et analyser, comprendre, ou comme Anne, à mentir, ou comme Barnaba, à imaginer, ou même, comme dans *Quand l'ombre*, il s'agit pour le personnage d'assister à son devenir pilote tout en effectuant les gestes nécessaires à cet accomplissement ; et, dans *Le Stade de Wimbledon*, l'action principale est finalement celle de mettre en place une « présence à soi et de soi dans le monde »³⁶⁷, loin d'une caractérisation traditionnelle, mais qui n'en est pas moins importante quant à la présence du personnage dans le monde diégétique et dans le texte. L'indétermination de l'identité narrative traditionnelle se conjugue ainsi avec une caractérisation différente, biaisée, passant avant tout par les capacités perceptives des personnages, qui créent un pont entre l'individu mis en récit et le monde diégétique, l'un et l'autre semblant conjointement se déterminer.

Ainsi, si la représentation tente de susciter un « voir » et un « sentir » à l'intérieur du texte, comme moyen d'accéder, par le récit, à une perception qui puisse faire écho à un sentiment du réel, l'instance narrative met aussi l'accent sur une « visibilité » du monde diégétique décrit et un processus de perception. De fait, alors que, chez José Saramago, la voix narrative est avant tout une instance du dire, qui exprime sans cesse sa propre fonction, l'instance narrative chez Del Giudice semble exprimer avant tout un voir, une perception, qui à l'instar de la vision recherchée par l'écrivain « au moment où il écrit », pourrait advenir à l'instant même de son énonciation (ou du moins, se donner comme telle).

Cette importance de la perception, son expression, se retrouvent dans chaque récit de Del Giudice, mais semblent particulièrement exacerbées dans *Le Stade de Wimbledon*, notamment dans la mesure où il s'agit d'une narration à la première personne, portée par le personnage principal. Si le personnage se définit globalement par sa passivité (« Non faccio nulla ; aspetto che le cose

367 Cette présence du personnage, « je », dans *Le Stade de Wimbledon*, qui se met en place au long du récit pour aboutir non pas à une caractérisation classique ou à une détermination psychologique particulière, mais à la simple affirmation d'un « je » compris comme possibilité de s'affirmer comme « je », qu'analyse Philippe Daros, sera détaillée en III.A.1, dans la mesure où elle reflète la particularité propre à la figure du sujet en tant « qu'advenant », déterminé principalement par sa possibilité de (s') être lui-même, qui a lieu dans chacun des romans de Del Giudice et José Saramago, et va de pair avec l'advenue de l'événement.

accadano, come sempre. »³⁶⁸, p. 114), les actions dont il est l'agent concernent avant tout l'observation, et l'on trouve une récurrence remarquable du champ sémantique du regard, des verbes de la vision (je vois, je regarde, je remarque...). Ainsi, c'est principalement de son regard dont le personnage-narrateur rend compte, comme pour composer de petites vignettes intensément visibles, dessinant « une vision d'ensemble, ou un détail qui ne compte que pour moi », à l'instar des images photographiques qu'il voudrait pouvoir prendre : « Adesso, con lo sguardo più abituato, distinguo i profili che soli indicano una differenza tra le cose [...] ; i ragazzi si sono seduti lì, provano probabilmente un punto di vista. Poi camminano ancora ai bordi del campo, fino a una scaletta in discesa. Spariscono dal margine dell'occhio. »³⁶⁹ (p. 113). À l'instar du processus décrit par Del Giudice concernant le travail d'écriture, une contemporanéité semble exister entre l'instant de vision et son énonciation, comme en témoigne ici l'utilisation du déictique « maintenant ».

De plus, la vision donnée à lire semble permettre de porter à la vue cet « invisible que l'œil efface », selon la volonté exprimée dans « Comment raconter l'invisible », sans dépasser forcément, ici, les limites focales du personnages, mais en faisant de celui-ci un agent de notation de ses perceptions, même les plus infimes, les plus vagues ou les plus quotidiennes, comme pour constituer, pour le lecteur, une image nette, structurée par des points saillants qui en déterminent la composition, ainsi, p. 92, alors que le narrateur attend son premier rendez-vous avec Lubja Blumenthal : « Mi siedo su una panchina [...]. Appoggio i gomiti sulle ginocchia e la faccia sulle mani ; aspetto in una sospensione strana, quasi senza vedere la casa di fronte così osservabile e la barca a vela che spunta dalla rimessa aperta. Non sono certo che questo modo di arrivare in anticipo agli appuntamenti sia una forma di intensità, come se anche il « prima » appartenesse all'incontro. »³⁷⁰. Les différents plans qui constituent la situation sont mis au jour, la narration rendant compte à la fois de ce qui est, de ce que cela donne à penser, de ce qui est perçu, et même de ce qui ne l'est pas vraiment. Cela définit, dans la narration, une acuité perceptive qui semble aller de pair avec l'éclosion d'une instantanéité, d'une contemporanéité : alors que le personnage a passé la matinée à se préparer au rendez-vous avec Ljuba Blumenthal et à l'envisager, lorsqu'il entre chez elle « C'è stato un momento [...] in cui tutto quello che avevo immaginato fino a un secondo prima si è semplicemente adeguato

368 « Je ne fais rien ; j'attends que les choses se passent, comme toujours. », p. 184.

369 « Maintenant, mon regard étant plus accoutumé, je distingue les contours qui seuls indiquent une certaine différence entre les choses ; [...] ; les garçons se sont assis là-bas, ils essaient probablement un point de vue. Puis, ils marchent encore au bord du terrain, jusqu'à un petit escalier qui descend. Ils disparaissent de mon champ de vision. », p. 182.

370 « Je m'assois sur un banc [...]. J'appuie mes coudes sur mes genoux et mon visage entre mes mains ; j'attends dans un étrange état de suspension, presque sans voir la maison en face, si bien observable, et le voilier qui dépasse de la remise ouverte. Je ne suis pas certain que cette manière d'arriver en avance aux rendez-vous soit une forme d'intensité, comme si l'« avant » aussi appartenait à la rencontre », p. 148.

alla realtà, con l'abituale opportunismo della percezione. »³⁷¹ (p. 92). La perception est alors un principe qui annule l'imagination, rend caduc ce qui a été décrit auparavant, mais définit aussi une malléabilité, une adhésion à ce qui est, à ce qui se présente. La narration, tissée avant tout des perceptions du personnage-narrateur, semble alors y gagner ce processus d'adhésion spontanée aux choses en jeu dans l'acte de percevoir. Ce processus est prolongé par une sorte d'instantanéité entre la perception de l'objet décrit et sa description, déclinée selon différentes manières dans les récits de l'auteur, ainsi qu'on l'étudiera plus loin³⁷², et qui s'instaure, dans *Le Stade de Wimbledon*, par l'utilisation de la narration simultanée selon laquelle est énoncé tout le récit. Ainsi, dans *Le Stade de Wimbledon*, grâce à l'artifice de la narration simultanée, le monde paraît donné, décrit, et même écrit, à l'instant où il est perçu. On peut retrouver ici cet « instant de fracture » dans lequel s'opère la vision, hors de « l'invention et de la mémoire », qui semble alors être partagé par l'acte d'écrire comme par l'acte d'énonciation. Les personnages se définissent donc avant tout comme porteurs d'un regard, et la narration comme agent de création de cette « vision » recherchée dans le texte.

Par cette acuité perceptive des personnages, alliée à une structure narrative composée de différentes instances narratives ou points de focalisation, par ces décalages de point de vue, la narration semble se donner alors comme un ajustement permanent du regard, et le personnage comme un outil de mise au point focale. Les narrateurs semblent ainsi se situer sur un seuil, à la limite entre regardant et regardé, qu'ils énoncent de manière à ce qu'ils semblent advenir ensemble au même instant, se créer mutuellement. Le personnage-narrateur du *Stade de Wimbledon* rend compte de ce processus : il se dessine par le biais de ses perceptions, dont l'expression permet la description du monde diégétique. Ce qui est perçu, énoncé par le personnage lors de l'expression de sa perception, semble ainsi définir la singularité du personnage. Le monde diégétique est de même, selon le processus inverse, constitué au travers des perceptions du personnage-narrateur. L'énonciation, quant à elle, paraît être le point qui lie ces deux déterminations et les lit, en exprime la spécificité, en se modulant à l'extérieur ou à l'intérieur des limites focales du personnage, mettant l'accent sur ses dérives réflexives ou imaginatives, ou, au contraire, détaillant le monde diégétique hors de toute référence à la restriction des champs perceptif et visuel du personnage.

L'énonciation se constituerait ainsi comme le point d'intersection où le regardant et le regardé se rejoignent, dans l'artifice d'une advenue conjointe de l'acte d'énonciation, de la perception et du perçu, dont la narration simultanée rend compte exemplairement. « Io non so come lei veda, ma il suo sguardo si vede così tanto. Lei è tutto lì, sul bordo dei suoi occhi ». »³⁷³, à l'instar de cette

371 « Il y a eu un moment qui s'est écoulé [...] où tout ce que j'avais imaginé jusqu'à il y a une seconde s'est simplement adapté à la réalité, avec l'opportunisme habituel de la perception. », p. 149.

372 Cf. II.A.2.

373 « Je ne sais pas comment vous voyez mais vous êtes entièrement là, au bord de vos yeux », p. 38.

remarque d'Anne à Barnaba (p. 24), tout se passe comme si le narrateur était lui aussi constamment « au bord des yeux », au bord du point focal par lequel il est traditionnellement exprimé. Ces décadres, le décalage des points focaux narratifs traditionnels ont pour effet que le monde décrit n'est plus tenu sous la coupe d'un regard (qu'il soit subjectif ou se prétende objectif), mais se donne comme constitutif du regard, dans une abolition de la question intérieur/extérieur, subjectif/objectif. La voix narrative se donne alors comme une instance de description d'une conscience percevante, qui ne se définit pas selon une subjectivité retournée en individualisation ou personnalisation ou selon une objectivité prétendue retournée en feintise d'absence de narrateur, mais plutôt comme une conscience percevante non-individualisée, ou, dans le cas de la narration à la première personne, comme un agent de perception à la fois déterminé dans son mode d'appréhension des choses (dérive, flottement du narrateur dans *Le Stade de Wimbledon*, cécité de Barnaba, mensonge de Anne) et défini par ce qui est perçu. La narration se développe alors comme une instance suspendue sur le seuil fragile entre agent de perception et monde perçu, qui tente de maintenir les deux à la fois en se situant dans l'intervalle qui les lie et les sépare. On retrouve ici la description faite de l'acte d'écriture par Del Giudice dans « Comment raconter l'invisible » (« Il n'y a aucun doute qu'un narrateur *voit* seulement lorsqu'il raconte : même dans le cas d'une expérience vécue ou d'une chose réellement vue, c'est seulement en la décrivant, en l'écrivant que s'ouvre une faille dans la continuité mémoire-invention, un instant de fracture qui engendre la vision. », p. 129), et tout se passe en effet comme si l'énonciation, l'acte de perception et la chose perçue advenaient simultanément, et non selon une postériorité de l'énonciation par rapport à la perception, elle-même postérieure à la présence du monde.

Dans ces déterminations conjointes de l'énonciation par ce qu'elle énonce, de la perception qu'elle véhicule par le perçu, se joue une idée d'instantanéité, de simultanité, qui semble, par l'artifice d'un monde diégétique advenant et se constituant à l'instant même de son énonciation, et par l'artifice d'une énonciation déterminée à l'instant de son expression par les objets qu'elle exprime, poursuivre la tentative d'ouverture d'un présent dans le texte, qui puisse être l'agent d'une sensation et d'une perception, d'un moment d'expérience qui se constituerait par le texte même. Est ainsi rejetée une conception de la narration comme agent de catégorisation, de reconstitution de l'Autre au péril de sa réduction. L'introduction de l'événement, qui ne se donne que comme appréhension d'une dynamique, d'un mouvement de changement continu, permettra de renforcer encore ces caractéristiques, en impliquant leur présence par son expression.

I.B.4 - Temporalité

« È già un po' diverso dalla prima volta. Conosco un certo numero di strade, un ristorante, alcune librerie, un ospedale. [...]. Complessivamente posso pensare che c'è già stata un'altra volta, piegare i tempi al passato, aggiungere e paragonare. Questo non significa molto, ma nemmeno niente. »³⁷⁴ (p. 21). Ce début du chapitre 2 du *Stade de Wimbledon* dessine un temps qui serait composé de diverses couches de temps présents qui s'additionnent, sans forcément constituer une continuité, une ligne droite, mais plutôt une masse, une épaisseur ; la ligne du déroulement temporel irait alors d'une profondeur vers une surface plutôt que d'avancer sur un axe horizontal plus classique. Leur compilation n'étant qu'un exercice mental *a posteriori*, il semble que le texte se focalise alors, à chaque nouveau passage, sur cette surface temporelle en train d'avoir lieu.

La temporalité du récit n'est pourtant pas constituée par un simple présent grammatical qui imposerait « du dehors » à la diégèse un artifice d'immédiateté. Au contraire, est mise en place une temporalité plus complexe, qui isole le présent sans forcément annuler la présence de l'épaisseur des instants déjà passés. La temporalité du récit, plutôt qu'être au présent, vise alors à faire advenir dans le texte un présent, qui se constitue comme actualisation, artifice d'instantanéité, « instant de fracture » se distinguant et imposant sa présence.

L'actualisation d'une présence dans le texte peut être littérale, selon un principe achronique, de brouillage des ancrages spatio-temporels par le biais de l'activité imaginative du personnage-narrateur, ainsi que le pointe Philippe Daros à propos du passage de la visite à Anita Rittoni³⁷⁵ au début du récit :

« Par deux fois au moins dans ce roman, le narrateur superpose au réel fictif défini par un ici (Trieste), un réel fictif au second degré, celui qui correspond à des lectures effectuées dans un « maintenant » qui s'en trouve très largement déréalisé, comme si les déictiques temporels actualisaient simultanément, dans le présent où le « je » parle, tous les passés. [...]. Le narrateur s'est rendu dans l'hôpital où réside une femme poète, une ancienne relation de Bazlen, et a porté avec lui un livre où il est question de celle-ci. L'une des infirmières se met alors à lire à voix haute cet ouvrage, évoquant la vie culturelle à Trieste et, plus précisément, le déroulement des « samedis littéraires » chez cette poétesse. Le récit premier reproduit alors sous forme d'une longue citation ce récit second, au passé comme il se doit [...]. Puis surgit l'une de ces « narrations simultanées », acte d'imagination qui va transporter le « je » dans le « maintenant » de cette évocation du passé. »³⁷⁶.

374 « C'est déjà un peu différent de la première fois. Je connais un certain nombre de rues, un restaurant, quelques librairies, un hôpital. [...]. Au total, je peux penser qu'il y a déjà eu une autre fois, plier les temps au passé, ajouter et comparer. Cela ne signifie pas grand-chose, mais pas tout à fait rien pour autant », p. 35.

375 Cf. Manuela La Ferla, *op. cit.*, p. 90-93, pour les noms des personnages rencontrés par le narrateur.

376 Philippe Daros, ouvrage à paraître.

Au-delà de l'actualisation d'un passé et du brouillage temporel qui s'ensuit, ce type de digressions imaginatives définit également une ligne du récit qui n'est pas régulière, pas composée seulement dans un rapport direct à l'intrigue principale que devrait constituer l'enquête. Au contraire, le récit bifurque, se ramifie dans de multiples directions, qui créent une temporalité complexe et une vitesse du récit plutôt lente. L'attention est ainsi portée sur une multitude d'éléments qui entretiennent un rapport parfois distendu avec l'intrigue, mais, comme la rêverie sur les « samedis littéraires », font advenir une expérience au présent, actualisent un instant.

Une de ces 'déviation', partant de la ligne principale de l'intrigue pour s'attarder sur des détails ou des instants qui ne servent pas l'économie du récit selon un principe d'efficacité qui renforcerait l'enquête, mais plutôt selon le déplacement, que pointe Philippe Daros, de la ligne de l'enquête à la figure du « je » narrant, est constituée par les moments d'attente qui tendent le texte et semblent définir des instants intervallaires entre les différents moments de l'enquête. Le temps lent de l'attention perceptive s'impose ici, créant des instants particuliers manifestant leur présence tout en se définissant comme un « entre-temps », dont le statut lui-même est mis en question par le narrateur (par exemple, p. 92 : « Non sono certo che questo modo di arrivare in anticipo agli appuntamenti sia una forma di intensità, come se anche il « prima » appartenesse all'incontro. »³⁷⁷). Reliés très légèrement à l'enquête, beaucoup plus fortement à la figure du « je », ces moments de flottement s'imposent paradoxalement par la précision, la minutie avec laquelle ils sont contés, comme par exemple p. 88-89 :

« Scendo giù ; stacco la teiera dal filo elettrico e la sciacquo nel lavandino, abbastanza preoccupato per le lamelle di calcio che vengono via. La appoggio sul tavolino e le riattacco la sua spina tripolare, grande, di cui mi piace la consistenza.

E poi l'essermi lavato e rasato, l'aver atteso lo scatto della teiera, l'aver messo un filtro nel bicchiere e l'aver aspettato che l'acqua si colorasse, e nel frattempo, dato che sono sempre preoccupato dal frattempo, l'essermi vestito : in realtà tutti questi gesti che avrei dovuto fare con meno attenzione, nonostante la mia passione per le traiettorie della mano, erano lenti non soltanto per la naturale lentezza del mattino, ma per distrarmi da un pensiero fisso, che è « oggi la conoscerò ». »³⁷⁸.

La particularité de cet instant, « entre-temps » inévitable, tendu vers la rencontre à venir, définit ainsi une dérive, une « distraction », en même temps qu'il se compose précisément, semble constituer une image dans le texte, portant à la vue les multiples détails constituant la situation,

377 « Je ne suis pas certain que cette manière d'arriver en avance aux rendez-vous soit une forme d'intensité, comme si l'« avant » aussi appartenait à la rencontre. », p. 148.

378 « Je descends au rez-de-chaussée ; je détache la théière du fil électrique et je la rince dans le lavabo, assez inquiet devant les plaquettes de calcaire qui s'en vont. Je la pose sur la tablette et je rebranche la grosse fiche tripolaire, dont j'aime la consistance. Et puis le fait de m'être lavé et rasé, d'avoir attendu le dé clic de la théière, d'avoir mis un filtre dans le verre et d'avoir attendu que l'eau se colore, et dans l'intervalle, car je m'inquiète toujours de l'intervalle, de m'être habillé : en réalité, tous ces gestes que j'aurais dû faire avec moins d'attention, malgré ma passion pour les trajectoires de la main, étaient lents non seulement à cause de la lenteur naturelle du matin, mais pour me distraire d'une idée fixe, qui est « aujourd'hui je vais faire sa connaissance ». », p. 143.

selon la définition donnée par l'auteur des images à créer : « La descrizione deve essere più tesa, deve essere totalmente integrata alla narrazione, ad essa dinamicamente intrecciata. [...]. Nella visione gli elementi non sono affiancati, sono simultanei, si corrispondono simultaneamente, e così deve essere nella narrazione. »³⁷⁹. Cette simultanéité qui permet d'englober les différents éléments de la situation (aussi bien matériels que subjectifs) semble effectivement pouvoir composer une « vision » renforcée par une sensation exprimée par les petites notations perceptives et par les commentaires émotionnels du narrateur sur chacun de ces éléments (les plaquettes de calcaire qui s'en vont, la consistance de la fiche spécifiquement « grosse » et « tripolaire », l'eau qui se colore lentement sous l'effet de l'infusion du thé, etc.). Une présence de l'expérience s'impose par cette minutie, cette lenteur qui s'instaure et qui permet de superposer plusieurs plans en même temps : le présent des actions, comme figé par l'utilisation d'un passé composé à l'infinitif (avoir attendu, avoir mis...), synthétisé à l'imparfait qui en exacerbe le déroulement lent, opéré en arrière-plan des pensées et de la tension du narrateur. Bien qu'à la marge de la ligne principale de l'intrigue, des instants d'expérience sont ainsi créés par l'attention qu'ils imposent, concentrée sur une situation marginale. Même si les temps grammaticaux employés n'y sont pas forcément le présent, on trouve dans cette construction précise, qui permet d'aborder la figure du personnage par de petits détails minutieux et de petites actions, l'imposition d'une certaine présence. Ils déroutent en effet la construction de l'intrigue comme 'reconstitution', cette attention, cette minutie portée sur des éléments annexes semblant rejouer la constitution d'une expérience. Elle s'impose alors par ces instants de présence qui l'actualisent. Cette présence est soulignée encore par le fait qu'ils composent des instants intervallaires, comme pris entre deux temps, et l'exemple donné ci-dessus se poursuit ainsi : « [...] « oggi la conoscerò ». Il pensiero sono due pensieri, opposti rispetto al tempo : uno è « come farò ad aspettare fino alle quattro » e l'altro « avrò abbastanza tempo fino alle quattro per prepararmi all'incontro ? » In un senso o nell'altro il risultato è una leggera ansia. »³⁸⁰, p. 89, faisant bien de ce moment un temps d'attente, placé entre les deux moments de l'enquête que sont l'arrivée à Londres et la rencontre avec Ljuba (cet 'instant intervallaire' est d'ailleurs ainsi déroulé, et selon la même précision, du petit-déjeuner jusqu'à l'heure du rendez-vous). Ils semblent se dégager ainsi comme des « instants de fracture »³⁸¹, susceptibles, donc, « d'ouvrir un voir et un sentir ».

379 « Narrazione probabile », in Lucia Quauarelli, p. 304 (« La description doit être plus dense, elle doit être totalement intégrée à la narration, être dynamiquement entrelacée à celle-ci. Dans la vision les éléments ne sont pas côte à côte, ils sont simultanés, ils se correspondent simultanément, et c'est ainsi que cela doit être dans la narration. »).

380 « [...] « aujourd'hui je vais faire sa connaissance ». Cette pensée en forme deux autres, opposées du point de vue du temps : l'une est « comment pourrai-je attendre jusqu'à quatre heures » et l'autre « aurai-je assez de temps jusqu'à quatre heures pour me préparer à la rencontre ? » En un sens comme dans l'autre, le résultat est une légère angoisse. », p. 143.

381 Cf. « Comment raconter l'invisible », *op. cit.*, p. 129 : « Il n'y a aucun doute qu'un narrateur voit seulement lorsqu'il raconte : même dans le cas d'une expérience vécue ou d'une chose réellement vue, c'est seulement en la décrivant, en l'écrivant, que s'ouvre une faille dans la continuité mémoire-invention, un instant de fracture qui engendre la

Ce processus de rupture d'une continuité temporelle par des « instants de fracture » qui imposent une présence est mené, parallèlement, par le jeu sur les temps verbaux qui tend toute l'écriture du récit. En effet, est créé un permanent décalage des temps verbaux, qui semble permettre la fixation d'instant, la création de points saillants qui pourraient se définir aussi comme instants de vision. On peut essayer d'en analyser le processus, par exemple en se focalisant sur le premier chapitre, même si, à l'échelle du texte entier, ce décalage constant des temps verbaux est sans doute plus aléatoire. Il correspond, en tous cas, à une volonté de permettre l'advenue d'une certaine simultanéité dans le texte, d'une certaine dynamique absente d'un usage plus conventionnel des temps verbaux, comme le décrit l'auteur à propos d'*Atlas Occidental* : « Mi è capitato di usare i tempi verbali in modo non tradizionale, non realistico, per esempio in *Atalante Occidentale*, ma non perché volessi scardinare il linguaggio, non perché volessi innovare, ma perché per narrare alcune cose, per narrarle con la dinamica che io volevo, avevo bisogno di più tempi verbali usati contemporaneamente. »³⁸².

Dès l'incipit du *Stade de Wimbledon* s'impose un passé composé brisé de présent. Il survient pour décrire ce que le narrateur voit, alors qu'il vient d'ouvrir les yeux après avoir dormi et alors qu'il « n'étais[t] peut-être pas prêt », déroulant une observation sur « le militaire d'âge moyen » avec lequel il partage un compartiment de train. Le présent apparaît ici comme un temps fixe, un temps de l'image, de la dérive, qui se donne comme tel dans la mesure où, ensuite, tous les verbes d'actions sont au passé composé (« Così ho raccolto le mie cose e l'ho seguito. Quando abbiamo superato il locomotore lui ha parlato con i macchinisti. »³⁸³, p. 3), le marquant d'une certaine manière comme le temps propre de la vision du narrateur.

On observe ensuite un retour au présent utilisé pour la description, pour l'activité réflexive de retour sur soi et sur ses sensations qu'effectue le narrateur : « La mattina è limpidissima, quasi primaverile ; o forse è il mio stare qui, inspiegabile e leggero. »³⁸⁴ (p. 4). Ce présent est utilisé ici comme un présent de vérité générale, mais il rompt le passé composé utilisé dans le même passage, et cette rupture donne un relief à ce présent encadré dans le temps du récit plus conventionnel. Le présent, utilisé dans ce contexte du passé composé, semble en fait fixer l'instant. Le présent semble alors définir, mettre en exergue, des éléments sur lesquels l'attention se fixe, créer une vitesse du récit différente, comme marquant une pause, dans la mesure où il contredit la linéarité de

vision. ».

382 « Narrazione probabile », in Lucia Quaquarelli, p. 305 (« Il m'est arrivé d'utiliser les temps verbaux d'une manière non traditionnelle, non réaliste, par exemple dans *Atlas Occidental*, mais pas parce que je voulais déstabiliser le langage, pas parce que je voulais innover, mais parce que pour raconter quelque chose, pour le raconter avec la dynamique que je souhaitais, j'avais besoin de plusieurs temps verbaux utilisés de manière contemporaine. »).

383 « J'ai donc ramassé mes affaires et je l'ai suivi. Quand nous avons dépassé la locomotive, il a parlé avec les mécaniciens. », p. 8.

384 « Le matin est très clair, presque comme au printemps, ou c'est peut-être le fait que je sois ici, ce fait inexplicable et léger. », p. 8.

l'enchaînement qui va de pair avec le passé composé et sa constitution dans un rapport entre les temps passé et présent qui le forment et posent une continuité.

Le présent semble alors pouvoir être le temps privilégié soit de cet « inexplicable », soit d'une certaine errance ou dérive dans laquelle se tient le narrateur au long du récit (« Ma è un momento in cui sento maggiormente la tentazione di perdermi, di vagare. [...]. Ma quanto posso perdermi ? E quanto posso deviare ? »³⁸⁵, p. 9, début de l'enquête), soit d'une immobilité qui met en relief tous les éléments d'un instant. Ainsi, ce présent, qui surgit apparemment sans causes et n'est pas introduit, est toujours l'occasion d'une création d'une image, d'une affirmation d'un instant qui sort pratiquement de la logique temporelle. Il se dégage alors souvent soit comme un arrière-fond, soit comme un premier plan. Lorsqu'il constitue un arrière-fond à une action en train de se dérouler au passé composé, comme ici p. 4, « Vorrei regolare il passo sulla cadenza delle traversine, ma ci manca sempre qualche centimetro e ogni tanto devo farne uno raddoppiato. Velocemente anche, perché l'ufficiale va abbastanza svelto. Mi ha spiegato nei dettagli il guasto del treno. »³⁸⁶, le deuxième élément au passé composé se greffe sur le premier qui détermine comme le contour du moment. Au contraire, quand le présent compose un premier plan, l'image ou la rêverie se greffe sur la continuité de l'activité, semble la soutenir, la sous-tendre, comme ici p. 11 : « Ne ho trovato [un ristorante] nel cuore del ghetto, e fino alla frutta è andato tutto abbastanza bene ; ho deciso di non pensare più a cosa faccio qui. È subentrata una pigrizia opaca del fantasticare : sulle foto dei pugili alle pareti o sul gestore napoletano. Ogni volta si alza, va in cucina, porta un piatto [...]. »³⁸⁷.

Même si cette structure n'est sans doute pas rapportable à l'ensemble des utilisations du présent, elle permet de noter comment le changement des temps verbaux dans un même passage, d'une phrase à l'autre, voire parfois dans une même phrase, peut servir à définir plusieurs plans, à développer une narration, simultanément, de plusieurs éléments distincts, qui composent pourtant une situation au même moment³⁸⁸. On retrouve ici le « dynamisme » particulier que l'auteur veut susciter dans ses récits, passant par l'instauration d'une simultanéité constituée dans l'utilisation, simultanément, de différents temps verbaux qui permettent de découper les différents plans d'une situation tout en les maintenant conjointement. La capacité du présent à fixer une image, en la désolidarisant du

385 « Mais c'est un moment où je ressens essentiellement la tentation de m'égarer, d'errer. [...] Mais jusqu'à quel point puis-je me perdre ? Et de combien puis-je dériver ? », p. 16-17.

386 « Je voudrais régler mon pas sur l'intervalle des traverses, mais il manque toujours quelques centimètres et de temps à autre, je dois faire un pas redoublé. En me pressant même, parce que l'officier marche plutôt vite. Il m'a expliqué dans le détail la panne. », p. 8.

387 « J'ai trouvé [un restaurant] au cœur du ghetto et jusqu'au dessert tout s'est plutôt bien passé ; j'ai décidé de ne plus penser à ce que je fais ici. La paresse opaque d'une rêverie s'est insinuée : sur les photos des boxeurs aux murs et sur le tenancier napolitain. Il se lève à tout instant, va dans la cuisine, il apporte une assiette [...] », p. 20.

388 On reviendra plus précisément en III.C.2 et C.3 sur cette organisation des instants en différents strates ou plans, esquissée ici, qui marque la poétique de Del Giudice à un niveau plus général et structure toujours ses récits, dans la mesure également où elle permet de rendre compte d'un « ce qui se passe », en distinguant les différentes composantes, et s'adapte particulièrement au récit de l'événement.

déroulement temporel au passé, joue aussi dans la construction d'un texte qui semble se constituer par fragments, selon des « instants de fracture » qui permettent l'imposition d'une présence, dans la constitution conjointe d'un 'maintenant' diégétique, énonciatif et textuel, porteur également d'une dynamique d'advenue et laissant voir les différentes configurations des divers plans qui en forment le mouvement.

La constitution du texte selon des instants de présence, l'advenue d'un présent particulier ou d'une présence particulière va de pair avec la conception de l'acte d'écriture décrite par l'auteur : « Il n'y a aucun doute qu'un narrateur *voit* seulement lorsqu'il raconte : même dans le cas d'une expérience vécue ou d'une chose réellement vue, c'est seulement en la décrivant, en l'écrivant, que s'ouvre une faille dans la continuité mémoire-invention, un instant de fracture qui engendre la vision. »³⁸⁹. Diégétiquement, cette adhésion à une présence, qui adviendrait dans une pure contemporanéité distincte de l'invention et de la mémoire, est aussi recherchée, comme on l'a déjà vu, et sa mise en pratique est tentée par le biais de la narration simultanée et par l'importance donnée à la perception, qui semble représenter un principe d'instantanéité, d'adhésion à ce qui se passe. Le narrateur énonce métatextuellement cette tension entre adhésion à ce qui se passe, invention et mémoire nécessairement en jeu dans sa retranscription, à la fin du récit, alors même que l'intrication entre savoir-être et savoir-écrire, qui semble mettre en jeu cette aptitude à une adhésion à l'instant, vécu aussi bien qu'écrit, semble avoir été trouvée. Chez Ljuba, au moment de prendre définitivement congé d'elle, le « maintenant », la présence à soi et au monde expérimentés peu avant semblent ainsi mis en question, dans leur fragilité et leur précarité : « L'idea che ci sarà stato un attimo, tra l'invenzione e la memoria, in cui tutto questo sarà accaduto, non lo renderà più concreto. »³⁹⁰ (p. 123). L'énonciation se joue en fait souvent autour de ces trois pôles, passant parfois de l'invention à la mémoire, ou les convoquant toutes deux, les mêlant à leur intervalle ou les en distinguant. En fait, il n'est pas rare de trouver, par exemple, l'emploi d'un futur qui, dans une anticipation, sert à décrire ce qui se passe, témoignant d'une temporalité propre à la subjectivité du narrateur, comme si celui-ci était à la fois pris dans un moment, une situation, et en train de projeter la suivante, ce qui détermine une collision entre un temps à venir ou hypothétique et un temps vécu ou qui vient. On passe ainsi, parfois, directement de l'invention à la mémoire (comme p. 92, par exemple : « Poi ho fatto gli ultimi metri pensando che dopo un po' sarei stato alla porta e dopo un altro po' avrei suonato. Ma avevo già suonato. »³⁹¹, l'utilisation d'un conditionnel à la place d'un futur marquant la projection), ou bien de l'invention au présent (comme p. 54 :

389 « Comment raconter l'invisible », *op. cit.*, p. 129.

390 « L'idée qu'il y aura eu un instant, entre l'invention et la mémoire, où tout cela sera arrivé, ne le rendra pas plus concret. », p. 198.

391 « Puis, j'ai fait les derniers mètres en pensant qu'au bout d'un moment, je serais à la porte et après encore, je sonnerais. Mais j'avais déjà sonné », p. 148.

« Dice : « È tardi. Le persone anziane sono ansiose, non bisogna farle aspettare. Sorrido :
« Si, certo ». Mentalmente ho già cominciato a correre.

Corro in discesa, sotto la pioggia ; salto di qua e di là per evitare le pozzanghere più grosse.
[...]. Giro a destra, ancora a destra, ecco il cancello, queste sono le scalette, leggo i nomi sul
citofono, con un respiro disordinato. »³⁹²).

Pour autant, l'instant entre invention et mémoire, s'il est destiné à abolir l'invention (« ce sera différent de la manière dont je l'imagine [...] », p. 198), et vise à s'abolir dans la mémoire (« [ce sera différent de la manière] dont je m'en souviendrai », p. 198), se constituant donc de manière incertaine et fluide, n'est pas récusé, mais, par ce statut même, semble se constituer comme un instant de fracture, une sorte de temps en suspens, dont la suspension même peut servir de principe d'agrandissement destiné à le rendre palpable.

Ainsi, à la page 123, le jeu sur les temps verbaux semble illustrer cette oscillation de la diégèse entre les pôles de la mémoire et de l'invention, et sa fixation dans l'intervalle qui les sépare. À l'emploi du passé composé et du présent est associé un futur, ici celui de la projection, de l'invention : « [...] tra poco dirò : « Bene... », e chiederò quanto ci vuole da qui all'aeroporto, mi alzerò e lei si alzerà, e passerò tra le poltrone [...]. »³⁹³. Il va, en fait, remplacer la description de ces actions, laissant ensuite la place à un passé composé pour décrire l'action suivante (« Sulla porta ho sorriso. Ci siamo abbracciati. »³⁹⁴), comme si ces actions projetées avaient finalement eu lieu, dans un passage de l'invention à la mémoire, rompu ensuite par un retour au présent, qui brise l'imminence d'un futur (« Quando sto per uscire lei dice : « E il pullover ? » Io dico : « Si, il pullover ». »³⁹⁵) et ramène la diégèse à une pure contemporanéité, une présence qui semble soudainement dissociée de son invention comme de son souvenir, et entraîne une certaine pétrification du temps :

« Lei dice : Lo metta. È umido fuori ».

In sospensione strana, muto, ho considerato diverse possibilità, compresa quella di restare così, chinato e immobile ; come se un'astrazione clamorosa dal tempo potesse esentarmi da scuse più mediocri o difficili da motivare. Adesso la sua attenzione è così tesa che la la percepisco come un rumore. Resto sulla borsa aperta, fino al limite estremo in cui l'immobilità andrebbe spiegata. Poi, lentamente, mi alzo. »³⁹⁶.

392 « Elle dit : - Il est tard, les personnes âgées sont angoissées, il ne faut pas les faire attendre. Je souris : - Oui, bien sûr. Mentalement, j'ai déjà commencé à courir. Je cours dans la descente, sous la pluie ; j'évite, en sautillant, les flaques les plus larges. [...] Je tourne à droite, encore à droite, voici le portillon, je lis les noms sur l'interphone, avec un souffle irrégulier. », p. 89.

393 « [...] bientôt, je dirai : - Bien... Et je demanderai combien de temps on met jusqu'à l'aéroport, je me lèverai et elle se lèvera, et je passerai entre les fauteuils [...] », p. 198.

394 « Sur la porte, j'ai souri. Nous nous sommes embrassés. ».

395 « Quand je vais sortir, elle dit : - Et le pull ? Je dis : Ah oui, le pull. ».

396 « Elle dit : - Mettez-le. Il fait humide, dehors. Dans une suspension étrange, j'ai envisagé différentes possibilités, y compris celle de rester ainsi, penché et immobile ; comme si une tapageuse abstraction par rapport au temps pouvait m'exempter de prétextes plus médiocres ou difficiles à expliquer. Maintenant son attention est si tendue que je la perçois comme un bruit. Je reste au-dessus de mon sac ouvert, jusqu'à la limite extrême où l'immobilité devrait être expliquée. Puis, lentement, je me lève. », p. 199.

Tout se passe ici comme si le présent, souligné par l'emploi des autres temps et la réflexion métatextuelle du personnage, définissait ce moment de l'entre-deux, décomposable, ralenti, parcouru de multiples attentions aux trajectoires diverses, qui se croisent brièvement et s'influencent.

Ces jeux verbaux qui semblent isoler le présent, le distinguer dans la narration, correspondent certainement à une tentative de faire survenir un présent à l'œuvre, dans l'œuvre, par son advenue comme instant de fracture, qui définirait une certaine suspension du temps, non dans une a-temporalité, mais plutôt dans une sorte de présent sans cesse renouvelé. L'écriture de l'épisode, de l'ellipse peut, dans ce sens, constituer aussi un moyen pour se placer dans l'instant, toujours de nouveau suscité, présent à nouveau. Le récit du *Stade de Wimbledon* est en effet construit selon une structure elliptique, qui, malgré les déviations permanentes de la ligne principale du récit, concentre le temps et l'espace diégétique dans le seul espace-temps lié directement à l'enquête : malgré l'utilisation de la narration simultanée, le personnage disparaît pour le lecteur dès qu'il sort de Trieste, à l'exception du voyage à Londres correspondant lui aussi à l'enquête sur Bazlen. Si, à l'intérieur de chaque chapitre, l'attention du narrateur dérive vers de multiples détails n'entretenant pas forcément de rapport avec la ligne de l'intrigue, la construction des chapitres est au contraire très régulière, et encadre uniquement les temps de l'enquête : chaque chapitre (jusqu'au chapitre 5) représente un voyage à Trieste. Ils s'achèvent tous par la montée dans le train du personnage, qui s'y endort. Le sommeil permet d'introduire une ellipse qui couvre toute la vie du personnage jusqu'à son prochain voyage à Trieste. Le début de chaque chapitre (à part le premier, qui relate l'arrivée à Trieste) fait apparaître le personnage dans Trieste, de nouveau, et toujours par l'utilisation du présent grammatical :

– fin du premier chapitre, début du deuxième :

« Salto le righe, rileggo la stessa frase senza accorgermene. Non riesco a distinguere il ritmo delle parole dal ritmo del treno, dal ritmo del respiro, finché il corpo non resiste alla gravità e anche la bocca scende giù. Mi sono addormentato. » (p. 20) / « È già un po' diverso della prima volta. Conosco un certo numero di strade, un ristorante, alcune librerie, un ospedale. » (p. 21)³⁹⁷

– fin du deuxième, début du troisième :

« Dopo ho pensato : « Adesso va meglio, adesso posso riaprili ». Ma è stata l'ultima cosa che ho pensato. » (p. 41) / « Sono sotto la murata della *Ile d'Oléron*, una nave da guerra francese. » (p. 42)³⁹⁸

– fin du troisième, début du quatrième :

397 « Je saute les lignes, je relis la même phrase sans m'en apercevoir. Je ne parviens pas à distinguer le rythme des mots du rythme du train, du rythme de la respiration, jusqu'au moment où le corps ne résiste plus à la pesanteur et où même la bouche retombe. Je me suis endormi. », p. 34 / « C'est déjà un peu différent de la première fois. Je connais un certain nombre de rues, un restaurant, quelques librairies, un hôpital. », p. 35.

398 « J'ai pensé : « Maintenant, ça va mieux, maintenant, je peux les rouvrir. » Mais c'est la dernière chose à laquelle j'ai pensée. », p. 68 / « Je suis sous la muraille de l'*Île d'Oléron*, un bateau de guerre français. », p. 69.

« Ho pensato : « Sono venuto qua per capire perché uno scrittore non ha scritto. Ora ogni cosa si dilata ». Di fronte alle cose che si dilatano divento teso. Quando sono teso cerco di dormire. » (p. 67) / « Sono nel mare, in pieno sole, disteso sulla tavola del windsurf che non ho saputo utilizzare meglio »³⁹⁹ (p. 70, après un monologue intérieur qui reprend la pensée exposée à la fin du chapitre précédent.)

Par cette technique, tout se passe comme si l'on était, à chaque nouveau chapitre, face à un présent renouvelé, distinct des autres moments présents qui l'ont précédés, le livre se constituant comme une somme de temps présents encadrés par des moments de vide.

La volonté de contemporanéité qui s'exprime par cette technique se retrouve aussi au niveau diégétique par le biais du personnage, qui cherche à susciter des instants pleins, marqués par leur absolue contemporanéité, par une présence qui se suffit à elle-même, ainsi par exemple de la petite scène en forme de nouvelle « dérive » du narrateur (cette fois littérale, avec sa location d'une planche à voile qu'il ne sait pas utiliser), qui exprime cette volonté de se fondre dans l'instant présent, de ne pas détonner par rapport à lui :

« Non riesco a immaginare questa città con l'estate, o forse avrei bisogno ancora della operatività dei mesi freddi ; però mi dispiaceva anche di essere così fuori tono rispetto alla gente che incontravo per strada. Ha comperato un costume da bagno e un asciugamano, prendendoli nelle ceste di vimini di un grande magazzino, ho fatto il lungomare verso il castello e mi sono sdraiato nella piccola striscia di sassi, finalmente contemporaneo come gli altri. »⁴⁰⁰ (p. 70).

Le présent, ensuite fortement souligné par l'usage exclusif du présent grammatical et le déictique « maintenant », y semble encore définir un être à la surface des choses, ici illustré par sa position sur la planche (tandis qu'un passé fantasmatique gît potentiellement sous l'eau) :

« Adesso sono steso di schiena sulla tavola, abbastanza al largo, con la luce arancione e calda che passa attraverso le palpebre socchiuse. Guardo gli aeroplani minuscoli nel cielo, quasi senza rumore. Sono tranquillo, e superficiale su chissà quanti metri di profondità... [...], potrebbe esserci una secca o un basamento submarino, e magari adesso nuotando col piede potrei toccare un metallo arrugginito, un'ombra visibile e mossa, la punta di un'ala fracassata. Avvertirei sotto la pelle tenerissima dei piedi lo spessore gelido di una lamiera piena di buio [...]. »⁴⁰¹ (p. 71).

Les chapitres 5 et 6, dans lesquels le personnage entreprend et effectue son voyage à Londres, diffèrent peu de la construction des autres chapitres en première apparence. Le chapitre 5 s'ouvre,

399 « J'ai pensé : - je suis venu ici pour comprendre pourquoi un écrivain n'a pas écrit. Maintenant, tout se dilate. Devant les choses qui se dilatent, je me crispe. Quand je suis crispé, j'essaie de dormir. », p. 110 / « Je suis en mer, en plein soleil, étendu sur la planche à voile que je n'ai pas su utiliser. », p. 114.

400 « Je n'arrivais pas à imaginer cette ville en été ou peut-être aurais-je besoin encore de l'efficacité des mois froids ; mais il me déplaisait de détonner ainsi par rapport aux gens que je rencontrais dans la rue. J'ai acheté un maillot de bain et une serviette, en les prenant dans les paniers d'osier d'un grand magasin, j'ai longé le quai jusqu'au château et je me suis étendu sur la petite bande de galets, enfin contemporain des autres. », p. 115.

401 « Maintenant, je suis étendu sur le dos, sur la planche, avec une lumière orangée et chaude qui filtre à travers mes paupières mi-closes. Je regarde les avions minuscules dans le ciel, presque sans bruit. Je suis tranquille, et superficiel, Dieu sait au-dessus de combien de mètres de fond... [...] il pourrait y avoir un banc de sable ou un soubassement sous-marin, et peut-être même en nageant avec le pied pourrais-je toucher un métal rouillé, une ombre visible et mobile, la pointe d'une aile fracassée. Je sentirais sous la peau très tendre des pieds l'épaisseur glacée d'une tôle emplies de ténèbres [...]. », p. 116.

au présent, sur le fait que le narrateur se trouve dans l'avion, et se clôt sur sa nuit à l'hôtel. Mais, ici, puisque le 'temps de l'enquête' et son espace correspondent à toute la 'durée de vie' du personnage à Londres, il ne s'effectue d'autre coupure que celle du sommeil, la nuit. La narration reprend avec le réveil, le lendemain matin, qui, cette fois (on est au dernier chapitre), introduit un changement radical : le narrateur commence sa journée par l'expérience de la mort : « Mi sono svegliato con le braccia incrociate sul petto, in una posizione che il corpo ora assume da solo, e prima o poi qualcun altro dovrà dargli. »⁴⁰² (p. 107). Cette expérience « a tout accéléré », et, effectivement, il n'est pas anodin que ce soit après cette expérience de la mort que l'enquête se dénoue, que le « je » expérimente sa présence à lui-même et au monde, dans l'assomption d'un « je » et d'un « maintenant », lors de son dernier entretien avec Ljuba, qu'analyse Philippe Daros, et qui détourne le récit d'un principe d'organisation fondé sur l'artifice de la remémoration d'un passé, au profit de la focalisation sur une énonciation du présent :

« Avancer que « l'important, maintenant » est le « comportement même de quelqu'un qui écrit » sépare de façon significative la question de la représentation de celle d'une quelconque synthèse temporelle et d'un agir dans le monde : la pratique de la littérature ne confère aucun pouvoir de modélisation du futur, ni de reconstitution du passé. « Maintenant c'est cela qui me paraît important ». Pour la première fois, dans cette enquête, le « je » du narrateur prend une position nette et se détourne par là même de tout passé, au profit d'une réflexion qui apparaît comme la constitution, *in fine*, d'une « mémoire du présent ». En fait, tout le « parcours » du roman vise à ouvrir le présent, à dé-river celui-ci de l'« armure » dans laquelle le passé enferme le narrateur. Une mémoire du présent qui divise l'instant et, « du même coup », comme le note Derrida commentant (et outrepassant) la pensée de De Man, donne la possibilité de répéter cette différence dans la présence du présent sur le théâtre de la représentation. » (p. 12-13).

Le retournement final est ainsi marqué par un enchaînement de verbes d'actions au présent (« cammino », « scendo le scalette », « Vado avanti », « cerco un appiglio », « appendo la giaca », « mi sfilo il maglione »⁴⁰³...., p. 124), la narration simultanée devenant ainsi celle du mouvement, tandis que le passé composé, temps du récit, devient celui de l'immobilité et de l'image, et rejette l'attente hors du présent : « Aspettando che le porte si aprissero ho cercato nella tasca il margine del biglietto. Ho sollevato la borsa. »⁴⁰⁴ (p. 124), et sans doute est-on, finalement, passé au présent. Le passé revient ensuite encore pour dire la distance d'avec un soi antérieur et différent (« Non sono mai stato così all'inizio, determinato e incerto. »⁴⁰⁵, p. 124), marquant ainsi, en contrepoint, une consistance du personnage pour lui-même. Cette assomption d'un « maintenant » final se fait ici, paradoxalement, alors qu'une continuité a été mise en place entre les chapitres 5 et 6, qui ne se

402 « Je me suis réveillé les bras croisés sur la poitrine dans une position que le corps maintenant prend tout seul et que tôt ou tard quelqu'un d'autre devra lui donner. », p. 173.

403 « je marche », « je descends l'escalier », « je m'avance », « je cherche un appui » « j'accroche ma veste », « j'ôte le tricot »..., p. 200.

404 « En attendant l'ouverture des portes, j'ai cherché dans ma poche le bord du billet. J'ai soulevé mon sac. », p. 200.

405 « Je n'ai jamais été ainsi au début, déterminé et incertain. », p. 200.

séparent pas par une ellipse, un silence, mais au contraire s'emboîtent, de la même manière qu'à l'excipit les temps présent du narrateur et passé de Bazlen vont pouvoir s'emboîter, se lier dans un rapport de continuité, qui, comme on l'a vu, a à voir avec un rapport de filiation, inversé cependant : le présent prime, domine et prend en charge le passé, lui offrant cependant par là une nouvelle croissance, hors des écueils, analysés par Philippe Daros, de réduction ou de fixation dans la figure du Tout-Autre absolument inapprochable. On comprend alors que la résolution du parcours amène à la possibilité de l'écriture, possibilité qui va de pair, pour Del Giudice, avec la probabilité, maintenue même si vacillante, d'une expression du présent – qui puisse en fait être création d'un présent par le texte même.

Ce présent est ainsi loin d'être un simple temps grammatical, mais il semble se définir plutôt comme l'expression d'une présence, la mise en présence d'un temps plein, d'un instant de fracture dont la suspension permet d'appréhender les multiples éléments qui, simultanément, le configurent et le saturent (et, dans *Atlas Occidental* et dans *Quand l'ombre*, ces éléments pourront être constitués aussi par l'affleurement d'un futur ou d'un passé dans la situation présente). L'événement, qui configure déjà le récit du *Stade de Wimbledon*, ainsi que le souligne Philippe Daros⁴⁰⁶, et intervient dans les récits postérieurs, est une figure privilégiée de cette présence, puisqu'il se constitue également comme un temps de l'intensité, un instant saturé où tout se passe, tout arrive, mobilise. Son développement dans les autres récits permettra ainsi d'affirmer et de renforcer cette tentative d'une mise en présence d'une expérience portée par le texte. Se donnant comme un processus d'advenue, il engage de plus cette continuité renouvelée recherchée ici, et fera advenir la possibilité à la fois d'une présence de l'expérience et de son lien avec les autres strates temporelles. Il porte ainsi un principe de liaison mettant en rapport les différents instants, qui composent l'ensemble de l'expérience, ouvrant ainsi un présent qui se fait durée.

Le décalage qu'il comporte, l'hétérogène qu'il constitue serviront, de plus, à poursuivre la tentative d'une appréhension et d'une création d'un « voir et d'un sentir » dans le texte, qui s'effectue de manière biaisée, selon un « regard périphérique » qui évite une réduction de l'objet considéré. Agissant comme un « inembrassable », l'événement soutient en effet en lui-même cette impossibilité d'une définition définitive, et permet ainsi de guider le récit vers le développement d'une attention pour les détails qui dessinent le contour d'une situation et la donnent à sentir et à

406 « Au total, l'originalité de ce premier roman se manifeste dans le congé donné à ce spectre, à l'évanouissement de la hantise de présence-absence lors de l'apparaître du changement, événementiel, par excellence, qui amène le narrateur à disqualifier la pertinence réflexive de sa question par rapport à son devenir écrivain et qui le conduit encore à se détourner de sa démarche initiale de modélisation de l'identité d'autrui. Mais, surtout, il y va aussi, de par les modalités de présentation de l'événement que constitue le changement du rapport au monde entretenu par le personnage - un renouvellement décisif de ses possibles – d'une stratégie de représentation que la succession des fictions va considérablement amplifier, approfondir, moduler. », ouvrage à paraître.

observer, sans en permettre de définition réductrice. Les recherches poétiques dont fait état le premier récit, *Le Stade de Wimbledon*, sont ainsi liées au recours ensuite récurrent à l'événement événemential, dans la mesure où son introduction en permet le développement et l'affirmation. *Le Stade de Wimbledon*, où l'événement advient en creux et à la fin du récit par la rencontre du personnage avec une possibilité d'écrire et une présence de soi à soi, ouvre alors à une continuité, les implications de l'utilisation récurrente de l'événement, à l'incipit désormais, renforçant les pistes initiées avec *Le Stade de Wimbledon*.

Conclusion

Dès leur entrée dans l'écriture romanesque, José Saramago et Daniele Del Giudice tentent, chacun à leur manière, de bâtir une voie singulière, nouvelle, dans la composition du récit. Cela passe par un retour sur leur héritage littéraire, des innovations formelles et stylistiques, qui les distinguent et suivent des parcours différents chez les deux auteurs. Mais, dans cette recherche, certains aspects qui se dégagent valident une possible comparaison de leurs deux écritures.

Tout d'abord, même si leurs pratiques narratives sont différentes, leurs conceptions de la représentation, de la relation du récit au réel, se rejoignent sur quelques points fondamentaux, comme la nécessité de recourir aux moyens propres à la fiction, à une fiction consciente d'elle-même, qui s'assume comme telle ou ne passe pas sous silence ses lacunes et ses faiblesses, pour lui donner une réalité, en faire un outil valable de prise de parole pouvant, à défaut de le traduire, le mimer ou le décalquer, refléter le monde extra-diégétique. C'est par la différence même entre le monde fictionnel et le monde réel que celui-ci s'appréhende, que la fiction se fait écho de celui-ci chez José Saramago, par l'art du détour chez Del Giudice. Dans les deux cas, c'est une approche biaisée de ce qui est à décrire, de ce qui fait l'objet de la narration, qui est mise en place, valorisée. La mise en récit ne vise pas ainsi une 'reconstitution' définitive et sans failles, mais se fait par le détour et les distorsions propres à l'art narratif et à la fiction. Il s'agit ainsi, plutôt que d'une reconstitution, d'une tentative de constitution, dans et par le texte, de ce qui est à décrire.

Découlant de cette conception et de cette pratique, la temporalité mise en place dans leurs récits, si elle s'exprime et se configure différemment, se centre chez les deux auteurs autour du présent. Il s'agit ainsi de faire advenir un présent dans l'œuvre, qui soit un présent de l'œuvre, capable, chez José Saramago, de ressaisir les temps extra-diégétiques les plus divers, et de se créer, chez Del Giudice, par le recours à une utilisation flottante des temps grammaticaux. Dans les deux cas, ce présent ouvre un artifice de contemporanéité de la narration, une sorte d'instantanéité qui crée une expérience de lecture particulière, définit un temps propre à la fiction, composé comme une actualisation d'une expérience.

Plus fondamentalement encore, il semble que les deux auteurs se rejoignent dans leur tentative de promouvoir un regard, regard particulier sur le monde, qui vise à dépasser la première strate perceptible, à mettre au jour les rouages des différentes situations, dont la composition littéraire se fait l'écho. Le recours à la narration semble même, chez ces deux auteurs, une manière d'exercer ce regard, cette « lucidité », cette tentative de « repousser le seuil du visible ».

La possibilité de revenir au récit, au récit romanesque et à une manière fictionnelle de parler du réel s'affirme ainsi dans la mesure où la littérature se donne avant tout comme un regard, regard porté sur le monde et exprimé par une voix singulière. Le recours à l'événement, en germe dans les premiers récits de José Saramago et affirmé par la suite, présent dès le premier roman de Del Giudice, semble aller de pair avec cette volonté d'inscrire la pratique littéraire comme un regard particulier, aiguë, dirigé vers le monde extra-diégétique, dans un dépassement de la traditionnelle opposition entre littérature et réalité⁴⁰⁷. Selon cette volonté, il s'agirait, en revenant à la pratique narrative, d'ouvrir les possibles, non seulement ceux de l'écriture, mais également ceux de la fiction, l'événement semblant particulièrement adapté, tel qu'il est suscité chez ces deux auteurs - et qu'il soit absolument impossible, comme chez José Saramago, ou « réaliste », comme chez Del Giudice - pour favoriser une rencontre avec un monde qui se fait autre, qui serve à montrer autrement le monde, à porter une monstration particulière et le regard singulier en jeu dans leurs écritures romanesques.

L'événement peut se définir ainsi comme une concrétisation d'une attention pour les possibles, et, se constituant absolument comme un instant de fracture, il entraîne un passage dans un temps de l'intensité et de l'attention, que constitue en fait sa propre événementialité. Il est ainsi ce qui ouvre l'expérience sans pourtant pouvoir être strictement ressaisi. Par là, il active les deux principes de possibilité-impossibilité, sur la conscience desquels se fonde l'exercice de l'écriture chez Del Giudice, sur l'élan desquels se fonde l'écriture de José Saramago. Il permet alors d'éviter l'écueil d'un ressaisissement de l'expérience réaliste en le déroutant, tout en permettant une attention pour un niveau plus élémentaire, un niveau structurant de l'expérience, qui, si l'on suit les analyses de Claude Romano, est exprimé par la dynamique événementiale⁴⁰⁸. Au-delà de la question d'un

407 Opposition présente aussi bien dans le réalisme, si l'on suit l'analyse qu'en fait Jean Bessière : « Une double formule s'impose : le réel est impossible s'il vient entièrement à la littérature ; la littérature est impossible si elle vient entièrement au réel. Le réalisme a pour modèle un savoir qui définit toute chose et l'œuvre en extériorité » (*Roman, Réalités, Réalismes*, P.U.F, p. 65), que dans l'analyse que propose Daniele Del Giudice de la littérature italienne anti-réaliste des années 60 : « A fronte di tutto ciò c'era una diffusa sfiducia nella possibilità che la narrazione, e il suo modo mediato di produrre senso potessero avere ancora una « tenuta » sulla realtà, e farne « rappresentazione ». », « Una narrazione probabile », *Inchiesta, op. cit.*, p. 69. (« Face à tout cela, il y avait une méfiance diffuse par rapport à la possibilité que la narration, et sa manière médiée de produire du sens, puisse avoir encore une « tenue » sur la réalité, et en permettre une « représentation ». »).

408 On reviendra en détail sur cette notion, tirée de *L'Événement et le monde* de Claude Romano, dans les parties suivantes : selon Claude Romano en effet, l'existence ne s'articule qu'en fonction de cette « dynamique événementiale », c'est-à-dire le mouvement propre à l'advenue de l'événement, qui se donne comme brusque rupture

changement des normes pour « décrire le monde contemporain », on aurait ainsi accès, avec ces pratiques littéraires, à une littérature possible, qui rend possible le possible et son expression ; peut exister à part entière, dans la mesure aussi où elle s'assume et se dit comme fiction, use le détour.

S'il s'agit ainsi de mettre en place une possibilité ou une probabilité de narration, de s'affranchir des règles régissant traditionnellement le rapport de la littérature au réel, qui la soumettent à un lien de reconstitution réducteur ou paralysant, il s'agit aussi d'affirmer une certaine relation au réel, rendue possible par la création d'une expérience par le texte même. Le « retour de », qui régit la relation à leurs héritages littéraires chez les deux auteurs, semble alors définir autant une sortie des normes que le dépassement de l'idée d'une certaine évanescence, d'une certaine vanité de la composition littéraire dans son approche du monde. Poursuivant et exacerbant le fonctionnement caractéristique du régime esthétique des arts, qui, par l'abolition de la distinction hiérarchique entre « raison des faits » et « raison de la fiction », « enfonce [...] le langage dans la matérialité des traits par lesquels le monde historique et social se rend visible à lui-même [...] »⁴⁰⁹, les récits de José Saramago et Del Giudice permettent une accession à une certaine *consistance* de la fiction, du fait littéraire, de la composition, en détournant l'entreprise esthétique de sa « manière d'affecter du sens à l'univers « empirique » des actions obscures et des objets quelconques »⁴¹⁰, pour privilégier une manière de lui affecter une forme, qui n'exclut pas pour autant un principe de réflexion, dans la mesure où elle vise à mettre au jour sa configuration plutôt que son sens. Une relation au / du réel est ainsi préservée, et, simultanément, une certaine autonomie de l'œuvre littéraire face à celui-ci. Les différentes techniques de décalage de l'entreprise réaliste, les manières de souligner la fiction et de faire prévaloir une approche biaisée de l'objet à décrire, témoignent de cette volonté de maintenir les spécificités de l'approche littéraire tout en dessinant les contours du réel. Il s'agit de porter au regard la consistance d'un monde, ainsi que d'un de ses moyens d'expression. Si le mimétisme ou l'entreprise mimétique n'est plus possible, ces deux pratiques fondent ainsi une tentative d'ouverture d'un voir et d'un sentir dans la forme littéraire, par la pratique narrative, qui rende possible l'expression d'un regard, d'une considération, d'une consistance.

On pourrait ainsi rapprocher leurs pratiques narratives de l'art du conteur défini par Benjamin. En effet, certains points peuvent permettre de lire la pratique narrative de José Saramago et de

observable *a posteriori*, qui renouvelle dans son entier le monde pour celui auquel il surgit, et fait « advenir » celui-ci. Ainsi, l'homme, « advenant », ne se définit, ne s'éprouve et ne 's'est' lui-même qu'à mesure que les différents événements qu'il reçoit configurent son monde et lui permettent de s'advenir.

Cette dynamique événementiale de l'advenue est ainsi ce qui sous-tend toute expérience de soi et du monde. Or, il semble bien, comme on le verra, que ces récits, leur structure et leur construction, expriment avant tout cette dynamique d'advenue, cherchant moins à retranscrire un objet, une réalité précise et circonstanciée, que le mouvement de l'expérience qui la sous-tend et la configure.

409 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000, p. 57.

410 *Ibid.*.

Del Giudice à la lumière de son court essai sur la narration⁴¹¹. Si, notamment, les deux auteurs tendent à s'affranchir d'une narration romanesque 'classique', ils revendiquent pourtant une volonté de « raconter des histoires ». Leurs histoires n'obéissent pas au schéma narratif qui a consacré le roman à partir du XIX^e siècle, et c'est en cela justement qu'elles se rapprochent de la définition que donne Benjamin des récits du conteur. On a vu notamment qu'il s'agissait chez José Saramago comme chez Del Giudice d'une tentative de retour à l'expérience, à l'expression d'une expérience, qui est primordiale, selon Benjamin, dans l'art de raconter. Pour Benjamin, c'est en effet le partage d'une expérience qui motive l'art de raconter. C'est l'expression d'un partage, d'homme à homme, qui se constitue autour de la figure particulière du conteur, « homme de bons conseils », dans l'instauration d'une certaine intimité avec celui-ci, qui permet à l'auditeur ou au lecteur de retrouver la mesure humaine des événements, l'échelle de ses sentiments : « C'est ainsi que se constitue ce personnage du narrateur qui, comme l'a si bien dit Jean Cassou, donne son ton au récit et rend compte de son caractère réel – ce personnage auprès de qui le lecteur aime se réfugier comme auprès d'un frère, pour retrouver la mesure, l'échelle des sentiments et des événements naturels à l'homme »⁴¹². Chez Del Giudice comme chez José Saramago, cette « mesure » semble être primordiale, ainsi que le montreront les exemples de confrontations à l'événement que portent les personnages, ainsi que l'exprime la minutie, chez Del Giudice, pour dérouler dans le texte les différentes strates d'émotions, de sensations, en jeu dans l'appréhension d'une situation. La complicité entretenue par le narrateur, sa familiarité avec son destinataire, a déjà été démontrée en ce qui concerne les récits de José Saramago, ainsi que la tentative de redonner à l'Histoire une contingence en l'ancrant dans l'aléatoire de tout parcours humain. C'est aussi dans ces appréhensions subjectives, ancrées dans des rapports de subjectivités partagées, que se crée la possibilité de l'expression de regards singuliers, qui tendent à « mettre au jour ce que l'œil efface habituellement », à provoquer chez le lecteur l'expression d'un « c'est exactement ainsi » qui raccorde l'expérience de la lecture à la vie.

Or, indique Benjamin, la possibilité de ce partage se tarit après la première Guerre Mondiale, lorsque les soldats en reviennent incapables de conter une expérience qui les a dépassés :

« Avec la Guerre Mondiale, on a vu s'amorcer une évolution, processus qui, depuis lors, n'a pas cessé de s'accélérer. N'avions-nous pas constaté, après l'Armistice, que les combattants revenaient muets du front, non pas plus riches, mais plus pauvres d'expérience communicable ? Ce qu'on devait lire dix ans plus tard dans la masse des livres de guerre n'avait rien à voir avec cette expérience qui passe de bouche en bouche. Rien d'étonnant à cela. [...]. Une génération qui avait encore connu, pour aller à l'école, les tramways à chevaux, se retrouvait en plein air, dans un paysage où tout avait changé, sauf les nuages, et, au-dessous

411 Walter Benjamin, « Le narrateur, Réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov », in *Rastelli raconte...et autres récits*, Seuil, 1987 (1971), traduction Maurice de Gondillac, p. 143-178.

412 *Ibid.*, p. 148.

d'eux, dans un champs de forces d'explosions et de courants destructeurs, le tout petit corps fragile de l'homme. »⁴¹³.

Pourtant, avec les récits de José Saramago et de Daniele Del Giudice, il va s'agir de pouvoir traduire encore une fois l'événement par la parole, non dans une réduction de l'événement mais dans une adaptation de l'art d'écrire à celui-ci, même s'il faut pour cela souligner les lacunes et les silences de la parole, faire porter l'attention sur des réseaux d'éléments qui n'apparaissent pas dans des modes de narration privilégiant un enchaînement logique et motivé plutôt que l'évocation déroulée de l'impact et de la portée de l'événement. En effet, dans leurs récits construits à partir d'un événement « événemential », ce sont plutôt les conséquences de l'événement que ses causes qui vont compter. Ils poursuivent ainsi la rupture d'une construction 'judiciaire' de l'art narratif, qui se fonde sur une reconstitution, enchaîne l'événement dans un maillage de causes et de connexions logiques, réduit l'ampleur d'une advenue par l'explication, enferme l'expérience dans un principe de causalité. Au contraire, les récits de ces deux auteurs, comme les récits des conteurs selon Benjamin, vont se passer de cet éclairage des relations strictes de cause à effet pour laisser à l'auditeur ou au lecteur le loisir de les reconstituer lui-même, pour lui donner l'espace nécessaire à sa participation au récit, qui rend possible, par là, la qualité de partage d'une expérience, brisée dans les romans par l'exposition d'informations qui réduisent la narration par son explication :

« Pour une bonne part, l'art du narrateur tient à ce que l'histoire qu'il nous rapporte se passe de toute explication. [...]. [Dans les récits de Leskov] l'extraordinaire, le merveilleux, est conté au lecteur avec la plus grande précision, mais l'événement ne lui est pas imposé dans ses connexions logiques. C'est à lui d'interpréter la chose comme il l'entend. Le récit acquiert de la sorte un champ d'oscillation qui manque à l'information. »⁴¹⁴.

La conception du récit comme exercice d'un regard semble en effet rendre possible cette absence d'information, nécessaire au « champ d'oscillation » qui rend le récit vivant, communicable, partageable, dans la mesure où moins qu'un sens, c'est un état des choses qui semble être visé. Ensuite, le recours à l'événement impose ce « champ d'oscillation », dans la mesure où celui-ci n'est pas réductible à ses causes, les dépasse toujours, et se constitue comme un principe inembrassable dans la totalité de ses implications⁴¹⁵. Il est, pour autant, porteur de conséquences, ouvrant de nouveaux possibles, qui forment la matière déroulée par les récits de Del Giudice et José Saramago. Par là, l'exercice narratif de ces deux auteurs rejoint l'art du conteur décrit par Benjamin, dans la

413 *Ibid.*, p. 146.

414 *Ibid.*, p. 153.

415 « Distinct du fait [...] l'événement ne trouve pas place dans une représentation linéaire du temps, vecteur orienté vers une fin, direction qui a un sens et qui fait sens. L'événement est instant qui fut, présent du passé retentissant dans le présent du présent ouvrant sur un futur énigmatique. C'est évidemment la conception aristotélicienne du récit qui est mise à mal par l'événement : nul enchaînement de cause à effet, nulle vraisemblance n'est possible. La mise en récit de l'événement est à faire, au sens poétique du terme. », Didier Alexandre, « Introduction », *Que se passe-t-il ? Événements, sciences humaines et littérature*, dir. Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabrina Parent et al., Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 16.

mesure où le récit du conteur vise à montrer ce qui advient dans le cours des choses, tandis que le roman pose en son centre une recherche du sens de ce même cours.

Le retour au récit que marquent les pratiques de Del Giudice et José Saramago semble alors définir ce retour possible à une transmission de l'expérience, par la lacune de l'explication, selon cette nécessité de la préservation d'une « marge d'oscillation » qui garantisse un partage avec le lecteur, analysée par Benjamin. La sortie d'un schéma explicatif au profit d'une focalisation sur les répercussions de l'événement qui a lieu dans leurs récits rend ainsi possibles ce partage et cette parole décalée et lacunaire qui évoque l'expérience sans la réduire. L'événement, qui permet cette lacune, offre la possibilité d'un retour à cette communication de l'expérience et, donc, d'un regard particulier. Il va alors devenir le point d'appui de leurs récits, s'intégrer au récit comme force moteur autant que lacune de la parole et mise à distance de la nécessité de l'explication liée au récit romanesque traditionnel.

II - L'ÉVÉNEMENT ET SA DYNAMIQUE

Introduction

L'événement qui intervient dans les récits de Del Giudice et José Saramago étudiés dans ce travail se présente comme un principe de bouleversement, de rupture, qui va bien au-delà de la simple perturbation de la situation initiale canonique dans une économie narrative assez classique. Au contraire, l'introduction de l'événement, de par ses caractéristiques, fonde et permet un schéma narratif qui s'articule autour des notions de rupture, surprise, hétérogénéité. L'événement majeur qui intervient dans ces récits apparaît comme un pôle du récit, dans la mesure où il se constitue comme un moment d'intensité qui souligne les propos du récit chez les deux auteurs.

Intervenant comme un point d'intensité dans le texte, il crée une structure particulière qui permet un détachement du schéma narratif réaliste, dont l'articulation logique est encore rattachée au régime représentatif et à son agencement causal rigoureux, comme le montre Jacques Rancière dans *La Chair des mots*¹. Dans ces récits, à l'inverse, il semble que le principe de déhiérarchisation propre au régime esthétique des arts, introduit avec le réalisme, soit exacerbé et mène à l'évacuation de la question du sens et de l'interprétation, à une nuance de la logique causale régissant l'économie narrative, qui prévalaient encore dans le réalisme et que l'événement, par la force de rupture, de surprise, qu'il contient et l'ampleur qui le marque, rend caduques. S'il s'agit pourtant pour les deux auteurs de continuer à raconter des histoires, leur déroulement ne vise pas tant à reconstituer les causes de la perturbation de la situation initiale pour la rétablir ou retrouver une situation d'équilibre, qu'à observer ce que le déséquilibre introduit par l'événement crée, la narration se plaçant dans la « disparité et l'alternance » qui marquent tout parcours humain.

L'événement agit comme principe d'élan du récit, et, par ses caractéristiques, permet l'ouverture d'un nouveau monde. L'événement présent dans ces romans est alors l'agent d'une événementialité, se rapproche de l'événement décrit par Claude Romano², qui bouleverse le monde en en renversant les horizons, pour se constituer dans l'ouverture des nouveaux horizons qu'il porte avec lui. Cet événement bouleversant, imprévu, surprenant et étant toujours sa propre origine, l'origine du monde qu'il met en place, entraîne l'abandon de la question du sens - dans la mesure où son archéologie causale n'épuise jamais ou ne peut rendre compte de sa mesure, de ses implications, de sa teneur ou de ses effets - et c'est selon sa dynamique, celle du passage au cœur de l'événemential, que semblent se construire ces récits de Del Giudice et José Saramago. Cette nuance de la logique causale

1 Galilée, 1998, cf. chapitre III.2, « Deleuze, Bartleby et la formule littéraire », notamment jusqu'à la p. 187.

2 *L'Événement et le monde*, P.U.F, 1998.

détermine une nuance du schéma réaliste, avec lequel pourtant ces récits partagent une minutie dans la description et un rapport au réel affirmé. La structure des récits transcrit alors plutôt – et est régie par – une dynamique de l'advenue, qui mène à la constitution d'une temporalité particulière, fondée sur une prégnance du présent, donné comme un principe de continuité. La temporalité mise en place est en effet directement liée au principe événemential et à sa dynamique propre : elle engage une continuité, une contemporanéité, qui expriment l'advenue progressive par laquelle l'événement se rend visible, prend place, et qui s'amplifient du rapport particulier aux temps passé et futur que possède l'événement. Celui-ci met en effet en perspective le passé, par le décalage radical qu'il applique au monde qu'il rompt, et ouvre un avenir, ceux-ci se modulant au gré de ses diverses manifestations et répercussions. Il s'agit ainsi de construire dans ces récits une temporalité ample et dense, capable de se donner dans la continuité d'un présent tout en ressaisissant les temps qui lui sont contigus, et nuançant ainsi la construction des récits en forme de reconstitution *a posteriori*, au profit du leurre d'une advenue contemporaine à son énonciation. L'introduction de l'événement événemential dans ces récits permet alors de dé-router la ligne du récit, d'extraire la représentation de la structure logique du régime représentatif.

Cette déviation introduite par l'événement semble permettre une poursuite de la narration qui répond aux poétiques des deux auteurs, à une volonté de porter un regard sur le monde qui ne nie pas les spécificités de la mise en fiction, les lacunes et distorsions que le principe de la représentation applique à ce qu'elle décrit. La pratique de l'énonciation se donne ainsi comme une possibilité de regard porté à la fois sur le monde diégétique et sur les spécificités de la fiction. Elle met en exergue les artifices de la composition narrative, surtout chez José Saramago, et se défait d'un principe de maîtrise, pour faire advenir une énonciation fluctuante, mouvante, qui guide une évocation du monde décrit plutôt qu'une reconstitution définitive. Une fiction consciente, porteuse d'un regard aiguisé sur sa pratique comme sur les éléments qu'elle envisage est ainsi créée, encore renforcée par l'utilisation de l'événement et du décalage qu'il permet d'introduire dans la pratique narrative. Chez José Saramago, l'événement est ainsi animé d'un principe métaphorique, qui, singulièrement déroulé, biaise la référentialité du récit, maintenant vifs à la fois l'autonomie de la fiction et son rapport au réel extra-diégétique. Chez Daniele Del Giudice, il se donne comme un point d'opacité à même, paradoxalement, d'aiguiller la narration, de susciter un détour du regard. Il pointe les lacunes de la narration et de ses tentatives de reconstitution, et, par l'intensité qui le marque, dévie alors la narration vers la possibilité d'une constitution, précaire et fictive, dans et par le texte, de ce qui est à décrire.

L'événement permet alors la constitution, dans le texte, d'un monde marqué par son intensité, son ampleur, les possibles qu'il ouvre et les zones d'ombre qu'il maintient. Il se fait l'agent de la

visibilité aiguisée recherchée par les deux auteurs, dans la mesure où, en plus de donner lieu à une structure particulière donnant à voir l'advenue de ce qui a lieu, il porte avec lui ce décalage et ce détour par lesquels la fiction ouvre le regard sur son objet.

La rupture introduite par l'événement surgissant de manière inattendue donne alors à ces récits une structure particulière, focalise l'attention sur le « ce qui se passe » et les possibles dont il recèle, et permet l'exercice de cette surprise et de cette diffraction appliquées aux objets à décrire qui en permet, chez ces auteurs, la représentation, et, les donnant à voir différemment, en renforce la visibilité.

II.A - Une ligne du récit dé-routée : advenue événementiale et structure narrative.

Par l'intensité qui marque ces événements, comme par le surgissement imprévu de ce qui ne se laissait pas attendre qu'ils définissent, il semble que ces événements permettent de maintenir vive une attention aiguë, dont les deux auteurs se revendiquent. En effet, leur irruption comme leur lente advenue vont de pair avec une mobilisation de tous les éléments composant le monde diégétique jusque là installé. Le principe d'hétérogénéité que représente l'événement semble ainsi aller de pair avec une visibilité accrue, dont l'intensité va se dérouler tout au long du récit. De plus, le surgissement brusque que l'événement représente est assorti d'une rupture radicale imposée au monde dans lequel il advient. L'événement correspond ainsi à un renouvellement du monde, étendu, lent, progressif. Il se donne comme une mise en place continuée d'un nouvel ordre des choses. Apparaissant de plus de manière neutre, paraissant dépourvue de toute intentionnalité, il invalide par là toute tentative d'une explication ou d'un rattachement à une logique causale. Son introduction dans les récits va alors définir une structure narrative particulière, qui rompt un schéma plus classique, et nuance les tentatives de mise en ordre d'un réel qu'il peut comporter.

Cette façon dont l'événement déroute la logique causale et la structure réaliste des récits permet ainsi de dévier l'attention vers l'élan de ce « cours des choses » dont parlait Benjamin. L'attention se focalise sur la dynamique du 'ce qui se passe', pour donner à voir, avant tout, l'advenue d'un monde, inauguré par l'événement et le bouleversement des repères familiers qu'il porte. Il permet alors au récit de suivre cet élan, de se constituer comme un accompagnement et un regard sur ce qui se met en place une fois l'événement apparu. Il défait ainsi le récit de la tentative de mise en ordre de ce qui a eu lieu qui le guide habituellement, au profit d'une construction en forme d'accompagnement d'une diégèse qui semble advenir à mesure de sa narration. Le leurre d'une contemporanéité entre énonciation et advenue de l'action diégétique est ainsi très souvent mis en place, menant à la construction d'une temporalité proprement événementiale, donnée comme un présent continu et ample, ouvert aux possibles qui pointent en lui comme porteur d'un passé qui y fait encore présence, transcrivant ainsi la dynamique d'advenue qui marque l'événement et guide la structure des récits.

Il s'agit ainsi de pouvoir retranscrire « l'alternance et la disparité » qui a cours, la dynamique de l'advenue qui marque toute situation ayant lieu, se produisant. L'utilisation de l'événement

événementiel permet ainsi aux auteurs de se détacher du principe de réduction et de maîtrise pouvant présider à la représentation du réel, qui l'ordonne, pour au contraire tenter de placer le récit dans la dynamique et l'accompagnement de l'*acontecer*, de l'*accadere*. Il s'agit ainsi moins de révéler un ordre des choses que d'accompagner un mouvement d'avoir lieu, d'advenue.

II.A.1 - Un événement neutre, excessif et imprévisible

Dans *Histoire du Siège de Lisbonne*, œuvre de transition entre les deux parties de la production saramaguienne, on a déjà observé la place prépondérante que prend l'événement, dont le surgissement en forme de rupture est exacerbé par rapport aux autres récits de la première période. Vers la fin du récit, le narrateur revient sur cet événement qui a bouleversé la vie bien réglée de Raimundo Silva, en analysant le mécanisme :

« Dá-se ele conta de que a sua liberdade começou e acabou naquele preciso instante em que escreveu a palavra não, de que a partir daí uma nova fatalidade igualmente imperiosa se havia posto em movimento, e que nada mais lhe resta agora que tentar compreender o que, tendo começado por parecer sua iniciativa e reflexão sua, resulta tão-só de uma mecânica que lhe era e continua a ser exterior, de cujo funcionamento alimenta apenas uma muito vaga ideia e em cuja actividade intervém não mais que pelo manejo aleatório de alavancas ou botões de que desconhece a real função, unicamente que é esse o seu papel, botão ou alavanca por seu turno movidos aleatoriamente pela emergência de impulsos não previsíveis, ou, se adivinháveis e até auto-estimulados, fora de toda a previsão no que se refere às suas consequências próximas ou remotas. »³.

Ce fonctionnement apparaît comme impérieux, implacable, mettant en place une nécessité qui, pour imprévisible et étrangère au cours habituel des choses, n'en est pas moins forte. Surtout, ce commentaire analytique du narrateur sur l'événement du « non » survenu quelques centaines de pages auparavant souligne ce qui apparaissait déjà lors de sa première mention : même si ce « non » a été introduit par le personnage, résulte donc de lui, il le dépasse pourtant. Sa portée semble totalement hors de la mesure du personnage, et son effectuation même semble maintenant ne plus

3 *Historia do Cerco de Lisboa*, Caminho, 1989, p. 253 [Toutes les citations ultérieures de *Historia do Cerco de Lisboa* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« Il se rend compte que sa liberté a commencé et s'est achevée à l'instant précis où il a écrit le mot Non, et qu'à partir de là une nouvelle fatalité tout aussi impérieuse s'était mise en branle et que désormais il ne lui restait plus rien d'autre à faire que d'essayer de comprendre ce qui, après lui avoir tout d'abord semblé être la conséquence de son initiative et de sa réflexion, résulte uniquement d'une mécanique qui lui était et continue à lui être extérieure, et du fonctionnement de laquelle il n'a qu'une idée très vague, et à l'actionnement de laquelle il ne participe que par le biais du maniement aléatoire de leviers et de boutons dont il ignore la fonction réelle, il sait seulement que tel est leur rôle, boutons ou leviers mus à leur tour aléatoirement par le surgissement d'impulsions imprévisibles, ou alors, si on peut les deviner et même les autostimuler, elles demeurent en dehors du champ du prévisible pour ce qui est de leurs conséquences proches ou lointaines. », *Histoire du Siège de Lisbonne*, Seuil, 1992, traduction Geneviève Leibrich, p. 250 [Toutes les citations ultérieures de *Histoire du Siège de Lisbonne* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page].).

lui appartenir, ainsi que le recours à la tradition fantastique dans la description de l'événement le laissait déjà entendre⁴. Inscrit par le personnage, ce « non » le dépasse ainsi dans la mesure où il excède son intention, l'ouvre, dans un premier temps, à un au-delà de lui-même qu'il ne soupçonnait pas, à une potentialité de lui-même qui semblait impossible, et le pose face à de nouvelles nécessités dont la finalité lui échappe. Confrontant le personnage à lui-même et l'obligeant à trouver en lui des ressources jusqu'alors ignorées, l'événement semble aussi s'imposer au personnage de l'extérieur. Le recours au vocabulaire fantastique, la sortie des gonds de la normalité de la vie quotidienne du personnage en témoignent : l'événement semble s'imposer à lui comme par une force incontrôlable qui le dépasserait et même aurait peu de rapport avec lui. Ce schéma présent dans cette œuvre de transition, qui a encore recours au vocabulaire du fantastique, est fortement liée à la première période de l'écriture saramaguienne par son thème historique, introduit un fonctionnement qui est récurrent dans la deuxième partie de son écriture, avec *A Jangada de Pedra* puis à partir de *Ensaio sobre a Cegueira*.

C'est en effet toujours ce caractère excessif, cette neutralité, cette survenue improbable, surprenante et extérieure aux personnages qui va marquer la manière dont l'événement apparaît et est construit dans les récits ultérieurs de José Saramago. L'on peut prendre l'exemple de *Ensaio sobre a Lucidez* - bien que tous les événements surviennent de cette manière dans les récits étudiés ici -, qui marque exemplairement cette advenue neutre, en extérieur et excessive de l'événement. Dans ce roman, l'événement consiste dans le résultat singulier d'une élection, où 80% de la population de la capitale vote blanc aux élections locales. Ce résultat inhabituel, s'il rompt avec la quotidienneté et l'ordre démocratique courant, suffisant par là à créer une rupture, à constituer un événement dans un contexte diégétique similaire au réel extra-diégétique, prend une ampleur plus grande par la manière même dont il est présenté et introduit dans le récit. Tout d'abord, un chapitre d'exposition très réaliste renforce le caractère singulier et déroutant de ce qui a lieu. Le premier chapitre décrit ainsi la journée électorale dans un bureau de vote particulier, avec une minutie dans la description du lieu, des personnages qui y sont présents, de l'ambiance qui y règne, permettant la mise en place d'un contexte diégétique tout à fait conforme au réel extra-diégétique, faisant précisément écho à l'expérience commune de tout habitant d'un pays démocratique ayant déjà tenu un bureau de vote⁵.

4 Cf. I.A.1

5 Ainsi qu'en rend compte particulièrement, par exemple, l'incipit : « Mau tempo para votar, queixou-se o presidente da mesa da assembleia eleitoral numero catorze depois de fechar com violência o guarda-chuva empapado e despir uma gabardina que de pouco lhe havia servido durante a esbaforida trota de quarenta metros desde o lugar onde havia deixado o carro até à porta por onde, com o coração a saltar-lhe da boca, acabava de entrar. Espero não ter sido o último, disse par o secretário que o aguardava um pouco recolhido, a salvo das bâtegas que, atiradas pelo vento, alagavam o chão. Ainda falta o seu suplente, mas estamos dentro do horário, tranquilizou o secretário [...]. Cumprimentou primeiro os colegas da mesa que actuariam como escrutinadores, depois os delegados dos partidos e seus respectivos suplentes. Teve o cuidado de usar para todos as mesmas palavras, não deixando transparecer na cara nem no tom de voz quaisquer indícios que permitissem perceber as suas próprias inclinações políticas e

De plus, cette focalisation sur un bureau de vote, plutôt que de distinguer des personnages « principaux » qui vont faire l'objet de la suite du récit, a lieu plutôt comme une attention pour un échantillon représentatif d'une situation plus globale. Il s'agit alors de poser tout d'abord un contexte très réaliste, commun, habituel, puis d'amener l'événement principal par paliers, en faisant intervenir plusieurs éléments qui, selon une gradation, perturbent le déroulement attendu de cette journée, et, tranchant avec celui-ci, contribuent à souligner le caractère extra-ordinaire de ce qui a lieu lors de cette élection. Tout d'abord, tombe en ce jour une pluie torrentielle, surprenante, qui dure la majeure partie de la journée et s'accompagne d'une absence totale d'électeurs dans les bureaux de vote. Puis, comme si ces deux éléments singuliers étaient liés, le retour du soleil est marqué par un afflux incroyable d'électeurs, qui se conclut, finalement, par le résultat hors-norme de la majorité des votes blancs. Chacun de ces éléments, qui semblent renforcer le caractère inhabituel des autres éléments, sont des vecteurs de surprise, d'incrédulité, de déroute, dont la focalisation sur le bureau de vote n° 14 et ses agents permet de rendre compte.

Qu'il s'agisse des propos du narrateur ou des personnages au discours direct, c'est ainsi l'inhabituel, la surprise et l'incompréhension qui sont exprimés. Concernant la pluie, par exemple, la gradation dans les comparaisons permet d'introduire une sensation d'extra-ordinaire : « Na verdade, não eram quatro pingos míseros [de água], eram baldes, eram cântaros, eram nilos, iguazus e iangtsés [...] »⁶ (p. 12), tandis que, à propos de l'absence d'électeurs, le champ lexical de la surprise est largement développé :

« A comunicação foi breve, Fala o presidente da mesa da assembleia de voto numero catorze, *estou muito preocupado, algo francamente estranho está a acontecer* aqui, até este momento não apareceu um único eleitor a votar, já lá vai mais de uma hora que estamos abertos [...]. Que foi que responderam do ministério, perguntou o delegado do p.d.m, *Não sabem que pensar, é natural que o mau tempo esteja a reter muita gente em casa, mas que em toda cidade*

ideológicas. », *Ensaio sobre a Lucidez*, Caminho, 2004, p. 11 [Toutes les citations ultérieures de *Ensaio sobre a Lucidez* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]. On reconnaît ici, non seulement un contexte diégétique conforme au réel extra-diégétique le plus banal, comme également la technique réaliste classique d'incipit *in medias res*, qui permet le déroulement de petits détails permettant d'assurer encore cette conformité entre contexte diégétique et réel extra-diégétique, ainsi que de poser le narrateur en témoin de confiance : ainsi, le dialogue banal, les présentations, la notation de la pluie et de l'attitude du secrétaire, la précision sur les « quarante mètres » parcourus par le président, aussi bien que des éléments connotant fortement un contexte réaliste, comme la voiture, le parapluie, la composition du bureau de vote etc... (« Quel temps de chien pour aller voter, se lamenta le président du bureau de vote numéro quatorze après avoir refermé avec violence son parapluie ruisselant et ôté une gabardine qui ne lui avait pas servi à grand chose pendant la course hors d'haleine de quarante mètres depuis l'endroit où il avait laissé sa voiture jusqu'à la porte par laquelle il venait d'entrer, le coeur battant à se rompre. J'espère ne pas être le dernier, dit-il au secrétaire qui l'attendait, légèrement en retrait, à l'abri des bourrasques de pluie soufflées par le vent qui inondaient le sol. Il manque encore votre suppléant, le rassura le secrétaire. Il salua d'abord ses collègues de table qui feraient office de scrutateurs, puis les représentants des partis et leurs suppléants respectifs. Il prit soin d'employer les mêmes mots pour tous, ne laissant transparaître ni sur son visage ni dans le ton de sa voix le moindre indice susceptible de révéler ses propres inclinations politiques et idéologiques. », *La Lucidité*, Seuil, 2007, traduction Geneviève Leibrich, p. 11 [Toutes les citations ultérieures de *La Lucidité* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page].)

6 « En réalité il ne s'agissait pas de quatre misérables gouttes, mais de sceaux d'eau, de trombes, de nil, d'iguazu et de yan-tsé kiang. », p. 13.

suceda praticamente o mesmo que aqui, *para isso não encontram explicação [...]*, Em algumas assembleia de voto, é certo que poucas, apareceram eleitores, mas a afluência é reduzíssima, *como nunca se viu*, E no resto do país, perguntou o representante do p.d.e, [...], *É isso que desconcerta*, há lugares onde chove tanto como aqui e apesar disso as pessoas estão a votar [...]. »⁷ (p. 16-17).

L'arrivée massive des électeurs en fin d'après midi est plus détaillée, et, associée à leur absence déjà étrange du matin, son caractère extraordinaire en est renforcé : non seulement tous les électeurs inscrits viennent voter, dans une proportion à elle seule extraordinaire, ainsi que le souligne la liste que fait le narrateur de ces électeurs improbables⁸, mais, de plus, ils arrivent tous, précisément, à la même heure, sans pouvoir en justifier la raison, marquant ainsi encore plus clairement une entrée dans le domaine de l'extraordinaire⁹, à quoi répond une mise en place de moyens d'urgence destinés à faire face à cette situation hors-norme, ainsi que le sentiment, pour les protagonistes, de vivre un moment unique :

« À porta dos lugares de voto, as filas de eleitores, a trêz de fundo, davam volta ao quarteirão até se perderem de vista. Como os demais presidentes de mesa na cidade, este da assembleia eleitoral numero catorze tinha clara consciência de que estava a viver um momento histórico único. Quando, já a noite ia muito avançada, depois de o ministério do interior ter prorrogado por duas horas o termo da votação, [...], quando por fim os membros da mesa [...] se encontraram diante da montanha de boletins que haviam sido despejados das duas urnas, a segunda requisitada de urgência ao ministério, a grandiosidade da tarefa que tinham por diante fê-los estremecer de uma emoção [...] épica, ou heróica [...]. »¹⁰ (p. 25-26).

7 « La communication fut brève, Ici le président de table du bureau de vote numéro quatorze, je suis très inquiet, quelque chose de carrément bizarre est en train de se passer, jusqu'ici pas un seul électeur n'est venu voter, cela fait plus d'une heure que nous sommes ouverts [...]. Qu'a répondu le ministère, demanda le représentant du p. d.c. Ils ne savent que penser, il est naturel que le mauvais temps retienne beaucoup de gens chez eux, mais ils ne trouvent aucune explication au fait qu'il se passe pratiquement dans toute la ville la même chose qu'ici, Dans certains bureaux de vote, peu nombreux, il est vrai, quelques électeurs se sont présentés, mais l'affluence est extrêmement réduite, comme on a pu le voir, Et dans le reste du pays, demanda le représentant du p. d.g, C'est cela qui est déconcertant, il y a des endroits où il pleut aussi fort qu'ici et cela n'empêche pas les gens de voter. », p. 17-18.

8 « [...] , às quatro horas da tarde, precisamente uma hora que não é tarde nem cedo, [...], os eleitores [...] começaram a sair para a rua, [...], e todos, todos, os sãos e os enfermos, aqueles por seu pé, estes em cadeiras de rodas, em macas, em ambulâncias, confluíam para as suas respectivas assembleias eleitorais como rios que não conhecem outro caminho que não seja o do mar. », p. 23. La comparaison avec les rivières se jetant dans la mer renforce, de plus, la neutralité de l'événement, laissant ainsi à entendre que les électeurs participent, presque malgré eux, d'un mouvement collectif qui les dépasse. (« à quatre heures de l'après-midi, à un moment qui n'est ni trop tard ni trop tôt, les électeurs commencèrent à sortir dans la rue, et tous, absolument tous, les sains et les malades, qui à pied, qui en fauteuil roulant, qui sur des civières ou dans des ambulances, affluèrent vers leur bureau de vote respectif, tels des fleuves qui ne connaissent d'autre chemin que vers la mer. », p. 24).

9 « Também houve pessoas bem-educadas que responderam [...], mas nem mesmo essas foram capazes de satisfazer a devoradora curiosidade jornalística, limitavam-se a encolher os ombros e a dizer, Tenho o maior respeito pelo seu trabalho [...], infelizmente só posso dizer que olhei o relógio, vi que eram quatro horas e disse para a família, Vamos, é agora ou nunca, Agora ou nunca, porquê, Pois aí é que está o buslís da questão, saíu-me a frase assim [...] », p. 24 (« Il y eut aussi des personnes bien élevées qui répondirent mais pas même celles-ci ne furent en mesure de satisfaire la curiosité dévorante des journalistes, elles se bornaient à hausser les épaules et à dire, J'éprouve le plus grand respect pour votre travail, malheureusement, tout ce que je peux vous dire c'est que j'ai regardé ma montre, j'ai vu qu'il était seize heures et j'ai dit à la famille, Allons-y, c'est maintenant ou jamais, Mais pourquoi maintenant ou jamais, C'est bien là tout le hic, ça m'est sorti comme ça. », p. 26.).

10 « À la porte des bureaux de vote de la ville, des files d'électeurs sur trois rangs faisaient le tour des pâtés de maisons à perte de vue. Comme les autres présidents des bureaux de vote de la ville, celui du bureau numéro quatorze avait conscience de vivre un moment historique tout à fait unique. Quand, tard dans la soirée, le ministère de l'intérieur ayant prorogé de deux heures la clôture du scrutin, quand enfin les membres du bureau et les représentants des partis

Le caractère absolument nouveau, surprenant et inattendu de ce qui a lieu est ainsi fortement souligné, amplifié encore par l'inouï des résultats, communiqués sobrement par le narrateur (« Os votos válidos não chegavam a vinte e cinco por cento, distribuídos pelo partido da direita, treze por cento, pelo partido do meio, nove por cento, e pelo partido da esquerda, dois e meio por cento. Pouquíssimos os votos nulos, pouquíssimas as abstenções. Todos os outros, mais de setenta por cento da totalidade, estavam em branco. »¹¹, p. 26). Ils provoquent l'ébahissement du pays, auquel le deuxième chapitre est consacré : « O desconcerto, a estupefacção, mas também a troça e o sarcasmo, varreram o país de lés a lés. »¹² (p. 27).

De plus, cette gradation souligne, autant que le résultat inhabituel du vote, la convergence, encore plus inhabituelle, de toutes les pratiques individuelles de vote¹³. Ce qui apparaît ici le plus hors du commun est cette coïncidence, qui finalement forme une pratique de masse, au-delà de la responsabilité et de l'action de chacun, dépassant le niveau individuel pour s'ancrer à un niveau collectif qui marque alors aussi bien l'extra-ordinaire de l'événement que sa neutralité. Cette neutralité s'affirme ainsi dans la mesure où le résultat du vote semble résulter pratiquement d'une force extérieure aux différents électeurs pris singulièrement, pour les lier dans l'ampleur d'une pratique de masse, qui semble s'imposer par elle-même, dans la mesure également où, arguant du caractère secret du vote, aucun électeur n'avoue avoir voté blanc. L'annulation du premier tour et la répétition des élections, dans les mêmes conditions, renforce encore cette constitution d'un principe de masse, qui n'apparaît pourtant pas, ainsi que le révèlent les enquêtes du ministère suivies par la narration, être le fait d'une organisation quelconque. Ainsi, cette convergence de pratiques semble ne pas être préméditée, mais, simplement, advenir, s'imposer à tous et à chacun dans la force de son surgissement. L'absence, de plus, de focalisation narrative sur des personnages particuliers renforce cette idée d'un événement survenu comme de l'extérieur, capable de s'imposer aux individus comme à la foule que compose leur addition. Chacun semble ne faire que refléter l'événement, qui le prend dans son sillage, le fait participer à un élan collectif spontané et dépassant ses appréhensions

se trouvèrent devant la montagne des bulletins sortis des deux urnes, une deuxième ayant été requise d'urgence auprès du ministère, l'énormité de la tâche qui les attendait les fit tressaillir d'une émotion que nous n'hésiterions pas à qualifier d'héroïque. », p. 27-28.

11 « Le pourcentage des bulletins valides n'atteignait pas vingt-cinq pour cent, distribué entre le parti de droite avec treize pour cent, le parti du centre avec neuf pour cent, le parti de gauche avec deux et demi pour cent. Très peu de bulletins nuls, très peu d'abstentions. Tout le reste, plus de soixante-dix pour cent au total, était constitué de bulletins blancs. », p. 28.

12 « La perplexité, la stupéfaction, mais aussi la raillerie et le sarcasme, balayèrent le pays de bout en bout. », p. 29.

13 Cette convergence spontanée de pratiques individuelles est d'ailleurs ironiquement commentée par le narrateur, qui souligne ainsi le caractère impossible, extra-ordinaire, d'une telle homogénéité : « A muita gente há-de parecer assombrosa, para não dizer impossível de suceder, esta coincidência de procedimento entre tantos e tantos milhares de pessoas que não se conhecem, que não pensam da mesma maneira, que pertencem a classes ou níveis sociais diferentes [...]. », p. 35 (« Beaucoup trouveront stupéfiante, pour ne pas dire impossible, cette coïncidence dans les réactions de milliers et de milliers de personnes qui ne se connaissent pas, qui n'ont pas les mêmes idées, qui appartiennent à des classes ou à des strates sociales différentes », p. 38).

individuelles. Enfin, par cette ampleur même, par la focalisation sur un phénomène de masse, non localisable, touchant tout un chacun, la force de rupture de l'ordre établi par l'événement (confirmée par les situations extraordinaires qui suivent les résultats singuliers de cette élection municipale, comme la mise en état de siège de la ville par le gouvernement, la résistance passive de toute sa population et son auto-organisation spontanée), son caractère excessif, sont soulignés. L'événement s'impose ainsi de manière neutre, extérieure aux individus, en excès par rapport au connu.

Ces trois caractéristiques (neutralité, extériorité, excès par rapport au connu ou à l'attendu) se retrouvent dans la manière dont les événements marquent chacun des récits étudiés, chez Daniele Del Giudice également. Elles les lient par un schéma similaire, fondé sur le surgissement, imprévisible dans le contexte diégétique, surprenant pour les personnages, de l'événement, qui de plus s'impose à eux comme de l'extérieur, de manière neutre, et survient généralement au début des récits (à l'exception du *Stade de Wimbledon*). La suite de ces récits se focalise sur le déroulement des conséquences liées à cet événement premier.

Par cette structure particulière, ces récits tranchent avec une structure plus classique du roman, notamment telle que l'analyse Iouri Lotman¹⁴. Pour celui-ci, l'événement est au cœur du récit, représente toujours son élan narratif, mais ses qualités sont différentes de celles que l'on observe dans ces récits de José Saramago ou de Del Giudice. Pour reprendre sa terminologie, l'événement consiste en la plus petite unité dans la construction du « sujet », c'est-à-dire de l'intrigue (« À la base du concept de sujet est l'idée d'événement », p. 324), dans la mesure où il est le ressort d'un mouvement qui permet de construire l'élan de l'intrigue. En effet, continue Lotman, « Que représente l'événement en tant qu'unité de la composition du sujet ? L'événement dans le texte est le déplacement du personnage à travers le champ sémantique. » (p. 325), c'est-à-dire qu'il consiste en une rupture, par le personnage, des normes de référence du monde diégétique, posées par le texte, constituant le « champ sémantique » du récit. Selon le champ sémantique, les normes posées, le fait se définit ou non comme événement : pour que l'intrigue soit lancée, il doit constituer impérativement en une rupture, un décalage, une opposition du personnage à ces normes de référence. De ce fait, « L'événement est pensé comme ce qui s'est produit tout en ayant pu ne pas se produire. Moins il y a de probabilité pour qu'un événement puisse avoir lieu (c'est-à-dire plus il est communiqué d'informations à son sujet), plus haut il est placé sur l'échelle du sujet en tant que tel. [...]. Ainsi, l'événement est toujours la violation d'un interdit, un fait qui a lieu, bien qu'il n'eût pas dû avoir lieu. » (p. 330). Cette « violation d'un interdit » permet la poursuite de l'intrigue et sa mise en route, dans la mesure où elle définit une dynamique qui porte et crée l'intrigue. Selon la

14 Nous nous appuyons ici sur l'analyse proposée dans *La Structure du texte artistique*, Gallimard, 1973, chapitre VIII, « La composition de l'œuvre artistique verbale », p. 298-389.

conception spatiale de la structure des récits et des mondes diégétiques que soutient Lotman, ce mouvement est « traversée » et permet l'introduction, dans le champ sémantique de référence, d'un autre espace :

« Ayant dépassé la frontière, l'actant entre dans un « anti-champ » sémantique par rapport au champ initial. Pour que le mouvement s'arrête, il doit se fondre avec lui, se transformer de personnage mobile en personnage immobile. Mais si cela ne se produit pas, le sujet n'est pas achevé, et le mouvement continue. [...]. C'est pourquoi justement, dès que l'amoureux se marie, que les insurgés sont victorieux, que les mortels meurent, le développement du sujet est suspendu. » (p. 336).

Pour que ce mouvement ait lieu, il faut donc bien que le personnage soit en mesure de rompre le champ sémantique, et celui-ci doit, avant tout, être un personnage mobile, force d'opposition, de violation des frontières : « Ainsi, le point de départ du mouvement du sujet est l'établissement d'un rapport de différence et de liberté réciproque entre le héros actant et le champ sémantique qui l'entoure : si le héros, par le fond de sa nature, coïncide avec son environnement ou n'est pas doué de la faculté de s'en détacher, le développement du sujet est impossible. » (p. 335).

Si l'on retrouve bien dans cette définition de la structure romanesque le caractère de rupture et de surprise ou d'improbabilité de l'événement que l'on observe aussi dans les récits de José Saramago et de Del Giudice, selon Lotman cette action primordiale, bouleversante et nécessaire qu'est l'événement lançant le récit, est aussi toujours le fait d'un agent, et se constitue donc par là en action possédant une intentionnalité comme un but. La rupture du champ sémantique n'est ainsi pas neutre mais déterminée par un caractère précis, elle ne surgit pas de l'extérieur, ne prend pas le personnage dans son sillage, mais est créée par lui. Au contraire, dans les récits que nous étudions, les personnages ne « traversent » pas le champ sémantique pour le rompre, mais seraient plutôt traversés par la rupture du champ sémantique, qui advient hors d'eux, les entraînant dans ce bouleversement. Cette différence n'est pas anodine, puisqu'elle fonde, dans le texte, une rupture qui s'impose véritablement comme principe d'hétérogénéité, dans la mesure où l'événement, ici, n'est pas directement rapportable au contexte diégétique installé, puisqu'il ne peut pas être lié à une quelconque intentionnalité. Il ne peut donc être raccordé à un schéma logique qui justifierait le bouleversement ayant lieu par l'action, qu'elle soit folle ou sensée, d'un personnage. Cela intensifie ainsi la force de rupture de l'événement, qui ne rompt pas seulement le contexte diégétique précédemment installé (ainsi chez Del Giudice, l'événement peut être en parfaite conformité avec le « champ sémantique », comme par exemple dans *Quand l'ombre se détache du sol* où l'événement est constitué par le premier vol en solitaire d'un élève en aéronautique : rien, donc, qui ne contredise le champ sémantique en lui-même, rien qui ne soit plus logique pour un élève que de changer de niveau d'apprentissage), mais surtout, plus fondamentalement, rompt la structure du récit en y introduisant un élément qui ne peut lui être véritablement rattaché, qui ne s'ancre pas dans une

intentionnalité, mais, simplement, y advient, comme de l'extérieur. Cette absence de justification, de relation à une quelconque intentionnalité, donne sa force à l'événement qui surgit dans ces récits, l'impose non seulement comme rupture mais aussi comme irruption brusque, anarchique, présence soudaine d'un inconnu, fondamentalement, puisque ne pouvant être lié à aucun élément du contexte diégétique déjà en place. Bien sûr, s'il l'on reprend l'exemple de l'événement de *Quand l'ombre...*, cette description semble exagérée, pour autant, même si l'événement y est rapportable à l'ordre de l'apprentissage aéronautique, pour le personnage, il survient sans annonce, il bouleverse son monde, il est radicalement autre, extérieur à lui-même et à ses attentes : « Non c'è un momento preciso né un giorno fissato, non ti sarà preannunciato da alcun segno esteriore, nulla nei comportamenti e nel paesaggio sarà diverso dall'abituale, il sole a filo della pista, la pista che finisce nel mare, niente comunque ti farà presagire che é giunto il momento, per te, di trovarti su un aeroplano senza passeggeri, senza piloti, senz'altri che non sia tu stesso, come nel peggiore dei sogni. »¹⁵. De plus, la neutralité de l'événement s'y impose, dans la mesure où, si ce premier vol en solitaire ressort évidemment d'une décision prise par le formateur, la raison de cette décision est très brièvement décrite, comme rejetée, par le formateur lui-même, dans le domaine de l'insignifiant et du mystère : « Per l'errore, per via dell'errore, hai visto l'errore. Ma il tono è sbrigativo, quasi sottovoce, come si trattasse di una cosa ovvia, e oltretutto segreta. »¹⁶ (p. 14).

Dans chacun de ces récits, ce facteur de surprise, cette manière de l'événement de s'imposer comme de l'extérieur aux personnages qu'il touche, plutôt que d'être imposé par eux, le font apparaître comme puissance de rupture, de renversement, non lié à une intentionnalité. L'événement, dans ces récits, s'impose toujours comme un principe d'hétérogénéité. Il se constitue ainsi, si l'on suit les analyses de Romano, comme « événemential », surgissant comme un bouleversement « extra-mondain », qui « [...] introduit dans l'aventure une déhiscence, un hiatus, le jour d'une déchirure qui ne seront jamais comblés. » (p. 62). De tels événements, événementiaux, interviennent de manière neutre, et bouleversent le monde des sujets auxquels ils adviennent, rompant avec le connu et brisant sa continuité. « [...] l'événement n'est rien d'autre que cette reconfiguration impersonnelle de mes possibles et du monde qui advient en un fait et par laquelle s'ouvre une faille dans ma propre aventure. » (p. 45), indique ainsi Claude Romano, et nous retrouvons là les caractéristiques des

15 *Staccando l'ombra da terra*, Einaudi, 1994, p. 3 [Toutes les citations ultérieures de *Staccando l'ombra...* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« Aucun moment précis ni jour fixé, cela ne te sera annoncé par aucun signe extérieur, rien dans les comportements ni dans le paysage ne sera différent de l'accoutumée, le soleil au ras de la piste, la piste qui finit dans la mer, rien en aucune manière ne te permettra de pressentir que le moment est arrivé, pour toi, de te trouver sur un avion sans passagers, sans pilotes, sans personne d'autre que toi-même, comme dans le plus mauvais des rêves. », *Quand l'ombre se détache du sol*, Seuil, 1996, traduction Jean-Paul Manganaro, p. 7 [Toutes les citations ultérieures de *Quand l'ombre...* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

16 « En raison de l'erreur, grâce à l'erreur, tu as vu l'erreur. Mais le ton est expéditif, presque murmuré, comme s'il s'agissait d'une évidence, et qui plus est, secrète. », p. 20.

événements qui se produisent dans ces récits, se distinguant avant tout par leur force de rupture, par cette « faille », exprimée littéralement dans *Le Radeau de pierre*, qui surgit dans la vie des personnages de ces romans. L'événement marque ainsi une rupture radicale, l'introduction d'une hétérogénéité vis-à-vis du « contexte intramondain », c'est-à-dire l'ensemble organisé selon lequel s'expliquent les faits, à l'intérieur duquel ils trouvent leur cause, dans la mesure où il advient comme une origine en soi, bouleverse le monde pour le réorganiser entièrement, l'affecte en le transformant et en le faisant apparaître différemment, rompant ainsi l'organisation intramondaine à l'aune de laquelle s'expliquent les faits¹⁷. Ce principe de bouleversement, qui ne se contente pas d'ébranler un monde mais le renouvelle dans son entier, en change la teneur, se retrouve dans ces récits, qui tous déroulent cette neutralité, cette force de bouleversement et cette absence de cause, comme l'ouverture et le parcours d'un monde nouveau.

Chez José Saramago, la particularité irréaliste et fantaisiste des événements mis en scène semble traduire littéralement cette « extra-mondanité » que possède l'événement, ainsi que son caractère d'« instaurateur-de-monde ». Selon le principe, développé chez cet auteur, d'une exacerbation des caractéristiques des éléments pris en compte par le récit pour en marquer la fictionnalité, l'extra-mondanité de l'événement, son caractère de rupture et de bouleversement, semblent être traduits littéralement, donner lieu à une exagération fictionnelle. De ce fait, si, comme le dit Romano, « Non pas que l'ancien monde, comme tel, disparaisse entièrement ; mais c'est son *sens* qui apparaît si radicalement modifié, le tout des projets et des finalités qui l'habitaient et qui lui conféraient sa structure signifiante qui se révèle à ce point altéré, que ce n'est plus, à proprement parler, le *même* monde [...] »¹⁸, dans l'exercice fictionnel saramaguien également, il ne s'agit pas d'abolir entièrement le monde présenté à l'incipit, mais de faire vaciller les repères qui l'organisent, afin, notamment, de questionner l'organisation extra-diégétique du monde¹⁹ par la fiction, tout en affirmant le caractère fictionnel du récit. Ainsi, l'événement, pour fantaisiste qu'il soit, ne se donne pas dans une rupture totale avec les normes extra-diégétiques : la mise en fiction de l'événement s'allie avec la construction d'un contexte diégétique similaire à l'extra-diégétique, qui préserve un pont possible entre fiction et réel évoqué par la distorsion fictionnelle. Si l'événement irréaliste en renouvelle les possibles, l'éloignant ainsi du monde extra-diégétique qu'il peut évoquer, décrit notamment aux incipits, les normes d'appréhension quotidiennes sont maintenues. L'événement correspond ainsi plutôt à une confrontation à un inconnu, l'impossibilité utilisée chez José

17 Cf. Romano, *op. cit.*, notamment p. 46-56, § 6.

18 *Op. cit.*, p. 55.

19 L'utilisation de l'événement chez José Saramago, et la construction de ceux-ci, semble ainsi ressortir d'un principe métaphorique, qui littéralise une image pour lui donner corps fictionnellement. Nous étudierons ce procédé en II.B.2, tandis que la critique et l'observation des mécanismes sociaux extra-diégétiques par le biais de la fiction seront analysées en III.B.1.

Saramago servant plus à renforcer les caractéristiques de l'événement qu'à faire pénétrer le récit dans un monde de référence tout à fait distinct du réel extra-diégétique. Au-delà de l'impossibilité, ce sont les principes du surgissement surprenant, neutre, en excès par rapport au connu qui priment et s'imposent, quels que soient les événements développés, les récits saramaguens irréalistes rejoignant par là les récits de Daniele Del Giudice.

Les normes de références sont ainsi préservées et les événements semblent intervenir chez José Saramago à la manière d'une catastrophe naturelle, qui s'impose à tous et bouleverse la vie de chacun, ne se rapporte pas à une cause particulière, survient en extérieur et prend par surprise, rompt le connu tout en préservant les normes d'appréhension. Dans *A Jangada de Pedra*, pour extra-ordinaire que soit le détachement de la péninsule ibérique et sa dérive dans l'Atlantique, il s'impose comme une rupture physique, présentée à l'aide d'un vocabulaire connotant la catastrophe géologique, et est introduit dans le récit selon le principe de gradation déjà observé dans *Ensaio sobre a Lucidez*, qui marque petit à petit l'ampleur de ce qui a lieu :

- chapitre 2 : « A primeira fenda apareceu numa grande laje natural, lisa como a mesa dos ventos, algues nestes Montes Alberes [...] por onde agora vagueiam os mal-aventurados cães de Cerbère [...]. [...] Um desses cães, de seu nome Ardent, [...], terá percebido o estalar da pedra [...]. Porém, enquanto o cão se aproximava, a fenda alargou-se mais, tornou-se funda e avançou, rasgando a pedra, até aos extremos da laje, e depois para lá e para cá, cabia dentro a mão inteira, o braço em grossura e comprimento, se estivesse aqui homem de coragem para medir-se com o fenómeno. » (p. 19) ; « A fenda corta a estrada, toda a grande área de estacionamento, e prolonga-se, adelgaçando-se para os dois lados, na direcção do vale, onde se perde, serpenteando pela encosta do monte acima, até desaparecer nos matos. Estamos no exacto e preciso lugar da fronteira, a autêntica, a linha de separação [...]. » (p. 26) ; « [...] os operadores da televisão aproximaram-se [...], e ali, rente aos bordos da fenda que deixara de o ser, registaram grandes planos da superfície irregular do betão, a prova da vitória do homem sobre um capricho da natureza. E foi assim que os espectadores [...] viram mover-se a superfície ainda mole do betão e começar a descer, como se a massa enorme estivesse a ser sugada de baixo, devagar mas irresistivelmente, até outra vez ficar à vista a brecha escancarada. A fenda não se tinha alargado, e isso só podia significar uma coisa, que junção das paredes já não se fazia a vinte metros de fundo, mas a muito mais, só Deus saberá quantos. » (p. 29-30) ;
- chapitre 3 : « Meia-hora depois [...] soubemos que todos os cabos de alta tensão entre França e Espanha tinham rebentado, algumas torres caíram [...]. [...] já não são só aquelas rachas no chão, se fosse isso não se teriam partido os cabos [...], os cabos partiram-se porque foram esticados, e foram esticados porque as terras se separaram [...], eles vão acabar por confessar. Foi tal qual, [...], porém não disseram tudo, nem claramente, apenas, por estas exactas palavras, que uma alteração da estrutura geológica da cordilheira pirenaica resultara em ruptura continua, em solução de continuidade física, estando neste momento interrompidas as comunicações por via terrestre entre a França e a península [...]. »²⁰ (p. 39).

20 *A Jangada de Pedra*, Caminho, 1986 [Toutes les citations ultérieures de *A Jangada de Pedra* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« La première faille apparut sur une grande dalle naturelle polie comme la table des vents, quelque part dans les monts Albères, [...] où errent en ce moment les malheureux chiens de Cerbère [...]. [...], l'un de ces chiens, Ardent de son prénom, a sans doute entendu éclater la

On observe ainsi une gradation dans la mise en place de l'événement, un déroulement qui s'étend au long du deuxième chapitre et mène à l'état de fait 'événemential', au troisième chapitre, lorsqu'il s'avère qu'il s'agit d'un véritable détachement de la péninsule du reste du continent. On le voit, cette manière d'avancer par paliers permet de maintenir quasi intact le champ sémantique, les normes de références extra-diégétiques dans l'appréhension du réel diégétique, tout en introduisant un événement impossible sous couvert de « modification de la structure géologique », de « caprice de la nature », sans lui enlever sa force de bouleversement du monde connu. Si l'on a ici une rupture, littérale, du monde connu, c'est de la même faille dans l'ordonnement quotidien dont témoignent les événements intervenant dans chacun de ces récits. Dans *Ensaio sobre a Cequeira* comme dans *As Intermittências...* la structure de la catastrophe naturelle est claire également : un élément de l'ordre 'naturel' est perturbé, transformé, entraînant une reconfiguration de l'organisation d'un monde que le lecteur a reconnu comme similaire au sien dès l'incipit. Même si, dans *As Intermittências da morte*, la dimension fantaisiste du récit est soulignée par le jeu avec les références à des topoï concernant la mort, le recours à l'imagerie qui l'entoure, l'intertextualité évidente avec la tradition de la danse macabre et des vanités baroques, la structure de ces récits n'en est pas moins similaire. Comme dans *Ensaio sobre a Lucidez*, le contexte diégétique installé est strictement réaliste, et l'événement fantaisiste s'y impose par paliers, touchant peu à peu un nombre de gens de plus en plus élevé. Dans ces récits où les événements touchent de nombreux personnages, l'extériorité et la neutralité des événements est rendue évidente, ils surgissent au-delà de tout acte des personnages, les entraînant dans leur sillage. La tentative vaine de prise en main de ces événements par les

pierre [...]. [...] Tandis que le chien s'approchait, la faille s'élargit, se creusa et, gagnant rapidement du terrain, fendit la dalle d'un bout à l'autre. S'il s'était trouvé sur les lieux un homme suffisamment courageux pour se mesurer avec le phénomène, il aurait pu glisser sa main et même son bras tout entier dans la fente. », *Le Radeau de pierre*, Seuil, 1990, traduction Claude Fages, p. 19 [Toutes les citations ultérieures du *Radeau de pierre* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] ; « La faille traverse la route, l'immense aire de stationnement, puis, s'amincissant sur les bords, s'étire vers la vallée où elle se perd pour réparaître un peu plus loin, serpentant sur les versants de la colline, avant de disparaître enfin dans les broussailles. Nous sommes à l'emplacement même de la frontière, la vraie, la ligne de démarcation [...] », p. 26 ; « [...], les cameramen de la télévision [...] s'approchèrent du bord de la faille qui n'en était plus une et se mirent à examiner la surface irrégulière du béton, signe de la victoire de l'homme sur le caprice de la nature. Et c'est ainsi que [...] les spectateurs [...] virent soudain la surface encore molle du béton remuer puis s'enfoncer, comme si la masse énorme était lentement mais irrésistiblement aspirée vers le bas, jusqu'à ce que la faille béante apparût à nouveau. Elle n'était pas plus large, ce qui ne pouvait signifier d'une chose, que la jonction des parois ne se faisait plus désormais à vingt mètres mais beaucoup plus bas et Dieu seul sait à quelle profondeur. », p. 29 ; « Une demie-heure plus tard, [...] on apprit que tous les câbles à haute tension entre la France et l'Espagne étaient rompus, que plusieurs pylônes s'étaient abattus [...]. [...] ce n'est plus une simple histoire de fissures dans le sol, si ce n'était que ça, les câbles ne se seraient pas rompus [...], les câbles se sont rompus parce qu'ils étaient trop tendus, et s'ils étaient trop tendus c'est que les terres s'étaient séparées [...], et vous allez voir qu'ils vont finir par en convenir. Et ainsi fut fait, [...], toutefois ils ne dirent pas les choses très clairement et ne révélèrent pas toute la vérité, juste ces quelques mots, une modification de la structure géologique de la chaîne des Pyrénées a provoqué une rupture en ligne continue, en solution de continuité physique, par conséquent les communications par voie terrestre entre la France et la péninsule sont momentanément interrompues [...]. », p. 37-38).

autorités, dont on observe la description dans chacun de ces récits, renforce encore ce sentiment d'extériorité.

Mais, même dans les récits où ces événements ne surgissent que pour un ou deux personnages, cette extériorité est tout aussi marquée. Ainsi, dans *L'Autre comme moi*, où le personnage découvre en regardant un mauvais film son double exact, par la manière dont cette découverte est décrite et s'impose à lui dans un deuxième temps, elle semble lui advenir de l'extérieur. Tout se passe comme si l'action même de la découverte de cette coïncidence étrange ne lui appartenait pas : c'est l'image qui revient pour le tirer de son sommeil, une image qu'il n'avait pas remarquée en visionnant le film pour la première fois, mais qui prend à ce moment la consistance d'une présence

(« Acordou uma hora depois. [...] abriu apenas os olhos e pensou, Há alguém em casa. [...]. Regressou ao corredor e enquanto se ia aproximando da sala de estar percebeu que invisível presença se tornava mais densa a cada passo [...]. [...] Sim, era aquilo, o aparelho de televisão, o leitor de vídeo, a comédia que se chama Quem Porfia Mata Caça, uma imagem lá dentro que havia regressado ao seu sitio depois de ir acordar Tertuliano Máximo Afonso à cama. »²¹).

Là encore, l'événement lui « tombe dessus », le submerge, s'empare de lui alors qu'il ne l'attendait pas, ne le projetait pas, et c'est bien « um abanão do mundo » (p. 27) qu'il expérimente. On observe le même schéma, la même imposition de l'événement en extériorité aux protagonistes, dans les récits de Daniele Del Giudice. Ainsi, dans « L'Oreille absolue », qui raconte l'histoire d'un homme qui se rend dans une ville étrangère pour assassiner un inconnu choisi presque au hasard dans la rue, en raison d'une irréprouvable envie de tuer qui lui est venue en écoutant une musique à la radio, le personnage-narrateur note que cette musique s'est imposée à lui, en rectifiant une phrase dont il est le sujet (« avevo trovato la mia musica »²²) par une phrase, qu'il juge plus correcte, où il devient complément d'objet, tandis que la musique est sujet (« o meglio lei aveva trovato me »²³), témoignant ainsi de la manière dont le personnage est plus saisi par l'événement qu'agent de celui-ci.

Dans les autres récits de Del Giudice alors que l'événement touche généralement peu de personnages et reste toujours dans les bornes du contexte diégétique réaliste, le même schéma est

21 *O Homem Duplicado*, Caminho, 2002, p. 23-24 [Toutes les citations ultérieures de *O Homem Duplicado* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« Il se réveilla une heure plus tard. [...] il ouvrit simplement les yeux et pensa, Il y a quelqu'un dans l'appartement. [...] Il revint dans le couloir et alors qu'il approchait de la salle de séjour il se rendit compte que la présence invisible gagnait en densité à chaque pas [...]. Oui, c'était bien cela, le téléviseur, le magnétoscope, la comédie qui s'appelle Qui cherche trouve, une image là-dedans était retournée à sa place après être allée réveiller Tertuliano Máximo Afonso dans son lit. », *L'Autre comme moi*, Seuil, 2005, traduction Geneviève Leibrich, p. 22-23 [Toutes les citations ultérieures de *L'Autre comme moi* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

22 *Mania*, Einaudi, 1997, p. 13 [Toutes les citations ultérieures de *Mania* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« j'avais trouvé ma musique », *L'Oreille absolue*, Seuil, 1998, traduction Jean-Paul Manganaro, p. 19 [Toutes les citations ultérieures de *L'Oreille Absolue* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

23 « ou plutôt, c'était elle qui m'avait trouvé ».

observable, la même neutralité, la même force qui s'impose de l'extérieur, la même surprise, ainsi que nous l'avons vu à propos de *Quand l'ombre...* Dans le récit *Dans le Musée de Reims*, on peut observer en quelque sorte un double événement : il s'agit tout d'abord de la maladie de Barnaba, qui le condamne, à court terme, à la cécité totale, et dans laquelle il est enfermé depuis un certain temps déjà lorsque le récit débute ; il s'agit aussi, plus directement, dans la mesure où elle a lieu dans le texte, de la rencontre de ce personnage avec Anne. La rencontre est évidemment le fait des personnages eux-mêmes, Anne comprenant le problème de Barnaba et venant à son aide. Mais, la rencontre semble cependant aussi s'imposer de l'extérieur. Ainsi, elle surgit avant tout comme une surprise, une approche délicate : « Anne, la ragazza, si avvicinò a Barnaba così silenziosamente che lui non se ne accorse, preso com'era dal quadro. Lei disse piano : [suit la description du tableau] »²⁴. Ce premier contact auditif est suivi par un instant d'étonnement qui fige le personnage dans une attention intérieure : « Barnaba non si è voltato subito, ha impiegato qualche attimo per controllare emozioni diverse : la sorpresa di essere stato scoperto, l'irritazione con se stesso che sempre gli veniva in questi casi, la tenerezza per il tono pacato e di complicità che c'era nella voce che aveva appena ascoltato. »²⁵ (p. 15). Elle se donne enfin comme une communauté qui s'installe entre les deux personnages (« Barnaba è rimasto ancora davanti il quadro, finché la ragazza ha detto « Andiamo », e sono passati alle sale successive. »²⁶, p. 16), soulignée encore à l'heure de leur séparation, lorsque le musée ferme (« Riscesero al piano terra senza parlare, ma ciascuno dei due sentì una necessita assoluta in quello stare così vicini, una necessità palpabile, sebbene senza alcuna forma in cui potesse esprimersi. », p. 23 ; « [...] c'era già qualche parola storpiata dal francese di Barnaba che era diventata una parola loro [...]. »²⁷, p. 24). C'est par là que la rencontre semble dépasser les deux individualités qu'elle met en jeu et leur intentionnalité même : par l'événement de la rencontre, un sentiment s'installe, ainsi qu'un fonctionnement, qui les dépasse tous deux pour les lier. Ainsi que l'exprime Claude Romano, la rencontre implique les personnes autant qu'elle les crée, les investit autant qu'elle les dépasse, mettant en place une situation qui va au-delà de la somme de leurs deux individualités, pour créer quelque chose de nouveau :

24 *Nel museo di Reims*, Milano, A. Mondadori, 1988, p. 15 [Toutes les citations ultérieures de *Nel museo di Reims* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« Anne, la jeune fille, s'approcha de Barnaba, absorbé par le tableau, silencieusement, au point qu'il ne s'en aperçut pas. Elle dit doucement : [suit la description du tableau] », *Dans le musée de Reims*, Seuil, 2003, traduction Jean-Paul Manganaro, p. 20 [Toutes les citations ultérieures de *Dans le musée de Reims* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

25 « Barnaba ne s'est pas retourné tout de suite, il a pris quelques instants pour contrôler diverses émotions : la surprise d'avoir été découvert, l'irritation envers lui-même qu'il ressent toujours dans ces cas, la tendresse pour le ton paisible et complice qu'il y a dans la voix qu'il vient d'entendre. », p. 21.

26 « Barnaba est resté encore devant le tableau, jusqu'à ce que la jeune fille dise « Allons-y », et ils sont passés dans les salles suivantes. », p. 22.

27 « Ils descendirent au rez-de-chaussée sans parler, mais chacun d'eux ressentit la nécessité de rester très proches, une nécessité palpable, bien que sans aucune forme dans laquelle elle pût s'exprimer. » ; « [...] quelques mots estropiés du français de Barnaba étaient déjà devenus leurs mots à eux [...] », p. 38.

« Ainsi en va-t-il, par exemple, de la rencontre : celle-ci ne se réduit nullement à la mise en présence effective, intramondaine, de deux advenants donnés ; car la dimension de sur-prise, d'ek-stase et de rapt qui s'introduit, avec la rencontre, « dans le monde », est indissociable, en elle-même, d'un bouleversement de celui-ci : anxiété, fébrilité, timidité sont assurément des phénomènes essentiels de toute rencontre, en tant qu'elle brise toute familiarité avec le monde et suspend toute « assise », toute assurance, en m'exposant au risque d'une altérité radicale qui se dérobe à toute maîtrise et toute prévision. [...]. En brisant le monde solitaire et en y introduisant, par là même, des possibles qui ne se prédestinaient nullement en lui, la rencontre signifie, pour l'advenant, une *métamorphose du monde*. » (p. 66).

Or, c'est une telle « métamorphose du monde » qui s'opère pour Barnaba dans sa rencontre avec Anne, et va lui permettre de considérer l'expérience de sa cécité totalement différemment, l'introduire à une possibilité de partage avec autrui qu'il croyait impossible du fait de sa maladie²⁸. La rencontre qui a lieu dans *Atlas Occidental* engage la même neutralité et la même force de bouleversement²⁹.

Les rencontres qui interviennent dans ces récits se donnent alors comme véritablement événementiales, dans la mesure où les bouleversements qu'elles apportent n'apparaissent jamais prévisibles, dans la mesure où, surprenantes, elles rompent avec l'horizon d'attente du monde, posent les conditions pour créer un nouveau monde de référence pour la personne

(« Ce qui confère, en effet, à une rencontre son caractère d'événement, ce n'est pas simplement qu'elle se produit comme *fait* : c'est que, transcendant radicalement sa propre effectuation, elle reconfigure mes possibles articulés en monde, et introduit dans ma propre aventure un *sens* radicalement nouveau, qui la fait vaciller, la bouleverse de fond en comble, et modifie ainsi tous mes projets antérieurs. A partir de cette rencontre, que je n'ai pas cherchée ni décidée, se décide à chaque fois pour moi le sens même de mon aventure. »³⁰).

C'est ainsi que les événements autour desquels se construisent ces récits possèdent cette portée événementiale qui les distingue de l'événement « événementiel », intra-mondain, qui advient mais ne rompt pas le cadre de l'habituel, ne porte pas avec lui une ampleur à même de faire survenir un monde : Claude Romano décrit ainsi

«un concept événementiel, qui se rapporte aux faits intramondains, en tant que ceux-ci ne sont compréhensibles et n'acquièrent de sens qu'à l'intérieur d'un contexte donné ; un concept événemential, qui a trait à l'événement en tant qu'il se soustrait à tout horizon de sens préalable et, dans son jaillissement an-archique, ne se manifeste lui-même avec le sens qui est le sien que *sous son propre horizon*. Survenant ainsi hors de toute mesure à des possibles préalables [...], l'événement au sens événemential devient *instaurateur-de-monde* pour l'advenant. »³¹.

L'ampleur par laquelle se laisse appréhender, *a posteriori*, tout événement événemential, dans la mesure où, autant qu'une rupture du monde, il est également ouverture d'un monde nouveau pour le sujet, configuration et expression de nouveaux possibles, création d'un nouvel horizon du monde,

28 Nous reviendrons plus loin sur l'analyse de cette expérience, à propos de la temporalité particulière qu'elle suscite et selon laquelle elle se bâtit, en II.A.2.

29 Nous en réservons l'analyse à la partie III, notamment III.A.1 et A.2.

30 Claude Romano, *op. cit.*, p. 59, toutes les expressions soulignées sont de l'auteur.

31 *Ibid.*, p. 56

marque ces événements qui prennent place dans ces récits de Del Giudice et José Saramago. Par là, et malgré les différences entre leurs deux œuvres, elles se rejoignent dans la mesure où, avant tout, c'est la force événementiale, l'élan créateur de l'événement comme faille, béance, rupture, qui est au cœur de ces récits. Ainsi, si les événements que racontent les récits de José Saramago sont toujours du domaine de l'impossible, parfois dans un jeu fantaisiste avec une imagerie traditionnelle, ce qui y semble important est la force événementiale qu'ils possèdent, et qui semble, finalement - le champ sémantique quotidien perdurant tout au long de ces récits - primer sur leur aspect fantaisiste, impossible, irréaliste. De ce fait, ils peuvent se comparer aux événements présents dans les récits de Del Giudice : l'impossibilité des récits de José Saramago habillerait ainsi une considération plus profonde pour le changement qui configure les vies, et rejoint alors les récits de Del Giudice et leur intérêt pour « l'alternance et la disparité » qui marque tout parcours humain. Les événements introduits dans ces récits les placent en prise avec l'événementialité configurant l'existence humaine, permettant de décrire un « état des choses » peu compatible avec la structure logique représentative en vigueur dans le modèle romanesque du régime esthétique. Ils définissent alors chez ces deux auteurs un intérêt thématique similaire, et impliquent, dans le schéma narratif, l'introduction d'un principe d'hétérogénéité, qui dote également les événements diégétiques de leur événementialité. En effet, la structure du récit, marquée par cette présence déconcertante, imprévue et en excès de l'événement, induit une perte de maîtrise, abolit la maîtrise possible, héritée du schéma représentatif et non abdiquée par le régime esthétique. On observe ainsi l'introduction d'une hétérogénéité, dans le sens où l'événement intégré au récit excède sa structure logique. La mise en place d'une telle structure va de pair avec les recherches des auteurs déjà analysées concernant le refus d'une conception « judiciaire » de la narration, d'une réduction de l'altérité par la transcription narrative, qui entraîne au renoncement d'un schéma narratif placé sous le signe de la maîtrise, pour au contraire se fonder sur l'idée de lacune, de décalage. En cela, l'œuvre de ces deux auteurs appartient au régime esthétique, puisqu'elle est fondée sur une discordance interne, un excès qui, réduisant la part de maîtrise, rend possible la narration en la soumettant à une « marge d'oscillation » qui lui donne son élan et la justifie, l'empêchant d'effectuer une transcription qui soit réduction, lui permettant d'élaborer une narration valable et lisible. Ainsi que l'analyse Rancière,

« Dans le régime esthétique des arts, les choses de l'art sont identifiées par leur appartenance à un régime spécifique du sensible. Ce sensible, soustrait à ses connexions ordinaires, est habité par une puissance hétérogène, la puissance d'une pensée qui est elle-même devenue étrangère à elle-même : produit identique à du non-produit, savoir transformé en du non-savoir, *logos* identique à un pathos, intention de l'inintentionnel, etc. Cette idée d'un sensible devenu étranger à lui-même, siège d'une pensée elle-même devenue étrangère à elle-même, est le

noyau invariable des identifications de l'art qui configurent originellement la pensée esthétique [...] »³².

L'événement semble pouvoir constituer ou favoriser ce principe d'hétérogénéité, dans la mesure où il dépasse, excède la structure narrative classique, et, dans le même temps, s'inscrit comme un élément à même de faire le récit, le guidant et l'impulsant, vecteur de son unité, selon le paradoxe propre au régime esthétique qui fait du hiatus même l'élément de sa cohérence.

II.A.2 - Une dynamique de l'avoir-lieu

C'est alors à la marge d'un principe causal et de linéarité que se bâtit le *mythos* de ces récits. L'événement, advenant de manière neutre, en excès, se constituant comme un principe d'hétérogénéité, n'est pas rapportable – ni rapporté - à une chaîne de causes-conséquences. Son utilisation va permettre plutôt l'observation d'un ensemble de possibles qu'il entraîne, mais qui semblent plus avoir trait à une potentialité, une possibilité, qu'à une nécessité. La structure des récits privilégie ainsi l'observation des répercussions de l'événement à son intégration dans un schéma logique et explicatif.

On peut revenir un instant sur l'absence d'intentionnalité qui marque ces événements : le principe de leur explication en est rendu caduc, bien que, conformément aux normes de références en vigueur dans la réalité extra-diégétique, il ne soit pas aboli. Ainsi, dans les récits saramaguïens, le temps de surprise et d'incrédulité qui accompagne la survenue de l'événement est toujours assez longuement déroulé. On y observe toujours une frénésie explicative qui met en scène gouvernements, scientifiques, journalistes et experts de toute sorte. La narration, pour sa part, ne cherche à aucun moment à reconstituer les causes de l'événement, ni ne postule qu'il découle d'un enchaînement qui pourrait l'expliquer. Rompant le connu, résistant à un principe explicatif, l'événement constitue alors un immaîtrisable, il s'impose comme ce qui ne se laisse pas réduire, ne se contrôle pas.

L'événement impossible présent dans les récits saramaguïens donne pourtant toujours lieu, au départ, à une recherche de ses causes ou de ses mécanismes. L'ophtalmologue de *L'Aveuglement* se penche, par exemple, sur une tentative de classification de la cécité blanche (« [...] [o médico] recuperara o espírito científico, o facto de a agnosia e a amaurose se encontrarem identificadas e definidas com precisão nos livros e na prática, não significava que não viessem a surgir variantes,

32 *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000, p. 31-32.

mutações [...], e esse dia parecia ter chegado. »³³), avant de déclarer qu'elle ressort d'un phénomène inconnu. Dans un premier temps, le fait de ramener l'événement à du connu permet son appréhension, sa réduction, ainsi que l'espoir d'une possible maîtrise, avant qu'il n'en brise les cadres et soit déclaré hors normes, lorsque le médecin est lui aussi atteint de cécité, prouvant le caractère contagieux de cette forme d'aveuglement et l'impossibilité de la ramener à une pathologie identifiée. Dans *A Jangada de Pedra*, cette phase de l'explication et de la tentative de maîtrise est très développée, et met en scène une convocation des différents spécialistes à même de pouvoir analyser ce qui a lieu, toujours présentés, cependant, de manière ironique (« Foi nesta altura que, em profusão e diversidade internacional, apareceram os geólogos. [...], agora chegavam em força os sábios da terra e das terras, os averiguadores de movimentos e acidentes, estratos e blocos erráticos, de martelinho na mão, batendo em tudo quanto fosse pedra ou pedra parecesse. »³⁴, p. 24). Ainsi, ce gonflement analytique est toujours ramené à une entreprise vaine et souligne le caractère non-explicable de ce qui a lieu, mais aussi l'incompatibilité existante entre le surgissement de l'événement et un procédé explicatif : « Desesperado, um sábio norte-americano, e dos ilustres, foi ao extremo de proclamar no convés do navio hidrográfico, contra os ventos e os horizontes, Declaro que é impossível que a península esteja a mover-se, mas um italiano, ainda que muito menos sábio, porém reforçado pelo precedente histórico e científico, mumurou [...], E pur si muove. »³⁵. L'événement semble ainsi dépasser toute maîtrise humaine, advenir de l'extérieur, comme mû par une nécessité pourtant non décryptable, dépassant et mettant en péril le besoin de réduction par la catégorisation :

« Os helicópteros iam e vinham, abarrotados de peritos e especialistas de tudo quanto parecesse ser de alguma utilidade, geólogos, esses por direito próprio, apesar de agora lhes estar vedado o trabalho de campo, sismólogos, perplexos, porque a terra teimava em manter-se firme [...], e também vulcanólogos, secretamente esperançados, não obstante o céu limpo [...]. Não podia a força humana nada a favor duma cordilheira que se abria como uma romã, sem dor aparente, e apenas, quem somos nós para saber, porque amadurecera e chegara o seu tempo. »³⁶, p. 33.

33 *Ensaio sobre a Cegueira*, Caminho, 2009 (1995), p. 36 [Toutes les citations ultérieures de *Ensaio sobre a Cegueira* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« [...] [le médecin] avait retrouvé l'esprit scientifique, le fait qu'agnosie et amaurose fussent identifiées et définies avec précision dans les livres et dans la pratique ne signifiait pas que des variantes ne pouvaient pas se produire, des mutations, [...], et ce jour paraissait être arrivé. », *L'Aveuglement*, Seuil, 1997, traduction Geneviève Leibrich p. 32- 33 [Toutes les citations ultérieures de *L'Aveuglement* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

34 « C'est alors qu'on vit apparaître quantité de géologues venus des coins les plus divers. [...] voici que les savants de la terre et de toutes les contrées, les spécialistes en mouvements et en accidents, en strates ou en blocs erratiques, débarquaient en force, leur petit marteau à la main, frappant sur tout ce qui était pierre ou en avait l'air. », p. 24.

35 p. 139 (« Sur le pont d'un navire hydrographique, contre vents et horizons, un savant nord-américain, et non des moindres, désespéré, poussé à bout, finit par proclamer, Je déclare qu'il est impossible que la péninsule soit en train de bouger, mais un Italien, bien moins savant, mais fort du précédent historique et scientifique, murmura, [...], *E pur si muove.* », p. 130).

La neutralité et l'excessivité de l'événement par rapport au connu se fait ici sentir, et le thème du moment propice, de l'instant où doivent arriver les choses, n'est ainsi pas présent par hasard. D'une certaine manière, l'événement se doit d'advenir, d'apparaître, hors de toute explication, étant simplement ce qui fait présence à un instant donné, déroutant par sa contingence comme par la force de son impact. Cette imposition de l'événement, qui se donne comme force de rupture par ce surgissement inexplicable, le délie d'un principe causal strict.

Le besoin d'explication développé dans ces récits va alors de pair avec une volonté de contrôle, de maîtrise. Généralement sous le registre de la parodie, le rôle des médias, mais aussi la volonté de contrôle – souvent en dépit du bon sens – des gouvernements, sont chez José Saramago l'objet d'une grande attention. Le principe explicatif, visant à ramener l'insolite au connu, participerait d'une possible maîtrise en ce qu'il circonscrirait les possibles ouverts par l'événement, le ramènerait à l'ordre du prévisible. Ce processus apparaît clairement dans *As Intermittências*, où une commission de spécialistes est mandatée pour déterminer les causes et conséquences de l'interruption de la mort :

« O governo quer [...] informar a população que prosseguem em ritmo acelerado os trabalhos de investigação que, assim o espera e confia, não-de levar a um conhecimento satisfatório das causas, até este momento ainda misteriosas, do súbito desaparecimento da morte. Igualmente informa que uma nutrida comissão interdisciplinar, incluindo representantes das diversas religiões em vigor e filósofos [...], está encarregada da delicada tarefa de reflectir sobre o que virá a ser um futuro sem morte, ao mesmo tempo que tentara elaborar uma previsão plausível dos novos problemas que a sociedade terá de enfrentar [...]. »³⁷.

L'absurde de cette tâche d'explication et de prévision est ensuite démontrée dans le roman, la commission n'aboutissant à aucune proposition, ni ne s'avérant capable de prévoir les répercussions de l'événement. L'événement apparaît alors dans les récits comme un immaîtrisable, il est tout entier du domaine de l'imprévisible. Il échappe à l'explication et à la maîtrise, ouvre des possibles qui ne peuvent pas être anticipés. L'événement s'impose ainsi comme ce qui ne peut se maîtriser, car, tout autant que le fait par lequel il se rend visible, il est aussi, et avant tout, constitué de l'ensemble des

36 « Les hélicoptères allaient et venaient sans trêve, scrutant pic et vallées, avec leur cargaison de spécialistes en tous genres pouvant être d'une quelconque utilité, des géologues, dont c'était après tout la place, encore que le travail sur le terrain leur fût désormais interdit, des sismologues perplexes, le sol s'obstinait à ne pas trembler, [...], et il y avait encore des vulcanologues nourrissant un secret espoir malgré le ciel clair [...]. La force humaine ne pouvait rien pour cette chaîne qui s'ouvrait comme une grenade, sans douleur apparente, et simplement, qui sommes-nous pour le savoir, parce qu'elle était mûre et que le temps était venu. », p. 32.

37 *As Intermittências da Morte*, Caminho, 2005, p. 31 [Toutes les citations ultérieures de *As Intermittências...* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« Le gouvernement souhaite informer la population que les travaux de recherche se poursuivent à un rythme accéléré et il espère et est persuadé que ceux-ci mèneront à une connaissance satisfaisante des causes jusqu'à présent mystérieuses de la disparition subite de la mort. Il signale également qu'une commission interdisciplinaire étoffée, comprenant des représentants des diverses religions pratiquées et des philosophes est chargée de la tâche délicate de réfléchir à ce que sera un avenir sans mort et d'élaborer dans le même temps une prévision plausible des nouveaux problèmes que la société devra affronter. », *Les Intermittences de la mort*, Seuil, 2008, traduction Geneviève Leibrich, p. 34-35 [Toutes les citations ultérieures de *Les Intermittences...* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

possibles qu'il va ouvrir, des répercussions potentielles dont il est porteur et qui ne sont pas données, dans les récits, comme anticipables. La nécessité qui s'impose est alors celle du déroulement de ce qui ne se laissait pas prévoir, et non une nécessité logique, d'emblée envisageable, déroutant ainsi la possibilité comme l'utilité d'une explication de ses causes. L'événement impose alors le passage à une autre logique, qui se déprenne des habitudes et besoins causalistes et, au contraire, mène à un accueil de l'inconnu, à une adaptation à ce qui a lieu, même si cela dépasse l'attendu.

On retrouve ici le fonctionnement de l'événement tel que décrit par Romano. S'il peut, bien sûr, être expliqué, Romano note ainsi que seule son apparition comme fait peut être rapportée à un ordre causal, tandis que la dimension proprement « événementiale » de l'événement ne peut s'y intégrer, sauf, ainsi qu'on l'a vu, en vue de le réduire à un fait maîtrisable :

« Pur commencement à partir de rien, l'événement dans son surgissement an-archique, s'abstient de toute causalité antécédente. Non que l'événement ne serait préparé ni préfiguré par rien, non qu'il n'aurait point d'ancrage dans une histoire et surgirait mystérieusement sans aucun rapport à elle ; de l'événement, au contraire, on peut dire qu'il a, tout comme le fait intramondain, ses causes ; mais ses causes ne l'expliquent pas, ou, plutôt, si elles l'« expliquent », ce dont elles rendent raison ce n'est précisément *jamais que* du fait, et non point de l'événement en son sens événemential. »³⁸.

L'événement, ainsi, rend caduc tout principe explicatif, car il n'est justement pas compréhensible à l'aune de l'ordre des choses qui prévalait avant son surgissement :

« Comprendre un fait comme intramondain, ce n'est précisément rien d'autre que le subordonner à un univers de possibles préalables à partir duquel devient explicable son surgissement factice. [...]. Mais toute compréhension d'un événement se borne-t-elle à une saisie explicitante de son sens à la lumière d'un contexte préalable ? Ce serait assurément le cas s'il n'y avait des événements qui bouleversent radicalement leur propre contexte et, loin de se soumettre à un horizon de sens préalable, sont eux-mêmes l'origine du sens pour toute interprétation – dans la mesure où ils se comprennent moins à partir du monde qui les précède que de la postérité à laquelle ils donnent lieu. »³⁹.

C'est ainsi, en partie, dans cette impossibilité à être appréhendé entièrement par sa réduction à un fait que l'événement événemential se distingue de celui que Romano nomme « événementiel ». Celui-ci surgit sans remettre en cause l'ordonnement du monde dans lequel il se produit, se présentant, au contraire, en conformité avec celui-ci, tandis que

« [...] ce qui fait l'événementialité d'un événement, ce n'est pas son effectuation intramondaine, qui pourrait donner lieu, à la rigueur, à une étiologie explicative, mais c'est la charge de possibilités qu'il porte en soi et apporte avec soi, et qui l'empêche de se réduire à un fait dans le monde. Car l'événement n'accomplit pas un possible préalable, il possibilise le possible et bouleverse son propre contexte par son surgissement an-archique. Littéralement *eventum*, ce qui advient, il présente quelque chose d'irréremédiablement excessif par rapport à tout *factum*, c'est-à-dire étymologiquement au « tout fait », à l'accompli, à l'achevé, et ce

38 *Op. cit.*, p. 58.

39 *Ibid.*, p. 54.

surcroît tient à cette charge de possibilités que tout événement véritable tient en réserve et qui en fait quelque chose qui bouleverse le monde en le reconfigurant. »⁴⁰.

Au contraire de l'événement événementiel, l'événement événemential apparaît ainsi nécessairement moins comme fait, intégrable à un ordre des choses déjà connu, que comme bouleversement de cet ordre même. Il apparaît ainsi réellement comme un principe de rupture, dans la mesure où il ne peut se réduire à son explication, ne s'épuise pas dans sa catégorisation, mais, au contraire, la dépasse par l'ampleur des possibles qu'il ouvre.

Chez Daniele Del Giudice, où les événements ne tranchent pas avec le possible extra-diégétique comme chez José Saramago, l'absence d'explication qui prévaut, ou sa vanité, rend compte de ce fonctionnement. N'apportant rien, l'explication est généralement passée sous silence, ou bien minimisée, donnée simplement comme une contextualisation, qui ne se rapporte pas à ce que l'événement met en place. Dans « L'oreille absolue » par exemple, une contextualisation très claire de la situation diégétique est donnée, pour autant, elle ne rend pas compte de l'événement qui s'y dessine. Ainsi, est d'abord donnée la faille intervenue dans la vie du personnage-narrateur, c'est-à-dire, plutôt qu'une cause, un état : « Non potevo certo spiegargli che il senso di quiete cui accennavo si riferiva a molto tempo fa, [...], a quando la mia vita era ben filata e compatta, prima che si aprissero parecchi buchi, e questi li conoscevo ; ma da poco c'era una fessura gelida, un soffio freddo di puro ghiaccio che mai avevo avvertito prima. »⁴¹ (p. 7). Puis, alors que le narrateur explique comment son existence a toujours été réglée par des musiques, déroule le sens qu'elles prennent pour lui, guidant totalement sa vie et ses actions, le révélant à lui-même, cette contextualisation, qui raccorde le présent diégétique à un ordre des choses, une habitude, un fil de temps continu, ne se donne pourtant pas comme une explication de ce qui va avoir lieu, dont la révélation, dans les mêmes paragraphes, survient plutôt comme une annonce :

« [...] volevo ascoltare bene, ascoltare tutto, essere sicuro : non della musica, che conoscevo fin troppo, ma dell'immagine folle e cruenta che ogni volta mi portava a galla. La musica era lì, comunque fosse arrivata, non potevo negarla ; potevo ancora illudermi di aver frainteso l'azione che chiedeva. Ma riascoltarla era come rifare un calcolo culminante ogni volta nella medesima, periodica evidenza. » (p. 12) ; « in me [la musica] aveva scovato e portato alla coscienza qualcosa che non mi aspettavo, che nessuno mai si aspetterebbe, e che adesso avevo

40 *Ibid.*, p. 60-61.

41 « Je ne pouvais certes pas lui expliquer que le sentiment de quiétude auquel je faisais allusion se rapportait à il y a très longtemps [...] lorsque ma vie s'écoulait compacte et sans heurts, avant que ne s'ouvrent plusieurs trous, et que, ceux-là, je les connaissais bien ; mais depuis peu de temps il y avait une fissure gelée, un souffle d'une froideur vraiment glaciale que jamais auparavant je n'avais ressenti. », p. 11-12.

irrimediabilmente chiaro : il bisogno lucidissimo e insopprimibile di uccidere qualcuno. »⁴²
(p. 13).

On voit bien l'intensité avec laquelle l'événement s'impose, et la vacuité de toute explication face à la force de sa présence (« La musica era lì, comunque fosse arrivata, non potevo negarla »), ainsi que son excessivité, sa manière de dépasser le connu et l'envisageable (« qualcosa che non mi aspettavo, che nessuno mai si aspetterebbe »). Et, de fait, le récit détaillé (p. 11-12) des circonstances de la découverte de la musique et de la réaction du personnage à celle-ci n'éclaire pas son impact, est maintenu en-deçà de ce qui est annoncé, apparaissant, simplement, comme une contextualisation, une clarification. De plus, le passage, sans plus de transition, entre l'exposé de ce qui a précédé cet état de fait, et, tout de suite après que soit rendue très claire cette action nouvelle requise par la musique, le commencement de l'action, l'entrée dans le meurtre (avec une recherche, très précise et très maîtrisée au départ, de l'arme et de la victime, une adhésion très pragmatique du personnage à cette envie de meurtre née en lui), la pose dans le texte comme un seuil, un point de passage vers une nouvelle 'organisation de vie', vers un nouveau monde qui s'ouvre au personnage. La mise en place de nouvelles 'règles' régissant ce monde du meurtre soudainement ouvert au personnage est rendue très claire ensuite, notamment par les verbes employés, qui véhiculent l'idée de nouveauté, de début, dont l'association à l'adverbe « déjà » renforce la densité : « Così ho cominciato a guardare le persone *sub specie victimae*. Non ci vuole molto, già sull'autobus che scendeva verso Queen Street mi sono guadagnato quel restringimento di campo, quella concentrazione, che immettono nella cerchia limitata e tesa della mania. »⁴³ (p. 14). Ce que l'événement annonce, ici, ou ce qui s'annonce comme événement, ne s'épuise ainsi pas dans sa contextualisation, ne peut se réduire à son intégration à un déroulement causal. La rencontre avec la musique, par hasard, mais liée à l'habitude du personnage de chercher une musique qui « pouss[e] [sa] vie en avant, en la canalisant avec de modestes ajustements, en la rendant peu à peu conforme à [son] destin »⁴⁴ (p. 19), l'explication du fait que les musiques posent ce personnage face à lui-même, lui révèlent des pans de lui-même qu'il ne soupçonnait pas, tout cela, ici, ne donne pas la mesure de l'impact de l'événement, ni, même, ne cherche à le faire. Le narrateur déroule ici une toile de fond

42 « [...] je désirais bien écouter, tout écouter, être sûr : non pas de la musique, que je connaissais presque trop, mais de l'image folle et sanglante qu'elle ramenait à chaque fois en surface. La musique était là, quelle que fût la manière dont elle était arrivée, je ne pouvais la nier ; je pouvais encore me leurrer, penser que j'avais mal compris l'action qu'elle requerrait. Mais la réécouter était comme de refaire un calcul qui culminait chaque fois dans la même évidence périodique. », p. 18 ; « [...] [la musique] avait déniché et porté à ma conscience quelque chose à quoi je ne m'attendais pas, à quoi jamais personne ne s'attendrait, et qui était à présent pour moi irrémédiablement clair : le besoin, très lucide et impossible à supprimer, de tuer quelqu'un. », p. 19.

43 « C'est ainsi que j'ai commencé à regarder les gens *sub specie victimae*. Il n'y faut pas grand-chose, déjà dans l'autobus qui descendait vers Queen Street j'ai acquis le resserrement de champ, la concentration qui nous installent dans le cercle de la manie. », p. 20.

44 « La musica aveva sempre deciso per me, strappandomi le azioni. Non sempre erano state azioni onorevoli o eleganti, erano semplicemente azioni decisive, spingevano avanti la mia vita, incanalandola con modesti aggiustamenti, rendendola via via aderente al mio destino. », p. 13.

sur laquelle va s'inscrire ce qui a lieu, l'accès à cette envie de meurtre et sa réalisation. Le principe causal est donc totalement évacué, même si, comme on vient de le voir, il n'implique pas l'abandon d'une continuité temporelle, mais, simplement, distingue la faille instaurée entre l'avant et l'actuel, sans prétendre la ramener à un ordre causal.

Dans les récits où l'explication est donnée, ou recherchée, elle apparaît de même inutile, superflue, ainsi qu'on l'a vu à propos de *Quand l'ombre*, et qu'il apparaît clairement dans *Atlas Occidental* : « Brahe disse sorridendo : « Forse lei mi deve ancora una spiegazione ». Epstein fece una faccia riflessiva, si prese un tempo lungo come se stesse valutando in modo serio la questione ; poi disse tranquillamente : « No, non credo », con un'occhiata conclusiva a Brahe. [...]. Ha sfiorato la spalla di Brahe, ha detto : « Debbo offrirle qualcosa ». »⁴⁵. À l'explication se substitue ici la réaction, le partage d'une présence. En effet, dans ces récits, ce rejet du principe explicatif va de pair avec une attention focalisée avant tout sur la portée, l'ampleur et les répercussions de l'événement. C'est ce qu'il ouvre qui fait l'objet du récit, non son rattachement à un schéma causaliste plus traditionnel. Cette manière de passer sous silence les possibles explications de l'événement renforce son caractère événemential, sa portée. Le traitement du principe causal dans ces récits met ainsi en exergue l'inexplicable de l'événement, le fait apparaître comme ce qui, de ce fait, ne peut se rattacher au monde dans lequel il advient, non parce qu'il n'y appartient pas, mais parce qu'il est en soi ouverture d'un sens qui n'y existait pas avant son surgissement, ainsi que le décrit notamment Romano :

« Non point que [l'événement événemential] « flotterait » sans cause, mais parce que les causes qui le conditionnent n'atteignent en rien sa teneur phénoménologique de *sens*. [...]. De l'événement, par conséquent, on ne peut dire qu'une chose : il arrive « parce qu'il arrive » [...]. [...], l'expression « parce que », qui, en général, a pour fonction d'introduire quelque chose d'autre, que nous comprenons comme étant la raison ou la cause de ce qu'il faut expliquer, est déliée de toute fonction explicative ; elle joue à vide, elle ne dit rien, et pourtant, elle dit tout ce qu'il y a à dire au sujet de l'événement et de ses causes ; l'événement est « sans pourquoi », il se soustrait, par principe, au principe de raison. »⁴⁶.

Évacué, le principe explicatif paraît vain, dérisoire, non-adapté, dans ces récits, à l'ampleur de ce qui est porté par l'événement. Chez José Saramago, le recours à un événement impossible, fantaisiste, exacerbe cette « extra-mondanité » constitutive de l'événement événemential, dans la mesure où il y est absolument inexplicable, ainsi que l'ont montré les mises en scène d'analyses des événements, toujours vouées à l'échec. Ici, par le recours à l'arbitraire du récit, la possibilité de

45 *Atlante occidentale*, Einaudi, 1985, p. 13-14 [Toutes les citations ultérieures de *Atlante occidentale* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« Brahe a dit, avec un sourire : « Vous me devez peut-être encore une explication. » Epstein a eu l'air de réfléchir, il a pris beaucoup de temps, comme s'il mesurait sérieusement la question ; puis il a conclu tranquillement : « Non, je ne crois pas », avec un regard définitif à Brahe. [...]. Il a effleuré l'épaule de Brahe, il a dit : « Il faut que je vous offre quelque chose. ». », *Atlas Occidental*, Seuil, 1987, traduction Jean-Paul Manganaro, p. 20-21 [Toutes les citations ultérieures de *Atlas occidental* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

46 *Op. cit.*, p. 80.

l'explication de l'événement, même en tant que fait, est totalement évacuée. Cette construction, si elle est exacerbée, est représentative de ce qui a lieu dans tous ces récits centrés sur l'événement, chez Daniele Del Giudice également. La force donnée à l'événement annule la nécessité d'un recours à une logique causaliste, tandis que, dans le même temps, le rejet du principe explicatif renforce l'impact de l'événement, souligne qu'il advient hors de toute mesure, comme un élément crucial, d'ouverture de l'intrigue.

L'événement ne s'épuise ainsi pas dans sa contextualisation, ni ne se réduit au fait qui le rend visible, car il porte avec lui de nouveaux possibles, bouleverse pour créer un nouvel ordre des choses, met en place de nouveaux repères. Ainsi que les récits de Daniele Del Giudice et de José Saramago l'illustrent clairement et que le souligne Romano, il origine un sens, et le bouleversement de l'ordre des choses qu'il marque est alors entrée dans des possibles nouveaux, dont l'ampleur ne peut se saisir par une appréhension logique. L'événement qui advient dans ces récits, au-delà du bouleversement lié à la surprise, à son imprévu, est ainsi fondamental dans la mesure où il marque une entrée dans un monde nouveau pour les personnages, comme l'exprime clairement le narrateur de *Quand l'ombre* (« Tu, appena fuori dell'ufficio, ti fermi nella luce obliqua e sfogli le pagine, cerchi la dicitura, la firma che ti immette definitivamente nei luoghi del celeste errore, dove ogni errore è una cicatrice, ma non evita la ricaduta. »⁴⁷, p. 14), comme en témoignent les références déjà pointées du narrateur, chez José Saramago, à l'instant où les choses doivent arriver, à ce jour qui voit des modifications apparaître pour changer les classifications établies. Au contraire de son intégration à un ordre des choses déjà connu, l'événement se donne comme mise en place de nouvelles références, ainsi que l'analyse Romano :

« L'événement, au sens événemential, en effet, est ce qui éclaire son propre contexte et ne reçoit nullement son sens de lui : il n'en est pas la conséquence, explicable à l'aune des possibles préexistants, mais il reconfigure les possibles qui le précèdent et signifie, pour l'advenant, l'avènement d'un nouveau monde. Non pas que l'ancien monde, comme tel, disparaisse entièrement ; mais c'est son sens qui apparaît si radicalement modifié, le tout des projets et des finalités qui l'habitaient et lui conféraient sa structure signifiante qui se révèle à ce point altéré, que ce n'est plus, à proprement parler, le même monde [...]. » ; « [...] l'événement au sens événemential ne s'inscrit pas dans le monde, mais ouvre un monde pour l'advenant [...] »⁴⁸.

Il marque, ainsi, le surgissement d'un nouvel ordre des choses, toujours d'abord inconnu, inembrassable, à parcourir, et cette « ouverture d'un monde » est exprimée, très significativement, par les anonymes rencontrés par les personnages dans *A Jangada de Pedra*, qui, comme la majorité de la population, voyagent sur la péninsule à la dérive :

47 « Toi, à peine sorti du bureau, tu t'arrêtes dans la lumière oblique du matin et tu feuillettes les pages, tu cherches le libellé, la signature qui te permettent d'entrer définitivement dans les lieux de l'erreur céleste, où toute erreur est une cicatrice, mais n'empêche pas la rechute. », p. 20.

48 *Op. cit.*, p. 56.

« Por três vezes quis Joaquim Sassa perguntar às pessoas para onde iam, e de todas a resposta foi a mesma, Vamos por aí, a ver o mundo. Não podiam elas ignorar que o mundo, o mundo imediato, em rigor, estava agora mais pequeno do que fora, talvez por isso mesmo se tornara realizável o sonho de conhecê-lo todo, e quando José Anaiço perguntou, Mas, então, a sua casa, o seu trabalho, respondiam tranquilamente, A casa lá ficou, o trabalho há-de arranjar-se, *são coisas de mundo velho que não devem atrapalhar o mundo novo.* »⁴⁹ (p. 144).

Par là, il suscite avant tout une nécessité d'adaptation, d'accueil, dont les personnages principaux, comme on l'étudiera, font souvent preuve. Chez José Saramago, cette réaction d'accueil, d'adaptation, interviendra alors en contrepoint aux réactions « officielles » des différentes autorités concernées par l'événement, pour promouvoir une organisation plus spontanée, abdiquant une volonté de contrôle et une logique de pouvoir pour se tourner vers des organisations plus pragmatiques, plus mesurées, ajustables et, par là, plus justes⁵⁰.

Mais surtout, au niveau de la structure des textes, l'événement, en tant que cet immaîtrisable qui se manifeste en un fait, en tant qu'« instaurateur de monde », se présente comme un point primordial, d'élan, d'ouverture. À l'instar de sa description par Romano, il est aussi dans ces récits ce qui origine une aventure, ensuite déroulée par la diégèse, et apparaît comme un point de départ pour l'intrigue, dont il crée et définit les conditions, sans besoin de le rapporter lui-même à une cause antécédente⁵¹. On observe alors une structure contraire à la logique romanesque plus traditionnelle, dans la mesure où ne sont pas convoquées une recherche d'indices, une reconstitution des conditions d'une situation, ou une explication d'un état de fait. Si, dans *Le Stade de Wimbledon*, la recherche même du narrateur montre la caducité, l'inutilité et la fausseté de ce procédé, dans les autres récits, c'est la simple présence de l'événement, par son surgissement à l'incipit et l'ampleur de ses répercussions, qui invalide la possibilité d'une telle structure. Puisque, de par son caractère événemential, l'événement brise, de fait, la logique causale (« Si l'événement déchire ainsi la trame causale, c'est parce que le contexte dans lequel il s'insère [...] ne l'explique pas ; c'est lui, inversement, qui éclaire son propre contexte en lui conférant un sens qu'il ne préfigurait aucunement. », p. 61), puisqu'il ouvre un monde auquel il donne sens, dont il est le sens, alors, nécessairement, la structure de ces récits s'inverse pour porter avant tout sur le parcours de ce monde ouvert par l'événement.

49 « À trois reprises, Joaquim Sassa interrogea les gens pour savoir où ils allaient, et la réponse fut la même à chaque fois, Nous allons par là, voir le monde. Ils ne pouvaient ignorer que le monde, le monde immédiat, était maintenant plus petit qu'avant, c'est sans doute pourquoi le rêve qui consiste à le connaître tout entier était devenu réalisable, et quand José Anaiço demandait, Mais alors votre maison, votre travail, ils répondaient, La maison est restée à sa place, quant au travail, on en trouvera bien, *ce sont des choses du vieux monde qui ne doivent pas perturber le nouveau.* », p. 135. C'est moi qui souligne.

50 Nous en réservons l'analyse à la partie III.B.1.

51 « Si l'événement transcende ainsi sa propre effectuaction, s'il ne réalise pas un possible préalable, mais possibilise le possible dans son jaillissement an-archique, c'est donc en tant qu'il s'*origine* à soi-même, et que son sens ne saurait être compris que dans cet horizon qu'il a lui-même ouvert en surgissant. L'origine, *origo*, *Ursprung*, est ce qui se lève (*orior*) et s'élève par un saut (*Ur-sprung*) qui brise avec toute provenance, elle est la source vive, le pur jaillissement distinct de toute cause (*Ur-sache*) qui signifie toujours le renvoi à autre chose (*Sache*) d'où le reste procéderait. », Romano, *op. cit.*, p. 61.

Instaurateur d'un monde, il est par là porteur d'une histoire, et c'est celle-ci qui, littéralement, fait l'objet des récits étudiés ici. La sortie de la logique causale que l'événement implique, mais aussi par laquelle, dans ces récits, il s'impose comme événement, engage alors une structure particulière, fondée avant tout sur le parcours de ce nouvel horizon du monde suscité par l'événement. « Sans pourquoi », l'événement déroulé dans ces récits attise une attention pour le 'comment', et c'est la manière selon laquelle il se déroule, s'instaure, surgit et marque le monde qu'il reconfigure qui fait l'objet de ces récits.

La structure de *Quand l'ombre...* en est exemplaire et permet d'appréhender le fonctionnement particulier de ces récits. Ainsi, si chaque chapitre du livre pourrait être lu comme une nouvelle indépendante des autres, dans le même temps, ils découlent tous de l'événement initial qu'est le premier décollage en solitaire du personnage. Les chapitres suivants ne sont pas liés au premier par un strict enchaînement causal, par une nécessité logique, mais, pourtant, y est rendue claire la dimension d'origine qu'acquiert l'événement à l'incipit, qui, littéralement, origine un récit, en cela qu'il introduit un monde nouveau. L'accès au monde de l'aviation du personnage - auquel, dans un premier temps, le narrateur s'adresse par l'utilisation de la deuxième personne du singulier, renforçant la solennité du moment, amenant un partage, une adhésion à l'expérience du personnage - est ainsi abondamment marqué comme un passage, une entrée dans un monde auquel, jusque là, il n'appartenait pas. On peut ainsi citer la conclusion du premier chapitre, qui souligne cette entrée dans un monde nouveau, développant le champ lexical de la nouveauté, du passage - au sens figuré qui est le sien, renforcé ici de sa dimension spatiale littérale - :

« [...] è solo l'autorizzazione a un contropista, ma a te sembra un'autorizzazione più ampia, autorizzato a qualcosa che si è appena iniziato e cui solo un evento ultimativo potrebbe porre fine, un'autorizzazione principale con piccole autorizzazioni corollarie [...]. [...] E tra le novità, quando scendi dall'aeroplano, c'è non dico un sorriso, ma almeno uno sguardo sgravato da parte di Bruno, e un 'tu', uno di quei tu che non accorciano le distanze, anzi, [...], ma che più tardi nel suo ufficio [...] ti consentirà [...] di domandargli nella nuova dimensione del tu...[...]. Tu, appena fuori dell'ufficio [...] cerchi la dicitura, la firma che ti immette definitivamente nei luoghi del celeste errore, dove ogni errore è una cicatrice, ma non evita la ricaduta. »⁵² (p. 13-14).

Il est significatif que le premier chapitre se clôture sur cette « entrée » et l'annonce de la continuité qu'elle comporte : erreur-cicatrice-rechute. Il va alors s'agir, dans la suite de la narration, de dérouler ce monde, non pas abordé sous l'angle direct de l'expérience du personnage dans ses

52 « [...] ce n'est qu'une autorisation d'emprunter le chemin de roulement, mais il te semble que c'est une autorisation plus large, que tu es autorisé à faire une chose qui vient juste de débiter et à laquelle pourrait mettre fin seulement un événement décisif, c'est une autorisation principale avec des petites autorisations corollaires [...]. Et parmi les choses nouvelles, quand tu descends de l'avion, il y a je ne dis pas un sourire, mais au moins un regard soulagé de la part de Bruno, et un « toi », un de ces tutoiements qui ne raccourcissent pas les distances, au contraire, [...], mais qui plus tard dans son bureau [...] va te permettre [...] de lui demander dans la nouvelle dimension du tutoiement... [...]. Toi, à peine sorti du bureau, [...], tu cherches le libellé, la signature qui te permettent d'entrer définitivement dans les lieux de l'erreur céleste, où toute erreur est une cicatrice, mais n'empêche pas la rechute. », p. 19-20.

premiers pas de pilote, mais plutôt, en se servant du pôle du personnage comme d'un point de référence, parcouru dans ses diverses dimensions et particularités. Par là, peuvent ainsi être ressaisis à la fois le rapport du personnage à son activité de pilote et à l'aéronautique (chapitres 3, 5, 6, 8), mais aussi l'Histoire de l'aéronautique (chapitres 3, 4, 8), ses particularités techniques présentes (chapitres 3, 6, 8), la singularité de l'expérience qu'elle propose – cette sphère de « l'erreur céleste » où le risque est sans cesse présent – (chapitres 2, 3, 4, 5, 8), sa temporalité particulière, fondée sur l'urgence (chapitres 2, 4, 5, 6, 8), ses mystères (chapitres 7, 8)⁵³. Le dernier chapitre, qui, après une ellipse temporelle conséquente, signifie l'intégration définitive du personnage au monde de l'aviation (son formateur, à la retraite, y réapparaît en tant que passager), ouvre à une reconsidération du récit entier comme le parcours de cette intégration, ses différents pas. Il apporte une compréhension de l'ensemble du récit, en même temps qu'il synthétise tous les éléments présents dans les divers chapitres (« Ecco un viaggio breve verso una storia lunga, la storia riguarda il volo, il narrare e l'infanzia, ma anche una passione filosofica e civile dell'essere con gli altri e ben radicati in terra, alcuni uomini degli anni Trenta e Quaranta, qualcuno vivo ancora, il mistero di uno scrittore probabilmente precipitato in mare, e le coincidenze, che tutto governano. »⁵⁴, p. 106), tout en les rapportant à la situation qui y est déroulée - une promenade sur les traces de Sqint Exupéry - et, ainsi, superpose le passé de l'aviation à son présent, rétablissant une continuité temporelle entre les différents chapitres ainsi qu'entre les différentes époques qui marquent la pratique aéronautique contemporaine, y font présence. Il s'agit ainsi d'actualiser dans le récit tout un monde, qui tire son origine, pour le personnage, de l'événement du premier décollage en solitaire, et que celui-ci permet de mettre en exergue.

À l'instar de *Quand l'ombre...*, chacun des récits étudiés présente cette structure particulière, d'ouverture d'un monde, suivi du déroulement de ses particularités, des possibles engagés par l'événement premier, ressaisis à l'excipit, compris finalement comme la totalité d'une expérience particulière, alors que les repères du monde nouveau introduit à l'incipit ont été mis en place. C'est ainsi la dynamique du changement, du bouleversement, qui fonde la structure de ces récits, dans lesquels il ne s'agit pas de reconstituer un état de fait, ni de reconstruire les conditions d'une situation, mais, au contraire, de donner à voir un processus d'advenue qui ne répond à aucune nécessité logique mais a trait à la simple présence, non-motivée, du « ce qui se passe ».

53 Cette classification par chapitres ne rend compte que des thèmes principaux qui y sont abordés, dans la mesure où chacun, généralement, se retrouve, avec plus ou moins d'importance, dans chaque chapitre, mais configurés d'une manière différente, articulés différemment les uns aux autres, mis plus ou moins en relief selon la situation qui y est abordée.

54 « C'est un bref voyage vers une longue histoire, l'histoire concerne le vol, la narration et l'enfance, mais aussi la passion philosophique et civile d'être avec les autres et bien enracinés sur la terre, quelques hommes des années trente et quarante, quelques-uns vivant encore, le mystère d'un écrivain probablement tombé en mer, et les coïncidences qui gouvernent tout. », p. 131.

As Intermittências en donne également particulièrement la mesure, puisque ce roman radicalise la structure présente dans les autres récits saramaguïens, en l'épurant. « O dia seguinte niguém morreu »⁵⁵ est ainsi la première phrase du livre, et présente, d'emblée, l'événement, dont l'inexplicable, l'imprévu et l'impossibilité sont soulignés dès la deuxième phrase :

« O facto, por absolutamente contrário às normas da vida, causou nos espíritos uma perturbação enorme, efeito em todo os aspectos justificado, basta que nos lembremos de que não havia notícia nos quarenta volumes da História universal, nem ao menos um caso para amostra, de ter alguma vez ocorrido fenómeno semelhante, passar-se um dia completo, com todas as suas pródigas vinte e quatro horas [...], sem que tivesse sucedido um falecimento por doença, uma queda mortal, um suicídio levado a bom fim, nada de nada, pela palavra nada. »⁵⁶.

Le contexte événementiel est d'emblée posé, au contraire des autres récits qui procèdent, comme on l'a vu, par paliers, et le livre se concentre ainsi, dès l'incipit, sur les manières par lesquelles l'événement se présente (les blessés et les agonisants ne manquent pas, mais ils restent en vie), ainsi que sur les réactions qu'il suscite. Dans le même temps, puisqu'est souligné l'aspect extraordinaire de ce fait, la conformité du contexte diégétique avec les normes de références extra-diégétique est également introduite. Cette épuration de la ligne du récit permet de donner à voir clairement la structure de ce texte, qui exacerbe celle des récits précédents. En fait, tout se passe ici comme s'il s'agissait de mettre en scène, d'expérimenter dans le récit une situation particulière, en l'occurrence celle d'une interruption de la mort, de la confrontation de l'humanité à l'immortalité, dont la fiction rend possible l'application. Le texte va alors se construire selon un passage en revue des différentes répercussions de ce nouvel état des choses, en s'attardant, dès l'incipit, sur certains cas considérés comme exemplaires, généralement désignés comme tels⁵⁷.

C'est pratiquement une logique de l'essai qui guide le récit, renforcée par l'absence de personnages principaux pendant toute la première partie du récit. Celle-ci va de pair avec une focalisation très large, flottante, un narrateur omniscient choisissant d'exposer les cas les plus représentatifs, de détailler les réactions de la société à cette absence de mort, pour donner un panorama global de la situation en train de s'instaurer, émaillé d'expériences individuelles données par le biais d'un

55 « Le lendemain, personne ne mourut. ».

56 « Ce fait, totalement contraire aux règles de la vie, causa dans les esprits un trouble considérable, à tous égards justifié, il suffira de rappeler que dans les quarante volumes de l'histoire universelle il n'est fait mention nulle part d'un pareil phénomène, pas même d'un cas unique à titre d'échantillon, qu'un jour entier se passe, avec chacune de ses généreuses vingt-quatre heures, sans que ne se produise un décès lié à une maladie, à une chute mortelle, à un suicide mené à bonne fin, rien de rien, ce qui s'appelle rien. », p. 13.

57 Par exemple : « Um caso sobre todos interessante, obviamente por se tratar de quem se tratava, foi o da idosíssima e venerada rainha-mãe. [...] Perdida qualquer esperança, rendidos os médicos à implacável evidência, a família real, hierarquicamente disposta ao redor do leito, esperava com resignação o derradeiro suspiro da matriarca [...]. E depois, como se o tempo tivesse parado, não aconteceu nada. », p. 14. (« Un cas intéressant par-dessus tous les autres, évidemment en raison de la personne en cause, fut celui de la très vieille et très vénérable reine mère. Ayant abandonné tout espoir, les médecins s'étant rendus à l'évidence inexorable, la famille royale, disposée hiérarchiquement autour du lit, attendait avec résignation le dernier soupir de la matriarche. Puis, comme si le temps s'était arrêté, il ne se passa rien. », p. 14-15).

resserrement d'angle sur des personnages généralement non-nommés et disparaissant une fois leurs rôles illustratifs servis. Le récit procède de manière 'méthodique', montrant tour à tour les différentes réactions à l'événement, ses diverses répercussions, présentées quasiment dans un souci d'exhaustivité, comme un rapport qui veillerait à ne passer aucun élément sous silence. C'est tout d'abord au niveau de la foule que sont appréhendées les différentes réactions, puis par un regard ironique sur le gouvernement du pays touché, puis par une description, corps de métier par corps de métier, des répercussions de l'immortalité.

On observe alors dans le texte un certain envahissement informatif, la phrase première et l'événement qu'elle comporte entraînant une ramification de répercussions, qui donne à voir la manière dont l'événement se répand par ondes successives sur les différentes strates de la société. Ainsi, d'une part, l'aspect de discours de la narration saramaguienne est renforcé, avec peu d'ancrages spatio-temporels ; peu de descriptions de contextes matériels ; beaucoup de discours rapportés, qui entraînent des réflexions sur la situation, sur le concept de mort et son utilité sociale ; peu d'arrêts sur des personnages précis ; des descriptions de phénomènes généraux, non ou peu individualisés ; un nombre important de discours médiatiques rapportés ; une attention pour un ensemble et non pour le détail, dans une combinaison entre principe de fiction et principe de témoignage. D'autre part, une minutie dans l'analyse des répercussions de l'événement subsiste, chaque pan de la société affecté par l'immortalité étant passé au crible de la narration, ainsi que le montre exemplairement le deuxième chapitre, qui mène le roman pratiquement vers la description sociologique, puisqu'y sont étudiés, un à un, les secteurs touchés de plein fouet par l'interruption de la mort : pompes funèbres, hôpitaux, maisons de retraite, Église. La narration, construite selon une focalisation très large, permet d'embrasser ainsi la situation du pays à toutes les échelles sociales (institutions, corps de métiers, individus représentatifs), de dérouler précisément l'impact de l'événement sur celles-ci, l'ampleur des reconfigurations qu'il implique, dans la construction d'un passage en revue qui radicalise la structure des autres récits.

Quel que soit le thème abordé et la focalisation narrative utilisée, on retrouve, dans chaque récit saramaguien de la deuxième partie, cette même structure qui fait du développement du récit un parcours des répercussions de l'événement premier, une observation du monde qui naît de lui (« [...] o mundo está todo aqui dentro. »⁵⁸, p. 133, résume ainsi la femme du médecin en contemplant les aveugles internés dans *Ensaio sobre a Cegueira*). Comme chez Daniele Del Giudice, la construction de ce monde n'obéit pas à une logique causale, à une nécessité contenue dans l'événement, mais relève plutôt de la mise au jour des différents possibles qu'il porte avec lui. Le monde événementiel se bâtit ainsi en augmentant le contexte dans lequel il intervient de l'impact et

58 « [...] le monde est tout entier ici », p. 117.

des répercussions que l'événement génère. La structure des récits s'élabore à partir de cette dynamique de la mise en place d'un nouveau monde, soutient ce processus d'ouverture et de construction qu'inaugure le surgissement de l'événement.

C'est ainsi une certaine ampleur, celle de la déstabilisation d'un ordre des choses amenée par la rupture qui origine le récit, qui est donnée à voir. Il s'agirait ainsi, avec ces textes qui renoncent à une structure classique fondée sur un principe explicatif, de donner la mesure de ce qui advient sans mesure, et se fait créateur d'un monde dans le texte même.

Le monde ainsi créé, qui permet de donner à voir l'ampleur de l'événement et de l'advenue d'une situation nouvelle qu'il entraîne, est alors mis en place selon l'ouverture à l'imprévu, à l'inattendu, que l'événement marque. La contradiction de la logique de la nécessité se fait patente dans le déroulement des récits, puisque le parcours des répercussions de l'événement se donne comme le parcours de répercussions *possibles*, selon une ouverture de la ligne du récit à de potentielles ruptures toujours prêtes à survenir, comme si l'intrigue pouvait à tout moment être soumise à des déviations, dans une adaptabilité au suivi des possibles prolongements contenus et actualisés par la force de bouleversement de l'événement.

L'événement est ainsi à la fois ce qui se présente dans l'instant de son surgissement, convoquant la surprise, et, chez Daniele Del Giudice, réaction immédiate, rapidité, urgence⁵⁹, et ce qui génère une teneur diffuse, difficile à identifier, qui s'étend tout au long du récit et en tend le déroulement, n'apparaissant véritablement qu'une fois dépassé, lorsque l'événement a reconfiguré le monde et ses possibles. Il implique alors à la fois une adéquation au moment présent et une inadéquation à lui, un déroulement sous-jacent, une prolongation invisible, dans la mesure où il apparaît avant tout comme une charge de possibles, la potentialité d'un bouleversement peu à peu actualisé. C'est cette actualisation progressive de possibles donnés comme contingents, inanticipables, qui structure le déroulement des récits, l'ampleur de l'événement ne se donnant alors à appréhender qu'après coup.

Le déroulement de *Atlas Occidental* en est représentatif. L'événement inaugural du récit est l'accident manqué entre les avions de Epstein et de Brahé, et leur rencontre à sa suite. Il consiste ainsi en la mise en présence des deux personnages, provoquée par l'irruption de la rencontre, de laquelle il prend sa teneur à mesure qu'elle se bâtit, et à laquelle il confère l'intensité de son ampleur. Il est d'abord soudain, imprévu, et hors-norme (« nous ne pouvons pas le croire », affirme ainsi l'employée de l'aéroport au récit qu'en fait Brahé), se dotant de ce fait des caractéristiques événementiales décrites par Romano. Mais, il est aussi décrit, tout au long du premier chapitre, comme n'étant « rien » : Brahé dit ainsi « Credo che non sia successo nulla »⁶⁰ au mécanicien qui

59 Nous étudierons ces caractéristiques, qui entraînent une mobilisation perceptive intense et servent la visibilité aiguisée recherchée par l'auteur, en III.B.1.

60 « Je crois qu'il ne s'est rien passé », p. 11.

l'interroge (p. 5), il observe, après l'accident, Epstein voler « lieve e tranquillo, come se niente fosse stato »⁶¹ (p. 4), ce que celui-ci confirme : « « Secondo me non è successo niente » »⁶² (p. 13), et que Brahé admet : « « No, non è successo nulla – ha detto Brahe sorridendo. »⁶³ (p. 18). Il se produit alors un choc, quelque chose d'« intima, avvoglente e fragorosa come uno schiaffo »⁶⁴ (p. 3) et « rien » – on retrouve ici l'événement tel qu'il est décrit par Romano : impossible à appréhender comme tel, dépassant toute mesure, ne s'instaurant comme événement qu'à contre-temps. Cet événement apparaissant à l'incipit est pourtant le point de départ du récit, dans la mesure où il se prolonge dans la rencontre, qui va être la ligne centrale de l'intrigue. Comme dans tous ces récits de l'événement, il en constitue le moteur, donnant par son choc, le décalage entre ce choc et sa perception, l'élan nécessaire au déroulement du récit.

Ce caractère de « rien », donc de non-événement, est souligné tout au long du premier chapitre. Cette posture paradoxale témoigne à la fois du retard constitutif à l'appréhension de l'événement et de son caractère inattendu. Il est une surprise qui ne se livre pas immédiatement. Cet événement, de plus, possède un caractère d'abord disphorique : le livre s'ouvre sur une perte de vitesse, la description du plaisir de prendre de la vitesse et de s'élever, qui désigne l'action de Brahé, étant aussitôt interrompue. À la place de l'envol, c'est un choc qui a lieu, à la fois semi-collision réelle, et choc de ce qui aurait pu se passer (« potevo fracassarmi, o fracassare l'aereo »⁶⁵, dit Brahé p. 8). Cet événement surprenant, point de départ du récit, est voué à rester inexpliqué, sans cause, mais mène à une invitation de la part d'Epstein, à la rencontre des deux personnages. Si le sens de l'événement ne se dévoile pas dans son effectuation, il ouvre ainsi un possible, et donc un « monde nouveau », dans la mesure aussi où il est ce qui surprend, rompt le connu, détruit les possibles antérieurs pour projeter une trajectoire nouvelle. Ce n'est donc pas l'explication qui compte, mais ce qui se tisse par cette irruption d'une chose inattendue, ici, principalement, la mise en présence des deux personnages qui se prolonge, et définit avec le « choc » de l'accident manqué la rencontre de deux trajectoires : la collision va entraîner d'autres lignes de forces, va désorienter les trajectoires précédentes pour en créer d'autres, nées de leur rencontre. Ce sont ensuite les nouveaux possibles, nés de ce heurt, qui vont être développés dans le récit – et la fin du chapitre premier atteste que l'événement a eu lieu (« Sembra che i colpi e le punture tornino a fare male la stessa ora del giorno successivo. Parecchi metri sotto terra, il giorno dopo, mentre spigava ad altri la traccia di una collisione ad altissime energie, Brahe sentì una fitta all'insellatura delle spalle, un dolore tenue

61 « léger, tranquille, comme si il ne s'était rien passé », p. 10.

62 « « à mon avis, il ne s'est rien passé » », p. 20.

63 « « Non, il ne s'est rien passé, a dit Brahé, souriant. », p. 26.

64 « intime, enveloppant et cinglant comme une gifle », p. 10.

65 « j'aurais pu me casser le cou, ou casser mon avion », p. 14.

subito riassorbito in pizzicore, col quale il corpo celebrava una sua personale ricorrenza. »⁶⁶, p. 18). Il s'agit ainsi, dans la suite du récit, de dérouler ce micro-événement, grand à la lueur des « événements personnels ».

Les possibilités nouvelles soudainement ouvertes par l'événement font alors sa teneur et son importance, et elles ne se révèlent qu'après coup. Ce récit, qui se construit selon des agencements et stratifications de plans différents, fait bien opérer l'événement comme un avoir-lieu diffus, d'abord ligne sous-jacente, objet d'un discours qui le nie, puis avancée, jusqu'à la confirmation du fait qu'il a eu lieu, avérée ensuite à travers toute la narration. L'attitude de Brahé au long du premier chapitre, sur laquelle la narration se concentre, en témoigne. On a d'abord une réaction à l'événement (atterrissage, attente d'Epstein), une acceptation de celui-ci, faite d'une sorte de passivité, traduite par l'entrée dans le monde qu'il a ouvert de la présence face à l'autre (« ils se trouvaient maintenant face à face [...]. »), et ceci sans que l'événement en tant que tel ne soit reconnu (« ce n'est rien »). Apparaît ensuite une conscience diffuse de l'événement, ou du moins, la sensation de ce que quelque chose va naître, une émotion du 'ce qui se passe' prenant forme peu à peu : ainsi, une fois qu'il a quitté Epstein, « Andava e veniva dalla guida senza pensieri definiti, con un senso di nostalgia istantanea come talvolta si prova per cose che stanno accadendo, sono appena accadute, o debbono accadere ancora. »⁶⁷ (p. 17). La confirmation de la survenue d'un événement à la clôture du premier chapitre affirme sa portée, le récit se déroulant alors comme une observation du tour que prendra l'événement et de ses résonances.

Si ce récit se construit autour de cette histoire d'amitié, l'hésitation du premier chapitre, la perplexité qu'il souligne aussi de la part des personnages, la lenteur de leur approche, permet d'insuffler à ce pivot du récit un caractère plus subtil, comme flottant ou aléatoire. Tout se passe ainsi comme s'il s'agissait de dérouler une advenue probable, la possibilité de la mise en place d'un avoir-lieu particulier, ici celui de l'amitié. La dénégation première de l'événement puis son retour, subtil, en filigrane, s'insérant petit à petit par des sensations intimes et nouvelles dans le quotidien du personnage, montre comment il advient de manière quasiment aléatoire. La neutralité qui se dégage de cette appréhension donnée comme involontaire (une sensation d'événement qui 'prend', physiquement, le personnage, avant toute appréhension consciente) va ainsi de pair avec un aspect probable, non-nécessaire. L'événement impulse un élan qui pourrait, semble-t-il, ne pas être suivi,

66 « Il paraît que les coups et les piqûres recommencent à faire mal à la même heure le jour suivant. A plusieurs mètres sous terre, le jour suivant, alors qu'il expliquait à d'autres le tracé d'une collision à très hautes énergies, Brahé sentit un élanement à l'ensellure des épaules, une douleur faible aussitôt résorbée en picotements, par laquelle son corps célébrait le retour d'un événement personnel. », p. 26.

67 « Son attention allait et venait tandis qu'il conduisait sans pensées bien définies, avec un sentiment de nostalgie instantanée comme on l'éprouve parfois pour des choses qui sont en train d'arriver, qui viennent à peine d'arriver, ou doivent arriver encore. », p. 25.

qui dérouté la situation initiale sans pour autant être donné comme menant nécessairement à son prolongement. De plus, avec son caractère surprenant, de rupture de l'attendu (ici exprimé significativement par le choc de l'accident manqué, l'atterrissage forcé qu'il requiert), il définit un monde tissé de la force de l'aléa, de l'improbable réalisé. L'improbabilité, la contingence de cet accident manqué sont soulignés également à l'incipit d'*Atlas Occidental*, non seulement par l'absence d'explication, mais aussi par son intégration dans un schéma non habituel, donc réduisant les probabilités de son advenue pourtant réalisée, dont rend compte une conversation banale entre Brahé et le mécanicien à la suite de l'accident : « « Dev'essere qualcuno che viene a volare molto presto al mattino ». « Più presto di me ? » « Eh si, - sorrise il meccanico, - molto presto. Quando arrivo io l'aereo è di nuovo al suo posto, coperto col telo. Si vede che è uscito soltanto perché le macchie d'olio non sono più nello stesso punto, sul cemento. Non viene molto spesso, è strano che non sia ancora rientrato. »⁶⁸ (p. 4). L'intégration de cette notation dans un discours banal, déroulé minutieusement, ainsi que l'absence d'insistance sur ce fait de la part de la narration, renforce le hasard qui semble être donné comme présidant à cet enchaînement de faits, rompant la logique de la nécessité pour mettre en place, au contraire, une contingence.

Le récit se bâtit ainsi par la force de l'advenue d'un déséquilibre. Il ne détermine pas uniquement la rupture de la situation initiale mais semble appliquer son principe tout au long du récit. L'étonnement, la surprise, qui se donnent à voir à l'incipit, s'ils ouvrent à un monde tissé de leurs répercussions et résonances, ouvrent aussi un monde qui semble fondé sur cette idée d'alternance et de disparité, de soumission possible à l'imprévu, à ce qui survient sans annonce, se met en place lentement, à un niveau qui n'engage que peu une intentionnalité (« Parlando si accorsero che non era importante quello che dicevano, ma il senso di intimità che si stabiliva nella conversazione mano a mano che la luce diventava di taglio sul lago e sulla città [...]. »⁶⁹, p. 64). Si la ligne principale de ce récit est celle d'une amitié, il s'agit d'appréhender celle-ci dans sa consistance propre, de rendre visible ce qui la constitue, de faire de la présence de ce qui est le cœur du récit. L'amitié va alors se dérouler comme une organisation particulière du réel, partage d'un temps commun et d'une présence commune, parcours d'un être⁷⁰, non soumis à une nécessité, mais plutôt, advenant, se déroulant à mesure des possibles qu'ils ouvrent.

68 « « [...] Ce doit être quelqu'un qui vient voler très tôt le matin. » « Plus tôt que moi ? » « Eh oui – le mécanicien sourit -, très tôt. Lorsque j'arrive, l'avion est revenu à sa place, recouvert de sa toile. On voit qu'il est sorti simplement parce que les taches d'huile sur le ciment ne sont plus au même endroit. Il ne sort pas souvent, c'est bizarre qu'il ne soit pas encore rentré. » », p. 11.

69 « En parlant, ils s'aperçurent que l'important n'était pas ce qu'ils disaient, mais le sentiment d'intimité qui s'établissait dans la conversation au fur et à mesure que la lumière tombait, tranchant, sur la ville et sur le lac [...] », p. 81.

70 Nous reviendrons en III.A et B sur ce « parcours » de l'autre et du monde et cette construction, révélatrice également de la manière dont le monde mis en place dans ces récits est construit selon un principe de ramification, d'échos et de strates d'éléments divers, mobiles, qui en définissent la structure et en fondent la consistance particulière.

Au-delà de l'impulsion qui lance le récit, le monde qui est défini dans ces récits possède ainsi une ouverture à l'imprévu, à l'inattendu. On verra plus loin comment cet agencement précis d'équilibre et de déséquilibre configure le monde diégétique d'*Atlas Occidental* et des autres récits⁷¹. Dans la structure des textes, cette ouverture au possible joue de manière importante, dans la mesure où les répercussions de l'événement accompagnées par la narration ne se donnent pas comme la mise en place d'un nouvel équilibre, mais comme l'ouverture du monde et des personnages à cette absence de stabilité qu'il inaugure, origine, par son surgissement. Tout se passe ainsi comme si les récits accompagnaient les développements possibles de l'advenue de l'événement, selon un parcours exhaustif plutôt que comme une reconstitution *a posteriori* des points saillants de son advenue menant à la mise en place d'une situation stable.

Ce leurre d'une nuance de l'arbitraire du récit est rendue très claire chez José Saramago, dont le jeu avec les conventions romanesques est généralement rendu visible par la métatextualité du récit. Mais, même dans les récits où l'énonciation se fait plus discrète, comme dans *Ensaio sobre a Cegueira*, ce leurre d'une contingence de ce qui advient est présent, tout se passant comme si la narration accompagnait un déroulement qu'elle ne maîtrise pas totalement. L'on peut reprendre la description que donne Maria Alzira Seixo de la structure de ce récit, composé en trois parties articulées entre l'incipit et l'excipit :

« Entre ambos [a alteração do estado de coisa inicial e a reposição desse estado de coisas no desenlace], três sequências fundamentais : a da clausura (capítulos IV a XII : encerramento das personagens afectadas num edifício isolado [...]), a da fuga (capítulos XII a XIV : conquista da liberdade pelas personagens, que se espalham pela cidade e verificam a situação de cegueira colectiva total) e a do regresso a casa (capítulos XV a XVII : constituído pelo encontro das casas de cada um, de modos vários, alterados e com necessidade de permutas, abandonos e adopções, em resultado da mudança). »⁷².

Mais il est intéressant de voir comment chacun des passages de transition menant d'une partie à une autre est moins donné comme un enchaînement nécessaire que comme une surprise, le surgissement d'un développement nouveau de la situation qui adviendrait de manière imprévue, hasardeuse, et prolonge la situation événementiale plutôt qu'il ne la transforme. Ainsi, le début de la quarantaine est amené à la fin du troisième chapitre lorsque l'ambulance vient chercher le médecin, qui a donné l'alerte à propos de l'épidémie, et confirmé au début du quatrième chapitre avec son arrivée dans l'asile, ainsi que par une analepse mettant en scène le ministre ayant décidé cette mesure. L'arrivée

71 En III.B et C.

72 *Lugares da Ficção em José Saramago*, Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1999, p. 110-111. (« Entre les deux [l'altération de l'état des choses initial et le repositionnement de cet état des choses au dénouement], trois séquences fondamentales : celle de l'enfermement (chapitres IV à XII : enfermement des personnages détenus dans un espace isolé), celle de la fuite (chapitres XII à XIV : conquête de la liberté par les personnages, qui se répandent dans la ville et vérifient la situation de cécité collective totale), et celle du retour à la maison (chapitres XV à XVII : constitué des rencontres des maisons de chacun, de différentes manières, altérées et portant la nécessité de permutations, d'abandons et d'adoptions, résultats du changement). »).

de l'ambulance introduit la situation qui va se dérouler, situation d'exclusion et de tentative de circonscription de l'événement par le gouvernement (« [...] esperam em baixo, têm ordem expressa de não subir, Pelos vistos o ministério está mesmo assustado [...] »⁷³, p. 55). À ce moment, le geste de la femme du médecin, non préparé par la narration, surprenant pour le lecteur et les personnages, impose un ordre des choses différent, qui va prendre une importance cruciale dans le reste du récit. La femme feint en effet de devenir aveugle pour accompagner son mari :

« [...] ela ajudou o marido a transpor os últimos degraus, depois a entrar na ambulância, voltou à escada para buscar a mala, içou-a sozinha e empurrou-a para dentro. Finalmente subiu e sentou-se ao lado do marido. O condutor da ambulância protestou do banco da frente, Só posso levá-lo a ele, são as ordens que tenho, a senhora saia. A mulher, calmamente, respondeu, Tem de me levar também a mim, ceguei agora mesmo. »⁷⁴ (p. 56)

Sa décision n'est pas préparée précédemment par la narration et se dote ainsi d'une spontanéité, survient de manière surprenante, perturbe l'attendu de la mise en quarantaine, alors qu'elle jouera ensuite un rôle majeur, puisque ce personnage ne deviendra jamais aveugle. Mais ce fait est amené ici comme un hasard, l'absence de retour de la narration sur cette décision ou de préparation de celle-ci lui donnant la dimension d'un fait immaîtrisable, décidée secrètement, peut-être à « l'instant même », par la femme. L'abandon de l'omniscience de la voix narrative, les paralipses qui accompagnent ces moments de transition vers le prolongement de l'intrigue (ici l'entrée même dans l'action du récit), permettent ainsi de dérouler le leurre d'une diégèse qui se construirait d'elle-même, selon son mouvement propre, indéterminable, non-maîtrisable, bâtit de l'aléa de décisions personnelles peu raisonnées ou d'événements extérieurs non explicables, à la justification desquelles la narration même n'aurait pas accès. Tout se passe ainsi comme si la structure de la diégèse elle-même était fondée sur ce déroulement quasiment 'naturel', spontané, extérieur à tout contrôle, qui marque également l'événement événemential qui l'entraîne. On le verra plus loin, elle témoigne également de l'adaptabilité spontanée des personnages à la situation événementiale, par laquelle ils apparaissent et se définissent peu à peu dans le récit. De même, le début du quatrième chapitre marque l'improbable de la mise en quarantaine, son caractère arbitraire étant déléguée de la narration à la diégèse, avec le retour sur le ministre. Son choix même de l'asile comme lieu de mise en quarantaine, conditionnant les caractéristiques de celle-ci, coupe à toute justification possible, semblant n'avoir surgit qu'en vertu d'un hasard psychologique, d'un opportunisme non raisonné⁷⁵, ici

73 « [...] On t'attend en bas, ils ont reçu expressément l'ordre de ne pas monter, On dirait vraiment que le ministère a peur [...]. », p. 50.

74 « [...] elle aida son mari à franchir les dernières marches et à entrer dans l'ambulance, puis elle revint vers l'escalier chercher la valise, la souleva toute seule et la poussa à l'intérieur. Elle monta enfin dans l'ambulance et s'assit à côté de son mari. Le chauffeur protesta, Je peux seulement emmener le monsieur, ce sont les ordres que j'ai reçus, vous devez sortir, madame. La femme répondit calmement, Vous devez m'emmener aussi, je suis devenue aveugle à l'instant même. », p. 50.

75 « A lembrança tinha saído da cabeça do próprio ministro. [...] [...] do que se tratava era de pôr de quarentena todas aquelas pessoas, segundo a antiga prática, herdada dos tempos da cólera e da febre-amarela, quando os barcos

encore spontanée et donc non prévisible, non maîtrisable par la narration, d'ailleurs toujours donnée, ainsi que nous le verrons plus loin, comme distincte de la diégèse, ne la guidant pas mais l'accompagnant, la suivant avec curiosité⁷⁶.

L'on n'étudiera pas ici l'ensemble de ces passages de transition, qui témoignent tous de l'imprévu, du hasard par lequel les éléments de l'intrigue semblent se mettre en place, mais l'on peut simplement observer le passage de la libération de l'asile, qui est donné selon le même type de décision irraisonnée, solitaire et qui prend un tour crucial, *a posteriori*, au vu de ses répercussions sur le monde diégétique. Après la révolte initiée par l'assassinat du chef des aveugles tortionnaires par la femme du médecin, et au vu de son échec, une femme seule, anonyme, décide de mettre le feu à leur dortoir, s'immolant elle-même pour garantir la destruction des tortionnaires :

« A mulher saiu sem dizer palavra, nem adeus, nem até logo, segue pelo corredor deserto, passa frente à porta da primeira camarata, ninguém de dentro deu por ela ter passado [...]. Ainda se recorda de como deverá regular o isqueiro para produzir uma chama comprida, já aí a tem, um pequeno punhal de lume, vibrante como a ponta duma tesoura. Começa pela cama de cima, a labareda lambe trabalhosamente a sujidade dos tecidos, enfim pega, agora a cama do meio, agora a cama de baixo [...], ouve os gritos dos malvados lá dentro, foi nesse momento que pensou, E se eles têm água, se vão conseguir apagar, desesperada meteu-se debaixo da primeira cama, passeou o isqueiro ao comprido do colchão, aqui, além, então de repente as chamas multiplicaram-se [...]. »⁷⁷ (p. 276).

Ici encore, la narration retient ses informations, décrivant un par un les gestes du personnage sans en expliquer ni la fonction ni la destination (depuis la recherche du briquet jusqu'à son arrivée au dortoir des tortionnaires). Lorsque son raisonnement est finalement retranscrit, également, il ne donne pas l'ampleur de ce qui va arriver, et apparaît en fait, au vu des conséquences de son acte, biaisé, puisqu'il porte une conséquence qui ne se laisse pas prévoir à cet instant, et que la narration,

contaminados ou só suspeitos de infecção tinham de permanecer ao largo durante quarenta dias, até ver. Estas mesmas palavras, Até ver, intencionais pelo tom, mas sibilinas por lhe faltarem outras, foram pronunciadas pelo ministro [...] », p. 57-58 (« L'idée était sortie de la cervelle du ministre lui-même. [...] [...] il s'agissait de mettre en quarantaine toutes ces personnes, selon l'ancienne pratique héritée des temps du choléra ou de la fièvre jaune, à une époque où les bateaux contaminés ou simplement soupçonnés d'avoir été infectés devaient rester au large pendant quarante jours, En attendant la suite des événements. Ces mots mêmes, En attendant la suite des événements, intentionnels par leur ton mais sibyllins en raison de leur imprécision, furent prononcés par le ministre [...] », p. 51-52).

76 « [...] os efeitos de leitura criados por Saramago vão no sentido do desenvolvimento de uma cumplicidade entre o leitor e o narrador que os coloca ambos numa situação de superioridade narrativa por vezes sobranceira, muito embora terna, compreensiva e até dependente, em relação à história contada, [...] ». Maria Alzira Seixo, *op. cit.*, p. 104 (« Les effets de lecture créés par Saramago vont dans le sens d'un développement d'une complicité entre lecteur et narrateur qui les pose tous deux dans une situation de supériorité narrative, parfois souveraine, mais pourtant très tendre, compréhensive et même dépendante, en relation à l'histoire contée »). Nous étudierons en II.B.1 les caractéristiques précises de l'énonciation saramaguienne dans ces récits.

77 « La femme est sortie sans dire un mot, ni au revoir, ni à bientôt, elle s'engage dans le corridor désert, passe devant la porte du premier dortoir, personne à l'intérieur ne s'est rendu compte de son passage [...]. [...] Elle se souvient encore de la façon dont elle devra régler le briquet pour produire une flamme longue, la voici qui s'élève, petit poignard de lumière, vibrant comme une pointe de ciseaux. Elle commence par le lit du haut, la flamme lèche laborieusement la crasse des étoffes, finit par prendre, puis le lit du milieu, puis celui du bas [...], elle entend les cris des scélérats à l'intérieur et elle pense, Et s'ils ont de l'eau, s'ils réussissent à éteindre, alors, désespérée, elle se glissa sous le premier lit, promena le briquet le long du matelas, ici, là, les flammes soudain se multiplièrent [...]. », p. 240.

encore une fois, ne prépare pas, permettant ainsi la naissance d'un sentiment de surprise quant à la poursuite de l'intrigue. Ainsi, en plus d'éliminer les tortionnaires, cet incendie se propage à tout l'asile, provoquant la sortie des aveugles et la mort de nombreux d'entre eux, l'inattendu de ce résultat étant encore renforcé par l'absence des soldats dont s'aperçoivent les aveugles une fois à l'extérieur de l'asile. Ici encore, par le jeu sur des focalisations restreintes, même si elles sont variables, comme le montre le suivi de la femme anonyme, la narration ne délivre qu'un minimum d'informations sur la diégèse, enfermant le lecteur dans la position, quasiment, d'un des internés, et appliquant à chaque variation de l'intrigue une surprise, qui pour autant ne définit pas un 'suspens', dans la mesure où la question d'un enchaînement logique que le lecteur pourrait s'amuser à prévoir est dérouteré à la fois par la nature du monde diégétique décrit (ici, il s'agit simplement de voir comment ce monde aveugle peut s'organiser) et par cette manière de faire advenir toute chose en excès de la structure logique, selon une impossibilité de tisser des fils justifiants les actions des uns et des autres. Ici, l'accès aux dernières pensées de la femme anonyme permet tout au plus de comprendre son acte, non de le raccorder à un enchaînement causal, d'en faire un nœud du récit menant à une situation différente et que l'on pourrait s'amuser à prévoir, dans la mesure également où cette femme apparaît pour la première fois dans la diégèse lors de ce passage, y disparaissant également. De plus, ainsi que le souligne Maria Alzira Seixo, cette « libération » n'en a que l'apparence : « E a libertação é, como se supõe, um novo bloqueio, uma nova detenção : porque os cegos não vêem por onde vão, porque não sabem se é dia ou se é noite, porque os aguarda um mundo semelhante ao que abandonaram ; e o movimento essencial foi o da libertação, mas que de novo paralisa. »⁷⁸ . Elle ne permet pas une sortie de l'espace événementiel, mais s'y inscrit et le renforce, l'aveuglement se faisant aussi important hors de l'asile que pendant l'expérience de la quarantaine. Il s'agit ainsi, plutôt que d'un nœud du récit ou d'une déstabilisation complète d'une situation pouvant mener à une résolution, d'une simple variation du monde événementiel, permettant à la narration de le donner à voir sous un autre aspect, d'en parcourir plus longuement les diverses répercussions : une fois la cécité observée dans un lieu clos, où se trouve « le monde entier » de manière concentrée, elle va désormais s'observer dans les ruines de la société lui précédant, dans le cadre de la ville où les hommes renouent avec des organisations de survie primitives, permettant ainsi à la narration d'approfondir son « essai » des situations de cécité et des réactions anthropologiques à celle-ci. Cette structure semble, évidemment, particulièrement adaptée à *Ensaio sobre a Cegueira* et à son thème, puisqu'elle maintient le lecteur dans une

78 *Op. cit.*, p. 115 (« Et la libération définit, comme on peut le supposer, un nouveau blocage, une nouvelle détention : parce que les aveugles ne voient pas où ils vont, ne savent pas si c'est le jour ou la nuit, parce qu'un monde similaire à celui qu'ils ont abandonné les attend ; et le mouvement essentiel a été celui de la libération, mais qui de nouveau paralyse. »).

situation de cécité quant au déroulement du récit, l'impliquant ainsi plus fortement dans la diégèse et son expérience. Mais, dans la mesure où elle est observable dans chacun de ces récits, elle semble aller de pair avec l'élan et la structure caractéristiques de ces récits fondés autour de l'événement événementiel. C'est la contingence du surgissement imprévu qui s'exprime ainsi à tous les niveaux de la structure du *mythos*, et qui en tend l'articulation.

Cette importance d'une telle contingence, qui joue avec l'arbitraire du récit dans un leurre de sa nuance, est rendue également très visible, chez José Saramago, par le jeu avec les digressions hypothétiques qui prennent place dans tous ses récits, de manière exacerbée dans *O Homem Duplicado* (s'articulant, paradoxalement, avec la conduite de ce récit en forme de tragédie – la machine implacable d'un enchaînement irrésistible étant souvent évoquée –, qu'elle renforce en fait en faisant apparaître chacun de ses développements comme absolument contingents, non nécessaires, et, donc, d'autant plus tragiques qu'il s'imposent sans nécessité, comme un déroulement implacable qui aurait pu être autre.). Est créé ainsi le dessin d'une évolution qui se joue à chaque instant, toute entière tissée d'imprévisible, ainsi qu'en témoignent les digressions hypothétiques qui déroulent précisément ce qui aurait pu se passer si, par exemple, les choix du personnage avaient été autres. L'hypothèse est ainsi toujours liée à la diégèse, qui l'amorce, pour ensuite s'en distinguer par le retour au temps du récit qui l'annule quasiment, du moins en marque l'irréalisation, comme par exemple ici (*O Homem Duplicado*, p. 169-170) :

« A comida arrefecia nos pratos, o molho da carne coalhava, o vinho dormia esquecido nos copos e havia lágrimas nos olhos de Maria da Paz. Por um instante Tertuliano Máximo Afonso pensou que lhe daria um alívio infinito contar a história toda desde o começo [...]. Fizesse-o ele, tivesse ele tido essa franqueza, que as suas desconcertantes acções anteriores se encontrariam explicadas por si mesmas [...]. Então a concorda regressaria, [...], Maria da Paz pedir-lhe-ia Não sigas com essa loucura, [...], e ela concluiria Agora que desabafaste comigo, vamos resolvê-los [os problemas] juntos. São poucas as mesas que estão ocupadas, eles foram postos num canto e ninguém lhes dá particular atenção [...]. O bem intencionado pensamento de Tertuliano Máximo Afonso, assim como apareceu, assim se foi embora, o criado veio perguntar se tinham terminado e retirou os pratos, os olhos de Maria da Paz estão quase secos [...]. »⁷⁹

Le passage au conditionnel semble pouvoir être du discours indirect libre, comme le donne à penser la reprise de « l'idée de Tertuliano Máximo Afonso », en même temps que son développement, sa précision, la profusion de qualifications employées, les discours directs retranscrits, le mène plutôt

79 « La nourriture refroidissait dans les assiettes, le jus de viande se coagulait, le vin dormait, oublié dans les verres, et des larmes affleuraient dans les yeux de Maria da Paz. L'espace d'un instant il pensa qu'il ressentirait un soulagement infini à raconter toute l'histoire depuis le commencement [...]. S'il l'avait fait, s'il avait eu cette franchise, ses précédentes actions déconcertantes se seraient trouvées expliquées d'elles-mêmes [...]. Alors la concorde régnerait de nouveau, [...], Maria da Paz l'implorerait, Ne t'entête pas dans cette folie [...], et elle conclurait, Maintenant que tu m'as dit ce que tu avais sur le cœur, nous allons les résoudre ensemble, ces problèmes. Les tables occupées sont peu nombreuses, ils ont été placés dans un coin et personne ne leur prête attention [...]. L'idée bien intentionnée de Tertuliano Máximo Afonso s'évapora aussi vite qu'elle était apparue, le serveur vint demander s'ils avaient terminé et retira les assiettes, les yeux de Maria da Paz sont presque secs [...]. », p. 151.

du côté d'une intervention directe du narrateur, qui analyserait la situation et les possibilités qu'elle recèle. On peut aussi remarquer que le retour au temps du récit et à la diégèse non-conditionnelle se fait par un passage au présent, plutôt qu'au passé simple qui domine dans ce récit. Cette abolition temporaire du passé simple semble d'une certaine manière fixer l'instant, avec la confusion qui s'opère dans cette phrase entre un présent gnominique et un présent de narration («São poucas as mesas que estão ocupadas » ; « ninguém lhes dá particular atenção »), comme si le passage au conditionnel avait figé l'instant. Il marque ainsi une pause dans le déroulement du récit, qui semble se figer pour, dans « l'espace d'un instant », donner lieu à l'expression de ce qu'il pourrait être ; pour acheminer le récit, éphémèrement, vers une toute autre direction que celle que va ensuite 'réaliser' la diégèse. La phrase de transition, avec son indécidabilité temporelle, permet au temps du récit de se remettre en route, de retrouver sa vitesse, avec l'introduction de nouveau du passé simple. L'expansion conditionnelle de la diégèse semble ainsi s'inscrire dans un temps parallèle à celui de l'intrigue, qui crée des petites failles dans la vitesse du récit et dans son déroulement, pour donner à voir ce qui sous-tend les situations. La notation de l'hypothèse, malgré sa non-actualisation, marque une attention pour les différentes possibilités auxquelles la diégèse aurait pu donner lieu, comme si le probable, le possible, était une manière de définir l'actuel, de le donner à voir, ne serait-ce qu'en soulignant ce qu'il n'est pas. Elle donne aussi au narrateur la latitude pour dévier le récit vers les autres directions qu'il aurait pu prendre, brisant ainsi sa linéarité, et raillant l'arbitraire du récit, ici exposé et 'nuancé' à la fois. La contingence de la poursuite de l'intrigue est ainsi exposée et renforcée par ce procédé qui développe les ramifications possibles, les déroulements différents qui auraient pu prendre place, jouant ainsi avec l'arbitraire du récit tout en mettant en place le leurre d'une diégèse qui ne serait pas maîtrisable par la narration, comme si celle-ci se contentait de la décrire, de la suivre, d'assister à son déroulement. La précision même dans ces bifurcations hypothétiques renforce l'importance de ces déviations parallèles à la ligne principale, qui semblent alors ne pas seulement ponctuer la diégèse dans un jeu ludique avec l'arbitraire du récit, mais mettre au jour la manière dont elle se constitue.

Ce grand nombre d'actions non-réalisées, mais qui prennent place dans la diégèse et sont déroulées dans la totalité de leurs implications, soulignent ainsi la contingence de l'action effective, simple choix parmi un éventail de possibilités toutes réalisables, porteuses d'une histoire, comme le donnent à voir ces bifurcations potentielles de la ligne du récit. Elles emplissent ainsi la structure du récit de la force de la contingence, d'une indétermination quant à la nécessité du déroulement de la diégèse, et font apparaître le *mythos* comme découlant d'une combinaison de choix opérés presque aléatoirement, se ramifiant à chaque instant dans une vaste gamme de possibles, l'histoire, finalement, n'apparaissant que comme un déroulement possible parmi d'autres. L'ouverture à une

contingence, le leurre d'un déroulement de l'intrigue en vertu d'une nécessité qui n'est pas accessible à la narration, est ainsi patente dans la structure du récit. Celle-ci se crée alors de la combinaison des possibles actualisés, la conscience de leur contingence étant maintenue vive tout au long du récit, dans la création d'un monde diégétique vaste de ses manifestations effectives comme du potentiel qu'il semble porter constamment, qui, tout en déroutant ponctuellement son développement, en agrandit l'ampleur et en souligne le déroulement avéré. L'expression d'une « totalité » recherchée chez José Saramago passe ainsi par la création de petites failles dans le texte, qui font « exploser » le certain pour le rendre à la malléabilité du possible. Prolongeant la recherche engagée dès la première partie de l'œuvre saramaguienne, il s'agit aussi de dérouter le principe de la nécessité, de sortir de la linéarité du récit donnée comme expression du nécessaire, pour au contraire montrer la contingence de ce qui advient, par l'introduction d'une non-nécessité exprimée par la supposition sur le non-avoir lieu réalisée dans l'écriture. Il s'agit ainsi de résister à l'expression d'un « destin tout tracé », même alors qu'il ne s'agit plus de revisiter l'Histoire nationale comme dans la première partie de sa production, et de mettre l'accent, au contraire, sur une contingence, qui permet aussi au texte de s'affranchir du procédé de reconstitution réaliste (ou de l'artifice qu'il compose), pour dessiner plutôt, pas à pas, la constitution - dans toute sa contingence, avec la précarité et l'incertitude de son advenue – des situations et de leur développement.

L'ouverture à l'instabilité, à l'imprévu, qui surgit d'emblée avec l'événement, marque ainsi également le monde diégétique et la structure des récits qui en rendent compte. Le parcours défini dans *A Jangada de Pedra* s'organise de cette même manière, selon, en quelque sorte, une modulation des résonances de l'événement dans l'espace diégétique appréhendé par les personnages principaux. Leurs rencontres mêmes, si elles sont les seuls points du récit qui semblent découler d'une nécessité propre à l'intrigue, sont données toujours selon cette mise en place d'un leurre du hasard à l'œuvre dans le déroulement de la diégèse. Ainsi par exemple, même si leurs expériences sont liées dans le premier chapitre, introduisant et préparant les rencontres à venir, la décision de Joaquim Sassa de partir à la recherche de Pedro Orce est déroutée par les aléas de son voyage, qui le mène, 'par hasard', à José Anaiço, dont il entend parler dans un bar (« de moer o juízo, conta-me dessas, é aquilo dos estorninhos do professor, Que estorninhos, que professor, perguntou Joaquim Sassa, O professor da terra, o nome dele é José Anaiço, hà uns dias que para onde quer que ele vá, vai um bando de estorninhos, não são menos de duzentos, [...], E esse professor, mora onde, perguntou Joaquim Sassa, como se a resposta lhe interessasse pouco [...]. »⁸⁰, p. 58). De plus, ces

80 « [...], non, une histoire pas banale, c'est celle des étourneaux du professeur, Quels étourneaux, quel professeur, demanda Joaquim Sassa, Le professeur du village, son nom c'est José Anaiço, ça fait plusieurs jours que partout où il va une bande d'étourneaux le suit, il y en a au moins deux cents, [...], Et ce professeur, où habite-t-il, demanda Joaquim Sassa, faisant comme si la réponse lui importait peu [...]. », p. 55-56.

rencontres, pourtant décidées, sont effectuées sans conviction : « [...] oxalá não seja em vão e encontremos o homem [Pedro Orce], isto disse José Anaiço [...], E se o encontrarmos, que vamos dizer-lhe, era a vez de Joaquim Sassa duvidar. De súbito, por iluminação do dia novo ou efeito da noite má conselheira, todos estes episódios lhe pareciam absurdos [...]. »⁸¹ (p. 76). Le voyage en commun s'effectue également d'abord plus par désœuvrement que selon un raccord de celui-ci à des éléments qui font sens dans le récit. Ce n'est qu'ensuite, avec les rencontres des femmes et du chien, que la nécessité de ces rencontres se fait plus visible, leur part de 'hasard' étant abandonnée par la narration qui met plutôt l'accent sur l'ouverture des personnages à ce que l'événement tient en réserve pour eux, à une adaptabilité à une sorte de destin ouvert, né de l'accueil des situations insolites face auxquelles ils se trouvent. Mais là encore, dans la suite du récit, le parcours des personnages à travers la péninsule s'organise selon une adaptation aux nécessités et possibilités extérieures, nées d'éléments qui surgissent sans être attendus, s'imposent aux personnages : ainsi, la rencontre du chien et sa détermination à les mener chez Maria Guavaira, ensuite, le risque encouru par la Péninsule de percuter les Açores, qui les oblige à partir sur les routes, puis, simplement, alors que le risque n'existe plus, la disponibilité à l'ouverture opérée par le voyage, la conformation à une nouvelle vie qui a pris place au cours de leur pérégrination, l'envie de poursuivre le voyage, l'adéquation à un temps : « [...] Resolvam o que resolverem, eu não volto, foi então que Maria Guavaira disse em voz alta e clara, Há um tempo para estar e um tempo para partir, ainda não chegou o tempo de voltar, e Joaquim Sassa perguntou, Para onde queremos ir, Por aí sem destino, Vamos ao outro lado da península, propôs Pedro Orce, nunca vi os Pirenéus [...]. »⁸² (p. 246). La transformation opérée chez les personnages revient également à une ouverture de plus en plus grande à l'accueil de l'imprévu, aux nécessités portées par l'expérience événementiale, qui s'opère aussi comme un bouleversement des normes établies accepté et vécu par les personnages, ainsi qu'en témoigne l'évolution du personnage de Maria Guavaira, porteuse de normes morales que la poursuite du voyage et ses impératifs pragmatiques modifient :

« [...] Não deve ser fácil descobrir cavalos aqui, além disso um cavalo, penso eu, é um bicho caro, talvez nem tenhamos dinheiro que chegue. A dificuldade parece não ter remédio, mas aqui veremos uma demonstração mais da ductilidade do espírito humano, ainda não há muitos dias Maria Guavaira rejeitou, sem ambagens, a ideia de dormirem numa casa desocupada, a lição ainda ecoa nos ouvidos de quem teve a lembrança, e agora, tanto pode a necessidade, vai Maria Guavaira condenar uma vida inteira de limpidez moral, prouvera que ninguém lhe

81 « [...] pourvu que tout cela ne soit pas vain et que nous trouvions notre homme [Pedro Orce], dit José Anaiço, [...], Et si nous le trouvons, que lui dirons-nous, c'était au tour de Joaquim Sassa de s'interroger. Soudain, illumination du jour nouveau ou effet de la nuit mauvaise conseillère, tous ces épisodes leur semblaient absurdes [...]. », p. 71.

82 « [...] Décidez ce que vous voulez, moi je ne rentre pas, alors Maria Guavaira dit à haute et intelligible voix, Il y a un temps pour rester et un temps pour partir, et le temps de rentrer n'est pas encore venu, et Joaquim Sassa demanda, Où aller, N'importe où, au hasard, Allons de l'autre côté de la péninsule, proposa Pedro Orce, je n'ai jamais vu les Pyrénées [...]. », p. 231.

lance em rosto a relaxidão, Não o compraremos, roubámo-lo [...]. Meteu-se ali um silêncio incomodo, as pessoas têm de se habituar aos novos códigos morais [...]. »⁸³ (p. 246-247).

Le jeu sur les temps passé/présent, les commentaires ironiques du narrateur soulignent le changement opéré dans le personnage. On voit bien ici un retournement, une adaptation à la situation, une capacité à changer. De même, les processus de décision des personnages concernant la suite de leur aventure commune, et qui marquent ce qui pourrait être des 'nœuds' du récit, si l'intrigue offrait quelque chose à démêler, met en exergue ce type de nécessité particulière, qui ressort plus de l'adaptabilité à ce qui se présente que d'un enchaînement prévisible d'actions. La narration, qui souligne les actions significatives, mêmes minimales, sans laisser accès aux pensées des personnages dans ces moments de décisions déterminant la suite du récit, donne l'impression d'une spontanéité et d'une justesse, d'une adéquation au moment

(« Uma dessas dificuldades, mas particulares, vai tentar resolvê-la o conselho de família convocado para esta noite [...] que faremos nós, ao acaso andando [...], ou voltamos para casa, para o trabalho, para a regularidade da vida, pois que mesmo que a península nunca mais haja de parar, a gente toda acabará por habituar-se [...]. [...] foi então que Maria Guavaira interveio, disse claramente o que era necessário que fosse dito [...]. [...] De um momento para outro, quase por milagre, voltou a harmonia à expedição. Ontem, depois da última deliberação, traçaram um itinerário, nada de muito rigoroso, só para não avançarem às cegas. »⁸⁴, p. 312-313).

Il se définit alors un parcours modulable, ouvert, fondé sur les nécessités rencontrées en chemin, dont les normes morales même peuvent osciller. Dans ce monde à la dérive en place dans *A Jangada de Pedra*, on observe un déplacement généralisé des certitudes, soudainement confrontées à un ordre des choses nouveau, requérant une adaptation et une ouverture à l'inconnu et l'inattendu. Les paralipses opérées par la narration, à chaque fois que sont en jeu ces réactions des personnages qui conditionnent la poursuite de la diégèse, permettent de créer ce leur d'une diégèse qui se construirait d'elle-même, accompagnée par la narration qui en rend compte, l'observe sans la maîtriser. L'absence de stabilité qui définit le monde diégétique agit ainsi sur la structure du récit, qui se bâtit comme un parcours des possibilités ouvertes aux personnages et saisies par eux, de la modulation du monde entraînée par l'événement, qu'il s'agirait simplement d'observer. Ces récits

83 « [...] Ça ne va pas être facile de trouver des chevaux par ici, de plus je crois qu'un cheval coûte cher, nous n'aurons sans doute pas assez d'argent. La difficulté paraît insoluble, mais nous allons assister à une démonstration supplémentaire de la ductilité de l'esprit humain, il y a encore quelques jours, Maria Guavaira rejetait sans ambages l'idée de dormir dans une maison inoccupée, la leçon retentit encore aux oreilles de ceux qui s'en souviennent, et voici qu'à présent, nécessité fait loi, Maria Guavaira se déclare prête à condamner une vie entière de propreté morale, pourvu que personne ne lui jette au visage son laisser-aller, On ne va pas l'acheter, on va le voler [...]. Un silence pesant tomba, il leur fallait s'habituer aux nouveaux codes moraux. », p. 231.

84 « Et c'est l'une de ces difficultés toutes particulières que le conseil de famille, convoqué pour cette nuit, va devoir tenter de résoudre maintenant [...], qu'allons-nous faire, continuer au hasard [...] ou est-ce qu'on retourne au travail, à une vie bien réglée, car même si la péninsule ne doit plus jamais s'arrêter, les gens finiront bien par s'habituer [...]. [...] ce fut alors que Maria Guavaira intervint, elle dit clairement ce qui devait être dit [...]. [...] D'un instant à l'autre, presque par miracle, l'harmonie est revenue dans l'expédition. Hier, après l'ultime délibération, ils ont tracé un itinéraire, rien de rigoureux, juste histoire de ne pas avancer à l'aveuglette [...] », p. 295-296.

mettent ainsi à mal une organisation selon un enchaînement logique, prévisible, orienté en fonction d'une fin et tendu par une nécessité, pour au contraire s'appuyer sur la force de l'aléa, sur une instabilité qui soumet toute situation à sa possible perturbation, les revirements des 'intrigues' découlant d'éléments non attendus, survenant sans annonce et convoquant l'adaptabilité des personnages. Les structures créées déroulent ainsi le leurre d'une advenue quasiment spontanée de la diégèse, tendue non par une nécessité mais au contraire donnée comme une réalisation de possibles que l'événement met en jeu et par lesquels il s'actualise, se donne à voir dans toute son ampleur.

Il s'agit ainsi de mettre en place cette disponibilité à ce qui se présente, cette « adaptation à tout ce qui [...] venait à sa rencontre »⁸⁵, par laquelle est introduit le personnage d'*Atlas Occidental* (p. 9), qui, dans ces récits, définit à la fois la position des personnages, donnés toujours comme en évolution⁸⁶, et la structure des récits, tendue par ces surgissements brusques, non annoncés, ces mises en place lentes du monde événemential, les récits semblant accompagner ces passages d'un ordre à un autre sans que leur structure ne les dessine comme des avoir-lieu maîtrisables. Le monde de l'aéronautique décrit de manière récurrente dans les récits de Daniele Del Giudice exprime exemplairement cette ouverture à ce qui survient de manière imprévue, cette nécessité d'une adaptation à l'aléa, au hasard, tandis qu'il en offre une possible maîtrise, par le savoir du pilote et la mobilisation d'un apprentissage dans ces instants de bouleversement de l'attendu, qui contraste avec l'instabilité fondamentale qui marque la vie qui lui est extérieure, celle de « tout le reste » :

« Ogni sera io esco per l'ultimo dall'aeroporto portandomi via quello che durante il giorno ho ricavato da questa pratica precipitante della caduta e del disequilibrio, o se preferisci dell'equilibrio in un margine estremo. Vorrei poterlo applicare altrove, manovre nella vita [...]. Ci pensi se nella vita si potesse fare come in volo ?, se anche nelle cose della vita si potesse avere la stessa reversibilità [...]. Nel volo la nostra teologia funziona anche al rovescio, non è soltanto un tendere a qualcosa, ma anche un tendere ad allontanarsi da qualcosa, un provenire, sebbene la nostra sensazione non sia di un mero 'passato', piuttosto di un filo conduttore alle spalle, track, che dipanandosi trascina in qualche luogo [...]. Se potessi accettare che quel che conta è solo il tratto, anzi la 'tratta' come tu chiami il percorso, senza nostalgie della partenza né dell'arrivo [...]. »⁸⁷ (p. 87-88).

85 « Ciò che pensava come una sua posizione era in realtà l'adeguamento a tutto quanto, dall'aereo e da fuori, gli veniva incontro [...] », p. 3.

86 Nous étudierons cette évolution qui se fait jour dans les personnages et les fait apparaître et se singulariser dans les récits, rappelant les parcours de l'advenant que décrit Claude Romano, en III.A.1.

87 « Tous les soirs je sors le dernier de l'aéroport en emportant avec moi ce que j'ai tiré pendant le jour de cette pratique pressante de la chute et du déséquilibre, ou si tu préfères de l'équilibre à l'extrême limite. Je voudrais pouvoir l'appliquer ailleurs, aux manœuvres dans la vie [...]. As-tu songé à ce qui se passerait si dans la vie on pouvait faire comme en vol ? Si même dans les choses de la vie on pouvait avoir la même réversibilité [...]. [...] Dans le vol notre téléologie fonctionne même à l'envers, ce n'est pas seulement tendre vers quelque chose, mais aussi tendre à s'éloigner de quelque chose, une provenance, bien que notre sensation ne soit pas celle d'un simple « passé », plutôt celle d'un fil conducteur derrière nous, track, qui en se dévidant nous entraîne en quelque lieu [...]. [...] Si je pouvais accepter que ce qui compte est seulement le tracé, ou plutôt le « trajet » comme tu appelles le parcours, sans nostalgies du départ ni de l'arrivée [...]. », p. 109-110.

Cette conjonction entre une possible maîtrise, souvent érigée en modèle (ainsi, également, que la passion d'Epstein pour les manuels en atteste), et sa perte ou son impossibilité dans la vie courante définit les mondes diégétiques fondés sur la dynamique de l'aléatoire qui se donne à voir dans ces récits. La perturbation de la linéarité du récit, leur construction en vertu d'un principe de nécessité nuancé ou raillé, renforce la teneur de ces mondes créés, en même temps qu'ils s'accordent avec la poétique des auteurs, et qu'ils donnent à voir cette importance du « trajet », qui prime sur la finalité du départ et de l'arrivée. Ces structures ouvertes, qui proposent une observation des possibles de l'événement, des résonances par lesquelles il tisse le monde événementiel, exacerbent ainsi les possibilités recherchées quant au processus narratif chez les deux auteurs. Elles donnent à voir comment l'introduction de l'événement, la construction des récits autour de l'événement, leur permet de se dégager d'un schéma imposant au monde décrit une maîtrise qui le réduirait à un enchaînement cohérent et prévisible, ouvrant ainsi le fait de 'raconter des histoires' à la possibilité d'y laisser voir la mise en place d'un parcours sans but, tissé de la dynamique de l'aléatoire et de la disparité qui fonde les parcours humains, tend son advenue.

Chez Daniele Del Giudice, on observe moins le leurre d'une nuance de l'arbitraire du récit, rendu très clair chez José Saramago par son jeu métatextuel avec les conventions romanesques et l'appui sur une structure d'apparence plus classique, perturbée par l'absence d'intentionnalité et de but marquant les moments qui auraient pu en constituer des nœuds, dans la mesure où la structure d'une diégèse composée d'une linéarité suivant pas à pas l'évolution d'une intrigue existe peu. Il s'agit plutôt chez lui d'un processus d'exposition d'un monde radicalisé par le recours à une construction selon des chapitres qui déroulent moins une intrigue qu'un passage en revue des différentes facettes du monde évoqué et créé par l'événement (à l'exception du *Musée de Reims*, récit le plus linéaire). L'alternance et la disparité qui marquent les parcours humains, la soumission à l'imprévu, l'adaptabilité à l'inattendu se donnent alors à voir par le passage paratactique d'un chapitre à un autre, empêchant de tendre des liens causaux entre les différents épisodes, et à l'intérieur de chaque chapitre, qui exposent cette disponibilité que requiert la confrontation à ce qui ne se laisse pas prévoir. Dans le même temps, la construction du roman selon l'exposition de différentes petites scènes, qui pourraient souvent se lire comme de petites nouvelles, n'étant liées entre elles que par le monde qu'elles décrivent et non par un enchaînement d'actions, défait toute possibilité de maîtrise d'un cours des choses. Il s'agit ainsi d'observer, de donner à voir ce « cours des choses », plutôt qu'en dévoiler un sens, une fin⁸⁸. De ce fait, tout se passe comme si, plutôt qu'une reconstitution *a posteriori*, et ce malgré les narrations au passé, l'on assistait à une constitution, pas à pas, d'un

88 Cette construction en chapitres, donnant lieu à l'exposition d'un monde hors d'un principe d'enchaînement, dans l'abolition d'une stricte linéarité, sera détaillée en III.B.2 et III.C.

monde, dans et par le récit. La précarité de son advenue, sa contingence, son lien avec l'événement en forme d'écho, de résonances, plutôt que de conséquences directes et prévisibles, crée ainsi, dans les textes, le leurre de son accompagnement par la narration, qui le mène moins vers sa fin qu'elle n'en accompagne les variations, suit la modulation imprécise, exercée en filigrane, qu'il opère sur le monde diégétique. L'événement définit ainsi une ligne de force qui tend les récits et ne se donne à voir que par les modifications et transformations qu'il opère sur le 'paysage' du contexte diégétique et dans les personnages, déroulées tout au long du récit. Sa convocation va ainsi de pair avec une ouverture du monde diégétique, des personnages et de la structure même, aux possibles qu'il recèle, au surgissement d'éléments inattendus, peu prévisibles, advenant et définissant un monde par leur advenue, généralement non préparée par la narration qui préserve ainsi la force de la contingence dans l'exercice même de la mise en récit.

De ce fait, l'avancée de la narration se passe d'une destination. Puisque l'enchaînement des différents chapitres ou éléments de la diégèse n'est plus lié par un principe de nécessité, les récits ne peuvent mener à une clôture qui se donnerait comme résolution. La création du leurre d'une contingence et d'un aléatoire concernant les implications et l'advenue de l'événement brise ainsi le développement d'une finalité, d'une fin que posséderait l'événement. Sa dimension « événementiale » est par là renforcée : l'événement n'advient pas « en vue de », ne déroule pas un ensemble de possibles prédéterminés et organisés dans le récit selon une visée. D'autre part, les excipit représentent cependant un certain « aboutissement » : la clôture des récits, si elle préserve le leurre d'une contingence de l'advenue événementiale, peut témoigner de l'avoir-lieu de l'événement. Elle permet de faire apparaître l'advenue événementiale comme telle, la met en relief, renvoie à la totalité de l'expérience qui s'est dessinée peu à peu. Si les clôtures des récits ne donnent pas à voir une unité, elles permettent cependant de revenir sur ce qui a eu lieu et témoignent de son advenue. Puisque l'ampleur de l'événement ne se laisse pas saisir à l'instant de son surgissement, mais se manifeste à mesure du déroulement diégétique imprévisible, l'événement ne peut en effet véritablement se laisser saisir comme tel que lorsqu'il est advenu. On retrouve les analyses de Romano, selon lequel « [l'événement] ne se déclare que bien plus tard, quand il est déjà installé »⁸⁹. L'événement ne se donne pleinement à voir qu'une fois le bouleversement qu'il représente pour le monde dans lequel il a surgi instauré, une fois que l'horizon du monde qu'il portait avec lui est mis en place. Advenant comme principe contingent, actualisé par la réalisation progressive de possibles imprévisibles, l'événement échappe en effet à une considération qui rendrait compte de son ampleur ou de l'ensemble de son expérience. Il ne se définit ainsi qu'à mesure de son déroulement, et la mesure des bouleversements qu'il a opérés est rendue patente à l'excipit, qui atteste de son advenue.

89 *Op. cit.*, p. 68.

Les personnages ne prennent ainsi la mesure de l'événement qu'alors que celui-ci est déjà avéré, a rompu les premières amarres avec le monde le précédant. Le voyage des personnages du *Radeau de pierre* est emblématique de ce décalage, puisque, malgré leur long périple à travers l'Espagne et le Portugal, ils ne voient la faille des Pyrénées qu'à la page 295, et cette visite symbolique est marquée par l'idée de la fin (« Pedro Orce gritou, exaltado, numa jubilosa dor, É o fim do mundo, repetia as palavras de Joana Carda, repetiam-nas todos, Meu Deus, a felicidade existe, disse a voz desconhecida [...]. »⁹⁰, p. 295). Cette arrivée au lieu qui marque la rupture avec le monde d'avant-l'événement, le premier moment de leur histoire, marque la fin de l'histoire, le bout du parcours (« No exacto instante em que os viajantes se debruçavam para o mar, a península parou. »⁹¹, p. 297). L'événement est matériellement perçu lorsque la traversée de l'épreuve qu'il a constituée est pratiquement terminée, menée à terme. La compréhension de ce qui se passe est donc indissociable d'une expérience, elle se bâtit :

« Comprendre un événement, par conséquent, c'est toujours le viser selon un projet interprétatif qui ne se déploie plus à partir d'un horizon de possibles préalables, mais se règle, au contraire, pour accéder à son sens, sur les possibles que l'événement, et lui seul, a fait surgir. Projet qui ne peut donc accéder à son sens que rétrospectivement, puisque ce qu'il vise à mettre à jour, c'est justement ce par quoi l'événement déborde tout projet et tout horizon de possibles préalables : son sens. Nécessairement retardataire, excédée depuis toujours par les possibles interprétatifs que l'événement a ouvert en survenant, une telle compréhension est retrospective dans la mesure exacte où c'est l'événement même qui est prospectif, en précession sur soi et accessible uniquement à partir de son avenir. »⁹².

L'événement, instaurateur de monde, s'appréhende ainsi dans ces récits à mesure de son déroulement (« estas águas são outras, assim a vida se transforma, mudou e não demos por isso, estávamos quietos e julgávamos que não tínhamos mudado, ilusão, puro engano, íamos com a vida. »⁹³), c'est-à-dire à l'aune des possibles qu'il a ouverts, requérant alors d'accepter la défaite d'une explication, pour accéder à une meilleure compréhension. La compréhension dans ce contexte est comme ce qui s'impose petit à petit : « [...] as coisas se passavam como se uma normalidade nova tivesse vindo instalar-se no lugar da normalidade antiga [...]. »⁹⁴, analysent ainsi les personnages du *Radeau de pierre* (p. 126). C'est alors « petit à petit » que l'événement se manifeste comme tel, son appréhension à retard au premier chapitre de *Atlas Occidental* donnant toute la mesure de ce décalage inévitable entre surgissement de l'événement et compréhension de son advenue. La réponse à l'événement s'enclenche alors sans en avoir l'air et mène les personnages au

90 « Pedro Orce, dans une jubilante douleur, exalté, cria, C'est la fin du monde, il répétait les paroles de Joana Carda, ils les répétèrent tous, Mon Dieu, le bonheur existe, dit la voix inconnue [...] », p. 279.

91 « À l'instant précis où les voyageurs se penchaient sur la mer, la péninsule s'arrêta. », p. 279.

92 Romano, *op. cit.*, p. 88.

93 *A Jangada de Pedra*, p. 130 (« [...] ces eaux sont différentes, c'est ainsi que la vie se transforme, elle a changé sans que nous nous en apercevions, sereins, nous pensions n'avoir changé en rien, erreur, illusion, nous avançons avec la vie. », p. 122).

94 « [...] tout se déroulait comme si une normalité nouvelle était venue prendre la place de l'ancienne [...] », p. 117.

bout des « possibilités nouvelles que l'événement a fait surgir », jusqu'à les « épuiser »⁹⁵, puisque tout ce à quoi l'événement peut donner lieu est passé en revue, expérimenté par la narration et les personnages (« [...] até agora parecia-lhes terem viajado no meio de um nevoeiro, ou, adequando esta situação particular às circunstâncias gerais, tinham sido como antigos e inocentes navegantes, no mar estamos, o mar nos leva, par onde nos levará o mar. Já estavam perto de o saber. »⁹⁶).

La construction des récits donne de ce fait à l'événement sa teneur « événementiale » et rejoint les analyses de Romano également car la compréhension de l'événement – l'appréhension de son ampleur et de l'ensemble de son expérience – se fonde dans ces récits sur l'horizon de sens qu'il a lui-même a fait surgir, requiert d'aller vers l'horizon de sens qu'il a ouvert. Ce parcours est illustré littéralement dans *Le Radeau de pierre* avec le voyage jusqu'à la faille, avec la recherche du double dans *L'Autre comme moi*, la découverte du compositeur dans « l'Oreille Absolue », etc : il s'agit de prendre en compte, de mesurer l'ampleur de ce qui a bouleversé la situation initiale. Il s'agit ainsi, avec le déroulement opéré dans ces récits, d'éprouver un moment, de le mettre à l'épreuve, de l'expérimenter, comme en témoigne la clôture de *Atlas Occidental* : « « E adesso ? » / « Adesso dovrebbe cominciare una storia nuova ». / « E questa ? » / « Questa è finita ». / « Finita finita ? » / « Finita finita ». / « La scriverà qualcuno ? » / « Non so, penso di no. L'importante non era scriverla, l'importante era provarne un sentimento ». »⁹⁷. Ainsi, le caractère événemential de l'événement – malgré l'aspect spectaculaire qu'il possède à son surgissement dans les récits saramaguïens – n'est souligné, n'apparaît véritablement, dans sa teneur, dans l'ampleur de son impact et de ses répercussions, qu'une fois qu'il a eu lieu, « *a posteriori* », dit Romano. Ce n'est alors qu'aux explicites qu'il se ressaisit véritablement, alors que ses possibles semblent « épuisés », ou qu'un autre événement a commencé à surgir.

L'achèvement des récits opère ainsi un ressaisissement de ce qui a eu lieu dans le récit, donnant à voir l'événement une fois que le monde événemential est mis en place. Si les traces matérielles de l'événement peuvent disparaître dans certains récit (ainsi, la Péninsule Ibérique s'arrête dans *A Jangada de Pedra*, l'épidémie de cécité cesse tout à coup dans *Ensaio sobre a Cequeira*, etc), sa teneur, l'ampleur de son bouleversement et les reconfigurations du monde diégétique qu'il a mis en

95 « Or, ce n'est pas l'histoire qui est un enchaînement d'événements, c'est chaque événement véritable qui, comme tel, a son histoire, ouvre une histoire qui peut, dès lors, être close, à son tour, lorsque les possibilités nouvelles que l'événement a fait surgir auront été « épuisées », lorsque d'autres événements auront surgi, sans rapport avec elle [...] ». », Romano, *op. cit.*, p. 63.

96 *A Jangada de Pedra*, p. 144 (« [...] il leur avait semblé voyager jusqu'à présent au milieu du brouillard ou, pour adapter cette situation particulière aux circonstances générales, ils avaient agit comme ces antiques et innocents navigateurs, nous sommes sur la mer, la mer qui nous porte, où nous mènera la mer. Ils allaient bientôt le savoir. », p. 135).

97 « « Et maintenant ? » / « Maintenant, une nouvelle histoire devrait commencer. » / « Et celle-ci ? » / « Celle-ci est finie ». / « Vraiment finie ? » / « Vraiment finie. » / « Quelqu'un va l'écrire ? » / « Je ne sais pas, je ne pense pas. l'important n'était pas de l'écrire, mais d'en éprouver un sentiment. » », p. 185.

place se laissent appréhender à ce moment, son expérience y étant avérée. La fin des récits est alors moins clôture que retour sur l'advenu, qui, réalisé, se donne à voir, à éprouver, comme en rendent compte clairement les excipit des récits de Daniele Del Giudice. Les excipit disent ainsi l'avoir-lieu, la réalisation, de ce qui était annoncé avec le surgissement de l'événement : le devenir (pilote, ami...), parcouru dans la diégèse, est attesté comme s'étant actualisé, moins selon la rencontre d'un nouvel état stable que comme la concrétisation d'une potentialité ouverte à l'incipit. Ainsi, si le chapitre final de *Quand l'ombre...* pourrait se lire comme une « résolution » (le personnage y est devenu pilote, intégré au monde de l'aviation), il permet également, comme on l'a vu, de lier les chapitres précédents, donnant rétrospectivement à voir le mouvement d'advenue qui s'y déroulait. Il fait écho à la situation initiale et montre l'ampleur de l'événement advenu. L'aboutissement de la formation du personnage attestée à la fin du récit n'est ainsi pas donnée pour elle-même, mais dans une mise en rapport avec le monde et l'histoire de l'aéronautique. C'est le parcours du monde ouvert par l'événement qui est attesté, la teneur du monde ouvert à l'incipit qui se donne pleinement à appréhender. De même, la « fin d'une histoire » désignée à la clôture de *Atlas Occidental* se crée dans un ressaisissement de tout ce qui a été décrit dans le récit : la vision d'Epstein revenant sur chaque élément du récit tout en les précisant encore⁹⁸ donne à voir dans un ensemble les multiples instants qui ont fait le récit. L'excipit annonce un passage vers une « nouvelle histoire », et, dans le même temps, signifie l'advenue de l'événement : la 'vision' d'Epstein est démontrée et son œuvre consacrée, l'expérience de Brahé au CERN a aboutit, l'amitié d'Epstein et de Brahé est scellée par le passage au tutoiement⁹⁹ dans ces dernières pages. L'advenue de l'événement est attestée ici, le « rien » qui l'introduisait est mis à distance, et les divers épisodes décrits dans chaque chapitre se donnent à voir comme un ensemble, porteur d'une teneur et d'un « sentiment » sinon d'un sens. L'on peut citer également *Dans le musée de Reims*, qui s'achève sur la marque de l'instauration de la complicité entre Anne et Barnaba, dans une coopération totale de celui-ci au jeu particulier de mensonge qui fonde leur relation, qui marque son acceptation du bouleversement que l'événement de la rencontre a introduit dans son monde solitaire

(« Dalla cassetta, a Barnaba, arrivavano parecchie lettere, confuse ma non tutte, formavano la scritta in nero e stampatello, talmente lunga da essere dipinta su due righe, lui la pensò intensamente, « N'ayant pu me corrompre, ils m'ont assassiné », la pensò sillaba per sillaba, con tale forza che quasi riuscì a vederla tutta intera. Piegò appena le spalle, disse sorridendo :

98 Cf. p. 150-151 (p. 183-185 dans la version française).

99 Notamment si l'on tient compte de l'analyse qu'en fait Epstein, plus avant dans le récit : « Mentre attraversava Ginevra [...], si chiese se quel giorno avrebbe dato del tu a Pietro Brahe ; poi pensò che il tu è una specie di punto di non ritorno, un passaggio difficile come tutto quelli che comportano l'impiego definitivo di una riserva di possibilità [...] ». », p. 97 (« Pendant qu'il traversait Genève [...], il s'est demandé si ce jour-là il allait tutoyer Pietro Brahé ; puis il a pensé que le tutoiement est une sorte de point de non-retour, un passage difficile comme tous ceux qui impliquent l'emploi définitif d'une réserve de possibilités [...]. », p. 121).

« [...] C'è scritto solo A MARAT, DAVID ». « Sì. Soltanto due parole » disse Anne, e la sua voce aveva un colore caldo e brillante, lucido di tenerezza. »¹⁰⁰).

Plus qu'une résolution, il semble que les excipit témoignent plutôt d'une acceptation de l'événement comme événement, de l'investissement des personnages dans l'expérience qu'il a ouverte, et donnent ainsi à voir son advenue comme étant advenue.

Le développement des récits déroulant un processus, celui-ci se donne ainsi à voir pleinement aux excipit, le sentiment qui s'en dégagait y étant ressaisi, acquérant toute son ampleur : non pas qu'il soit achevé (de « nouvelles histoires » peuvent en surgir, l'amitié posée peut continuer), mais plutôt qu'il se donne à comprendre, que son instauration soit patente. On retrouve ici l'analyse que fait Romano : puisque l'événement ouvre un monde, il ne peut s'appréhender qu'à l'aune de ce monde même, c'est-à-dire, toujours, une fois que ce monde s'est déroulé, s'est mis en place, que les possibles qu'il porte sont constitués et se sont donnés à voir. C'est uniquement à partir de sa postérité, de ce à quoi il donne lieu et par quoi il subsiste en tant qu'événement, comme transformation du monde, capable de perdurer, qu'il peut s'appréhender. S'écartant de la logique causale, l'événement ne se donne pas ainsi à expliquer, mais à comprendre. Ainsi, si ces récits ne se fondent pas sur la mise en exergue d'une nécessité, d'un processus explicatif, ils donnent la mesure de l'ampleur d'un impact. Si l'événement se donne à voir, premièrement, comme un instant, non-indiqué par des signes avant-coureurs, où quelque chose arrive, a lieu, où se cristallise un changement, ce bouleversement, son déroulement lui donne sa teneur progressivement, et est ressaisie à la clôture des récits. Sa visibilité apparaît alors autant par le parcours qui a été effectué que par le fait par lequel il apparaît premièrement. Les excipit ne peuvent donc être retour à une situation initiale ou stable, mais, au contraire, servent à attester que l'événement s'est passé, s'est déroulé, a, donc, ouvert de nouveaux horizons et de nouveaux possibles. Il s'agit alors dans ces excipit d'effectuer un retour sur la présence de l'événement, marquant l'aventure déroulée dans les récits, ainsi que de témoigner des possibles qu'il a ouvert, de l'ouverture qui lui subsiste. L'on observe alors que ces fins sont toujours ouvertes, ou porteuses d'une ambiguïté qui empêche une clôture stricte, à l'inverse de ce qui se passe dans les romans analysés par Lotman, où l'achèvement du récit va de pair avec une résolution, une fermeture de la situation, une clôture de l'élan du récit. Au contraire, ici, cette fermeture n'existe pas, il s'agit plutôt simplement de pouvoir ressaisir ce qui a eu lieu, à la manière des fins de chapitres des livres d'Epstein décrites par le narrateur de *Atlas*

100 « De la cassette arrivaient à Barnaba plusieurs lettres, confuses, mais pas toutes, elles formaient l'inscription en noir et en caractères d'imprimerie, tellement longue qu'elle était peinte sur deux lignes, il pensa à elle intensément, *N'ayant pu me corrompre, ils m'ont assassiné*, il pensa à elle une syllabe après l'autre avec une force telle qu'il réussit à la voir presque entièrement. Il se courba légèrement, il dit en souriant : « [...] Il y a écrit seulement : À MARAT, DAVID. » « Oui. Rien que deux mots », dit Anne, et sa voix avait une couleur chaude et brillante, étincelante de tendresse. »

Occidental : « Ogni tanto c'erano delle frasi, soprattutto alla fine dei periodi, lanciate come reti per raccogliere tutto il resto [...]. »¹⁰¹ (p. 81).

Plutôt qu'un dénouement, les fins de ces récits proposent ainsi un ressaisissement de ce qui a eu lieu, qui introduit une prolongation qui ne brise pas l'élan événemential, mais au contraire le maintient vif. L'ambiguïté qui marque l'excipit de *Ensaio sobre a Cegueira* en est exemplaire : avec la dernière phrase, « la ville était toujours là », est posé à la fois un retour à un semblant de normalité, l'achèvement de l'événement de la cécité, mais aussi est évoqué tout ce que les personnages et le lecteur ont traversé pendant le récit, et qui peut perdurer par la présence même de cette ville, souillée, jonchée des traces de l'expérience de la cécité, ainsi que par la peur qui saisit la femme du médecin alors que tous ont recouvré la vue : « A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava. »¹⁰². Plus encore que dans les traces physiques que la ville garde de l'épidémie de cécité, c'est dans le sentiment de peur que l'ouverture du récit se donne à voir. La potentialité de l'événement, d'un surgissement brusque et déroutant, est ainsi rappelé, la dynamique événementiale n'étant pas close mais perdurant. Une fois l'expérience de l'événement vécue, reste, irrémédiablement, la possibilité d'y être soumis de nouveau, l'ouverture qu'il a entraîné avec lui. Ainsi que le souligne Maria Alzira Seixo, il s'agit, avec cet excipit, non pas de refermer l'expérience, mais, au contraire, d'en intensifier le sens. Si, comme elle le décrit, la fin du récit correspond à une libération pour les personnages comme pour le lecteur, celui-ci, dans le même temps, est appelé à revenir sur l'expérience parcourue, et « [o leitor] se sente reconciliado com os problemas que lhe foram sendo postos ao longo dos capítulos, numa reconciliação que não é apagamento, mas antes intensificação, dos problemas e das perplexidades que o texto levanta e configura, em proposta de reflexão e advertência para um olhar mais atento sobre o quotidiano. »¹⁰³. Ainsi, l'intensité de l'expérience proposée dans le récit persiste. Cette nécessité d'un « regard plus attentif sur le quotidien » - c'est-à-dire de l'exercice non seulement d'une lucidité mais aussi d'une responsabilité face à la communauté des hommes - qui surgit peu à peu au travers du récit de la cécité et des expériences de survie qu'elle initie, prend ainsi tout son relief dans cette scène finale de

101 « Il y avait de temps en temps des phrases, surtout à la fin des périodes, lancées comme des filets pour ramasser tout le reste [...] », p. 102.

102 « La femme du médecin se leva et alla à la fenêtre. Elle regarda en contrebas la rue jonchée d'ordures, les gens qui criaient et chantaient. Puis elle leva la tête vers le ciel et le vit entièrement blanc, Mon tour est arrivé, pensa-t-elle. La peur soudaine lui fit baisser les yeux. La ville était encore là. ».

103 *Op. cit.*, p. 97 (« Le lecteur se sent réconcilié avec les problèmes qui lui ont été posés au long des chapitres, dans une réconciliation qui n'est pas disparition, mais plutôt intensification des problèmes et des perplexités que le texte soulève et configure, dans la proposition d'une réflexion et d'un avertissement en faveur d'un regard plus attentif sur le quotidien. »).

la peur de la femme du médecin. L'ampleur de l'événement, sa teneur de sens, apparaît clairement par cette évocation biaisée du monde qu'il a ouvert, des possibles - des plus effroyables aux plus admirables – qu'il a apportés et qu'a accompagnés la narration. L'événement, au-delà du monde qu'il ouvre, de l'expérience qu'il suscite, initie alors aussi une intensité qui perdure, une ouverture au potentiel qui ne se referme pas, même une fois qu'il semble avoir disparu, dans la mesure où l'événement ne se laisse pas appréhender directement, mais marque ce qui advient, fait présence, même alors qu'il est 'passé'. Les relations particulières qui lient les personnages de *Ensaio sobre a Cegueira* dans *Ensaio sobre a Lucidez* qui les reprend (même si, comme le dit l'auteur, ce récit ne constitue pas une suite, mais que tous deux forment un dyptique), sont témoins de cette manière dont l'intensité de l'événement perdure, même lorsqu'il n'existe plus que comme souvenir, de son caractère, donc, d'instaurateur de monde, pour reprendre l'expression de Claude Romano¹⁰⁴.

L'ampleur de l'événement dépasse alors tout projet explicatif, et mène à une compréhension qui le rattache moins à une fin, à une signification, qu'à une manière de marquer une présence, à une imposition d'un nouvel ordre des choses, de nouveaux repères pour appréhender le monde :

« [...] le contexte mondain qui l'explique est ce à partir de quoi le sens d'un événement apparaît rigoureusement *in-compréhensible* ; cette incompréhensibilité ne marque pas ici une simple défaillance de la compréhension, mais revêt, au contraire, une signification *positive*. L'horizon de sens à partir duquel tout projet interprétatif est possible n'est plus ici, en effet, le monde comme contexte : *la signification du monde apparaît bien plutôt insignifiante pour comprendre le sens d'un véritable événement.* »¹⁰⁵.

Ce n'est ainsi qu'au regard de ce que l'événement a ouvert, de ce que les personnages ont traversé¹⁰⁶ en se confrontant à son surgissement et son déroulement que son ampleur peut s'appréhender, qu'il peut être compris, com-pris, intégré dans l'aventure - qui, sans s'achever, doit nécessairement s'interrompre pour que la clôture du livre puisse avoir lieu. De ce fait, les fins des récits évoquent une mesure de ce qui a eu lieu, en marquent l'ampleur et la présence, et s'articulent ainsi dans un rapport d'écho avec ce que le récit a déroulé, plutôt que comme un achèvement strict du récit. Ainsi, puisque l'événement ne constitue pas un « nœud » dont les causes et les conséquences sont à démêler, mais une rupture à même d'originer une aventure, les excipit ne peuvent se donner comme des dénouements. Et, puisque moins qu'une nécessité, c'est un parcours des possibilités entraînées par l'événement qui a été déroulé, les excipit s'animent de cette ouverture que signifie l'événement.

104 Cf. par exemple, pendant les interrogatoires de la police dans *Ensaio sobre a Lucidez*, les femmes qui se dénoncent pour le meurtre commis par la femme du médecin, afin de la protéger (p. 241-243), qui fait écho à la relation bâtie entre celles-ci au long de *Ensaio sobre a Cegueira* : « Tenho confiança em ti, Pode tê-la, antes queria morrer que enganá-la [...]. », p. 230 (« [...] J'ai confiance en toi, Vous pouvez vous fier à moi, je préférerais mourir plutôt que de vous tromper [...] », p. 200).

105 Romano, *op. cit.*, p. 89.

106 On verra la manière dont la confrontation à l'événement leur permet de « s'advenir » à eux-mêmes, modifie leurs appréhensions du monde et des autres et les fait apparaître à mesure qu'ils en font l'expérience, en III.A.1, ainsi que l'importance du motif du parcours en III.B.2.

Ainsi, même l'excipit le plus « clôt », celui de *Ensaio sobre a Lucidez*, qui se referme sur l'assassinat de la femme du médecin et du chien des larmes, par le jeu d'écho qu'il instaure avec *Ensaio sobre a Cegueira* dans les dernières lignes¹⁰⁷, ne conduit pas seulement à un constat désespéré sur l'impossibilité d'un sursaut de la raison et de la responsabilité, mais ramène aussi à la nécessité de fraternité démontrée et dont on y entrevoyait la possibilité dans *Ensaio sobre a Cegueira*. L'événement ne se laisse ainsi pas réduire, mais au contraire, ouvre en surgissant une « posterité », pour reprendre le terme de Claude Romano, qui semble empêcher, dans ces récits, une fermeture totale, et mène alors à une structure des récits « ouverte », comme le montre encore l'excipit de *A Jangada de Pedra*, dont l'absence de résolution semble justement prendre racine dans le parcours effectué au long du roman, qui met l'accent sur le hasard, la contingence, la possibilité : « Os homens e as mulheres, estes, seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino. A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem. »¹⁰⁸.

La structure de ces récits se bâtit ainsi entièrement sur la dynamique événementiale, tendue par l'ouverture de nouveaux possibles, leur déroulement, et leur appréhension pleine évoquée *a posteriori*, marquant une mise en place avérée du monde ouvert par l'événement. De ce fait, même si l'événement s'efface, les excipit ne définissent pas un monde clôt, un retour à une situation inébranlable, mais, au contraire, la dynamique d'ouverture initiée par l'événement, l'ouverture, également, à la réception de l'inconnu qu'il représente, le bouleversement qu'il porte, perdurent.

Puisqu'il est inutile, en présence de l'événement événemential, de chercher à reconstituer les conditions de son surgissement, de l'intégrer à un ordre du monde qu'il a rompu en apparaissant, ces récits se focalisent avant tout sur l'ampleur de ses répercussions. Mais, elles-mêmes obéissent moins à une nécessité logique qu'à un parcours des possibles qu'il a ouvert, ainsi que le résume bien cette phrase d'un des personnages d'*A Jangada de Pedra*, au début de leur périple : « Vamos a vida destes dias, a ver o que dà »¹⁰⁹ (p. 132). Ce parcours s'effectue alors comme une présentation du monde ouvert par l'événement. Ainsi qu'on le verra plus loin¹¹⁰, dans le détail du texte, la linéarité des récits fait place à une ramification tentant de donner à voir une simultanité, les différentes strates

107 « O cão veio a correr lá de dentro, fareja e lambe a cara da dona, depois estica o pescoço para o alto e solta um uivo arrepiante que outro tiro imediatamente corta. Então um cego perguntou, Ouviste alguma coisa, Três tiros, respondeu outro, Mas havia também um cão aos uivos, Já se calou, deve ter sido o terceiro tiro, Ainda bem, detesto ouvir os cães a uivar. » (« Le chien est aussitôt accouru et il flaire et lèche le visage de sa maîtresse, puis il tend le cou vers le ciel et lance un hurlement à donner la chair de poule qu'un autre coup de feu interrompt immédiatement. Alors un aveugle demande, Tu as entendu quelque chose, Trois coups de feu, répondit un autre, Mais il y avait aussi un chien qui hurlait, Il s'est tu, ça doit être le troisième coup de feu. Heureusement, car j'ai horreur d'entendre les chiens hurler. »).

108 « Les hommes, les femmes, ceux-là, vont suivre leur chemin, vers quel avenir, quel temps, quel destin. Le bâton d'orme est vert, il fleurira peut-être l'an prochain. ».

109 « Allons à la vie des jours qui viennent voir ce que ça va donner », p. 124, littéralement : « Allons à la vie de ces jours, voir ce qu'elle donnera ».

110 En III.C

d'éléments divers composant les situations, pour donner la mesure de l'ouverture du monde qu'initie l'événement. Les récits se constituent dans cette ouverture, et sont donc tendus entre le surgissement de l'événement et son ressaisissement, qui permet d'embrasser les possibles déroulés dans le récit, de mesurer l'ampleur de l'impact de l'événement. La structure des récits se construit alors comme une sorte d'accompagnement des bouleversements introduits par l'événement initial, donnant à voir l'advenue d'un processus, la mise en place, progressive et lente, d'un nouveau monde, lorsque l'ancien a été confronté à un changement majeur. Il s'agit alors d'observer le passage d'un état à un autre, rendant impossible de considérer quelque situation comme stable, fixe, mais l'ouvrant, au contraire, sans cesse, à sa possible modification, à l'« alternance et la disparité » qui caractérise notre manière d'avancer¹¹¹, et dont la dynamique tend ces romans, tout autant qu'elle est ce qu'ils mettent au jour, donnent à voir. L'événement, toujours présent sans pouvoir être jamais appréhendé dans sa totalité, ni dirigé vers une fin, semble alors n'avoir d'autre sens que son simple avoir-lieu (« [...] l'événement n'« est » pas (une propriété ou un attribut ontique), il se contente de « se produire » : il est le pur fait de survenir qui ne se manifeste que quand il a eu lieu, où rien n'a lieu que l'« avoir-lieu » lui-même : l'événement au sens strict »¹¹²), il ouvre donc une continuité, un présent sans cesse déroulé. Son ressaisissement même, *a posteriori*, semble n'être que l'ouverture d'un nouveau présent, une adhésion à ce qui a lieu, a eu lieu, est à venir.

II.A.3 - Un espace restreint, une temporalité ouverte

Le temps et l'espace convoqués dans la construction de la diégèse vont de pair avec cette advenue, lente, de l'événement comme bouleversement et reconfiguration des « horizons du monde » dessinée par la structure des récits, avec cette tentative de donner à voir la dynamique de ce qui advient, de se placer dans l'observation du processus de l'advenue. L'espace définit se concentre sur ce monde événementiel porteur d'un changement advenant sans cesse, tandis que l'appréhension de ce processus requiert le leurre d'une contemporanéité de son advenue, dont l'ampleur se déroule petit à petit, et ne peut être connue d'avance. Avec la perturbation du schéma logique romanesque,

111 Cf. *Atlas Occidental*, p. 53 : « [...] ma camminando il corpo si sbilancia e procede, investendo prima tutto sulla sinistra e poi tutto sulla destra, ricavandone un passo. Se uno fa attenzione si rende conto di come siamo governati dalla disparità e dall'alternanza, ma così rapide e naturali che un'intenzione, o una direzione, bastano a farle apparire come continuità ». » (« [...] en marchant le corps se met en déséquilibre, il avance en plaçant d'abord tout à gauche et ensuite tout à droite, et obtenant ainsi un pas. On se rend compte, si l'on fait attention, que l'on est dirigé par la disparité et l'alternance, mais elles sont si rapides et si naturelles qu'une intention, ou une direction, suffit pour les faire apparaître comme une continuité. » », p. 69) : et, si l'on applique cette description de la marche à la progression de ces récits (dans la mesure, notamment, où, comme on le verra en III.B.2, ce sont toujours des parcours qui y sont en jeu), cette continuité y est justement donnée à voir comme découlant, étant fondée sur ce déséquilibre sans cesse renouvelé, sans cesse réajusté.

112 Romano, *op. cit.*, p. 39.

la pratique d'une reconstitution *a posteriori*, par la narration, est nuancée pour laisser placer à l'artifice d'une constitution au présent, qui accompagnerait l'advenue de l'événement à mesure qu'elle a lieu. L'événement se saisit et s'accueille au présent, dans la mesure où il est toujours un surgissement soudain, inattendu, non-préparé par la narration, et engage ainsi le lecteur d'une contemporanéité entre son effectuation et son énonciation. En tant que processus, mouvement continu d'advenue, il semble y ouvrir une profondeur. Il ne s'actualise en effet, on l'a vu, qu'à mesure que les divers possibles qu'il ouvre sont réalisés, et ne se donne pas ainsi comme la simple expression d'un éphémère. Son advenue engage une continuité, qui permet un ressaisissement des différents temps qu'il convoque : le passé qu'il brise, le futur qu'il annonce, le présent qu'il réalise. La temporalité qui se définit n'est ainsi pas l'assomption d'un simple présent, mais l'essor d'une temporalité vaste, qui poursuit les recherches poétiques des deux auteurs concernant l'assomption possible d'une présence d'une expérience dans le texte. Celle-ci engage une temporalité complexe, qui met en exergue une actualité composée par la conjonction des différents temps. L'expression d'une advenue soutient ainsi une temporalité délinéarisée, ramifiée, donnant à voir l'épaisseur des différentes strates temporelles qui composent l'actualité d'un mouvement d'expérience. L'événement, ainsi, autant que surgissement, est un prolongement : une ouverture de la durée, dans la mise en place continuée des possibles qu'il suscite.

Comme pour compenser l'ouverture de la structure, l'ancrage spatial de ces récits est toujours très précis, et surtout, délimité. Ainsi, si, d'une part, selon Romano, l'événement n'est pas assignable à un lieu, et si, d'autre part, l'espace est généralement conçu comme une étendue vaste, dans ces récits, au contraire, l'espace tend à se resserrer, à se condenser, à circonscrire le monde diégétique dans un lieu clos. Le principe de sélection, nuancé au niveau de la structure et des éléments de la diégèse, semble à l'inverse, pour ce qui a trait à l'ancrage spatial diégétique, être très fortement utilisé. En effet, chaque récit définit, assez rapidement, un espace précis duquel la diégèse ne va jamais sortir. Les personnages, s'ils sont mobiles, le sont dans un cadre qui est pratiquement déjà donné à l'incipit, et n'en franchissent jamais les frontières : on avait ainsi vu dans *Le Stade de Wimbledon* que l'espace décrit était uniquement celui lié à l'enquête du personnage (Trieste, Londres), sa sortie de ces lieux étant toujours marquée par une ellipse. Dans les autres récits, l'ellipse est inutile, puisque les personnages n'évoluent que dans les lieux concernés directement par l'événement, et compris dans un périmètre assez restreint, généralement une ville (« L'oreille absolue », *Ensaio sobre a Cegueira*, *Ensaio sobre a Lucidez*, *Musée de Reims*, *Atlas Occidental*), voire un pays (*Intermitências*), étendu à la Péninsule Ibérique dans *A Jangada de Pedra*. Même

dans *Quand l'ombre...*, où le personnage, pilote, parcourt des kilomètres, il ne sort de l'espace aérien que pour se trouver à l'aéroport. En dehors du ciel parcouru en avion et de la base aéronautique, la diégèse ne mentionne aucun autre lieu.

Cela ne revient pas à dire que l'espace est un pôle ignoré de ces récits, qui en feraient peu de cas. Tout d'abord, la particularité de cet espace clos permet de souligner le monde événemential, symbolisé par un cadre spatial resserré. Cette réduction du cadre spatial permet de désigner un espace événemential, qui fait « monde », les limites du monde diégétique recoupant exactement celles du monde événemential en jeu dans ce récit. Le resserrement de l'espace dans ces récits permet ainsi de désigner un lieu de l'événement, de marquer aussi son advenue comme créatrice d'un monde, concrétisé par ses limites spatiales. Cela est particulièrement flagrant dans *O Homem Duplicado* et *As Intermitências* : l'espace diégétique de *O Homem Duplicado* concerne une ville et sa périphérie, à l'intérieur de laquelle se croisent, s'observent, se suivent et se cherchent les deux protagonistes « dédoublés ». Un passage dans ce récit a pourtant lieu hors de cette ville, lors de la visite de Tertuliano Máximo Afonso à sa mère, à la campagne. Cette échappée marque véritablement une sortie du monde événemential, et permet un retour réflexif sur celui-ci, à l'instar de celui marqué, hors du musée, par la scène dans la chambre d'hôtel de Barnaba dans *Le Musée de Reims*. Le personnage principal de *O Homem Duplicado* y décide de briser la fatalité instaurée dans ce récit qui se déroule comme une tragédie, dans une tentative de rompre avec le nouveau monde installé par l'événement de la découverte de son double. Le retour à la ville marque l'impossible sortie de ce monde, et l'emballement de sa logique. Ce symbolisme de l'espace est particulièrement clair dans ce récit traitant de l'identité, l'échange d'identité effectué par les personnages ayant ainsi lieu lorsque chacun prend possession du territoire de l'autre. De même dans *As Intermitências*, dont on a déjà vu qu'il radicalisait la structure des autres récits, le jeu sur la frontière du monde événemential est particulièrement souligné, puisque l'interruption de la mort touche exactement un pays. Le passage de la frontière permet de rendre les mourants à la mort, la frontière politique et géographique se superposant ludiquement à la frontière du monde événemential créé par l'absence de mort. Ce jeu sur la frontière, qui possède évidemment un caractère satirique et critique, est présent également dans *A Jangada de Pedra*, ainsi qu'en témoignent les scènes du deuxième chapitre, où les scientifiques français et espagnols se disputent la nationalité du phénomène géologique de la rupture des Pyrénées, advenant précisément suivant le tracé de la frontière entre les deux pays. L'union même des deux pays ibériques dans cette dérive de la péninsule n'est aujourd'hui

pas anodine, lorsqu'on sait que l'auteur a pris ensuite publiquement position en faveur d'un regroupement du Portugal et de l'Espagne en un seul pays¹¹³.

On retrouve la même pratique d'une délimitation stricte de l'espace événementiel chez Daniele Del Giudice, ainsi qu'on l'a déjà vu avec *Le Stade de Wimbledon* ou *Quand l'ombre*. Ici encore, les lieux parcourus sont liés directement à l'événement, et en définissent le monde, à l'instar également de ce qui se passe dans *Atlas Occidental*, où le lieu de la diégèse est compris dans un espace restreint à et autour de Genève, délimité subtilement par l'anneau souterrain du CERN, signifiant, sous la surface des lieux habités par les personnages, le monde à venir qui commence à prendre forme

(« Come tutti, Brahe aveva una doppia immagine del luogo : il grande anello sotterraneo arrivava fino al Giura inclinandosi di qualche grado, passava sotto una decina di paesi con campanile e monumento che davano nome alle vicine hall in profondità, e dunque Brahe pensava la topografia della pianura in forma circolare, ma le strade in superficie collegavano i paesi come in qualsiasi altro posto, con diagonali nette [...]. Così [...], per andare dove voleva andare, Brahe doveva passare da un ordine mentale all'altro, secondo un orientamento di immaginazione [...]. »¹¹⁴, p. 36)

Ainsi, l'étendue de possibles, les nouveaux horizons ouverts par l'événement se donnent à voir dans des lieux clos, délimités, restreints, les bornes spatiales soulignant non pas les limites de l'événement, mais au contraire, sa force de création d'un monde, dont l'intensité s'exprime davantage par ce resserrement spatial, qui permet à la narration une concentration sur ce cadre fixe dans lequel tout est mis en mouvement par le bouleversement introduit par l'événement.

De plus, les notions de trajectoires, de positionnements, de parcours, sont des points fondamentaux de ces récits. Ils ne s'inscrivent pas tant dans un espace large que dans une conception particulière des situations comme agrégats de divers éléments, détaillés ou donnés à voir par la narration, et qui, dans les bornes spatiales du cadre limité des diégèses, ouvrent le monde à une étendue qui n'est pas tant mesurable que sensible. Le mouvement qui existe a lieu au sein d'un territoire physique assez restreint, alors même que les parcours effectués peuvent être considérables, mais sur un plan qui est plus d'un cheminement symbolique que physique. L'exemple d'*A Jangada de Pedra* en est exemplaire, puisque, alors que la péninsule parcourt tout l'Atlantique, les personnages sont eux limités au cadre de la péninsule. Pour autant, pour reprendre le commentaire du narrateur, cette réduction même du monde permet aux personnages de le voir entièrement, et c'est plutôt la découverte de ce monde personnel, de l'ouverture aux possibles que va déterminer l'événement, qui

113 Cf. « Não sou profeta, mas Portugal acabará por integrar-se na Espanha », interview par João Céu e Silva, *Diário de Notícias*, 15 de Julho de 2007, consultable sur http://dn.sapo.pt/inicio/interior.aspx?content_id=661318 (juin 2009).

114 « Comme tout le monde, Brahé avait du lieu une double image : le grand anneau souterrain arrivait jusqu'au Jura en s'inclinant de quelques degrés, passait sous une douzaine de villages avec clocher et monument, qui donnaient là, dans la profondeur, leur nom aux halls les plus proches ; Brahé pensait donc la topographie de la plaine selon une forme circulaire, mais les routes à la surface reliaient les petits villages comme dans n'importe quel autre endroit, par des diagonales nettes [...]. Ainsi, [...], pour aller là où il voulait aller, Brahé devait passer d'un ordre mental à un autre, selon une orientation à imaginer [...]. », p. 48-49.

importe dans ce récit, par ailleurs souvent comparé à un « anti-Lusiadas », c'est-à-dire se focalisant sur la découverte d'un espace connu plutôt que de celui du vaste outre-mer si important dans la culture portugaise. L'espace qui prend place dans ces récits est ainsi celui composé, localement, par le tissu de relations qui y ont lieu. La notion d'espace devient ainsi, malgré la réduction du territoire spatial de la diégèse, fondamentale pour appréhender les situations, dont les descriptions méticuleuses et l'observation sont généralement fondées sur une appréhension en termes de relations dans l'espace entre les différents éléments composant une situation. L'espace, dans ces récits, pourrait alors se rapprocher de la définition qu'en donne Doreen Massey :

« i. Space is a product of interrelations. It is constituted through interactions, from the imensity of the global to the intimately tiny. [...]

ii. Space is the sphere of the possibility of the existence of multiplicity ; it is the sphere in which distinct trajectories coexist ; it is the sphere of the possibility of existence of more than one voice. [...]. Multiplicity and space are coconstitutive.

iii. Finally, and precisely because space is the product of relation-between, relations which are necessarily embedded in material practices which have to be carried out, it is always in a process of becoming ; it is always being made. It is never finished ; never closed.

This last point is, perhaps, of particular significance. For it implies that there are always - at any moment 'in time' - connections yet to be made, juxtapositions yet to flower into interaction (or not, for not all potential connections have to be established), relations which may not be accomplished. »¹¹⁵.

En effet, l'espace, dans ces récits, est vraiment le lieu de la visibilité des situations, étant le point d'appréhension et d'expression des relations et des éléments qui les tendent ; il semble par là s'étendre dans sa clôture même. C'est pourquoi, plutôt que de consacrer une partie propre à la notion de spatialité, nous la mobiliserons plutôt tout au long de cette étude, de manière complémentaire aux autres caractéristiques des œuvres qui seront abordées.

Notamment, en rapport au temps, il est intéressant de voir comme aux frontières spatiales strictes créées dans ces récits s'accolle une étendue temporelle vaste. Là encore, ce n'est pas au niveau, chronologique, d'un temps mesurable très long que cette étendue s'applique, mais, au contraire, dans un temps qui peut être plus ou moins court (aucun roman ne 'date' sa diégèse, qui semble en général s'étendre sur quelques mois pour chacun de ces récits, à l'exception de *Musée de Reims*, deux jours, et de « L'Oreille Absolue », trois jours), apparaît une ampleur qui dépasse ses simples bornes

115 *Philosophy and politics of space*, A. Papasotiriou Co Publications, 2001, p. 10

(« i .L'espace est le résultat d'interrelations. Il est constitué d'interactions, de l'immensité du global à l'intimement petit.

ii. L'espace est la sphère de la possibilité de l'existence de la multiplicité ; il est la sphère dans laquelle des trajectoires distinctes coexistent ; il est la sphère de la possibilité de l'existence de plus qu'une seule voix. Multiplicité et espace sont co-constitutifs.

iii. Finalement, et précisément parce que l'espace est le résultat des relations 'entre', relations nécessairement prises dans des pratiques matérielles toujours à effectuer, il se donne toujours comme un processus en devenir ; il est toujours en train d'être fait. Il n'est jamais fini, jamais clos.

Ce dernier point possède peut-être une signification particulière, dans la mesure où il implique qu'il y a toujours – à n'importe quel moment 'dans le temps' – des connections encore à faire, des juxtapositions prêtes à éclore en interactions (ou pas, puisque toutes les connections potentielles ne doivent pas forcément être établies), des relations qui ne seront peut-être pas accomplies. »).

temporelles chronologiques. À la ligne chronologique se substitue plutôt un modèle en profondeur, avec la création d'un présent étendu à une durée, dense des différents éléments qu'il convoque et fait ressortir. D'une certaine manière, l'espace délimité ici, toujours clos, pourrait se former comme un cadre de cette temporalité au contraire étendue, et qui se déroule généralement comme un présent continu, une advenue continuelle. On retrouve cette idée d'un temps vaste compris dans un espace précis, qui le « révèle », dans un poème de José Saramago¹¹⁶, cité par Maria Alzira Seixo précisément pour illustrer la temporalité créée dans ses romans, où l'ici et le maintenant semblent se fondre, l'espace devenant le lieu d'advenue d'un temps étendu, portant en lui sa prolongation, et conjuguant aujourd'hui et demain dans un présent ouvert. L'idée du parcours si importante chez ces auteurs est sans doute ainsi tout autant temporelle que spatiale. La temporalité qui se définit est alors une temporalité pleine, capable de ressaisir les différents temps dans une construction temporelle complexe où le présent prime, et elle ouvre une durée qui se donne comme une vaste étendue. La seule borne temporelle qui subsisterait semble alors être celle marquée par la rupture que constitue l'événement, borne qui est avant tout une origine.

116 Il nous semble utile de citer à notre tour ce poème, éclairant quant au traitement de l'espace et du temps (et des deux en relation l'un à l'autre) dans sa production romanesque :

Quem diz tempo diz lugar
Dizer hoje é o mesmo que
Dizer aqui onde estamos
Quando o porquê é porque

Por isso eu hoje antecipo
Mar fundo futuro monte
No ponto do amanhã
A hora do horizonte

Esta certeza me vem
Da incerteza dos passos
Dos descompassos do tempo
Dos braços noutros abraços

Porque o tempo e o lugar
Não eram ontem então
Eram circuitos em volta
E fusos de confusão

Mesmo o aqui deste agora
É por enquanto a parcela
Do lugar certo e da hora
Que no lugar se revela

Por isso eu hoje antecipo
Mar fundo futuro monte
A hora do amanhã
No ponte do horizonte.

In *Provavelmente Alegria*, cité par Maria Alzira Seixo, *Lugares Da Ficção*, p. 132.

L'événement, comme on l'a vu, ne s'abolit pas dans le fait par lequel il se rend visible, dans la mesure où, au contraire, il se constitue de l'ouverture des possibles qu'il suscite, et détermine ainsi moins un instant clos qu'une prolongation. Il ouvre, également, un monde qui ne peut être mesurable à l'aune du monde qu'il perturbe, en introduisant une nouveauté radicale, inenvisageable avant son surgissement, imprévisible. Il marque donc une rupture qui rend caduc l'horizon du monde dans lequel il intervient, pour au contraire donner la possibilité à un horizon différent de se dessiner, peu à peu. Par là, il fait apparaître le monde qui le précède et dans lequel il surgit comme irrémédiablement passé, inactuel car n'ayant plus cours, et par contraste, définit une actualité, que l'intensité de sa présence, la surprise qu'il introduit, renforce. Même si les narrations peuvent se faire au passé, la rupture introduite par l'événement alliée au leurre d'un hasard dans son surgissement et son advenue, définissent l'expérience événementiale comme actuelle. Elle ne s'abolit pas dans une contemporanéité vite dépassée, dans la mesure où, si l'événement ouvre un monde et un temps nouveaux, c'est avant tout par la charge de possibles qu'il porte en lui. Le présent ouvert par l'événement est ainsi composé à la fois de l'actualité de son surgissement et de ses manifestations, ainsi que de la possibilité de celles maintenues, par sa présence même, en puissance.

L'événement définit donc, dans ces récits, une temporalité centrée sur le présent, l'actuel, et orientée vers un à venir toujours en train de se définir dans ses manifestations renouvelées et continues. La structure temporelle générale de ces récits en rend compte, qui met l'accent sur le présent de l'événement et renvoie l'avant-événement à un autre temps, un passé qui semble, *a priori*, ne pas avoir sa place dans ces récits qui se construisent autour de l'événement. Ainsi, l'entrée s'effectue presque toujours *in medias res*, la présentation du contexte diégétique étant toujours assez brève et réduite, et c'est sur l'apparition de l'événement, et, surtout, les évolutions qu'il entraîne que se focalise l'attention du récit. La rupture qu'il constitue se lit ainsi par l'occultation assez importante de ce qui existait avant son apparition. Ainsi, la narration débute toujours peu de temps avant que l'événement ne se donne à voir : dans « L'Oreille absolue », au moment où le personnage se rend disponible à sa musique du moment, dans *L'Autre comme moi*, alors que le personnage loue la cassette vidéo qui va lui faire découvrir son double quelques heures plus tard, dans *Le Radeau de pierre*, lorsque les personnages principaux sont témoins et acteurs de petits événements insolites, avant-coureurs du détachement de la péninsule, dans *L'Aveuglement*, lors de la première crise de cécité de celui qui sera ensuite nommé « le premier aveugle », dans un bureau de vote pour *Ensaio sobre a Lucidez*, etc. Cette occultation du passé qui lui précède va de pair avec l'absence d'une reconstruction des conditions du surgissement de l'événement, qui le détermineraient. Au contraire,

on l'a vu, l'attention est portée sur les répercussions possibles, non énoncées comme nécessaires, ouvertes par l'événement et par lesquelles il se manifeste et actualise sa présence. La structure narrative paraît ainsi « accompagner » l'advenue de l'événement, dans ses multiples manifestations, plutôt que la reconstituer dans le récit. Avec cette nuance d'une narration ultérieure, l'advenue de la diégèse paraît contemporaine à son énonciation, se donne comme expérience actuelle. Elle se combine à un recours à des temps grammaticaux variés, la narration se composant généralement par un mélange des temps grammaticaux, chez José Saramago également. Ce mélange empêche la constitution d'un simple présent, éphémère, mais permet de laisser place, notamment, à l'évocation d'une durée, de constituer un temps ample capable d'agglomérer différentes strates temporelles. L'absence de strictes liaisons logiques entre les divers instants des récits peut ainsi être compensée par une mise en relation des différents temps dans la construction temporelle complexe des récits, qui donne l'ampleur du processus d'advenue de l'événement.

Ainsi, le « passé » qui précède l'événement n'est pas totalement passé sous silence, mais, il se dévoile au fur et à mesure de l'installation du monde événemential, est évoqué dans le déroulement de l'actualité diégétique. C'est bien souvent sa différence, son inactualité, qui sont marquées, révélant ainsi la rupture introduite par l'événement. C'est ainsi alors qu'elle n'a plus cours que la vie d'avant l'événement et les normes qui la constituaient ressortent, se montrent, sans analepses, mais dans un rapport constant avec l'actualité diégétique, soulignant ainsi sa nouveauté, son organisation inédite. *L'Aveuglement* en donne un bon exemple, vers la fin du récit, quand les personnages, encore aveugles mais sortis de l'asile de quarantaine, se retrouvent dans l'appartement du médecin et de sa femme. Ce lieu, resté intact, est la marque d'un temps passé qui semblait totalement aboli par les expériences de la cécité éprouvées depuis le début de la diégèse, et, par là, le témoin de ce que les personnages ont traversé. La rupture d'avec un passé, la comparaison entre temps présent et temps passé sont soulignées par l'abondance des adverbes temporels, ainsi que par l'alternance des temps. Présent et passé simple, temps de l'action du récit, sont alliés à un imparfait et un conditionnel décrivant les coutumes passées. Tandis que ces temps du récit, alliés au déictique « aujourd'hui », font apparaître la contemporanéité du monde diégétique, les temps utilisés pour désigner le passé soulignent que ce passé révolu n'était pas un moment précis, mais que l'on a rompu avec une tradition, une organisation du monde à part entière, amplifiée par le jeu de la narration qui superpose à une action présente celle qui lui aurait correspondu « avant » :

« [avant de quitter son appartement, la femme l'avait rangé et nettoyé], Foi portanto a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos, e tão forte foi esta impressão [...] que se detiveram à entrada, como tolhidos pelo inesperado cheiro da casa, e era simplesmente o cheiro duma casa fechada, noutro tempo teríamos corrido a abrir todas as janelas, Para arejar, diríamos, hoje o bom seria tê-las calafetadas para que a podridão de fora não pudesse entrar.

A mulher do primeiro cego disse, Vamos sujar-te tudo [...]. Desde épocas imemoriais que o costume das donas de casa tinha sido dizer, Entrem, entrem, ora essa, não tem importância, o que se suja limpa-se, mas esta [...] sabe donde vem, sabe que no mundo em que vive o está sujo sujar-se-à ainda mais, por isso lhes pede e agradece que se descalcem no patamar [...]. »¹¹⁷ (p. 350).

L'événement, tout en mettant en place de nouveaux modes de vie (ou de survie, dans le cas de ce roman), fait ainsi ressortir les spécificités du temps qui le précédait (ici, celui dans lequel vivent les lecteurs). Ainsi, il renvoie à une sphère de références normatives, à un ordre du monde qui n'est plus, mais reste important par la prégnance qu'il peut conserver chez les personnages, en train de s'adapter au nouvel ordre événemential du monde, comme en témoignent, tout au long du récit dans *L'Aveuglement*, les expressions issues de « l'ancien monde » utilisées par les personnages, et soulignées par la narration qui montre leur caducité (par exemple : « [...] Imagina tu, uma escada que eu dantes era capaz de subir e descer de olhos fechados, as frases feitas são assim, não têm sensibilidade para as mil subtilidades do sentido, esta, por exemplo, ignora a diferença entre fechar os olhos e ser cego. »¹¹⁸, p. 316). Le bouleversement du monde effectué par l'événement dévoile ainsi son ampleur, dans la confrontation avec l'ordre passé qui rentre en collision avec l'expérience présente. Ainsi, dans ce récit où il s'agit pourtant d'une altération directe de l'existence des personnages, un temps assez long est nécessaire avant que les valeurs auxquelles tiennent les personnages ne changent, comme l'illustrent certaines de leurs réactions, inappropriées à la situation actuelle : par exemple la réaction de colère du premier aveugle contre l'homme qui lui a volé sa voiture, dont il ne peut désormais plus se servir, et alors que le voleur est devenu, à son tour, aveugle, et que tous deux sont enfermés dans l'asile ; ou encore celle de la jeune fille aux lunettes teintées contre les avances grossières du voleur : le simple geste de colère, dans la situation actuelle, se transformera en assassinat, la blessure causée ne pouvant être guérie.

Par contraste, ce passé évoqué à plusieurs reprises dans les descriptions de la situation événementiale, et qui fait encore présence dans les modes d'appréhension des personnages, souligne les traits du présent événemential, et le donne à voir comme une nouveauté en train d'avoir lieu. Il se définit ainsi comme une actualité non-immédiatement appréhensible, mais pourtant manifeste, effective, comme un processus de mise en place de nouvelles normes, ainsi qu'il ressort clairement

117 « Ce fut donc dans une espèce de paradis qu'arrivèrent les sept pèlerins, et cette impression fut si forte [...] qu'ils s'arrêtèrent à l'entrée, comme paralysés par l'odeur inattendue de l'appartement, qui était simplement celle d'une maison fermée, en d'autres temps nous nous serions précipités pour ouvrir toutes les fenêtres. Pour aérer, aurions-nous dit, or aujourd'hui on voudrait pouvoir les calfeutrer pour empêcher la pourriture du dehors d'entrer. La femme du premier aveugle dit, Nous allons tout salir [...]. Depuis des temps immémoriaux, les maîtresses de maison avaient l'habitude de dire, Entrez, entrez, voyons, cela n'a pas d'importance [...], mais cette maîtresse de maison-ci [...] sait d'où ils viennent tous, elle sait que dans le monde où ils vivent ce qui est sale se salira, raison pour laquelle elle les remercie et leur demande de se déchausser sur le palier [...]. », p. 302-303.

118 « [...] Tu imagines, un escalier qu'avant j'étais capable de monter de de descendre les yeux fermés, les phrases toutes faites sont ainsi, elles ne sont pas sensibles aux mille subtilités du sens, celle-ci, par exemple, fait fi de la différence entre fermer les yeux et être aveugle. », p. 273.

de l'analyse de la situation faite par la femme du médecin dans *Ensaio sobre a Cegueira* : « [...] *agora, sim, o que está a nascer são os autênticos sentimentos dos cegos, e ainda vamos no princípio, por enquanto ainda vivemos da memória do que sentíamos, não precisas ter olhos para saberes como a vida já é hoje, se a mim me dissessem que um dia mataria tomá-lo-ia como ofensa, contudo matei [...].* »¹¹⁹ (p. 327). Les adverbes temporels, le rapport au passé, l'utilisation du présent dénotent en fait paradoxalement un rapport au futur, une projection vers un dépassement du présent, ou du moins un présent amené à se prolonger, et non à s'achever. L'utilisation du présent continu, ainsi que de l'expression « vamos no princípio », qui remplace l'habituel verbe « être » de l'expression par le verbe « aller », portent cette projection vers un avenir, qui se constitue dans le présent, et met en place progressivement un état futur possible. La temporalité convoquée est fondée sur la notion de durée, de processus, et ce qui est vécu et exposé dans ces récits n'est ainsi pas tant un changement radical que la mise en place, progressive, de ce changement. Le passé évoqué ici sert ainsi à distinguer ce présent, non-achevé, incertain, fort autant de son actualité que des possibles prolongements qu'il porte, et marqué toujours par ce qui l'a précédé.

La temporalité liée à l'événement dans ces récits est ainsi particulière : elle s'ancre dans une opposition entre passé et présent, dans le même temps qu'elle les donne comme deux pôles à mêmes de se définir l'un l'autre, se soulignant chacun par leurs différences. Les différents temps s'interpénètrent, étant moins considérés comme des points fixes que comme des mouvements à même de se lier et de s'amplifier les uns les autres : « Porque o tempo e o lugar / Não eram ontem então / Eram circuitos em volta / E fusos de confusão / »¹²⁰. L'accent mis sur le présent, par l'intensité de la présence de l'événement, ne définit alors pas un enfermement dans un temps de l'actualité destiné à s'abolir, à devenir inactualité, puisque, au contraire, le présent événementiel se définit comme tel car il est porteur d'un à venir, ouvre sur des possibles qu'il tient toujours en réserve. Ainsi, la temporalité associée à l'événement, dans ces récits, est celle du 'ce qui se passe', d'une actualité toujours dotée d'une continuité, d'une évolution, d'un déroulement. De même que pour la structure des récits, elle ne fonctionne pas comme une addition ou une succession de points déterminés dans le temps et donc clos, mais comme un mouvement continu d'advenue. Le déroulement des récits impose, comme *Ensaio sobre a Cegueira* en donne l'exemple, la mise en place d'un « présent continu », qui donne la mesure d'une advenue, d'un mouvement continué d'avoir-lieu.

119 « maintenant en revanche ce sont d'authentiques sentiments d'aveugles qui sont en train de naître, nous en sommes encore au début, pour l'instant nous vivons encore du souvenir de ce que nous ressentions, tu n'as pas besoin d'avoir des yeux pour savoir comment est la vie aujourd'hui, si on m'avait dit que je tuerais un jour, j'aurais pris ça pour une offense, et pourtant j'ai tué [...] », p. 282-283.

120 Cité par Maria Alzira Seixo, *Lugares da Ficção*, p. 132.

Cet avoir-lieu est, de plus, donné comme contingent, actualisation de possibles qui ne se laissent pas anticiper. Nécessairement, l'artifice d'une certaine contemporanéité de l'advenue de l'événement est alors toujours maintenu par la narration. Même lorsque la narration s'effectue au passé, les caractéristiques de l'événement rendent impossible le leurre d'une reconstitution *a posteriori*, puisque la teneur de l'événement ne peut être donnée à voir que dans l'artifice d'un accompagnement de son processus, dont l'ampleur ne peut être connue au moment où il surgit. Ainsi, même avec une narration au passé, le leurre d'une 'contemporanéité' entre l'advenue de l'événement, le monde événemential et sa narration est maintenu. Le recours aux temps passés du récit se combine alors avec l'artifice d'une advenue ayant lieu à mesure de sa narration¹²¹, afin de soutenir cette dynamique de l'avoir-lieu qu'engage l'advenue de l'événement, donné comme une actualisation des possibles qu'il porte au fur et à mesure de leur convocation.

La succession est donc déroulement, processus, flux, et l'actualité qui prime est alors diversement constituée, et porteuse des autres temps : capable à la fois d'ouvrir sur un futur toujours à venir, en puissance, mais aussi de ressaisir un passé qui, s'il est aboli, ne cesse pas de déterminer le présent, en le soulignant par la comparaison, ou en étant ressaisi par lui, en participant à sa composition. Ce temps de l'événement qui s'étend à la durée de sa mise en place définit alors une actualité qui peut être composite, ressaisir en elle les différents temps, ouvrir sur plus que l'instant dans lequel il se montre, le monde événemential prenant son ampleur dans son articulation avec le monde passé qu'il bouleverse et augmente de nouveaux possibles, et la configuration future de ceux-ci qui s'y définit peu à peu. Plutôt que de se trouver dans un temps défini (strict présent ou passé), l'on entre alors ici dans la temporalité particulière de l'événement, qui est celle d'une advenue. Quelle que soit la durée diégétique (quelques jours, mois ou années), l'on se trouve face à une 'unité temporelle' composée par l'intensité de l'avoir lieu, déroulé, continu, de l'événement, qui fait la teneur du monde événemential. Ces récits installent ce temps événemential particulier, de l'avoir-lieu de l'événement, qui met en perspective les différentes strates temporelles qui peuvent le marquer, ne définit pas un présent éphémère mais plutôt une actualité qui est l'amorce d'une durée. Ce temps événemential est alors propre à conjoindre en lui échos du passé et ouverture vers un futur, son ampleur ne s'appréhendant que dans une relation au monde dans lequel il s'inscrit, qu'il inaugure.

Le présent de l'expérience qui apparaît dans ces textes est ainsi un présent plein, ouvert à une certaine ampleur, dans la mesure où son actualité apparaît déterminée à la fois par son rapport au passé et au futur. Il s'opère un ressaisissement dans le présent des autres temps qui le bordent : le passé y fait toujours présence tandis que le futur y point déjà. Le présent de ces récits intègre ainsi une dimension temporelle vaste en affirmant ses liens avec le passé et en déterminant un à-venir,

121 Cet artifice sera étudié en II.B.1.

définissant ainsi une actualité continue. Ceci est particulièrement visible dans *Quand l'ombre...*, dans la mesure où, au contraire des autres récits, le monde dans lequel entre le personnage par l'événement du premier décollage en solitaire est nouveau pour lui, mais aussi déjà constitué, existant avant cet événement. Il y s'agit ainsi de parcourir un monde qui précède son intégration par le personnage, dans le même temps que cette intégration se donne comme un devenir en train de se mettre en place. Le rapport du 'présent diégétique' de l'événement au passé y est ainsi fortement affirmé, le passé faisant présence dans l'avoir-lieu actuel, présence renforcée par le jeu de la narration. Notamment, à plusieurs reprises dans *Quand l'ombre*, sont déroulées de longues évocations du passé de l'aviation, toujours mis en rapport avec la situation présente dans laquelle se trouve le personnage. C'est le cas, par exemple, au troisième chapitre (« Et tout le reste ? »), où, dans une rêverie sur les routes aériennes, personnage et narrateur intègrent au ciel actuel tous les objets volants imaginés par l'homme, toutes les tentatives de machines à voler inventées auparavant. Il se constitue ainsi une image presque comique d'un ciel saturé d'un trafic aérien imaginaire, qui fait se retrouver dans la sphère céleste, par ordre chronologique, toutes les inventions humaines relatives au vol, analysées qui plus est en rapport à leur contexte de production¹²². La conjonction entre la sensibilité particulière du personnage et la pratique de la liste déroulée par le narrateur permet de rendre à une actualité les époques les ayant précédés, de donner à voir ce monde de l'aviation comme composé des différentes strates temporelles ayant permis son existence technique, en leur donnant une place dans la narration. L'actualité aéronautique issue du devenir pilote

122 « Il volo migliore è senza dubbio quello della mente [...]. Per millenni si è volato così, il cielo dell'antichità è colmo di traffico aereo, percorso da una moltitudine di creature volanti, oggetti aerei che oggi, se li scorgessi al di là del parabrezza, dovrei riportare nei documenti come *Unidentified Flying Objects* : [suit une grande liste]. », p. 25 (« Le meilleur vol est indubitablement mental [...]. C'est ainsi qu'on a volé pendant des millénaires, le ciel de l'Antiquité est saturé de trafic aérien, parcouru par une multitude de créatures volantes, d'objets aériens et si je les apercevais aujourd'hui au-delà du pare-brise, je devrais les signaler sur les documents comme des *Unidentified Flying Objects*, des OVNI. », p. 34) : et il faut souligner ici le présent qui caractérise le ciel de l'Antiquité ; « Centinaia di piloti sconosciuti avevano volato come potevano, attribuendo le ali a tutto quel che si scorgeva in movimento nello spazio, il sole, la luna, i corpi celesti, poi agli dei, poi agli uomini e agli animali [...]. Venne infine il tempo degli oggetti, e a qual punto si volò con tutto : tappeti, sofà, cappelli, stivali, mantelli, anelli, letti e ogni genere di masserizie. Onore e gloria a questa moltitudine di aviatori dell'immaginazione e della mente, quasi nessuno di loro ebbe a subire danni, la sola panne possibile essendo un difetto della fantasia. », p. 26 (« Des centaines de pilotes inconnus avaient volé comme ils pouvaient, attribuant des ailes à tous ce qu'on apercevait en mouvement dans l'espace, le soleil, la lune, les corps célestes, puis les dieux, ensuite les hommes et les animaux [...]. Vint enfin le temps des objets, et c'est alors qu'on vola avec tout : tapis, sofas, chapeaux, bottes, manteaux, anneaux, lits et toute sorte de mobilier. Honneur et gloire à cette multitude d'aviateurs de l'imagination et de l'esprit, presque aucun d'eux n'eut à subir de dommages, la seule panne possible étant un défaut de l'imagination. », p. 35) ; « Per ogni mito inavaso dalla storia, per ogni sogno o semplice narrazione fantastica, prima o poi si riusciva a costruire l'oggetto che ad essi corrispondeva perfettamente, l'oggetto fisico capace di realizzarli sul serio, sebbene in modo più faticoso, macchinoso e impacciato. », p. 27 (« Pour chaque mythe resté sans écho dans l'histoire, pour chaque rêve ou chaque narration fantastique, on parvenait tôt ou tard à construire l'objet qui leur correspondait parfaitement, l'objet physique capable de les réaliser véritablement, bien que de manière plus pénible, compliquée et embarrassante. », p. 36). La superposition entre le vol présent et les vols passés, actualisés par l'image de la saturation de l'espace aérien actuel qu'ils définissent et la pratique de la liste, ainsi que la reprise du leitmotiv de l'erreur, montrent bien qu'il s'agit dans ce récit d'aborder et de dérouler ce monde ouvert à l'incipit, cette sphère de l'erreur dont les multiples modalités sont détaillées à travers chaque chapitre.

envisagé par le récit se trouve ainsi confrontée à son passé, dans une convocation d'un imaginaire humain millénaire ici condensé sur quelques pages. Le temps qui se définit est ainsi celui d'une expérience dont la continuité n'est pas succession linéaire, mais actualisation des temps les plus divers, mettant en exergue la constitution plurielle de l'actuel¹²³. La technique de l'actualisation du passé permet d'associer passé et présent plutôt que de faire état d'une simple succession. Elle prolonge la présence du passé et amplifie la teneur de l'expérience présente.

Ce procédé d'intégration, de collision, de rencontre et de prise en compte du passé par et dans le présent est exemplairement développé au quatrième chapitre (« Pauci sed semper immites »), où le personnage rencontre un « vieux monsieur » qui évoque les batailles de l'aéronautique italienne durant la Seconde Guerre Mondiale. Le jeu particulier de la narration permet d'affirmer cette prise en charge du passé, de l'histoire de l'aviation, dans le temps présent de l'apprentissage, qui déroule ainsi la teneur particulière du monde ouvert par l'événement. En effet, l'évocation des souvenirs du « vieux monsieur » est donnée sous la forme d'un discours direct, retranscrit par la narration à la première personne de ce chapitre. Les analepses auxquelles se livre le narrateur second que va constituer le vieux monsieur sont ainsi prises dans la contemporanéité de son discours. Par cette narration particulière, le moment diégétique s'épaissit de ce qui l'a précédé, le passé étant ici ressaisi dans un jeu métatextuel d'imbrication des narrateurs et des narrations, qui distingue autant qu'il met sur le même plan narration intra-diégétique d'un passé révolu et narration au passé de l'actualité diégétique.

L'utilisation du passé dans les deux narrations, ainsi que l'intégration de la narration du vieux monsieur, au discours direct et sans ponctuation particulière indiquant les dialogues, dans le corps de la narration, introduisent une collision entre les différentes époques, uniquement distinguées de loin en loin par un retour bref à la désignation du narrateur intra-diégétique, dans le même temps qu'elles sont représentatives de l'artifice d'une contemporanéité de l'advenue de ce qui est décrit, alors même que la narration se fait au passé. En effet, il s'opère une actualisation du passé, son évocation par le récit se confondant, par le jeu de la narration, avec une mise en présence de l'expérience passée. Le moment dans lequel se tient le narrateur premier s'emplit de la dimension du passé et des détails de sa perception, toujours notés minutieusement (par exemple, p. 37 : « [...] il sole scendeva lentamente dietro la fila di alberi, il signore indugiò con le dita sul suo bel fermacravatta che insieme al fazzoletto nel taschino della giacca di lana estiva gli dava un'aria

123 L'ouverture du récit par un premier chapitre déroulé entièrement au présent annonce une contemporanéité de l'expérience diégétique, même si elle peut être biaisée ensuite par l'utilisation d'une narration plus conventionnelle au passé. Le mélange des temps verbaux propre à Daniele Del Giudice marque cependant ce récit, et, mêlé ici au parcours du monde aéronautique – présent et passé –, il charge l'expérience diégétique présentée comme actuelle d'une teneur qui dépasse l'expérience personnelle du personnage-pilote.

composta e ironica, poi ripresa : [...]»¹²⁴. L'utilisation de cette notation de détails précis, d'apparence non-motivée, qui confèrent un effet de réel, crée, en filigrane, le leurre d'une narration qui note ce qui fait présence, sur le moment, déroutant le principe de reconstitution qui va normalement de pair avec une narration au passé et implique l'application du principe de sélection¹²⁵. Leur mobilisation dans le récit du vieux monsieur permet, de la même manière, de donner à ce qu'il décrit une apparence de contemporanéité entre le discours et les actions décrites, narration première et seconde se rejoignant ainsi, pour créer un monde consistant, empli de différentes strates d'expérience.

L'ampleur du récit du vieux monsieur, parfaitement intégré dans la narration par l'absence de signes conventionnels du discours direct et son caractère de monologue, semble augmenter le moment diégétique de l'expérience intra-diégétique, qui s'étend notamment par l'utilisation de l'imparfait, créant une temporalité étirée dans le récit second qui semble parfois se substituer totalement au récit premier. La construction de ce discours accentue cette substitution puisqu'il se compose de la même manière que le bref récit premier qui le précède et l'englobe, notamment par cette utilisation de l'imparfait, ainsi que par l'abondance des détails, la précision dans les descriptions, qui le font passer progressivement vers le statut de récit. Une vivacité est ainsi conférée à ce récit dans le récit qui se charge de détails et de notations précises, voire poétiques : « Lunga e calda scorreva la notte ai piedi del vulcano, notte di luna alonata dai vapori »¹²⁶ (p. 63). Cet aspect poétique ramène le discours direct vers la narration romanesque, ainsi que le fait, que, progressivement, les déictiques dénotant l'adresse au destinataire qu'est le narrateur soient de moins en moins présents. Le discours du vieux monsieur, bien que présenté d'emblée comme un discours direct, est ainsi narrativisé progressivement, selon la manière particulière de Daniele Del Giudice chez qui la fonction narrative est variable¹²⁷, partagée toujours par différentes instances (personnages principaux, secondaires, narrateur hétérodiégétique à la troisième personne ou à la seconde, etc.).

Dans l'expérience de lecture, une proximité s'instaure ainsi avec ce temps passé dont la description est aussi précise que celle des moments qui forment le présent de la diégèse, proximité d'ailleurs recherchée et affirmée par le méta-narrateur : « La paura, ecco, ripresa allora, debbo parlare subito

124 « [...] le soleil descendait lentement derrière la rangée d'arbres, le monsieur laissa ses doigts s'attarder sur sa belle pince de cravate qui avec la pochette de sa veste en laine légère lui donnait un air sérieux et ironique, puis il reprit : [...] » , p. 48.

125 Nous reviendrons sur cette pratique, qui semble peu porter la possibilité d'un décryptage d'un ordre social qu'analyse Rancière par rapport aux normes réalistes du XIXe siècle et à leur utilisation de tels détails (cf. *Le partage du sensible*), en III.C.1, dans la mesure où elle est représentative de la construction du monde diégétique selon une profusion d'éléments qui ouvre une expérience sensible dans le texte et permet une « mise en présence » de l'expérience.

126 « Longue et chaude s'écoulait la nuit au pied du volcan, nuit de lune aux halos de brumes », p. 81.

127 Nous étudierons plus précisément ce jeu particulier avec l'instance narrative en II.B.1.

della paura perché se le parlo della paura forse lei potrà sentire il racconto più vicino. »¹²⁸ (p. 39). La distance temporelle se résorbe ainsi dans la proximité spatiale de la communauté de sentiments. Ainsi, une sorte d'adhésion au temps passé évoqué par le vieux monsieur se crée, dans la mesure où son discours s'étire finalement comme une narration plus classique, avec un narrateur presque omniscient, capable de détailler des scènes auxquelles il n'a pas assistées (p. 59-64, avec les histoires de Faggioni, Graziani et Buscaglia). Les moments intra-diégétiques acquièrent ainsi, pour le lecteur, la même force que le présent diégétique déroulé dans chaque chapitre, tous deux se présentant selon la même technique de narration (il n'est d'ailleurs pas anodin que ce chapitre soit l'un des quelques chapitres narrés à la première personne). De plus, par cette dérive du discours direct vers le récit de composition romanesque, faisant la part belle aux détails précis, à des notations d'atmosphères et développant une certaine omniscience, on passe, par le prolongement du jeu méta-textuel qui le guide, à une imbrication de plus en plus ramifiée, qui laisse ainsi advenir un méta-méta-récit, avec le récit détaillé que Buscaglia fait à Graziani, rapporté ici par le récit du vieux monsieur, lui-même enchâssé dans la narration première du personnage principal.

Ces enchâssements narratifs d'histoires renvoyant toujours à un passé antérieur définissent la construction d'une temporalité narrative particulière, qui joue avec l'artifice de création d'un présent dans l'évocation même d'un temps ou d'une expérience passés. Ainsi, chaque récit enchâssé semble gonfler le moment diégétique de différentes strates d'actualité, se référant pourtant toutes à des moments passés différents. Il s'agit alors ici, comme dans le chapitre 3, d'une actualisation d'un passé qui semble se poser à la surface du présent, redevenir présent par le jeu de son évocation narrative, présence renforcée par le jeu avec les adverbes temporels déictiques (ainsi ce « maintenant » de la page 62¹²⁹, qui se rapporte au moment où Buscaglia, dans le discours du vieux monsieur, pris dans la narration du narrateur, raconte son histoire), suscitant ainsi une adhésion au temps évoqué incontournable, une actualisation dans un présent diégétique complexe et stratifié d'un passé lui-même ramifié, composé à son tour par des fragments de discours directs ou indirects libres eux aussi narrativisés (par exemple p. 61 : « [...] diceva sempre è dura ma finché ce la faccio continuo [...] », ou p. 62 : « Buscaglia adesso doveva ripartire subito per Lecce [...], ma sarebbe tornato il mese dopo per assumere il comando di un gruppo da bombardamento, e allora gli avrebbe raccontato [...]. »¹³⁰). Présent, passé et avenir se mêlent ainsi dans ces trois récits enchâssés, à l'instar du mouvement temporel qui parcourt le méta-méta-récit de Buscaglia : « Buscaglia

128 « La peur, voilà, reprit-il alors, je dois vous parler tout de suite de la peur parce que si je vous parle de la peur vous pourrez sentir mon récit plus proche de vous [...] », p. 51.

129 p. 79 dans la version française.

130 « [...] il disait toujours c'est dur mais tant que j'y arrive je continue [...] », p. 78 ; « à présent Buscaglia devait repartir tout de suite pour Lecce, [...], mais il devait revenir le mois suivant pour assumer le commandement d'un groupe de bombardement, et alors il lui raconterait [...]. », p. 79.

ricordava e prevedeva, scivolava lentamente dal passé au présent et du présent au futur »¹³¹ (p. 63). Cette collusion temporelle est parachevée à la fin du chapitre, qui passe du récit de souvenirs au récit d'une rêverie qui, en faisant dériver l'utilisation du conditionnel vers celle du présent, fait s'entendre passé et présent, le récit devenant le lieu d'une actualisation d'un temps hypothétique :

« Non posso credere che al di sopra delle nubi, nel quartier generale di ciò che almeno una volta è accaduto, io non avvertirei un'ombra che si avvicina e mi affianca, un'ombra panciuta e impegnata, un'ombra con un compito e quel compito è il cilindro di ferro che le spunta da sotto ; si vede che hanno da fare in quell'aero, si vede dal mitragliere nella gobba che dà le spalle alla prua e sorveglia la coda, si vede dalle tendine tirate sui vetri nella cabina di guida. Aprirei la radio, allora, e li chiamerei [...], loro non risponderebbero, forse non rispondono perché dalla mia missione io sono rientrato mentre la loro è sempre in corso, guarda come sono intenti e preoccupati e seri [...]. »¹³² (p. 65).

Avec ce jeu particulier de la narration, le passé est envisagé pleinement comme composante du monde ouvert par l'événement, tandis que le présent permet un regard sur ce passé qui le travaille encore. Mais, également, on observe, au contraire de ce qui se passe dans *Le Stade de Wimbledon*, une possibilité de ressaisir le passé par sa mise en récit présente, qui, ici, vise, plutôt qu'à le reconstituer (les notations poétiques, ainsi que les procédés narratifs utilisés, le font glisser vers la fiction, ou du moins soulignent son caractère de reconstitution en partie imaginaire), à l'actualiser¹³³. Et, ainsi qu'en faisait l'expérience, à la fin du *Stade de Wimbledon*, le narrateur, le présent peut devenir lieu de prise en charge, renouvelée, du passé. Le passé rendu ici présent par le jeu d'enchâssement des récits creuse le présent diégétique et s'y installe, l'ouvrant à une profondeur que l'on retrouve, sous divers modes, dans tous ces récits centrés sur l'événement. Le présent composé dans ces récits est ainsi toujours un temps ouvert, réceptacle d'autres temps, amenant à plus que lui-même. Une épaisseur est ainsi convoquée, définissant un temps ample et non-linéaire, composé par une agglomération des différents temps dans le moment diégétique. Le présent, qui est capable de se joindre à d'autres temps, prime mais ne se constitue pas sans passé et futur, est composé par l'ensemble qu'il forme avec eux, se construit comme une actualité qui est avant tout processus

131 « Buscaglia se souvenait et prévoyait, glissait lentement du passé au présent et du présent à l'avenir », p. 81.

132 « Je ne peux pas croire qu'au dessus des nuages, dans le quartier général de ce qui s'est passé au moins une fois, je ne percevrais pas une ombre qui s'approche et se place à côté de moi, une ombre ventruée et engagée, une ombre avec une tache et cette tache est le cylindre en fer qui pousse sous elle ; on voit qu'ils ont quelque chose à faire dans cet avion, ça se voit à cause du mitrailleur dans la tourelle qui tourne le dos au nez et surveille la queue, ça se voit aux rideaux fermés sur les vitres dans la cabine de pilotage. Je rentrerais en contact radio, alors, et je les appellerais, [...], ils ne répondraient peut-être pas, peut-être à cause du silence radio obligatoire au cours des missions, peut-être ne répondent-ils pas parce que moi je suis rentré de ma mission tandis que la leur est toujours en cours, regarde comme ils sont concentrés et sérieux [...]. », p. 83.

133 Actualisation qui existe d'ailleurs également dans *Le Stade de Wimbledon*, de manière ponctuelle et réduite, mais conduite selon le même procédé, ainsi que le note Philippe Daros : « Par deux fois au moins dans ce roman, le narrateur superpose au réel fictif défini par un ici (Trieste), un réel fictif au second degré, celui qui correspond à des lectures effectuées dans un « maintenant » qui s'en trouve très largement déréalisé, comme si les déictiques temporels actualisaient simultanément, dans le présent où le « je » parle, tous les passés. », ouvrage à paraître.

d'actualisation, par la narration, à la fois de ce qui se passe, de ce que cela tient en réserve, et de ce qui, passé, ayant contribué à le former, fait toujours présence.

L'ampleur du monde événemential implique ainsi, autant qu'une constitution donnée comme actuelle de son advenue, le ressaisissement, dans cette actualité même, d'un passé, qui donne la mesure de ce monde nouveau, à la fois parce qu'il est marqué par lui, s'en détache et en permet une reconsidération. L'actualité que l'événement mobilise n'est pas ainsi un simple éphémère, mais ressort d'une conjonction entre les différentes strates de temps qu'il semble activer par son advenue, qui donnent la mesure de son ampleur, et qui, de ce fait, créent un présent composite, doté d'une certaine épaisseur.

Il s'agit ainsi de parvenir, pour les personnages comme dans le texte, à une adhésion à un présent qui soit un présent vif et consistant. L'actualisation du passé dans le présent vise ainsi à renouer avec la ligne d'un devenir, plutôt que de développer une position nostalgique, ainsi qu'en témoigne bien le dernier chapitre de *Quand l'ombre*¹³⁴, et qu'en fait l'expérience, dans *Dans le Musée de Reims*, Barnaba. Son parcours, qui le mène à une reconsidération de sa situation et de son passé, lui permet de procéder à une intégration de son histoire dans son expérience présente, faisant acquérir à celle-ci un nouvel élan, qui passe par le fait de prendre en compte le présent pour ce qu'il est, de le rendre présent et de s'y rendre présent. Ainsi, au milieu du récit, le monologue introspectif de Barnaba permet de distinguer différentes manières d'appréhender le présent de sa situation : alors que, d'habitude, chaque instant présent était pour lui marqué par la saveur d'un passé perdu ou d'un futur désespérant, qui l'empêchait d'adhérer aux situations qu'il vivait, l'événement de la rencontre avec Anne, qui l'oblige à reconsidérer sa situation, l'amène à être capable de s'investir dans ce qui se passe, ce qui lui arrive. Ainsi, alors que l'expérience de la cécité était pour Barnaba une expérience de la perte d'une possibilité de partage avec les autres, celle d'un regard uniquement tourné vers l'intérieur¹³⁵, la rencontre avec Anne, et le jeu de création mensonger qui les lie, ouvre la possibilité

134 Le dernier chapitre de *Quand l'ombre* clôt ainsi le livre sur une ouverture vers la nouvelle situation, avérée à l'excipit et mise en place durant tout le récit, du devenir pilote du personnage, combinée à un nouveau retour sur l'histoire de l'aéronautique, sur les références qu'elle porte toujours et continue. Il ne s'agit pourtant pas de simplement donner à voir une image figée du passé, comme peut le proposer le livre de photographies sur St-Exupéry, rapidement abandonné par le personnage et son formateur, mais, plutôt, de faire vivre dans le présent ce passé aux traces vives. C'est ainsi un parcours des lieux où St-Exupéry vivait qui est choisi, et qui permet encore une fois, non pas une simple évocation qui soulignerait la distance temporelle entre une époque révolue et l'actuelle, mais plutôt une rencontre entre les deux, un ressaisissement, par le présent, de ce passé qui a contribué à sa formation.

135 « Allora tutto mi appare dall'interno, condannato al solo interno, come durante le visite dei miei vecchi amici all'epoca dei primi disturbi, quando non potevo dirmi in compagnia nemmeno con loro : dopo un po' se ne sarebbero andati e io sarei rimasto di nuovo per mio conto, questo sentimento del futuro guastava subito le sensazioni del presente e finivo per essere solo anche mentre loro erano lì, separato e diviso da un cristallo che rimandava me a me stesso con la scritta « Questa malattia è tutta per te, solo per te ». », p. 25 ; « All'inizio opponevo alla malattia la disciplina cui ero stato educato dalla mia famiglia, [...], mi sforzavo di compiere ogni azione con lo stesso impegno sebbene goffa e impacciata e lenta, solo che ogni azione mi costava molto, non per la fatica ma per la nostalgia, ogni azione arrivava accompagnata da un ricordo [...]. », p. 25-26 (« Tout m'apparaît alors de l'intérieur, condamné

d'une communauté et d'une communication, qui rend au présent sa force de présence, le délie d'un rapport maladif à un passé idéalisé ou à un futur craint : « L'importante è adesso, l'importante è qui. »¹³⁶ (p. 19). L'événement de la rencontre permet ainsi de bouleverser l'état intérieur du personnage et de le réintégrer à une temporalité pleine, vécue entièrement. Le passé, qui n'est pas oublié, peut être reconsidéré, modelé différemment, et le futur angoissant de la cécité peut alors être envisagé comme un devenir : « La mia malattia mi offre davvero poche cose, quasi sempre diverse e opposte a quelle che la salute e la normalità mi offrivano prima. Potrei prenderlo come un dono del mio stato. Ma sì, forse potrei prenderlo così, o poco meno. »¹³⁷ (p. 20). L'événement apporte alors un changement de point de vue, et, par l'expérience du partage qu'il a rendu possible, et donc, conjointement, celle de l'adhésion aux moments vécus, il ouvre une possibilité pour le personnage de considérer la cécité différemment, comme une ouverture à d'autres possibles : « [...] [Anne] cercava di raggiungere la parte comica di Barnaba, la parte comica della sua condizione, e avrebbe voluto che in qualche modo ne ridesse [...]. [...] « Però potrebbe fare degli ottimi scherzi », e se Barnaba chiedeva quali lei rispondeva : « Tutti quelli che si possono fare in una condizione a metà. Le cose a metà sono le migliori per fare degli scherzi » [...]. »¹³⁸ (p. 21). C'est alors au bord d'un devenir, sur le seuil, que se retrouve le personnage, et le présent intense et manifeste ouvert au personnage par l'événement, rendu présent, peut se donner pour lui comme origine, ouvrant un flux, une possibilité de parcours, et, donc, susceptible d'être continué. La longue entrée dans la cécité de Barnaba n'est ainsi pas abolie, oubliée, mais, plutôt, l'ouverture du présent qu'il expérimente intègre ce passé, en lui permettant de le reconsidérer. Le présent ne se constitue ainsi pas comme « ce qui n'a de valeur que sur le moment »¹³⁹, mais plutôt comme une force de présence capable de prendre en compte le passé en le reconsidérant, le modelant. Le passé, dans ces récits, n'est ainsi pas rejeté, ni évoqué de manière à évincer le présent. Au contraire, il s'agirait plutôt d'une appropriation du

uniquement à l'intérieur, comme pendant les visites de mes vieux amis à l'époque des premiers troubles, quand, même avec eux, je ne pouvais pas me dire en compagnie : peu de temps après, ils partiraient et je resterais à nouveau tout seul, ce sentiment du futur gâchait aussitôt les sensations du présent et je finissais par être seul même quand ils étaient là, séparé et divisé par une vitre qui me renvoyait à moi-même avec l'inscription : « Tout cette maladie est pour toi, rien que pour toi. ». », p. 40-41 ; « Au début, j'opposais à la maladie la discipline que ma famille m'avait apprise, [...], je m'efforçais d'accomplir chaque action avec le même engagement quoique gauche, embarrassé et lent, mais chaque action me coûtait beaucoup, non pas à cause de la fatigue mais de la nostalgie, chaque action arrivait accompagnée d'un souvenir [...] », p. 41-42.).

136 « L'important c'est à présent, l'important c'est ici », p. 29.

137 « Ma maladie m'offre vraiment peu de choses, presque toujours différentes et opposées à celle que la santé et la normalité m'offraient auparavant. Je pourrais le prendre comme un don de mon état. Mais oui, je pourrais peut-être le prendre ainsi, à peu de choses près. », p. 31.

138 « [...] [Anne] cherchait à atteindre le côté comique de Barnaba, le côté comique de sa condition, et aurait voulu qu'en quelque sorte il en rie [...]. « Mais vous pourriez faire d'excellentes plaisanteries », et si Barnaba demandait lesquelles, elle répondait : « Toutes celles que l'on peut faire dans une situation à mi-chemin. Les choses à mi-chemin sont les meilleures pour faire des plaisanteries » [...] », p. 33.

139 p. 42 (« Tutto questo [...] valeva lì per lì [...] », p. 26).

passé par le présent, qui, ainsi, devient plus vaste, et se donne comme continuité, déroulement d'un devenir.

L'événement semble déterminer un temps ouvert, presque 'polychronique', dans la mesure où le monde nouveau qu'il entraîne agrège l'actuel, le potentiel et l'advenu. Ainsi que le dit Romano, « [...] tandis que le fait se produit dans un présent datable, présent définitif où tout est accompli – précisément comme « fait accompli » -, l'événement n'est pas datable : il ne s'inscrit pas tant *dans* le temps qu'il *n'ouvre* le temps, ou le *temporalise*. » (p. 64). L'origine temporelle que marque l'événement permet ainsi, par la rupture même qu'il porte, une reconsidération des choses qui permet de recréer les liens entre les instants, nécessaires pour donner à leur forme une continuité, une possibilité de continuité : « ma sempre lo incuriosiva più di tutto la situazione, lo incuriosiva la storia, i fili infiniti che dalla storia si dipartono lasciando immaginare il prima e il dopo, tutto quello che nel quadro non c'è. »¹⁴⁰ (p. 32). Et c'est bien, dans ce récit, cette projection imaginative par laquelle s'exprime l'événement de la rencontre qui fait sortir du figé de l'image, ramène une continuité, ouvre des possibles, qui va permettre de créer un présent plein, fort non seulement de ce par quoi il se manifeste directement, mais aussi chargé de « l'avant et l'après », de « fils infinis » de possibilités diverses. Le décalage entraîné par l'événement permet ainsi l'accès à une contemporanéité pleine, qui n'est pas uniquement adhésion aveugle à une situation éphémère, mais curiosité, ouverture à ce qui la compose particulièrement, la sous-tend et la prolonge. Par la nouvelle considération de sa situation que lui apporte l'événement de la rencontre, Barnaba peut ainsi devenir contemporain de sa situation, accéder à cette adhésion ouverte qui lui faisait défaut, et dont Agamben rend compte : « La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*. »¹⁴¹. La rupture que marque l'événement, paradoxalement, permet ainsi de reconstituer un lien, d'ouvrir un flux temporel par l'ouverture d'un présent qui est à la fois tourné vers un avenir (origine un avenir) et réappropriation (reconsidération) d'un passé. Le déphasage même qui ressort de ces diverses considérations prises dans une actualité, de ces différentes orientations du présent, semble alors créer un temps vaste, qui se charge d'une consistance, d'une épaisseur. L'inaccompli de l'événement, toujours en train d'avoir lieu, ouvrant un processus de changement, met ainsi l'accent sur une contemporanéité non pas envisagée comme un moment clos, mais au contraire, comme une ouverture, une profondeur. L'événement permet ainsi de susciter un présent capable de se prolonger tout au long du récit comme un processus sans cesse continué, de ressaisir en lui un passé qu'il ré-actualise, rapporte au présent, et, donc, de se donner

140 « [...] mais c'était toujours la situation qui le rendait curieux, c'était l'histoire qui le rendait curieux, les fils infinis qui partent de l'histoire permettant d'imaginer l'avant et l'après, tout ce qui n'est pas dans le tableau. », p. 56.

141 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Payot, Rivages poche, 2008, p. 11.

comme une ouverture à ce qui le marque et qu'il porte, plutôt que d'apparaître comme une succession de ponctuations éphémères de la ligne temporelle. L'actualité de l'advenue de l'événement, l'accès à une contemporanéité des personnages vis-à-vis de la situation qu'ils expérimentent ne va ainsi pas sans la constitution d'un temps complexe, ramifié, stratifié, qui existe également chez José Saramago.

Ainsi qu'on l'a déjà étudié à propos de la première partie de son œuvre¹⁴², cette observation et cette réappropriation du passé depuis un présent qui le configure et est configuré par lui est présente dans l'œuvre de José Saramago. Bien que le thème de l'Histoire nationale soit évacué de la deuxième partie de son œuvre, on y retrouve cette manière de mettre un présent en exergue, ce rapport du présent aux autres temps. Il s'agirait alors, dans ces romans de la deuxième partie de sa production, non temporellement situés, de tenter de susciter un présent de l'œuvre, un présent à l'œuvre dans le récit.

Tout d'abord, ainsi qu'on l'avait observé à propos de la première partie de son œuvre, la voix énonciative se donne toujours au présent. Tout se passe comme si, dans les romans de José Saramago, il s'agissait d'assister à l'énonciation au moment où elle se fait¹⁴³, et, avant tout, c'est l'actualité de l'énonciation qui s'impose dans le texte, ainsi que l'analyse Maria Alzira Seixo :

« [...] a sobreposição dos níveis narrativos em Saramago [...] faz com que em geral a reconstrução do passado (caso do *Memorial do Convento*) vá de par com a consciência subjectiva narradora, isto é, com o presente da enunciação do texto ou, de modo mais impreciso, com o actual do narrador, ou ainda, em termos hermenêuticos, com a consciência crítica que o narrador elabora da sua proposta de leitura-escrita do passado, e que, enquanto leitura, pode ser histórica, mas enquanto escrita é produção de um tempo a vir, e de um lugar concreto, que é o lugar do texto [...]. »¹⁴⁴.

Mais, le traitement de la diégèse semble ouvrir, également, un deuxième présent dans le texte, qui se distingue bien souvent du présent énonciatif, et qui a trait à la diégèse. Le contexte diégétique est donné selon un jeu sur les temps verbaux s'y référant, qui le font ressortir, quel que soit les temps choisis pour en rendre compte, comme une actualité, un présent en train de se dérouler. Ainsi qu'on l'avait vu au travers des exemples de *Ensaio sobre a Cegueira*, le jeu avec les déictiques temporels (maintenant, aujourd'hui) permet de créer le leurre d'une diégèse en train d'avoir lieu, au moment de la lecture. On se trouve alors face à différents « présents » se référant à des temps différents, qui s'agglomèrent pour former le temps de la lecture, laisser advenir dans l'œuvre un présent complexe,

142 Cf. I.A.4.

143 Cf. I.A.4, p. 106-109. On reviendra plus en détail sur les particularités de l'énonciation saramaguienne concernant la deuxième partie de son œuvre, qui donne autant accès à elle-même qu'à la diégèse qu'elle relate, en II.B.1.

144 *Op. cit.*, p. 124 (« la superposition des niveaux narratifs chez José Saramago fait que en général la reconstruction du passé (comme dans *Memorial do Convento*) va de pair avec la conscience subjective narrative, c'est-à-dire, avec le présent de l'énonciation du texte, ou, de manière plus imprécise, avec l'actualité du narrateur, ou encore, en termes herméneutiques, avec la conscience critique que le narrateur élabore en rapport à la proposition de lecture-écriture du passé, et qui, en tant que lecture, peut être historique, mais en tant qu'écriture, est une production d'un temps à venir, et d'un lieu concret, qui est le lieu du texte. »).

malicieux, qui renvoie à la fois à l'instant de l'écriture, au moment de l'énonciation actualisé par la lecture, et au déroulement de la diégèse donné fictivement comme un présent continu par l'énonciation même. Un exemple de *A Jangada de Pedra* peut permettre d'envisager cette composition complexe du présent de l'œuvre, qui conjoint de multiples références temporelles à même de créer un présent qui soit à la fois celui de l'acte d'écriture, d'énonciation, de lecture et de la matérialité diégétique ainsi que de son déroulement :

« Não foi para ouvirem, de companhia, um radio de pilhas que, vindos de tão diferentes lugares, aqui se juntaram Pedro Orce, Joaquim Sassa e José Anaiço. Sabemos há três minutos que Pedro Orce vive na aldeia que esta escondida por trás destes acidentados, sabíamos desde o principio que Joaquim Sassa veio duma praia do norte de Portugal, [...]. Falta agora saber como se encontraram os três e por que estão aqui clandestinos, debaixo duma oliveira, única neste lugar, entre raras e confusas árvores anãs que se agarram ao chão branco, o sol reverbera em todas as chapadas, o ar treme, é o calor andaluz, [...], de repente tornamo-nos conscientes destas materialidades, entramos no mundo real, ou foi ele que nos arrombou a porta. »¹⁴⁵ (p. 50).

On observe une temporalité énonciative qui se fonde à celle de la lecture : la voix narrative, par le « nous » utilisé, se lie à ses destinataires, s'incluant avec eux dans le processus de lecture et sa temporalité particulière qui fait que les choses ont lieu au moment où elles sont lues, les références « depuis trois minutes », « dès le début » se rapportant aux instants de lecture de ces informations, au début du chapitre et à l'incipit du récit. Mais l'on observe aussi une référence au temps présent de l'acte d'écriture, qui se superpose à la contemporanéité de la lecture, avec, lors d'une digression au paragraphe suivant, l'exemple « le plus à portée de main » qu'est la feuille de papier¹⁴⁶, dans une collision entre l'expérience matérielle du texte de l'auteur et du lecteur. Dans le même temps, l'utilisation des temps verbaux, avec le passage du passé au présent, renforcé par une accumulation de verbes descriptifs et un retrait bref de la voix narrative (« entre raras e confusas arvores anãs que se agarram ao chão branco, o sol reverbera em todas as chapadas, o ar treme, é o calor andaluz »), impose une actualité fictive de la situation diégétique, encore soulignée par la répétition, depuis le début du chapitre, de la désignation des personnages au présent (la phrase « ils sont assis » ponctue le chapitre depuis son commencement, et se fait jusqu'à ce passage le support de maintes

145 « Ce n'était pas pour écouter, tous ensemble, un transistor que Pedro Orce, Joaquim Sassa et José Anaiço, venus d'endroits si différents, s'étaient retrouvés là. Nous savons depuis trois minutes que Pedro Orce vit dans le village caché derrière les collines, nous avons su dès le début que Joaquim Sassa venait d'une plage au Nord du Portugal [...]. Reste à savoir comment ils ont fait pour se rencontrer tous trois et pourquoi ils se trouvent clandestinement assis sous un olivier, seul de son espèce en ces parages, entre de rares arbres nains à peine visibles qui se cramponnent au sol blanc, le soleil brille de tous ses feux, l'air tremble, c'est la chaleur andalouse, [...], nous voilà soudain conscients de ces matérialités, nous sommes entrés dans le monde réel, ou bien c'est lui qui a forcé notre porte. », p. 47-48.

146 « Pensando bem, não há um principio para as coisas e para as pessoas, tudo que um dia começou tinha começado antes, a história desta folha de papel, tomemos o exemplo mais próximos das mãos, para ser verdadeira e completa, teria de ir remontando até aos princípios do mundo [...]. », p. 50 (« Tout bien réfléchi, il n'y pas de début, ni pour les choses ni pour les gens, tout ce qui a commencé un jour avait déjà commencé avant, l'histoire de cette feuille de papier, prenons l'exemple immédiatement à portée de nos mains, si on veut qu'elle soit authentique et complète, doit remonter jusqu'aux origines du monde. », p. 48).

digressions), ainsi que par le commentaire sur la « réalité » qui a envahi le texte. Ici encore, ce qui s'impose est la force d'une présence, une affirmation quasiment matérielle d'un avoir lieu, qui va de pair avec le traitement de la fiction comme réalité fictionnelle, déjà étudié en I.B.

On retrouve ainsi, chez José Saramago, le jeu avec les temps grammaticaux observé chez Daniele Del Giudice¹⁴⁷, qui permet de conjoindre création d'un présent diégétique et narration au passé. Le jeu avec les temps verbaux pris dans cette manière particulière d'imposer un 'ce qui se passe' - qu'il soit énonciatif ou diégétique – est exercé d'une manière un peu différente de chez Daniele Del Giudice, chez qui il crée un flottement propre à mettre certains éléments en relief, tout en visant également à créer un présent plein, qui définit une temporalité se donnant à la fois comme une actualité et un déroulement. Il s'agit ainsi de jouer avec l'artifice romanesque selon lequel toute diégèse est par nature convocation d'un présent par son actualisation dans le temps de la lecture. Un des nombreux commentaires métatextuels du narrateur décrit ainsi ce travail qui vise à faire advenir un présent particulier, capable de faire d'un passé un maintenant et déroulant un présent quasi-infini :

« Dificílmo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém as necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem e outras não menos arriscadas acrobacias, o passado como se tivesse sido agora, o presente como um continuo sem principio nem fim [...]. » (p. 14)¹⁴⁸.

On retrouve donc ce présent complexe, capable de ressaisir en lui les différents temps, ouvert à plus que lui-même, qui existe dans chacun des récits étudiés.

Chez José Saramago, la spécificité temporelle due à l'énonciation fait de plus ressortir l'importance d'un maintien conjoint de distance et d'adhésion qui fait la particularité, aussi, de ce présent complexe mis en place dans ces récits, toujours stratifié. En effet, et l'on reviendra plus loin sur cette spécificité, le travail à la fois d'une temporalité de l'énonciation au présent et de la mise en place du leurre du présent diégétique s'ancre aussi dans le fait qu'il s'agit de faire valoir un « regard sur... »¹⁴⁹, qui porte une temporalité qui lui est propre. Ce temps du regard implique ainsi à la fois le

147 Cf. I.B.4.

148 « Écrire est terriblement difficile, c'est une énorme responsabilité, il suffit de songer au travail exténuant qui consiste à ranger les événements selon l'ordre temporel, celui-ci d'abord, puis celui-là ou, si cela convient mieux à l'effet recherché, l'aventure d'aujourd'hui avant l'épisode d'hier et bien d'autres acrobaties non moins périlleuses, le passé comme s'il venait tout juste d'avoir lieu, le présent comme un continu sans début ni fin [...] », p. 13. Ici encore, la traduction française ne rend pas le paradoxe temporel du double sens comporté dans la formulation portugaise « o passado como se tivesse sido agora », qui serait littéralement « le passé comme s'il avait été maintenant ».

149 On a vu l'importance de cette notion de regard dans la poétique des deux auteurs, et l'on y reviendra à propos non plus de son aspect temporel, mais dans sa liaison propre avec l'événement (II.B.1 et III.B.1). Mais l'on peut noter ici que, chez José Saramago, cette pratique d'une narration comme d'un « regard sur... » va aussi de pair avec le jeu métatextuel avec l'artifice romanesque, déjà étudié à propos de la première partie de son œuvre et tout aussi présent dans la deuxième. Temporellement, cela conduit à un jeu de distinction entre vitesse du récit et de l'énonciation : ainsi, le narrateur s'amuse à aller plus lentement que la diégèse qu'il observe, ou plus rapidement. Ces variations ludiques ne sont pas de simples analepses ou prolepses, mais plutôt, une tentative de mettre en place le leurre d'un déroulement de la diégèse indépendant de sa narration, comme si le narrateur observait quelque chose en train de se

temps écoulé de la chose qui se passe, doublé du temps de l'observation qui s'y superpose et enrichit ce temps qui passe du temps du commentaire, de la prolongation imaginative, de la ramification hypothétique. Le présent constitué englobe ainsi à la fois le temps de ce qui a lieu et le temps de son observation qui en fait dériver la temporalité simple et linéaire vers une construction plus complexe¹⁵⁰.

Le présent diégétique constitué est ainsi propre à s'enfler des différentes références temporelles aux différentes instances du récit, expansion continuée par le procédé de la nuance du principe de sélection, que l'on retrouve chez les deux auteurs. Un temps vaste et étendu se crée en effet également dans la mesure où chaque instant semble se gonfler de la somme de toutes les actions et états ayant lieu simultanément et notés par la narration. On observe ainsi une certaine 'spatialisation' du temps, notamment chez José Saramago, dans la mesure où celui-ci a véritablement « lieu » : il implique une étendue spatiale, ne se restreint pas à un ici et maintenant vite passés, clos. Ainsi par exemple, le premier chapitre de *A Jangada de Pedra* donne à voir les différentes expériences insolites des personnages principaux, avant-coureurs du détachement de la péninsule. La construction du chapitre, qui passe d'un personnage à l'autre, lie ces personnages qui se rencontreront par la suite, et cette liaison entre les protagonistes est surtout temporelle, puisqu'il s'agit plus ou moins d'un même instant, ou d'instant proches, pendant lesquels leur surviennent ces expériences. Ainsi, la narration insiste sur la proximité temporelle qui unit chacune de ces expériences, et il s'agit ici de faire état d'un instant, d'un moment, qui ne vaut pas que pour lui-même mais s'intègre dans un ensemble plus vaste, et cela moins en vertu d'une succession chronologique que par l'idée d'une proximité dans l'expérience, ainsi que d'une quasi-simultanéité¹⁵¹ entre ces situations diverses. De plus, chaque instant décrit se gonfle de l'évocation d'actions simultanées qui ont lieu au même moment, et qui, pour leur part, n'apportent rien à l'intrigue en elle-même. Ainsi, par exemple, lors de la description de l'expérience de Joaquim Sassa, une digression sur les plages sur lesquelles il n'est pas gonfle l'instant qu'il vit de multiples possibles, d'une conscience d'une étendue spatiale du même instant, diversement rempli selon le lieu :

« Por estes mesmos dias, talvez antes, talvez depois de ter Joana Carda riscado o chão com a vara de negrilho, andava um homem a passear na praia, era isto ao entardecer, quando o rumor das ondas mal se houve, breve e contido como um suspiro sem causa [...]. [...]. Nos areais do sul, a esta hora tépida, há quem tome o ultimo banho, nadar, brincar com uma bola, mergulhar sob as ondas, ou repouse vogando sobre um colchão de ar, ou, sentido na pele a primeira aragem do entardecer, acomode o corpo para receber o afago derradeiro do sol que

passer. Ses bavardages lui font ainsi parfois 'prendre du retard' sur l'action, donnée comme en train de se passer par ce jeu de décalage et ce leurre d'une observation directe. Cf. par exemple *O Homem Duplicado* p. 44-45.

150 Que l'on observera en III.C.2.

151 La tentative d'exprimer une simultanéité qui rompt la logique linéaire du récit, présente chez les deux auteurs, si elle se rapporte à la temporalité, sera étudiée plus en détails en III.C, dans la mesure où elle participe fortement de la construction d'un monde conçu comme stratifié, ramifié, s'exprimant par un réseau d'éléments.

vai pousar-se no mar por um segundo, de todos o mais longo, porque o olhamos e ele se deixe olhar. Mas aqui, nesta praia do norte onde Joaquim Sassa segura uma pedra, tão pesada que já as mãos lhe cansam, o vento sopra frio e o sol mergulhou metade, nem gaivotas voam sobre as águas.» (p. 12-13)¹⁵².

Ainsi, ce moment précis est très fortement caractérisé, avec de nombreuses comparaisons et de longues descriptions, mais qui ne s'inscrivent pas dans le texte de manière motivée, par exemple pour renforcer l'importance diégétique de cet instant, début d'une série d'événements insolites liés au détachement de la péninsule. Au contraire, les descriptions et comparaisons semblent uniquement distinguer cet instant parmi une multitude de choses qu'il n'est pas, ou auxquelles il ressemble, ou qui le composent. Au contraire d'une motivation dans l'économie du récit, cette qualification par la profusion ouvre d'autres lignes de récit. On retrouve ici la hantise de l'exhaustivité et la profusion des digressions typiques de l'écriture de José Saramago, mais, temporellement, celle-ci contribue également à créer la conscience d'une simultanéité, à épaissir l'instant décrit, tout en déroutant le principe de sélection romanesque. Ce que le moment n'est pas prend ainsi plus de place que ce à quoi il ressemble, et l'on a dans ce récit d'un moment particulier un passage vers une conscience plus large de la particularité de ce moment, en divers endroits. On observe ainsi une certaine « spatialisation » du temps, ouvrant la temporalité du récit à une étendue qui n'est plus seulement une continuité, un flux, mais aussi une simultanéité. La force de la présence de l'instant semble alors aussi tenir à ses multiples aspects, à ses diverses formes, à la mosaïque d'avoir-lieux qui le conditionne, soulignée encore ici par le fait que le présent gnominique utilisé pour la description des actions ayant probablement lieu sur les plages du sud entraîne un passage au présent de la narration de l'action principale.

Cette intensité particulière de l'instant dé-ri-vé d'un simple « ici » pour étendre, au contraire, à un espace vaste la force de son « maintenant », est encore mise en exergue dans le même chapitre, avec cette formulation qui joint deux personnages dans « l'œuvre d'un instant unique » : « Por isto é que, tendo-se falado primeiro de Joaquim Sassa, só agora se irá falar de Pedro Orce, quando lançar Joaquim uma pedra ao mar e levantar-se Pedro da cadeira foi tudo obra de um instante único, ainda que pelos relógios houvesse uma hora de diferença, é o resultado de estar este em Espanha e aquele em Portugal »¹⁵³ (p. 14). Cette formulation renforce l'importance de cet instant, mais surtout, elle

152 « Au cours d'une de ces journées, avant ou peut-être après que Joana Carda eut griffé le sol de sa branche d'orme, un homme se promenait sur la plage au coucher du soleil, à l'instant où la rumeur des vagues se fait à peine perceptible, brève et contenue comme un soupir sans cause [...]. C'était l'heure douce où, sur les plages du Sud, certains prennent un dernier bain, nagent, jouent au ballon, plongent entre les vagues, dérivent lentement sur un matelas pneumatique ou, sentant sur leur peau la première brise du crépuscule, offrent leur corps à la dernière caresse du soleil qui va se poser là, sur la mer, une seconde, la plus longue de toutes, celle que l'on peut voir et qui se laisse contempler. Mais, sur cette plage du Nord où Joaquim Sassa soulève une pierre, si lourde qu'il en a mal aux mains, le vent est froid, le soleil s'enfonce à demi, pas une mouette ne vole au dessus de l'eau », p. 12.

153 « Voilà pourquoi, après avoir parlé de Joaquim Sassa, on va maintenant se tourner vers Pedro Orce, entre le moment où Joaquim Sassa a lancé sa pierre à la mer et celui où Pedro Orce s'est levé de sa chaise, il ne s'est écoulé qu'un instant, et si les horloges marquent une heure de différence, c'est que l'un vit en Espagne et l'autre au

donne à penser que les actions dont il est question sont l'œuvre, la fabrication de l'instant, et non que l'instant est marqué par elles. Ce n'est ainsi pas une action qui a lieu à un certain moment, mais un instant qui crée des actions diverses, dans l'étendue des possibilités qu'il recèle en lui. Cette actualisation de possibles que semble devenir l'instant est encore prise dans une étendue spatiale, avec pour ce passage la référence aux horloges décalées du Portugal et de l'Espagne, marquant encore l'importance de la simultanéité. L'instant, le temps, est ainsi étendu dans l'espace, il est plein et divers car il a lieu simultanément en divers endroits. Il se gonfle ainsi non seulement, comme on l'a vu précédemment, d'un rapport aux temps qui lui sont contigus, mais aussi de la multiplicité de ses manifestations dans l'espace.

On observe ici cette dé-linéarisation du temps qui existe dans ces récits et conduit à un temps « en profondeur » plutôt qu'à une succession horizontale. La ligne de la succession simple est ainsi non pas brisée, dans la mesure où au contraire le flux de la continuité est préservé et protégé, mais plutôt biaisée, ramifiée, dans une hantise – qui marque aussi bien les œuvres de Daniele Del Giudice que de José Saramago – d'un rendu exhaustif de la composition des situations, uniquement créées par une agglomération d'éléments divers et concomitants. Les instants d'urgence sont ainsi déroulés chez Daniele Del Giudice selon une technique assez comparable, qui conjoint précipitation et étendue du temps, selon le ressaisissement, par la narration, de la multiplicité des éléments qui forment ces instants particuliers. C'est ainsi que, dans le chapitre « Tra il secondo 1423 e il secondo 1797 » de *Staccando l'ombra...*, la précipitation évoquée des instants qui précèdent le crash, rendue dans le texte par de longues phrases qui accumulent les éléments par une ponctuation réduite et l'abandon des marques typographiques du discours, peut faire l'objet du chapitre entier. Les secondes de l'advenue de cet événement fatal sont ainsi ici décomposées

(« Al secondo 1740 tu mi dicesti guadagna quegli altri quattro nodi se no non saliamo più, e io segui, ma al secondo 1748 ci fu un'improvvisa caduta d'ala dalla mia parte, di colpo l'aero andò giù sul fianco di quaranta gradi [...], sganciai immediatamente il pilota automatico e presi l'aero al volantino, fui così rapido che tu nemmeno te ne accorgesti, dicesti stacca l'autopilota e io ti ti risposi ma l'ho già staccato, al secondo 1750 suonò l'avviso di stallo [...]. »¹⁵⁴, p. 17.)

Portugal. », p. 14 : la simultanéité qui est soulignée ici par le narrateur est de plus construite dans la phrase par l'utilisation, en portugais, pour la description des actions, des infinitifs plutôt que de verbes conjugués, qui brisent la hiérarchisation temporelle entre les deux actions qui pourrait découler de leur présentation successive, au contraire de ce qui est rendu dans la traduction en français, qui ne possède pas cette nuance (les infinitifs sont remplacés par du passé composé), et transforme, pour la cohérence de la phrase, « l'œuvre d'un instant unique » en « il ne s'est écoulé qu'un instant ».

154 « À la seconde 1740 tu m'as dit essaie de gagner encore quatre nœuds sinon nous ne montons plus, et j'ai exécuté l'ordre, mais à la seconde 1748 il y a eu une abattée de roulis à l'improviste de mon côté, d'un seul coup l'avion tomba sur le côté de quarante degrés [...], j'ôtai immédiatement le pilote automatique et je pris l'avion au manche, je le fis si rapidement que tu ne t'en aperçus même pas, tu m'as dit débraie le pilote automatique et je t'ai répondu mais je l'ai déjà fait, à la seconde 1750 a sonné l'avertissement de décrochage [...]. », p. 23.

Elles se gonflent de toutes les actions et pensées qui s'y sont produites, apparaissent comme une succession de ponctuations historiques renfermant la teneur du crash et en permettent alors le récit

(« Adesso, disse il più giovane, adesso, dopo tanto tempo possiamo contare il tempo che fu così breve quella sera, un tempo di stupore assoluto [...] », p. 16 ; « Lo sente ?, mi domandò aggiustandosi la visiera del berretto, sente come ne parla ?, 1492, 1653, 1748, come se fossero anni, date storiche, furono appena trecento secondi, cinque minuti, cinque minuti per capire, per renderci conto, per agire disperatamente [...]. »¹⁵⁵, p. 17-18).

Tout se passe ainsi comme si chaque seconde portait un monde à elle seule, créant une temporalité ramifiée, une linéarité temporelle étendue également dans les profondeurs de ses multiples ramifications, acquérant ainsi une intensité marquée à la fois par la précipitation et par cet agrandissement de l'étendue temporelle qui la compose par le temps énonciatif pris pour sa description.

Cette temporalité particulière, dé-linéarisée, est proprement événementiale, dans la mesure où l'événement implique toujours à la fois une adhésion et une distance, ne serait-ce que pour qu'il puisse être reconnu comme événement. Il s'appréhende pour ainsi dire doublement, en deux temps, selon un double mouvement de recul et d'implication, et, ainsi, il porte également la possibilité d'une visibilité accrue, dans la mesure où il ne peut susciter une simple adhésion immédiate. En effet, l'événement, et son appréhension « *a posteriori* », ouvre nécessairement un « maintenant » biaisé, dans la mesure où sa présence ne peut s'appréhender comme telle que selon un retard constitutif, alors qu'en partie, il est déjà « passé ». Ce n'est ainsi qu'ayant eu lieu, ou ayant déjà commencé à avoir lieu, que l'événement se donne comme événement et que sa présence et l'ouverture des possibles qu'il porte ne se révèlent pour ceux qui le vivent comme présent, manifeste. Il est ainsi toujours à la fois 'en avance' et 'en retard', et ne peut qu'ouvrir une temporalité composite, vaste, qui se donne à la fois comme décalage mais aussi comme ressaisissement, et ouvre alors un temps 'plein'. Ainsi, pour reprendre l'exemple de *Dans le musée de Reims*, c'est, après la rencontre, le retour rétrospectif de Barnaba sur celle-ci qui lui permet de l'envisager comme événement, et l'incite, notamment, à s'ouvrir aux possibles que celui-ci lui propose, lui permet d'en saisir toute l'ampleur. Ce caractère « *a posteriori* » ouvre ainsi une nécessaire distance pour appréhender la situation présente, suscitant à la fois une adhésion à cette présence ainsi qu'un recul, mais qui, paradoxalement, permet de vivre plus pleinement l'événement, de rentrer dans le jeu d'expérience qu'il propose, comme en témoigne la scène finale du *Musée de Reims* :

« Dalla cassetta, a Barnaba, arrivavano parecchie lettere, confuse ma non tutte, formavano la scritta in nero e stampatello, talmente lunga da essere dipinta su due righe, lui la pensò

155 « À présent, dit le plus jeune, à présent, après une si longue durée, nous pouvons compter le temps qui fut si court ce soir-là, un temps d'étonnement absolu [...] », p. 22 ; « Vous entendez ? Me demanda-t-il en ajustant la visière de sa casquette, vous entendez comme il en parle ? 1492, 1653, 1748, comme s'il s'agissait d'années, de dates historiques, ce furent trois cents secondes à peine, cinq minutes, cinq minutes pour comprendre, pour nous rendre compte, pour agir désespérément [...]. », p. 24.

intensamente, « N'ayant pu me corrompre, ils m'ont assassiné », la pensò sillaba per sillaba, con tale forza che quasi riuscì a vederla tutta intera. Piegò appena le spalle, disse sorridendo : « [...]. C'è scritto solo A MARAT, DAVID ». « Sì. Soltanto due parole » disse Anne, e la sua voce aveva un colore caldo e brillante, lucido di tenerezza. »¹⁵⁶

L'acceptation et l'adhésion à la situation ne va ainsi pas sans distance vis-à-vis d'elle, sans prise en compte de ce qu'elle implique, et le jeu du partage des mensonges avec Anne apparaît plein, savoureux, du fait de cette conscience préservée par les personnages, qui implique ici un double mouvement de distanciation par rapport au jeu du mensonge (lecture personnelle) et d'acceptation de celui-ci (lecture à haute voix). De même, dans *Atlas Occidental*, le caractère rétrospectif de l'appréhension de l'événement est rendu très clair, puisque, durant tout le premier chapitre, parlant de cette semi-collision, les personnages affirment tous qu'il ne s'est « rien passé », et ce n'est qu'à la clôture du chapitre que l'événement ressurgit en tant que tel (« Parecchi metri sotto terra, il giorno dopo, mentre spiegava ad altri la traccia di una collisione ad altissime energie, Brahe sentì una fitta all'insellatura delle spalle, un dolore tenue subito riassorbito in pizzicore, col quel il corpo celebrava una sua personale ricorrenza. »¹⁵⁷, p. 18). Ce retour rétrospectif de l'événement, en tant qu'événement, permet d'en appréhender pleinement la portée, et de souligner, en creux, sa force d'instauration d'une nouvelle configuration du monde. Tout se passe alors comme si l'actualité de l'événement, déroulement continu de ses possibles, définissait un double mouvement temporel, orienté à la fois vers son prolongement comme vers son origine.

Le présent qui apparaît dans ces récits est donc multiplement composé, en tant qu'il s'appréhende selon un léger retard qui lui permet d'être vécu plus pleinement dans son actualité, ainsi que parce qu'il est donné comme un « ce qui se passe » qui rend possible de tisser les liens entre les différents temps et espaces, créant une histoire en continue, et ce, par la rupture même que l'événement implique pourtant. L'événement permet ainsi cette disjonction du temps, qui, selon Agamben, conditionne la possibilité d'une véritable contemporanéité, et qui fait que le présent que l'événement entraîne est toujours à la fois un « déjà » et un « pas encore », un « maintenant » qui se dépasse. L'actualité rendue par la narration est ainsi toujours composite, elle s'ancre à la fois dans le leurre d'une advenue contemporaine de la diégèse à l'énonciation et dans le maintien d'une tension entre actualité et considération distancée, dont les narrations d'événements passés sont exemplaires : ainsi dans l'exemple du chapitre « Entre les secondes 1423 et 1797 », comme dans « Pauci sed semper

156 « De la cassette arrivaient à Barnaba plusieurs lettres, confuses, mais pas toutes, elles formaient l'inscription en noir et en caractère d'imprimerie, tellement longue qu'elle était peinte sur deux lignes, il pensa à elle intensément, N'ayant pu me corrompre, ils m'ont assassiné, il pensa à elle une syllabe après l'autre avec une telle force qu'il réussit à la voir presque entièrement. Il se courba légèrement, il dit en souriant : « [...]. Il y a écrit seulement : À MARAT, DAVID. » « Oui. Rien que deux mots », dit Anne, et sa voix avait une couleur chaude et brillante, étincelante de tendresse. ».

157 « À plusieurs mètres sous terre, le jour suivant, alors qu'il expliquait à d'autres le tracé d'une collision à très hautes énergies, Brahe ressentit un élanement à l'ensellure des épaules, une douleur faible aussitôt résorbée en picotements, par laquelle son corps célébrait le retour d'un événement personnel. », p. 26.

immites », l'événement passé, perçu comme tel, que l'on peut reconsidérer, ne se distingue pas d'une actualisation qui en rend l'intensité de la présence, ainsi que la technique de la précipitation mêlée d'un ralentissement temporel le donnait à voir. Tous ces récits semblent ainsi fonctionner selon ce double mouvement d'une actualisation du ce qui se passe qui brise la technique de la reconstitution *a posteriori* (narration ultérieure), tout en y permettant le ressaisissement des temps futurs et passés portés toujours par l'événement et son principe de bouleversement et de reconfiguration du monde. Ce présent qui se construit dans ces récits n'est ainsi pas un présent « naïf », postulant une seule adhésion immédiate. Ainsi, tous ces récits, qui tentent de susciter dans l'œuvre une durée, la mise en place d'une présence qui va de pair, pour les personnages, avec un accès à leur présent, à une contemporanéité pleine, ne créent ni n'envisagent le présent comme le temps simple de l'instant éphémère. Au contraire, il est un creuset des différents temps, toujours encore ou déjà en train d'advenir. Il s'agit ainsi de donner à voir un présent composite, capable de ressaisir un passé et d'ouvrir sur un avenir, de se prolonger dans une étendue de possibles qu'il actualise ou dont il montre la trace.

À chaque fois, on observe donc une narration qui envisage le présent dans les multiples facettes qu'il peut prendre, une ouverture au présent qui veut dire aussi un séjour sur le seuil, car le présent est ce temps précaire toujours menacé d'abolition (*Le Stade de Wimbledon*), jamais constitué uniquement par lui-même (*Quand l'ombre...*), soumis à l'imprévu de la spontanéité et à la diffraction de l'imagination (*Dans le Musée de Reims*), tourné aussi vers le temps à venir qui point en lui, comme dans *Atlas Occidental*. On retrouve dans ce récit la fragilité d'un présent destiné à passer, constitué ici surtout d'images, de positions, de luminosité, à l'instar du futur qui se dessine en lui sous les yeux de Brahé et Epstein, en même temps que l'intensité qui caractérise le présent étendu de ces récits s'y retrouve également. En effet, le temps présent de ce passage à un futur dématérialisé, ne s'appuyant plus sur les objets mais sur des points abstraits et de plus en plus invisibles, est donné par le biais de sensations précises, appuyées, par une profusion de détails minutieux et très concrets. Ils ancrent l'immaterialité dont il est question dans un réseau d'images, de lumières, de sentiments, qui semblent le dessiner très précisément, en imposer une présence très concrète dans le texte. Par ailleurs, l'évocation de ce temps de transition entre deux mondes se fonde sur la création d'un écho du futur, puisque, au moment de l'écriture du roman, le laboratoire du CERN dans lequel se joue ce passage d'un monde à un autre n'était qu'en construction. Il s'agit ainsi, au moment de sa publication, presque d'un roman d'anticipation, et qui pose en son centre l'observation d'un temps autre, différent, avenir proche, tout en construisant un présent diégétique minutieux et détaillé, qui acquiert par là une présence manifeste et concrète, selon ce double

mouvement narratif qui renvoie à la fois à un présent immédiat, tissé d'infimes détails concrets, et au dessin en train de se former, dans le même temps, d'une expérience différente :

« Epstein è tornato con un vassoio completo e due bottiglie sottili, scure. Con una mano tiene le bottiglie, con l'altra toglie i tappeti di latta senza farli cadere. Versa la birra nel bicchiere di Brahe, trattenendo la schiuma ; lascia il proprio bicchiere vuoto, mettendo la bocca direttamente alla bottiglia. Si è asciugato le labbra alla salvietta ; ha detto « Ecco », col tono di chi è arrivato al punto : « Le cose stanno cambiando, sono cambiate. Non nel senso generico che si dà a questa frase. Le cose stanno scomparendo. Quelle che arrivano, o arriveranno, ho paura che non potrò più sentirle. Ho paura che potrò solo usarle ». »¹⁵⁸ (p. 62).

Est rendue claire dans ce passage la manière dont ce présent ne s'appréhende que selon un décalage. Ici, par exemple, la contemporanéité des lecteurs et des personnages à la situation est renforcée, appuyée, par leur capacité à saisir la matérialité du présent diégétique, déjà ramené, par l'observation d'Epstein, à un presque passé, pourtant encore présent. La création d'un tel présent décalé, désigné comme tel par des références temporelles diverses et une utilisation des temps grammaticaux flottante, permet l'observation d'une contemporanéité, suscite la sensation d'une adhésion ou d'une appartenance à un présent, et semble renvoyer avant tout à l'expérience du texte comme expérience d'un présent particulier, complet, vaste, précaire et multiple.

Avec le présent ouvert par le biais de l'événement et de la durée, du processus d'advenue qu'il définit, il semble s'agir de pouvoir permettre une expérience du texte au présent, de susciter, avant tout, un présent de l'œuvre. Le jeu métatextuel des récits de José Saramago renforce cette référence du texte à lui-même, cette création d'une temporalité au présent comme présence propre du texte et de l'expérience fictionnelle qu'il véhicule, et notamment dans la mesure où, quels que soient les temps narratifs employés, la non-localisation temporelle de ses récits, mêlée à des références aux normes de l'époque contemporaine, semble viser à créer, également, un temps qui soit le temps propre de la fiction, qui pourrait sans doute se définir comme une sorte de 'conditionnel-présent', puisqu'il s'agit chez lui, par la fiction, d'expérimenter à la fois la réalité extra-diégétique et ses à-côtés, ses possibles qui ne peuvent être rendus manifestes et présents que par le travail de la création fictionnelle¹⁵⁹. Il s'agirait ainsi de développer un présent dans l'œuvre qui se donne comme un

158 « Epstein est revenu avec un plateau complet et deux bouteilles fines, sombres. D'une main, il tient les bouteilles, de l'autre, il ôte les bouchons de laiton sans les faire tomber. Il verse la bière dans le verre de Brahé, en retenant la mousse ; il laisse son propre verre vide, porte directement la bouteille à sa bouche. Il s'est essuyé les lèvres avec une serviette ; il a dit « Voilà », sur le ton de quelqu'un qui est arrivé où il fallait : « Les choses sont en train de changer, elles ont changé. Non pas dans le sens générique qu'on donne à cette phrase. Les choses sont en train de disparaître. Celles qui arrivent, ou qui vont arriver, je crains de ne plus pouvoir bien les sentir. Je crains de pouvoir seulement m'en servir. ». », p. 78.

159 « Tal como *A Jangada de Pedra* não está num tempo nenhum, também *Ensaio sobre a Cegueira* não o está. Porque não se trata de uma História local que aconteceu em Lisboa, no Porto ou em Vila Franca de Xira. Acontece numa qualquer cidade do mundo. Tive a preocupação de retirar todos os sinais de uma identificação imediata. Dos lugares e do tempo. O tempo é hoje ou amanhã. [...] Mas no meu entender, o livro deve ser posto naquilo a que chamaria um presente indeterminado. », « José Saramago, O escritor Vidente », *Jornal de Letras*, 25/10/1995, p. 17 (« De la même manière que *A Jangada de Pedra* ne se situe pas à une période particulière, *Ensaio sobre a Cegueira* ne l'est pas non plus. Parce qu'il ne s'agit pas d'une histoire locale qui s'est passée à Lisbonne, à Porto ou à Vila

présent contigu à celui qui existe en dehors du livre, dans l'effort de développer un temps correspondant au lieu fictif du récit romanesque, tissé entre sélection et profusion, mettant en présence aussi bien de l'énonciation que d'un monde diégétique fictif, agrandi à l'étendue d'une simultanéité qui n'a pour limites que celles que la narration se plaît à lui donner.

Il peut se constituer alors comme un « présent sans début ni fin », qui, par son jeu avec les temps qui le bordent, comme avec l'espace dans lequel il s'étend simultanément, s'enfle et se gonfle, ouvre une continuité, une ampleur qui le distingue du simple éphémère qui le caractérise généralement, sans lui faire perdre sa fragilité, mais en renforçant son caractère de passage.

On est donc, dans ces récits, face à un présent qui est plus que lui-même, plus qu'une simple adhésion à un instant, mais, au contraire, ouverture, se faisant l'écho de ce qui l'a constitué, ainsi que de ce qui se dessine en lui, s'étendant de la durée de l'advenue. La mise en place d'une durée, d'un processus d'accomplissement, fait qu'il ne s'agit pas simplement d'un présent de 'surface', mais plutôt d'une ouverture à une profondeur, à une épaisseur, qui permet aux récits de rendre la teneur du bouleversement du monde et de sa reconfiguration par l'événement, dont l'ampleur se joue ainsi également dans cette temporalisation particulière qu'il suscite, capable de mobiliser différents temps simultanément. De par le caractère d'origine de l'événement, la contemporanéité qu'il suscite se donne alors non pas comme un renouvellement permanent, sans lien avec ce qui l'a précédé, ni comme le maillon précaire d'un enchaînement logique passé-présent-futur, mais plutôt comme une actualité continue, sans cesse déroulée, intégrant plusieurs dimensions temporelles, composant la lente continuité d'un processus de changement, d'une advenue.

De ce fait, le temps qui se constitue est aussi d'une certaine manière un « espace », par son étendue en profondeur plutôt que dans des bornes temporelles définissant une ligne avec départ et fin, et ceci aussi dans la mesure où l'événement, ouvrant un temps, déborde nécessairement le moment où il a lieu, est projection autant que présence, ainsi que le rappelle Romano :

« Ce caractère excessif de l'événement à l'égard du présent où il se produit comme fait, du présent où le fait s'accomplit et où il se parachève en s'effectuant, ce suspens et ce surplomb temporels tiennent, nous l'avons vu, à la charge de possibilités qu'il porte en soi et apporte avec soi, et qui fait qu'il bouleverse le monde, le présent et l'advenant. « Il semble que les événements, écrit Proust dans *La Prisonnière*, soient plus vastes que le moment où ils ont lieu et ne peuvent y tenir tout entiers. » » ; « Métamorphose du monde pourtant impossible à dater, [...], car elle n'apparaît pour celui qui l'éprouve que quand elle a déjà eu lieu, de telle sorte que le premier moment, que le commencement d'un amour, que le début d'une amitié, sont toujours déjà « perdus » : quand l'événement « s'est produit », il est déjà trop tard, nous ne sommes jamais contemporains de son effectuation, nous ne pouvons en faire l'épreuve que quand elle a déjà eu lieu, et c'est pourquoi l'événement en son événementialité n'advient que

Franca de Xira. Elle a lieu dans n'importe quelle ville du monde. J'ai eu le souci de retirer tous les signes d'une identification immédiate. Le temps est aujourd'hui ou demain. Mais à mon sens, le livre doit se trouver dans ce que j'appellerais un présent indéterminé. »).

selon le secret de sa latence. La rencontre n'est pas le fait datable de la présentation de deux êtres, mais ce qui est en réserve dans cette présentation et lui donne sa charge d'avenir : elle est ce bouleversement silencieux qui s'introduit, à partir de l'autre, dans mon monde propre [...]. »¹⁶⁰.

Un personnage du *Radeau de pierre* résume ainsi cette nécessaire incapacité à saisir ce qui s'est passé avant de l'avoir parcouru jusqu'au bout : « Não te dêem cuidado os sentidos completos, isto disse Pedro Orce, uma viagem não tem outro sentido que acabar-se, e nos ainda estamos a meio caminho, ou no principio dele, quem é que pode saber, diz-me que fim tiveste e eu te direi que sentido pudeste ter [...]. »¹⁶¹ (p. 155). On retrouve ici le maintien conjoint de distance et d'adhésion recherché chez les deux auteurs, qui mène à un présent paradoxal, à la fois fort de sa présence mais suscitant plus qu'une simple adhésion immédiate, faisant ainsi du récit le lieu d'une prise en compte pleine des particularités de chaque situation, permettant cette adhésion décalée qui mobilise conjointement un voir et un sentir, pour les renforcer l'un l'autre. Qu'il s'agisse d'une narration au passé ou au présent, il s'agit ainsi de donner la mesure d'un temps qui s'étend, se dilate, ne se constitue pas sans une certaine ampleur. L'événement est propice à créer une telle disjonction du temps qui favorise à la fois une adhésion sans retenue à un présent, qui, de plus, se projette, est constitué de plus que lui-même, et une distanciation, une reconsidération rendue possible par le nouvel angle d'approche qu'il définit et impose, ainsi que par le décalage constitutif qu'il porte quant à sa présence. La contemporanéité particulière que définit l'événement, créée dans ces récits qui s'appuient sur sa dynamique, donne ainsi à voir autant qu'elle submerge, s'impose, à la manière dont Agamben la décrit : « Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps »¹⁶². Or, l'événement semble à même de maintenir à la fois cette opacité de la contemporanéité, par la force de sa présence, tout en rendant possible la saisie de son image par la disjointure, le débord, la non-synchronisation qu'il ouvre. L'événement serait alors ce qui disjoint le temps tout en l'ouvrant et le menant à une continuité, permettant peut-être de maintenir ensemble une actualité doublée de ce « temps intervallaire », nécessaire à l'observation des choses, que le narrateur du *Stade de Wimbledon* appelait de ses vœux.

Avec cet écart maintenu dans l'appréhension, dans la force de présence d'une situation, est ouvert ainsi à la fois un champ de possibles toujours contenu en puissance dans le processus d'advenue de l'événement, qui confère à l'actualité de sa présence l'ampleur d'une advenue, et la possibilité d'un regard qui permet, par un certain décalage, d'en faire ressortir la composition. L'ampleur de

160 *Op. cit.*, p. 65 ; p. 66.

161 « [...] Ne te soucie donc pas du sens véritable des choses, dit Pedro Orce, un voyage n'a d'autre sens que sa fin et nous sommes encore à mi-chemin ou au début de celui-ci, qui peut savoir, dis-moi quelle a été ta fin et je te dirais quel sens tu aurais pu avoir [...] », p. 145.

162 *Op. cit.*, p. 22.

l'événement est ainsi donnée à appréhender par cette temporalité composite qui définit une continuité et maintient toujours un décalage dans le présent créé, ainsi que par la multiplicité de laquelle se charge son actualité. L'événement acquiert également son ampleur par ce jeu particulier de la construction temporelle et narrative des récits, qui s'appuient sur sa dynamique et mettent en leur centre son processus d'advenue, déroulent minutieusement les possibles qu'il porte comme les divers éléments qu'il convoque, que la nuance du principe de sélection comme celle de la narration ultérieure permet de faire ressortir. La force de présence de l'événement détermine ainsi la construction des récits, ainsi que l'appréhension particulière de l'actualité diégétique en jeu.

Notamment, le décalage porté par l'événement et qu'il représente semble conditionner, ou du moins devenir un principe clé, dans la construction du monde diégétique, en s'appliquant aux techniques narratives (structure du récit biaisée par la nuance de la logique causale, ouverture d'un leurre d'une contemporanéité énonciation-diégèse-réception qui met en exergue une actualité diégétique et un présent de l'œuvre à l'œuvre, création d'une temporalité délinéarisée et 'épaisse', etc...). Ce décalage, qui s'applique au monde diégétique avec l'irruption de l'événement, son bouleversement et la contingence et l'ouverture qu'il lui communique, comme aux techniques narratives, soutient et permet également, on l'a vu, la possibilité de l'exercice d'un regard aiguisé, capable de se maintenir vif et pris dans une implication dans l'actualité de ce qui a lieu. L'événement peut agir ainsi comme un aiguillon des recherches poétiques des deux auteurs, soutenant une pratique narrative fondée sur la reconnaissance et l'exacerbation des spécificités de la mise en fiction, de ses lacunes comme de ses possibles, ouvrant à l'opacité et l'intensité d'une présence constituée comme une actualité du et dans le texte, tout en suscitant un regard lucide et aiguisé qui compose avec les particularités de la fiction.

II.B - L'expression du possible comme expression possible

Avec la structure particulière des récits, comme la temporalité créée, l'attention se focalise sur le mouvement d'advenue de ce qui a lieu (et non en fonction d'un rattachement des différents éléments motivé par une économie du récit 'utilitaire' ou efficace), mais aussi sur les possibles que ce processus même ouvre ou fait ressortir. Le texte se donne alors comme expérimentation du possible, développement privilégié du « ce qui pourrait avoir lieu », dans une rupture de la logique de nécessité qui met l'accent sur la contingence de ce qui se passe, tout en préservant l'intensité de son avoir-lieu. On assiste alors à la « [...] métamorphose du monde [...] [à travers laquelle] *se joue le passage d'un sens à un autre du « monde »*, du sens événementiel au sens événemential : le monde n'apparaît plus comme le contexte factuel de toute compréhension intramondaine, mais comme la totalité articulée de possibilités à partir de laquelle l'advenant se détermine lui-même en son aventure. »¹⁶³. Ce passage d'un « sens à un autre du monde » permet ainsi, avec la sortie de la logique explicative, de focaliser l'attention sur cette « totalité articulée de possibles », qui forme le monde événemential, et dont il s'agit de rendre la teneur. Ce monde événemential qui surgit par l'événement permet alors à ces auteurs de se focaliser sur le dessin des possibles contenus en chaque situation, et rendus visibles, palpables, par le surgissement de l'événement. L'introduction de l'événement événemential dans ces récits rejoint alors les préoccupations des auteurs, exprimées dès leurs premières œuvres, de l'exigence d'un regard aiguisé qui aille au-delà de l'habitude, et de l'intérêt pour le possible que recèle chaque situation. Est bâtie alors une narration probable, qui ouvre les possibles du récit, se charge de l'intensité de leur actualisation, et maintient un regard aiguisé sur ceux-ci ; cherche à rendre compte précisément de la composition du monde.

Si l'attention pour le possible, et la rupture des principes de sélection et d'enchaînement causal, permet d'ouvrir la diégèse à une succession plus aléatoire, moins linéaire que ramifiée, tendue par l'expression des divers possibles ouverts et portés par l'événement, c'est également au niveau des techniques narratives que cette ouverture du possible fonctionne. Ainsi, l'énonciation, et la déstabilisation des catégories énonciatives qu'elle porte, témoigne de ce décalage qui s'applique à la pratique narrative, et substitue à un discours d'autorité narratorial une voix plus précaire, polyphonique et subjective chez José Saramago, oscillante et plurielle chez Daniele Del Giudice. C'est, semble-t-il, une probabilité de la description qui émerge, plutôt qu'une affirmation en forme

163 *Op. cit.*, p. 91.

de reconstitution, soulignée encore par la perturbation du principe de la narration ultérieure, et par le questionnement métatextuel affirmé de la pratique narrative et de la figure du narrateur chez José Saramago. Les pôles de la construction du récit sont ainsi soumis à un exercice de décalage, un mouvement de déstabilisation, qui souligne la place de l'événement et son utilisation dans les pratiques des deux auteurs. L'hétérogénéité qu'il représente est ainsi utilisée comme principe de construction du récit, manière particulière d'appréhender le réel pris pour objet spécifiquement par la fiction : il soutient un principe métaphorique chez José Saramago qui permet d'envisager fictionnellement le monde, se constitue comme un principe d'opacité à même de souligner les lacunes de la narration et d'aiguiller sa conduite chez Daniele Del Giudice.

C'est ainsi un regard décalé, mais également lucide, méticuleux, qui est mis en place, et qui peut donner à voir aussi bien les spécificités de la mise en fiction, par leur déstabilisation, que les particularités du monde pris pour objet, par sa distorsion fictionnelle et littéraire, ainsi que cette dynamique d'advenue et d'ouverture des possibles qui fait le corps de la diégèse. La description de l'advenue du nouveau monde ouvert par l'événement passe ainsi par l'observation des possibles qu'il contient, par l'ouverture des situations au potentiel contenu dans leur actualité, à ce qui y fait présence, et dont la prise en compte permet de renouer avec une possibilité de littérature, qui n'ait pas à se placer dans la reconstitution ou le mimétisme, mais puisse se fonder sur cette faille ouverte par l'événement, sur la rupture du monde comme ouverture de ses possibilités, afin de créer une littérature possible, placée dans l'observation de ce qui pourrait être, de ce qui, probablement, est.

II.B.1 - Ouverture d'un regard ample

Avec la structure des récits comme la temporalité particulière créée, la diégèse s'ouvre aux possibles contenus, portés en puissance dans le monde qu'elle définit, selon une nuance de la logique causale qui semble délier les récits d'une structure restrictive, pour mettre en place une construction plus ouverte, moins fixe. Sont bâtis ainsi des récits qui ne se donnent pas comme reconstitution certaine d'un état des choses définitif, mais au contraire comme l'expression d'une description probable, qui évoque ce qui fait présence sans le réduire, mais en proposant plutôt l'exercice d'un regard aiguë, attentif, sur ce qui a lieu. Selon la nuance du travail d'explication, il ne s'agit ainsi pas de proposer une mise en ordre du monde, ni de donner un sens à l'enchaînement des actions, mais de promouvoir plutôt une observation de ce qui a lieu, qui permette de rendre compte de sa teneur et de son advenue particulière, dans une tentative continue de com-préhension, de prise en compte de tous les éléments faisant présence, qui passe par une observation doublée d'une implication. Au principe de reconstitution qui va de pair avec la narration ultérieure se substitue ainsi un principe de

constitution, dans le leurre d'une advenue contemporaine de la diégèse et de l'énonciation. Le travail de l'énonciation est alors particulier et soutient le décalage opéré dans la structure des textes, et elle se défait d'une homogénéité, se donne comme oscillante, ambiguë. L'unité énonciative est ainsi rompue par différentes techniques, qui mettent en avant ses failles, sa précarité, jouent avec ses spécificités. La ligne de l'énonciation est mouvante, mais aussi mise en relief, exposée. L'énonciation, selon la création du leurre d'une contemporanéité de la diégèse, se donne ainsi principalement comme un regard sur la diégèse, dont elle met en relief les particularités, dans le même temps qu'elle est elle-même rendue visible. Elle ouvre ainsi une considération vaste, et soutient un principe d'observation, de réflexion, alliée à une implication et une adhésion dans l'actualité du récit. Sa pratique participe et soutient ainsi la rupture ou la nuance du schéma narratif représentatif qui a lieu dans ces récits, ainsi que celle de la logique causale, dans la mesure également où elle donne à voir et exprime le monde diégétique de manière progressive, selon une intrication entre procédés descriptif et narratif, qui soutient encore le leurre d'une advenue indéterminée du monde événemential, et participe de la nuance d'une définition d'autorité du monde pris pour objet, au profit d'une évocation moins définitive de celui-ci, qui renouvelle alors les possibles de la mise en récit.

La nuance du principe de reconstitution *a posteriori* du monde diégétique par la narration, au profit d'une advenue indéterminée et qui se donne selon le leurre d'une actualité continue, déroulée progressivement au gré des différentes modulations du monde par l'événement, est soutenue par les pratiques énonciatives des deux auteurs. Comme on l'a vu, les restrictions informatives, notamment, de la part des narrateurs dont l'omniscience est pourtant avérée à d'autres moments, permet de donner les différentes évolutions de l'action diégétique comme inanticipables, ou, du moins, inanticipées par la narration. On a vu également comment le jeu, chez Daniele Del Giudice par exemple, avec une imbrication de narrateurs différents, avec la constitution de méta-récits dans le récit, permettait de convoquer cette temporalité plurielle qui rend chaque évocation actuelle, en fait une expérience présente du récit. Ces jeux avec l'instance narrative sont abondamment développés chez les deux auteurs, et mettent en place une énonciation oscillante et ambiguë, délinéarisée dans la mesure où la ligne de l'énonciation n'est pas unie et homogène, mais sans cesse modulée ou rompue. On est ainsi, de manière différente chez ces deux auteurs, face à une énonciation plurielle, qui joue des divers degrés de focalisation, peut faire intervenir des narrateurs différents, réduit ou amplifie les capacités de l'instance énonciative, ainsi qu'on l'avait déjà observé à propos, par exemple, de la polyphonie de la voix énonciative saramaguienne dans la première partie de sa

production, ou des agrandissements ou restrictions de champs chez Daniele Del Giudice, à propos du *Stade de Wimbledon* par exemple.

Les récits ne possèdent ainsi pas une énonciation homogène, mais, au contraire, une énonciation oscillante, qui joue des fonctions narratoriales et définit une ligne de l'énonciation ambiguë et diverse, contradictoire. Cette énonciation plurielle et mouvante se dote ainsi d'un caractère précaire, notamment avec le jeu sur l'omniscience, affirmée et rompue à la fois, qui a lieu chez les deux auteurs. On a ainsi déjà vu les paraliphses utilisées chez José Saramago, où le narrateur réduit souvent l'accès à l'information pour préserver le leurre d'une spontanéité, d'une contingence et d'un aspect accidentel dans les réactions des personnages et les modulations de l'intrigue, et cette restriction des 'pouvoirs' du narrateur existe aussi chez Daniele Del Giudice, où la position du narrateur omniscient oscille sans cesse, son omniscience étant par moments brisée. Ainsi qu'on l'avait vu¹⁶⁴, elle est à la fois, à l'intérieur d'un même récit, affirmée, démontrée, et nuancée à d'autres moments. On peut ainsi observer, dans *Dans le Musée de Reims*, qui est mené en grande partie selon une narration hétérodiégétique en focalisation zéro, comment l'omniscience du narrateur, pourtant souvent attestée, est par moments brouillée, dans une oscillation assez rapide, qui fait coexister dans des passages restreints omniscience et restriction d'information. Ainsi, se succèdent, entre les pages 21 et 23 par exemple, une position narratoriale omnisciente affirmée, ainsi que limitée : des passages dans lesquels les sentiments intimes de Barnaba face à la situation sont communiqués (par exemple p. 21 : « [...] a ogni allusione anche sfumata [Barnaba] doveva superare un attimo d'imbarazzo [...]. » ; p. 23 : « [...] tanto che Barnaba pensò di aver sfiorato il quadro mettendo in moto l'allarme. [...] ciascuno dei due sentì una necessità assoluta [...]. »¹⁶⁵) encadrent par exemple une restriction du savoir du narrateur, qui communique soudainement l'attitude des personnages en ayant recours à diverses suppositions que la narration n'affirme ni n'infirme ensuite : « Vuoi perché insicuro, o perché sospettoso, o perché si sforza di vedere cosa c'è davvero nel quadro, o perché cerca di capire Anne, però le domande di Barnaba adesso sono più sottili e più insistenti [...]. »¹⁶⁶ (p. 22) , encore répétée p. 24 : « Poi lo salutò, e il modo era certamente pieno di tenerezza trattenuta dal pudore, e certamente definitivo. »¹⁶⁷. L'utilisation claire de la supposition pose le narrateur dans une position soudainement précaire, de décryptage et d'analyse aléatoire des attitudes des personnages dont il décrit le parcours, ne découlant que d'un

164 Cf. I.B.3.

165 « [...] à chaque allusion même lointaine il devait dépasser un instant d'embarras [...]. », p. 32 ; « [...] au point que Barnaba pensa avoir effleuré le tableau et déclenché l'alarme. [...] chacun d'eux sentit la nécessité [...]. », p. 37.

166 « Mais soit parce qu'il est peu sûr de lui, soit parce qu'il est méfiant, ou parce qu'il s'efforce de voir ce qu'il y a vraiment dans le tableau, ou parce qu'il cherche à comprendre Anne, les questions de Barnaba sont maintenant plus subtiles et plus insistantes [...] », p. 35.

167 « Puis elle le salua, et d'une manière qui était certainement pleine de tendresse retenue par la pudeur, et certainement définitive. », p. 39.

processus réflexif incertain, qui contredit l'omniscience de celui-ci pourtant déjà avérée. La ligne de l'énonciation se fait ainsi ambiguë, renonce à une forme d'homogénéité, pour laisser advenir une certaine précarité dans la perception des situations, qui défait le narrateur omniscient d'une position infaillible et maîtrisée, et fait advenir le leurre d'une observation contingente et contemporaine de l'actualité de la diégèse.

Des zones d'ombre sont ainsi préservées dans le texte, comme si le narrateur était un simple observateur. Ce procédé rend également aux personnages une certaine intimité, qui serait impénétrable, soutenant ainsi la position d'un refus d'une description et d'une réduction autoritaire et définitive des personnages et, par là, de l'altérité, réfléchie dans *Le Stade de Wimbledon* et que l'on retrouvera dans la constitution des personnages dans chacun de ces récits¹⁶⁸. Par ces techniques assez abondamment développées chez les deux auteurs, la narration laisse surgir dans le texte ses failles et ne prétend pas maîtriser absolument la diégèse, qu'elle donne de ce fait l'illusion d'observer plutôt que de guider et de bâtir. Il y a ainsi résistance à une définition autoritaire et extérieure des choses, qui imposerait un narrateur savant, porteur d'un savoir, pour, au contraire, construire une figure narrative moins ferme, précaire et ambiguë. Le narrateur se donne alors comme un accompagnateur, un conteur de ce qui a lieu, qui se dépouille de ses attributs démiurgique et omniscient classiques alors même qu'une narration hétérodiégétique à la focalisation large et aux passages omniscients abondants est maintenue en grande partie dans les récits. La figure du narrateur, chez les deux auteurs, se module et se dote alors d'une précarité, d'une pluralité, dans la mesure où ses attributs, sa figure et son savoir, fluctuent, dans une résistance à un procédé de maîtrise, au profit d'un retrait informatif, de l'émergence d'une incertitude, qui créent une « marge d'oscillation » à même de donner à voir l'advenue indéterminée de la situation événementiale. Une indécidabilité est ainsi créée en ce qui concerne le statut du narrateur, qui questionne son rôle, rompt une unité et une homogénéité dans l'énonciation au profit d'une oscillation, d'une mouvance de la figure du narrateur. Un décalage prend ainsi place dans la figure narrative, dont les attributs peuvent devenir contradictoires : ainsi, et notamment avec ces jeux sur l'omniscience, les narrateurs hétérodiégétiques en focalisation zéro se dotent d'une certaine subjectivité, qui peut être esquissée, comme chez Daniele Del Giudice, ou affirmée, comme chez José Saramago.

Le recours aux suppositions ponctuelles sur l'agir des personnages, qui module l'omniscience du narrateur et la renvoie à une part d'incertitude, fait ainsi, chez Daniele Del Giudice, sortir la figure du narrateur hétérodiégétique et neutre de l'invisibilité qui lui est habituellement corollaire. S'esquisse alors dans ces ruptures de la figure narrative la postulation d'une certaine subjectivité, le narrateur se plaçant face aux personnages, qui lui deviennent impénétrables, comme dans une

168 Cette constitution des personnages hors d'un rapport de définition définitive fera l'objet d'une analyse en III.A.1.

relation intersubjective. Le refus d'une définition d'autorité de l'altérité dessine ainsi un narrateur qui pourrait être doté d'une subjectivité, agirait comme un personnage indéterminé, témoin de l'action diégétique. Les « points de vue » qui affleurent dans la description de l'interaction des personnages dessinent ainsi en filigrane la figure d'un narrateur-témoin. Par exemple, la rencontre des personnages dans *Dans le Musée de Reims* est donnée comme depuis une position dans le musée, qui semble impliquer le narrateur dans l'espace du récit, en faisant plus un descripteur investi dans l'espace décrit selon un certain positionnement, qu'une instance neutre 'dominant' la situation diégétique. Ainsi, alors que le personnage principal, Barnaba, est absorbé dans sa tentative de regarder les tableaux, et que l'avancement de sa cécité a déjà été établie, est déroulée une description des trajectoires des autres personnes dans la salle, qui fait apparaître une jeune fille, « de dos », laissant ainsi entrevoir un foyer de perception, dans le rapport entre la position du personnage et celle du regard qui soutient la description, et dont l'ancrage spatial derrière la jeune fille est donc manifesté. Ce point de vue descriptif affirme une localisation du regard qui ne peut pourtant être soutenu par aucun des personnages :

« Ma sul fondo della sala passa una scolaresca [...] ; sfilava la scolaresca, sfilava qualche turista svagato, e sfilando tutti lasciano apparire una ragazza ferma davanti a un Géricault, una ragazza di spalle, e le sue spalle sono belle e aperte e contornate dal disegno del vestito corto, sfiorate dalle punte dei capelli biondi non troppo lunghi. Lei non vede Barnaba, né Barnaba potrebbe vederla. »¹⁶⁹ (p. 13).

L'affirmation, à la fin du passage, du fait que le regard n'est soutenu par aucun des personnages, et ne peut l'être, souligne encore cette brève position du narrateur dans l'espace diégétique, aussitôt défaite au paragraphe suivant avec un retour à une focalisation zéro plus classique (« Lui è alle prese coi Corot, sente che deve trattarsi di quadri molto belli [...] »¹⁷⁰, p. 13). Dans la définition implicite d'un tel point de vue, géographique, pris dans l'espace de la diégèse, semble s'ébaucher une certaine subjectivité, qui, si elle n'est pas affirmée mais affleure simplement ponctuellement, également par les restrictions informatives, l'utilisation de suppositions et le renoncement à la communication d'un savoir omniscient, déroutent la figure du narrateur, la font vaciller par moments, le posant comme un foyer de perception indéfini. Ces techniques se retrouvent dans tous les récits de Daniele Del Giudice, et l'on peut par exemple observer encore cette localisation du regard descripteur dans l'espace diégétique dans *Atlas Occidental*, lorsque Brahé raconte son expérience à Epstein lors de leur sortie en avion. Son récit qui n'est pas repris par la narration, la description de leurs positions semblant justifier ce silence : « Epstein ascoltando si sporse verso Brahe, e Brahe

169 « Mais au fond de la salle passent les élèves d'une école [...] ; les élèves défilent, quelques touristes distraits défilent, et, en défilant, ils laissent apparaître une jeune fille arrêtée devant un Géricault, une jeune fille de dos, ses épaules sont belles et découvertes et la robe courte en dessine la ligne, effleurée par la pointe des cheveux blonds qui ne sont pas trop longs. Elle ne voit pas Barnaba, et Barnaba ne pourrait pas la voir. », p. 16.

170 « Lui, il est aux prises avec les Corot, il sent qu'il doit s'agir de très beaux tableaux [...]. », p. 16.

parlando si sporse verso Epstein, ed erano così raccolti uno verso l'altro, e del resto il rumore del motore era così continuo e avvolgente, come l'aria, che nessuno, *dietro di loro*, avrebbe potuto sentire nulla. »¹⁷¹ (p. 105). Est ainsi défini un point de vue, un foyer de perception, qui n'est pourtant soutenu par aucun personnage, intervient sans raccord avec la diégèse, se donnant alors comme un « point de vue sans point de vue », que Philippe Daros rapproche d'une vision « cinématographique »¹⁷², dans la mesure où il délivre un regard sur les choses qui intervient de manière hétérogène par rapport à la diégèse, ne pouvant être raccordé ou pris en charge par quelque personnage que ce soit.

Ces interventions brèves d'un regard indéterminé, d'un foyer perceptif soutenu par un narrateur pourtant non-incarné, semblent permettre aussi la création, dans le texte, d'images, de petits tableaux précis (et l'on peut noter que, dans les deux exemples donnés ici, les positions corporelles sont notées, de petits détails soulignent l'apparence de la scène - la robe qui souligne le dessin des épaules, les cheveux de Anne qui s'accordent avec cette ligne, le bruit qui « enveloppe » Epstein et Brahé -), la localisation du regard jouant ici un rôle comparable à celui du cadrage cinématographique. Elle permet ainsi de donner une picturalité à la description, en créant un cadre qui délimite le regard descripteur et définit une scène précise. L'hétérogénéité d'un tel point de vue, porté par instants par la narration, renforcerait alors la création, dans le texte, d'images qui se distinguent, s'imposent, chez Daniele Del Giudice, comme une « brèche » dans la continuité du texte, « puisque l'image devient éperon, surgissement violent d'un dehors dans le nappé de la représentation. »¹⁷³. Ainsi qu'on l'avait observé à propos du *Stade de Wimbledon*, l'instance narrative se donne comme une conscience percevante non-incarnée, mais qui permet, ainsi, de communiquer à la fois le monde décrit et l'action d'une perception, l'un et l'autre s'inter-définissant. Ce travail d'une voix énonciative indéterminée rend ainsi possible à la fois la création d'un 'voir' et d'un 'sentir' dans le texte, la description de la diégèse s'assimilant à son observation, elle-même dérivant vers une implication. Le principe d'une constitution et d'une advenue du monde diégétique non-déterminée, aléatoire et probable, est ainsi soutenue par la création d'une énonciation oscillante et au statut sans cesse brouillé, qui substitue au principe d'explication et de maîtrise de ce qui a lieu une observation de ce qui fait présence, qui prend en compte les divers éléments prenant place dans la diégèse.

171 « Epstein en écoutant s'est penché vers Brahé, et Brahé en parlant s'est penché vers Epstein, et ils étaient tellement absorbés l'un par l'autre, et d'ailleurs le bruit du moteur était si continu et enveloppant, comme l'air, que personne, *derrière eux*, n'aurait rien pu entendre. », p. 130. C'est moi qui souligne.

172 Cf. Philippe Daros, « Image et représentation chez Italo Calvino et Daniele Del Giudice », *Chroniques italiennes*, n° 75/76, 2005, p. 92.

173 *Ibid.*, p. 88. Nous reviendrons sur la constitution des images, chez Daniele Del Giudice ainsi que chez José Saramago, en III.C.1.

Ce jeu avec une posture narrative paradoxale, la création d'un investissement ponctuel, en retrait et indéterminé, dans l'espace de la diégèse, est radicalisé chez José Saramago. Ainsi qu'on l'avait déjà observé à propos de la première partie de son œuvre¹⁷⁴, chez José Saramago le narrateur s'impose, se constitue comme une figure subjective, tout en n'étant jamais incarné dans la diégèse, mais toujours hétérodiégétique et omniscient. La voix énonciative, chez lui, prend place dans le récit, et s'impose alors un narrateur joueur et malicieux qui se désigne comme tel, semble posséder une autonomie, et ponctue l'avancée du récit de ses multiples interventions. La voix énonciative affirme ainsi une subjectivité mouvante, non définie, indéterminée et oscillante, qui peut se moduler et ne permettrait pas de construire, par exemple, un personnage à partir de ses interventions et commentaires, notamment en raison également de la polyphonie, déjà étudiée, qui marque cette voix, mais défait dans le même temps le narrateur hétérodiégétique et omniscient de sa neutralité. Le narrateur prend alors véritablement place dans l'espace du récit, bien qu'il ne soit pas identifié, et, par instants, dans un jeu auto-référentiel, apparaît dans son récit même, désigne sa fonction et prend position dans le récit. On peut ainsi observer, entre de très nombreux exemples, ce « je » qui surgit dans *A Jangada de Pedra* : « [...] a qualquer um sobejam razões para se julgar causa dos efeitos todos, estes de que viemos falando e mais os que são nossa parte exclusiva para o funcionamento do mundo, o que eu gostaria muito de saber é como ele será quando não houver homens [...]. »¹⁷⁵ (p. 15). Au « nous » qui désigne explicitement le narrateur par l'action dont il est le sujet (« que viemos falando »), qui, malgré son ambiguïté, peut tout de même être neutre et de convention, se substitue ainsi soudainement un « je », non référencé, et qui n'est pas repris ensuite. Le narrateur, par ces procédés de désignation imprévus, implicites parfois, s'impose ainsi comme une source subjective de l'énonciation, sans pour autant devenir homodiégétique, puisque ce jeu sur les pronoms personnels n'est jamais suivi d'une référenciation ou d'une participation à l'action diégétique. Par contre, est créée par là une sorte d'action énonciative, très visible, et qui dédouble la ligne diégétique en l'augmentant d'une 'histoire' de l'énonciation, plus ou moins affirmée selon les moments. La position d'un narrateur témoin et conteur est ainsi ici clairement affirmée, l'abondance des réflexions de celui-ci, des commentaires et des analyses qu'il propose créant la figure d'un narrateur autonome qui observerait l'action, et rendrait compte de ce qui a lieu, aussi bien diégétiquement qu'en ce qui concerne l'énonciation.

174 Cf. I.A.3.

175 « chacun d'entre nous a de bonnes raisons de se croire la cause des effets cités et de beaucoup qui représentent notre contribution au fonctionnement du monde, j'aimerais bien savoir ce qu'il adviendra de ce dernier lorsque les hommes [...] auront disparus. », p. 14. La traduction française traduit par les « effets cités » ce qui est littéralement « les effets dont nous venons de parler », qui désigne la fonction narrative, et atténue également la surprise de l'emploi du pronom « eu » dans la phrase en portugais, que l'on pourrait traduire littéralement par : « ce que moi j'aimerais bien savoir... ».

Le narrateur paraît alors, tout en n'étant jamais strictement incarné dans un personnage, ni précisément identifié, posséder une certaine autonomie, qui entraîne un jeu dans la communication de la diégèse à même de rendre visible sa fonction. Le statut du narrateur est ainsi exacerbé, souligné par un jeu métatextuel soutenu par la position de l'auteur qui postule une identité du narrateur entre les différents récits, celui-ci agissant comme un principe de continuité entre les récits, et possédant alors une autonomie par rapport à la diégèse ainsi qu'un rôle affirmé de conteur :

« O narrador é um só, neste sentido : é que ele, sendo de cada vez polifónico, sendo algumas vezes uma espécie de coro do qual se destacam um ou dois ou três solistas, [...], apesar de todo esse jogo, polifónico, há sempre um narrador ; também esse narrador faz questão de, uma vez que é único, que é ele quem está a narrar tudo, então ele deixe marcas da sua presença e do seu conhecimento, ele sabe de um livro anterior que aconteceu isto e vai dizê-lo aqui. »¹⁷⁶.

Est alors créé un narrateur pluriel, fort à la fois d'un jeu polyphonique comme d'une posture contradictoire, puisque sa voix s'impose alors qu'il n'est pas caractérisé, est omniscient tout en possédant une subjectivité, est présent tout en étant hétérodiégétique, dans un jeu métatextuel avec le narrateur traditionnel et son existence fantôme, ici démontrée, pour laisser place à un narrateur assumé, dont la voix fait le récit et compose également une action. Le plan de l'énonciation possède ainsi une visibilité exacerbée, la ligne de l'action diégétique étant sans cesse déviée vers le plan énonciatif, par l'abondance des désignations métatextuelles, des commentaires, des analyses, des réflexions et des digressions qui prennent place dans le récit. Est créé alors un gonflement narratif, la parole du narrateur, encore soulignée par le jeu sur l'oralité déjà étudié, se posant comme en excédence, débordant toujours le récit et brouillant sans cesse la ligne diégétique. La visibilité de la voix narrative et la profusion de ses interventions hors de la relation du récit semble alors chez José Saramago jouer le rôle de rupture que peut posséder chez Daniele Del Giudice l'imposition ponctuelle d'un « point de vue sans point de vue », qui introduit une hétérogénéité soudaine dans la continuité de la narration. Cette abondance langagière semble ainsi rompre la trame homogène de la poursuite du récit, en introduisant soudainement un plan qui ne lui appartient pas et le dérouté. Elle met également en présence de l'énonciation, comme d'une expérience portée par le texte, contribuant par là à ouvrir les possibles du récit, en en déstabilisant l'avancée et la structure, tout en amplifiant l'amplitude de ce qui peut être communiqué, qui concerne aussi bien l'action diégétique que les particularités de sa relation et de la mise en fiction.

Une épaisseur est alors créée dans la constitution des situations, qui double l'action diégétique de la visibilité de l'acte énonciatif rendu clair avec les jeux métatextuels chez José Saramago, qui se dote

176 « Entrevista com José Saramago », *Vértice*, n° 14, maio de 1989, p. 94 («Le narrateur est un seul, dans ce sens : c'est que, alors qu'il est toujours polyphonique, qu'il est parfois une sorte de chœur duquel se détachent un ou deux ou trois solistes, malgré tout ce jeu, polyphonique, il y a toujours un seul narrateur ; aussi, ce narrateur fait en sorte, dans la mesure où il est unique, où c'est lui qui conte tout, de laisser alors des marques de sa présence et de sa connaissance, il sait que dans un livre antérieur il s'est passé cela et il va le dire ici. »).

chez Daniele Del Giudice de la perception et des points de vue portés par la voix énonciative pourtant non-incarnée. Cette 'épaisseur' dans la constitution des situations, qui pourrait aller de pair avec la volonté de Del Giudice d'ouvrir les différentes lignes possibles de la diégèse, de « suggérer une totale mobilité des points de vue à partir desquels raconter des histoires »¹⁷⁷, est encore soutenue par l'alternance de différents narrateurs qui a lieu dans ses récits et perturbe la constitution d'une continuité narrative sans failles. L'indétermination de l'instance narrative déjà observée se double en effet chez cet auteur d'une fluctuation des modes de narration, et l'on observe ainsi des changements de focalisation ou de narrateur dans les différents chapitres d'un même récit. Ainsi, dans *Dans le Musée de Reims* par exemple, alternent une narration hétérodiégétique neutre, déjà observée, et une narration homodiégétique à la première personne, en focalisation interne, assumée par le personnage de Barnaba, qui semble intervenir de manière à combler les lacunes de la narration hétérodiégétique par un point de vue intérieur qui éclaire sur les implications émotionnelles des différents instants vécus par le personnage, évitant ainsi une réduction de l'altérité, comme s'il revenait au personnage de se donner lui-même à appréhender. De même, dans *Quand l'ombre se détache du sol* par exemple, plusieurs narrateurs sont convoqués au fil des différents chapitres : prennent place ainsi un narrateur hétérodiégétique en focalisation zéro à la deuxième et troisième personne, un narrateur homodiégétique à la première personne, en focalisation interne, assumée par le personnage principal, ainsi que, parfois, des narrateurs intra-diégétiques, ainsi qu'on l'avait vu à propos du chapitre « Pauci sed semper immites ». Ici encore, comme dans *Le Musée de Reims*, ces différentes focalisations soutenues par des narrateurs divers permettent de soutenir des approches différentes des situations, de donner à voir, dans ses diverses implications, le monde propre au personnage, dans lequel il évolue et entre du fait de l'événement. Une énonciation oscillante, qui joue de tous ses registres possibles, est ainsi mise en place, créant une ligne énonciative mouvante et plurielle. Si le narrateur saramaguien, on l'a vu, est unique et possède même une continuité d'un récit à l'autre, cette 'délinéarisation' de l'énonciation et de la focalisation que l'on observe chez Daniele Del Giudice s'y retrouve pourtant. Ainsi, l'unité de la narration est rompue à l'intérieur même de la continuité que possède la figure du narrateur, par un recours à différents registres, à une polyphonie que l'on avait déjà observée, comme à des

177 Cette volonté est associée par l'auteur à son travail des temps verbaux, pris dans la même fluctuation que la focalisation narrative : « Il m'importait de suggérer une totale mobilité des points de vue à partir desquels raconter des histoires. C'est le rapport de la fiction elle-même qui se modifie continuellement, en passant ainsi d'un temps à un autre, changement qui implique pour le lecteur de devoir se déplacer lui-même continuellement à l'intérieur du récit de la même façon que se déplacent les personnages et que se transforment les sentiments qu'ils éprouvent, les uns face aux autres. [...]. Une fiction fonctionne d'autant mieux qu'elle réussit à raconter son histoire avec la plus grande précision et à évoquer simultanément toutes les autres histoires possibles. », « Métamorphose d'un européen », entretien de Del Giudice accordé à Filippo La Porta dans *Reporter*, 21/10/85, cité et traduit par Philippe Daros, « Inventer les angles de la représentation », p. 24.

changements de focalisation, et surtout de médiatisation de la diégèse par la voix narrative, très importants. Alternent ainsi, chez José Saramago, différents types de regard portés par le narrateur et exprimés dans les jeux de mise en avant ou de retrait de la voix narrative et de la visibilité de l'instance énonciative. La narration joue constamment de ces changements de plans, qui font passer d'une narration neutre et en retrait, laissant surgir le monde diégétique, à un niveau plus panoramique et d'analyse, où la voix narrative s'impose, relatant les faits à la manière d'un conteur, synthétisant des éléments de la situation globale, faisant de l'action diégétique un simple point du discours narratorial. Un va-et-vient permanent entre les plans de la diégèse et de l'énonciation est ainsi réalisé et tend les récits, par la réduction ou l'amplification de la médiatisation des données diégétiques par l'instance énonciative et sa mise en avant ou son effacement. Le mouvement de ces changements de plans peut de plus concerner aussi bien de longs passages qu'avoir lieu à l'intérieur même d'une scène, dont la relation oscille ainsi à chaque phrase entre ces distances variées envers la diégèse : l'accès à une réalité diégétique précise peut ainsi toujours amener la voix énonciatrice à des considérations plus générales ou donner à voir autre chose qu'elle-même.

Un petit passage de *Ensaio sobre a Cegueira* est exemplaire de ce jeu de restriction / agrandissement de champ, de cette alternance entre une voix énonciative visible ou en retrait, qui opère une forte médiatisation de la diégèse ou, au contraire, donne l'illusion d'un accès direct à celle-ci. Ainsi, lorsque la femme du médecin, juste après la sortie de l'asile, part chercher de la nourriture et trouve un supermarché et son entrepôt plein, tout le passage (p. 294-302), à de rares exceptions près, est mené selon une focalisation interne, avec de nombreux passages en discours indirect libre, des descriptions minutieuses des sentiments du personnage et même l'émergence d'une image, déroulée au présent, dans un resserrement narratif qui rend invisible l'instance d'énonciation et communique très fortement l'émotion du personnage¹⁷⁸. Cette abolition d'une distance avec la diégèse, la médiatisation réduite de sa communication, avec un retrait de la visibilité du narrateur, est cependant peu à peu défaite lorsque la femme sort du supermarché sous la pluie, qui fait place à une focalisation large, permettant de donner à voir au-delà de ce qui est perçu par le personnage. C'est ainsi une scène globale qui est relatée, dans la description de laquelle

178 « O ruído que fizeram [as caixas], ao chocarem contra o solo, quase fez parar o coração da mulher do médico, São fósforos, pensou. Trémula de excitação, baixou-se, passeou as mãos sobre o chão, encontrou, este é um cheiro que não se confunde com nenhum outro, e o ruído dos pauzinhos quando agitamos a caixa, o deslizar da tampa, a aspereza da lixa exterior, que é onde o fosforo está, o raspar da cabeça do palito, enfim a deflagração da pequena chama, o espaço ao redor, uma difusa esfera luminosa como um astro através da névoa, meu Deus, a luz existe e eu tenho olhos para a ver, louvada seja a luz. », p. 300 (« Au bruit qu'elles [les petites boîtes] firent en heurtant le sol, le cœur de la femme du médecin s'arrêta presque, Ce sont des allumettes, pensa-t-elle. Tremblante d'excitation, elle se baissa, ratissa le sol avec ses mains, trouva, c'est une odeur qu'on ne peut confondre avec aucune autre odeur, et le bruit des bâtonnets de bois quand on agite la boîte, le glissement du couvercle, les aspérités du papier de verre à l'extérieur, là où se trouve le phosphore, le frottement de la tête du bâtonnet et enfin la déflagration de la petite flamme, l'espace tout autour, la sphère lumineuse diffuse comme un astre à travers le brouillard, Mon Dieu, la lumière existe et j'ai des yeux pour la voir, louée soit la lumière. », p. 260).

s'immiscent, dans de nombreuses phrases, des commentaires du narrateur de plus en plus affirmés (par exemple : « [...] agora ia de peitos descobertos, por eles, lustralmente, palavra fina, lhe escorria a água do céu, não era liberdade guiando o povo, os sacos, felizmente cheios, pesam demasiado para os levar levantados como uma bandeira. », p. 303, ou encore : « Com uma chuva destas, que pouco lhe falta para diluvio, seria de esperar que... »¹⁷⁹, p. 303), jusqu'à une explication qui prend la forme d'une petite digression (« Não tinha ocorrido à mulher do médico a probabilidade de que das torneiras das casas poderia não estar a sair sequer uma gota do precioso liquido, é o defeito da civilização, habituamo-nos à comodidade da água encanada, posta ao domicilio, e esquecemo-nos... [...] »¹⁸⁰, p. 304), réaffirmant la présence du narrateur. Le plan diégétique est ainsi dévié vers celui de la narration, avec une désignation de la fonction de témoin du narrateur et même un appel implicite au narrataire, avec l'allusion portée dans la déploration du narrateur sur les « yeux » qui « manquent » (p. 304) pour observer le tableau que forme la femme du médecin. Cette scène marquée par la visibilité de l'instance d'énonciation se clôt ainsi sur cette petite métalepse qui permet de franchir la barrière énonciation-diégèse au moment même où elle se remet en place, la scène suivante étant décrite selon un retrait partiel de la voix narrative, qui donne l'illusion d'un suivi direct de la diégèse. Le leurre d'une absence de maîtrise de la diégèse par le narrateur y est renforcé par un petit commentaire métatextuel, dans lequel il feint de ne pas être le responsable des agencements de l'intrigue (« [...] provavelmente este encontro da mulher e do mapa, tão bem preparado pelo destino, incluía também um cão. »¹⁸¹, p. 305), qui renvoie encore une fois, de manière biaisée, au plan de l'énonciation, avec un appel vers l'arbitraire du récit et les choix auctoriaux, ainsi qu'à la mise en scène de tout le passage précédent, qui « préparait » cette rencontre. Le plan de l'histoire est ainsi sans cesse brisé, détourné, dans une oscillation permanente du narrateur à l'égard de la diégèse, qui lui permet de développer un 'point de vue' ou 'point d'énonciation' variable, qui s'adapte à la tension dramatique des scènes, la renforçant ou la désamorçant.

On a ainsi une oscillation entre plusieurs plans, la voix narrative se faisant l'agent de la disjonction de la ligne du récit, la ligne de l'énonciation prenant par moments la place d'une ligne d'action à part entière. Ainsi, si le narrateur se distingue des personnages, ne s'incarne jamais dans la diégèse, sa présence, son pouvoir, sa voix sont dans le même temps affirmés (dans *Ensaio sobre a Cegueira*

179 « [...] elle avait maintenant la poitrine à l'air et l'eau du ciel y coulait lustralment, mot précieux, ce n'était pas la liberté guidant le peuple, car les sacs, heureusement pleins, pèsent trop lourd pour être brandis comme des drapeaux. », p. 262 ; « Avec une pluie pareille, quasiment un déluge, l'on aurait pu s'attendre à ce que... », p. 263.

180 « La femme du médecin n'avait pas pensé que probablement pas une goutte du précieux liquide ne sortirait des robinets dans les maisons, voilà bien le défaut de la civilisation, on s'habitue à la commodité de l'eau courante et on oublie... [...] », p. 263.

181 « [...] probablement que cette rencontre, si bien agencée par le destin, entre la femme et le plan incluait aussi un chien. », p. 265.

intervient ponctuellement une « voix inconnue », non-référencée mais proche des commentaires narratoriaux, qui s'immisce parfois dans les conversations des personnages, impliquant ainsi le narrateur dans la diégèse, tout en le maintenant dans une position hétérodiégétique dans la mesure où il ne s'incarne jamais en un personnage déterminé¹⁸²). Il se fait ainsi visible, joue de ses fonctions et de ses possibilités pour moduler sans cesse l'accès à la diégèse, faire de la relation de celle-ci une ligne mouvante, tantôt fortement visible tantôt en prise avec la matérialité diégétique. La voix énonciative se désigne, soulignant le processus d'accès à la diégèse, exhibant régulièrement sa médiatisation par l'énonciation. Le récit s'affirme alors comme tel, le narrateur se positionnant plutôt en conteur, cette posture étant encore soulignée par le jeu avec l'oralité déjà analysé à propos de la première partie de la production saramaguienne. Le récit semble ainsi exhiber à chaque tour de phrase sa fictionnalité, son statut de récit conté, dans une perturbation de la figure narratoriale qui réduit le leurre d'un accès direct à la diégèse, se rapprochant ainsi, semble-t-il, de cette exception pointée par Genette dans la définition du statut du narrateur (habituellement strictement égal ou différent de l'auteur ou d'un personnage) :

«Un récit qui dénoncerait à chaque phrase sa fictionnalité par une tournure du genre « Imaginons que... », ou par l'emploi du conditionnel, [...], ou par quelque autre procédé qui existe peut-être dans certaines langues, serait d'une énonciation parfaitement « sérieuse » et relèverait de la formule A=N. Certains romans médiévaux présentent un fort ambigu « Le conte dit que... », qu'on peut lire soit comme l'esquisse d'un alibi hypertextuel (« je rapporte un récit que je n'ai pas inventé »), soit comme un désaveu plaisamment hypocrite : « ce n'est pas moi qui le dis, c'est mon récit » [...].»¹⁸³.

Ce statut de conteur conféré au narrateur par ces pratiques affirme ainsi, dans le même temps, une « réalité » de la diégèse, qui semble de ce fait être dotée d'une autonomie, le narrateur l'observant à mesure qu'elle se déroule.

Chez ces deux auteurs, un principe d'ambiguïté mène ainsi la narration, soulignant la fictionnalité et l'artificialité du récit, mettant face à ses possibles et ses techniques de communication, jouant des divers registres possibles et des particularités de l'énonciation pour bâtir les récits. Ces oscillations de la ligne de l'énonciation, de la figure du narrateur et de ses postures, qui soutiennent à la fois une attention pour le plan de l'énonciation comme pour le plan diégétique, semblent ainsi porter au regard une diversité de plans, qui participent de la constitution des situations, tandis que la figure du narrateur qui en émerge est toujours proche du témoin, de l'observateur, au point de vue tantôt affirmé, tantôt neutre ou en retrait.

La narration se donne ainsi comme un regard sur la diégèse, un principe d'observation et de perception de ce qui y a lieu, qui y donne accès de manière plus ou moins directe. La pratique de

182 Par exemple, p. 171 : « [...] Parece outra parábola, falou a voz desconhecida, se queres ser cego, sê-lo-às. » (« [...] On dirait une autre parabole, dit la voix inconnue, si tu veux être aveugle, aveugle tu seras. », p. 151).

183 Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, 1991, p. 80.

l'énonciation propose ainsi à la fois une possibilité d'adhésion aux éléments diégétiques, ainsi qu'une distanciation, contenue dans la position du narrateur créée, qui permet une observation voire une analyse ou une réflexion sur ce qui la compose. Un principe d'implication est ainsi maintenu conjointement à un principe d'observation, qui permet la communication d'une expérience sensible et visible, à appréhender et réfléchir dans le même temps.

Notamment, chez José Saramago, la définition qui affleure d'un narrateur-témoin, qui implique le leurre d'une diégèse autonome que la narration accompagnerait, crée une capacité de réflexion sur celle-ci, fortement affirmée par la pratique du commentaire. La délinéarisation de l'énonciation, dont l'unité et l'homogénéité est sans cesse perturbée, et qui désigne les artifices de la production de la fiction, instaure ainsi une réflexion à la fois sur le contenu de la diégèse et le procédé de sa construction. Les alternances entre une focalisation large ou restreinte, entre une énonciation sous forme d'un discours clairement affirmé comme tel, qui montre son caractère de médiatisation, et son retrait ponctuel qui réduit la distance face à la diégèse, entraînent l'instauration d'un regard réflexif et analytique sur les actions diégétiques mêlé à une implication émotionnelle. Est créée aussi bien une adhésion aux éléments fictionnels qu'une désignation du caractère fictif de ces éléments, qui souligne sans cesse le processus de construction de la narration et renvoie le lecteur à sa propre action, créant ainsi un regard large, capable de rendre compte de la réalité diégétique, de l'acte d'énonciation, et maintenant une conscience de l'acte de lecture.

La conscience accrue recherchée et valorisée par l'auteur passe ainsi par la mise en place de cette énonciation plurielle, capable de susciter un investissement émotionnel comme une réflexion sur celle-ci, questionnant le jeu de production de la fiction et de sa réception. La construction de *As Intermitências*, qui, comme on l'avait vu, possède une structure qui exacerbe les particularités des récits saramaguïens, fait ressortir clairement ce type d'énonciation et son fonctionnement. Ainsi, le roman s'ouvre, comme on l'avait vu, sur une première partie qui radicalise l'entreprise d'une « vision panoramique » portée par le narrateur, et affirme le caractère de discours de l'énonciation saramaguïenne. Le récit se bâtit en effet comme un discours, avec de très nombreuses dénotations de l'acte énonciatif, peu d'ancrages spatio-temporels, peu de descriptions de contextes matériels, beaucoup de discours rapportés, très médiatisés par la voix du narrateur, par l'inclusion typique à la narration saramaguïenne des dialogues dans la ligne d'énonciation, avec l'abolition des signes typographiques des dialogues, et un entremêlement entre discours direct, narrativisation de discours et intervention du narrateur¹⁸⁴. De plus, l'événement ayant lieu à grande échelle, touchant une foule,

184 Les derniers récits de Saramago, *A Viagem do Elefante* (2008) et *Caim* (2010), qui ne sont pas étudiés ici, radicalisent encore cette construction discursive du récit, passant quasiment du côté de l'essai, et faisant du récit principalement le lieu d'expression de cette voix narrative subjective, engagée et qui médiatise totalement l'accès à la diégèse, réduite d'ailleurs dans ces récits au profit du plan de l'énonciation, du développement abondant de digressions, de commentaires et de réflexions, la diégèse semblant véritablement n'y être qu'un prétexte à une prise

c'est par un recours à une synthèse des différents types de réactions que ses répercussions sont transmises. Beaucoup de discours médiatiques sont rapportés et résumés, le narrateur déroulant ponctuellement, à chaque nouvelle évolution de la situation, une revue de presse fictive. Les descriptions qui ont lieu concernent alors des phénomènes généraux, non ou peu individualisés, et fortement médiatisés par la voix narrative qui met en relief leurs particularités par un jeu de commentaires et d'analyses généralement teintés d'humour et d'ironie. Sont ainsi autant donnés à voir les faits qui prennent place dans la diégèse qu'une analyse plus large des mécanismes dont ils ressortent, qui peut servir la critique des institutions récurrente dans les romans saramaguïens, ainsi par exemple à propos du journalisme, lorsque l'absence de mort devient manifeste :

« O boato [...] não tardou a chegar aos jornais, à radio e à televisão, e fez espreitar imediatamente as orelhas a directores, adjuntos e chefes de redacção, pessoas não só preparadas para farejar a distancia os grandes acontecimentos da História do mundo como treinadas no sentido de os tornar ainda maiores sempre que tal convenha. Em poucos minutos já estavam na rua dezenas de repórteres de investigação fazendo perguntas a todo o bicho-careta que lhes aparecesse pela frente, ao mesmo tempo que nas fervilhantes redacções as baterias de telefones se agitavam e vibravam em idênticos frenesis indagadores. »¹⁸⁵ (p. 15).

On note ici l'abondance du commentaire et de l'analyse portée par la voix narrative, la description des actions diégétiques ne se distinguant pas du discours énonciatif, qui la relate brièvement pour la commenter ensuite. Dans ce récit, cette pratique du commentaire, de l'analyse et de la raillerie des actions diégétiques n'est plus seulement restreinte à des passages servant la critique des institutions, mais est étendue à l'ensemble des faits composant la diégèse. L'entreprise d'une application d'un regard et d'une réflexion, portée par la voix narrative, est ainsi étendue à tous les aspects de la diégèse, ceux-ci étant totalement pris en charge par la voix narrative, qui les communique par le biais d'un discours ostensible, le rôle de témoin et de conteur du narrateur étant ainsi exacerbé dans ce récit, encore renforcé par une auto-désignation récurrente¹⁸⁶. Se dégage de la première partie de ce récit une attention portée en grande majorité vers un ensemble plutôt que vers des détails,

de parole, qui fait le corps de l'œuvre.

185 « La rumeur [...] ne tarda pas à parvenir à la presse, à la radio, à la télévision, et elle fit aussitôt dresser l'oreille des directeurs, de leurs adjoints et de leurs rédacteurs en chef, tous non seulement entraînés à flairer de loin les grands événements du monde, mais aussi à les enfler chaque fois que cela leur convenait. En quelques minutes, des dizaines de reporters d'investigation étaient dans la rue, questionnant le premier venu, pendant que dans les rédactions en ébullition les téléphones s'agitaient et vibraient d'une même frénésie investigatrice. », p. 16.

186 par exemple, p. 15, avec un procédé d'inclusion du narrateur et du narrataire dans l'espace de la diégèse, qui joue de l'illusion référentielle : « [...] começou a correr o rumor de que, desde a entrada do novo ano, mais precisamente desde as zero horas deste dia um de Janeiro em que *estamos* [...] » (« [...] commença à courir le bruit que depuis le début de l'an neuf, plus précisément depuis zéro heure de ce mois [jour] de janvier où nous nous trouvons... », p. 15), ou encore, quelques pages plus loin, avec un commentaire qui porte sur l'auto-référenciation même et l'acte d'écriture : « Embora a palavra crise não seja certamente a mais apropriada para caracterizar os singularísimos sucessos que temos *vindo a narrar*, porquanto seria absurdo, incongruente e atentatório da lógica mais ordinária falar-se de crise numa situação existencial justamente privilegiada pela ausência da morte [...] » (p. 17 (« Bien que le mot crise ne soit sûrement pas le plus approprié pour caractériser les événements fort singuliers que nous relatons, car il serait absurde, incongru et attentatoire à la logique la plus ordinaire que de parler de crise dans une situation existentielle justement privilégiée par l'absence de la mort [...] », p. 18).

simplement utilisés par moments à titre d'illustration de la situation générale. Le narrateur intervient comme une médiation claire d'une situation globale, difficile à appréhender en son entier, et que son discours permet de ressaisir, de synthétiser, mettant l'accent parfois sur des scènes précises.

La construction de l'énonciation typique des récits saramaguïens est ainsi exacerbée, rendue plus visible, dans la mesure où les faits rapportés sont comme filtrés par le discours du narrateur, par l'utilisation abondante des commentaires et des analyses. Dans leur opposition au reste du récit, les quelques passages menés selon une énonciation plus traditionnelle, avec un retrait de la présence du narrateur et un rétablissement de l'illusion référentielle, ressortent alors particulièrement. L'alternance entre une énonciation discursive et une énonciation 'narrative' renforce ainsi la délinéarisation, la fluctuation et le caractère pluriel de l'énonciation qui existent dans chaque récit, et permet de susciter un regard vif sur les procédés de construction de la fiction et l'action de sa réception. On peut ainsi observer un petit passage, au troisième chapitre, qui marque le premier moment du récit relaté selon ce retrait de la présence narrative. Par contraste, il fait ressortir aussi bien cette narration plus classique, qui suscite une implication émotionnelle dans la diégèse, que l'énonciation discursive qui marque la majorité du récit. En effet, ce passage renoue avec une narration propre à bâtir une illusion référentielle, se distinguant du registre discursif, notamment par l'emploi des techniques reliées à la production d'un récit de fiction : « Käte Hamburger range à juste titre au nombre des indices de fictionnalité la présence de scènes détaillées, de dialogues rapportés in extenso et littéralement, et de descriptions étendues. »¹⁸⁷. Dans ce passage, où il est question d'une famille confrontée à l'état de « mort suspendue » du grand-père et d'un nourrisson, on note par exemple une attention pour des personnages identifiés, caractérisés autant par leurs discours ou leurs actions que par leurs sentiments. Un contexte spatio-temporel précis est décrit (localisation géographique, paysage, ciel, végétation, moments de la journée ou de la nuit), les dialogues sont rapportés sans être commentés par le narrateur ou pris dans le filtre de sa voix. Même si ce passage est donné comme une illustration, une conséquence détaillée d'une situation plus générale, à valeur d'exemple, comme l'introduit le narrateur (« O expediente utilizado, como não tardara a ver-se, foi uma nova manifestação da inesgotável capacidade inventiva da espécie humana. »¹⁸⁸, p. 40), l'attention est portée sur une situation singulière qui peut activer un principe d'illusion référentielle. L'on y remarque en effet peu d'interventions du narrateur, voire un narrateur absent, qui laisse donc la place à une émotion, des actions et des sentiments quasiment immédiats, du moins rendus selon un artifice de non-filtrage par le narrateur. On note ainsi un seul commentaire métatextuel, qui intervient comme une justification de ce changement de registre et de cette attention pour le

187 Genette, *op. cit.*, p. 74.

188 « L'expédient employé, comme on ne tardera pas à le constater, fut une nouvelle manifestation de l'inépuisable capacité inventive de l'espèce humaine. », p. 47.

particulier, le narrateur s'y désignant directement par un « nous », comme instance de connaissance et de choix :

« Que importam pouco a este relato os parentescos de uns tantos camponeses que o mais provável é não voltarem a aparecer nele, melhor que ninguém o sabemos, mas pareceu-nos que não estaria bem, mesmo de um estrito ponto de vista técnico-narrativo, despachar em duas rápidas linhas precisamente aquelas pessoas que irão ser protagonistas de um dos mais dramáticos lances ocorridos nesta, embora certa, inverídica História sobre as intermitências da morte. Aí ficam, pois. »¹⁸⁹ (p. 42).

Le jeu avec les techniques de création d'une identification et d'une émotion, ainsi qu'avec l'arbitraire du récit, les règles du réalisme et le principe de la vérisimilitude (« embora certa, inverídica história »), sont ainsi soulignés, laissant ensuite la place à une narration créatrice d'émotion, soulignée par la minutie descriptive appliquée aux scènes propices à créer l'émotion (ainsi dans la relation de la mère et du bébé qu'elle mène, littéralement, à la mort, en le déposant de l'autre côté de la frontière). L'histoire particulière qui se déroule renoue alors avec une forme très classique, dans une construction proche du conte, ainsi qu'en témoigne son incipit : « Numa aldeia qualquer, a poucos quilómetros da fronteira com um dos países limítrofes, havia uma família de camponeses pobres que tinha, por mal dos seus pecados, não um parente, mas dois, em estado de vida suspensa, ou, como eles preferiam dizer, de morte parada. »¹⁹⁰ (p. 40). La narration passe ainsi peu à peu de la « vision panoramique » construite comme un discours du narrateur à cette attention pour l'individuel propre au récit, la narration se focalisant de plus en plus sur les protagonistes, avec une caractérisation accrue de ceux-ci. Les descriptions se font alors minutieuses, mentionnant des détails pratiques, des conversations minimales, et détaillant le contexte spatio-temporel :

« Por fim, o silencio tomou conta das ruas e as luzes das casas foram-se apagando uma a uma. A mula foi atrelada à carroça, depois, com muito esforço, apesar do pouco que pesava, o genro e as duas filhas fizeram descer o avô, tranquilizaram-no quando ele, em voz sumida, perguntou se levavam a pá e a enxada, Levamos, sim, esteja descansado, e logo a mãe da criança subiu, tomou-a ao colo, disse Adeus meu filho que não te torno a ver [...] »¹⁹¹ (p. 43).

La minutie, la focalisation sur les personnages, la retranscription des discours, dramatiques par leur contenu, les détails dans la description de la situation, créent ainsi une émotion qui n'existe pas dans le reste du récit. Ce passage, dont la construction rompt avec le reste de la première partie dans

189 « Nous savons mieux que quiconque que peu importe la parenté de paysans qui ne figureront probablement plus dans ce récit, mais nous avons estimé qu'il ne serait guère séant, ne serait-ce que d'un strict point de vue technico-narratif, d'expédier en deux lignes hâtives précisément les personnes qui seront les protagonistes d'un des épisodes les plus dramatiques de cette histoire vraie, encore que peu véridique sur les intermittences de la mort. Laissons-les y donc. », p. 50.

190 « Dans un certain village, à quelques kilomètres de la frontière avec un des pays limitrophes, vivait une famille de paysans pauvres qui pour ses péchés avait non pas un parent, mais deux, dans un état de vie en suspens, ou plutôt, comme ils préféraient dire, de mort arrêtée. », p. 47.

191 « Enfin, le silence régna dans les rues et les lumières s'éteignirent une à une dans les maisons. La mule fut attelée à la charrette, puis, à grand-peine, malgré son faible poids, le gendre et ses deux filles firent descendre le grand-père, ils le tranquilliserent quand celui-ci demanda d'une voix languissante s'ils avaient emporté la bêche et la houe. Oui, nous les avons emportées, soyez tranquille, et aussitôt la mère de l'enfant monta dans la charrette, le prit dans ses bras, dit, Adieu, mon fils, je ne te reverrai plus [...]. », p. 51.

lequel il s'intègre, marque ainsi, par sa différence affirmée, les oscillations dont joue la narration pour construire un récit qui mette en déroute un schéma de construction classique. L'opposition avec l'énonciation discursive qui précède et suit est encore exacerbée par la construction achevée et fermée du passage, qui se clôt sur l'enterrement du grand-père et du nouveau-né, et son déroulement à la manière d'un conte (avec même l'intervention d'un « miracle » vers le milieu du récit¹⁹²).

On a ainsi dans le texte l'introduction d'une séquence autonome, qui souligne les jeux de la narration, sa fluctuation, et rend ostensibles ses capacités, notamment en ce qui concerne l'implication dans la diégèse qu'elle peut susciter ou restreindre à volonté, et dont elle analyse elle-même le procédé. Le chapitre suivant ressaisit ainsi cette parenthèse narrative par un long commentaire métatextuel, dénonçant l'artifice de la construction narrative, en prouvant l'invraisemblance du récit, notamment par une analyse de la contradiction entre certains détails relatés et la désignation des protagonistes

(« Os actores do dramático lance que acaba de ser descrito com desusada minúcia num relato que até agora havia preferido oferecer ao leitor curioso, por assim dizer, uma visão panorâmica dos factos, foram, quando da sua inopinada entrada em cena, socialmente classificados como camponeses pobres. O erro, resultante de uma impressão precipitada do narrador, de um exame que não passou de superficial, deverá [...] ser imediatamente rectificado. Uma família camponesa pobre, das realmente pobres, nunca chegaria a ser proprietária de uma carroça [...].»¹⁹³, p. 49).

La création de l'illusion référentielle est ainsi remise en jeu sans cesse par le narrateur et ses interventions métatextuelles, dans le même temps que celles-ci, comme, ici, avec l'analyse de la situation sociale de la famille paysanne, contribuent à créer l'illusion d'une diégèse qui existerait de manière autonome à l'énonciation, et qu'elle n'aurait en son pouvoir que d'observer et de donner à voir. Se dessine ainsi, dans ces oscillations de l'énonciation, ainsi que dans les jeux métatextuels, une technique de narration « brechtienne », qui se montre sans cesse, met en place un processus conjoint de distanciation et d'adhésion, de réflexion et de passage à l'émotion. Également, la ligne de la narration ramène sans cesse à ses propres caractéristiques, de manière souvent humoristique, dans une charge constante contre l'artificialité réaliste, dont les procédés sont utilisés et mis à distance constamment. Le jeu sur l'oscillation de la narration, le rôle du narrateur qui se dégage, semblent ainsi viser à faire advenir un regard 'lucide' sur les artifices et les particularités de la

192 « Então deu-se uma coisa nunca vista, uma espécie de milagre, um prodígio, uma maravilha. Como se por um instante a lei da gravidade se tivesse suspenso ou passado a exercer-se ao contrário, de baixo para cima, o avô escapou-se suavemente das mãos das filhas e, por si mesmo, levitando, subiu para os braços estendidos do genro. », p. 44. (« Alors se produisit une chose inouïe, une sorte de miracle, de prodige, de merveille. Comme si, l'espace d'un instant, les lois de la gravité s'étaient arrêtées ou inversées, du bas vers le haut, le grand-père s'échappa doucement des mains de ses filles et, lévitant de lui-même, s'éleva vers les bras tendus de son gendre. », p. 52).

193 « Les acteurs de la scène dramatique qui vient d'être décrite avec une minutie inusitée dans un récit qui jusqu'à présent avait préféré offrir au lecteur curieux une vue pour ainsi dire panoramique des faits ont été classés socialement dans la catégorie des paysans pauvres lors de leur entrée en scène inopinée. Cette erreur, qui résulte d'une impression hâtive du narrateur, d'une observation on ne peut plus superficielle, doit être corrigée immédiatement. Une famille paysanne pauvre, vraiment pauvre, ne pourrait jamais posséder une charrette. », p. 57.

construction narrative. Le recours aux commentaires, aux digressions analytiques et ironiques sert ainsi à rendre compte non seulement des particularités de l'organisation sociale ou des institutions, dont la critique est toujours rendue selon ces interventions de la voix narrative, mais également des particularités de la création de fiction, de l'exercice narratif. Est suscitée une conscience aiguisée à la fois de l'acte de lecture et d'écriture, qui maintient dans le même temps, et par ce jeu même, l'illusion d'une 'existence' de la diégèse, prolongée encore par la postulation d'une présence narratoriale. L'illusion référentielle, le principe d'adhésion aux éléments fictifs qui composent la diégèse, est ainsi doublée par un principe de création d'une énonciation qui prend la force d'une réalité diégétique, tout en en constituant une dénonciation de l'artifice. Ce type d'énonciation met en présence des différents 'niveaux' qui constituent le récit, en soulignant aussi bien, et dans le même temps, le plan de l'énonciation, celui de la réalité diégétique donnée comme telle, ainsi que l'action de la réception et de l'écriture (avec notamment, les commentaires récurrents sur le choix des mots employés). Une épaisseur est alors conférée au texte, qui met en présence à la fois de sa 'matière' comme de son propos, propose une expérience multiple, d'attention pour ses divers composants, fait ressortir, par la pratique du commentaire et les jeux métatextuels, à la fois la composition des situations décrites comme les principes de leur description. Les rares passages véritablement narratifs plutôt que discursifs, ressaisis ensuite par le jeu métatextuel du narrateur, soulignent les procédés de composition, de réception du récit, tout autant qu'ils suscitent une réalité diégétique forte, vecteur d'émotion. La réflexion et l'observation s'associent ainsi à l'implication dans la teneur diégétique.

Le procédé est évidemment très différent chez Daniele Del Giudice, chez lequel, même s'il existe une énonciation oscillante et fluctuante, sont absents les jeux métatextuels, la pratique du commentaire ou de la digression, la constitution d'une figure du narrateur reconnaissable et à la subjectivité très affirmée. Pour autant, et ainsi qu'on l'a déjà vu, l'énonciation s'y donne également comme un regard porté sur la diégèse, et suscite à la fois un principe d'implication dans la réalité diégétique comme un principe d'observation fine de celle-ci. Est créé un double mouvement, d'adhésion à ce qui fait présence, donné comme une actualité, et d'observation et de saisie de son image et de sa forme. Est maintenue ainsi une implication dans l'espace diégétique aussi bien qu'une certaine distanciation, propre à l'observation et permettant de saisir le dessin des situations et des éléments qui les composent. L'utilisation de la narration à la deuxième personne est exemplaire de ce jeu de maintien d'une distanciation et d'une implication vis-à-vis de l'espace diégétique. Certains chapitres de *Quand l'ombre...* sont ainsi narrés à la deuxième personne, dans une adresse directe du narrateur au personnage pris pour narrataire, biaisée cependant par une utilisation récurrente du présent, dans une sorte de narration simultanée adressée à un personnage qui ne serait pourtant pas

en mesure de la recevoir, étant diégétiquement 'en train' d'effectuer les actions que le narrateur (lui) décrit. Par l'utilisation de la deuxième personne, la position de destinataire du lecteur devient ambiguë : il est placé ainsi dans le rôle d'observateur d'un récit qui ne s'adresserait pas à lui, dans le même temps que, comme le rappelle Genette¹⁹⁴, l'utilisation de la deuxième personne facilite l'identification du lecteur au personnage désigné comme destinataire. Une collusion s'opère ainsi, avec cette utilisation de la deuxième personne, entre la place du lecteur et celle du personnage, ainsi qu'entre le rôle d'observateur que possède le narrateur-témoin et celui auquel est renvoyé le narrataire du récit. Cette narration particulière, combinée à l'omniscience du narrateur, qui retranscrit les pensées, émotions et sensations du personnage, propose ainsi au lecteur une observation accrue de l'action et du monde diégétique qui s'y dessine, les informations données par le narrateur dépassant celles enregistrées par le personnage. Ses actions sont soulignées en même temps que rendues plus vives pour le lecteur indirectement interpellé par l'emploi de la deuxième personne. De ce fait, l'acte de réception correspond à une implication exacerbée dans l'action diégétique, tandis que le fait que le récit feigne de ne pas être adressé au lecteur permet une distanciation propre à l'observation. Visibilité de l'action et appréhension sensible de celle-ci sont ainsi convoquées dans le même temps, par le jeu de décalage de la position du lecteur.

On peut observer le passage concernant le premier atterrissage en « soliste » au premier chapitre de *Quand l'ombre...*, exemplaire de ce maintien conjoint des principes d'implication et d'observation, notamment par l'utilisation de l'impératif. En effet, celui-ci se substitue à l'indicatif dans le récit des actions requises pour l'atterrissage, dont l'effectuation est pourtant attestée dans la suite du récit, donnant ainsi lieu à une description biaisée mais portant, par là, ce principe d'implication. Le lecteur, dans sa position ambiguë de narrataire, semble directement interpellé, mis en situation par l'utilisation de l'impératif, qui souligne aussi la narration simultanée et la sensation d'un avoir-lieu intense. De plus, le récit de l'atterrissage en une longue phrase, faite d'une accumulation de segments courts retranscrivant les actions tantôt à l'impératif tantôt à l'indicatif, contribue encore à susciter une implication, par la création d'un rythme textuel qui rend l'urgence et l'enjeu du moment. Dans cette succession rapide d'actions cruciales, le temps de l'observation est également maintenu, ce qu'il faut voir étant indiqué par le narrateur, dont le regard dépasse celui du personnage-narrataire : « [...] abbassa il muso dell'aereo, lascialo andare, lasciati andare, vieni giù planando sopra gli alberi, se non fossi così concentrato e teso ti accorgeresti dell'ombra che il sole alle spalle ti proietta davanti, di come si ingrandisce sull'erba e tocca prima di te, la tua ombra ha già atterrato, il tuo aereo ha già atterrato, lasciati andare [...]. »¹⁹⁵ (p. 12). La position double, ambiguë, du lecteur

194 Cf. *Figures III*, Seuil, 1972, p. 266.

195 « [...] baisse le nez de l'avion, laisse-le aller, laisse-toi aller, descends en planant au-dessus des arbres, si tu n'étais pas si concentré et tendu tu verrais l'ombre que le soleil qui est derrière toi projette devant, comment elle s'agrandit

est ainsi sollicitée, une vaste amplitude dans l'appréhension étant suscitée, qui permet à la fois une implication exacerbée dans ce temps de l'urgence et une distance qui en permet l'observation, porte au regard la configuration de la situation. L'énonciation se donne ainsi bien comme l'ouverture d'un regard, fait état d'un regard aiguisé communiqué au lecteur par le rôle d'observateur qui lui est attribué, tandis que son inclusion biaisée dans l'espace du récit semble soutenir la volonté d'une expérience sensible de ce qui est décrit. L'intervention assez récurrente de narrateurs intra-diégétiques, notamment dans *Quand l'ombre se détache du sol*, qui porte encore cette collusion entre les deux narrataires que sont le personnage et le lecteur, soutient de même cette implication du lecteur dans la diégèse créée.

L'implication dans l'expérience diégétique s'allie ainsi à un processus d'observation, cette alliance étant soutenue également par l'intrication souvent indéchiffrable entre l'attention minutieuse du narrateur pour le contexte diégétique et celle des personnages. On observe ainsi, dans la plupart des récits de Daniele Del Giudice, une focalisation variable aux modulations très discrètes, qui entremêle, parfois dans une même phrase, focalisation zéro et focalisation interne. L'incipit d'*Atlas Occidental* est représentatif de cette construction du récit selon ces fluctuations de la focalisation, qui mêle focalisation zéro et focalisation interne, donnant ainsi autant à observer la situation et sa configuration précise qu'entraînant une certaine implication dans celle-ci. Notamment, après une description des préparatifs du personnage à son décollage, donnée en focalisation zéro, le récit de l'accident manqué est donné selon un recours à une focalisation interne, qui permet de ne le faire apparaître que par les sensations et réactions qu'il suscite. Comme dans l'emploi de la deuxième personne du singulier, par ces oscillations de la focalisation, le lecteur est placé dans une position d'observateur, tandis que les petits passages en focalisation interne lui offrent une possibilité d'implication plus grande, la narration proposant ainsi à la fois une considération de la configuration des situations comme la possibilité d'une appréhension plus sensible de celles-ci. De plus, si, par exemple à l'incipit de *Atlante Occidentale*, les changements de focalisation apparaissent assez clairement, et distinguent différents passages du texte, un entremêlement plus discret, plus rapide, existe aussi, qui poursuit cette conjonction des principes d'observation et d'implication, par un entrelacement peu distinguable à première vue. Ainsi, interviennent par exemple des expressions qui, comme dans *Dans le Musée de Reims*, nuancent l'affirmation, affichent brièvement une incertitude. Dans *Atlas Occidental* où le point de vue sur la situation peut être rapporté au personnage, elles peuvent prendre l'apparence d'interventions courtes et ponctuelles d'un discours indirect libre, mêlées fugacement à l'énonciation en focalisation zéro, par exemple : « Per un attimo, l'attimo in cui le Zlin ha ripreso l'assetto toccando il suolo, Brahe ha visto il pilota di profilo,

sur l'herbe et arrive avant toi, ton ombre a déjà atterri, ton avion a déjà atterri, laisse-toi aller [...]. », p. 18.

controluce : guidava dal posto di dietro, *forse* per avere più baricentro, col tettuccio semiaperto. »¹⁹⁶ (p. 7). Ces apparitions fugaces d'un possible discours indirect libre contribuent à rendre l'énonciation ambiguë, et à ouvrir à la fois un regard précis et une implication dans les situations. Selon ce principe d'un entremêlement serré entre les différents points de vue, des analyses du narrateur peuvent intervenir, qui, par ce jeu d'une oscillation rapide de la focalisation, ne sont alors pas données comme telles, et se confondent presque avec la focalisation interne, ne serait-ce une distinction voilée, comme par exemple l'emploi du présent, ainsi à la p. 4 : « Correva abbastanza, ogni tanto sollevava il ruotino di dietro e subito rallentava per rimmetterlo giù ; così è come andare in macchina, ma non si può accelerare, le ali sono di ingombro, la posizione scomoda. Gli sembrava che il campo non finisse mai. »¹⁹⁷. Cette relation particulière des situations dessine alors une observation méticuleuse, qui donne précisément à voir la situation et fournit les éléments nécessaires à la compréhension de l'action, autant quelle favorise une implication dans son appréhension, par les discrètes interventions d'une focalisation possiblement interne permettant une identification, un investissement dans un point de vue particulier. On peut l'observer, par exemple, dans cet enchaînement de phrases qui donne d'abord à voir, par la focalisation zéro, précisément l'action et la situation, avec une localisation précise du personnage dans l'espace diégétique, une description rapide de sa position qui dessine sa stature dans l'espace, et qui glisse soudainement vers un possible discours indirect libre : « Andò in mezzo alla pista e si fermò a braccia conserte tra l'erba rasa, tra due file parallele di lucciole spente piantate a terra. Guardava l'aereo con la testa all'insù, lo guardava con intenzione ; era impossibile che l'altro non lo vedesse, com'era impossibile *in fondo* che non l'avesse visto prima. »¹⁹⁸ (p. 5). L'alternance rapide entre focalisation zéro qui permet un regard large, à même de dessiner précisément la situation, et de brèves interventions d'une possible focalisation interne, alliée à d'autres moments avec une analyse du narrateur, crée une observation minutieuse de la situation qui se confond, dans la rapidité de leur alternance, avec une implication dans la situation. Cette technique énonciative contribue ainsi à augmenter l'amplitude d'appréhension de la situation pour le narrataire, et semble aussi, par contamination, exacerber les capacités perceptives des personnages.

196 C'est moi qui souligne. (« Pendant un instant, l'instant où le Zlin touchant le sol a repris son assiette, Brahé a vu le pilote de profil, à contrejour : il conduisait assis à la place arrière, *peut-être* pour avoir un meilleur équilibre, avec le cockpit entrouvert. », p. 13).

197 « Il roulait passablement vite ; il relevait de temps à autre la roulette de queue et ralentissait aussitôt pour l'abaisser ; c'est comme aller en voiture, sauf qu'on ne peut accélérer, les ailes sont encombrantes, la position inconfortable. Il avait l'impression que le champ n'en finissait pas. », p. 10.

198 « Il s'est avancé au milieu de la piste et s'est arrêté dans l'herbe rase, les bras croisés, entre deux files parallèles de lucioles éteintes plantées à terre. Il regardait l'avion la tête levée, il le regardait avec insistance ; il était impossible que l'autre ne le voie pas, comme il était *au fond* impossible que l'autre ne l'eût pas vu tout à l'heure. », p. 12.

Une ambiguïté concernant l'acuité perceptive est en effet ainsi créée, dans la mesure où, si elle est rapportable en premier lieu au narrateur, elle 'contamine' également les personnages par cette alternance de points de vue variables très rapprochés, qui associe de ce fait les deux attentions, celle du narrateur et celle du personnage. La focalisation changeante, même soutenue par une narration hétérodiégétique globalement en focalisation zéro, dote les personnages d'une faculté perceptive accrue, sans qu'il soit toujours possible de distinguer si les notations d'éléments infimes, de détails, faisant présence dans le contexte diégétique, doivent être rapportées à l'attention du narrateur ou à celle des personnages. Cela soutient une description du monde donnée dans l'action de sa perception, même si celle-ci ne peut être strictement rattachée à un foyer perceptif¹⁹⁹, et contribue encore à faire du narrateur un témoin, un observateur méticuleux et précis qui donnerait à voir ce qui prend place dans la diégèse et compose les situations. L'ambiguïté de l'énonciation est ainsi renforcée, tandis que la différence entre la narration et la description se brouille dans cette manière de donner à voir les situations, et que les personnages se dotent d'une conscience du monde qui les entoure possiblement accrue, aiguisée, minutieuse.

De multiples détails font ainsi présence dans le texte sans pouvoir être strictement rapportés à la conscience du personnage ou à l'action du narrateur, ainsi, par exemple, ce détail placé lors d'une conversation entre Brahé et le mécanicien : « Ha detto che certamente era suo compito controllare meglio il carrello [...] ; cominciò a sbottonare la tuta che scivolò ai piedi, arricciandosi attorno ai pantaloni di tela grigia che aveva sotto. Ricordò a Brahe che [...] avrebbe potuto farsi restituire [...] il denaro [...]. »²⁰⁰ (p. 5). Le regard qui s'instaure sur cette particularité de l'action du mécanicien, créant un petit instant visuel qui rompt la retranscription du discours et semble s'imposer de manière injustifiée, ne peut être attribué strictement au personnage ou au narrateur, mais contribue à faire saillir les éléments qui configurent l'espace diégétique, à instaurer une présence de ceux-ci rendue nettement visible, donnée à observer dans son insignifiance même. Une attention exacerbée pour ce qui compose le monde est ainsi suscitée, qui peut porter sur l'anodin, sur l'infime, mais qui marque les situations, leur donne une visibilité, fait présence dans l'expérience du personnage, et dénote encore la contemporanéité donnée à l'action diégétique, qui nuance le procédé de sélection pour laisser sa place à ce qui advient, aussi minime cela soit-il.

Est ouvert alors un regard élargi sur le monde diégétique et sur l'expérience des personnages, même anodine : avec l'imposition soudaine d'un détail au regard du protagoniste ou des témoins de la scène que sont le lecteur et le narrateur, la dynamique de la perception semble être rejouée et, par là,

199 Cf. aussi I.B.3.

200 « Il a dit que mieux contrôler le train faisait indiscutablement partie de son travail [...] ; il a commencé à déboutonner sa combinaison qui a glissé à ses pieds, faisant des plis autour des pantalons de toile grise qu'il portait par-dessous. Il a rappelé à Brahé qu'il pourrait se faire rembourser [...] », p. 11.

rendue visible. Un sentir est ainsi créé conjointement à une observation fine et aiguisée, selon la poétique de l'auteur et sa volonté de donner à voir ce que « l'œil habituellement efface ». Ici, ces éléments anodins ordinairement non visibles, et non-notés par le récit, y prennent place, s'imposent, par le jeu de l'énonciation qui entremêle son point de vue défocalisé à celui, donné alors comme minutieux, des personnages pris dans l'action diégétique. Cet entremêlement des points de vue allié à la minutie des descriptions, à l'attention de chacun (narrateur, personnages) envers les divers éléments, si minimes soient-ils, qui définissent un moment, semble viser à faire entrer dans la consistance du réel, qui se définit ainsi toujours selon l'action d'une perception, d'un regard, généralement implicite, contenu en puissance dans les modulations de la focalisation.

La description du monde n'est ainsi pas figée, mais active, ne participe pas seulement de l'instauration d'un contexte sur lequel s'inscriraient les actions, mais semble découler de ces actions, prendre place de manière continue en fonction de ce qui est donné à voir et s'impose à l'attention. Est ainsi mis en place un processus biaisé de description, avec, très souvent, une intrication entre la description et la narration, qui donne à voir le monde diégétique à mesure qu'il est éprouvé, dans une construction progressive. Avec le jeu sur le discours chez José Saramago, comme avec les fluctuations de l'énonciation chez Daniele Del Giudice, les passages de description stricte, rapportables à un narrateur discret à la focalisation zéro soutenue, sont en effet peu développés, et le monde se donne alors à voir généralement par le biais de la narration d'action, dans l'acte de sa perception, ou, chez José Saramago, la description s'inclut dans le discours du narrateur, semblant simplement ponctuer ses commentaires, et, ainsi, se brouille. La dynamique d'advenue qui définit la structure des textes et leur temporalité est ainsi soutenue par l'énonciation, par la narration particulière qui est exercée dans ces récits. Le monde diégétique apparaît comme corollaire aux actions qui y prennent place, et qui, de ce fait, semblent contribuer à le former, laissant ainsi advenir un monde indéterminé, ouvert à la contingence, au hasard, pris dans une dynamique propre à l'advenue événementiale. De plus, tous les récits débutent par une entrée *in medias res*, se passant ainsi d'une description contextualisante au profit d'une narration d'action, peu à peu développée. Les éléments du monde diégétique sont alors donnés à voir à mesure de l'action. Ainsi, si l'on reprend l'incipit d'*Atlas Occidental*, c'est par les perceptions du personnage, ou par les analyses du narrateur, brèves et données en écho à l'action, que les informations nécessaires à la définition d'un contexte diégétique, ici principalement spatial (il est à noter que presque aucune description 'psychologisante', ou concernant simplement les intentions ou le portrait des personnages n'est développée²⁰¹), sont communiquées, par exemple : « Ogni campo d'aviazione ha una luce molto più

201 Cette absence de description des personnages, qui existe chez les deux auteurs, est importante et sera étudiée plus en détail en III.A.1, dans la mesure où elle donne lieu à une définition de personnages indéterminés, ouverts à un changement, semblant ne valoir que par leur présence.

aperta della città con cui confina, e un colore pastello che dà solidità alle cose ; ha anche un punto di attrazione, dove la velocità coincide finalmente col rumore. Filava verso quel punto aspettando che l'hangar, la pompa di benzina e l'ufficio del noleggio scivolassero sempre piú veloci ai lati. »²⁰² (p. 3). Les informations nécessaires à la contextualisation et à la compréhension de l'action présentée (ici, le lieu de l'action, ainsi que l'action du décollage elle-même, qui n'est jamais mentionnée comme telle) sont données de manière biaisée, sans le recours à une description qui situerait ce dont il est question, et selon cette ambiguïté déjà observée entre analyse narrative et discours indirect libre. Tous les autres segments descriptifs sont mêlés à des passages narratifs, faisant ainsi intervenir une contextualisation qui sert directement la narration, par la non-distinction de passages narratifs et de passages descriptifs. Dans la suite du récit, comme dans tous les récits, également, cette manière de raccorder le contexte diégétique à une action qui le fait apparaître, l'implique, est assez largement répandue, ainsi que le procédé inverse, qui souligne les actions par une analyse de ce qu'elles font entrer en jeu. Ainsi, action et description ne viennent jamais seules, mais se soutiennent l'une l'autre, poursuivant ce principe d'implication et d'observation contenu dans la pratique de l'énonciation. On peut prendre l'exemple du début du chapitre onze de *Atlas Occidental*, dont la narration à l'imparfait, qui donne à voir des actions itératives, une habitude, en fait un passage d'apparence descriptif : là encore, le jeu de la narration brouille la distinction entre narration et description, qui se mêlent, la description se donnant principalement comme analyse des actions, les actions entrant ainsi dans la définition d'un contexte qu'elles contribuent à tisser à mesure qu'elles ont lieu, qu'elles modulent l'expérience des personnages. On retrouve ici la pratique de ce regard minutieux porté par l'énonciation, qui, mêlé aux passages en focalisation interne ou à la focalisation indéfinissable, dote les personnages d'une capacité perceptive accrue. Ici, la pratique de ce regard minutieux joint l'analyse à la description ou au récit d'action, ne donnant pas simplement à voir ce qui a lieu ou le contexte dans lequel cela prend place, mais aussi ce qui le sous-tend, la dynamique et la forme de ce qui a lieu, par exemple, ici le déroulement des conversations, dont est analysée la procédure, l'organisation interne :

« [...] oppure era Brahe che chiamava Epstein al mattino presto, probabilmente dall'anello dato il silenzio pneumatico che avvolgeva la linea, e diceva : « Potrei passare da lei questa sera ». Però per dirlo aspettava che Epstein, esaurita la conversazione sul caldo o sull'andamento delle cose, formulasse quasi una motivazione ufficiale per l'incontro : un argomento di cui voleva parlare con lui, [...], o una passeggiata [...]. »²⁰³ (p. 119).

202 « Tous les champs d'aviation ont une luminosité bien plus dégagée que celle de la ville voisine, et une couleur pastel qui donne solidité aux choses ; il y a là aussi un point d'attraction, où la vitesse finit par rejoindre le bruit. C'était vers ce point qu'il filait, attendant que le hangar, la pompe à essence, le bureau de louage glissent de plus en plus vite à ses côtés. », p. 9.

203 « [...] ou bien c'était Brahe qui appelait Epstein tôt le matin, probablement depuis l'anneau, étant donné le silence pneumatique qui enveloppait la ligne, et disait : « Je pourrais passer chez vous ce soir. » Mais il attendait, pour le dire, qu'Epstein, lorsque la conversation sur la chaleur ou sur la marche des choses était épuisée, formule une

Dans le même temps, des restrictions de champ et de l'omniscience du narrateur interviennent, de manière très rapprochée aux segments analytiques et descriptifs, nuanciant, de ce fait, l'apparence analytique des passages au profit d'un aspect narratif. Cette alternance entre narration, description et analyse, ponctuées de marques d'incertitude, d'hypothèses, contribue à poser une ambiguïté sur le foyer de perception des données transmises, et à contaminer les capacités perceptives des personnages, qui semblent se doter par moments de ce regard attentif et minutieux propre au narrateur. Ainsi, dans la même séquence, à une description de l'habitude d'Epstein d'inviter parfois Brahé alors qu'il a déjà des invités, succède un petit passage narratif (« Così una volta, entrando in giardino... »²⁰⁴, p. 119), qui se module en une description analytique de la soirée et de l'invité en présence duquel se trouve Brahé, semblant, par le jeu de l'hypothèse, pouvoir être rapportée à ce personnage, malgré l'aspect narratif attesté par la transcription des paroles au discours direct : « Al momento dei saluti si erano congedati con un « Ciao » molto semplice e tranquillo, e l'editore disse : « Devo arrivare velocemente a Zurigo », ma la solidità del tono non corrispondeva alla tenerezza dello sguardo, *come se* il cambiamento di Epstein [...] lo costringesse a prendere atto, per la prima volta, anche del proprio cambiamento. »²⁰⁵ (p. 120).

Par ces changements subtils de focalisation, ainsi que par l'ambiguïté qui lui est communiquée, comme par l'alternance rapide entre segments descriptifs, analytiques ou narratifs, description et narration semblent totalement intégrées l'une à l'autre, se soulignant et se communiquant l'une à l'autre leur teneur particulière, dans la création d'un rythme et d'une dynamique qui altère aussi bien la fixité corollaire à la description que le mouvement de succession lié à la narration, selon la volonté propre à l'auteur : « La descrizione deve essere più tesa, deve essere totalmente integrata alla narrazione, ad essa dinamicamente intrecciata. »²⁰⁶. Même si cela est mené différemment chez José Saramago, on y retrouve cet entrelacement qui s'installe entre description et narration, qui se soutiennent l'une l'autre. Ainsi, chez les deux auteurs, les descriptions sont données avec le support de la narration, rapportées, donc, à des actions, tandis que la narration est parsemée de petits segments descriptifs, une collusion s'opérant alors entre leurs principes temporels, de succession et de simultanéité²⁰⁷, qui permet également de créer cette épaisseur temporelle déjà observée, la

motivation presque officielle pour la rencontre : un sujet dont il voulait parler avec lui, ou une promenade. », p. 147.

204 « Ainsi, une fois, en entrant dans le jardin ... », p. 147.

205 « Au moment des salutations, ils se sont dit au revoir avec un « Ciao » tout à fait simple et tranquille, et l'éditeur a expliqué : « Je dois être très vite à Zurich », mais la fermeté du ton ne correspondait pas à la tendresse du regard, *comme si* le changement d'Epstein [...] l'obligeait à prendre acte aussi, pour la première fois, de son propre changement. », p. 148.

206 « Narrazione Probabile », in Lucia Quaquarell, *Objets de fiction, quelques fonctions narratives (France-Italie, 1980-1990)*, sous la direction de Philippe Daros, Thèse : Littérature Générale et Comparée : Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle : 2003, p. 304 (« La description doit être plus resserrée, elle doit être totalement intégrée à la narration, s'y entremêler dynamiquement. »).

207 Cf. notamment Genette, *Figures II*, Seuil, 1979 (1969), « Frontières du récit », p. 49-68 : « La narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel

'spatialisation' du temps qui émerge dans ces récits. La description se dote du mouvement propre à la narration d'actions, tandis que celle-ci ouvre à une observation qui porte au regard l'épaisseur de l'accumulation d'éléments simultanés qui configurent une situation²⁰⁸.

Chez José Saramago, le procédé diffère évidemment de ce qui a lieu chez Daniele Del Giudice, mais la description se brouille également, pour se mêler aux principes narratif ou discursif. A son rôle de contextualisation se substitue, chez cet auteur, le discours narratorial qui prend en charge de manière ostensible la communication des informations nécessaires à la compréhension de la diégèse, et mêle ainsi des segments descriptifs, rarement donnés pour eux-mêmes, au discours narratorial. La « vision panoramique » que l'on a déjà observée prend la plupart du temps en charge les descriptions du monde diégétique, entremêlées alors aux commentaires et analyses du narrateur. Dans *A Jangada de Pedra* par exemple, la description de la faille des Pyrénées intervient toujours par le biais d'un petit segment descriptif, vite récupéré par le discours du narrateur et augmenté de ses commentaires :

« A fenda corta a estrada, toda a grande área de estacionamento, e prolonga-se, adelgaçando-se para os dois lados, na direcção do vale, onde se perde, serpenteando pela encosta do monte acima, até desaparecer nos matos. Estamos no exacto e preciso lugar da fronteira, a autêntica, a linha de separação, neste limbo sem pátria entre os postos das duas policias, la aduana e la douane, la bandera e le drapeau. »²⁰⁹ (p. 26).

Le passage descriptif semble simplement marquer une pause très brève dans le flux du discours du narrateur, s'y intégrant très rapidement et n'étant jamais développé au-delà d'une phrase. Même dans *O Homem Duplicado*, où l'aspect descriptif est plus développé que dans les autres récits, et où l'incipit, bien qu'*in medias res*, fasse intervenir un portrait du personnage assez détaillé, qui informe sur le nom, la profession et l'état psychologique du personnage, la description qui débute le récit est très rapidement prise en charge par le narrateur, la description de la solitude du personnage menant directement sur une notation métatextuelle, qui fait la liste des personnages seuls étant déjà apparus dans les romans précédents. La désignation du narrateur intervient elle aussi très rapidement (« Ninguém, cremos, [...], se atreverá a dizer que nunca lhe aconteceu um vexame destes. »²¹⁰, p. 12), et la description qui ouvre le récit est ponctuée par les commentaires et les appréciations du

et dramatique du récit ; la description, au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble surprendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace. », p. 59 ; « La différence la plus significative serait peut-être que la narration restituée, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements, tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace [...] », p. 60.

208 La question de la simultanéité, qui répond à une volonté des deux auteurs de résister à l'inévitable linéarité du récit et hante leur pratique, sera étudiée en détail en III.C.2.

209 « La faille traverse la route, l'immense aire de stationnement, puis, s'amincissant sur les bords, s'étire vers la vallée où elle se perd pour reparaitre un peu plus loin, serpentant sur le versant de la colline, avant de disparaître enfin dans les broussailles. Nous sommes à l'emplacement même de la frontière, la vraie, la ligne de démarcation, limbes sans patrie entre les deux postes de police, la *adua*na et la douane, la *bandera* et le drapeau. », p. 26.

210 « Personne, *croyons-nous*, [...] ne se hasardera à prétendre qu'il n'a jamais vécu de vexation de ce genre. », p. 12.

narrateur. Ils dévient ainsi la description et ouvrent une considération qui va au-delà de la communication d'information, entraînant un regard amusé sur la diégèse et introduisant le discours du narrateur et son ironie (« O homem que acabou de entrar na loja [...] tem no seu bilhete de identidade um nome nada comum, de um sabor clássico que o tempo veio a tornar rançoso, *nada menos* que Tertuliano Máximo Afonso. »²¹¹). La description n'existe ainsi que très rarement pour elle-même, et la communication du monde diégétique se fait alors progressivement, en fonction des actions entreprises par les personnages ou du discours narratorial qui l'oriente et l'utilise. Dans le même temps, le principe de « soumission » de la description à la narration d'action²¹² semble nuancé : la description n'intervient pas pour soutenir l'action, la contextualiser ou fournir les éléments nécessaires à sa compréhension, mais plutôt, prend place dans l'action, se dote de son mouvement, tandis qu'elle la ralentit par l'évocation des éléments qu'elle y fait intervenir, l'une et l'autre semblant se codéterminer et s'impliquer réciproquement. Même les descriptions de lieux, par exemple, se dotent du dynamisme propre à la narration d'action ou au discours, chaque élément décrit étant relié soit aux actions des personnages, soit aux commentaires du narrateur. Notamment, dans *O Homem Duplicado*, l'utilisation de la digression hypothétique charge tout lieu qui semblerait décrit pour lui-même (hors même d'une action qui mènerait à la description), de possibles développés par la narration (par exemple, avec un mélange entre digression hypothétique et restriction de champs, qui donne l'illusion d'un accompagnement strict de l'action du personnage : « O caminho continua, serpenteia na encosta de duas colinas encavaladas e desaparece do outro lado, o mais provável é que sirva outras habitações que daqui não se alcançam a ver, afinal a mulher desconfiada [issue d'une digression hypothétique précédente] só parece preocupar-se com o que está perto da povoação onde vive [...] »²¹³, p. 208).

Cette manière d'intriquer narration d'action et description, ou description et discours narratorial crée un monde mouvant, qui ne possède pas la fixité du cadre descriptif, ne se donne pas comme définition d'un contexte fixe qui servirait de cadre aux actions, mais, au contraire, donne l'illusion d'une advenue du monde en relation aux actions qui en tendent l'espace. Le monde et le contexte diégétique sont ainsi pris dans un mouvement, tandis que la narration d'actions se module et, par les passages descriptifs qui la composent, fixe l'attention sur des éléments précis, qui ainsi s'imposent au regard et à la perception. Le monde, du fait de cette intrication entre la description et la narration d'action, de l'absence d'un cadre contextuel définitif, semble ainsi ouvert et mouvant, tandis que le

211 « L'homme qui vient d'entrer dans le magasin [...] porte sur sa carte d'identité un nom peu commun, Tertuliano Máximo Afonso, rien que cela, nom à la saveur classique, rancie par le temps. ».

212 Cf. Genette, *Figures II*, op. cit., notamment p. 57.

213 « Le chemin continue, il serpente sur le flanc de deux collines qui se chevauchent et il disparaît de l'autre côté, il dessert probablement d'autres habitations que l'on n'aperçoit pas d'ici, finalement la femme méfiante semble se préoccuper seulement de ce qui se passe près de l'agglomération où elle habite [...]. », p. 183.

leurre d'une contemporanéité entre l'énonciation et l'avancée de la diégèse est également maintenu. En effet, de telles descriptions, intervenant brièvement dans un rapport affirmé à la narration d'action, laissent advenir un monde qui semble ne se constituer qu'à mesure qu'il est parcouru ou éprouvé, répondant ainsi au leurre d'une retranscription qui ne s'effectuerait pas *a posteriori*, mais suivrait le mouvement d'advenue de l'action diégétique, les éléments du monde n'apparaissant qu'à mesure qu'ils se manifestent dans l'action. La narration, ainsi, soutient la constitution d'un monde événemential, qui se donne à voir selon la dynamique de son advenue, en abolissant le leurre d'une retranscription *a posteriori*. Le brouillage de la figure du narrateur et les jeux de restriction de son omniscience semblent également contribuer à faire porter l'attention sur ce processus d'advenue, que le refus de descriptions d'autorité, qui fixerait les éléments diégétiques et les personnages, connote.

L'énonciation se fait ambiguë, oscillante et fluctuante, et semble par là poursuivre la volonté des auteurs d'ouvrir un regard large et aiguisé, une appréhension des choses qui mêle implication et observation. En effet, par ces fluctuations de l'énonciation et de la focalisation, par le jeu sur l'omniscience du narrateur comme par sa désignation chez José Saramago, est ouvert un regard large, qui prend en compte autant les éléments diégétiques que l'énonciation elle-même, rendue visible par les différentes techniques la questionnant, la remettant en jeu, en brouillant les principes consacrés. Par ces techniques de déstabilisation d'une énonciation unie et homogène, les possibles du récit sont ainsi ouverts, l'exercice d'un décalage dans la voix narrative semblant exacerber les potentialités de la mise en récit dans sa possibilité d'ouvrir à une appréhension doublée d'une réflexion et d'un exercice d'un regard lucide et aiguisé.

Les jeux sur la restriction de champs, comme l'intrication entre les principes narratifs et descriptifs, soutiennent de plus le dessin d'un monde pris dans un processus d'advenue, qui semble se construire hors de toute détermination, dans une ouverture, simplement, aux possibles dont il recèle. La pratique énonciative participe ainsi de l'expression de l'événement, et s'ancre dans les recherches poétiques des deux auteurs, dans l'instauration d'une possibilité de récit qui soit regard, réflexion, ainsi que possibilité d'une expérience, et ne porte pas la réduction autoritaire contenue dans les tentatives de reconstitution. Il s'agit ainsi de bâtir une possibilité de récit qui s'ancre dans la capacité du récit d'ouvrir un regard qui lui est propre, cherche à cerner les choses sans les définir définitivement, ne prétende pas saisir ce qui est à décrire mais l'évoquer. L'énonciation participe de cette construction particulière des récits, comme peuvent en témoigner la fluctuation des focalisations, les restrictions de l'omniscience, l'intrication entre description et narration. Se bâtissent ainsi des récits qui jouent avec leurs possibilités propres, avec les spécificités de la fiction, pour ouvrir un regard sur les choses. L'instauration du décalage porté par l'événement soutient cette

construction particulière, qui dérouté les principes de structuration du récit pour les jouer nouvellement.

II.B.2 - Ouverture des champs de possible : un décalage qui permet de voir

La rupture du sens convoquée par l'événement, le décalage qu'il applique au connu et le principe d'hétérogénéité qu'il marque vont de pair avec la nuance d'un principe d'explication, au profit d'une tentative de compréhension, qui se donne notamment comme prise en compte des divers éléments suscités, mis en jeu ou faisant présence dans l'advenue événementiale. Le décalage événemential marque ainsi, et est utilisé, tant en ce qui concerne le déroulement de la diégèse que les principes et techniques guidant sa construction (structure narrative, temporalité, énonciation). L'introduction de l'événement, la force de son avoir-lieu permet de bâtir dans les récits un monde neuf, qui peut dérouter, ainsi qu'on l'a déjà vu au niveau de la structure des textes notamment, le processus réaliste classique dont tentent de s'affranchir les deux auteurs.

Si la rupture du sens créée par l'événement détermine la structure narrative particulière de ces récits et marque également l'énonciation qui devient plus ambiguë pour laisser advenir une vaste amplitude dans l'appréhension des choses, sa dynamique peut de même sous-tendre le principe d'écriture sur lequel ils sont fondés. Ainsi, au niveau des détails des textes, ces ruptures d'un processus logique permettent de donner lieu à la notation, d'apparence hors-sélection, du contingent. Elles ouvrent ce regard large et aiguisé qui donne à voir l'advenue événementiale hors d'un principe de sélection stricte et permettent cette prise en compte du possible auquel ouvre la dynamique événementiale. De la même manière, l'introduction d'un principe d'hétérogénéité dans la production de la signification que peut représenter l'événement semble sous-tendre la création même des récits, les rendre donc à une possibilité qui se détache du schéma réaliste, du leurre d'une stricte reconstitution, pour permettre la constitution, dans le texte, d'un monde particulier.

Recherches poétiques des auteurs et dynamique événementiale semblent ainsi se soutenir l'une l'autre pour permettre la création des textes en vertu des spécificités propres à la fiction, à sa conception chez ces deux auteurs. L'événement est utilisé comme ce qui permet un décalage conséquent par rapport à une littérature conçue comme production de significations, reconstitution de l'objet à décrire, pour au contraire soutenir le dessin d'une teneur, d'un sens, qui s'exprime par la diffraction, les distorsions propres à la fiction. La sortie de la logique « intra-mondaine » que

l'événement porte, l'opacité qui le marque, semblent ainsi pouvoir être utilisés dans l'écriture même des deux auteurs, à des niveaux divers.

On peut observer la manière dont le travail de la digression hypothétique chez José Saramago, le jeu sur les adjectifs qualificatifs et les points virgules chez Daniele Del Giudice, celui sur les expressions figées chez José Saramago, créent des décalages de sens à même de dérouter un principe mimétique classique, pour faire apparaître un intervalle du sens né de la confrontation entre l'inattendu, l'insoupçonné, et le connu, l'habituel. Cela permet d'amplifier l'amplitude de ce que le récit peut donner à voir, de laisser subsister, dans le déroulement de la diégèse, les possibles qu'elle porte, et de l'ouvrir aux multiples potentialités dont elle recèle, brouillant encore la ligne d'un déroulement linéaire, prévisible et orienté vers une fin par un processus logique.

Chez José Saramago, le procédé de la digression²¹⁴ possède un développement important, et il contribue aussi à l'ouverture, dans le texte, des champs de possibles, d'une attention qui prend en compte également ce que la situation est, ce par quoi elle est composée et ce à quoi elle pourrait donner lieu. On a vu ainsi la manière dont la pratique de la digression hypothétique chez José Saramago permettait de donner à voir le monde diégétique comme contingent, non soumis à une nécessité, dans le leurre d'une nuance du principe d'arbitraire du récit. Cette technique de la digression hypothétique, alliée aux digressions d'autres types, permet de briser la ligne du récit, de faire advenir une ramification qui en nuance la linéarité. Le déroulement linéaire de la diégèse peut ainsi être rompu pour donner à voir une ramification qui permet d'éviter une unité factice, plaçant au contraire l'attention sur une composition mosaïque, qui souligne la teneur des situations.

On trouve chez José Saramago des digressions de plusieurs ordres²¹⁵ : métatextuelles, idéologiques, de communication avec le narrataire, explicatives (informations données sur la diégèse), hypothétiques. Ces différents types de digressions peuvent évidemment se recouper. Quelles qu'elles soient, elles créent une brisure ou une déviation de la ligne du récit, et l'ouvrent à d'autres plans que celui de la diégèse (principalement les plans de l'énonciation, de la réflexion et de l'hypothèse). Ce procédé crée des récits non-unitaires, intégrant au contraire la disparité, l'hétérogène, dans leur construction de détail même. De plus, la création de ces différents plans fait surgir une temporalité particulière, stratifiée, selon l'image souvent développée par l'auteur du

214 Nous reviendrons sur la digression et son rôle dans la construction du monde diégétique et de la narration en III.C.2, pour privilégier ici la seule digression hypothétique.

215 Nous reprenons ici les termes utilisés par Gérard Genette pour qualifier les interventions du narrateur dans la diégèse, cf. *Figures III, op. cit*, chapitre « Voix », p. 225-265.

temps comme une toile qui intégrerait de multiples éléments disparates et parfois éloignés²¹⁶, qui va de pair également avec la hantise de la simultanéité et surtout de l'exhaustivité, mais aussi de la visibilité de la trame de l'écriture, qui parcourt l'œuvre saramaguienne. Ainsi, soit le temps de l'énonciation recoupe celui de la diégèse (dans une illusion métalectique ironique ou humoristique, qui raille l'économie classique du récit réaliste), soit le temps de la diégèse s'amplifie, se gonfle du temps de l'énonciation, ou d'une multiplicité d'informations relatives à l'action mais médiées par la voix énonciative, ou encore le temps de la diégèse se gonfle de ce qu'il aurait pu être, par le procédé de l'hypothèse. Sans que ces techniques ne ralentissent véritablement le temps du récit, elles le gonflent, le temps apparaissant plein de ce qui s'y passe, ce qui s'y pense, ce à quoi il est lié ou fait penser, ce qui aurait pu s'y passer selon un champ de possibles différent. On retrouve ici la création particulière d'une temporalité ouverte, composite et vaste déjà analysée. La pratique de l'hypothèse participe de cette création d'une temporalité composite, en ce qu'elle gonfle le récit de ses possibles, non-actualisés dans la diégèse, mais pointés par l'énonciation comme y étant contenus. Elle intègre au récit ce qui ne va pas forcément de soi, son à-côté, les lignes selon lesquelles il aurait pu être développé, et conjoint par là ouverture des possibles, attention pour le potentiel, dont elle souligne la présence, et procédé de rupture de l'attendu, par la déviation impromptue qu'elle définit la plupart du temps.

Par là, le principe de causalité est dérouté à un niveau plus restreint que celui de la structure entière des textes, et l'attention est reportée sur ce qui pourrait avoir lieu, soulignant et accompagnant ce qui a lieu. Le narrateur d'*A Jangada de Pedra* affirme ainsi, de nouveau par le biais d'une digression, que l'important ne se situe pas dans les apparences logiques d'un enchaînement, mais au contraire dans la collision d'éléments qui rentrent en compte pour constituer le faisceau de possibles dans lequel ce qui a lieu est pris et dont il ressort :

« [...] não nos cansaremos nunca de recordar que não basta falar de circunstâncias, com a sua divisão bipolar entre antecedentes e consequentes, como por abreviação de esforço mental se usa, mas sim é necessário considerar o que infalivelmente se situa entre uns e outros, digamolo por extenso e na sua ordem, o tempo, o lugar, o motivo, os meios, a pessoa, o facto, a maneira, [...]. »²¹⁷ (p. 107).

216 “Respondo (à pergunta clássica que quer saber para onde ele vai) que o tempo não vai para lado nenhum, que o tempo é, que o tempo está. E que é como uma espécie de tela enorme onde se vão inscrevendo os acontecimentos do mundo, todos os acontecimentos, não em sequência cronológica, mas ao acaso, [...], tudo ao lado de tudo, porque tudo se move no tempo, da mesma maneira que no espaço tudo se move sem sair de onde está...”, réponse à un questionnaire envoyé en février 2006. (« Je réponds (à la question classique de savoir vers où il va), que le temps ne va nulle part, que le temps est [utilisation du verbe être d'essence], que le temps prend place [utilisation du verbe être de contingence]. Il est comme une espèce de toile énorme sur laquelle s'inscrit au fur et à mesure ce qui a lieu dans le monde, tout ce qui a lieu, non par ordre chronologique, mais au hasard, tout à côté de tout, parce que tout se meut dans le temps, de la même manière que dans l'espace tout se meut sans sortir de là où il se trouve. »).

217 « [...] nous ne nous lasserons jamais de répéter qu'il ne suffit pas de parler des circonstances et de leur division bipolaire entre antécédents et conséquences, comme on le fait habituellement pour s'épargner tout effort mental, mais qu'il est nécessaire de considérer ce qui se situe inmanquablement entre les uns et les autres, citons dans

Il s'agit également par là, on le voit, de privilégier un regard complet, qui fasse « le tour des choses » avant d'en rendre compte. La digression - hypothétique notamment - semble alors correspondre à une recherche de l'exhaustivité, à la tentative de donner à voir un monde qui ne se crée que selon une profusion d'éléments mis en rapport les uns avec les autres. Elle marque une manière de dépasser les procédés de sélection et de hiérarchisation de la littérature réaliste, sans abolir la visée référentielle du récit, mais en conditionnant celle-ci à l'exigence d'une vision qui prenne en compte tout ce qui peut composer une situation, permet de la comprendre. Cette orientation vers l'exhaustivité marque l'instant de ce qui est latent en lui, l'ouvre et l'agrandit, tandis que, par la pratique de la digression hypothétique, un monde dans le monde diégétique semble ouvert, avec l'intervention dans la diégèse d'une ligne parallèle, hypothétique, où l'histoire pourrait avoir bifurqué. On peut y observer un procédé métatextuel, qui rend visible le processus de sélection qui guide l'écriture, mais, surtout, est créé ainsi un fil du récit qui se désassemble, se ramifie, grâce à la conjonction de subordination « si », qui permet de superposer indicatif et conditionnel.

La pratique de la digression hypothétique permet de plus une certaine actualisation du possible dans la réalité diégétique, par le procédé courant de jeu sur les temps verbaux qui tend à dés-hypothétiser l'hypothèse pour la placer dans l'indétermination d'une réalisation probable, laissée en suspens à l'appréciation du lecteur. Ainsi, les hypothèses intégrées dans le récit ne se dissocient pas tant de lui qu'elles ne le prolongent fictivement, lui donnent la possibilité d'un autre prolongement, qui finit, souvent, par se mêler à ce qui a lieu 'effectivement' dans la diégèse. On retrouve ici le jeu saramaguien qui conjoint réalité et fiction pour les faire se compléter et se souligner l'une l'autre, transposée dans la construction même de la narration. La réalité effective de la diégèse s'enrichit ainsi de ses possibles prolongements, donnés par le biais de la digression hypothétique. La coupure qu'elle définit dans le déroulement du récit, le petit monde possible éphémère qu'elle ouvre, possèdent ainsi finalement un impact, non seulement sur l'appréhension de la diégèse par le lecteur - désormais en possession d'informations supplémentaires, témoin du processus de sélection gouvernant la création du récit -, mais aussi, plus directement, sur la diégèse effective même. Le jeu sur les temps verbaux peut participer de cette quasi-actualisation de l'hypothèse, ou du moins de son intégration dans le corps du récit, comme on peut l'observer par exemple dans *O Homem Duplicado*, p. 132. La digression hypothétique s'y fonde sur une pensée du personnage, prolongée au conditionnel, de nouveau dans une indécidabilité entre discours indirect libre et intervention du narrateur, du fait de la profusion des détails donnés, de l'ampleur de la digression qui se construit comme un récit dans le récit

l'ordre et intégralement le temps, le lieu, le motif, les moyens, la personne, le fait, la manière, [...]. », p. 100.

(« Acreditava Tertuliano Máximo Afonso que tão metafórico e sibilino remate iria eliminar por completo a possibilidade de que a empresa enviasse a carta a um actor que [...] [não] deixara de pertencer à legião dos considerados inferiores [...]. Se Daniel Santa-Clara chegasse a receber uma carta redigida nestes termos, o mais natural é que começasse a pensar em reivindicações salariais [...]. E se essa primeira acção individual [...] viesse a multiplicar-se [...], então toda a estrutura piramidal da industria do cinema viria abaixo [...]. »²¹⁸)

Elle est rompue ensuite par une phrase au présent (« Não há perigo, porém, de que tal cataclismo venha a suceder. »²¹⁹), puis biaisée par l'emploi du futur : « A carta [...] será remetida à secção idónea, aí um empregado chamará a atenção do chefe para a ominosa sugestão contida no seu ultimo paragrafo, o chefe fará subir sem perda de tempo o perigoso papel à consideração do seu superior imediato... »²²⁰ (p. 132). Ici, il semble clair que le narrateur prend la parole, non seulement du fait de la profusion des détails, mais aussi par la certitude introduite par l'emploi du futur. Cependant, une indécidabilité gagne alors l'hypothèse, dont on ne sait plus, par l'emploi de l'indicatif, s'il s'agit d'une projection imaginative ou d'une anticipation du narrateur sur le temps de la diégèse. Cette collision entre certitude et incertitude, entre projection imaginative et 'réalité' (diégétique) est de plus de nouveau suscitée lorsque la phrase qui résume ce passage prospectif-imaginatif est reprise dans la réponse 'réelle' envoyée par la maison de production à Tertuliano Máximo Afonso (« Em atenção à consideração particular que a sua carta nos mereceu [...] »²²¹, p. 133 et p. 156). L'hypothèse semble donc ne pas en avoir été une, ou du moins la réalité semble attester d'une possible rencontre avec la fiction. Or, l'on apprend presque à l'excipit ce qui est advenu de cette lettre, et il apparaît alors que la projection au futur, possible prolepse, n'en était pas une, et ce malgré l'omniscience du narrateur. La prolepse probable, ici, se fait alors paralipse, mais, pour ce détail du récit, une autre 'réalité' que celle advenue a été actualisée pendant la majeure partie du récit, pour le lecteur notamment²²². Ainsi, non seulement la ligne du récit est brouillée quelque peu, divisée, son unité étant biaisée par ce jeu du narrateur avec les marges de l'hypothèse intégrée à

218 « Tertuliano Máximo Afonso pensait qu'une conclusion aussi métaphorique et sibylline éliminerait complètement la possibilité que la société de production envoie la lettre à un acteur [...] qui n'avait pas cessé [...] d'appartenir à la légion des acteurs considérés comme inférieurs [...]. Si Daniel Santa-Clara recevait une lettre rédigée en ces termes, il se mettrait très naturellement à imaginer des revendications salariales [...]. Et si cette première action individuelle [...] en venait à se multiplier, [...], toute la structure pyramidale de l'industrie du cinéma s'effondrerait [...] », p. 117.

219 « Il n'y a cependant aucun danger que pareil cataclysme se produise. », p. 117.

220 « La lettre [...] sera transmise à la section appropriée où un employé attirera l'attention de son chef sur l'implication inquiétante du dernier paragraphe, ledit chef soumettra sans tarder le dangereux brûlot à son supérieur hiérarchique... », p. 117.

221 « Étant donné la considération particulière que nous avons accordée à votre lettre [...] », p. 118 et p. 138.

222 Pour ce jeu qui implique le lecteur, voir notamment Giuseppe Tavani, « Viagem abusiva de um filólogo nos universos saramaguianos », *Vértice* n° 52, 1993, p. 5-12 : « Toda a obra de Saramago [...] participa deste "jogo" combinatório, no qual o leitor tem em certa medida a obrigação de intervir na primeira pessoa, levado a julgamento por uma provocação sistemática por parte do autor, que actua negando o que em primeiro momento expressara como verdade, e empurrando o leitor a percorrer com ele um dos itinerários possíveis de entre os que a História oferece. », p. 11 (« Toute l'œuvre de Saramago participe de ce jeu combinatoire, dans lequel le lecteur possède dans une certaine mesure l'obligation d'intervenir à la première personne, mené au jugement par une provocation systématique de la part de l'auteur, qui joue à nier ce qu'en premier lieu il avait exprimé comme vrai, et pousse le lecteur à parcourir avec lui un des itinéraires possibles parmi ceux que l'histoire offre. »).

un récit fictionnel, mais ce procédé marque une possibilité pour le possible non-actualisé d'exister, conjointement à la 'réalité'. Conditionnel et indicatif semblent alors ne pas s'opposer, mais se compléter et interchanger leurs caractéristiques, dans la mesure où l'hypothèse soulevée peut renforcer ou accroître ce qui advient, et que la reprise de l'hypothèse dans la diégèse donne à celle-ci une apparence de réalité - fût-elle finalement niée.

Par cette manière de maintenir ouvert le possible dans l'actuel, non seulement en le faisant apparaître mais surtout en lui donnant une apparence de réalisation, on retrouve ce thème de prédilection de José Saramago, issu de Pessoa, sur la réalité de l'apparence et l'apparence de la réalité, développé exemplairement dans *Ricardo Reis*, et qui sous-tend toute la première partie de son œuvre, ainsi que nous l'avons vu. Bien que mis en place selon un procédé différent, on voit bien que l'ouverture d'un lieu possible pour la fiction dans la réalité (fût-elle diégétique), le maintien conjoint de ces deux pôles qui semblent aller de pair²²³, travaille également la deuxième partie de son œuvre. Le possible devient alors une partie constituante de ce qui est, ce qui est se charge des possibles qu'il porte. Il s'agit ainsi, dans la deuxième partie de son œuvre également, et bien que les récits de cette période ne se fondent pas sur des faits avérés comme dans la première, de s'attacher à « ce qui pourrait avoir eu lieu », ce qui marque, sans même advenir, l'advenu. Comme l'auteur l'explique à propos de son travail sur l'Histoire, il s'agit d' « introduire de petites cartouches qui font exploser ce qui paraissait jusque là indiscutable. »²²⁴. La réalité fictionnelle diégétique est soumise à ce procédé de rupture, de mise en doute, qui permet de donner une ampleur différente à la ligne du récit, intégrant en elle de multiples variations ; il permet également de bâtir un récit dont la règle semble n'être plus tant la nécessité que la possibilité, soulignant et montrant par là l'arbitraire du récit, qui n'apparaît plus que comme un choix parmi une ramification de possibles, en même temps qu'il en nuance le procédé ; mais encore construit un monde qui peut se fonder sur cette intrication entre possible et actuel, être constitué autant de ce à quoi il donne lieu que de ce à quoi il pourrait donner lieu, l'imaginaire ici semblant autant participer de la réalité que l'avéré. Ces indécidabilités introduites dans le texte, qui en ramifient la structure, ne marquent pourtant pas un monde flou,

223 « [A vida ultrapassa a arte ?] E a arte ultrapassa a vida – eu acho que vão de braço dado. Como acontece quando vamos dois de braço dado, há um dos dois que vai meio passinho adiante. Vida e fantasia, vão todos juntos, no mesmo caminho e na mesma caminhada. », « Das aparências das coisas », *Expresso*, 3 de abril de 2004, suplemento « Actual » n° 1640, p. 14. (« [La vie dépasse-t-elle l'art ?] Et l'art dépasse la vie – je pense qu'ils vont tous deux bras dessus bras dessous. Comme quand deux personnes vont bras dessus bras dessous, il y en a toujours une qui se trouve un petit demi pas en avant. La vie et la fantaisie vont toutes les deux ensemble, sur le même chemin et du même pas / selon la même marche. »).

224 « Quando digo corrigir, corrigir a História, não é no sentido de corrigir os factos da História, pois essa nunca poderia ser tarefa de romancista, mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível : por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido. », « História e Ficção », *Jornal de Letras*, n° 400, 1990, p.19 (« Quand je dis corriger, corriger l'Histoire, ce n'est pas dans le sens de corriger les faits de l'Histoire, cela ne pourrait jamais être la tâche du romancier, mais plutôt dans le sens d'introduire dans l'Histoire des petites cartouches qui fassent exploser ce qui jusqu'alors paraissait indiscutable : en d'autres termes, substituer ce qui a été par ce qui aurait pu avoir lieu. »).

incertain, mais plutôt constituent le possible comme part de ce qui advient, et donnent à voir l'advenu comme une possibilité parmi d'autres, présentes également. La création du récit se fait ainsi selon un processus d'actualisation des possibles, qui, avérés ou non, possédant ou non un développement diégétique effectif, prennent place dans le récit.

On retrouve, chez Daniele Del Giudice, le même processus de ramification du texte, de rupture d'une linéarité, qui va de pair avec une volonté de prise en compte de tous les éléments concomitants qui constituent une situation, même si, chez lui, cela ne passe pas forcément par la pratique de l'hypothèse, ni même par celle de la digression. Pour autant, la même rupture d'une logique de la nécessité s'opère, créant une impossibilité de lire le monde diégétique comme un « contexte explicatif », qui a lieu, chez lui, selon une manière de décaler le sens, de surprendre le sens créé par des liaisons inattendues entre différents registres de vocabulaire, par exemple, ou par une manière d'exposer la concomitance de différents détails formant une situation, et permettant moins de l'expliquer que de la dessiner comme un tout kaléidoscopique. Ainsi, cette multiplicité exposée au regard ouvre, subtilement, diverses lignes dans le récit, divers prolongements probables, tandis qu'elle rompt les principes de sélection et de nécessité réaliste. L'hétérogénéité, la surprise, semblent alors servir la recherche d'une vision plus aiguisée, qui met au jour la constitution d'un monde comme « totalité articulée de possibles », pointant la concomitance injustifiée d'éléments divers qui créent une présence, une situation, ouvrant ainsi le sens en en rompant la construction.

Ainsi, très souvent, les adjectifs qualificatifs utilisés appartiennent à un tout autre champ lexical que le nom, créant une liaison paratactique entre deux registres, se contaminant l'un l'autre pour entraîner un sens qui décale l'appréhension ordinaire. Par exemple, dans *Dans le Musée de Reims*, la voix de Anne s'épaissit de la force concrète de la sensation tactile : « La voce di Anne ogni tanto mi sfiora, o mi prende per le spalle, ci sono dei momenti in cui spinge e fa forza, degli altri in cui tira con delicatezza, e queste prese, questi gesti della sua voce hanno qualcosa di assolutamente composto e perbene [...]. »²²⁵ (p. 28), ou, au contraire, la démarche de Barnaba s'associe-t-elle à un registre sentimental : « Conservava un portamento teso, con certi scatti di insofferenza e punti di tenerezza [...]. »²²⁶ (p. 10). Il semble s'agir ici de la poursuite d'une manière de décaler le regard vers ce qui est habituellement non-perçu, en entraînant une description vers un registre peu attendu à la signification plus complexe, qui ouvre le récit à d'autres réseaux de sens. De même, l'utilisation récurrente du point virgule semble-t-elle témoigner de ce type de liaison entre éléments contradictoires ou du moins distants, peu associés. Elle souligne aussi, au niveau phrastique, la

225 « La voix d'Anne m'effleure de temps à autre, ou me prend par l'épaule, il y a des moments où elle pousse et fait violence, d'autres où elle entraîne délicatement, et ces prises, ces gestes de sa voix ont quelque chose d'absolument posé et comme il faut [...]. », p. 46.

226 « Il gardait un maintien tendu, avec certains élans d'intolérance et des pointes de tendresse [...] », p. 10.

particularité de l'écriture de Daniele Del Giudice qui dessine le tissu narratif par des jeux d'écho, de réseaux, de relations distantes entre des éléments²²⁷.

Le point virgule pourrait ainsi définir un rapport particulier entre divers éléments d'une même phrase, apparemment distants, mais, par l'utilisation de cette ponctuation particulière, liés et détachés à la fois. Il s'agit généralement soit de l'ajout d'une information, qui, de manière qui peut être légèrement biaisée, complète la première partie de la phrase (comme par exemple p. 106 de *Stadio di Wimbledon* : « Mangio senza attenzione ; vado e vengo dalle immagini e dai pensieri di qualche ora fa. Del pomeriggio resta soprattutto un sentimento di appartenenza a ciò che è accaduto, o può accadere ; è impossibile dargli una forma, e forse per questo mi sento separato dal resto, qui, come una figura sul paesaggio. »²²⁸), ou, plus généralement, d'une construction syncopée, liant les éléments tout en permettant une ellipse dans la progression de l'action, le point virgule servant de synthèse entre les différentes parties de la phrase qui ne débouchent pas strictement l'une sur l'autre (« Poi si è messo in moto il disco di una radiocronaca piena di fruscii ; è difficile capire i nomi, cerco l'uscita. Nei passaggi e nelle scale bianche c'è già la sensazione di un colore diverso sopra ; dopo un'ultima rampa sguscio nello stadio deserto, mi siedo all'inizio di una panca. »²²⁹, p. 112). Par ces constructions paratactiques, la narration maintient, dans une même phrase, une ramification d'éléments qui pourraient chacun guider le récit dans des directions différentes, imposant une attention flottante qui semble à la fois capable de tout enregistrer sans rien poursuivre, de manière à créer des petites images composites, multiformes.

L'ouverture au composite ainsi créée dans ces phrases aux détails abondants, dé-liés et pourtant conjoints, semble permettre de créer un espace de perception fondé sur un certain vide, rendu visible par la liaison paratactique, et qui suscite l'imagination. Le mélange de ce vide et de la profusion de détails qui l'accompagne, soulignant une attention pour le visible comme pour le sensible, pourrait alors susciter ce « sentiment d'appartenance à ce qui s'est produit ou peut se produire », auquel il est « impossible de donner une forme », mais qui maintient, dans le silence même du texte, l'intensité du probable. Ce silence du texte semble ainsi renforcer une perception globale, autant qu'il distingue chaque élément, rompant la possibilité de création d'un sens unitaire

227 Que nous étudierons en détail en III.C.

228 Einaudi, 1983 [Toutes les citations ultérieures de *Lo Stadio di Wimbledon* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« Je mange sans attention ; je vais et je viens entre les images et les pensées d'il y a quelques heures. L'après-midi m'a surtout laissé un sentiment d'appartenance à ce qui s'est produit ou peut se produire ; il est impossible de lui donner une forme et pour cette raison je me sens peut-être séparé du reste, ici, comme une silhouette dans le paysage. », *Le Stade de Wimbledon*, Seuil, 2003, traduction René de Ceccatty, p. 171 [Toutes les citations ultérieures du *Stade de Wimbledon* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

229 « Puis on a mis en route le disque d'une retransmission radiophonique pleine de grésillements ; il est difficile de comprendre les noms, je cherche la sortie. Dans les couloirs et les escaliers blancs, il y a déjà la sensation d'une couleur différente au-dessus ; après une dernière rampe, je débouche dans le stade désert, je m'assois à l'extrémité d'un banc. », p. 181.

pour au contraire fonder, dans l'intervalle ouvert dans la construction d'un sens, une compréhension qui soit mise en rapport des divers éléments, simple appréhension de ce qui semble se présenter à la perception flottante et aiguisée du personnage-narrateur.

La structure des phrases est alors fondée sur un principe de rupture subtil, d'enchaînements syncopés ou paratactiques, rendant possible la liaison, le maintien conjoint d'éléments distants, et imposant au regard tout un ensemble d'éléments liés bien que disparates, et constituant une situation. Il s'agit ainsi de distinguer des éléments, différents, mais qui s'inscrivent pourtant dans le même temps dans la perception, sont liés par une simultanéité plutôt que par une logique, et laissent subtilement entrevoir ce qui se produit (« Adesso, con lo sguardo più abituato, distinguo i profili che soli indicano una differenza tra le cose ; il tabellone dei numeri o gli ordini delle tribune o quello che per la sua posizione appena rilevata non può che essere il palco reale ; i ragazzi si sono seduti lí, provano probabilmente un punto di vista. »²³⁰, p. 113). La rupture d'une certaine homogénéité phrastique permet ainsi bien d'embrasser un regard plus large, plus complet, fondé sur une attention qui se disperse dans les multiples éléments rencontrés, les liant et les détachant à la fois. Ces petites ruptures d'un sens unitaire découpent alors différentes lignes dans les situations décrites, ouvrent un monde composé de la rencontre de ces éléments divers, et décalent la production du sens vers la tentative d'une com-préhension de la multiplicité contenue dans chaque situation.

Par le décalage est créé un élargissement de la signification, qui opère selon une contamination entre différents éléments pouvant appartenir à divers registres, que l'on observe aussi chez José Saramago dans sa manière de subvertir les expressions figées ou de les littéraliser. On observe ainsi chez lui une tendance à distordre les expressions figées, à les intégrer en les décalant dans le texte, voire à créer des proverbes ou bien à les littéraliser, ainsi que l'analyse Manuel Gusmão : « Tu, por um lado, integra-los [os provérbios] no discurso, crias-lhes situações de enunciação em que eles como que estão a ser feitos, restituis-lhes um sentido literal, ou contesta-los pela ironia. Em suma, em vez de os tomares como coisas feitas, inalteradas e inalteráveis, tu refazes-los. E isto é mais uma vez um trabalho de estranhar a língua. »²³¹. À l'attendu de la signification figée est ainsi ajouté l'inattendu de sa subversion, de sa littéralisation, qui reflète une manière plus large d'appréhender les choses en les interrogeant, afin de mieux les considérer, ainsi que le note Manuel

230 « Maintenant, mon regard étant plus accoutumé, je distingue les contours qui seuls indiquent une certaine différence entre les choses ; le tableau des chiffres et les ordres des tribunes, ou la loge qui, par sa position à peine surélevée, ne peut être que celle de la famille royale ; les garçons se sont assis là-bas, ils essayent probablement un point de vue. », p. 182.

231 « Entrevista com José Saramago », *op. cit.*, p. 96 (« Toi, d'un côté, tu intègres les proverbes dans le discours, tu leur crées des situations d'énonciation dans lesquelles ils se trouvent comme en train d'être conçus, tu leur restitues un sens littéral, ou tu les contestes par l'ironie. En somme, au lieu de les prendre comme des choses faites, inaltérées et inaltérables, tu les refais. Et cela, c'est une fois de plus un travail de questionnement de la langue. »).

Gusmão : « É muito interessante ver como uma das razões desta polifonia discursiva na tua obra pode ser este espantar-se com a língua que a comunidade fala e que, de tão diversa, se torna estranhável, o que é uma maneira de melhor a ver. O estranhar alguma coisa é uma maneira de exigir que se fixe a atenção nela [...] »²³². L'utilisation de la littéralisation des expressions figées (ou non) va déterminer un certain rapport entre réalité fictionnelle littéraire et réalité extra-diégétique, et l'on retrouve l'utilisation de ce procédé à un niveau plus large, comme s'il s'agissait tout d'abord de transcrire la réalité en mots, puis les mots en une nouvelle réalité, fictionnelle, permettant ainsi « d'estrnhar » ce dont il est question pour y imposer une attention accrue, exercer une considération différente par le biais du décalage permis par l'approche littéraire des choses. La visibilité aiguisée et biaisée recherchée par ces auteurs dans leur approche de la narration semble ainsi pouvoir être mise en place, au niveau de l'écriture, par le recours à l'introduction de ruptures de sens qui nuancent le principe de sélection et définissent une attention nouvelle, une interrogation de la production de sens narrative, qui semble faire écho au principe de construction de ces récits. Ils mènent à un regard plus large, permettant d'appréhender la multiplicité dont sont composées les situations et qu'il s'agit de donner à voir.

Il semble en effet que cette nuance de la logique de la nécessité et du processus de sélection, ce décalage du sens et la surprise des liaisons inattendues, qui créent une attention flottante et ramifiée, que l'on vient d'observer, permettent la création d'un romanesque qui passerait tout d'abord par un procédé de surprise, à même de décaler les appréhensions ordinaires, et portant par là un regard aiguisé, à même de saisir une totalité qui ne se constitue pas tant comme sens que comme présence. Les textes ainsi produits semblent alors se fonder sur les notions de possible et d'aléatoire, selon une ouverture à ce qui capte l'attention, pourrait se produire, plutôt que selon la poursuite d'une logique de nécessité. Mis en rapport avec ces techniques particulières d'écriture, ancrées dans les recherches poétiques des deux auteurs, l'introduction de l'événement semble alors se justifier par cette recherche d'un regard décalé, d'une ouverture d'une compréhension du monde qui ne soit pas explication mais com-prendre, tentative d'englober dans le récit une totalité mouvante et aléatoire. En effet, l'événement semble, à un niveau plus large de la création du texte, pouvoir jouer le même rôle que ces décalages de sens, petits procédés de rupture de la linéarité du texte que l'on vient d'observer au niveau de l'écriture. L'événement semble intervenir alors dans ces récits comme l'impossible qui ouvre le possible, l'illisible qui rend visible, le décalage qui permet de voir. Dans le croisement de cette même dynamique mise en place à divers niveaux de la création du récit, semble

232 *Ibid.*, p. 95 (« Il est très intéressant de voir que l'une des raisons de cette polyphonie discursive dans ton œuvre peut être liée au fait de s'étonner de la langue parlée par la communauté, et qui, par sa diversité, est propice à son questionnement, qui est une manière de mieux la voir. Interroger / s'étonner de / rendre surprenant quelque chose est une manière d'exiger que s'y fixe l'attention. »).

ainsi se jouer la possibilité pour le texte de se donner, plutôt que comme une reconstitution, portant obligatoirement en elle une certaine nécessité, la force implacable d'un nécessaire, une fois l'advenu advenu, comme une constitution. Par ces décalages constants, ainsi que par l'introduction de l'événement comme élément perturbateur du monde installé, semble se mettre en place en effet le leurre d'une constitution contingente qui pourrait être réalisée dans et par le texte.

Chez José Saramago, l'introduction de l'événement événemential et la création du monde nouveau qu'il origine pourrait ainsi servir à mettre en place ce décalage, ce procédé d'expérimentation de nouveaux possibles, qui, chez lui, permet la création d'une littérature qui puisse s'extraire de son rapport mimétique au réel, pour au contraire le donner à voir par l'appréhension biaisée de la fiction. Chez Daniele Del Giudice, l'événement, avec l'intensité qu'il porte, sa force de bouleversement et de rupture, peut constituer un principe d'opacité, d'inexplicable, se donner comme la lacune du sens sur laquelle peut se construire l'expérience littéraire.

Chez José Saramago, le décalage de sens comme la pratique de l'hypothèse marquent comme l'élan de sa fiction provient de l'actualisation d'un possible, d'une possibilité, faite mots et développée, à la manière dont l'hypothèse, poussée à son comble, devenait quasi-réalisation. Au niveau de la création du récit même, on retrouve ce même procédé, les romans de José Saramago semblent toujours partir d'une hypothèse qu'ils exploitent assez pour qu'elle se réalise en possibilité narrative. L'introduction de l'événement se fonde ainsi sur un décalage langagier, qui, 'réalisé' dans le texte, donne à la création littéraire la possibilité de se développer.

Ainsi, par exemple, aux yeux d'un José Saramago eurosceptique et qui considère la Péninsule Ibérique comme tout à fait distante, culturellement, institutionnellement et économiquement, des pays du Nord qui forment la base de l'Union Européenne, celle-ci paraît coupée de la péninsule²³³ : fictionnellement, dans *A Jangada de Pedra*, la péninsule s'en détache donc, littéralement, entraînant un parcours de cette terre ibérique et son ancrage au Sud de l'Atlantique, qui, culturellement, paraît plus proche à l'auteur. De même, lors de la guerre en Yougoslavie et des

233 « A Península separa-se porque nunca esteve ligada à Europa. [...]. Neste livro, tentei mostrar duas coisas ; primeiro : a Península Ibérica tem pouco a ver com a Europa no plano cultural. [...]. Segundo : há na América um numero muito grande de povos cujas línguas são a espanhola e a portuguesa. Por outro lado, nascem na África novos países que são as nossas antigas colónias. [...]. Trata-se apenas de sonhar – acho que esta palavra serve muito bem – com uma aproximação entre estes dois blocos, e com o modo de o demonstrar. Ponho a Península a vogar para o seu lugar próprio, que seria no Atlântico, entre a América do Sul e a África. Imagine, portanto, que eu sonharia com uma bacia cultural atlântica. », « José Saramago : « A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa » », *Jornal de Letras*, 10/11/1986, p. 24 (« La Péninsule se détache parce qu'elle n'a jamais été liée à l'Europe. Dans ce livre, j'ai tenté de montrer deux choses, premièrement : la Péninsule Ibérique a peu à voir avec l'Europe sur le plan culturel. Deuxièmement : il y a en Amérique un grand nombre de peuples dont les langues sont l'espagnol et le portugais. D'un autre côté, naissent en Afrique de nouveaux pays qui sont nos anciennes colonies. Il s'agit simplement de rêver - je pense que ce mot convient très bien - d'un rapprochement entre ces deux blocs, et de la manière de le démontrer. Je fais voguer la Péninsule vers son propre lieu, qui serait dans l'Atlantique, entre l'Amérique du Sud et l'Afrique. J'imagine, du coup, que je rêve d'une base culturelle atlantique. »).

atrocités qui y sont commises, sous nos yeux, l'auteur est-il atterré par le manque d'attention dont les hommes font preuve les uns par rapport aux autres, par notre aveuglement face à nous-mêmes et nos responsabilités²³⁴ : une épidémie de cécité, menant à une expérience concentrationnaire, est déroulée fictivement dans *Ensaio sobre a Cegueira*, écrit dans ce contexte. Chacune des intrigues de la deuxième partie de sa production semble obéir à un tel procédé, de création d'une métaphore exprimant un état de fait, littérialisée ensuite pour être développée par le récit. En mettant en image un fait, puis en littérialisant cette image, la transcription littéraire acquerrait ainsi la distance dont elle a besoin pour le réfléchir. La fantaisie que revêt l'événement dans ces récits semble ainsi s'ancrer dans ce décalage particulier qui permet à la fiction à la fois de se montrer comme telle, d'affirmer sa place dans l'espace romanesque, tout en portant, par cette caractéristique même et le décalage qu'elle implique par rapport au monde extra-diégétique, une parole sur celui-ci, qu'elle semble tout autant mettre à distance qu'extrapoler.

234 « Não me parece que o modo como tudo isto funciona seja conduzido pela razão. E o modo que encontrei de tornar isto visível foi o de declarar que somos cegos e encontrar uma situação em que é inevitável que a razão deixe de funcionar e todos os instintos, a começar pelo da sobrevivência, despertam. [...]. Apesar da beleza e do pensamento, a tentação da barbárie. Não é preciso ir aos campos nazis ou ao « gulag », a barbárie está aí, no Ruanda, na ex-Jugoslávia...[...]. Todos os horrores que descrevo [...] estão neste momento a acontecer [...]. A injustiça do mundo é a dos que, podendo ver, cegam os outros, retirando ao ser humano a possibilidade de se desenvolver. », « José Saramago, Todos os pecados do mundo », *Expresso Revista*, 28/10/1995, p. 81-82 (« Il ne me semble pas que la manière dont tout cela fonctionne soit conduite par la raison. Et la manière que j'ai trouvée pour rendre cela visible a été de déclarer que nous sommes aveugles, et de trouver une situation dans laquelle il soit inévitable que la raison cesse de fonctionner et que tous les instincts, à commencer par ceux de la survie, se réveillent. Malgré la beauté et la pensée, la tentation de la barbarie. Il n'est pas besoin d'aller dans les camps nazis ou au goulag, la barbarie est là, au Rwanda, en Ex-Yougoslavie... Toutes les horreurs que je décris sont en ce moment en train de se produire. L'injustice du monde est celle de ceux qui, pouvant voir, aveuglent les autres, retirant à l'être humain la possibilité de se développer. »).

À propos de la genèse de l'idée de cécité blanche, cf. *Cadernos de Lanzarote I*, Caminho, 1994, notamment p. 69-70 : « De repente, fico parado diante de uma fotografia que enche a página quase toda. Só alguns minutos depois, quando saí da espécie de estupor em que caíra, reparei que se tratava de um anúncio da Amnistia Internacional. A fotografia mostrava dois rapazes chineses [...] ajoelhados, com as mãos atadas atrás das costas. De pé, por trás deles, flectindo o joelho, três soldados que devem ter mais ou menos a mesma idade, cravam-lhes literalmente as bocas das espingardas à altura do coração. Não se trata de encenação, a fotografia tem uma realidade aterradora. O texto diz que há na China milhares de presos políticos, que devemos fazer alguma coisa para os salvar. Deixo de olhar, penso que isto é banal, que todos os dias nos põem diante dos olhos imagens que em nada ficam a dever a esta [...], e chego a uma conclusão : que todos esses horrores, repetidos, cansativamente vistos e revistos em variações máximas e mínimas, se anulam uns aos outros, como um disco de cores, rodopiando, se vai aproximando, pouco a pouco, do branco. Como evitar que fiquemos, nós também, imersos numa outra espécie de brancura, que é a ausência do sentir, a incapacidade de reagir, a indiferença, o alheamento ? ». (« Soudain, je reste figé devant une photographie qui remplit presque toute la page. C'est seulement quelques minutes plus tard, quand je sors de l'espèce de stupeur dans laquelle j'étais tombé, que j'ai remarqué qu'il s'agissait d'une annonce d'Amnesty International. La photographie montrait deux garçons chinois agenouillés, avec les mains attachées derrière le dos. Debout, derrière eux, fléchissant le genoux, trois soldats, qui doivent avoir plus ou moins le même âge qu'eux, leur plantent littéralement le canon des fusils à hauteur du cœur. Il ne s'agit pas d'une mise en scène, la photographie possède une réalité terrifiante. Le texte dit qu'il y a en Chine des milliers de prisonniers politiques, que l'on doit faire quelque chose pour les sauver. J'arrête de regarder, je pense que tout cela est banal, que tous les jours on nous met devant les yeux des images qui ne sont en rien en reste de celle-là, et j'arrive à une conclusion : que toutes ces horreurs, répétées, vues et revues en variations maximales et minimales, s'annulent les unes les autres, comme un disque de couleur qui, en tournant, s'approche, peu à peu, du blanc. Comment éviter que nous nous retrouvions, nous aussi, immergés dans une autre espèce de blancheur, qui est l'absence du sentir, l'incapacité de réagir, l'indifférence, l'éloignement ? »).

De plus, les quatrièmes de couverture portugaises, qui sont des citations choisies par l'auteur de livres imaginés par lui, ainsi que les épigraphes, continuent ou laissent entrevoir cette portée ou ce fondement métaphorique du roman, la plus exemplaire étant celle de *A Jangada de Pedra* qui montre clairement la rêverie sur la forme de la péninsule qui préside au développement de la diégèse : « A Ibéria tem a forma de uma pele de boi. *Estrabão* / A Península Ibérica tem a forma duma jangada. *Anónimo português* »²³⁵. L'auteur commente d'ailleurs l'importance des épigraphes en ces termes : « é como se eu escrevesse os romances para justificar, para arredondar ou para desenvolver aquilo que já está contido numa epigrafe. [...]. Eu diria que a epigrafe me ajuda, no sentido de que ela é já uma proposta : é como se a epigrafe já me apresentasse o campo de trabalho onde depois a narrativa se vai desenvolver. »²³⁶. Cette possibilité d'une littéralisation d'une métaphore au fondement du roman semble s'ancrer dans la considération du langage et son travail propre de la référentialité, que pointe Maria Alzira Seixo : « O grande percurso de significação que, aliás, parece estabelecer-se nos romances de José Saramago é justamente o que vai dos nomes às coisas, da entidade verbal à entidade referencial [...], e a fissura, indecidibilidade ou hesitação que entre os dois campos se pratica [...]. »²³⁷. C'est ainsi dans cette fissure, permettant d'« estranhar » les choses tout en se rapportant à elles, que pourrait se jouer, chez José Saramago, leur visibilité littéraire.

La littéralisation semble donc être au fondement du mouvement d'imagination qui donne lieu aux œuvres, comme s'il s'agissait de développer la fiction contenue dans une figure prise à la lettre, dont Genette envisage le procédé dans *Métalepse*²³⁸, en permettant à la signification exprimée de manière latente, passive, dans les expressions figées ou les images qui guident l'écriture des récits, de devenir active. Ainsi, plutôt que d'être des œuvres allégoriques, comme de nombreux commentateurs l'analysent, il me semble que leur processus est avant tout métaphorique, et découle plus particulièrement d'une métaphore littéralisée, dans la mesure où le développement de la diégèse donne l'amplitude à la métaphore utilisée comme matrice du récit pour se détacher de son strict rôle de comparant, en lui conférant, au contraire, un développement qui tend à devenir autonome. Le passage par l'analyse de Riffaterre sur la métaphore filée, ainsi que par les analyses

235 « L'Ibérie a la forme d'une peau de bœuf. *Strabon* / La Péninsule Ibérique a la forme d'un radeau. *Anonyme portugais*. ».

236 Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Caminho, 1998, p. 122 (« Tout se passe comme si j'écrivais les romans pour justifier, ajuster ou développer ce qui est déjà contenu dans l'épigraphe. Je dirais que l'épigraphe m'aide, dans le sens où elle est déjà une proposition : c'est comme si l'épigraphe me présentait déjà le champ de travail dans lequel, ensuite, la narration va se développer »).

237 *Op. cit.*, p. 58 (« Le grand parcours de la signification qui, de plus, paraît s'établir dans les romans de José Saramago, est justement celui qui va des noms aux choses, de l'entité verbale à l'entité référentielle, et la fissure, l'indécidabilité ou l'hésitation qui, entre ces deux champs, se pratique / s'insère »).

238 Seuil, 2004, p. 20 : « Une fiction n'est en somme qu'une figure prise à la lettre et traitée comme un événement effectif [...] ».

de Ricœur à propos du mouvement métaphorique du récit, peut servir à détailler ce fonctionnement. On retrouve, dans l'analyse que fait Riffaterre de la métaphore filée dans la poésie surréaliste, la volonté présente chez José Saramago d'appliquer une surprise, « un dépaysement de la sensation »²³⁹ chez le lecteur, qui passe par l'instauration d'un code autonome dans l'utilisation du langage, pour le détacher du code de la communication linguistique courante : « Or, par sa nature même, la métaphore filée constitue typiquement un code spécial, puisque les images qui la composent n'ont de sens, individuellement comme en groupe, qu'en fonction de la première d'entre elles. »²⁴⁰. Ce fonctionnement, s'il peut être observable chez José Saramago, est pourtant altéré, dans la mesure où les images qui poursuivent la métaphore première introduite avec l'événement semblent ne pas tant s'y rapporter lexicalement que sémantiquement : ainsi, dans *L'Aveuglement* par exemple, les différentes références à la situation de cécité vont pouvoir progressivement se détacher du sens métaphorique (cécité = arraison humaine), de l'image sur laquelle se fonde le récit, pour se constituer plutôt comme situation diégétique, la liaison n'étant ainsi pas tant soutenue au niveau lexical qu'au niveau de l'« événement effectif » que représente l'image prise à la lettre dans la diégèse. La métaphore filée qu'analyse Riffaterre repose ensuite sur deux règles importantes, permettant son décryptage : tout d'abord, elle doit poursuivre une cohérence interne qui lui permet d'être traductible et donc compréhensible par le lecteur

(« Une métaphore immédiatement acceptable (que j'appellerai primaire) pose une équation sémantique $T=V$ (où T est la teneur et V le véhicule), laquelle servira de modèle aux métaphores suivantes et permettra au lecteur de les décoder correctement. La métaphore primaire M1 est en somme la clé du code spécial établi par la métaphore filée : chaque mot figurant dans ce code sera marqué comme tel en raison de sa parenté sémantique ou fonctionnelle avec V1 de la métaphore primaire, et sera traduisible dans le sens indiqué par le modèle. »²⁴¹);

ensuite, elle repose sur un procédé de sélection qui vise à rapprocher les termes en jeu dans la métaphore :

« Nécessité, d'autre part, de respecter la règle de *sélection réciproque* : la superposition d'un système à l'autre met en relief par addition ce qu'ils ont de commun, minimise leurs différences (si Achille est un lion, tout ce qu'il y a d'exclusivement fauve dans le lion, son pelage, par exemple, sera éliminé ; le courage et la férocité seront exagérés : le code lion « homme » réorganise la représentation de l'homme de manière à en dégager l'aspect « héros »). Par conséquent, le déroulement du système V se fait en utilisant seulement celles de ses composantes qui ont des homologues dans l'autre système : toute composante sans homologue, étant inutile ou contraire à l'établissement du rapport métaphorique, est exclue. »²⁴².

239 Michael Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue Française*, n° 3, p. 46

240 *Ibid.*, p. 46

241 *Ibid.*, p. 47.

242 *Ibid.*, p. 49.

Or, chez José Saramago, ces deux procédés sont biaisés : la traduction directe de la métaphore est sollicitée et apparaît très clairement, notamment au niveau de l'ensemble de l'intrigue (la métaphore de la cécité pour témoigner de l'irresponsabilité humaine est très claire, par exemple), en même temps qu'une traduction stricte, termes à termes ou passages par passages, est complètement invalidée, en raison d'un rejet du processus de sélection. Le rejet de ce processus de sélection entraîne alors plutôt un procédé de concrétisation de l'image métaphorique de départ, qui fait la teneur du récit, dans la mesure où les différences entre comparé et comparant sont autant soulignées que leurs similitudes. Le rejet de ce processus de sélection semble aussi distinguer le récit d'un procédé allégorique, puisqu'il rend impossible la référence terme à terme, entre un contenu concret (l'image allégorique) et son sens abstrait. Au contraire, ce rejet, et le développement d'un processus de non-sélection, augmentent la métaphore de tout le sens contenu dans l'expression comparante : la métaphore primaire est ainsi développée presque à la lettre, et c'est le déroulement, hors sélection, de ses significations et conséquences qui tend le récit. Cette non-sélection permet alors de prendre la figure à la lettre et de créer ainsi, dans l'écart entre teneur et véhicule (puisque le véhicule est appelé à dépasser la teneur stricte de la référentialité et à lui ajouter sa propre teneur), la réalité diégétique. On le verra, l'abolition de ce principe de sélection mène en fait à un développement très concret des particularités du monde diégétique issues de l'image première, sans que celui-ci ne puisse plus posséder de valeur comparante. La littéralisation de la métaphore l'éloigne ainsi de son rôle de comparant, pour au contraire donner une autonomie au monde créé par le développement littéral de l'image première, déroulée dans ses multiples implications, dans ses aspects concrets et matériels qui l'éloigne peu à peu d'un symbolisme pour faire primer une présence spécifique propre au monde fictionnel ainsi créé²⁴³.

La réalité diégétique s'affirme ainsi comme fiction et se détache de la référentialité stricte pour acquérir sa propre autonomie : la confrontation même entre le processus référentiel de la métaphore et cette non-sélection peut créer une tension entre réalité et fiction qui renforce leur lien et enrichit le récit de la différence qui s'impose par le surplus de sens hérité de la figure prise à la lettre et concrétisée dans le corps du récit, en conformité avec la poétique saramaguienne développée dès la première partie de sa production. C'est ainsi dans l'écart entre travail de reconstitution d'une réalité extra-diégétique et constitution d'une réalité propre à la fiction que peut se développer l'expression littéraire, dont le lieu se crée dans l'ouverture des possibles contenus dans les faits abordés, selon la manipulation du langage qui les retranscrit fictionnellement. On retrouve par là le principe énoncé dans *L'Année de la mort de Ricardo Reis*, désiré dans *Manuel de peinture et de calligraphie* et

243 Ce développement des aspects concrets du monde portés par l'image première sera analysé plus en détail dans la partie III, notamment en III.B.1.

appliqué dès *Levantado do Chão*, qui consiste à réaliser une hypothèse, actualiser une fiction en fictionnalisant la réalité, afin de la donner à voir selon les moyens propres à la fiction. Si l'écriture de José Saramago ne suit pas le déroulement strict de la métaphore filée, elle pourrait donc cependant s'ancrer, trouver son origine, dans son processus. La métaphore serait alors la matrice de la diégèse, et le processus de la métaphore filée (sans le principe de sélection), en définirait la structure. Le procédé métaphorique utilisé dans ces récits se fonderait alors, en quelque sorte, moins sur le principe de comparaison imagée de la métaphore que sur sa force tensionnelle que pointe Ricœur²⁴⁴, qui conjugue à la fois la similitude et la différence, pour donner une autonomie au récit, dans l'exacerbation du principe paradoxal que porte la métaphore, de rapprochement et de distanciation avec le comparé. Le principe métaphorique au fondement de l'écriture de ces récits permettrait alors une confrontation des différences entre l'image et sa référence, à même de produire un décalage entre réalité fictionnelle et réalité extra-diégétique, qui mène à un enrichissement, un agrandissement du sens, ainsi que le décrit Ricœur²⁴⁵.

Cette tension, qui conserve un lien entre l'image et sa référence tout en les disjoignant dans le même temps, semble invalider l'idée d'un processus allégorique strict au fondement des récits saramaguens, pourtant généralement avancé pour décrire le fonctionnement de ses récits. Il faut d'ailleurs relever que, si la plupart des commentateurs évoquent souvent ce processus allégorique, ils ne détaillent généralement pas ce procédé en lui-même, ou bien tendent à l'augmenter d'une indécidabilité de son interprétation qui serait propre à l'écriture saramaguennne²⁴⁶. Or, cette

244 cf. notamment *La Métaphore vive*, Seuil, 1975, VIIe étude, p. 273-321.

245 « Le paradoxe consiste en ceci qu'il n'est pas d'autre façon de rendre justice à la notion de vérité métaphorique que d'inclure la pointe critique du « n'est pas » (littéralement) dans la véhémence ontologique du « est » (métaphoriquement). En cela, la thèse ne fait que tirer la conséquence la plus extrême de la théorie de la tension ; de la même manière que la distance logique est préservée dans la proximité métaphorique, et de la même manière que l'interprétation métaphorique lui cède en résistant -, de la même manière l'affirmation ontologique obéit au principe de tension et à la loi de la « vision stéréoscopique ». C'est cette constitution tensionnelle du verbe être qui reçoit sa marque grammaticale dans « l'être-comme » de la métaphore développée en comparaison, en même temps qu'est marquée la tension entre le *même* et l'*autre* dans la copule relationnelle. », *Ibid.*, p. 321.

246 Cf. notamment : Maria Alzira Seixo, *op. cit.*, « Crónica sobre um livro anunciado : *Ensaio sobre a Cegueira*. », p. 97-102 : « [...] o carácter indefinido do sentido alegórico [...] prolonga decerto uma tendência abertamente manifestada em *A Jangada de Pedra*, mas que, em *O Ensaio*, é de carácter abstracto e polivalente, podendo fundamentar tanto as reivindicações ambientalistas quanto a inoperância dos sistemas democráticos.... », p. 99 (« le caractère indéfini du sens allégorique prolonge une tendance ouvertement manifeste dans *A Jangada de Pedra*, mais qui, dans *Ensaio sobre a Cegueira*, possède un caractère abstrait et polyvalent, qui peut soutenir aussi bien les revendications écologistes que l'inopérance des systèmes démocratiques. »); Priscila Barreto da Cunha, « Dramáticas palavras : O narrador e a teoria da linguagem em *A Jangada de Pedra* de José Saramago », *Luso-Brazilian Review*, 2006, vol 43, n° 1, p. 111-127 : « Invocando toda uma tradição histórica e cultural dos países ibéricos, os eventos narrados em *A Jangada de Pedra* adquirem autenticidade na medida em que o escritor explora alegoricamente o que poderia ter acontecido na História, através de uma exposição minuciosamente detalhada, em que cada pedaço de informação é apresentado com a precisão e a autoridade de um fato histórico. », où la notion de développement du « ce qui pourrait avoir lieu » semble contradictoire au principe allégorique même (« Invoquant toute une tradition historique et culturelle des pays ibériques, les événements racontés dans *A Jangada de Pedra* acquièrent une authenticité à mesure que l'auteur explore allégoriquement ce qui pourrait avoir eu lieu dans l'Histoire, au travers d'une exposition minutieusement détaillée, où chaque morceau d'information est présenté avec la précision et l'autorité d'un fait historique. »).

conception de l'allégorie paraît entraîner une définition de celle-ci très vaste, qui semble ne pas être proprement en adéquation avec la figure ou la repousser vers celle de la métaphore, dont elle est pourtant distincte, ainsi que le rappelle Ricœur :

« Du coup, la métaphore ne peut être le fait d'un mot seul, car elle doit contenir à la fois ce à quoi elle fait renvoi de manière figuré, et ce qui est figuré : « [...] dans un tel énoncé , « quelques termes symbolisent l'icône, d'autres symbolisent ce qui est icônisé » (Henle, 181). (Max Black ne dit pas autre chose : la métaphore requiert un complexe de mots dans lequel quelques termes sont pris littéralement, d'autres métaphoriquement.) Cette constitution contrastée est si importante qu'elle suffit à distinguer la métaphore, d'une part de la comparaison, dans laquelle aucun terme n'est pris au sens figuratif et où le parallélisme opère entre deux lignes de termes littéraux, d'autre part de l'allégorie, dans laquelle tous les termes sont pris figurativement, donnant lieu ainsi à deux interprétations parallèles présentant une égale cohérence. »²⁴⁷.

En effet, l'allégorie, si son utilisation et sa conception ont pu varier dans le temps, comme le rappellent par exemple Patrick Labarthe²⁴⁸ et Christian Vandendrope²⁴⁹, garde pourtant toujours certaines caractéristiques qui la distinguent de la métaphore. Tout d'abord, si l'on suit *Le Dictionnaire de poétique* de Michèle Aquien, elle implique toujours une possibilité de traduction terme à terme, de l'image figurante vers le concept figuré :

« L'allégorie est une image qui se développe dans un contexte narratif de portée symbolique, selon une isotopie concrète entièrement cohérente, et qui renvoie terme à terme, de manière le plus souvent métaphorique, à un univers référentiel d'une autre nature, abstraite, philosophique, morale, etc. Elle se reconnaît donc à deux caractères principaux : -la continuité de l'expression figurée ; - la coexistence systématiquement maintenue d'un double sens, littéral et symbolique. ».

L'allégorie va ainsi de pair avec un processus de dévoilement de la vérité, que le processus allégorique masque dans un premier temps pour ensuite révéler, et que son jeu de « référence terme à terme » permet de traduire de manière imagée. Elle relève donc d'une dynamique particulière de décryptage de la figuration, ainsi que l'analyse Labarthe : « [...] l'allégorie exhibe (ostendit), elle fait saillie : essentielle, dans toute réflexion occidentale sur l'allégorie, sera cette ambivalence entre l'extrême monstration et le cryptique. » ; « À ce point, nous noterons une dialectique fondamentale : tout l'histoire de l'allégorie obéit à la dialectique du « caché » et du « montré » »²⁵⁰. Or, chez Saramago, ce principe est rendu impossible puisque, d'un côté, il y a un sens figuré clair qui empêche le texte d'être une énigme, et, d'un autre, il n'y a pas délivrance d'un sens univoque, pas de recherche d'une vérité, mais plutôt l'expression d'une expérience, qui empêche aussi la constitution d'une énigme. Au contraire, ainsi que le montre Maria Alzira Seixo à propos de *Ensaio sobre a Cegueira*, il y a, dans les récits de Saramago, monstration plutôt que démonstration : « trata-se, sim,

247 *Op. cit.*, p. 242.

248 *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, 1999.

249 « Allégorie et interprétation », *Poétique*, n° 117, février 1999, p. 75-94, consultable sur <http://www.ruor.uottawa.ca/fr/handle/10393/12804> (17 mai 2011).

250 *Op. cit.*, p. 14 et p. 17.

de um romance que 'ensaia' a situação da cegueira ou, talvez mais correctamente, que reflecte sobre a imagem visível (e por isso passível de ser descrita) da cegueira. »²⁵¹. Le plan du « caché » est ainsi évacué au profit d'une monstration claire et équivalente aussi bien du plan fictionnel et de figuration que de celui de la référence, tandis que le principe explicatif est dérouté, dans la mesure où le sens figuré de la métaphore première ne dérive pas vers l'exposition d'une morale. L'ambiguïté du personnage 'voyant' de la femme du médecin dans *Ensaio sobre a Cegueira* le montre exemplairement : alors qu'elle semble se constituer comme un symbole de la responsabilité, elle définit en fait moins une morale qu'un sens pragmatique de l'adaptation et d'implication par rapport aux autres, qui la mène d'ailleurs à des postures et des actes ambivalents, comme le montrent les réflexions suggérées dans ce récit sur l'assistantat ou le meurtre et la vengeance, par exemple. La figure qu'elle détermine, malgré le caractère exemplaire qu'elle peut parfois revêtir, est ainsi exempte de toute transcendance²⁵².

On retrouve ici l'évolution du principe d'interprétation qu'analyse Ricœur : l'interprétant n'est plus face à un message donné comme une vérité à entendre par une interprétation, mais au contraire, soumis au doute, au soupçon, l'interprétation devenant alors plutôt une analyse d'une production de sens. Il ne s'agit ainsi plus tant de déceler le vrai du faux que de se confronter à ce qui se montre, ce qui crée la possibilité de cette monstration, ce qui la sous-tend²⁵³, et l'on verra comme l'utilisation de l'événement vise justement à mener à une appréhension de ce qui fait présence. Le régime de l'énigme qui caractérise l'allégorie et mène à la découverte d'un sens clair, univoque, semble alors invalidé.

De plus, même s'il arrive que le processus allégorique puisse se passer de la traduction terme à terme, comme c'est le cas, par exemple, dans les fables

(« Par extension, toutefois, on s'entend pour voir dans la fable une forme caractérisée de récit allégorique. Du Marsais est très clair sur ce point et il rapporte aussi à cette figure les proverbes, apologues et paraboles. Certes, personne ne songera probablement à lire "Le corbeau et le renard" en faisant une adéquation terme à terme des différents actants avec une

251 *Op. cit.*, p. 97-102 (« Il s'agit, vraiment, d'un roman qui 'essaie' la situation de la cécité ou, peut-être plus correctement, qui réfléchit sur l'image *visible* (et pour cela susceptible d'être décrite) de la cécité. »).

252 « [...] por favor, não me perguntem o que é o mal e o bem [...], vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou a rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o, e agora ponto final na dissertação, vamos comer. », p. 357 (« [...] je vous en supplie, ne me demandez pas ce qu'est le bien et le mal [...], mais vous ne savez pas, vous ne pouvez pas savoir ce que c'est que d'avoir des yeux dans un monde d'aveugles, je ne suis pas une reine, non, je suis simplement une femme née pour voir l'horreur, vous, vous sentez l'horreur, moi, je la sens et je la vois, et maintenant, assez disserté, allons manger. », p. 308-309). Nous y reviendrons en III.A.3 et III.B.1.

253 « Descartes triomphe du doute sur la chose par l'évidence de la conscience, eux [Marx, Nietzsche, Freud, les « trois maîtres du soupçon »] triomphent du doute sur la conscience par une exégèse du sens. À partir d'eux, la compréhension est une herméneutique : chercher le sens, désormais ce n'est plus épeler la conscience du sens, mais en *déchiffrer les expressions*. [...] Si la conscience n'est pas telle qu'elle croit être, un nouveau rapport doit être institué entre le patent et le latent ; ce nouveau rapport correspondrait à celui que la conscience avait institué entre l'apparence, la réalité et la chose. », Paul Ricœur, *De l'interprétation, essai sur Freud*, Seuil, 1965, p. 42.

situation réelle. L'allégorie ne réside pas ici dans une coïncidence parfaite entre deux univers sémantiques, mais dans la possibilité de mettre en relation d'équivalence un récit imagé et la morale abstraite qui en découle.»²⁵⁴),

ici encore, la pratique saramaguienne, avec son absence de morale et la polysémie qui la caractérise, ne semble pas pouvoir être véritablement allégorique. De plus, ainsi que l'analyse Labarthe à propos de Baudelaire, même si ce processus peut être altéré dans le cas où l'image figurante prime sur le concept, développe une certaine autonomie traduite généralement par une concrétisation de cette image qui brouille sa simple soumission à un concept abstrait (dans la mesure, chez Baudelaire, où la Transcendance et l'Absolu ne sont plus clairement présents et lisibles dans les signes du monde, dans la mesure donc où la figure n'est plus ce par quoi s'incarne une Transcendance qui peut se montrer, mais au contraire, une poursuite harassante de l'infini par le biais de la composition finie du poème), cette figure véhicule pourtant toujours cette aspiration à un au-delà d'elle-même²⁵⁵. Ainsi, analyse Labarthe, même chez Baudelaire, l'allégorie porte avec elle et expose une hiérarchie de valeurs, dont la traduction en une image, si autonome soit elle, permet d'exprimer la polarité : ainsi, si la réversibilité qui marque la figure chez Baudelaire bride la transcendance autant qu'elle ouvre l'image à plus qu'elle-même, empêchant un rapport de soumission strict de l'une à l'autre, cette hiérarchie de fonction, qui prévalait dans l'allégorie classique, se retourne en une hiérarchie de valeurs qui s'opposent dans le poème. C'est dans cette mesure que l'allégorie, en tant que figure qui porte l'expression d'une hiérarchie, semble peu compatible avec le procédé mis en place par José Saramago, où une égalité des valeurs semble primer, comme dans le processus métaphorique qui pose comparant et comparé au même niveau. Chez José Saramago en effet, réalité fictionnelle et état de fait réel mis en jeu dans le récit semblent entretenir une valeur d'égalité. La référence au monde extra-diégétique ne détermine pas une soumission de l'image développée dans le texte à sa référentialité, ainsi qu'on l'a vu, au contraire, l'autonomisation progressive, par le développement de toutes les conséquences de l'image métaphorique première dans le récit, brise cet assujettissement à un principe de référentialité strict. C'est dans le rapport de tension entre la signification figurée et la force de la signification littérale que s'ancre leur lien, qui définit ainsi plutôt un rapport de contiguïté entre l'un et l'autre qu'un rapport de hiérarchisation.

Le seul récit qui pourrait être véritablement allégorique dans la production saramaguienne serait alors *As Intermitências da Morte*, en vertu du recours à l'image canonique de la personnification de la mort, décrite en suivant le topos du squelette à la faux, mais enrichie de détails concrets et originaux. On pourrait ici rejoindre les « allégories figuratives » que définit Labarthe à propos des

254 Christian Vandendorpe, « Allégorie et Interprétation », *op. cit.*, p. 78.

255 « Il faut rappeler, avec Jean Starobinski [*La mélancolie au miroir*], que chez Baudelaire, l'allégorie se manifeste d'une double manière : soit qu'une scène ou une rencontre contingentes ouvrent sur un sens spirituel – ainsi le cygne échappé de sa cage lu comme une figure d'exil -, soit qu'un état de l'âme se matérialise, dignifié et grandi au terme d'une traduction imageante. », Labarthe, *op. cit.*, p. 614.

textes baudelairiens²⁵⁶. Cependant, l'absence de transcendance pourtant liée à ce type de personnification est soulignée dans le texte saramaguien, notamment par le refus de la majuscule au nom de la mort (qu'elle récuse elle-même :

«Na tarde deste mesmo dia [...] chegou à redacção do jornal uma carta da morte exigindo, nos termos mais enérgicos, a imediata rectificação do seu nome, senhor director, escrevia, eu não sou a Morte, sou simplesmente morte, a Morte é uma cousa que aos senhores nem por sombras lhes pode passar pela cabeça o que seja, vossemecês, os seres humanos, só conhecem [...] esta pequena morte quotidiana que eu sou [...] »²⁵⁷, p. 118),

mais aussi par la description de l'instance de la mort comme une administration, découpée en zones géographiques, la mort dont il est question dans le texte n'étant ainsi qu'une simple fonctionnaire rattachée à un territoire circonscrit, ce qui freine ainsi le principe du passage de la personnification imageante au concept abstrait et général. Tout en reconnaissant dans ce texte le principe allégorique dont Maria Alzira Seixo fait la règle des récits saramaguens, elle y analyse ainsi cette individualisation propre à en dérouter le principe, cette direction vers le concret qui en trouble la figure :

« é muito curioso que, construído sobre uma abstracção, o livro se encaminha para a sugestão de um concreto particularmente individualizado, embora ao mesmo tempo exemplar. », « A importância da música reside nestes vários graus de concreto e de abstracto que a expressão sonora potencializa, e que são aqui expressão magistral da forma como Saramago utiliza a alegoria para chegar ao concreto, e a generalidade social para desembocar na singularidade do individuo. »²⁵⁸.

Cette direction vers une individualisation, qui a lieu dans toute la deuxième partie du roman, brise donc encore le processus allégorique. On serait alors, même dans ce récit, plutôt face à une poursuite d'une hypothèse, réalisée par le biais du recours à la fiction, et l'allégorie ici dérive vers le récit « prospectif », à la manière d'un roman d'anticipation qui aurait troqué la réflexion politique contre une réflexion 'existentielle'. On retrouve ainsi la dynamique de l'essai propre au roman saramaguien²⁵⁹, et, soutenant cette dynamique de l'essai, le recours à la littéralisation d'une figure comme fondement du récit permet de donner à la fiction une certaine autonomie, qui la pose dans

256 « Il serait vain d'égrener le long répertoire des allégories « figuratives ». Mieux vaut indiquer ce qui confère tant de relief à nombre d'entre elles, à savoir l'extrême distance entre l'idée abstraite et les hardiesses d'un réalisme saisissant. En témoigne une « emblématique » toute personnelle : l'Ennui et son houka ; l'Oubli et sa hotte ; l'Irréparable et sa dent maudite ; la Beauté et son fléau ; [...] ; le Plaisir et son fouet. L'alliance des registres nobles et familial, mythique et domestique, produit quelques inoubliables tableaux : le Destin, servile comme un chien ; les « Fièvres » au pied traînard ; [...] ; la Vie qui se tord, « impudente et criarde » ; le Désir, « vieil arbre » qu'engraisse le plaisir ; l'Humanité qui bout dans la marmite du monde. », *Ibid.*, p. 50-51.

257 « Dans l'après-midi de ce terrible jour, une lettre de la mort arriva à la rédaction du journal exigeant dans les termes les plus énergiques la rectification immédiate de son nom, Monsieur le directeur, écrivait-elle, je ne suis pas la Mort, je m'appelle simplement mort, la Mort est autre chose, vous ne pouvez pas imaginer ce qu'elle est, vous autres humains, connaissez seulement la petite mort quotidienne que je suis. », p. 143.

258 Maria Alzira Seixo, « Quanto pode o coração », *Jornal das Letras*, Ano XXV, n° 923, 15 a 28 de Fevereiro de 2006, p. 23 (« il est très curieux que, construit sur une abstraction, le livre se dirige vers la suggestion d'un concret particulièrement individualisé, bien qu'en même temps exemplaire. » ; « L'importance de la musique réside dans ces divers degrés de concret de d'abstrait que l'expression sonore potentialise, et qui sont ici l'expression magistrale de la manière dont Saramago utilise l'allégorie pour mener au concret, et la généralité sociale pour déboucher sur la singularité de l'individu. »).

un rapport tensionnel avec le réel extra-diégétique, permet « d'estrnhar » ce que le roman se propose de traiter, et l'empêche ainsi d'être une simple transcription imagée.

Ainsi, on retrouve bien, même lorsque le récit joue avec la figure de l'allégorie assez clairement, le processus métaphorique qui pose un rapport de contiguïté plutôt que de hiérarchie entre texte et monde réel, permettant, par ce rapport presque spatial au monde réel de référence qui décale le principe de référentialité, de l'enrichir des possibilités mêmes de la fiction. De ce fait, il s'agirait plutôt de la proposition d'une réalité contiguë au monde extra-diégétique, selon la poétique saramaguienne qui fait de la fiction un moyen d'agrandir les horizons du réel, dans le décalage des images reçues de lui (« Eu penso que é muito claro que na tua obra o fabricar, o ficcionar uma contra-realidade, que passa muitas vezes pelo reabilitar do maravilhoso, não tem como estratégia uma separação da realidade, mas antes o acrescentar, o modificar a realidade, a modificação das imagens que nós temos da realidade. »²⁶⁰). La fiction permettrait ainsi d'enrichir la réalité d'une autre expérience, ce qui empêcherait d'avoir une stricte superposition (ce qu'implique l'allégorie, même si son sens est ambigu), au profit d'une relation de contiguïté. L'idée de métaphore, il me semble, traduit mieux cette relation « spatiale » au réel extra-diégétique dans la mesure où elle va de pair avec un processus de continuité, compris dans l'idée de déplacement, de transport, qui la fonde. L'événement, agent central de cette métaphorisation, puisque réside en lui la conjonction du sens figuré de l'image qu'il traduit et son expression littérale, visible notamment dans la manière dont il se détaille dans le texte, selon un registre du concret (de la faille géologique à l'épidémie), permet ainsi la construction du récit autour de ce principe de décalage. Il pose ainsi une hétérogénéité dans la construction du sens, maintenant vif à la fois le sens figuré et figurant présent dans la métaphore qui guide la création du récit et qu'il littéralise. En décalant ainsi l'image de la réalité par sa métaphorisation puis la littéralisation de celle-ci, on obtient alors un décalage conséquent entre la réalité fictionnelle produite et la réalité extra-diégétique dont il est, de manière distancée, question. Ainsi, ce décalage permet au récit de s'affranchir du procédé de reconstitution, et d'une tentation de prise de parole explicative sur le monde figuré, pour au contraire mettre l'accent sur une simple monstration, par l'essai de possibles extraits de l'état de fait dont part le récit. Dans cette tension entre sens figuré et sens littéral semble ainsi pouvoir se jouer l'ouverture de cet « entre-monde »

259 Il faut rappeler que les titres de *L'Aveuglement* et de *La Lucidité* sont, en portugais, explicites à propos de cette notion générique pourtant contredite par la mention de roman qui les accompagne : *Ensaio sobre a Cegueira* et *Ensaio sobre a Lucidez* (Essai sur la cécité et Essai sur la lucidité), et rappeler la phrase courante de l'auteur : « Não é de agora a minha frase de que talvez seja um ensaísta falhado que escreve romances porque não pôde aprender a escrever ensaios... », réponse à un questionnaire envoyé en février 2006 (« Elle est ancienne ma phrase qui dit que je suis peut-être un essayiste raté qui écrit des romans parce qu'il n'a pas pu apprendre à écrire des essais... »).

260 Manuel Gusmão, « Entrevista com José Saramago », *op. cit.*, p. 95 (« Je pense qu'il est très clair que, dans ton œuvre, la fabrication, la fictionnalisation d'une contre-réalité, qui passe souvent par la réhabilitation du merveilleux, n'a pas pour stratégie une séparation de la réalité, mais plutôt l'agrandissement, la modification de la réalité, la modification des images que nous avons de la réalité. »).

dans lequel se « meut la compréhension événementiale »²⁶¹, qui passe par la confrontation, la prise en compte des implications diverses découlant d'une situation. La création romanesque se donne ainsi comme possibilité de voir et de montrer, de souligner ce qui est, dans une extrapolation qui rend impossible la réduction explicative des faits pourtant pris comme point de départ des romans.

L'événement, ainsi, porte et exacerbe le principe de diffraction du réel reflété par l'œuvre littéraire déjà énoncé dans *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Son introduction dans la deuxième partie de l'œuvre saramaguienne semble ainsi pouvoir définir une sorte de radicalisation du procédé d'hypothétisation du réel et de réalisation de la fiction, par le recours à la littéralisation d'une image métaphorique, dont il ouvre le sens figuré à la contamination de sa mise en forme figurante. La visibilité biaisée recherchée par le texte saramaguien semble ainsi trouver avec l'événement fantaisiste qui prend place dans la deuxième partie de son œuvre une expression concrète.

Chez Daniele Del Giudice, ce même principe de décalage, réalisé différemment mais sous-tendu par le même écart face à la réalité du modèle, par l'introduction d'un hiatus entre réalité fictionnelle et réalité extra-diégétique, existe. Si chez Daniele Del Giudice l'on n'observe pas la teneur métaphorique que prend l'événement chez José Saramago, celui-ci peut tout de même constituer un pôle qui dérouté la reconstitution mimétique, et susciter un regard décalé, propre à l'exercice narratif. Par l'imprévu qu'il marque, par l'ouverture d'un monde nouveau qu'il entraîne, par le principe d'inexplicable qui le fonde, il se constitue dans le texte comme une advenue qui ne peut aller de pair avec une reconstitution ordonnée. Son intensité, la force de son impact et son ampleur, le bouleversement qu'il origine, dé-routent en effet la production de sens, et obligent la narration à des détours, une approche biaisée, une considération des multiples éléments qu'il met en jeu, afin de pouvoir en rendre la teneur. Comme dans l'utilisation des adjectifs qualificatifs ou des points virgules, il s'agit bien chez Daniele Del Giudice de trouver un mode de liaison entre les choses qui préserve à la fois un cône d'ombre et une force de représentation, associe lacune de sens et pouvoir d'évocation. L'introduction de l'événement pourrait alors renforcer cette manière de préserver dans un même élan les pôles opposés du langage, signification et insignifiance, parole et silence. S'il s'agit de « représenter la réalité à travers la narration »²⁶², c'est en préservant ainsi ce qui ne peut pas être reconstitué, en avançant dans un mouvement de représentation de la réalité, tout en préservant, mettant au jour, soulignant, ce qui le met en péril²⁶³. Il s'agit de permettre l'assomption d'une vision

261 Romano, *op. cit.*, p.

262 « Una narrazione probabile », *Inchiesta*, gennaio-marzo 1998, p. 69.

263 « Ho sperimentato il crinale della *probabilità*, dove ogni frase fa sentire il baratro che c'è sotto e la propria precarietà, e ogni frase racchiude in sé la propria negazione e il proprio fallimento, e tenta da qui di narrare il proprio tempo. », *Ibid.*, p. 71 (« J'ai expérimenté la ligne de faite de la probabilité, où chaque phrase fait sentir le gouffre en-dessous, et sa propre précarité, où chaque phrase contient en soi sa propre négation et son propre échec, et tente, à partir de là, de narrer son propre temps »).

de ce qui est qui se fasse par la distance même que représente la narration, qui ait lieu dans le décalage porté par la mise en fiction²⁶⁴. Ainsi que la référence à la carte du Mercator dans *Le Stade de Wimbledon* en attestait, la modélisation que forme la représentation n'est pas transcription, mais projection, image diffractée d'un réel passé sur papier, qui conserve la distance et la différence entre l'objet réel et l'objet représenté, tout en permettant tout de même le dessin, la reconnaissance, qui permet de s'y orienter²⁶⁵. Il s'agit ainsi, par un jeu de petits décalages, de préserver la spécificité de l'appréhension littéraire du réel, en maintenant la distance qu'elle pose entre l'objet traité et son traitement.

Or, l'événement se donne dans l'œuvre de Daniele Del Giudice comme ce qui ne peut se saisir totalement, et pourrait ainsi constituer une faille qui renforce dans le récit l'écart de la projection, l'impossibilité d'une saisie directe, notamment dans la mesure où il se présente comme un inembrassable, un irreconstituable, qui oblige le récit à des détours et des décalages pour circonscrire son objet, marquant ainsi le déplacement et le gouffre sur lesquels repose la narration. L'événement, en effet, se présente comme ce qui fait opacité, ne peut subir de reconstitution car il ne se réduira jamais à son explication, ainsi que le donne exemplairement à voir le chapitre métatextuel « Unreported inbound palermo » de *Quand l'ombre....* Ce chapitre se donne comme une tentative, une probabilité de chapitre, l'idée narrativisée de ce que pourrait être un chapitre sur la catastrophe aérienne d'Ustica, signifiant le manque qui se glisse entre l'événement et sa reconstitution, la mine. Il dit l'impossibilité d'une reconstitution pleine qui fasse coïncider chaque éléments dans le dessin exact de ce qui s'est passé :

« [...] qualcosa che prima era un aereo, poi finì in fondo al mare e ne risorse, e fu di nuovo, dopo, un aereo, creatura metallica ricomposta ; ma tra il suo essere aereo prima e aereo dopo non tutto torna, vengono meno un'ottantina di persone, tra passeggeri ed equipaggio. [...], un evento che torna indietro riavvolgendo se stesso, quei filmati dove una bottiglia di latte esplose in mille pezzi schizzando il liquido denso e poi ogni scheggia ripercorre lo spazio e il tempo in senso inverso e riprende il suo posto, ricostruendosi, e anche il liquido, gocciola a gocciola, rifluisce nella bottiglia. Ma nel disfarsi e rifarsi dell'evento manca qualcosa, e mancherà per sempre. »²⁶⁶ (p. 98)

264 « Il est certain que raconter une histoire signifie entrer immédiatement dans un monde d'invention qui n'a aucun rapport avec la réalité », entretien avec Dominique Berghmans, *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Bulzoni, Leuven University Press, 1994, cité et traduit par Philippe Daros, ouvrage à paraître.

265 « Quello che mi interessava era che con la fantasia, che non è rispecchiamento del reale, si avesse la possibilità di costruire una carta talmente reale da consentire di muoversi senza errori da un posto ad un altro. », « Una narrazione probabile », in Lucia Quaquarelli, *op. cit.*, p. 306 (« Ce qui m'intéressait c'était qu'avec l'imagination, qui n'est pas reflet du réel, il était possible de construire une carte tellement réelle qu'elle permettait de se déplacer sans erreur d'un point à un autre. »).

266 « [...] quelque chose qui était d'abord un avion, puis aboutit au fond de la mer et en resurgit, et fut à nouveau, ensuite, un avion, créature métallique recomposée ; mais tout ne revient pas entre son être avion avant et avion après, il manque quarante personnes environ, si l'on compte les passagers et l'équipage. [...] un événement qui revient en arrière en s'enroulant à nouveau, ces petits films où une bouteille de lait explose en mille morceaux en faisant jaillir le liquide épais puis chaque éclat reparcourt l'espace et le temps en sens inverse et reprend sa place, en se reconstruisant, et même le liquide, goutte à goutte, reflue dans la bouteille. Mais dans cette opération où

L'événement se constitue ainsi comme un illisible, ainsi que le souligne métatextuellement le « do you read ? » des contacts radio répétés dans toute la fin du texte, comme un point de silence que les mots ne peuvent atteindre, alors même que le vocabulaire convoqué ici dans la tentative de reconstitution est celui, technique²⁶⁷, des objets qui portent la mémoire de ce qui s'est passé : « Ogni piccolo particolare era una deduzione, gli strumento di bordo come i tappetini e la moquette, tranciata di netto all'altezza della quarta fila di sedili. Che ne sanno gli oggetti delle trame e delle azioni ? Che ne sanno dei mandanti e degli esecutori, gli oggetti sono lì. »²⁶⁸ (p. 99). Mais cette mémoire, son information, se donnent avant tout comme le passage d'une déformation cruciale, qui ne peut être ressaisie, mais seulement imaginée, qui ne peut donner lieu à une explication univoque, mais seulement à des probabilités :

« [...] e a mano a mano che l'aereo riprendeva corpo si vedeva cosa mancava e cosa c'era, e dove era più distrutto e dove meno, l'aereo cominciava a farsi leggere come un testo frammentario, ogni pezzo si offriva al racconto di una possibilità dell'accaduto, la fiancata destra molto più sofferente della sinistra, il metallo non era arrugginito nemmeno nelle fratture, i colori di compagnia sembravano freschi, c'erano ancora le macchie nere degli scarichi dei motori ; solo che ogni pezzo non combaciava più con gli altri, proprio perché manteneva la propria storia ossia la propria deformazione. »²⁶⁹ (p. 101).

Il ne reste alors au narrateur plus qu'une évocation possible, une approche précaire qui ne peut que transmettre une sensation, un sentiment (notamment par la technique de la superposition, dans le texte, du moment présent de la narration, de celui de l'accident évoqué par les tentatives de contacts, de la description des familles des victimes, du travail de localisation et de récupération des débris, de la longue liste des pièces muettes, qui semble transmettre avant tout une émotion, celle de la perte et de l'impossible explication), dans une tentative d'imagination d'un sentir de l'objet, d'une fragmentation de l'événement dans les restes métalliques de l'appareil censés porter un savoir inaccessible, un savoir-objet :

« Sarebbe la storia dell'aereo, perché l'aereo conosce la sua storia, quanti la conoscono al mondo ?, in mancanza di parole sarebbe una storia di cose, storia di metallo, metallo offeso e metallo offeso, la fusoliera sa che cosa ha prodotto una frantumazione diseguale poco prima della coda, la pinna sinistra dello stabilizzatore di coda sa che cosa gli ha aperto un taglio a croce sul bordo, così come il ventre del flap destro conosce certamente che cosa lo

l'événement se défait et se refait il manque quelque chose, qui manquera à jamais. », p. 121.

267 Nous reviendrons en III.C.2 sur l'importance de ce langage technique et sans ambiguïté, qui hante les récits de Daniele Del Giudice, dans un jeu métatextuel renvoyant la narration à sa précarité.

268 « Chaque petit détail était une déduction, les instruments de bord comme le tapis de la moquette, tranchée net à la hauteur de la quatrième rangée de siège. Que savent les objets des complots et des actions ? Que savent-ils des commanditaires et des exécutants, les objets sont là. », p. 123.

269 « [...] et au fur et à mesure que l'avion reprenait corps on voyait ce qui manquait et ce qui était là, et où il était le plus détruit et où il l'était le moins, l'avion commençait à se laisser lire comme un texte fragmentaire, chaque pièce s'offrait au récit d'une possibilité de l'événement, la partie latérale droite ayant beaucoup plus souffert que la gauche, le métal n'avait pas rouillé même pas sur les fractures, les couleurs de la compagnie semblaient fraîches, il y avait encore les taches noires des échappements de moteur ; hormis le fait que chaque pièce ne correspondait plus avec les autres, parce que justement elle gardait son histoire particulière, c'est-à-dire sa déformation particulière. », p. 125.

ho perforato e la natura delle piccole biglie di ferro trovate dentro le lamiera scatolate [...]. »²⁷⁰
(p. 99-100)

C'est alors principalement par le silence que l'événement se donne à lire, et c'est ce silence qui clôt le chapitre, le rythme de l'alternance entre les contacts radio évoquant la route de l'Itavia 870 et la liste des objets retrouvés s'accéléralant, créant ainsi une superposition entre l'instant de l'événement donné comme disparition, absence de réponse, et l'exposition des fragments de cette reconstitution parcellaire, vide de sens. Ce sont finalement ces contacts radio inaboutis, ces appels jamais répondus qui s'imposent à la clôture du chapitre, soulignant son principe métatextuel par la répétition accrue du « Do you read ? »²⁷¹, qui met en abîme le silence de l'événement et celui du texte, encore renforcé par la mise entre parenthèses du chapitre. Il se dessine alors comme un chapitre fantôme sur le spectre d'une reconstitution qui ne peut aboutir, ou seulement à une évocation, une transformation purement fictionnelle, qui décale la réalité du côté du mythe, sans principe d'explication possible, mais plutôt dans la constitution d'un objet de mystère, d'une simple image fondamentale tirée hors de la reconstitution explicative, et dont la possibilité même n'est qu'une suggestion (ainsi qu'en atteste l'utilisation du conditionnel, et le fait que ce n'est pas exactement cette proposition que le chapitre donne à lire) : « (se qui ci fosse un capitolo su Ustica, dovrebbe essere la storia dell'aereo. Sarebbe la storia di un aeroplano finito in fondo al mare e riemerso dalle acque, una creatura di metallo inabissata e risorta, come in un racconto mitico [...]. Sarebbe una storia da intitolare *I Tigi*, come fossero un popolo antico o degli alberi secolari, e non dei pezzi di metallo sbriciolati e ricomposti. »²⁷² (p. 97).

Ce qui s'est passé ne peut ainsi se donner à lire directement, à l'instar de « l'être » que le narrateur qualifiait dans un chapitre précédent de « non susceptible de définition mais seulement de clarification » (p. 88). L'événement de ce qui advient ne peut ainsi être abordé que selon une lisibilité opaque et fragmentaire, une tentative de clarification à l'aboutissement incertain, mais qui, par là même, semble pouvoir ouvrir le récit à la tentative d'un exercice du regard, à une recherche, par un passage dans l'irreconstituable et son obscurité, de ce qui peut faire image, donner à voir ou à sentir. Ce double mouvement est ainsi également celui de l'événement, qui se constitue comme un

270 « Ce serait l'histoire de l'avion, parce que l'avion connaît son histoire, combien sont-ils dans le monde ceux qui la connaissent ? En l'absence de mots, ce serait une histoire de choses, histoire de métal, métal blessant et métal blessé, le fuselage sait ce qui a produit une fracture inégale juste avant la queue, l'aileron gauche de la gouverne de queue sait ce qui lui a ouvert une coupure en forme de croix sur le bord, de même que le flap droit connaît certainement ce qui l'a perforé et la nature des petites billes de fer trouvées dans les tôles encastrées [...] », p. 123.

271 Et la répétition de cette phrase après la fermeture de la parenthèse indique bien la métatextualité du chapitre par l'adresse directe au lecteur qu'elle porte, étant désormais extraite du contexte du double sens induit par le contact radio.

272 « (S'il y avait ici un chapitre sur Ustica, ce devrait être l'histoire de l'avion. Ce serait l'histoire d'un avion qui a fini au fond de la mer puis est remonté à la surface des eaux, une créature de métal engloutie dans les abysses et resurgie, comme dans un récit mythique [...]. Ce serait une histoire qu'il faudrait intituler *Les Tégés*, comme s'il s'agissait d'un peuple ancien ou d'arbres séculaires, et non de pièces de métal émietées et recomposées. », p. 120.

illisible (« do you read ? »), et, dans la mesure où il ne s'explique pas, dérouté le sens et les tentatives d'explications. Il semble laisser ouverte cette « marge d'oscillation » nécessaire à l'imaginaire, à la construction fictionnelle. Il semble donc ouvrir le domaine de la fiction, puisqu'il ne peut s'appréhender que sous le régime du probable, ne pouvoir donner lieu qu'à la projection du possible, au contour d'un dessin incomplet qui évoque, plutôt qu'à une vision frontale dépourvue de « cône d'ombre » et d'énigme, dont le personnage-écrivain d'Epstein, dans *Atlas Occidental*, fait l'expérience:

« [...] io le mie storie le vedo, io comincio sempre più a vedere le mie storie. É difficile che lei possa capire, o che io riesca a spiegarmi ; prima le vedevo raccontando, le vedevo nel momento in cui le scrivevo, adesso le vedo guardando, vedo una storia compiutamente dall'inizio alla fine semplicemente guardando. » (p. 62-63) ; « Come potrei spiegargli che io vedo le storie compiutamente ? Non spezzoni o immagini o pensieri, ma storie perfettamente realizzate, finite come un lavoro finito, che nascono da quello che vedo e muoiono quando smetto di vederlo, senza che abbia bisogno di dire nemmeno una parola. »²⁷³ (p. 67).

Voyant ainsi immédiatement et totalement ses histoires, il lui devient inutile de les écrire, témoignant par là de la nécessaire opacité présidant à l'acte narratif et guidant sa construction, ainsi que le montre Philippe Daros :

« Comment cette vision fulgurante d'un « racontable » qui se donne dans l'instant de la perception peut-elle avoir conduit à la décision de ne plus raconter ? Comment une telle hypermnésie visuelle du monde peut-elle entraîner une aphasie, un « blanc » du récit ? Epstein apparaît en fait comme une image en miroir d'un autre personnage, celui de Barnaba, qui, *Dans le musée de Reims* (se) raconte des histoires, précisément parce qu'il ne peut plus voir. Et ce chiasme appelle une synthèse toute derridienne : pour pouvoir voir encore faut-il, quelque part et en quelque façon, être mal voyant, pour pouvoir raconter encore faut-il que quelque chose, un cône d'ombre par exemple, vienne diffracter dans son voile l'objet, le monde que l'on veut décrire et/ou raconter, ce cône d'ombre qui voile le vu, qui voile le voir mais qui en est la condition même de possibilité. L'art du récit tient à et de ce voile. Car ce voile est précisément ce qui voile l'événement, ce qui lui confère une « excendance », et, donc, le rend irréductible à une herméneutique transcendantale. [...]. La modélisation instantanée de l'événement dans une fiction « une et complète » en interdit l'écriture en tant que transposition selon la médiation opacifiante que légitime et qui légitime le régime fictionnel. »²⁷⁴ .

L'impossibilité que porte l'événement événemential à être vu totalement, à être donné entièrement, semble ainsi préserver dans le texte cette part d'ombre qui guide la possibilité de la narration. S'il invalide le procédé de reconstitution, d'exposition sans failles de ce qui est à décrire, dé-route la production de sens, c'est ainsi par là même qu'il donne à la narration la latitude pour s'exercer, par le biais du détour, d'un tâtonnement vers la production d'images. L'appréhension de l'événement ouvre

273 « [...] moi, aujourd'hui, mes histoires, je les vois, je commence à les voir de plus en plus. Il est difficile que vous puissiez comprendre, ou que j'arrive à m'expliquer ; avant je les voyais au moment où j'écrivais ; à présent je les vois en regardant, je vois une histoire complètement, du début à la fin, simplement en regardant. », p. 79 ; « Comment pourrais-je lui expliquer que je vois les histoires en leur entier ? Non point des morceaux, ou des images, ou des pensées, mais des histoires parfaitement réalisées, aussi achevées que peut l'être un travail, qui naissent de ce que je vois et meurent quand je m'arrête de voir, sans que j'aie besoin de dire un mot. », p. 85.

274 Ouvrage à paraître.

ainsi l'espace à la création littéraire pour se développer, et sa dynamique paradoxale peut servir d'élan à la construction des textes, qui vont alors tenter de construire, par l'avancée précaire de la narration, une représentation qui soit avant tout présentation, constitution dans le texte de l'objet à décrire, un objet différent, suscité par ce décalage et cette impossibilité même. Renonçant à la reconstitution explicative, impossible, le récit peut ainsi se placer à la lisière du sens, pour aller vers la compréhension plutôt que l'explication, qui ressort plus d'une acceptation et d'une confrontation à ce qui a eu lieu, ce qui advient et bouleverse, préservant la part d'ombre en créant une certaine visibilité biaisée.

Ainsi, puisque l'événement oblige à un détour du regard, à une diffraction des éléments qui rentrent en jeu dans son advenue, dans l'espace qu'il ouvre, il oblige à un détour de la narration qui se doit d'envisager l'ensemble qu'il réorganise, pour en évoquer la teneur. En effet, l'événement ne s'épuise pas dans la mise en scène de son surgissement, et les récits sont alors construits par les éléments collatéraux qui en donnent à voir la portée, le sens comme configuration nouvelle du monde, et non comme intégration à un ordre explicable du monde. Dans *Quand l'ombre...*, l'événement premier se ramifie ainsi dans de multiples expériences événementiales, qui donnent à voir la teneur du devenir-pilote du personnage, sa signification comme entrée dans un monde nouveau. L'événement qui ouvre le récit et le tend apparaît ainsi par ce à quoi il donne lieu, en même temps qu'il fait apparaître les multiples éléments qu'il a agités en survenant. Ainsi, par exemple, dans le chapitre « Jusqu'au point de rosée », l'expérience de la possibilité de l'accident, de la perte de maîtrise de l'appareil par l'apprenti-pilote permet, dans sa configuration événementiale, de mettre au jour un « tout le reste » dépassant de beaucoup le simple apprentissage, les manœuvres d'urgence et leur mobilisation. Si elles dominent le moment, s'imposent par leur nécessité, ce qui se dessine dans ce point d'urgence de l'advenue de l'événement est tout autant la personnalité du pilote, une teneur beaucoup plus sentimentale (« Ti perdesti una mattina in volo come ci si perde nella vita, senza rendersi conto che ci si smarrisce, scivolando a poco a poco nel non trovarsi più [...]. »²⁷⁵, p. 67). Il s'agit ainsi, à travers le moment d'urgence, d'une monstration du personnage, ici aux prises avec la situation événementiale, mais qui fait écho à un « tout le reste » qui la dépasse et qu'elle mobilise, dans la convocation d'éléments personnels, de souvenirs et de réflexions, évoqués dans le temps même de la survenue de l'événement, chaque élément de la situation précise du personnage perdu dans le brouillard déviant vers des pensées, rêveries, évocations, qui dessinent en creux l'image du personnage jamais nommé, ici décrit à la deuxième personne du singulier (« [...] eppure quando non sei in volo la nebbia ti piace, quando scende la nebbia in città la senti prima ancora dall'odore e

275 « Tu te perdis un matin en vol comme on se perd dans la vie, sans que l'on se rende compte qu'on se perd, glissant peu à peu dans le ne plus se retrouver [...] », p. 85.

dalla consistenza dei rumori che cambia, tu dalla notte e dalla nebbia sei chiamato in modo irresistibile, comme un cane dal proprio padrone, basta il semplice fischio. A parte questo, cosa sapevi della nebbia, pilota ? »²⁷⁶, p. 69). Ainsi, même l'urgence qu'il entraîne peut se donner à voir comme une précipitation de multiples détails qui en distend le temps, le dilate, indiquant par là la densité des « quelques secondes » durant lesquelles il survient. La narration peut l'exacerber par le recours à un récit très précis, très détaillé, étendu, comme c'est le cas, par exemple, avec les descriptions minutieuses des types de nuages et de leurs caractéristiques, ou avec l'évocation du conte de Nicolas Poisson, qui revient à l'esprit du personnage et qui est ici raconté entièrement, de même que l'histoire littéraire de ce conte, dans un entremêlement entre éléments techniques, éléments objectifs de la situation, et leurs échos dans le conte, qui diffractent les réactions du personnage :

« Un uomo chiuso in fondo al mare in uno spazio d'aria, questo ti aveva sempre colpito di tutta la faccenda, e questo sognasti perdendo tremila piedi in cielo in pochi secondi, chissà cos'era quel sopra d'acqua e il sotto d'aria, tutto capovolto, rovesciato ma con un incongruo margine di ulteriore sopravvivenza, e quando il sangue ti riaffluí al cervello non c'era più Croce, e neanche il *Conto de li Conti*, tornasti in te con nel cuore una sola parola, *overspeed*, la velocità che porta al cedimento strutturale. [...] L'aspetto più incongruo era quell'inedito fondo d'aria sotto l'acqua, su cui nessuna versione s'era soffermata, nessuno aveva riflettuto su quell'inaudito sottosopra, non diverso dal sottosopra in cui tu stesso ti rivoltavi ora scalciando come un infante per ritrovare i pedali e interrompere la rotazione dell'aereo, ormai entrato in vite. »²⁷⁷ (p. 76).

L'être-pilote en train de se définir se mêle ici à son « tout le reste », menant à une vision diffractée, par l'événement même, du personnage qui fait l'objet du récit, et qui se laisse lire ici à travers un ensemble d'actions et de sentiments déclenchés et soulignés par l'événement, la surprise de son advenue (« Era la prima volta che ti perdevi in aereo, senza essere ancora abilitato al volo strumentale, l'avvenimento fu celebrato da una frase che la mente produsse di per sé, la frase diceva non voglio morire [...] »²⁷⁸, p. 68). L'opacité contenue dans la densité du ce qui se passe permet l'accès à une visibilité différente mais aiguïée, qui permet de faire ressortir la multiplicité

276 « [...] et pourtant quand tu n'es pas en vol tu aimes le brouillard, quand le brouillard descend sur la ville tu le sens bien avant à l'odeur et à la consistance des bruits qui change, tu es appelé par la nuit et le brouillard de façon irrésistible, comme un chien par son maître, il suffit simplement de siffler. A part cela, que savais-tu du brouillard, pilote ? », p. 87.

277 « Un homme enfermé au fond de la mer dans un espace d'air, c'est cela qui t'avait toujours frappé dans cette histoire, et c'est ce que tu rêvas en perdant trois mille pieds dans le ciel en quelques secondes, qui sait ce qu'était ce dessus d'eau et le dessous d'air, tout retourné, renversé mais avec une marge incongrue de survivance ultérieure, et quand le sang réafflua dans ton cerveau il n'y avait plus Croce, ni même le *Conte des Contes*, tu revins à toi avec un seul mot dans le cœur, survitesses, la vitesse qui conduit la structure à céder.[...]. L'aspect le plus incongru était ce fond d'air inédit sous l'eau, sur lequel aucune version ne s'était arrêtée, personne n'avait réfléchi à cet inouï sens dessus dessous, qui n'était pas différent du sens dessus dessous dans lequel toi-même tu te retournais à présent en ruant comme un enfant pour retrouver les palonniers et interrompre la rotation de l'avion, désormais mis en vrille. », p. 96-97.

278 « C'était la première fois que tu te perdais en avion, sans encore être habilité au vol aux instruments, l'événement fut célébré par une phrase que ton esprit produisit de lui-même, la phrase disait je ne veux pas mourir [...] », p. 86.

d'éléments qui, à défaut d'expliquer l'événement, peuvent rendre compte d'une configuration particulière du monde pour le personnage, née de l'événement-premier du devenir-pilote, et qui, par ces détours, apparaît plus nette, à l'instar de la visibilité à laquelle accède le personnage après sa traversée de l'expérience de sa perte : « Tu vedevi solo l'altimetro, cinquecento, quattrocento, trecento. Il mare sbucò di colpo alla fine di un ultimo giro, e col mare la città e la tua destinazione finale, netta e visibile come mai t'era parso. »²⁷⁹ (p. 84).

Ainsi, l'événement se constitue comme un point d'opacité qui ouvre à une possibilité du récit, dans la mesure où il donne à voir une totalité de manière biaisée, par le détour du regard confronté à l'invisible, qui permet de prendre en compte une diversité d'éléments convoqués ou ressaisis dans la situation événementiale, et souligne un enchaînement de gestes, d'actions et de sentiments, dessinant la situation qu'il crée. Si l'événement événemential semble empêcher toute reconstitution d'autorité, toute tentative de positionnement explicatif et réducteur du récit, il semble ainsi laisser l'espace au récit pour évoquer plutôt une présence, imposer une articulation des choses qui ne se donne pas tant à déchiffrer qu'à comprendre, dans une expérimentation et une confrontation à ce qu'elle met en jeu. Il ouvre ainsi, comme on vient de l'aborder, un temps dilaté et un espace de perception aiguisé, nés du risque et de la crucialité du moment, qui permettent un ressaisissement de « tout le reste » qu'il convoque et mobilise de manière biaisée, en référence au point central qu'il constitue. Il donne à voir les éléments qui l'entourent et qu'il met en jeu, en même temps qu'il s'esquisse par leur mobilisation et la relation qui les joint. Ainsi, son intensité semble obliger la mise en place de ce « regard périphérique » recherché par la narration. Son évocation se compose alors comme une articulation des différents éléments, à même de dessiner une situation par la prise en compte des divers éléments dont elle est composée, qui permet de ne pas aborder directement, dans un regard réducteur, ce qui est à décrire. Son impossibilité à être dit directement, l'opacité qu'il porte, semblent ainsi ouvrir la voie à une narration qui prend l'invisible en compte pour donner lieu à une visibilité²⁸⁰.

Chez les deux auteurs, l'événement est ainsi utilisé comme ce qui permet d'introduire un décalage conséquent dans la pratique littéraire de la reconstitution. Il permet la constitution d'un nouvel objet, spécifiquement fictionnel, et qui ne possède une référentialité que de manière biaisée, exercée avant tout selon cette possibilité d'un regard exacerbé qui est suscité. En effet, l'intégration de l'événement

279 « Tu ne voyais que l'altimètre, cinq cents, quatre cents, trois cents. La mer surgit tout à coup à la fin d'un dernier tour, et avec la mer la ville et ta destination finale, nette et visible comme jamais elle ne t'était apparue. », p. 105.

280 Cf. « Comment raconter l'invisible », *L'Atelier du Roman*, n° 1, 11/1993, L'Arléa, notamment p. 135-136 : « C'est dans cette ombre, dans cette zone invisible qui se manifeste dans l'acte même de « rendre visible », qu'adviennent les choses les plus importantes d'une narration ; si une grande précision est nécessaire pour faire la lumière, il faut prendre aussi grand soin de cette ombre [...], parce que cette ombre préserve et renouvelle le mystère et nous permet, encore et toujours, d'arracher quelque lambeau à l'invisible, en le laissant renaître dans la même tournure de phrase. ».

dans les récits et son utilisation entraînent dans les textes une attention focalisée avant tout sur les manifestations concrètes de l'événement, seuls points par lesquels il s'appréhende, et qui permettent de dérouler une tentative de com-préhension de celui-ci, dans la prise en compte des éléments qu'il convoque. Le processus métaphorique qui l'anime chez José Saramago, comme l'opacité qu'il marque chez Daniele Del Giudice, semblent ainsi moins mener à une tentative de figuration d'un objet référentiel qu'au développement, dans le texte, des différents aspects, manifestations et éléments de détails convoqués par l'événement central, qui évoquent la dynamique de son expérience. Il permet ainsi à la fois la préservation des spécificités de la mise en fiction et l'exercice d'un regard aiguisé, appliqué en premier lieu à l'objet diégétique. S'il s'agit de « raconter le réel », c'est ainsi selon une évocation biaisée, par l'utilisation des moyens propres à la fiction et d'une approche fondée sur un décalage. Le regard ouvert sur le monde par la pratique narrative est ainsi empreint d'un décalage, d'une diffraction, qui en permet en fait l'écho, dans le même temps qu'il permet la constitution d'une fiction autonome, à même de véhiculer une expérience qui lui est propre, de faire advenir un monde à la présence affirmée.

Conclusion

L'utilisation de l'événement dans les récits de José Saramago et de Daniele Del Giudice poursuit et exprime de manière renforcée les recherches poétiques particulières aux deux auteurs. Sa mobilisation dans les récits leur permet en effet de maintenir vive la possibilité d'une narration porteuse d'une « histoire » et d'un regard particulier visant à éclairer ce dont sont tissées les expériences du réel, sans recourir à un schéma narratif qui les réduirait par l'explication. La mise en place d'un regard aiguisé, l'attention pour ce dont est constituée l'expérience du monde, passe par l'ouverture des possibles du récit et une valorisation d'une approche biaisée de l'objet évoqué.

L'utilisation de l'événement soutient ainsi un processus métaphorique chez José Saramago, souligne les lacunes de la parole chez Daniele Del Giudice, et mène à une évocation indirecte qui constitue un objet narratif capable de faire écho au monde réel. Elle permet de ce fait le détachement d'un processus de reconstitution et du rejet d'une parole possible sur le réel, maintenant à distance les deux pôles aporétiques de la pratique littéraire. L'opacité dont l'événement présent dans ces récits est constitué, la distorsion que la narration applique à cet objet, permettent ainsi paradoxalement de renouer avec une expression de ce qui est, tout en déroutant le principe de reconstitution réducteur qui peut prévaloir dans les récits à vertu explicative. L'observation de la dynamique d'advenue de l'événement est alors privilégiée sur son intégration dans un schéma explicatif qui en réduirait la teneur et l'ampleur. La nuance du schéma narratif se combine ainsi avec la tentative de faire écho au

réel et de rendre visibles les éléments qui le forment comme le processus de son avoir-lieu.

Pour préserver l'événementialité de l'événement, en effet, la logique causale du schéma narratif est détournée au profit d'un accompagnement de ce qui a lieu, qui tend moins le récit vers une fin que vers l'observation de la constitution d'une situation, de ce qui fait présence. L'attention des récits porte alors sur le processus de passage d'un état à un autre par lequel le monde nouvellement ouvert par l'événement se met en place. Cet avoir-lieu progressif est rendu par la structure des récits comme par la temporalité suscitée. Celle-ci conjugue un présent continu aux temps passé et futur, ressaisissant la durée de l'advenue progressive de l'événement, construite dans un rapport au monde qu'il brise comme à celui qu'il contient en puissance. L'événement apparaît ainsi dans son ampleur événementiale, comme processus, déroulement, origine et horizon, la déstructuration du schéma narratif conventionnel permettant de porter au regard la multiplicité par laquelle la présence de l'événement se manifeste. Les instants suscités dans le texte semblent alors pouvoir s'agrandir aux dimensions des différents plans et éléments qui les configurent, dans une sorte d'ouverture d'un « espace » du temps, qui permet l'appréhension d'une co-présence d'éléments. Les différentes techniques utilisées pour susciter une telle temporalité tendent à faire coïncider temps de l'énonciation et temps de l'expérience narrée, déroulant ainsi le leurre d'un récit constitué comme un moment de l'expérience, et non comme une retranscription *a posteriori*.

En renouvelant le monde, l'événement crée en effet l'espace, dans le récit, pour la constitution actuelle d'un monde autre, dont il peut mettre en exergue les fondements, les possibles, la composition anodine et cruciale. L'événement, ne s'appréhendant pas par le fait par lequel il se présente, mais par le réseau de possibles auquel il donne, petit à petit, lieu, soutient ainsi la tentative d'une expression de ce qui fait présence, conçu comme multiplicité de possibles. Il favorise l'exposition d'une ampleur, d'une consistance, qui rend compte des bouleversements et du monde nouveau qu'il entraîne, irréductible à un simple enchaînement causal. Il s'agit alors de procéder à l'exposition de ce qui se passe, moins dirigé vers une fin que vers la mise au jour de ses composantes. Cela donne lieu à une monstration qui ne vaut que pour elle-même, ne délivre pas une signification, mais plutôt la teneur et la consistance d'une articulation d'éléments, qui font monde, se constituent comme « totalité articulée des possibles » dans le texte. L'événement, en effet, irréductible à une explication, ne se donne qu'à comprendre dans la multiplicité d'éléments par lesquels il se manifeste :

« [...] [le monde] signifie ce qui advient en tout événement, la totalité des possibilités articulées entre elles de l'advenant que l'événement reconfigure, dans son surgissement anarchique. Le monde au sens événemential est donc cet horizon de sens *que l'événement lui-même a ouvert pour l'aventure humaine* [...]. [...]. Inaccessible à toute explication,

l'événement ne s'ouvre donc qu'à une compréhension qui en saisit le *sens* ; ce sens n'est compréhensible que depuis cet horizon que l'événement lui-même a ouvert [...]. »²⁸¹.

Il permet ainsi de faire apparaître ce dont se compose un monde qui se met en place, les possibles que celui-ci recèle ; il donne à voir l'articulation d'une totalité, révélée nouvellement par le bouleversement qu'il y introduit.

Le détail minutieux des différents éléments, parfois anodins ou annexes, qui manifestent la présence de l'événement et de son bouleversement, comme leur enchaînement non-motivé, pourrait alors donner à appréhender non une signification, mais plutôt une com-préhension, dans la saisie des multiples éléments concomitants qui composent l'avoir-lieu événemential. La structure représentative, qui, selon Rancière, subsiste encore dans le réalisme, bien qu'alliée à une exposition de moments antireprésentatifs, est ici mise à mal, au profit d'un accroissement de ces moments antireprésentatifs, qui, déroulés dans la diégèse, forment la trame continue d'une advenue, tissent la situation événementiale en jeu dans les récits et lui donnent consistance. C'est, plutôt qu'une logique d'organisation à dévoiler, que proposait par exemple le décryptage social présent dans le réalisme, une tentative d'exposition, de dessin d'une trame du réel et de son appréhension qui semble être recherchée dans ces récits, rejoignant ainsi les principes du régime esthétique énoncés par Rancière, tout en soutenant une exacerbation de son organisation antireprésentative :

« Ce qui s'oppose aux lois de la mimésis, c'est la loi de ce monde d'en-dessous, ce monde moléculaire, in-déterminé, in-individualisé, d'avant la représentation, d'avant le principe de raison. Ce qui s'oppose à la mimésis, c'est, en termes deleuziens, les devenirs et les heccités. C'est l'émancipation des traits expressifs, l'entrée dans une zone d'indétermination, la découverte d'une fraternité. »²⁸².

À la logique représentative de l'enchaînement causal, ainsi qu'au décryptage instauré dans le réalisme puisque « [...] la nouvelle manière de raconter des histoires [qu'il marque] [...] est d'abord une manière d'affecter du sens à l'univers « empirique » des actions obscures et des objets quelconques. »²⁸³, se substitue alors la mise en présence d'instant à la teneur accrue, qui forment peu à peu l'exposition d'un processus d'advenue. Une tentative de mise en présence prend ainsi le pas sur le processus de décryptage qui va de pair avec la rencontre de la « raison des faits » et de la « raison de la fiction » dans le régime esthétique. Plutôt qu'une tentative d'explication, on assiste à la tentative de l'ouverture d'un voir et d'un sentir, de la mobilisation d'une consistance, qui mène à la proposition d'une expérience du texte comme mise en présence particulière, mise en présence de l'objet évoqué dans le détour particulier que lui applique sa constitution littéraire, confrontation à une expérience propre au texte mais faisant écho à l'extra-diégétique.

281 Romano, *op. cit.*, p. 64.

282 *La Chair des mots*, *op. cit.*, p. 184.

283 *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 57.

La rupture du principe explicatif va ainsi de pair avec l'idée d'une constitution du texte comme expérience, le sensible étant donné à appréhender par et dans le texte même à mesure de son déroulement, non selon une retranscription *a posteriori* qui lui donnerait un sens, mais selon une constitution progressive qui en permet à la fois l'observation et l'appréhension. L'intégration de l'événement dans le texte fonde le récit sur cet élan d'une dynamique d'advenue, qui ne dévoile son ampleur qu'au fur et à mesure qu'elle s'impose. Celle-ci, par le leurre d'une contemporanéité entre son déroulement et son énonciation, porte et conditionne dans les textes l'évocation d'une présence et une confrontation à celle-ci, qui serait donnée, malgré la mise en récit et à travers elle, dans une immédiateté, jouant ainsi une expérience par le texte plutôt que de la retranscrire. Est bâti de plus un monde diégétique non-déterministe, dans la mesure où la nuance du principe causal entraîne une attention pour la contingence, met en place l'artifice d'une advenue spontanée, imprévisible, hasardeuse. Cet artifice d'une contemporanéité et d'une contingence de l'advenue des choses mène à l'idée d'une constitution du texte comme expérimentation d'une confrontation à ce qui s'impose, ce qui advient, mise en présence d'un « cours des choses » et de sa possible évocation. Elle est soutenue notamment, au-delà de la structure narrative, par la temporalité créée, les techniques d'écriture choisies (on pense notamment à la visibilité de l'énonciation chez José Saramago, qui raille l'arbitraire du récit et impose sa présence), voire le discours tenu sur l'écriture (« Il n'y a aucun doute qu'un narrateur voit seulement lorsqu'il raconte : même dans le cas d'une expérience vécue ou d'une chose réellement vue, c'est seulement en la décrivant, en l'écrivant que s'ouvre une faille dans la continuité mémoire-invention, un instant de fracture qui engendre la vision. »²⁸⁴).

Cette tentative de mise en présence, alliée et liée à la conception d'une littérature qui ne vise pas à reconstituer la réalité mais à constituer une expérience en elle-même, semble entraîner deux choses : d'une part, la tentative de création, dans le texte, d'une consistance du réel évoqué plutôt que de son explication, qui va de pair avec une mise en présence conjointe de la consistance du texte, du langage et de la forme utilisés pour l'évoquer ; d'autre part, puisque le rapport au réel pris pour objet n'est plus d'extériorité, de retranscription, mais d'évocation biaisée, est fait appel à une reconnaissance de la part du lecteur. Cet appel à une reconnaissance, la dimension de partage qui va de pair avec la tentative de constitution du texte comme expérience, est d'une grande importance dans ces récits. En témoignent à la fois son inscription dans le texte, notamment par la position du lecteur-auditeur chez José Saramago, par les différentes techniques narratives chez Daniele Del Giudice (comme la narration à la deuxième personne ou l'imbrication de méta-narrateurs qui pose le narrateur premier et le lecteur dans la position d'auditeur actif), et les discours critiques des auteurs sur leurs propres textes

284 Daniele Del Giudice, « Comment raconter l'invisible », *op. cit.*, p. 129.

(« [...] je pense accomplir une œuvre de vie, dominée par la passion d'être avec les autres dans la complicité d'un récit [...]. » ; « Par ailleurs, parmi les images que l'on recherche, qu'il est possible de rechercher pour une description, celles que je convoite le plus sont les images qui appartiennent à l'univers quotidien invisible de l'œil qui efface, celles qui nous permettent de nous apercevoir d'une chose ou d'un sentiment et dire que c'est vraiment ainsi. »²⁸⁵ ; « O que nós sempre contamos, afinal, é nossa própria história, não a história da nossa vida, aquela a que chamamos biográfica, mas essa outra que dificilmente saberíamos contar em nosso próprio nome, [...]. São essa mulher e esse homem [o autor/a] que sobretudo me interessam, [...], muito simplesmente para que me digam quem são nessa sociedade que nós somos, eles, eu, todos nós. »²⁸⁶.)

Il s'agirait alors de faire du récit une tentative de partage d'une expérience, d'appréhensions de ce qui fait présence, que l'intensité portée par l'événement, et sa manière d'imposer une confrontation à ce qui fait présence, par le monde nouveau qu'il met en place, soutient et implique.

La mise en récit de ce processus, chez ces deux auteurs, se distingue alors du schéma romanesque traditionnel, qui, selon l'analyse de Benjamin, met à distance la possibilité d'un partage de l'expérience :

« Le narrateur emprunte la matière de sa narration, soit à son expérience propre, soit à celle qui lui a été transmise. Et ce qu'il narre devient expérience pour qui l'écoute. Le romancier se tient à l'écart. Le lieu de naissance du roman est l'individu solitaire, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui est en lui le plus essentiel, car il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner. Écrire un roman, c'est mettre en relief, dans une vie, tout ce qui est sans commune mesure »²⁸⁷.

En rendant à l'événement sa force d'événementialité dans le roman, les récits de José Saramago et Daniele Del Giudice semblent ne pas mettre en exergue ce qui est « sans commune mesure », mais, au contraire, par l'appel à une dynamique de la survenue des choses, s'attacher à un commun, retranscrit selon une mesure commune. Par la focalisation du récit sur la réception personnelle des événements, comme par la structure des récits qui accompagne l'advenue de son bouleversement, est mis au jour le principe de saisissement de l'individu lors de sa confrontation à un événement qui excède l'ordre de ses possibles, s'impose d'une manière qui semble inexplicable et peu maîtrisable. Le caractère extra-ordinaire des événements intervenant chez José Saramago est ainsi réduit par l'appréhension personnelle dont font état les récits et vaut alors principalement comme métaphore du choc apporté par tout événement événemential. L'extra-ordinaire des événements est ainsi déplacé vers le commun d'une expérience, celle de la réception de l'événement qui, dépassant les possibles prévisibles, donne à l'individu qui le reçoit la possibilité de s'advenir à travers lui. La

285 *Ibid.*, p. 128 et p. 132, c'est l'auteur qui souligne.

286 José Saramago, « Entre o narrador omnisciente e o monólogo interior : voltar ao autor ? », *La Littérature comparée à l'heure actuelle, Théories et réalisations*, textes réunis et présentés par Steven Tötösy de Zepetnek et Milan V. Dimic, Honoré Champion, 1999, p. 190-191 (« Ce que nous racontons toujours c'est notre propre histoire, non celle de notre vie, celle qu'on dit biographique, mais cette autre histoire que nous saurions difficilement conter en notre propre nom [...]. Ce sont cette femme et cet homme [l'auteur-e] qui m'intéressent surtout [...], tout simplement pour qu'ils me disent qui ils sont dans cette société que nous sommes, eux, moi, nous tous. »).

287 Walter Benjamin, « Le narrateur, Réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov », in *Rastelli raconte...et autres récits*, Seuil, 1987 (1971), traduction Maurice de Gondillac, p. 150.

monstration de ce processus et de l'advenue du monde qui en découle, sans explication, la mise en forme d'une expérience qui ne l'ordonne pas en vue d'une signification, permettent de plus l'essor d'une compréhension : une expérience est proposée au lecteur plutôt qu'un constat, renouant ainsi avec une « commune mesure », en jouant le principe de perception du sensible, tout en permettant une observation par sa mise en récit.

Le renouvellement de la structure narrative opéré dans ces récits, pour laisser advenir l'événement comme événement, c'est-à-dire comme un bouleversement progressif révélant peu à peu son ampleur et sa teneur, n'est ainsi pas un simple exercice formel. Il porte ce principe d'écho du réel recherché par les deux auteurs, rendu possible par l'abandon d'une mise en ordre et de la création d'une signification. Les récits appellent dès lors, nécessairement, à une reconnaissance de la part du lecteur, et tendent à se constituer comme expérience, comme partage d'une appréhension de l'expérience du monde et de son événementialité. La nuance de l'enchaînement représentatif conditionne de plus une description particulière du monde, tissé d'imprévisible, mû par un principe d'avoir-lieu continu, dont elle favorise la monstration et rejoue l'expérience. L'utilisation des détails, l'organisation du monde selon une ramification portée par les spécificités de la narration, créent ainsi, on le verra, une expérience sensible dans les textes, qui se donne à voir par sa mise en récit et favorise une reconnaissance.

Le récit, renonçant à une mise en ordre, peut se constituer alors comme mise en forme d'un sensible, d'une appréhension du sensible destinée à se faire l'écho d'un processus commun. Ces romans cherchent ainsi à mettre en avant une dynamique commune, à en observer le principe, à mettre en présence de sa teneur particulière. Ils créent donc un monde qui n'a pas pour but de valoir pour le monde ou de l'expliquer, mais d'en permettre une certaine vision, dans la confrontation avec l'expérience proposée fictivement par le récit, à l'instar de ce que Brahe lecteur d'Epstein expérimente : « C'erano descrizioni molto precise delle cose, relazioni esatte tra gli avvenimenti e le emozioni, e piccoli dettagli che gli facevano pensare : « Sì, generalmente è proprio così », e se alzava gli occhi dal libro e guardava gli oggetti della camera, in una luce chiara, conservava lo sguardo dei personaggi e di chi li raccontava [...]. »²⁸⁸. Le monde dessiné dans ces romans, le processus de la mise en présence par lequel il est donné à appréhender, et le partage avec le lecteur que cela implique, présidant à la mobilisation d'un tel regard, formeront le propos de la partie III.

288 *Atlante Occidentale*, p. 80 (« Il y avait des descriptions très précises des choses, des relations exactes entre événements et émotions, et de petits détails qui lui faisaient penser : « Oui, en général, cela se passe vraiment comme ça » ; quand il quittait des yeux le livre et regardait les objets de la chambre, dans une lumière claire, il conservait le regard des personnages et de celui qui racontait [...]. », p. 102).

III - L'ÉVÉNEMENT ET SON EXPÉRIENCE : UN PROCESSUS DE MISE EN PRÉSENCE

Introduction

La nuance de la logique interprétative que l'on observe dans ces récits au profit d'une mise en présence, d'une confrontation à ce qui s'impose, si elle répond aux recherches poétiques des deux auteurs, est également la leçon de l'événementialité, comme l'analyse notamment François Laplantine, qui tente la synthèse entre méthodologie anthropologique et prise en compte de la dynamique événementiale¹. L'événement, en tant que « scandale », n'appelle à aucun sens, ne suscite aucune interprétation, aucun savoir. Il témoigne plutôt d'un choc, d'un déroutement, qui « fait dériver et balbutier » : « Ce à quoi nous fait renoncer le scandale, c'est à l'idée même d'un univers homogène explicable (la preuve), interprétable (la révélation), c'est-à-dire pouvant se résoudre dans une totalité cohérente. [...] le scandale est cassure, brisure, rupture, faille, brèche, mise en question des liens (perceptifs, affectifs) pouvant conduire à de l'hésitation, ou du moins à de la perplexité. »². Mais, ce heurt de la raison, ce principe d'immaîtrisable qu'il représente, met au jour un réseau de relations nouvelles, infimes, qui ne portent pas forcément un sens mais expriment la forme et l'articulation de ce qui existe : « [L'expérience du scandale] surprend, suspend ou du moins diffère la réponse. Et c'est dans ce temps différé et de la différence que, loin de nous conduire à renoncer à comprendre, elle nous permet d'esquisser de tous petits liens qui ne peuvent avoir la force de l'habitude et de la cohésion des liaisons majeures. »³. L'événement implique donc, face à la mise en péril du processus explicatif qu'il comporte, une attention pour les « tous petits liens », mouvements infimes par lesquels s'exprime sa présence, dont l'évocation rend compte de la teneur, dessine ce qui a lieu. Sa transposition littéraire et son utilisation dans le récit mènent ainsi à créer dans le texte une teneur et une consistance des choses évoquées qui passe par l'attention pour l'infime, les trajectoires subtiles qui tendent un monde, et priment sur leur sens ou leur interprétation, permettant de rendre compte et de susciter dans le texte l'intensité de l'expérience événementiale.

1 « La preuve, la révélation, le scandale », *L'Événement en anthropologie, concepts et terrains* / sous la direction de Ignace Olazabal et Joseph J. Lévy, Presses de l'université de Laval, 2006, p. 23-37.

2 *Ibid.*, p. 32

3 *Ibid.*, p. 32.

La nuance de la question du sens va ainsi de pair avec une affirmation de la question de la présence, d'une tentative de susciter la présence et la consistance d'un monde par la forme du texte. L'événement, par son mode de surgissement et de bouleversement des horizons du monde, apparaît par la présence d'une différence non réductible dans un processus interprétatif, mais au contraire, à expérimenter, à traverser. Il ne peut alors que s'appréhender dans sa teneur, s'impose en tant qu'il fait, simplement, présence. Il requiert uniquement un accueil, une réponse à son excès qui passe par sa traversée, la tentative d'une adéquation au monde nouveau qu'il ouvre. Il implique ainsi toujours un processus d'évolution pour celui qui le reçoit et se confronte aux bouleversements qu'il porte, pour le monde qui se déploie avec lui et instaure peu à peu sa présence renouvelée. C'est cette ligne d'advenue que donnent à voir les récits, rendant compte de chacun des éléments du monde selon un processus d'évolution. Ils n'apparaissent pas une fois pour toutes mais, au contraire, se révèlent petit à petit, dévoilent leur présence particulière dans la durée, s'intégrant dans l'articulation d'une totalité peu à peu constituée.

La constitution des personnages suit ce schéma d'advenue progressive qui préside à la mise en place de la situation diégétique événementiale. Ils ne sont pas donnés d'emblée, mais apparaissent dans leur présence spécifique, progressivement. Ils ne font pas l'objet d'une caractérisation définitive et unitaire, mais, au contraire, les spécificités de leurs présences s'imposent progressivement, les constituant comme singularité au fil du texte. Ils se révèlent selon une confrontation continuée, qui les fait advenir dans le texte et se retrouve dans le processus de construction du monde diégétique. Ce procédé de constitution des personnages, progressif et indéterminé, rend compte de l'événement, n'advenant en tant que tel que dans la mesure où il est reçu sans être réduit, où il est intégré par l'advenant comme advenue nouvelle de soi, susceptible d'être renouvelée.

Les personnages apparaissent ainsi de plus en plus nettement à mesure de leur confrontation à l'événement et ses répercussions, dans leur confrontation à un inconnu, qu'il s'agisse de l'ordre des choses modifié ou révélé par le coup d'éclat qu'est l'événement, ou de la rencontre de l'altérité, imposée elle aussi au travers de la situation événementiale déroulée. Ce processus de singularisation des personnages porte alors un appel à une reconnaissance de la part du lecteur. Il rejoue en effet dans le texte à la fois la confrontation commune à la présence d'autrui, qui se révèle progressivement à celui qui le rencontre, et témoigne d'une dynamique d'advenue, qui peut faire écho à un processus commun. Le processus événemential apparaît ainsi comme singulier, adressé à l'individu, dans le même temps qu'il témoigne d'une manifestation commune de mise en place du monde pour chacun, et ces romans jouent de cette distinction d'une singularité par la diégèse, qui en même temps appelle à une dynamique commune, « quelconque », reconnaissable. La dynamique, événementiale, dont les personnages font état, apparaît ainsi à la fois commune et singulière, leur

indétermination préservant dans leur constitution une possibilité de changement. Elle s'adresse à l'individu spécifique mais la mise en récit de son élan, donné à observer et ressentir dans les récits, semble pouvoir révéler la dynamique de constitution du monde pour chacun, exprimée par Claude Romano :

« Non seulement [...] le monde s'origine dans l'événement, mais il n'est pas rigoureusement parlant, différent de celui-ci. Car, d'un côté, l'événement n'« est » justement rien d'autre que la métamorphose du monde et de son sens ; et, de l'autre, le monde n'« est » que l'événement de son propre avènement, ce qui advient ou se mondane à travers cette métamorphose du possible : l'événement en son sens pur. C'est parce qu'il est une modulation du monde que l'événement peut révéler le monde en tant que tel, comme la totalité du possible articulé pour l'advenant, et dévoiler ainsi l'Oouvert dans sa vacance pré-subjective et pré-objective : comme ce à partir de quoi l'advenant a lui-même lieu, l'événement où il s'origine. L'événement est alors, rigoureusement, ce qui donne accès à l'Oouvert du monde qui s'ouvre en lui, à la possibilité du possible qu'il possibilise. »⁴.

L'évocation biaisée existant dans ces romans, leur tentative de se constituer comme expérience et de mettre en présence d'un sensible, ainsi que l'appel à une reconnaissance du lecteur porté même au travers de la réception singulière de l'événement par les personnages, permettent d'ouvrir les récits à un quelconque, un partage du commun.

Les récits se font ainsi le lieu d'une construction d'un monde, d'évocation d'une dynamique, mettant progressivement en lumière les éléments composant le monde diégétique. Ils rejouent le processus de confrontation à une présence inattendue, qui s'impose, irréductible à une mise en ordre qui permettrait de l'expliquer, lui donnerait un sens. À cet égard, l'appréhension de l'altérité, déroulée dans chaque récit par le biais des rencontres qui y prennent place, est révélatrice de cette confrontation concrète. Elle est en effet toujours exprimée de manière spatiale, selon les relations de proximité ou d'éloignement qui lient les personnages, et met l'accent sur le caractère charnel de la mise en présence de l'un et de l'autre, imposée comme événement ou par l'événement.

Au niveau narratif comme au niveau diégétique, l'accent est ainsi mis sur une implication dans un monde dont l'intensité sensible s'impose, doublée d'un principe d'observation qui en permet l'appréhension. Il est soutenu à la fois par les caractéristiques de la mise en récit, qui pose nécessairement une distance avec l'objet exprimé, et par celles de l'événement convoqué. Celui-ci, en effet, apparaît dans les récits comme un point d'intensité, qui met brusquement en présence d'une situation renouvelée. Cette surprise qu'il entraîne ouvre une mobilisation des ressources perceptives des personnages (Daniele Del Giudice), implique une réaction qui laisse voir les différents possibles contenus en puissance (José Saramago). Surprenant, reconfigurant le monde, l'événement entraîne à la fois un bouleversement des choses et un nouveau regard sur celles-ci, qui permet de donner à voir

4 *L'Événement et le monde*, P.U.F, 1998, p. 93.

ce qu'il met en jeu, ce « monde » dont le sens change⁵, qu'il s'agit de comprendre. Il soutient ainsi une visibilité aiguisée, chaque élément gagnant en importance par son lien avec la situation événementiale, qui implique de prendre en compte la diversité qui la compose, les éléments qu'elle met et reconfigure, porte en puissance, ou, simplement, fait apparaître. Il agit ainsi comme un principe d'accélération qui rend crucial chaque élément d'une situation, un décalage qui permet l'attention critique, et comme un élément de mise en présence sensible. Il peut alors agir dans les textes comme un élément à même de porter l'intensité nécessaire à l'instauration d'un monde et d'une expérience, d'une consistance et d'une teneur, recherchée pour la création des récits, ainsi qu'un certain regard, capable de distinguer des éléments, de les mettre en relief, et de donner à voir comment ils s'agencent dans une situation. L'événement est ainsi imposé à l'appréhension et utilisé de manière à soutenir la constitution d'un monde dans les textes qui se fait à la fois visible et sensible. Utilisé et suscité comme un principe de décalage du regard, l'événement pourrait alors mener à une appréhension plus complète des choses, permettre d'observer et de prendre en compte de quoi elles sont tissées, de bâtir une dynamique selon laquelle elles se configurent et qu'elles tendent. Il s'agit ainsi de dessiner un monde dense, dont le principe événementiel renforce et accroît la teneur, et, par là, sa visibilité, et peut ainsi permettre une mise en relief des éléments soutenant le monde et sa dynamique.

Il s'agit ainsi de com-prendre l'événement, de rendre la teneur du monde qu'il ouvre et sa dynamique d'advenue, plutôt que de l'expliquer ou de le réduire, et la mise au jour des possibles qu'il recèle, le déroulement des récits selon un principe de nécessité nuancé, participe à l'exposition de son ampleur. Il s'agit d'observer ce qui se passe, ce qui peut se passer, plutôt que ce qui doit ou devrait avoir lieu, lors de la confrontation aux événements, qui, par l'introduction d'un inconnu qu'ils représentent, abolissent toute maîtrise possible. Chez José Saramago comme chez Del Giudice, il s'agit ainsi de parcourir des situations, et leurs récits sont construits selon cette idée du parcours, convoquant une attention pour les diverses trajectoires et leurs rencontres chez Del Giudice, et, chez José Saramago, mobilisant une idée du voyage comme trajet jamais achevé, toujours susceptible d'être reparcouru, re-précisé, qui présiderait à la construction de ses récits. Ce parcours est exprimé aussi bien de manière figurée, par le passage en revue des divers éléments convoqués dans la mise en place du monde événementiel, que de manière littérale, avec le motif du cheminement très souvent développé dans les actions des personnages. Il renvoie à une tentative d'appréhension d'une totalité, qui permettrait de porter à l'attention à la fois l'advenu, le potentiel et le possible, le visible

5 « À travers cette métamorphose du monde [que représente l'événement], en effet, *se joue le passage d'un sens à un autre du « monde »*, du sens événementiel au sens événemential : le monde n'apparaît plus comme le contexte factuel de toute compréhension intramondaine, mais comme la totalité articulée de possibilités à partir de laquelle l'advenant se détermine lui-même en son aventure. », Claude Romano, *op. cit.*, p. 91.

et l'invisible, qui forment le monde événemential de manière concomitante. Apparaît alors une réalité contingente, soumise à l'alternance et la disparité, que l'introduction de l'événement permet de donner à voir dans ses multiples possibles et sa diversité, tandis que la constitution des textes comme un parcours lie cette exposition hétéroclite par la continuité de son mouvement, ouvrant à l'observation et à la présence d'un monde.

Il s'agit alors de mettre en présence, dans le texte, du monde advenant progressivement et des éléments qui le forment, de procéder à une monstration de la diversité et de la teneur qui le constituent, d'aller vers une com-préhension, conçue comme prise en compte des divers éléments qui forment une situation globale. Les divers éléments qui la compose comme l'articulation qui les lie sont mis en relief par l'advenue événementiale et les techniques narratives, appliquées à rendre compte de la composition diverse des situations et leur agencement. La pratique narrative se donne alors comme peu sélective, présentant au contraire une volonté d'exhaustivité, d'expression d'une totalité, observable chez les deux auteurs. Les spécificités de l'exercice narratif sont utilisées pour susciter l'expérience de cette diversité hétéroclite que forme le monde composé dans ces récits, définissant une mise en forme du sensible proprement littéraire, mais qui fasse écho à l'expérience extra-diégétique. Le travail des images et la pratique du détail, notamment, font ressortir dans ces textes la composition anodine, diverse et composite du sensible constitué. Ils recréent, dans le texte, la présence d'éléments qui s'imposent à la perception, ponctuent l'appréhension d'une situation. Délivrés d'un principe de motivation, ils interviennent par leur simple présence, imposant une consistance du sensible décrit sans lui donner sens. L'appréhension du monde qui se fait jour dans ces récits porte ainsi sur une teneur, une densité, suscitée notamment par l'attention sur les multiples éléments formant une situation et leur manière de s'articuler. Une structure en réseau, tendue par le principe de ramification contenu dans l'évocation littéraire plurivoque, articule ces différents éléments dans une totalité ramifiée. Elle rend compte des manifestations diverses, parfois anodines, dont l'événement se compose, qui organisent le monde et sa perception. Le sensible créé est alors tissé d'un jeu d'écho, composé de différentes strates, de différents plans, dont l'articulation mouvante dessine la forme du monde créé dans les récits, et en exprime l'advenue. Celui-ci se tisse de ces divers éléments organisés selon ces « petites liaisons », infimes, qui en composent la trame, en articulent la teneur et en imposent la présence.

Ces caractéristiques ouvrent à une observation continuée d'instantanés divers, reliés entre eux par les ramifications propres au langage littéraire et à l'exercice narratif, utilisées pour rejouer un processus de perception du sensible, donner à voir sa composition plurielle et son articulation. Associées au processus d'advenue selon lequel l'événement renouvelle progressivement le monde dans lequel il prend place, qui nuance le principe d'organisation du récit selon un enchaînement causal, elles

définissent une attention pour ce qui se met en place, fait présence, dans une exacerbation des principes du régime esthétique inauguré par le réalisme : « Ainsi le réalisme romanesque est d'abord le renversement des hiérarchies de la représentation (le primat du narratif sur le descriptif ou la hiérarchie des sujets) et l'adoption d'un mode de focalisation fragmenté ou rapproché qui impose la présence brute au détriment des enchaînements rationnels de l'histoire. »⁶. Cette question de la « présence brute » implique ici l'exacerbation d'une attention pour le quelconque portée déjà par le réalisme, alliée à une nuance de la recherche du sens, de la logique de l'enquête, qui lui est, selon Rancière, lié dans le réalisme. Au contraire, c'est l'observation d'un état (mouvant, pris dans un processus d'évolution), la tentative de création d'une expérience de confrontation à un monde, à appréhender et observer, qui semblent être recherchées dans ces récits portant au regard une manière de faire présence. C'est l'intensité et la teneur de cette « présence brute » qui est recherchée dans l'organisation du texte et la pratique narrative. L'expérimentation semble ainsi prendre le pas sur l'interprétation, la question du sens être évacuée au profit d'une com-préhension, d'une saisie des divers éléments qui font monde, qui ne soit pas tant mise en ordre de ceux-ci que mise en forme. Se dessine alors dans ces récits un monde tissé de multiples détails, de paramètres simultanés qui composent les situations, leur perception ou leur appréhension, et que la dynamique de l'avoir-lieu met en mouvement : il s'agit de faire porter l'attention du récit sur cette composition mobile et stratifiée ; de mettre en présence, dans le texte, d'un monde ainsi composé, de tenter de le faire surgir ; d'observer les « tous petits liens », par lesquels le « scandale » de l'irruption événementiale peut se laisser appréhender, qui peuvent faire apparaître la configuration d'une dynamique de l'existence.

6 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000, p. 35.

III.A - Présence à soi, présence d'autrui : confrontation à l'inconnu

Toujours adressé à quelqu'un, ainsi que le rappelle Claude Romano, l'événement n'existe en tant que tel que dans la mesure où il est reçu, vécu, appréhendé comme événement par celui auquel il advient. Dans les textes, l'événement se laisse ainsi appréhender, gagne sa place et son ampleur, par la réception qu'en font les personnages auxquels il s'adresse, par les réactions qu'il suscite en eux et par la modification du monde à laquelle il les confronte. Les parcours diégétiques des personnages, dont le quotidien est brisé, dérouté, par l'introduction de l'événement, déclinent ainsi singulièrement diverses modalités de réception de l'événement. Leur expérience est toujours celle de la confrontation à un inconnu, qui s'impose par sa présence, perturbe un monde et s'installe, en renouvelant les normes et l'organisation. Les parcours des personnages suivent et témoignent ainsi de la dynamique de mise en place de la situation événementiale ; ils la donnent à lire par l'accompagnement, la traversée de celle-ci qu'ils représentent.

La réception de l'événement par les personnages porte et déroule sa teneur événementiale, contribue à le créer comme tel, tandis que, dans le même temps, c'est à travers l'événement et son expérience que les personnages s'adviennent, se révèlent à eux-mêmes et aux autres, dans une mise au jour de leurs possibles. Ils font ainsi écho à la figure de l'advenant que décrit Claude Romano : « [...] l'événement est justement ce qui, en brisant l'horizon des possibles préalables et en y introduisant un sens incompréhensible à l'aune de toute explication causale, apporte avec soi son propre horizon d'intelligibilité, obligeant l'advenant à comprendre autrement et lui-même et son monde. » (p. 62.). C'est d'ailleurs ainsi que l'intrigue du *Radeau de pierre* est présentée par José Saramago : « O mundo está a mudar e [as personagens] sabem que devem procurar em si mesmos as pessoas novas em que irão tornar-se [...]. »⁷. Les personnages, pris dans l'événementialité, se composent ainsi en fonction de l'événement qui leur advient et qu'ils reçoivent, dans un processus continu d'advenue.

L'individualisation et l'identification des personnages sont ainsi toujours progressives, déroulées à mesure qu'ils traversent l'expérience événementiale. Leur parcours semble doubler et soutenir l'élan d'advenue d'une configuration nouvelle et d'attention pour un processus continu qui marque la structure de ces récits organisés autour du principe événemential. Plus qu'une identité définie et

⁷ « De como a personagem foi mestre e o autor aprendiz », discours à l'Académie suédoise à l'occasion de la remise du Prix Nobel publié dans *Jornal de Letras*, 16/12/1998 (« Le monde est en train de changer et [les personnages] savent qu'ils doivent chercher en eux-mêmes les personnes nouvelles qu'ils deviendront. »).

définitive, c'est une capacité à s'advenir en se modulant différemment qui va alors importer dans la présentation des personnages. C'est selon une manière singulière de prendre place dans la diégèse, d'agir, de réagir, que les personnages vont s'appréhender, plutôt que selon une définition identitaire précise. Ils semblent ainsi pouvoir soutenir deux mouvements, à la fois le mouvement conjoint à l'événement d'advenue du monde diégétique, de mise en branle d'éléments activés par lui, qui transforme la situation de départ et révèle ce qui y prenait place sans être forcément visible, et, à un niveau plutôt narratif, le mouvement d'évocation de cette dynamique d'advenue qui dépasse leur appréhension singulière pour se faire l'écho d'un principe plus général de configuration de l'expérience. Ainsi, leur peu de singularisation initiale dit la manière dont l'advenant s'advient au travers de sa confrontation à l'événement, dans un processus de passage par la situation événementiale. Elle peut soutenir une implication plus grande du lecteur dans le texte, constituer une place laissée à l'indétermination, qui mêle les singularités créées à un recours au commun, au quelconque.

Cette évolution des personnages double également la figure de la rencontre, de la confrontation à autrui, intervenant dans chacun de ces récits et présentée à la manière de l'événement, comme un choc, une ouverture du possible, un brusque surgissement de l'inconnu, le dévoilement d'une manière d'être, d'une présence singulière, qui apparaît petit à petit, à mesure de son accompagnement. La confrontation à l'altérité à laquelle mènent toutes les expériences événementiales dans ces récits est abordée ainsi dans les textes comme mise en présence, confrontation concrète à l'apparaître d'autrui. Il est, lui aussi, caractérisé progressivement, évolue au fil de la traversée de l'expérience événementiale, tandis que les relations tissées entre les uns et les autres guident également cette évolution intime et configurent peu à peu le monde événemential.

Autrui importe ainsi à la manière de l'événement, par sa présence même, qui s'impose à celui qui y est confronté, bouleverse son monde pour en susciter une configuration nouvelle. Il importe comme présence concrète, avoir-lieu singulier et tangible, et l'on remarquera comment la confrontation de l'un à l'autre, la prise en compte de l'altérité, passe essentiellement dans ces récits par une attention pour la spatialité particulière qu'impliquent les relations, ainsi que par le primat de l'aspect charnel de celles-ci. C'est en tant que corps, présence concrète, qu'autrui prend place dans ces récits, qu'il est envisagé par ceux⁸ auxquels sa présence s'impose, constitutive du monde créé par l'événement.

À l'instar de ce qui a lieu dans les rencontres, où l'un et l'autre se dévoilent progressivement à eux-mêmes et à l'autre par leur expérience commune et leur relation, l'évolution des personnages semble soutenir, au niveau de la réception du texte, une tentative de création d'une expérience de

⁸ En fait, chacun des personnages est pris tour à tour comme point de référence, très peu de récits étant menés à la première personne ou autour d'une focalisation restreinte sur un seul personnage.

confrontation, qui fait surgir un monde, bouleverse les repères, introduit l'inconnu, pour en décliner petit à petit les modalités de présence. La rencontre, la confrontation à l'altérité et sa prise en compte progressive, à mesure qu'elle s'éprouve et que l'autre se donne à voir par la traversée commune d'une expérience, pourrait ainsi intervenir doublement : au niveau de l'expérience diégétique des personnages toujours confrontés à une situation de rencontre d'autrui, et, dans la réception du texte, par la manière dont les personnages n'apparaissent pour le lecteur que peu à peu, à mesure que leur accompagnement dans la situation événementiale en révèle les aspects et dévoile les modalités de leur présence. Ce processus, développé diégétiquement et narrativement, semble alors dépasser la seule appréhension singulière de l'événement diégétique par les personnages, pour se constituer également comme l'évocation du processus de la rencontre, de la mise en présence d'un inconnu, qui sous-tend toute expérience de l'autre. Les personnages et leur construction progressive pourraient alors porter à la fois une singularisation diégétique qui soutient l'histoire créée et un appel à un quelconque, un en-commun à même de susciter l'implication du lecteur ; et ce, également dans la mesure où, chez les deux auteurs, le manque d'identification dont partent les personnages va de pair avec l'attribution à ceux-ci de fortes capacités perceptives ou sensitives, comme s'ils étaient les dépositaires, avant que d'une expérience et d'une individualité, d'un regard. Ils s'expriment ainsi avant tout par un mode d'appréhension du monde les entourant, qui en permet l'observation. Le mode de présentation des personnages, comme leur évolution à travers l'expérience diégétique événementiale, mais encore leur peu d'individualisation compensée par une forte capacité perceptive, permettent la création d'individus à la fois singuliers et quelconques, différents de soi et reconnaissables, qui semblent soutenir l'appel à la création d'une expérience, la reconnaissance d'une expérience commune. Les expérimentations sociales et anthropologiques en jeu dans les récits de José Saramago, qui mettent toujours en scène des 'hommes-nus', réduits à leur plus simple définition, comme l'appel à une conscience perceptive accrue chez Daniele Del Giudice, qui va également de pair avec une absence d'identification forte, semblent en effet soutenir un appel à un quelconque, par la mobilisation, la mise en exergue, dans le texte, d'éléments qui se situent comme en-deça de l'individualisation.

La construction des personnages, leur lente individualisation et leur évolution à mesure de leur traversée de l'événement, comme leur confrontation à l'inconnu et au choc de la rencontre d'autrui, permettent ainsi de dégager les modalités de l'intégration de l'événement dans ces récits, ainsi que sa manière diégétique d'agir et de configurer le contexte événemential en fonction de son ampleur, de l'impact de ses répercussions. Il est ainsi possible d'observer la manière dont l'événement intervient comme l'agent d'une présence, d'une mise en présence de ce qui ne se laissait pas prévoir, mais s'impose. Les personnages, leur mode de constitution et leur manière de se dévoiler à travers

leur expérience du monde événemential et d'autrui, soutiennent ainsi une tentative de créer dans le texte une confrontation à une présence : présence d'autrui qui, par son surgissement brusque et imprévu, par sa différence, brise le connu mais ouvre de nouveaux possibles, s'offre à un parcours et participe à l'advenue de soi expérimentée par les personnages ; présence du monde qui, par son bouleversement, s'impose et se fait plus visible, se révèle petit à petit, à travers les modalités successives de son appréhension. L'expérience du lecteur est ainsi doublée par l'expérience diégétique des personnages, déroulée comme une appréhension progressive de ce qui fait présence, ce qui, différent, irréductible, se laisse peu à peu voir, prend forme.

III.A.1 - In-détermination des personnages et advenue de soi

L'identification des personnages, y compris les personnages principaux, se fait, dans chacun des récits, progressivement. Elle s'opère à mesure de leur parcours de la situation événementiale et des expériences auxquelles il donne lieu. Peu déterminés, peu caractérisés, c'est principalement par leur appréhension du monde qui les entoure qu'ils se définissent. Ils apparaissent, avant tout, comme les supports d'un regard, de sensations, de perceptions. Leur peu de détermination, plutôt que de créer un monde diégétique confus, sans repères, flou, met l'accent sur l'attention aiguisée qu'ils lui portent, sur la capacité perceptive accrue qui les accompagne et dessine précisément le monde. Autant qu'une individualité, ils semblent alors représenter un support de sensations et de perceptions, d'expérience, un point de contact avec le monde diégétique, par lequel celui-ci s'appréhende et s'expérimente.

On l'avait observé, chez Daniele Del Giudice, le vu et l'action de la vision sont toujours donnés simultanément. Le peu de caractérisation première des personnages semble aller de pair avec ce fait, qui détermine le monde vu par l'action subjective de sa perception, tandis que la subjectivité percevante apparaît à travers son action perceptive. Ainsi que l'explique l'auteur lors d'un entretien, c'est par un rapport de relations, par l'exposition des relations entretenues entre le personnage et le monde que ceux-ci se définissent, comme des personnages 'probables', apparaissant de manière biaisée :

« Leggendo i sui romanzi si ha l'impressione che [...] vi sia un rapporto di rispecchiamento reciproco, reversibile, tra oggetto e soggetto, che entrambi, soggetto e oggetto, partecipino attivamente alla loro reciproca, e soltanto probabile, definizione. R. Questo è giustissimo. Io concepisco la determinazione solo nella relazione. [...]. Il caso di *Atlante Occidentale* mi sembra significativo. [...]. Brahe, nell'epoca dell'assoluta visibilità, non solo lavora lì dove nascono le cose, ma lavora su qualcosa che non è visibile, su qualcosa che non ha neanche

un'icona, che non è rappresentabile iconicamente. Lavora su delle non-cose. É in virtù di questa fitta rete di relazioni con delle cose-non-cose que i personaggi sono soltanto probabili. E questo è anche il mio modo de mostrarli. »⁹.

Plutôt qu'une caractérisation d'emblée posée, les personnages se donnent ainsi à voir à travers leur implication dans le monde diégétique, à travers le regard qu'ils portent sur celui-ci et leur manière de l'appréhender. On a ainsi déjà vu, à propos du *Stade de Wimbledon*, la manière selon laquelle le personnage-narrateur était communiqué principalement par ce qu'il voit, par l'action de son regard sur le monde¹⁰. On avait observé comment cette particularité narrative donnait à la fois la mesure d'un personnage, d'une singularité définie avant tout par ses capacités perceptives, tout en le dépassant, mettant plus généralement en exergue ce qui est, dans une confusion, parfois, entre les capacités imaginatives du personnage et une vision élargie de la situation, qui semble faire du regard, porté par le personnage en sa qualité de narrateur, quelque chose d'autonome, ce par quoi le monde - et le personnage qui y prend place - apparaîtrait comme visible ou invisible.

Les personnages semblent ainsi apparaître par leur simple présence, sans que celle-ci ne doive être soutenue par un procédé de caractérisation ou d'identification. Au contraire, tout se passe comme si les personnages étaient toujours déjà donnés, sans besoin d'explication, sans présentation formelle. Dans *Le Stade de Wimbledon*, qui utilise la narration simultanée, l'artifice de l'exposition du personnage par lui-même qu'analyse Dorit Cohn¹¹ se résorbe puisque le personnage ne s'explique pas au lecteur, ni ne s'expose pour lui, mais prend simplement la parole, comme s'il était déjà introduit, déjà présenté, sans besoin de justification. Cela permet l'expression d'une voix qui n'est pas limitée dans les cadres d'une individualité définie précisément, caractérisée psychologiquement, mais qui se donne comme support d'un regard, d'une attention, le personnage apparaissant avant

9 « Una Narrazione probabile », Lucia Quaquarelli, *Objets de fiction, quelques fonctions narratives (France-Italie, 1980-1990)*, sous la direction de Philippe Daros, Thèse : Littérature Générale et Comparée : Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle : 2003, p. 308-309 (« Lorsqu'on lit vos romans on a l'impression qu'il y a un rapport de réflexion réciproque, réversible, entre objet et sujet, que chacun des deux, sujet et objet, participent activement à leur définition réciproque, et seulement probable. R. Cela est très juste. Je conçois la détermination seulement dans la relation. Le cas de *Atlas Occidental* me semble significatif. Brahé, à l'époque de la visibilité absolue, ne travaille pas seulement là où naissent les choses, mais travaille sur quelque chose qui n'est pas visible, sur quelque chose qui n'a même pas d'icône, qui n'est pas représentable iconiquement. Il travaille sur des non-choses. C'est en vertu de ce réseau dense de relations avec des choses-non-choses que les personnages sont seulement probables. Et cela est aussi ma manière de les montrer. »).

10 Celui-ci étant soutenu par l'utilisation de la narration simultanée, qui contribue, ainsi que l'analyse Philippe Daros, à exacerber encore cette indétermination du personnage, donnant lieu à plusieurs « je » à l'intérieur du « je » narrant : « Il va sans dire que seule l'utilisation de la première personne permet l'instauration de ce jeu intervallaire entre plusieurs « je », cet « entre-je ». Et ce, pour un motif fondamental, souligné avec force par Vincent Descombes : « Si le mot « je » ne comporte pas une référence à la personne objective, et s'il ne comporte pas non plus une référence à une autre personne que la personne objective, à une autre entité que l'individu en chair et en os, alors le mot « je » ne comporte aucune référence à quoi que ce soit, il ne sert pas du tout à faire référence. ». D'où, évidemment, le jeu sur des prédications multiples, hétérogènes auto-attribuées à ce je, et, consécutivement, l'impression de sa diffraction, de sa multiplicité insaisissable. », ouvrage à paraître.

11 Cf. *Le Propre de la fiction*, Seuil, 2001, chapitre « Je somnole et je me réveille », p. 149-166.

tout par cette voix, par le fait qu'il y ait quelque chose qui se raconte, dont il soutient le flux et l'orientation.

L'exemple du *Stade de Wimbledon* souligne de manière exacerbée cette particularité de la construction des personnages, dans la mesure où le personnage principal est également le narrateur, la narration utilisée étant en grande partie la narration simultanée ; dans la mesure également où tout le déroulement du récit vise à permettre une advenue à soi, est construit selon une recherche, par le narrateur-personnage, d'une présence de soi à soi, prise dans une réflexion et une expérimentation sur l'impossibilité de dire l'Autre, de le réduire dans un discours interprétatif, avec l'enquête sur Bazlen. Mais ce schéma se retrouve également, parfois de manière moins exacerbée, dans les autres récits de Daniele Del Giudice, ainsi que chez José Saramago. Cela est rendu très clair si l'on observe, par exemple, la constitution du personnage de Brahé à l'incipit d'*Atlas Occidental*. Malgré l'omniscience du narrateur, avérée dès les premières lignes par un récit de pensées, le personnage n'est pour autant jamais défini « de l'extérieur », jamais caractérisé unitairement, ni ne fait l'objet, par exemple, d'un portrait qui pourrait l'introduire en présentant d'emblée ses caractéristiques identitaires conventionnelles (âge, sexe, profession) ou même simplement 'psychologiques'. Au contraire, par l'utilisation du procédé d'entrée *in medias res*, ici exacerbé, ce personnage principal n'est tout d'abord qu'un pronom (« il »), appréhendé avant tout par ses perceptions (« Il volantino gli spingeva i gomiti vicini ai fianchi e la coda bassa dell'aereo gli spostava il viso in avanti, spartendo la visuale tra gli orologi del cruscotto e gli alberi lontani, come una lente bifocale. »¹²), sensations (« Era troppo teso per spiegazioni o gentilezze, e poi avvertiva un dolore sempre più netto all'insellatura delle spalle, dove le cinghie lo avevano trattenuto. »¹³, p. 5), réactions (« Era di nuovo a terra, con l'aereo che slittava sul prato in qua e in là ; cercava di non fare manovre brusche e di assecondarlo con piccoli colpi di timone in controsenso, al limite dell'equilibrio, finché ridusse la velocità e ogni prospettiva ritornò normale. »¹⁴, p. 4). S'il se dessine en filigrane un personnage assez rigoureux, consciencieux, à l'instar de la plupart des personnages chez Daniele Del Giudice, du fait des particularités de la narration, méticuleuse et qui joint inextricablement description et analyse des actions et comportements des personnages, il ne pourrait être décrit à partir de cet

12 *Atlante Occidentale*, Einaudi, 1985, p. 3 [Toutes les citations ultérieures de *Atlante Occidentale* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« Le petit volant l'obligeait à rapprocher ses coudes de ses hanches et la queue basse de l'avion à pencher son visage vers l'avant, partageant ainsi son champ visuel comme dans une lentille bifocale, entre les cadrans du tableau de bord et les arbres au loin. », *Atlas Occidental*, Seuil, 1987, traduction Jean-Paul Manganaro, p. 9 [Toutes les citations ultérieures de *Atlas Occidental* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

13 « Il était trop tendu pour donner des explications ou faire des amabilités ; il ressentait en outre une douleur de plus en plus nette à l'ensellure du dos, là où les courroies l'avaient retenu. », p. 11.

14 « Il était de nouveau à terre, son avion dérapant sur le pré dans un sens et dans l'autre ; il cherchait à éviter les manœuvres brusques, à seconder l'avion par de petits coups de gouvernail à contresens, à la limite de l'équilibre, jusqu'à ce que la vitesse soit réduite et que la perspective redevienne normale de toute part. », p. 10.

incipit. Le personnage apparaît alors premièrement par son appréhension du monde et sa manière de répondre à celui-ci, avant d'être peu à peu très minimalement caractérisé, toujours selon une approche biaisée, par un recours aux perceptions des autres personnages avec lesquels il interagit, prises en charge par le narrateur. Une définition sans point de vue, autoritaire, guidée par le narrateur, est ainsi évitée, le personnage échappant alors à une définition absolue, fixe. Il n'est ainsi nommé que lorsque le mécanicien s'adresse à lui (p. 4), la mention « jeune homme » intervient à partir de ce moment à quelques reprises, sa description physique, au milieu du chapitre, est subordonnée à sa rencontre avec Epstein¹⁵ et à la perception visuelle de celui-ci, son activité de chercheur est esquissée à la fin du chapitre au cours de sa discussion avec Epstein (« [...] « Sì, lavoro alla 'giostra' ». [...] « Guardo i bambini, li controllo. Quando passano faccio delle fotografie per dimostrare che sono passati veramente » [...]. »¹⁶, p. 16). Il apparaît ainsi comme un personnage peu caractérisé, et c'est seulement au cours de l'évolution du récit qu'il va apparaître plus complètement, mais toujours selon cette technique d'une exposition des sensations, perceptions et actions qui, peu à peu, vont le caractériser, mettant en place la trame des relations qu'il entretient avec le monde. Les caractéristiques du personnage peuvent être ainsi modulées au cours des ses apparitions et agissements dans le texte, n'étant jamais données comme une définition identitaire stricte mais déclinant plutôt, au fil du texte, un mode d'être, des modalités de présence, réactions, sentiments et perceptions. Autant qu'une individualité ou qu'une singularité qui lui est particulière, le personnage se donne ainsi, essentiellement, comme le support, dans le texte, d'une appréhension du monde, d'une capacité perceptive qui permet de rendre compte du monde diégétique dans lequel il évolue et par laquelle son individualité même apparaît. Le rôle de Brahé en tant que physicien, chercheur au CERN, s'il participe à sa caractérisation, importe ainsi également dans la mesure où il permet une certaine approche du « monde qui vient » que *Atlas Occidental* a pour ambition de laisser entrevoir. Cette utilisation assez classique de la caractéristique sociale d'un personnage pour donner à voir un monde particulier se combine cependant ici avec la technique propre à Del Giudice de créer des personnages définis avant tout par leur capacité perceptive, par leur appréhension particulière du monde, la fonction sociale de Brahé permettant ici un accroissement ou une direction particulière du regard porté par ce personnage.

15 L'apparition première du personnage d'Epstein, très caractérisée, contraste d'ailleurs avec celle de Brahé. Epstein est ainsi d'emblée nommé, se laisse appréhender par ses réflexions et pensées plutôt que par ses sensations, son activité même d'écrivain est déjà évoquée lors de sa première apparition, mettant ainsi en place un personnage beaucoup plus « clôt » que ne le semble Brahé. Epstein constitue en fait un point assez 'fixe' dans le récit, autour duquel Brahé se définit.

16 « [...] « C'est ça, je travaille au manège. » [...] « Je surveille les enfants, je les contrôle. Quand ils passent, je les prends en photo pour prouver qu'ils sont vraiment passés » [...]. », p. 24.

Les personnages chez Daniele Del Giudice possèdent ainsi dès le départ une caractérisation imprécise, ouverte. Cette apparition première par le biais de leurs sensations, perceptions et actions ouvre alors la possibilité d'une caractérisation progressive, évolutive, d'un apparaître qui se précise au cours du récit, ainsi que *Le Stade de Wimbledon* en rend compte, le schéma de cette précision progressive de la présence du personnage à lui-même et au monde y étant exemplaire. Chez José Saramago, l'on peut observer à peu près le même principe, bien que mis en œuvre différemment.

Ainsi, chez José Saramago, si le narrateur, toujours hétérodiégétique, soutient en grande partie le regard et l'attention sur le monde diégétique, notamment en raison de son caractère bavard et de ses nombreux commentaires et interventions sur la diégèse, les personnages se donnent avant tout comme support d'une expérience, à travers laquelle vont pouvoir se révéler leurs différentes caractérisations, plutôt que de posséder une individualisation forte, une identité définie. Ils interviennent d'abord comme vecteurs d'une expérience particulière, en rapport, généralement, avec la situation événementiale, et se définissent peu à peu à travers leurs réactions à celle-ci. On peut prendre l'exemple d'*A Jangada de Pedra*, où les personnages, bien qu'ouvrant l'action du récit, possédant un nom complet, apparaissent d'abord comme les dépositaires passifs, témoins étonnés, des signes avant-coureurs de l'événement. Leur présentation ne distingue pas tant les personnages par leur identité qu'en fonction de ce qui leur arrive (des faits singuliers et étranges) : les personnages apparaissent comme peu caractérisés, et tout se passe comme si leur caractérisation importait peu. S'ils sont nommés et que le narrateur révèle son omniscience notamment par l'accès à leurs pensées dès le premier chapitre, il est ainsi remarquable qu'ils soient désignés, également, simplement comme « homme » ou « femme »¹⁷, l'indication de leur nom, associé à une telle désignation (récurrente et pouvant remplacer l'utilisation du nom dans la description de leurs actions), ne les individualisant qu'au minimum. Même nommés, ils apparaissent alors avant tout comme des « femmes » et des « hommes » auxquels il est arrivé quelque chose de singulier, présenté comme absolument non-intentionnel, et semblant alors avoir moins trait à leur volonté qu'au hasard. Chez les deux auteurs, le fait que l'événement survienne aux personnages, s'impose à

17 « Por estes mesmos dias, talvez antes, talvez depois de ter Joana Carda riscado o chão com a vara de negrilho, andava um homem a passear na praia [...], e esse homem, que mais tarde dirá chamar-se Joaquim Sassa [...]. », *A Jangada de Pedra*, Caminho, 1986, p. 12 [Toutes les citations ultérieures de *A Jangada de Pedra* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] ; « Na manhã do dia seguinte, um homem atravessava uma planície inculta [...]. Recomeçava a andar José Anaiço, era este o seu nome [...]. », p. 16 ; « E agora esta mulher, Maria Guavaira lhe chamam, estranho nome [...]. », p. 18 (« Au cours d'une de ces journées, avant ou peut-être après que Joana Carda eut griffé le sol de sa branche d'orme, un homme se promenait sur la plage [...]. L'homme qui plus tard déclarera s'appeler Joaquim Sassa [...] », *Le Radeau de pierre*, Seuil, 1990, traduction Claude Fages, p. 12 [Toutes les citations ultérieures du *Radeau de pierre* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] ; « Le lendemain matin, cheminant le long des sentiers, un homme traversait la plaine aride [...]. Puis José Anaiço, c'était son nom, se remettait en route. », p. 16 ; « Et maintenant cette femme, Maria Guavaira, c'est son nom, curieux nom [...] », p. 17).

eux sans qu'ils n'en soient les instigateurs, renforce leur indétermination, dans le même temps que celle-ci renforce la place de l'événement comme rupture neutre, inintentionnelle, et, par là, bouleversante. Ils semblent ainsi moins valoir en tant qu'individus caractérisés qu'en tant que dépositaires des signes de l'événement, porteurs d'un état de fait que le récit va dérouler.

Ainsi, malgré l'omniscience du narrateur, les présentations des personnages sont minimales. Leur caractérisation de manière plus définie n'intervient qu'à mesure de leur parcours événemential, comme si l'individu ne pouvait s'appréhender une fois pour toutes, mais nécessitait d'être parcouru, ne se dévoilait que peu à peu – et l'on verra que jamais, même à la fin des textes, les personnages n'acquièrent une caractérisation figée. Leur traversée de la situation événementiale met toujours au jour de nouveaux possibles, montre leur capacité au changement et à une évolution personnelle jamais achevée. La caractérisation des individus en jeu semble ainsi être laissée à la marge, dans la postulation d'une évolution qui permettra d'appréhender leur singularité, voire qui permettra aux personnages eux-mêmes de se révéler à eux-même :

« E também não perguntemos já a José Anaiço quem é e o que faz na vida, donde veio e para onde vai, o que dele houber de saber-se só por ele se saberá, e esta discrição, esta parcimónia informativa, deverão igualmente contemplar Joana Carda e a sua vara de negrilho, Joaquim Sassa e a pedra que atirou ao mar, Pedro Orce e a cadeira donde se levantou, as vidas não começam quando as pessoas nascem, se assim fosse, cada dia era um dia ganho, as vidas principiam mais tarde, quantas vezes tarde de mais [...]. »¹⁸ (p. 17-18).

C'est effectivement par petites touches, au gré des expériences des personnages et de leur parcours du monde événemential, que ceux-ci apparaîtront plus clairement, se dévoileront par leurs actions, réactions, sentiments.

Ils apparaissent ainsi tout d'abord de manière indéterminée, simples individus non caractérisés, et l'on peut également remarquer comme les rares descriptions qui les donnent à voir mettent l'accent, chez José Saramago, sur leur banalité. Le narrateur insiste toujours sur celle-ci, comme si la caractérisation *a priori* du personnage ne pouvait rien apporter de plus que du commun, seule son évolution, son accompagnement, permettant de l'appréhender. Le portrait rapide fait de Joaquim Sassa au début de *A Jangada de Pedra*, alors que, recherché par les autorités pour la pierre trop lourde qu'il a lancé à la mer, « il avait cessé d'être un simple voyageur en route vers la frontière, un homme banal, sans qualité ni importance [...] »¹⁹ (p. 52), rend compte à la fois de cette banalité inhérente à la plupart des personnages saramaguïens, comme de l'absence de caractérisation

18 « Il est tout aussi inutile de questionner José Anaiço pour savoir qui il est et ce qu'il fait dans la vie, d'où il vient et où il va, ce que l'on voudra savoir de lui, c'est lui qui nous le dira, et cela est également vrai pour Joana Carda et sa branche d'orme, Joaquim Sassa et la pierre qu'il a lancée à la mer, Pedro Orce et la chaise d'où il s'est levé, la vie ne commence pas à la naissance de l'individu, si tel était le cas chaque jour compterait, elle commence bien plus tard, trop tard souvent [...]. », p. 17.

19 « Deixara de ser um viajante vulgar a caminho duma fronteira, homem comum sem qualidades nem importância [...]. », p. 54.

qui va de pair avec la présentation formelle des personnages, du caractère évolutif par lequel leur appréhension est menée :

« Joaquim Sassa²⁰ tornou a olhar o espelho, agora para se ver a si próprio, [...], mas Joaquim Sassa quem é, um homem ainda novo, tem os seus trinta e tal anos, mais perto dos quarenta que dos trinta, vem um dia em que não se pode evitar, as sobrancelhas são pretas, os olhos castanhos à portuguesa, nítida a cana do nariz, são feições realmente comuns, saberemos mais dele quando se voltar para nós. »²¹ (p. 55).

La description semble ne pas (ou peu) répondre à l'interrogation sur l'identité du personnage, ne révéler que quelques informations anodines incapables de recouvrir l'identité du personnage, qui se dérobe aux regards. Ce jeu avec les capacités de l'instance narrative, qui ne peut donner à voir le personnage si celui-ci ne le permet pas, ainsi que l'imprécision même de ses traits et caractéristiques physiques, soulignent ce processus d'indétermination par lequel apparaissent les personnages, cette absence de caractéristiques proprement singulières qui les distingueraient dans le récit. Cela permet d'entretenir un flou autour de la figure du personnage, qui lui laisse une latitude pour se développer dans différentes directions, empêche une caractérisation unitaire rapide et réductrice des individus présentés, pour au contraire préserver une vaste amplitude dans leur possible développement, qui semble soutenir l'idée d'une impossibilité à caractériser quiconque autrement que par les expériences à travers lesquelles il peut s'éprouver.

L'individualisation à laquelle accèdent les personnages au cours du récit n'équivaut alors pas à la détermination de caractéristiques précises, mais à l'accès à une présence qui se met en place à travers l'advenue de l'événement, et fait événement autant qu'elle est déterminée par lui, comme cela est rendu très clair dans *Le Stade de Wimbledon*. Ils engagent ce procédé de singularisation progressive par lequel Claude Romano définit la figure de « l'advenant », déterminé principalement par sa possibilité de (s') être lui-même, à travers ce qui lui arrive. À l'instar de l'advenant défini par Romano, ils portent une certaine neutralité, une malléabilité, par laquelle l'expérience événementiale leur permet de s'advenir, de mettre au jour leurs possibles, de se révéler peu à peu. L'expérience événementiale altère ainsi les personnages tout en les mettant face à eux-mêmes, et les rend visibles, dans le récit, comme singularités : « [...] il ne s'agit plus, en effet, de penser

20 Il est remarquable également que, dans *A Jangada de Pedra*, alors que les personnages sont peu déterminés, et ne se laissent voir que peu à peu, leur désignation est toujours effectuée à l'aide de leur patronyme complet, celui-ci recouvrant une identité vague et assez indéterminée. La convention romanesque traditionnelle de désignation des personnages par leur patronyme semble perdre ainsi toute force de singularisation et de caractérisation, par sa répétition. À cela s'oppose la désignation, par la nomination, d'objets importants dans le récit qui semblent pour leur part, par cette désignation non-conventionnelle, acquérir une spécificité, une personnalité propre, ainsi le chien Ardent et la voiture Deux-Chevaux (ce nom n'étant jamais utilisé comme un substantif mais toujours comme un nom propre).

21 « Joaquim Sassa jeta un nouveau coup d'œil dans le rétroviseur, pour se regarder lui-même cette fois, [...], mais qui est Joaquim Sassa, un homme jeune encore, trente et quelques années, plus près des quarante que des trente, un jour vient où on ne peut plus l'éviter, les sourcils sont noirs, les yeux marrons, bien portugais, l'arête du nez est droite, traits tout à fait communs, on en saura davantage quand il se tournera vers nous. », p. 53.

l'événement comme ce qui survient « de l'extérieur » à un sujet autonome, autarcique, et libre de toute implication dans ce qui lui arrive, mais inversement, de penser la « subjectivité » elle-même [...] comme ce qui ne survient qu'à partir de l'événement »²². L'indétermination première des personnages permet ainsi de maintenir l'ouverture, la disponibilité, que requiert l'accueil de l'événement, par lequel l'advenant s'advient, accède à une singularisation.

L'évolution de la « jeune fille aux lunettes teintées » de *Ensaio sobre a Cegueira* peut donner de ce processus un exemple. Elle est un des rares personnages à faire d'emblée l'objet d'une caractérisation, donnée cependant comme incertaine. Le narrateur expose à la fois ses actions, le jugement commun de celles-ci, qui fait d'elle une prostituée, et nuance ce jugement, de manière à souligner la distance entre elle et cette image que ses actes pourraient donner d'elle :

« Por natural misantropia ou demasiadas decepções na vida, qualquer céptico comum, conhecedor dos pormenores da vida desta mulher, insinuaria que a bonitez do sorriso não passava de uma artimanha de ofício, afirmação maldosa e gratuita porque ele, o sorriso, já tinha sido assim nos tempos não muito distantes em que a mulher fora menina [...]. [...] Sem duvida, esta mulher vai para a cama a troco de dinheiro, o que permitiria, provavelmente, sem mais considerações, classificá-la como prostituta de facto, mas, sendo certo que só vai quando quer e com quem quer, não é de desdenhar a probabilidade de que tal diferença de direito deva determinar cautelarmente a sua exclusão do grémio [...]. Se não se pretender reduzi-la a uma definição primária, o que finalmente se deverá dizer dela, em lato sentido, é que vive como lhe apetece e ainda por cima tira daí todo o prazer que pode. »²³.

La modulation de cette image première, fictive, réductrice et figée, permet de donner la mesure à la fois de l'irréductibilité d'une individualité à l'image en forme de jugement qu'elle peut susciter, comme de la construction progressive du personnage, dont les particularités singulières se révèlent peu à peu. L'indétermination des personnages comme leur caractérisation évolutive semble alors aller de pair avec cette volonté de ne pas réduire l'altérité, qui impose de suivre un mode de présence plutôt que de le définir. Elles témoignent d'une conception du personnage et de l'individu comme en advenue perpétuelle, renouvelée, qui laisse la latitude pour se découvrir nouvellement à travers les expériences traversées, et fait écho à la figure de l'advenant chez Romano. Il ne s'agit ainsi pas simplement de dévoiler, à mesure que le récit se déroule, une caractérisation fixe que

22 Claude Romano, *op. cit.*, p. 74.

23 *Ensaio sobre a Cegueira*, Caminho, 2009 (1995), p. 39-40 [Toutes les citations ultérieures de *Ensaio sobre a Cegueira* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« Par misanthropie naturelle ou pour avoir connu trop de déceptions dans la vie, un sceptique ordinaire qui eût connu les détails de la vie de cette femme eût insinué que la beauté de son sourire n'était que rouerie professionnelle, affirmation méchante et gratuite car il, le sourire, était déjà pareil au temps pas très lointain où la femme était une demoiselle [...]. [...] Sans doute cette femme va-t-elle au lit contre de l'argent, ce qui permettrait vraisemblablement de la classer sans autre considération dans la catégorie des prostituées de fait, mais comme il est avéré qu'elle ne le fait que quand elle veut et avec qui elle le veut, il est probable que cette différence de droit doive déterminer à titre de précaution son exclusion de la corporation [...]. Si l'on ne veut pas la réduire à une définition primaire, ce qu'il faudra finalement dire d'elle, sur le plan général, c'est qu'elle vit comme bon lui semble et qu'en plus elle en tire tout le plaisir qu'elle peut. », *L'Aveuglement*, Seuil, 1997, traduction Geneviève Leibrich, p. 35-36 [Toutes les citations ultérieures de *L'Aveuglement* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

posséderaient les personnages, mais bien plutôt de les identifier par cette évolution même, par cette capacité au changement, leur singularité n'étant donnée que « comme ce qui ne survient qu'à partir de l'événement. ». L'identification à laquelle accèdent les personnages peut ainsi les surprendre eux-mêmes, se fait au travers d'une évolution.

Le jeu avec l'image de la jeune fille et sa contradiction ou nuance systématique de la part du narrateur permet ainsi de préserver dans le personnage une marge d'oscillation, une disponibilité latente maintenue dans le personnage à l'accueil, la réception de l'événement comme transformation intime, mise au jour de ses possibles (qui semble saisir le personnage plutôt que découler de sa volonté, ainsi que la scène de résolution de l'enquête du narrateur dans le *Stade de Wimbledon*, à la fin du récit, en donnait également l'exemple). Ainsi, ses déclarations, à la fin du roman, témoignent de cette évolution à laquelle l'événement de la cécité a soumis le personnage, qui se révèle à lui-même dans la différence d'avec ce qu'il était, dans la modulation nouvelle de ses possibles intimes :

« [...] É uma loucura, tu não gostas de mim, Que é isso de gostar, eu nunca gostei de ninguém, só me deitei com homens, [...], Falaste de sinceridade, responde-me então se é mesmo verdade gostares de mim, Gosto o suficiente para querer estar contigo, e isto é a primeira vez que o digo a alguém, Também não mo dirias a mim se me tivesses encontrado antes por aí, um homem de idade, meio calvo, de cabelos brancos, com uma pala num olho e uma catarata no outro, A mulher que eu então era não o diria, reconheço, quem o disse foi a mulher que sou hoje [...]. »²⁴ (p. 396).

De la même manière que le monde soumis à l'événement se divise entre un « ancien monde » et un « nouveau monde », les personnages eux aussi voient leurs possibilités intimes évoluer, se transformer, révélant ce qui n'était qu'en puissance avant l'apparition de l'événement, et s'imposant finalement selon une nécessité intime. Les modalités du personnage de la jeune fille aux lunettes teintées présentées ne visent ainsi pas simplement à contredire ou justifier l'image donnée au départ, mais témoignent plutôt d'une évolution qui va au-delà de ces caractéristiques, ne leur est pas liée, ressort d'un processus de mise au jour de possibles expérimentés à travers l'événement. Sa caractérisation découle ainsi moins de déterminations précises que de cette capacité à subir une évolution, à se révéler telle qu'elle-même dans les multiples possibles qu'elle porte, mis au jour progressivement à travers ses réactions à la situation événementiale et son implication particulière, singulière, dans celle-ci. Ce retour sur son évolution, avec cette comparaison entre la « femme d'avant » et la « femme d'aujourd'hui », intervenant à la toute fin du récit, délivre ainsi moins une

24 « C'est de la folie, tu n'es pas amoureuse de moi, Qu'est-ce que c'est que cette histoire d'être amoureuse, je n'ai jamais été amoureuse de personne, j'ai juste couché avec des hommes, [...], Tu as parlé de sincérité, dis-moi donc s'il est vraiment vrai que tu m'aimes, Je t'aime assez pour vouloir être avec toi, et c'est la première fois que je dis ça à quelqu'un, Tu ne me dirais pas ça si tu m'avais rencontré avant, un homme âgé, à moitié chauve, avec des cheveux blancs, un bandeau sur un œil et une cataracte dans l'autre, La femme que j'étais avant ne l'aurait pas dit, c'est la femme d'aujourd'hui qui l'a dit [...] », p. 343.

caractérisation fixe (personnage capable d'amour, par exemple) qu'il ne revient sur un parcours, une évolution, rendue claire par cette différence.

L'événement, ainsi, n'implique pas un changement effectué une fois pour toutes, une révélation intime donnée et fixe ; il n'équivaut pas à la révélation d'une identité définitive jusque là ignorée, mais plutôt, engageant un processus d'évolution, révèle simplement petit à petit des possibles, entraîne une continuité sur la ligne de laquelle se composent ces modifications des personnages :

« Or l'événement est ce qui, en bouleversant de part en part le monde, m'intime la nécessité de me comprendre autrement à travers son épreuve. Par suite, l'ipséité ne signifie rien d'autre que la capacité du changement, le pouvoir de me renouveler, d'advenir autrement à moi-même à partir des événements qui ponctuent mon aventure. Loin de se définir primordialement par la « constance » et la « stabilité » d'un Soi inaliénable, loin de s'opposer radicalement à tout changement à l'égard de soi-même, l'ipséité désigne originairement un pouvoir de *se transformer au contact de ce qui nous arrive* »²⁵.

Les récits présentent ainsi des personnages sur le seuil d'une advenue à eux-même à travers l'événement qui leur survient, qui leur permet, à mesure que le récit se déroule, de mettre au monde des modalités personnelles d'existence, selon lesquelles ils accèdent à une forme de présence dans les récits. C'est cette évolution même, et le processus de mise au jour de soi à travers l'événement, qui fait l'objet de l'attention narrative. Le personnage de *Quand l'ombre*, jamais nommé, donne la mesure de cette accession progressive à une détermination nouvelle de soi qui prend place dans le récit :

« Ben presto si delinea un confine tra il volo e *tutto il resto*. Io facevo quanto era in me per non perdere di vista *il resto*, ma la mia natura cosale e testimoniale era ingombrata da quell'essere pilota che occupava il mio corpo come una gravidanza ; attendevo il momento in cui sarebbe diventato un semplice aspetto della vita, ma il momento tardava, anche perché vivevo giorno e notte in aeroporto [...]. »²⁶.

La spécificité de la présentation des personnages dans ces récits va ainsi de pair avec la construction des récits comme un processus d'advenue, faisant apparaître moins des individualités finies et définies que des êtres en gestation d'eux-mêmes, qui peuvent se moduler différemment au gré des expériences auxquelles ils sont confrontés. Là encore, *Le Stade de Wimbledon* porte de manière exacerbée ce procédé, la caractérisation du personnage principal à l'excipit donnant avant tout la

25 Romano, *op. cit.*, p. 132.

26 *Staccando l'ombra da terra*, Einaudi, 1994, p. 29-30 [Toutes les citations ultérieures de *Staccando l'ombra...* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« Très tôt se dessina une limite entre le vol et *tout le reste*. Je faisais tout ce qui était dans mes possibilités pour ne pas perdre de vue *le reste*, mais ma nature de témoin et de chose était encombrée par cet être pilote qui occupait mon corps comme une grossesse ; j'attendais le moment où cela deviendrait un simple aspect de la vie, mais ce moment tardait, sans doute parce que je vivais jour et nuit dans un aéroport [...] », *Quand l'ombre se détache du sol*, Seuil, 1996, traduction Jean-Paul Manganaro, p. 39 [Toutes les citations ultérieures de *Quand l'ombre...* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

mesure d'une ouverture, d'une possibilité d'advenue continuée de lui-même : « Non sono mai stato così all'inizio, determinato e incerto. »²⁷.

Leur caractérisation engage ainsi la temporalité particulière à ces récits déjà envisagée²⁸, dans la mesure où elle ressort d'une continuité, implique à la fois une différenciation d'un passé et une poursuite continuée, à même de se prolonger. Mais, à la différence du personnage de *Quand l'ombre*, cette mise au monde de leurs caractéristiques singulières n'est généralement pas attendue par les personnages, et s'impose à eux par le biais de l'expérience de l'événement. Les retours réflexifs des personnages sur leur devenir sont ainsi rares, de même que celui des narrateurs, et leur évolution se révèle ainsi ponctuellement. Elle se fait visible au fur et à mesure que le récit se développe et engage une modulation des possibles et des caractéristiques des personnages qui survient en filigrane, toujours déjà effectuée au moment où elle est rendue visible, toujours, à la fois, en train d'advenir et de se prolonger, dans un décalage entre ce qui est donné à appréhender et ce qui a lieu, à l'instar de ce qu'analyse Claude Romano :

« [...] l'événement n'est, en tant que tel, rien d'autre que ce sursis insensible et cette silencieuse latence par lesquels et selon lesquels il bouleverse, ou plutôt a déjà bouleversé celui que nous étions. Il est ce décalage même, cet intime déphasage selon lesquels l'inexpérimentable peut venir nous toucher, nous blesser et, en se destinant à nous, en nous intimant son épreuve, nous donner la possibilité de l'accueillir en nous transformant. » (p. 69).

L'évolution des personnages dans les récits engage cette temporalité particulière qui donne à la structure du récit l'élan d'un processus, d'un passage entre différents états qui ne se laisse pas voir selon des points saillants, des nœuds du récit, mais selon une modulation progressive, une transformation subtile et en filigrane des données du monde diégétique exposées premièrement ou amenées peu à peu dans le récit. L'absence de caractérisation forte des personnages aux incipits des récits permet cette évolution, cette appréhension de la teneur de l'événement comme transformation, expérimentée intimement par les personnages. La caractérisation progressive des personnage correspond ainsi à l'advenue de soi effectuée à travers l'expérience événementiale, qui marque à la fois l'expérience comme événementiale et les singularise.

La caractérisation des personnages répond ainsi à plusieurs mouvements à la fois : d'une part, leur indétermination première leur permet d'accéder à une évolution intime par l'expérience de l'événement, et soutient donc son processus, qui, d'autre part, leur confère une singularité et soutient la visibilité de leur caractérisation. Ainsi, leur évolution correspond à leur singularisation, dans la mesure où elle met au jour, petit à petit, des caractéristiques nouvelles, des modes d'apparaître qui,

27 Einaudi, 1983 [Toutes les citations ultérieures de *Lo Stadio...* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« Je n'ai jamais été ainsi au début, déterminé et incertain », *Le Stade de Wimbledon*, Seuil, 2003, traduction René de Ceccatty [Toutes les citations ultérieures du *Stade...* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

28 Cf. II.B.1.

s'ils peuvent être fluctuants, forment, par accumulation, leur singularité. C'est ainsi à mesure de leur implication dans la situation événementiale que l'individualisation des personnages et le dévoilement de leurs caractères particuliers ont lieu, puisque leur détermination passe par cette capacité à l'accueil de l'événement, à l'évolution et au bouleversement intimes. On avait déjà ainsi examiné l'exemple de transformation du personnage de Maria Guavaira²⁹ (*A Jangada de Pedra*), qui révélait cette mise au jour de nouveaux possibles en conformité avec la situation événementiale, selon une réponse intime et présentée comme nécessaire par rapport à l'évolution de la situation événementiale, et qui la révélait. C'est par ce parcours d'une évolution que la singularité des personnages se précise, dans la mesure où ils acquièrent ainsi une consistance, mettent au jour une présence qui, généralement, va de pair avec l'accès à une présence de soi à soi, ainsi que l'exemple de l'évolution de Barnaba³⁰, révélatrice de la temporalité en jeu dans ces récits, en rendait compte. L'évolution des personnages soutient ainsi la dynamique événementiale, qui ne révèle sa teneur que progressivement, et en permet l'appréhension, par l'expérience des modulations de leur singularité au fil du texte.

De plus, les déterminations minimales intervenant parfois, dans la mesure où elles renvoient les personnages à des individus banals, indifférents, appellent une reconnaissance de la part du lecteur. Ils apparaissent comme de simples individus, proches par leur caractère commun, et leur indétermination fait appel moins à des caractéristiques singulières que générales. Ces personnages peu définis, *a priori* banals, reconnaissables, peuvent alors, par leur peu de caractérisation, s'offrir à une identification fondée sur la reconnaissance de particularités minimales et communes. Leurs fortes capacités perceptives (notamment chez Daniele Del Giudice), ou réflexives (favorisées chez José Saramago) pourraient permettre en outre d'établir un point de contact avec le lecteur, lui permettant d'entrer dans le texte et d'appréhender le monde diégétique. De plus, l'absence de motivation de la présence des personnages, découlant également du peu de caractérisation et de la carence d'informations explicatives à leur sujet, pourrait favoriser l'implication du lecteur, puisque, d'une certaine manière, la diégèse concerne indifféremment les individus qui y sont pris, plutôt en vertu du moment dans lequel ils se trouvent qu'en fonction de leur être propre. Le fait que les personnages apparaissent moins comme acteurs de leurs actions que comme dépositaires d'une expérience ou d'un regard, alors qu'ils sont érigés en personnages principaux, semblent en effet définir le leur d'une présence des personnages qui ne serait pas liée à l'arbitraire du récit et aux choix auctoriaux, mais à la contingence du déroulement de la diégèse. Une telle indétermination première des personnages pourrait alors leur conférer, comme il apparaît clairement chez

29 Cf. II.A.2, p. 239.

30 Cf. II.A.3, p. 266-269.

José Saramago avec l'emploi des substantifs « un homme », « une femme » pour désigner les individus auxquels se réfèrent les patronymes utilisés et les expériences leur survenant, un caractère « substituable » : « Ce qui constitue l'être propre de toute créature devient ainsi sa faculté d'être substituée, son être de toute façon dans le lieu de l'autre. [...]. Cette substitution ne connaît plus de lieu propre, mais, pour elle, l'avoir-lieu de tout être singulier est toujours déjà commun, espace vide offert à l'unique, hospitalité irrévocable. »³¹. Le peu de caractérisation des personnages ou leurs déterminations communes, comme leur individualisation progressive, à mesure de leurs réactions, semblent préserver l'espace pour ce « vide offert à l'unique », autant la propre singularité du personnage apparaissant peu à peu que l'investissement de l'unicité du lecteur. La vacance de la singularité qui intervient avec ces techniques de présentation minimale et progressive des personnages pourrait ainsi permettre de susciter, dès le début du texte, une certaine implication du lecteur dans l'expérience de ces personnages d'apparence substituables, peu définis. L'utilisation de la dynamique du processus, de l'apparition progressive, déjà étudiée au niveau de la structure générale des textes, dans la caractérisation des personnages, pourrait permettre ainsi l'ouverture des personnages à un « quelconque », à un commun lisible dans leur processus d'advenue et dans l'hospitalité offerte au lecteur par le manque de détermination initial. Cette caractérisation progressive ressort en effet de l'oscillation de la dynamique de singularisation de soi qui marque toute individualité unique, faite quelconque, force du commun, par ce processus de singularisation même. Il fait état de la capacité commune, propre à l'homme, de s'advenir à lui-même dans la mise au jour de ses possible, selon Agamben :

« C'est en ce sens que doit être lue la doctrine de ces philosophes médiévaux pour qui le passage de la puissance à l'acte, de la forme commune à la singularité, n'est pas un événement accompli une fois pour toutes, mais une série infinie d'oscillations modales. L'individuation d'une existence singulière, loin d'être un fait ponctuel, est une *linea generationis substantiae* qui varie selon une gradation continue de croissance et de rémission, d'appropriation et d'impropriété. [...]. *Le commun et le propre, le genre et l'individu ne sont que les deux versants qui se précipitent des lignes de faîte du quelconque.* »³².

Le mode d'apparaître des personnages préserve ainsi le « quelconque » qui rend chacun reconnaissable par tous, et permet l'investissement du lecteur dans une expérience commune d'advenue.

Ce processus commun de singularisation continue proposé au lecteur se transforme peu en détermination stricte : malgré les traits qui distinguent les personnages, leur principale caractéristique reste une capacité au changement, à l'évolution, à la découverte de soi au travers de l'expérience événementiale. L'évolution du personnage-narrateur du *Stade de Wimbledon* en est, encore une fois, exemplaire, puisque le personnage, toujours appréhendé par sa capacité perceptive,

31 Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient*, Seuil, 1990, p. 29-30.

32 *Ibid.*, p. 25-26, c'est l'auteur qui souligne.

ne se donne jamais une fois pour toute, mais selon un processus de passage d'une indétermination intime à une capacité à être présent à lui-même, à faire présence, ainsi que l'analyse notamment Philippe Daros :

« Ce premier roman viserait à instaurer une auto position, une autostance de soi, au terme du parcours effectué « entre probable et improbable ». [...]. « Quiconque écrit, l'imagine d'une certaine manière. » L'investissement de « quiconque » par le « je » du narrateur marquera la fin de l'enquête. Tout se passe en effet comme si la question posée, transitivement, aux autres, se réfléchissait, en dernière analyse, sur celui qui la pose, sur ce « je » qui, en fin de parcours, l'assume et y répond par lui-même et pour lui-même. À cet instant, le « je » s'est constitué en sujet, en sujet éthique : ni sujet psychologique, encore moins un sujet transcendant, bref un « je » qui ne se réfère pas à autre chose qu'à son aptitude à dire « je » [...]. »³³.

Loin d'une détermination fixe, la précision identitaire du personnage est liée au parcours d'une évolution, à l'accession à un sentiment de soi, qui passe par la capacité du personnage à prendre la parole, à attester de sa présence. Cette présence de soi à soi, cette assumption, est alliée à l'expérimentation diégétique de la vanité d'une tentative de définition de l'Autre et au recours narratif à la narration simultanée, qui re-centre peu à peu le récit de la figure de Bazlen sur celle du « je » narrant. Elle mène en dernier lieu à la possibilité du récit³⁴, récit qui ne cherche pas à dire l'altérité d'autorité, mais tente simplement de donner à voir des présences particulières, des agencements particuliers d'actes, non-interprétables mais qui s'offrent à un voir et un sentir³⁵. Les personnages ne s'appréhendent ainsi qu'à mesure qu'ils se laissent voir, se « tournent vers nous », dans l'accompagnement de leur évolution qui leur confère une présence particulière dans le texte, les révèle, diégétiquement, dans les multiples possibles qu'ils portent.

Évolution intime, advenue de soi, vont ainsi de pair avec un procédé de singularisation qui a lieu à mesure que le texte se déroule. La constitution de la singularité des personnages est menée selon le leur d'un accompagnement de leur implication dans ce qui advient, à travers laquelle ils accèdent à une présence à eux-mêmes. Ce processus de singularisation progressive qui donne une présence de plus en plus consistante aux personnages soutient également l'impossibilité d'une caractérisation unitaire définitive qui anime la relation de l'Autre dans ces récits. Ce mode de singularisation préserve ainsi, par l'absence de caractérisations fixes qui dessineraient précisément les contours des

33 Ouvrage à paraître.

34 Possibilité qui dépasse le seul récit du *Stade de Wimbledon*, par sa composition métatextuelle, mais va de pair dans ce récit avec l'accession du narrateur à une présence à lui-même, une affirmation de sa capacité à prendre la parole en tant que « je ». Cf. l'analyse de Philippe Daros (ouvrage à paraître), ainsi conclue : « Mais, surtout, il y va aussi, de par les modalités de présentation de l'événement qui constitue le changement de rapport au monde entretenu par le personnage – un renouvellement décisif de ses possibles - d'une stratégie de représentation que la succession des fictions va considérablement amplifier, approfondir, moduler. D'un point de vue poétique, *Le Stade de Wimbledon* fait donc coup double, triple même. En renonçant à la résurrection de Bazlen, (à penser performativement obtenir, par la narration, un « Lazare, lève-toi »), il allégorise la manière dont l'art du récit se détourne, quant à lui, de sa fonction modélisante dans la représentation classique et, simultanément, il se détourne, par personnage interposé, de cette esthétique contemporaine marquée par la rhétorique de la fin de l'art de raconter. ».

35 Cf. I.B.2.

personnages, une individualisation des personnages qui leur soit spécifique, ne les enferme pas dans des schémas pré-définis. Il constitue plutôt pour chacun d'eux une singularisation « ouverte », soumise aux changements, et affirmée alors principalement par leurs modes d'apparaître, leurs réactions, sentiments, sensations et réflexions spécifiques, qui fait écho à la manière dont autrui se révèle peu à peu par l'événement de la rencontre.

Les personnages se définissent donc avant tout par un mode de présence, une manière 'personnelle' de prendre place dans le monde diégétique. La constitution progressive de personnages distincts les uns des autres, dont la banalité et l'indétermination laisse progressivement la place à une présence singulière, est créée dans le récit à travers la présentation de leurs modes d'agir singuliers, déroulés dans leurs diverses réactions, actions et sentiments. La figure des personnages ne se constitue ainsi que par une accumulation de détails, qui les rendent peu à peu visibles, et, s'ajoutant, leur confèrent une teneur particulière³⁶. Leur singularisation n'advient ainsi qu'au travers de la présentation de leurs différentes manières de réagir, d'agir et de sentir, définissant comme un tissage particulier, propre à chacun, de la trame de relations au monde et aux autres qui les anime. Ils apparaissent en propre, se distinguent des autres et acquièrent une caractérisation, donnée ainsi comme un mode d'apparaître plutôt que comme une définition, par ce réseau de relations qui leur est propre. Si, comme l'a vu, ce type de construction des personnages à travers un mode de présence est utilisé chez les deux auteurs, Daniele Del Giudice l'exprime clairement lors d'un retour sur la construction des personnages dans ses textes :

« Essi [i personaggi] sono in virtù delle relazioni che instaurano con gli altri personaggi, con gli elementi che li circondano, con le cose che incontrano. Le cose, gli oggetti, risuonano nella cavità dei personaggi e si fanno, essi stessi, soggettività. Il personaggio si specchia in una soggettività, non in una oggettività. [...]. Sarebbe molto più facile spiegarli, i personaggi, dirli, ma voglio che si mostrino nelle loro relazioni. Ho sempre voluto che il personaggio fosse come un braccio che, improvvisamente, venisse fuori dalla pagina. Perché nella vita le persone si incontrano e hanno tra loro relazioni che non sono fatte di psicologia, ma di prossemica. »³⁷.

Les personnages se distinguent alors par une approche biaisée, qui les met en rapport avec ce qui les entoure pour donner à voir leur mode d'être singulier, pour tenter de constituer une subjectivité qui

36 On ne donnera pas ici d'exemples précis de ce processus, car l'accumulation de détails par lequel il s'opère le rendrait trop long et trop fastidieux, et, également, car il nous semblerait dommage de réduire ici cette singularisation évolutive par l'attribution de qualifications qui synthétiseraient leur mode d'apparaître, mais créeraient des personnages fixes plutôt que de rendre compte de cet apparaître progressif, sans cesse modulé, précisé, rendu plus manifeste. Il est à noter également que c'est selon ce même procédé que le monde diégétique événementiel se constitue, ainsi qu'on le verra en III.B et III.C.

37 « Una Narrazione Probabile », in Lucia Quaquarelli, *op. cit.*, p. 308-309 (« Les personnages sont en vertu des relations qu'ils instaurent avec les autres personnages, avec les éléments qui les entourent, avec les choses qu'ils rencontrent. Les choses, les objets, résonnent dans la cavité des personnages et ils se font, eux-mêmes, subjectivité. Le personnage se reflète dans une subjectivité, non dans une objectivité. Il serait beaucoup plus facile de les expliquer, les personnages, de les dire, mais je veux qu'ils se montrent dans leurs relations. J'ai toujours voulu que le personnage soit comme un bras qui, à l'improviste, sortirait de la page. Parce que dans la vie les personnes se rencontrent et ont entre eux des relations qui ne sont pas faites de psychologie, mais de proxémique. »).

ne s'appréhende que par un parcours, une proximité établie au fur et à mesure que le texte se déroule. Ils se laissent ainsi appréhender, par la construction même du texte et leur mode de présentation, comme un mode d'être, par la mise au jour d'une présence singulière ; se distinguent des autres par leur apparaître et leur agir singulier, pris dans la dynamique d'une évolution. Ils se singularisent ainsi avant tout par le mode de présence au monde qu'ils donnent à voir, spécifique à chaque personnage : ceux-ci n'ont alors pas besoin d'un recours à un principe explicatif, à une contextualisation identitaire qui déterminerait les particularités de leur réactions, par exemple, pour exister en tant que personnages. Ils ressortent avant tout d'une simple présence, s'expriment selon des modes d'être particuliers qui, en l'absence de justifications autres, leur confèrent une 'autostance', une présence affirmée dans le récit, dans la mesure où ils ne réfèrent pas à autre chose qu'à ce simple mode de présence déroulé au long de la diégèse, modulé dans leur confrontation à la situation événementiale, et rendu visible par les relations au monde et aux autres qu'ils entretiennent. Ils ne sont ainsi pas présentés d'emblée dans les textes comme des personnages déterminés dont il s'agit de suivre la détermination et la singularité dans sa confrontation à une histoire, mais comme des supports unique d'un mode d'advenue, dont ils déroulent les modalités qui leur sont spécifiques : « L'être qui ne demeure pas enfoui en lui-même, qui ne se présuppose pas lui-même comme une essence cachée, que le hasard ou le destin condamnerait ensuite au supplice des qualifications, mais qui s'expose en elles, qui est sans résidu son ainsi, un tel être n'est ni accidentel ni nécessaire, mais, pour ainsi dire, continuellement engendré par sa propre manière. »³⁸. Ils laissent ainsi la place, plutôt qu'à une caractérisation, à un sentiment d'eux-mêmes qui les distingue dans le texte. Cette particularité soutient leur capacité à évoluer, qui elle-même guide leur singularisation spécifique, selon la « manière » propre et continuée selon laquelle chacun se laisse appréhender dans sa singularité, la poursuit.

Par l'observation de cette évolution, par l'accompagnement, par le texte, de ce principe d'évolution qui fait autant le personnage qu'il ne définit un élan, une possibilité à l'advenue continue de soi, peuvent alors être marquées à la fois la caractérisation spécifique des personnages, tout comme leur appartenance à un élan commun, susceptible de toucher chacun : « L'homme, en effet, est et doit être quelque chose, mais ce quelque chose n'est pas une essence, ni même proprement une chose : il est le simple fait de sa propre existence comme possibilité ou puissance. »³⁹. Les personnages et leur mode d'apparaître dans le texte, en l'absence de toute caractérisation *a priori*, au profit d'une évolution remarquable *a posteriori*, soutiennent ainsi la structure événementiale des récits, la force du processus qui en définit la structure. Dans le même temps, ils mettent en jeu également plus que

38 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 34

39 *Ibid.*, p. 48

la simple expérience individuelle et singulière qu'ils portent, pour faire écho à un schéma plus vaste, à une dynamique d'advenue, dont Romano fait, également, le paradigme de la présence au monde de l'individu

(« [...] l'advenant est le titre pour l'homme dans la mesure où celui-ci est constitutivement ouvert à des événements, dans la mesure où l'humanité est la « capacité » de faire l'épreuve insubstituable de ce qui nous arrive. L'humanité de l'homme signifie l'ouverture à des événements qui lui permettent de les comprendre et de se comprendre soi-même à partir d'eux : comme advenant. Son a-venture signifie, rigoureusement, l'ouverture à ce qui lui advient. »⁴⁰).

Les personnages n'acquièrent ainsi pas une identité stricte et définie au cours du récit, mais, par leur implication dans le monde diégétique, par leur expérience de l'événement, leur mode de présence au monde se module. C'est en tant qu'ils apparaissent selon ce mode de présence oscillant et variable, soumis à une possibilité renouvelée de s'advenir par ce qui leur advient, qu'ils relèvent aussi d'un quelconque, d'un processus plus général qui dépasse leur simple appréhension individuelle, pour renouer avec un processus d'advenue commun. À mesure que les horizons de leur monde personnel se reconfigurent, ils accèdent à la mise au jour de possibles intimes différents, impossibles à réduire selon une définition catégorique ou définitive, mais préservant toujours une nuance de leur caractérisation, par l'amalgame de ces possibles, qui empêche toute synthèse unitaire de leur apparaître, autant qu'il les constitue singulièrement. Par cette vacance instaurée quant à leur détermination par leur mode de présentation, semble être à la fois préservée leur singularité, irréductible à un discours d'autorité unitaire et catégorique, et être soulignée la part de commun, de quelconque, qui sous-tend toute singularité, si l'on suit les analyses d'Agamben :

« Elle [la singularité] appartient à un tout, mais sans que cette appartenance puisse être représentée par une condition réelle : l'appartenance, l'être-tel ne sont ici constitués que par la relation à une totalité vide et indéterminée. En termes kantien, cela signifie que dans ce voisinage il est question non pas d'une limite (*Schranke*), qui ne connaît pas d'extériorité, mais d'un seuil (*Grenze*), autrement dit d'un point de contact avec un espace extérieur, qui doit demeurer vide. Ce que le quelconque ajoute à la singularité n'est qu'un vide, une limite ; le quelconque est une singularité plus un espace vide, une singularité *finie* et, toutefois, indéterminable selon un concept. »⁴¹.

La combinaison entre indétermination, absence de caractérisation, et apparaître progressif d'une singularité qui s'éprouve et se révèle par l'événement et le parcours de l'expérience qu'il propose pose ainsi constamment les personnages sur ce seuil entre détermination et indétermination, qui leur confère un caractère singulier et commun à la fois. Le support à un élan d'évolution et de singularisation au travers de ce qui leur advient que les personnages définissent, et qui permet à leur apparition dans le texte d'être représentative, porteuse d'un quelconque, définit ainsi leur singularité et leur apparition en tant que personnages, constitués dans le texte sans être rapportés à des

40 *Op. cit.*, p. 75.

41 *Op. cit.*, p. 68-69.

caractéristiques précises, les identifiant d'emblée. Leur constitution pourrait ainsi soutenir la création de personnages apparaissant véritablement comme des « singularités quelconques », rendant claires par leur mode de présentation à la fois leur unicité comme leur appartenance à un commun. Par le dépassement des catégorisations et d'une appartenance à des ensembles ou des groupes ayant lieu dans les textes, qui mène à la mise en exergue de caractéristiques communes, « quelconques » selon Agamben, est bâtie la possibilité d'une approche d'autrui évitant l'écueil de sa réduction à un « même » comme de l'impossibilité à être appréhendé s'il ressort d'un « Tout-Autre » inenvisageable. Cette construction des personnages qui préserve détermination et indétermination, unique et commun, caractérisation, teneur singulière et possibilité d'évolution, de mise au jour de nouveaux possibles, pourrait alors soutenir l'appel à une reconnaissance d'une expérience commune de la part du lecteur, amené ainsi à s'impliquer et à observer un élan commun, aussi bien que les singularités qui, dans ces récits, (s')animent (de) sa dynamique.

La construction des personnages dans ces textes peut mener ainsi à la reconnaissance d'une expérience commune d'advenue, mais semble appeler également à la mise en présence d'une expérience particulière, celle de la rencontre. Le mode d'apparition progressif des personnages, effectué à mesure du parcours du monde événementiel déroulé, soutient en effet une dynamique de confrontation à autrui : l'appréhension de ces individus peu déterminés, parfois anonymes, que sont les personnages, se fait par un accompagnement de leur mode d'être, qui les révèle peu à peu à mesure que le texte se poursuit. L'accès à la singularité des personnages passe ainsi par la mise en place d'une proximité, comme dans un rapport d'intimité grandissant, qui détermine autrui par les relations au monde et aux autres qu'il porte. Il peut faire écho au procédé de la rencontre, entraîner le lecteur dans une expérience reflétant la dynamique d'apparition d'autrui (« *Perché nella vita le persone si incontrano e hanno tra loro relazioni che non sono fatte di psicologia, ma di prossemica.* »⁴²). Ce procédé va être redoublé diégétiquement par les exemples de rencontres qui interviennent toujours dans les textes et soutiennent l'élan événementiel par la confrontation et la mise en présence de l'altérité qu'elles définissent.

III.A.2 - La rencontre : une confrontation concrète

L'abandon d'un mode clair et strict de détermination des personnages, intervenant dès le début du texte, empêche de faire du récit le lieu d'une mise en exergue d'individualités closes. Quels qu'ils soient, les personnages, déroulant peu à peu une histoire personnelle, s'animent par la manière dont

42 « Una Narrazione Probabile », in Lucia Quaquarelli, *op. cit.*, p. 309 (« Parce que dans la vie les personnes se rencontrent et ont entre eux des relations qui ne sont pas faites de psychologie, mais de proxémique. »).

ils évoluent, se dévoilent dans la confrontation à l'événement, donnent à voir un mode d'être qui leur est propre au long de la mise en place du monde événemential. De ce fait, les rencontres d'autrui engagent avant tout une mise en présence de ces singularités mouvantes et indéfinies : elles mettent face à une simple présence, qui se révèle dans ses spécificités singulières à mesure de son appréhension progressive. Les rencontres entraînent toujours un parcours effectué en commun, une appréhension de l'altérité définie selon une apparition progressive et un accompagnement d'un processus d'évolution. Le motif de la rencontre, toujours développé dans ces récits, va ainsi de pair avec l'apparaître évolutif d'une singularité à mesure qu'elle s'éprouve par lequel les personnages se constituent. La manière dont les personnages passent d'individus anonymes à la présence contingente à des personnages identifiés progressivement, dont la présence s'impose peu à peu comme une nécessité évidente, a ainsi lieu comme une relation d'intimité se mettant en place, telle que les rencontres diégétiques l'exemplifient et que le souligne un des personnages d'*A Jangada de Pedra* : « E agora, Agora vamos por este caminho, respondeu Joana Carda, e enquanto fomos andando direi de mim o que falta dizer, não que isso importe muito à razão que aqui nos trouxe, mas porque não faria qualquer sentido continuar a ser uma desconhecida para quem me acompanhou até aqui. »⁴³ (p. 146). L'identité des personnages apparaît ainsi par l'expérience partagée d'un processus, que l'on retrouve tant au niveau narratif avec l'accès graduel du lecteur à une appréhension des personnages, qu'au niveau diégétique dans les exemples de rencontres développés par les récits. Celles-ci définissent une confrontation continue au mode d'apparaître d'autrui donné tout d'abord comme simple présence, neutre et concrète, prenant peu à peu singulièrement place dans l'espace diégétique.

Les rencontres engagent ainsi une confrontation concrète, qui impose autrui dans sa singularité et sa teneur propre. Elles mènent à une prise en compte de ce qui fait présence, participant du dessin progressif du monde ouvert avec l'événement, hors d'une réduction par sa détermination. Est ainsi donné à voir et à appréhender l'irruption d'une présence inattendue et imprévisible, et les rencontres participent alors de la réception et de l'instauration du processus d'advenue événemential. Le bouleversement entraîné par l'événement, dans son imposition d'un inconnu dans le monde, est ainsi soutenu, voir constitué, par l'apparition d'autrui. Elle engage la même surprise, met en jeu celui qui se confronte à sa manifestation. Les rencontres, et les relations tissées à leur suite, créent ainsi la teneur particulière des mondes diégétiques et des bouleversements événementiaux, en imposant une mise en présence des uns aux autres, qui configure nouvellement le monde.

43 « Et maintenant, Maintenant, on prend ce chemin, répondit Joana Carda, et tandis que nous avancerons, je vous dirai ce qui vous reste à apprendre sur moi, non que cela ajoute quelque chose à la raison qui nous a amenés ici, mais parce que cela n'aurait aucun sens de continuer à rester une inconnue pour ceux qui m'ont accompagnée jusqu'ici [...] », p. 136.

Qu'elles soient consécutives à l'événement et le soulignent, ou qu'elles forment l'événement, comme c'est le cas dans *Atlas Occidental* et dans *Dans le Musée de Reims*, les rencontres marquent chacun de ces récits. Elles sont données comme une mise en présence de l'un et de l'autre, généralement inattendue. Elles font surgir autrui, inconnu, inanticipé, dans le monde des personnages, le confrontant à une présence nouvelle. Celle-ci n'est pas anodine, mais saisit par son imposition, entraîne une perturbation du monde des personnages, dans la mesure où la rencontre est toujours l'amorce de relations profondes entre les personnages, qu'elles soient d'amour, de haine ou d'amitié. Le surgissement de la singularité neuve d'autrui, qui s'impose dans le monde des personnages, est souligné par l'aspect très pictural selon lequel il apparaît. La confrontation au visage de l'autre est ainsi ce qui marque d'emblée ces scènes de rencontre, autrui se donnant avant tout comme un mode d'apparaître, par lequel sa présence spécifique est amorcée. De manière radicalisée dans *O Homem Duplicado* et « L'Oreille Absolue », c'est par son image que l'autre se révèle aux personnages principaux. Dans *L'Autre comme moi*, la figure du double s'affiche sur l'écran de télévision du personnage principal, imposant sa présence dans son foyer, lui renvoyant son regard : « [...] agora sim, aqui está, a imagem fixa do empregado da recepção olhando de frente quem o olhava a ele. Tertuliano Máximo Afonso levantou-se da cadeira, ajoelhou-se diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lho permitia a visão, Sou eu, disse [...] »⁴⁴. Un procédé optique (une *Camera Oscura*) sert également de truchement à la rencontre du narrateur de « l'Oreille absolue » avec sa victime, mise en présence interposée mais, comme dans *O Homem Duplicado*, d'autant plus forte que l'image de l'autre, fixe, saisit le personnage-spectateur, tandis qu'elle est captation du personnage-regardé :

« Le lenti dovevano avere un qualche ingrandimento, perché tutto appariva più vicino e a portata di mano. Poi scelse un ragazzo [...], e quando lei lo sollevò dal passaggio pedonale che stava attraversando, il ragazzo si fermò di colpo, come se fosse stato ferito o chiamato, si voltò, e dopo aver cercato in giro alzò gli occhi e ci fissò. Provai un brivido lungo la schiena, ma non era proprio un brivido, piuttosto una tensione incontenibile mescolata a nausea [...]. [...] In un attimo fui in strada e l'attimo dopo [...] ebbi il tempo di cogliere con la stessa occhiata il ragazzo alla fermata e l'autobus [...]. »⁴⁵.

44 *O Homem Duplicado*, Caminho, 2002, p. 25 [Toutes les citations ultérieures de *O Homem Duplicado* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« [...] et maintenant, oui, voici l'image fixe de l'employé qui regarde de face la personne qui le regarde, lui. Tertuliano Máximo Afonso se leva de sa chaise, s'agenouilla devant le téléviseur, le visage aussi près de l'écran que possible, C'est moi, s'écria-t-il [...] », *L'Autre comme moi*, Seuil, 2005, traduction Geneviève Leibrich, p. 23 [Toutes les citations ultérieures de *L'Autre comme moi* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

45 *Mania*, Einaudi, 1997, p. 22-23 [Toutes les citations ultérieures de *Mania* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« Les lentilles devaient permettre des agrandissements, parce que tout semblait proche et à portée de la main. Puis elle choisit un jeune homme [...] et quand elle le souleva du passage clouté qu'il était en train de traverser, le jeune homme s'arrêta tout à coup, comme s'il avait été atteint ou

De manière moins exacerbée peut-être dans les autres récits, autrui fait toujours son apparition de manière très picturale, sa présence s'imposant tout d'abord par son apparence, dans un échange de regards entre l'un et l'autre qui les met en jeu. Autrui est, littéralement, dans ces récits, l'événement « qui nous regarde »⁴⁶.

La technique du portrait, évitée lorsqu'il s'agit de décrire un personnage pour lui-même, entre ainsi en jeu lorsque le regard du narrateur peut être soutenu par le regard d'un des personnages, qui tente de prendre en compte la présence de l'autre. Les jeux d'ombres et de lumière avec le visage de celui qui est donné à rencontrer sont, par exemple, une des caractéristiques des rencontres du *Radeau de pierre*, qui soulignent l'aspect presque ekphrastique de l'apparition d'autrui, et témoignent de la constitution de l'individualité des personnages en tant que présence, ceux-ci apparaissant selon leur manière de se montrer, de s'offrir au regard d'autrui. Par la rencontre, il s'agit, littéralement, d'envisager autrui. L'on peut ainsi citer la scène où Maria Guavaira se donne à voir à Joaquim Sassa qui la dévisage :

« [...] e tendo dito inclinou-se para a lareira, para que o lume a mostrasse melhor, olhava Joaquim Sassa por cima da fogueira e era como se estivesse a dizer-lhe, É assim que eu sou, repara bem em mim, [...]. Joaquim Sassa olhava-a do outro lado do lume e achou que as labaredas dançando lhe modificavam sucessivamente o rosto, agora cavando superfícies, depois alisando sombras, mas o que não se alterava era o brilho dos olhos escuros, acaso uma lágrima suspensa se tornara película de pura luz. »⁴⁷ (p. 190),

ou encore la rencontre entre Joaquim Sassa et José Anaiço, qui joue du clair-obscur :

« A janela abriu-se, não é fácil ver quem nesta casa mora, assim em contraluz, mas, em compensação, o rosto de Joaquim Sassa aparece completo, de algumas feições falamos antes, o resta está conforme, cabelos castanho-escuros, lisos, as faces magras, o nariz realmente comum, os lábios parecem cheios apenas quando falamos, Desculpe vir incomodá-lo a estas horas [...], eu gostaria de lhe falar, [...], Como se chama, Joaquim Sassa, É a pessoa de quem falamos na rádio e na televisão, Sou eu, Entre. »⁴⁸ (p. 60-61) .

appelé, il se retourna, et après avoir cherché autour de lui, il leva les yeux et nous fixa. J'eus un frisson le long du dos, mais ce n'était pas vraiment un frisson, c'était plutôt une tension irrépressible mêlée à de la nausée [...]. En un instant je me retrouvai dans la rue [...], j'eus le temps de saisir d'un coup d'œil le jeune homme à l'arrêt et l'autobus [...] », *Quand l'ombre se détache du sol*, Seuil, 1996, traduction Jean-Paul Manganaro, p. 30-31 [Toutes les citations ultérieures de *L'Oreille Absolue* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

46 Cf. Philippe Daros, ouvrage à paraître : « À ce hasard « aveugle », « que nous voyons » [de l'événement événementiel] s'opposera, de façon irréductible nous le verrons, un « hasard qui nous regarde ». ».

47 « [...] et ayant dit cela elle se pencha sur le foyer pour que la lumière l'éclaire mieux, elle regarda Joaquim Sassa par-dessus la flamme comme pour lui dire, Voila comme je suis, regarde-moi bien [...]. De l'autre côté du foyer, Joaquim Sassa l'observait, et trouvait que les flammes dansantes modifiaient son visage, creusant tour à tour les surfaces, effaçant des ombres, mais ce qui ne s'altérait point c'était le brillant de ses yeux noirs, larme en suspens changée en une pellicule de pure lumière. », p. 178.

48 « La fenêtre s'est ouverte, il n'est pas facile, ainsi placé à contre-jour, de distinguer celui qui habite là, mais le visage de Joaquim Sassa, par contre, apparaît en entier, nous connaissons certains de ses traits, le reste, il fallait s'y attendre, cheveux châtain foncé, lisses, joues maigres, nez banal, lèvres qui semblent pleines lorsqu'il parle, Excusez moi de vous déranger à cette heure [...], j'aimerais vous parler [...] Comment vous appelez-vous, Joaquim Sassa, Vous êtes celui dont on parle à la télévision et à la radio, Oui c'est moi, Entrez. », p. 58.

Le vague portrait de Joaquim Sassa déjà entrepris auparavant se précise quelque peu, sans apporter toutefois de caractérisations qui le départiraient de sa banalité, mais mettant en avant cette exposition totale à laquelle il se soumet par sa position au pied de la fenêtre. La simplicité du dialogue entre les deux hommes, et notamment le simple mot « Entrez » qui conclut le chapitre, annonce la relation qui va se mettre en place à partir de ce moment.

La picturalité qui marque les scènes de rencontre témoigne de la manière dont les personnages sont donnés comme un mode de présence, mode d'apparaître oscillant et variable, plutôt que de ressortir de déterminations fixes, qui les enserreraient dans une caractérisation immuable ou déterminée. La rencontre, qui met soudainement en présence de ce mode d'apparaître, passe ainsi par la simple confrontation à un visage, à une apparition physique de l'autre.

De plus, ces apparaîtres, pas forcément précis, mais qui posent les personnages dans une certaine posture, vont être les caractérisations les plus spécifiques données à leur égard, et c'est ainsi par la mise en regard de cet apparaître et de leurs réactions, actions, sentiments et perceptions qu'ils vont se constituer comme singularité, acquérir des caractéristiques précises⁴⁹. Dans la mesure où les récits résistent au portrait et à la caractérisation 'de l'extérieur', d'autorité, des personnages, c'est par leur mise en rapport qu'est communiqué ce qui les distingue, ce qui leur est particulier. Leur identification dans les récits en tant que présence singulière est ainsi renforcée par le processus de la rencontre, qui a lieu strictement comme mise en présence de deux apparaîtres, deux manières de se tenir et de s'offrir au regard de l'autre, l'un soulignant l'autre par l'action de son regard, les deux individualités gagnant aussi en singularité par leur mise en rapport⁵⁰. La caractérisation des personnages s'effectue ainsi par le mode de présence exposé à partir de cet apparaître singulier à l'Autre, ainsi que la rencontre entre Brahé et Esptein, à l'incipit d'*Atlas Occidental*, en donne particulièrement la mesure, puisqu'elle s'y lit véritablement comme un mode d'apparaître de l'un à l'autre, très visuel. Celui-ci dessine les personnages par le rapport d'observation qui se crée entre eux, engageant le processus de constitution des personnages décrit par Daniele Del Giudice :

« I personaggi sono fatti di relazioni, non hanno più un fondamento nell'io e non hanno neanche più la lacerazione dovuta alla perdita di quel fondamento. Essi sono in virtù delle relazioni che instaurano con gli altri personaggi, con gli elementi che li circondano, con le cose che incontrano. [...]. E questo é anche il mio modo de mostrarli. »⁵¹.

49 ainsi par exemple les sourcils de Brahé, très particularisés, et son tic, sur lesquels la narration revient à plusieurs reprises, qui semblent le définir plus que toutes autres caractéristiques, ou encore la démarche tendre et précautionneuse de Barnaba, les yeux et la manière de regarder de Gilda, etc.

50 Cette apparition consécutive à la rencontre de l'autre, au procédé de la mise en regard, de l'observation de l'un par l'autre, fait encore écho à la constitution de l'advenant et à son ipséité particulière décrites par Romano : « C'est pourquoi l'altérité d'autrui codétermine l'ipséité en son sens événemential. Cette dernière ne se définit jamais de manière autarcique, elle met en jeu originairement un « rapport » à autrui, depuis les événements où celui-ci se déclare. », p. 155.

51 « Una narrazione probabile », *Inchiesta*, Gennaio-Marzo 1998, p. 71 (« Les personnages sont faits de relations, ils ne sont plus déterminés selon un fondement dans le Je, et ils ne témoignent plus non plus de la lacération due à la

On peut ainsi noter l'importance des verbes et expressions liés au regard lors de cette scène de rencontre dans *Atlas Occidental*, marquant l'observation par laquelle les deux personnages s'appréhendent (par exemple : « Brahe fissava l'uomo », p. 7 ; « Epstein ha guardato il giovane », p. 7 ; « Epstein ha girato gli occhi sul giovane », p. 8 ; « Epstein si è voltato un attimo a guardare il giovane, senza dire nulla ; poi ha ripreso a camminare. », p. 9 ; « « No », rispose il giovane, sorridendo per la prima volta, ma senza guardare Epstein. », p. 10 ; « Brahe si passò le dita su un sopracciglio, guardò Epstein con più attenzione di quanto avesse fatto finora »⁵², p. 11, etc.). La rencontre de ces personnages, dont la vie est placée sous le signe du regard (les deux expériences qu'ils mènent consistent principalement à « voir »), se tisse de ces échanges de regards, leur relation débutant par une observation mutuelle, une attention partagée, doublée par leur observation conjointe des avions du hangar de l'aéroport qu'ils entreprennent ensemble. En se focalisant sur leur apparence à chacun, leur mode d'apparaître l'un pour l'autre, la narration souligne le caractère de mise en présence des deux personnages que possède la rencontre : « Davanti all'hangar Brahe fissava l'uomo seduto ancora nello Zlin con il motore spento : aveva capelli bianchi, viso largo, una camicia di flanella a quadri aperta sul collo. »⁵³ (p. 7), puis « Epstein ha guardato il giovane, ha considerato l'aspetto, l'ossatura lunga e larga. »⁵⁴ (p. 7), « Si trovarono uno di fronte all'altro, senza punti di fuga per lo sguardo ; Brahe aveva occhi neri allungati e sopracciglia circonflasse, Epstein teneva la giacca tra le braccia conserte. »⁵⁵ (p. 8). On voit également à travers ces exemples comment les détails interviennent de manière importante, éléments abondamment présents, mais qui ne définissent pour autant pas ce/ceux qu'ils qualifient. De même, le mode visible de réaction des personnages (sourire, doigt sur le sourcil, regards...), semble connoter une attitude à la fois peut-être significative (surprise, plaisir...) et donnée pour elle-même, témoignant uniquement d'une présence particulière. La narration, ici en focalisation externe, se contente de souligner ces modes de réaction et d'apparence, sans en donner d'explication. Elle semble ainsi uniquement faire apparaître les personnages conjointement, leurs qualifications précises n'intervenant que comme le dessin d'un mode d'apparaître, qui crée une présence particulière sans l'expliquer.

perte de ce fondement. Ils sont en raison des relations qu'ils instaurent avec les autres personnages, avec les éléments qui les entourent, avec les choses qu'ils rencontrent. Et cela est aussi ma manière de les montrer. »).

52 « Brahé fixait l'homme », p. 13 ; « Epstein a regardé le jeune homme », p. 14 ; « Epstein a tourné les yeux vers le jeune homme », p. 14 ; « Epstein s'est retourné un instant pour regarder le jeune homme, sans rien dire ; ensuite, il s'est remis en marche. », p. 15 ; « « Non », a répondu le jeune homme, en souriant pour la première fois, sans cependant regarder Epstein. », p. 16 ; « Brahé a passé ses doigts sur l'un de ses sourcils, regardé Epstein plus attentivement qu'il ne l'avait fait jusque là », p. 18.

53 « Devant le hangar, Brahé fixait l'homme encore assis dans le Zlin, moteur éteint : des cheveux blancs, un visage large, une chemise de flanelle à carreaux, le col ouvert. », p. 13.

54 « Epstein a regardé le jeune homme ; il a considéré son allure, son ossature longue et large. », p. 14.

55 « Ils se retrouvèrent face à face, sans point de fuite pour le regard ; Brahé avait des yeux noirs allongés, des sourcils en accent circonflexe, Epstein tenait sa veste dans ses bras croisés. », p. 15.

Pendant la promenade des deux personnages dans le hangar se présente une troisième personne, qui souligne la manière dont la rencontre, même si elle n'est pas importante, est avant tout un mode d'apparition. La jeune fille rencontrée est en effet avant tout une silhouette, qui se détache sur le carré de lumière à l'entrée du hangar ; ses vêtements sont décrits pour la forme qu'ils lui donnent, et elle est l'objet de suite d'un regard de la part des personnages. Brahé la regarde ainsi « théâtralement », « comme un garçon qui regarde une fille » (p. 18, p. 12 version italienne), et la conversation qui s'engage ensuite entre eux sert à Epstein pour une observation des positions dans l'espace :

« Epstein considerò per un attimo come le posizioni di ciascuno di loro, le vicinanze o le distanze, le relazioni nello spazio e con l'aereo, [...], indicassero prima ancora dei gesti una serie istantanea di idee di sé e immagini dell'altro che scorrevano del tutto invisibili sotto frasi come « Speriamo che torni presto » [...]. Pensò che tutto questo teneva in piedi un individuo, come un'impalcatura [...]. »⁵⁶ (p. 13).

Il semble que ce soit bien ces « idées de soi » et « images de l'autre » qui soient pointées par le récit, données avec les phrases sous lesquelles elles glissent, rendues visibles par la manière dont le récit présente les rencontres comme des apparitions visuelles de l'un à l'autre, apparitions tissées des manières d'apparaître, modes de réactions, sensations échangées, qui peuvent évoquer la tenue singulière de chaque personnage, constitué et aperçu en fonction du réseau de relations qu'il entretient avec autrui et le monde qui l'entoure.

Autrui s'aborde alors comme une simple présence, un positionnement particulier face à l'autre, une consistance singulière qui se donne à appréhender. L'abondance des détails dans la description des regards et des images de l'autre saisies lors des rencontres, sans que ceux-ci ne délivrent de signification ou de détermination, atteste ainsi simplement de la présence dans un espace commun de l'un et de l'autre. Elle exprime ainsi une appréhension de l'autre effectuée hors de toute contextualisation qui le définirait dans une identité figée, pour rendre à la rencontre un caractère d'exposition de l'un à l'autre, de confrontation pure à celui qui n'est pas moi, m'échappe, m'apparaît et ne se donne que comme présence

(« Le visage est signification, et signification sans contexte. Je veux dire qu'autrui, dans la rectitude de son visage, n'est pas un personnage dans un contexte. D'ordinaire, on est un « personnage » : on est professeur à la Sorbonne, vice-président du Conseil d'Etat, fils d'Un tel, tout ce qui est dans le passeport, la manière de se vêtir, de se présenter. Et toute signification, au sens habituel du terme, est relative à un tel contexte : le sens de quelque chose tient dans sa relation à autre chose. Ici, au contraire, le visage est sens à lui seul. Toi, c'est toi. »⁵⁷).

56 « Epstein a considéré un instant comment les positions de chacun d'entre eux, les proximités ou les éloignements, les relations dans l'espace et avec l'avion [...] indiquaient, plus encore que les gestes, une série instantanée d'idées d'eux-mêmes et d'images de l'autre qui glissaient, tout à fait invisibles, sous des phrases comme « espérons qu'il soit vite de retour » [...]. Il a songé que tout cela permettait à un individu de se tenir debout, comme ferait un échafaudage [...]. », p. 20.

57 Levinas, *Éthique et Infini*, Le livre de poche, 1982, p. 80.

Ainsi José Anaiço est-il incapable de rendre compte de sa rencontre avec Joana Carda, ne peut qu'en donner de nombreux détails qui ne servent qu'à renforcer l'évocation de la présence de cette femme, véritable apparition qui a rompu ses projets et bousculé sa vie, sans pouvoir lui donner un sens :

« [...], Já te disse que era essa a minha intenção [ir a sua procura], mas foi aí que apareceu a mulher, mesmo na altura em que eu me preparava para sair, [...], apareceu e tinha uma historia para contar, vinha de pau na mão, trazia uma maleta de viagem, vestia calças e casaco azuis, tem cabelos pretos, a pele muito branca, os olhos não sei bem bem⁵⁸ [...]. »⁵⁹ (*A Jangada de Pedra*, p. 129).

Autrui apparaît dans ces récits comme une teneur et une consistance particulière, irréductible à sa définition identitaire, faisant simplement présence face à celui qui le rencontre. De ce fait, les relations tissées à partir de la rencontre se donnent comme une mise en présence continuée, partage d'un espace, d'un temps, de sentiments et d'actions, qui engage l'un et l'autre dans leurs présences propres, par la mise en rapport de « ce tout de chair qu'il est pour moi »⁶⁰ selon lequel autrui se donne dans ces récits, comme une présence concrète et marquée comme telle.

Le caractère charnel de cette mise en présence possède une dimension très importante dans ces récits, marquant la rencontre, l'exposition à autrui et sa découverte, comme une confrontation concrète. L'appréhension charnelle des relations mises en place soutient tout au long du récit cette constitution des personnages comme teneur, apparaît, constitution tangible d'une présence plutôt que selon une détermination identitaire. La confrontation à l'autre aboutit ainsi dans tous ces récits à un corps à corps : lutte entre l'un et l'autre ou amour physique, faire ensemble qui engage une proximité physique pour les relations d'amitié, pointant l'attention de la narration pour les positions corporelles des protagonistes impliqués. C'est un être ensemble qui est mis au jour, dans la création de liens intimes qui, quelle qu'en soit la teneur (amour, haine, amitié), engagent toujours un rapport de proximité concret, charnel, une certaine altération ou rencontre des corps, évidemment exacerbée par la violence qui peut marquer les relations de haine. On en trouve l'exemple dans « L'Oreille Absolue », où l'assassinat effectué à mains nues renforce l'intensité et la matérialité de la confrontation entre le meurtrier et sa victime ; dans *O Homem Duplicado*, où la possession de l'un

58 Il est d'ailleurs drôle de noter comment cette incapacité de José Anaiço à décrire les yeux de Joana Carda, associée à la profusion des détails qu'il donne, qui connote l'importance de la présence de cette femme soudainement apparue à lui, si elle n'est qu'un détail, fait écho à un petit exemple ludique par lequel Lévinas exprime, lors d'un entretien radiophonique, cette appréhension du visage de l'autre hors de toute réduction à un objet de savoir ou de perception, mais comme relation d'emblée éthique : « [...] je me demande si l'on peut parler d'un regard tourné vers le visage, car le regard est connaissance, perception. Je pense plutôt que l'accès au visage est d'emblée éthique. C'est lorsque que vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton, et que vous pouvez les décrire, que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet. La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux ! », *op. cit.*, p. 79.

59 « Je te dis que c'était mon intention [d'aller vous chercher], mais cette femme est apparue au moment même où je m'apprêtais à sortir, [...], elle est arrivée, elle avait une histoire à me raconter, elle avait un bâton à la main et portait une valise, elle était vêtue d'un pantalon et d'un chemisier bleus, ses cheveux sont noirs, sa peau très blanche, ses yeux, je ne saurais dire, [...]. », p. 121.

60 Claude Romano, *op. cit.*, p. 165.

par l'autre découlant de la rencontre des personnages dupliqués mène à une aliénation de leurs identités, signifiée tout d'abord lors des relations sexuelles des personnages chacun avec la femme de l'autre, qui témoignent de la prise de possession de l'un par l'autre effectuée à la fin physiquement, le corps de l'un devenant le corps de l'autre (António Claro meurt sous le nom de Tertuliano Máximo Afonso, obligeant celui-ci à devenir l'autre). La relation de l'un à l'autre, quelle que soit sa nature, est avant tout mise en présence de deux corps.

Cet aspect concret, charnel, de prise en compte d'autrui comme présence physique est à l'évidence traduit exemplairement dans *O Homem Duplicado*, du fait du thème du récit. Ici, la singularité des personnages se défait par la duplication à laquelle leur corps sont soumis. Toute la problématique de l'apparition de soi en tant que corps, de la constitution physique d'une identité, tend le récit. L'appréhension de l'autre, qui se fait ici sur le mode du rejet, d'une absence d'hospitalité à l'autre paradoxale (puisqu'elle mènera à une perte de soi et à une inévitable acception de l'autre comme soi, avec l'échange final d'identités), est ainsi évidemment charnelle, exacerbant l'appréhension physique qui a lieu dans les autres récits. La première rencontre réelle entre les deux personnages augmente ainsi le face à face d'un 'corps à corps', la mise à nu (littérale et figurée) opérée dans la rencontre jouant ici comme les apparitions picturales du visage d'autrui déjà observées dans les autres récits :

« [...] a prova está mais que feita, mãos, braços, caras, vozes, tudo em nos é igual, só faltaria que nos despíssemos por completo. [...]. Despiu a camisa num só movimento, descalçou-se e tirou as calças, depois a roupa interior, finalmente as meias. Estava nu da cabeça aos pés e era, da cabeça aos pés, Tertuliano Máximo Afonso [...]. Então Tertuliano Máximo Afonso [...] começou também a despir-se, [...], quando terminou, um pouco encolhida a figura devido ao acanhamento, tinha-se tornado em Daniel Santa-Clara [...]. Olharam-se em silêncio, conscientes da total inutilidade de qualquer palavra que proferissem, presas de um sentimento confuso de humilhação e perda que arredava o assombro que seria a manifestação natural, como se a chocante conformidade de um tivesse roubado alguma coisa à identidade do outro. »⁶¹ (p. 219).

De manière différente quant à leur implication, le sentiment de risque et la confrontation charnelle qui se lisent ici existent dans chacun des récits.

Dans *Ensaio sobre a Cegueira*, puisque les apparitions picturales marquant les rencontres sont rendues impossibles par la cécité, la mise en présence d'autrui passe par un investissement direct dans une expérience commune, d'emblée charnelle, poursuivie ensuite par les liens profonds créés entre les personnages du premier dortoir. Ainsi, la première mise en contact réelle des personnages

61 « [...] la preuve est plus qu'apportée, mains, bras, visage, voix, tout chez nous est identique, il ne nous manque plus qu'à nous déshabiller entièrement. [...]. Il ôta sa chemise d'un seul mouvement, se déchaussa et retira son pantalon, puis ses sous-vêtements et enfin ses chaussettes. Il était nu de la tête aux pieds, et de la tête aux pieds il était Tertuliano Máximo Afonso [...]. Alors Tertuliano Máximo Afonso [...] commença lui aussi à se dévêtir [...], quand il fut nu, silhouette légèrement voûtée à cause de la timidité, il s'était transformé en Daniel Santa-Clara [...]. Ils se regardèrent en silence, conscients de l'inutilité totale de la parole, envahis par un sentiment confus d'humiliation et de perte qui écartait la stupéfaction qui aurait dû être la réaction naturelle, comme si la ressemblance choquante de l'un avait soustrait quelque chose de l'identité de l'autre. », p. 194.

de *L'Aveuglement* se joue dans la promiscuité corporelle. Elle engendre, même, d'emblée un meurtre, selon la radicalisation des relations qui lient les personnages dans ce récit où les conditions extrêmes définissant le monde diégétique permettent d'exacerber les prolongements de tous types de relations, d'actions et de décisions :

« Ou fosse por se procurarem, ou fosse por se evitarem, mal conseguiam mexer-se na coxia estreita [...]. Colocado atrás da rapariga dos óculos escuros, o ladrão, estimulado pelo perfume que se desprendia dela [...], decidiu usar as mãos com maior proveito, uma acariciando-lhe a nuca por baixo dos cabelos, a outra, directa e sem cerimonia, apalpando-lhe o seio. [...]. Então a rapariga jogou com força uma perna atrás, num movimento de coice. O salto do sapato, fino como um estilete, foi espetar-se no grosso da coxa nua do ladrão [...]. [...] a ferida apresentava mau aspecto [...], e ali não tinham água oxigenada, nem mercurocromo, nem pensos, nem ligaduras, nenhum desinfetante, nada. »⁶², (p. 73-74).

La cécité, de plus, exacerbe cette dimension charnelle que possède autrui, dans la mesure où l'autre ne s'appréhende, d'emblée, que comme corps non-identifié, ne se perçoit que dans le contact physique, et que les moindres actions collectives qui peuvent être entreprises (dans l'exemple cité ici, la simple recherche des toilettes) aboutissent obligatoirement à une promiscuité, inévitable, pragmatiquement nécessaire. Les corps à corps ponctuent alors l'évolution de la diégèse, des scènes de sexe « aveugle » et spontané du début de l'enfermement aux viols organisés ou aux combats de libération à la fin de la quarantaine.

Cet aspect charnel se retrouve dans chacun de ces romans, parfois peut-être de manière moins exacerbée. Il n'en reste pas moins que l'Autre y est vécu comme corps, pèse de son existence concrète, se vit dans sa matérialité. La confrontation ici est avant tout mise en présence. Si elle détermine un cours spécifique du récit et un parcours commun, celui-ci ne fait sens que par rapport à la teneur de la présence ainsi appréhendée, sans que celle-ci ne porte d'autres significations, au-delà d'elle-même et du bouleversement qu'elle peut introduire, à la manière de l'événement. La mort du voleur dans *Ensaio sobre a Cegueira*, ainsi, n'amène aucune signification, ne constitue en rien un nœud du récit qu'il faudrait dénouer ensuite. La présence concrète dont ce personnage témoignait semble n'équivaloir qu'à elle-même, qu'à la configuration particulière de la situation déroulée par la diégèse. Autrui est donc une simple présence avec laquelle il faut faire, comme le souligne cet aspect toujours concret selon lequel il intervient dans ces récits, comme corps, présence physique particulière, les relations mises en place et entretenues avec lui se donnant toutes comme des réponses à une présence. Il intervient ainsi comme un apparaître concret et bouleversant, une simple présence sans contexte, sans détermination autre que sa tenue particulière dans le même espace que

62 « Qu'ils se cherchassent ou qu'ils voulussent s'éviter ils avaient beaucoup de mal à se mouvoir dans l'étroite travée [...]. Placé derrière la jeune fille aux lunettes teintées, le voleur, excité par le parfum qui s'exhalait d'elle [...] caressa la nuque de la jeune fille sous les cheveux avec une main et avec l'autre il lui palpa directement le sein [...]. Alors la jeune fille envoya violemment sa jambe en arrière dans un mouvement de ruade. Le talon de sa chaussure, fin comme un stylet, se planta dans le gras de la cuisse nue du voleur [...]. [...] la plaie avait mauvaise allure [...] or ils n'avaient ni eau oxygénée, ni mercurochrome, ni pansements, ni bandage, ni désinfectant, rien », p. 66.

soi. L'arrivée, l'apparition de l'autre dans ces récits ne porte pas de justification, il ne se donne que comme présence concrète, en surcroît par rapport à toute explication, n'engageant alors pas la possibilité d'une réponse maîtrisable et donc adéquate, c'est « l'événement qui interrompt l'ordre du familier et de l'étrange par une hétérogénéité absolue, un appel de l'autre qui vient de l'extérieur de toute structure éthique. Il ne comporte aucune garantie, ne s'accorde avec aucun programme, n'est imprégné d'aucune signification particulière », ainsi qu'Attridge commente « l'arrivant » décrit par Derrida⁶³. La présence d'autrui ne s'inscrit ainsi dans rien de ce qui pouvait être conçu, pensable, justifiable avant lui, ne prédétermine pas même une manière de lui répondre, de l'envisager, n'« appelle » pas en fonction d'un mode déterminé. Il n'intervient qu'en fonction de lui-même, selon une neutralité totale et absolue : il arrive mais ne signifie rien en lui-même.

De ce fait, la rencontre excède toute attente, rompt toute familiarité, saisit les personnages au-delà des possibles qu'ils pouvaient envisager, pour imposer autrui dans sa présence singulière et bouleversante, dépossédant de toute maîtrise les personnages qui lui sont confrontés : « L'horreur et l'émerveillement, l'épouvante et l'énigme, l'étonnement et l'effroi sont des expériences du saisissement par ce qui ne se laisse pas saisir, par ce qui, comme la surprise, surprend et suspend toute prise, n'est jamais à notre disposition, mais *dispose* de nous en nous *exposant* à l'inexpérimentable. »⁶⁴. Ces sensations sont marquées littéralement dans tous ces romans, c'est « le frisson » et « la nausée », le « cri rauque » que le narrateur de « L'Oreille absolue » ne peut retenir lorsqu'il est mis brusquement en présence de celui qu'il cherchait ; le « frisson qui parcourt l'échine » du personnage de *L'Autre comme moi* à la vue de son double ; le « plancher qui oscille » quand José Anaiço voit Joana Carda ; « [l'] élancement [...], [la] douleur faible aussitôt résorbée en picotements, par lequel son corps célébrait le retour d'un événement personnel » qu'expérimente Brahé dans *Atlas Occidental* ; l'incompréhension de Joaquim Sassa lors de sa rencontre avec Maria Guavaira dans *A Jangada de Pedra* : « [...] Que fio é este, perguntou Joaquim Sassa enquanto enrolava e desenrolava do pulso a ponta que ainda o ligava a Maria Guavaira, Quem me dera a mim saber, respondeu ela dobando entre os dedos a ponta do seu lado e assim estincando o fio como uma tensíssima corda de guitarra, mas nem ele nem ela pareciam reparar que estavam atados, os outros, sim [...]. »⁶⁵ (p. 188) ; et les exemples pourraient se poursuivre, tant ils marquent chacune des rencontres ayant lieu dans ces récits.

63 « Avant l'arrivant, Le Maître de Pétersbourg de J.M. Coetzee et quelques ouvrages récents de Jacques Derrida », *Passions de la littérature : avec Jacques Derrida* / sous la direction de Michel Lisse, Galilée, 1996, p. 333.

64 Romano, *op. cit.*, p. 168.

65 « [...] Qu'est-ce que c'est que ce fil, demanda Joaquim Sassa tout en enroulant à son poignet le bout de fil qui le reliait encore à Maria Guavaira, et en le déroulant, Qu'est-ce que j'en sais, répondit celle-ci, enroulant le bout de fil entre ses doigts et le tendant comme une corde de guitare, aucun des deux ne semblaient remarquer qu'ils étaient liés, les autres si [...] », p. 176.

Envisager autrui revient ainsi à prendre le risque d'un bouleversement de son monde, de la familiarité de celui-ci, soudainement confronté à une altérité non maîtrisable qui impose sa présence et fait dévier le cours attendu de l'aventure de celui qui y est confronté. Autrui arrive ainsi par surcroît, sa présentation ouvre de nouveaux possibles, instaure la ligne d'une relation nouvelle qui n'était pas attendue, excède toute prévision. Intervient alors un choc, une prise de risque, un bouleversement consécutif à l'irruption du monde de l'un dans le monde de l'autre, que souligne Claude Romano :

« Initialement, la rencontre est ce qui brise toute familiarité avec le monde ancien et suspend toute assise dans le monde : elle m'expose au risque d'une altérité qui se dérobe à toute maîtrise et à toute prévision. Dans cette mesure, elle ne peut être qu'aventureuse, expérience à l'impossible, où je me mets en jeu moi-même en mon ipséité, et où je me risque par conséquent toujours en première personne. Le risque auquel je suis ici exposé n'est pas un danger intramondain, mais celui d'un bouleversement radical du monde lui-même, et d'une reconfiguration de ses possibles. »⁶⁶.

Ce risque corrélatif au fait d'envisager l'Autre, d'être confronté à son apparition, est rendu très clair dans *Atlas Occidental* par le motif de l'accident inaugural. S'il est évité de justesse, il amène une tension très forte, une incompréhension en raison desquelles la rencontre a lieu (« « Ho preso un colpo ». Sfiurava il metallo con le dita, cercava un rilievo o una piegatura : « Chi è che esce con uno Zlin bianco ? » [...] [...] Fuori c'è stato una specie di frullio, un rumore basso ; Brahe ha lasciato la signorina ed è uscito di corsa sulla rotonda a vetri, appena in tempo per vedere lo Zlin che prendeva l'imboccatura della pista [...] Davanti all'hangar Brahe fissava l'uomo seduto ancora nello Zlin [...] »⁶⁷, p. 4-7). Il engage également comme un rapport d'intimité, l'expérience de proximité soudaine de la collision évitée se donnant littéralement comme cette irruption de ce qui est autre, surprenant, dans l'espace maîtrisé du personnage : « Era capace di sentire quand'è il momento, però guardò il tachimetro. E solo dopo si staccò da terra. Ci fu un lampo sulla destra, qualcosa che schizzava fuori dagli alberi, pura velocità contro di lui. [...] La panca bianca gli passò sopra : intima, avvolgente e fragorosa come uno schiaffo. »⁶⁸ (p. 3). La rencontre se donne alors comme une mise en risque de l'un et de l'autre, un vacillement de leurs positions ici exprimé très clairement par la collision évitée qui bouleverse les projets de Brahé et mène à l'inattendu d'une rencontre importante, présentée comme un imprévu, mettant en jeu le contingent de l'accidentel. La rencontre se donne ainsi à voir comme une irruption brusque, imprévue et accidentelle, neutre en tant qu'elle

66 *Op. cit.*, p. 169.

67 « « J'ai reçu un coup. » Il frôlait de ses doigts le métal, cherchait un relief ou une plissure : « Qui est-ce qui sort dans un Zlin blanc ? » [...] [...] À l'extérieur, il y a eu comme une sorte de ronflement, un bruit sourd ; Brahé a quitté la demoiselle, est sorti en courant dans la rotonde vitrée, juste à temps pour voir le Zlin s'engager sur la piste [...] Devant le hangar, Brahé fixait l'homme encore assis dans le Zlin [...] », p. 11-13.

68 « Il se sentait capable de sentir quand le moment serait venu : il regarda cependant le tachymètre. Alors seulement, il se détacha du sol. Sur sa droite, il y eut un éclair, quelque chose qui jaillissait entre les arbres, de la vitesse pure qui venait contre lui. [...] Le ventre blanc passa au-dessus de lui : intime, enveloppant et cinglant comme une gifle. », p. 9.

ne s'explique pas, qui impose la présence de l'autre, dévoile l'un et l'autre dans leurs positions particulières, entraînant un vacillement du monde connu d'eux par l'apparition d'autrui qui y prend place soudainement. Apparaissant sans annonce, proposant une confrontation à une présence nouvelle portant en puissance de nouveaux possibles, les rencontres bouleversent la configuration du monde des personnages, la maîtrise qui peut s'y appliquer. L'inconnu que représente l'événement pour les personnages est ainsi toujours doublé ou constitué par l'introduction d'autrui dans leur monde, reconfiguré également par les présences singulières, nouvelles et inattendues des autres. Elles introduisent un risque pour qui y est confronté, surprennent les personnages par le choc et le bouleversement qu'elles entraînent, ceux-ci se laissant généralement lire littéralement, comme en témoigne l'accident évité entre Brahé et Epstein ou la rencontre entre José Anaiço et Joana Carda, véritable perte d'équilibre :

« Parou José Anaiço à entrada da sala, viu uma mulher nova [...]. A mulher levantou-se, e este gesto, inesperado [...]. Este gesto, talvez não o gesto, mas o estar ali, a quatro passos, levantada uma mulher esperando, ou, em vez disto, a súbita consciência de se ter suspenso o tempo enquanto não for dado o primeiro passo [...]. Este gesto, este gesto de que antes não se pôde dizer tudo, fez mover-se o chão de tábuas como um convés, o arfar de um barco na vaga, lento e amplo [...]. Assim, por causa desta mulher, se não apenas deste momento em que ela veio, que mais do que tudo contam as horas em que as coisas acontecem, deixou José Anaiço de ser apenas o involuntário chamariz de pássaros loucos. Avança para ela, e este movimento, lançado na mesma direcção, vai juntar-se à força que empurra, sem recurso nem resistência, a figura da jangada de que o Hotel Bragança, neste preciso instante, é carranca e castelo da proa [...]. »⁶⁹ (*A Jangada de Pedra*, p. 119-120).

Cette oscillation, cette rencontre intense, se ramifieront en conséquences complexes, et ont pour effet immédiat de transformer l'état même de José Anaiço. Ce qui avait déterminé la présence du personnage jusque là (le fait qu'il soit suivi par des centaines d'étourneaux, en vertu duquel il était caractérisé dans le groupe de personnages principaux) disparaît ainsi au profit d'une accession à soi-même différente, passant ici par le sentiment amoureux, qui mène à une distinction nouvelle du personnage dans le récit. Les rencontres correspondent ainsi toujours à un choc, un ébranlement du monde des personnages, une ouverture de possibles nouveaux, expérimentés en commun.

Cette expérience d'un saisissement brusque qui fait vaciller les personnages lors des rencontres amorce ainsi la transformation de leur monde familier, qui s'opère par l'introduction de la présence bouleversante et inanticipable d'autrui dans leur monde : « *Le nouvel arrivant* : ce nom peut

69 « José Anaiço s'est arrêté sur le seuil, il a vu une jeune femme [...]. La femme s'est levée, geste inattendu [...]. Ce geste, peut-être pas exactement ce geste, mais le fait que là, à quatre pas, une femme s'est levée et attend, ou encore, la soudaine conscience que le temps reste en suspens dans l'attente du premier pas [...]. Ce geste, ce geste dont on n'a pas encore tout dit, ébranla le sol en planches, pareil à celui d'un pont, qui se mit à balancer lentement, avec ampleur, comme un bateau sur la vague [...]. Ainsi, à cause de cette femme, à moins que ce ne soit à cause de l'instant où elle est apparue, car les heures où les choses se produisent comptent plus que tout, José Anaiço a cessé d'être l'involontaire appeleur d'oiseaux fous. Il avance vers elle, et ce mouvement s'ajoute à la force qui pousse, sans rencontrer de résistance, dans la même direction, cette sorte de radeau dont l'hôtel Bragança est, à cet instant précis, le gaillard d'avant, la figure de proue [...]. », p. 111.

désigner, certes, la neutralité de *ce qui* arrive, mais aussi la singularité de *qui* arrive, celui ou celle qui vient, advenant là où l'attendait sans l'attendre, sans s'y attendre, sans savoir quoi ou qui attendre, ce que ou qui j'attends – et c'est l'hospitalité même, l'hospitalité à l'événement. »⁷⁰. Les scènes de rencontre marquent ce bouleversement, ce vacillement, ce déséquilibre de l'un et de l'autre qui surviennent dans l'arrivée de celui qui surgit, s'impose, dans une mise en présence non-maîtrisée et porteuse d'à-venir non anticipables. L'expérience commune qu'ouvrent l'hospitalité à autrui et la prise en compte de sa présence par les personnages entraîne ensuite, par le bouleversement qu'elle crée, une modulation nouvelle des personnages mis en présence, un dévoilement neuf de leurs possibles et de leurs présences spécifiques. Autrui fait ainsi événement, participe de la modulation du monde créé par l'événement, par sa manière de surgir sans annonce, de faire vaciller les positions établies, de provoquer comme seule réaction possible à sa présence cette hospitalité à l'inconnu, accueil d'une présence nouvelle et d'une configuration neuve du monde que requiert tout événement et que les personnages de ces récits mettent en place. La rencontre est alors ouverture de nouveaux possibles, destinés à se prolonger, ouvrant une continuité, ainsi que l'analyse Romano : « Par son caractère événemential, la rencontre ne survient pas dans le présent clos et achevé de son effectuation, elle ne revêt jamais le caractère définitif de « fait accompli », mais, débordant nécessairement le fait de sa propre effectuation, elle est un commencement qui n'a jamais de cesse, et parce qu'elle se diffère ainsi constamment elle-même en ouvrant des possibles sans cesse nouveaux, elle a essentiellement le sens d'une *rencontre continuée*. »⁷¹.

L'introduction d'une présence nouvelle que représente autrui, le face à face avec un élément nouveau et singulier qu'elle impose, se donnent alors comme mise en présence continue qui engage l'un et l'autre : « Rencontre et deuil attestent, ainsi, l'inextricable entrelacs de nos mondes, l'un à l'autre, l'un *dans* l'autre. »⁷². Que les liens qui se tissent soient d'affection ou non, que la prise en compte de l'autre soit accueil d'une présence qui vaut pour elle-même de manière neutre, ou, comme dans *O Homem Duplicado*, confrontation qui met l'un et l'autre en péril et les dépossède d'eux-mêmes, ou aille de pair avec un passage aux limites de soi-même comme dans les manies de *L'Oreille Absolue*, les rencontres présentées dans ces récits sont le support et l'amorce d'un processus par lequel l'un et l'autre se lient. Ce lien particulier, mis en place au long de la diégèse, s'inscrit dans ces récits comme prise en compte de la singularité du monde de l'autre, de la présence de l'autre, dans l'expérience traversée en commun, ainsi que comme expérience traversée, qui crée le monde événemential. Il est exprimé très concrètement, à travers le dessin d'une relation comme

70 Jacques Derrida, *Apories*, p. 321, cité par Derek Attridge, « Avant l'arrivant », *op. cit.*, p. 332.

71 Claude Romano, *op. cit.*, p. 171.

72 *Ibid.*, p. 156.

un espace partagé, composé des présences concrètes et singulières des personnages, articulé selon les rapports spécifiques qui les lient.

La fin de *L'Aveuglement* est révélatrice de cet « entrelacs », de la manière dont autrui, parcouru tout au long de la diégèse, compte et importe par sa présence. Ainsi, le retour à la vue ne sert pas à voir beaucoup plus que lors de la cécité, il permet pourtant de voir, principalement, l'autre. Si les aveugles qui retournent à la vue ne l'exercent pas sur « des objets ou des supports déterminés de cette même vue »⁷³, ce que leur regard rencontre en premier est l'autre, ceux qu'ils ont côtoyé pendant la durée de la cécité. Ainsi, la narration ne décrit pratiquement pas ce qui est donné à voir, précisément, aux aveugles récupérant la vision, ce qui compte est la manière dont, voyant, ils se précipitent pour embrasser ceux qui les entourent : « [...] Vejo, vejo, abraçou-se à mulher como louco, depois correu para a mulher do médico e abraçou-a também, era a primeira vez que a via, mas sabia quem ela era, e o médico, e a rapariga dos óculos escuros, e o velho da venda preta, com este não podia haver confusão, e o rapazinho estrábico [...] »⁷⁴ (p. 418). L'énumération des personnages, alors même que l'information est inutile, le lecteur sachant qu'ils sont tous ensemble dans l'appartement, marque cette importance des autres, qui prime sur la vision. Le verbe « voir » n'est ainsi, paradoxalement, quasiment pas employé, il est remplacé par le verbe « abraçar » (embrasser, étreindre), utilisé abondamment dans la description du retour à la vue de chacun des personnages. Ce qui compte ne semble plus être la qualité physique de la vision, mais le lien qui unit ces personnages, le retour à la vue, avant tout, les rendant à eux-mêmes et aux autres. L'utilisation de l'expression « sabia quem ela era » (« il savait qui elle était »), de la même manière, dit cette importance du lien tissé avec autrui par l'expérience événementiale. Ce primat de la présence des autres et de l'affirmation des relations tissées avec eux à la fin du récit marque ainsi précisément l'expérience événementiale comme expérience d'autrui, prise en compte de l'altérité et intégration de celle-ci dans le monde des personnages.

73 Maria Alzira Seixo, *Lugares da Ficção em José Saramago*, Impresa Nacional -Casa da moeda, 1999, p. 108 : « [...] a euforia que marca a recuperação final da vista pelas personagens não adianta matérias, objectos ou suportes determinados dessa mesma visão, que é marcada, no geral, pelo reencontro do escuro que subsitui esse branco ofuscante (as primeiras recuperações acontecem justamente durante a noite, o que permite o oximoron « vi tudo escuro ») [...] » (« l'euphorie qui marque la récupération finale de la vue par les personnages ne révèle pas des matières, des objets ou des supports déterminés de cette vue, qui est marquée, en général, par les retrouvailles avec l'obscurité qui se substitue à cette blancheur offuscante (les premières récupérations ont lieu justement durant la nuit, ce qui permet l'oxymore « j'ai vu tout noir »). »).

74 « Je vois, je vois, il étreignit sa femme comme un fou, puis il courut vers la femme du médecin et la serra aussi dans ses bras, c'était la première fois qu'il la voyait mais il savait que c'était elle, et le médecin, et la jeune fille aux lunettes teintées, et le vieillard au bandeau noir, avec lui pas de confusion possible, et le garçonnet louchon [...] », p. 362. La traduction française ne rend pas compte de l'utilisation de l'expression « sabia quem ela era » (littéralement : « il savait qui elle était », « il savait qui c'était »), qui joue de l'ambiguïté entre la signification de la simple reconnaissance physique et celle d'une connaissance plus intime, portant ainsi cette importance du lien à l'autre, de la connaissance de l'autre, tissés lors des épreuves de la cécité déroulées au long du récit.

C'est ainsi cette présence des autres, la conscience de cette présence qu'engagent les relations, qui s'imposent aux personnages comme ce qu'ils ont à vivre, comme en rend compte la prise de conscience d'un personnage du *Radeau de pierre* :

« [...] depois de amanhã terei de voltar ao trabalho, mas não, isso não pode ser, como é que eu iria aqui deixar José e Joana, Pedro e o Cão, não têm nenhum motivo para quererem acompanhar-me, e se levo o Dois Cavalos vão ter grande dificuldade em voltar às suas terras, mas provavelmente não querem, a única coisa verdadeira que existe neste momento sobre a terra é estarmos aqui juntos [...]. »⁷⁵ (p. 190).

Cette importance marquée d'un être-ensemble, qui engage la présence spécifique de l'un par rapport à celle de l'autre, crée un sentiment propre à cet entrelacs, et définit un lieu commun qui marque la relation, est l'objet d'une expression similaire à celle formulée dans *A Jangada de Pedra* dans chacun des récits : c'est, par exemple, la soudaine conscience que « l'importante è adesso, l'importante è qui »⁷⁶ de Barnaba en rapport à Anne, doublée de leur pas commun adopté naturellement⁷⁷, qui participe de cette création d'un espace qui est leur est propre, par lequel s'instaure leur relation (« Riscesero al piano terra senza parlare, ma ciascuno dei due sentí una necessità assoluta in quello stare così vicini, una necessità palpabile, sebbene senza alcuna forma in cui potesse esprimersi. », p. 23 ; « Lo riaccompnò all'Hôtel Le Vergeur, e parlarono ancora un poco, e c'era già qualche parola storpiata dal francese di Barnaba che era diventata una parola loro [...]. »⁷⁸, p. 24) ; ou encore « il senso di intimità »⁷⁹ dans *Atlas Occidental*, qui prime et s'impose comme ce qui importe, se dégage de ce qui est entrepris en commun par Brahé et Epstein ; ou même, le rapport entre l'élève et son formateur dans *Quand l'ombre...*, de proximité distante, exprimée dans l'accolade des descriptions de leurs attitudes contrastées, qui donne la mesure de ce rapport contenu qui lie les personnages :

« Finito di mangiare, e finito di piovere, Bruno si metteva fuori del suo ufficio come i vecchi nei paesi, seduto su una seggiola appoggiata al muro della pompa di benzina, restava lì in un

75 « [...] après-demain je devrais normalement reprendre le travail, mais non, ce n'est pas possible, comment pourrais-je abandonner ici José et Joana, Pedro et le chien, ils n'ont aucune raison de vouloir me suivre, et, si je prends Deux-Chevaux, ils auront les plus grandes difficultés à rentrer chez eux, ce que d'ailleurs ils ne souhaitent sans doute pas, la seule chose qui existe pour le moment sur terre c'est que nous soyons ici tous ensemble [...] », p. 178.

76 *Nel museo di Reims*, A. Mondadori, 1988, p. 19 [Toutes les citations ultérieures de *Nel museo di Reims* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« l'important c'est à présent, l'important, c'est ici. », *Dans le musée de Reims*, Seuil, 2003, traduction Jean-Paul Manganaro, p. 29 [Toutes les citations ultérieures de *Dans le musée de Reims* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

77 « Anche nel passo però : ha trovato d'istinto, fin dall'inizio, un'andatura che tiene conto di quella incerta e rinormalizzata di Barnaba. Camminano così, uno a fianco all'altra nel riflesso color avorio delle sale del museo [...]. », p. 19 (« Mais dans le pas, aussi : elle a trouvé d'instinct, depuis le début, une allure qui tient compte de celle, incertaine et à nouveau normalisée, de Barnaba. Ils marchent ainsi, l'un à côté de l'autre dans le reflet couleur ivoire des salles du musée [...]. », p. 27).

78 « Ils descendirent au rez-de-chaussée sans parler, mais chacun d'eux sentit la nécessité absolue de rester très proches, une nécessité palpable, bien que sans aucune forme dans laquelle elle pût s'exprimer. », p. 37 ; « Elle le raccompagna à l'hôtel Le Vergeur, et ils parlèrent encore un peu, quelques mots estropiés du français de Barnaba étaient déjà devenus leurs mots à eux [...]. », p. 38.

79 p. 64 (« le sentiment d'intimité », p. 81).

suo rapporto con le nuvole e con l'aria. Tu camminavi nel piazzale deserto aspettando che il cielo schiarisse, ti perdevi in lunghi discorsi immaginari che l'impossibile confidenza ti impediva di svolgere ad alta voce [...]. »⁸⁰ (p. 86-87)

Cet écho entre les différents récits rend compte de cette primauté du partage d'une présence dont ressortent les relations qui y sont bâties, qui mêle l'un et l'autre dans l'instauration d'une présence de l'un à l'autre. C'est ainsi, de manière caractéristique, par le recours à des scènes de proximité physique qui traduisent concrètement ces liens tissés peu à peu entre les personnages qu'elle est exprimée, par exemple, dans *Ensaio sobre a Cegueira*, à la sortie de l'asile :

« A noite refrescou, [...], o calor que ainda se desprende do braseiro não chega para aquecer os cegos transidos [...], como é o caso da mulher do médico e do seu grupo. Estão sentados juntinhos, as três mulheres e o rapaz no meio, os três homens em redor, quem os visse diria que já nasceram assim, é verdade que parecem um corpo só, com uma só respiração e uma única fome. »⁸¹ (p. 285-286).

L'être multiple du groupe recouvre une communauté d'expérience (« une seule respiration et une seule faim »), qui forme le lien entre les personnages. Dans les relations développées au cours des récits et l'appréhension d'autrui qui y a lieu, il s'agit alors avant tout d'un partage, d'un lien, d'une implication dans une présence, une situation et un espace communs. Sont ainsi mis en place un faire-ensemble et un être-ensemble, fondés sur l'appréhension concrète d'autrui en tant que présence physique, existence concrète, déroulée peu à peu dans le récit, selon une exposition continuée des uns à la présence des autres. La relation d'amitié entre Brahe et Epstein, dans *Atlas Occidental*, se donne ainsi à voir peu à peu, au gré des chapitres qui présentent, sans insister sur un lien de continuité, diverses modalités par lesquelles elle s'appréhende, se donne à expérimenter aux personnages, se met en place (jusqu'au tutoiement final déjà étudié⁸²). Le récit s'applique à faire ressortir la consistance d'une relation et des moments qui la ponctuent. Elle se compose ainsi de petites choses, des partages divers qui la tissent, avec une importance donnée à des instants précis et aux détails qui les forment, qui la condensent dans l'intensité d'instant picturaux, créant un cadre précis et délicat à un sentiment⁸³. La relation se donne alors à voir par la mise en présence de gestes,

80 « Lorsqu'il avait fini de manger et que la pluie avait cessé, Bruno se plaçait à l'extérieur de son bureau comme les vieux dans les villages, assis sur une chaise adossée au mur de la pompe à essence, et il restait là en un rapport particulier avec les nuages et avec l'air. Tu marchais sur l'esplanade déserte en attendant que le ciel s'éclaircisse, tu te perdais en de longs discours imaginaires que la confiance impossible t'empêchait de développer à haute voix [...]. », p. 108.

81 « La nuit devint plus fraîche, [...], la chaleur du brasier ne suffit pas à réchauffer les aveugles transis [...], comme c'est le cas de la femme du médecin et de son groupe. Ils sont assis les uns contre les autres, les trois femmes et le garçonnet au milieu, les trois hommes autour, celui qui les apercevrait dirait qu'ils sont nés ainsi, car ils semblent vraiment ne former qu'un seul corps, une seule respiration et une seule faim. », p. 247.

82 Cf. II.A.1, p. 244.

83 « Non era la prima volta che faceva provare a Brahe del vino italiano, e Brahe pensò che l'amicizia ha pudore delle cose più ingombranti, che sono implicite e di cui non si parla, e passa invece dove può passare, attraverso piccole attenzioni come questa, che poco alla volta costituiscono un'abitudine e una memoria. E ancora una volta fu colpito dalla precisione e dalla naturalezza con cui Epstein toglieva la cartina plasticata torno torno al collo della bottiglia, con un giro velo delle dita, o da come teneva la bottiglia e girava il cavatappi senza appoggiarsi sul cristallo [...]. [...] Epstein tirò su il tappo e versò il vino nel bicchiere, porgendolo a Brahe. Poi aprì per sé una bottiglia di birra dal collo sottile e bevve direttamente, ma con una grazia che toglieva ogni durezza e affettazione al gesto. », p. 123.

regards et habitudes qui forment un partage de moments, spécifique aux deux personnages qu'il engage. Le partage qui caractérise la relation d'affection prend une teneur très concrète ; est développé dans le récit l'instauration d'une configuration particulière du monde des personnages, liée à la rencontre d'autrui. A travers l'exemple d'Epstein et de Brahé, se dessine ainsi une amitié qui semble pouvoir prendre forme, posséder un contour, dans la mesure où il s'agit d'en cerner la consistance et les particularités : « Del resto ogni amicizia cerca un suo ritmo naturale, come il respiro, e certi punti di fantasia e di attenzione ne formano il carattere, l'intensità, stabilendo poco alla volta una consuetudine senza stabilirla. »⁸⁴ (p. 119). Il s'agit de dérouler la modulation continue et variable d'un être-ensemble, engageant un espace, un temps, une disposition particulière. La fin du chapitre 5 marque ainsi l'importance d'un tel être-ensemble par la manière dont l'intimité est instaurée dans un contexte précis, s'intégrant aux différents plans qui configurent le moment : « Parlando si accorsero che non era importante quello che dicevano, ma il senso di intimità che si stabiliva nella conversazione mano a mano che la luce diventava di taglio sul lago e sulla città, con sbuffi di nuvole bianchissime, a contrasto sul cielo rosso. »⁸⁵ (p. 64). L'intimité s'établit ainsi comme le partage d'une présence, la caractérisation abondante de la lumière dans la phrase marquant un cadre précis, qui souligne le sentiment naissant par son ancrage perceptif. De telles notations font de l'intimité pointée une consistance, une teneur presque concrète, par sa manière de se superposer à d'autres lignes de la diégèse (comme, ici, la conversation), d'être donnée à mesure égale des autres éléments qui forment le contexte diégétique, comme, ici, la lumière particulière du moment, plus caractérisée encore dans la phrase que l'intimité, mais liée à elle par la syntaxe (le « au fur et à mesure » superposant la temporalité continue de l'advenue de l'intimité à celle des variations du crépuscule). Se crée, dans le déroulement de la relation qui engage les personnages, une teneur particulière, une tentative de mettre face à la consistance de ce sentiment particulier,

Et l'on peut observer que cette amitié se dessine selon la figure de la ligne, motif fondamental dans la construction des textes de Daniele Del Giudice, « qui passe là où elle peut passer », prenant place dans le monde et le configurant, selon cette organisation du monde diégétique en lignes diverses, plans modulables, que l'on étudiera en III.C. (« Ce n'était pas la première fois qu'il [Epstein] offrait à Brahé du vin italien, et Brahé a songé que l'amitié a la pudeur des choses les plus encombrantes, qui sont implicites et dont on ne parle pas, et qu'elle passe en revanche là où elle peut passer, à travers de petites attentions comme celle-ci, qui constituent petit à petit une habitude et une mémoire. Et il a été encore une fois saisi par la précision et le naturel avec lesquels Epstein ôtait le papier plastifié autour du goulot de la bouteille, avec un geste rapide des doigts, ou par la façon dont il tenait la bouteille et tournait le tire-bouchon sans prendre appui sur la table [...]. [...] Epstein a tiré le bouchon vers le haut et a versé du vin dans un verre, l'offrant à Brahé. Il a ouvert ensuite pour lui-même une bouteille de bière au col mince et a bu au goulot, mais avec une grâce qui ôtait tout dureté et affectation à son geste. », p. 151).

84 « Toute amitié d'ailleurs cherche son propre rythme naturel, comme la respiration, et certains points d'imagination et d'attention en forment le caractère, l'intensité, établissant petit à petit une habitude, sans pour autant l'établir. », p. 147.

85 « En parlant, ils s'aperçurent que l'important n'était pas ce qu'ils disaient, mais le sentiment d'intimité qui s'établissait dans la conversation au fur et à mesure que la lumière tombait, tranchante, sur la ville et le lac, avec des bouffées de nuages très blancs, contrastant sur le ciel rouge. », p. 81.

construit peu à peu, de biais, par de petits détails qui attestent d'un lien, font de la relation, avant tout, une mise en présence continuée.

La singularité de la relation entre Brahé et Epstein se donne ainsi dans la particularité des détails qui la tissent, tandis que son processus, en forme d'appréhension progressive de la spécificité d'autrui, est commun à tous les récits. Les rencontres déroulées dans ces récits définissent ainsi une série d'ajustements, de mouvements sur la ligne continue d'une advenue, qui donne selon les mêmes modalités la présence des personnages dans le texte et la mise en place du monde événemential, marqué par la présence de l'altérité. Les rencontres soutiennent donc le processus événemential : le bouleversement et le vacillement du monde familier qu'elles produisent se prolongent par une appréhension progressive d'un nouvel état des choses, mis peu à peu en place. Il s'agit ainsi d'aborder, de se confronter, par un parcours de ses spécificités, au monde qui s'ouvre et se bâtit à partir de l'introduction d'un inconnu, d'un inattendu, en prenant en compte ses composantes multiples par lesquelles il est rendu manifeste. Les relations déroulées sont alors données à appréhender suivant les évolutions et les modulations qu'elles marquent dans le monde des personnages, par lesquelles leur présence se bâtit.

Si les relations évoquées dans ces récits sont le plus souvent d'amitié ou d'amour, les cas de haine sont aussi abordés, et engagent – voire l'exacerbent - la même implication, la même instauration d'un lien de plus en plus serré entre les personnages. Dans le même temps, dans ces cas où autrui ne peut être accueilli pour lui-même, les personnages, petit à petit, se défont, se dépossèdent d'eux-même à mesure de leur confrontation à autrui. C'est le cas des récits *O Homem Duplicado*⁸⁶ et « L'Oreille Absolue », menant à une sorte de persécution et aboutissant à une violence physique. Ils témoignent pourtant de la même intensité dans la relation mise en place entre les personnages opposés, de la même teneur concrète, engagent une mise en présence et une confrontation des corps, dessinent un espace commun propre à la relation entre les personnages. La confrontation à la présence concrète de l'autre, la mise en présence et la prise de risque qui peut lui être consécutive est ainsi exacerbée dans les récits qui s'attachent à décrire des cas où l'événement dépasse l'individu, n'est pas accueilli par lui mais auquel il résiste, tandis que l'altérité est, dans le même temps, réduite, accolée à une signification. Autrui apparaît ainsi « en tant que » (victime, double...) et non dans la neutralité de sa présence singulière, à accueillir comme telle. Il en ressort cependant que, dans tous les cas, autrui, sa prise en compte et le processus de la rencontre par lequel il prend place dans le monde des personnages, se donnent avant tout selon une mise en présence intense, qui pose les

86 On peut d'ailleurs noter que ce récit est celui qui propose les caractérisations des personnages les plus précises, aussi bien en ce qui concerne les descriptions physiques que psychologiques, les patronymes, les professions etc, qui enserrant les personnages dans une identité définie au départ et qui va se défaire peu à peu par la confrontation à l'autre.

personnages face à ce qui s'impose dans le même lieu que soi, participant ainsi de l'évocation de la dynamique événementiale donnée avant tout comme mise en présence inattendue de ce qui advient, confrontation à ce qui est, apparaît, fait présence.

Ainsi, dans « L'Oreille Absolue », c'est selon une « nécessité profonde »⁸⁷ que le narrateur recherche sa victime, et la mise en présence des deux individus se déroule selon une implication mutuelle dans la situation, résout une attente de la part des deux personnages, engageant une certaine complicité entre eux (« [...] restai sorpreso quando il ragazzo aprí la porta e mi fissó. « Ah, è lei. Finalmente », disse. [...] « Venga avanti ». »⁸⁸, p. 26 ; puis, lors de l'assaut du narrateur : « Batté la testa contro uno degli acquari, ma per niente sorpreso, tollerante e quasi beffardo. »⁸⁹, p. 33). Pourtant, c'est d'une progressive distance à soi-même que le narrateur va faire l'expérience, la confrontation à l'autre et à l'événement se jouant sur le modèle inversé des autres récits, en ne menant pas à une présence de soi à soi renforcée. La confrontation y prenant place exacerbe cependant cette importance d'autrui en tant que présence, son poids concret, l'engagement dans une 'relation', ainsi qu'en rend compte la scène de l'assassinat, qui, bien que plusieurs armes aient été envisagées, s'effectue par une bataille à mains nues, un corps à corps littéral :

« Non so cosa mi prese, so solo che mi prese molto rapidamente, somigliò a un conato di vomito, a un'eruzione improvvisa, a un ordine indiscutibile del corpo che assumeva il comando mettendomi da parte, e con me le mie riserve. L'ultima cosa che potei pensare dal mio punto di vista fu « gli sto mettendo le mani addosso » ma io non c'ero già più, c'erano solo quelle mani attorno alla gola del ragazzo, e i pollici che cercavano e trovavano d'istinto il punto più cedevole come se non avessero fatto altro nella vita, rincalzati dallo slancio con cui mi ero buttato addosso a lui. »⁹⁰ (p. 33)

Tout en attestant de l'intimité et de l'engagement de l'un à l'autre dans cette relation particulière, ce corps à corps donne aussi la mesure de l'éloignement de soi qui s'y opère pour le narrateur, faisant du lien particulier déroulé avec autrui une modalité de perte de soi. Au « je », qui « n'étais[t] déjà plus là » s'oppose la présence d'un corps qui semble, de par l'utilisation des déterminants, étranger à celui du narrateur : ce sont « ces mains », désignées par un adjectif démonstratif plutôt que par un adjectif possessif, « les pouces », mis à distance par l'article défini remplaçant un adjectif possessif.

87 « Cominciavo a capire che non si trattava di scegliere una vittima a caso, ma di trovare la mia, quella cui me avrebbe legato una necessità profonda, come un insetto al suo filo di bava. », p. 14 (« Je commençais à comprendre qu'il ne s'agissait pas de choisir une victime au hasard, mais de trouver la mienne, celle à qui me lierait une nécessité profonde, comme un insecte à son fil de bave. », p. 21).

88 « [...] je suis resté surpris lorsque le jeune homme a ouvert la porte et m'a fixé. « Ah, c'est vous. Enfin », dit-il. [...] « Venez, entrez. ». », p. 34.

89 « Sa tête cogna contre l'un des aquariums, il ne fut nullement surpris, mais tolérant et presque railleur. », p. 43.

90 « Je ne sais pas ce qui me prit, je sais simplement que cela me prit très rapidement, cela ressembla à un haut-le-cœur, à une éruption soudaine, à un ordre indiscutable du corps qui assumait le commandement en me mettant de côté, et avec moi, mes réserves. La dernière chose à laquelle je dus penser de mon point de vue fut « je vais lui sauter dessus », mais moi, je n'étais déjà plus là, il n'y avait que ces mains sur la gorge du jeune homme, et les pouces qui cherchaient et trouvaient instinctivement le point le plus malléable comme s'ils n'avaient fait rien d'autre dans leur vie, renforcés par l'élan avec lequel je m'étais jeté sur lui. », p. 43.

Dans les analyses du narrateur de ce qu'il est en train de vivre, sa distance d'avec la situation est également soulignée à plusieurs reprises, à partir du moment où il est face à la maison de sa victime : « mi rivolsi a [la musica] come si rivolge a un superiore, chiedendole ironia [...], l'ironia che in principio me l'aveva fatta scambiare per una musichetta da nulla, non indovinando la profondità devastante il cui risultato avevo ora di fronte consolidato in una casa con dentro una vittima mille miglia lontane dal mio paese e da me [...]. »⁹¹ (p. 24) ; puis, alors qu'il entend la musique dans la maison du jeune homme : « Se mi raffigurai [la musica] così in quel momento è perché non riuscivo a sentirla più. Ciò che doveva fare l'aveva fatto, tutto ciò che doveva aprire in me l'aveva aperto, ciò che occorreva strapparmi l'aveva strappato. »⁹² (p. 32). L'ambiguïté de la clôture du récit remet en question l'action même qui pouvait être propre au narrateur⁹³, le déposédant encore de sa particularité, dans le semi-échec de cet acte accompli par fidélité à sa manie. Si, par cet acte, le narrateur répond de l'événement, se conformant aux injonctions intimes qui lui sont données par la musique, et s'implique absolument dans ce lien étrange qui le lie au « jeune homme » saisi par la Camera Obscura, il en résulte en même temps une dépossession de soi, un éloignement de soi à soi. Bien qu'il ait annoncé au début que la musique lui faisait franchir des étapes de sa vie, bien que son retour, après avoir tué le jeune homme, se fasse sous le signe de la sérénité et de la tranquillité⁹⁴, le passage aux limites de soi-même qu'implique la manie mène ce récit vers une perte de soi, consécutive à une aliénation de l'autre. Le vacillement des mondes singuliers occasionné par l'irruption de la présence de l'autre n'engage ainsi pas l'ouverture d'une advenue nouvelle de soi, mais un anéantissement de celle-ci. La mise en péril inhérente à la

91 « [...] je m'adressai à [ma musique] comme on s'adresse à un supérieur, et je lui demandai de l'ironie [...], l'ironie qui au début me l'avait fait prendre pour une petite musique de rien du tout, sans deviner la profondeur dévastatrice dont à présent le résultat s'était matérialisé en une maison avec à l'intérieur une victime à mille milles de mon pays et de moi-même [...] », p. 33.

92 « Si je me représentais [la musique] ainsi, à ce moment, c'est parce que je ne parvenais plus à l'entendre. Ce qu'elle devait faire, elle l'avait fait, tout ce qu'elle devait ouvrir en moi, elle l'avait ouvert, ce qu'il fallait m'arracher, elle l'avait arraché. », p. 42.

93 « « L'ha ucciso un pesciolino velenoso ». [...] [...] raccontò che il cadavere aveva un colorito viola e segni di asfissia, su una guancia gli avevano trovato una specie di puntura, il veleno era di quelli che appena in circolo prendono ai polmoni impedendo la ventilazione, del pesciolino si diceva solo che era scivolato fuori da una colonna di acquari rovesciatasi addosso al ragazzo, un pesciolino tropicale morto accanto a lui [...]. [...] Io avevo voluto uccidere ma non commettere un delitto, pensai, e non per mio merito c'ero riuscito. Il delitto adesso non c'era, il che mi assicurava impunità. Ma bastava, per uccidere, il modo in cui avevo contribuito alla morte del ragazzo ? Come azione, sarebbe stata sufficiente ? », p. 42-44 (« Il a été tué par un petit poisson venimeux. » [...] [...] il racconta que le cadavre avait une couleur violacée et des signes d'asphyxie, on avait trouvé sur sa joue une sorte de piqûre, le poison était de ceux qui, dès qu'il entre en circulation, vous saisissent aux poumons en empêchant la ventilation, du petit poisson on disait seulement qu'il avait glissé d'une colonne d'aquariums renversés au-dessus du jeune homme, un petit poisson tropical mort près de lui [...]. [...] J'avais voulu tuer mais non commettre un crime, pensai-je, et j'y étais parvenu mais non par mon propre mérite. Le crime n'existait désormais plus, ce qui m'assurait l'impunité. Mais la façon dont j'avais contribué à la mort du jeune homme suffisait-elle à le tuer ? En tant qu'action, était-elle suffisante ? », p. 54-56).

94 « Arrivarono [...] come bollicine da una fondale marino, uno strano benessere e una certa euforia. », p. 37 (« Arrivèrent [...] comme des petites bulles d'un fond marin, un étrange bien-être et une sensation d'euphorie », p. 48)

rencontre se donne alors ici comme une perte, un bouleversement radical de la présence de soi, par sa confrontation à l'autre. Celle-ci engage, qu'il s'agisse ou non de l'accueillir, une oscillation continue des modalités de soi, selon laquelle les personnages se laissent voir et font présence dans ces textes, ainsi que le partage d'un espace commun, créé par le lien de l'un à l'autre.

Dans « L'Oreille Absolue » et *O Homem Duplicado*, il s'agit d'abord, avec ces rencontres, d'une pénétration de l'espace intime par l'autre, bien plus prononcée que dans les autres récits par l'obsession qu'elle entraîne, radicalisant la mise en péril à laquelle l'arrivée d'autrui peut soumettre, faisant violence. Autrui se présente ainsi d'abord dans ces deux récits selon une présence désincarnée, qui hante, comme le montrent l'obsession mise dans la recherche de la victime dans « L'Oreille Absolue », et le double qui s'impose aux deux personnages tel un fantôme dans *O Homem Duplicado* :

« A percepção da presença que o fizera despertar tornou-se um pouco mais forte. [...]. Regressou ao corredor e enquanto se ia aproximando da sala de estar percebeu que a invisível presença se tornava mais densa a cada passo, como se a atmosfera se tivesse posto a vibrar pela reverberação de uma oculta incandescência [...]. » (p. 23-24) ; « E como iremos nós sentir-nos daqui em diante, com essa espécie de fantasma a andar pela casa »⁹⁵ (p. 183).

Avant même la rencontre véritable, l'autre prend ainsi place dans l'intimité de l'un, s'impose dans son espace personnel, sa présence ne pouvant être repoussée ou rejetée, comme en témoigne la discussion entre António Claro et sa femme après le premier contact téléphonique avec Tertuliano Máximo Afonso : « [...] o aparecimento desse homem é um facto que não podemos apagar ou remover, mesmo que não o deixemos entrar, mesmo que lhe fechemos a porta, ficará à espera do lado de fora até que não conseguimos aguentar mais, [...], Já entrou, está dentro da tua cabeça e da minha cabeça [...] »⁹⁶ (p. 188). Autrui apparaît alors comme celui qui prend place, impose sa présence, modifiant, perturbant l'espace intime, et ici, l'annihilant même. Il se donne comme un positionnement inébranlable, inévitable, face à soi, et le lien à l'autre, la relation, s'exprime ainsi selon la création d'un espace commun de confrontation et d'advenue qui pose l'un en rapport à l'autre, littéralement. La mise en contact des deux personnages est ainsi rendue par une expression principalement spatiale. Ainsi, à la suite des observations à distance auxquelles se sont livrés les personnages, leur première rencontre physique engage une approche lente qui soutient la création d'une confrontation forte, exprimée spatialement par le détail du mouvement des personnages vers

95 « La perception de la présence qui l'avait réveillée devint plus nette. [...]. Il revint dans le couloir et alors qu'il s'approchait de la salle de séjour il se rendit compte que la présence invisible gagnait en densité à chaque pas, comme si la réverbération d'une incandescence cachée faisait vibrer l'atmosphère [...]. », p. 22-23 ; « [...] Et comment allons-nous nous sentir désormais avec cette espèce de fantôme qui errera dans l'appartement [...]. », p. 163

96 « [...] l'apparition de cet homme est un fait que nous ne pouvons ni effacer ni supprimer, même si nous ne le laissons pas entrer, même si nous lui fermons notre porte, il attendra de l'autre côté jusqu'à ce que nous n'en puissions plus [...] Il est déjà entré, il est déjà dans ta tête et dans la mienne [...]. », p. 167.

le face à face crucial (« não estava preparado para o que tenho *diante de mim* », p. 216⁹⁷). Tout le parcours de Tertuliano Máximo Afonso jusqu'à António Claro est décrit en détail⁹⁸, et la narration fait porter son attention, durant toute la scène, sur la configuration spatiale particulière du moment, les positionnements des personnages l'un par rapport à l'autre, créant ainsi un ralentissement de la vitesse du récit, qui suit pas à pas le mouvement d'approche du personnage, et un aspect très visuel qui engage le jeu d'ombre et de lumière déjà soulignés pour les autres rencontres⁹⁹. La description du choc consécutif au premier face à face fait intervenir elle-même des catégories spatiales, comme si l'impossible était un lieu, un espace doté d'une profondeur (« Lentamente, como se lhe fosse penoso arrancar-se desde o mais fundo do impossível, a estupefacção desenhou-se no rosto de António Claro [...] », p. 215¹⁰⁰). L'arrêt du mouvement selon lequel pourtant toute la scène était décrite (la narration a ainsi également détaillé tout le trajet en voiture de Tertuliano Máximo Afonso jusqu'à la maison de campagne de son double où est fixé le rendez-vous), lorsque les deux personnages sont réunis et face à face (« Ficaram parados a olhar-se »), marque ainsi le saisissement en forme de pétrification qui a lieu dans ce récit, où les innombrables allées et venues des personnages semblent n'être qu'une tentative vaine d'échapper à cette inertie identitaire dans laquelle les a plongés leur rencontre. La « profondeur de l'impossible » dans laquelle ils se retrouvent pris semble alors se donner comme le lieu propre de leur relation, inacceptable et pourtant inévitable, qui les engage l'un l'autre fondamentalement, et les met en rapport incessamment (« [...] Vai-lhe acontecer o mesmo que a mim, de cada vez que se olhar num espelho nunca terá a certeza de que se o que o está vendo é a sua imagem virtual, ou a minha imagem real

97 « je n'étais pas préparé à voir ce que j'ai devant moi », p. 191.

98 « A cancela está aberta, a porta da casa também, mas as janelas estão fechadas. No interior percebe-se um vulto que quase não se distingue de fora [...], Entre, faça de conta que está em sua casa. Tertuliano Máximo Afonso subiu os quatro degraus de escada e parou no limiar. [...]. Ficaram parados a olhar-se. », p. 215 (« Le portail est ouvert, la porte de la maison aussi, mais les fenêtres sont fermées. On aperçoit à l'intérieur une silhouette presque impossible à distinguer du dehors, Entrez, faites comme chez vous. Tertuliano Máximo Afonso gravit les quatre marches de l'escalier et s'arrêta sur le seuil. Ils se regardèrent sans bouger. », p. 190. L'expression portugaise rend compte d'un arrêt soudain et total du mouvement, consécutif à leur regard, avec le « ficaram parados », qui veut dire, littéralement, « ils restèrent arrêtés ». Elle met, de plus, l'accent sur cette absence de mouvement à laquelle est corrélée l'action du regard, dans la mesure où le verbe « rester » est conjugué, tandis que le verbe « regarder » est à l'infinitif (à l'inverse de la traduction française).).

99 par exemple : « enquanto emergia da penumbra e aparecia a luz plena que entrava pela porta aberta », p. 215 ; « [...] depois olharam-se, e no mesmo instante desviaram a vista. Pela porta que continuava aberta entrava a luz declinante da tarde. », p. 217 ; « António Claro já tinha puxado a manga da camisa para cima, à distância a que se encontravam um do outro não se percebia bem os sinais da pele, mas, quando se aproximaram de uma luz, eles apareceram, nitidos, precisos, iguais. », p. 218 (« en émergeant de la pénombre et en se montrant dans la lumière qui entrait par la porte ouverte. », p. 190 ; « puis ils se regardèrent et détournèrent immédiatement le regard. La lumière déclinante du soir entrait par la porte toujours ouverte. », p. 192 ; « António Claro avait déjà relevé sa manche de chemise, vu la distance à laquelle ils se trouvaient l'un de l'autre on ne voyait pas bien les grains de beauté sur leur peau, mais quand ils s'approchèrent d'une lampe ils apparurent, nets, précis, identiques. », p. 193).

100 « Lentement, comme si elle avait du mal à s'arracher des tréfonds de l'impossible, la stupéfaction se peignit sur le visage d'António Claro. » (p. 190) mais qui peut aussi signifier, en raison de l'absence de pronoms personnels en portugais : « Lentement, comme s'il lui était difficile de / s'il avait du mal à s'arracher du plus profond de l'impossible, la stupéfaction se peignit sur le visage d'António Claro [...] ».

[...]. »¹⁰¹, p. 181). Ce(lui) qui arrive s'impose, se pose et s'expose dans une présence invincible, inévitable. Les rencontres qui interviennent dans ces récits engagent alors le sujet totalement, intimement, jusqu'aux racines de lui-même : « De tels événements [deuil et rencontre] ne nous surviennent pas simplement « de l'extérieur », nous laissant inchangés ; ils nous atteignent au plus intime, au cœur de nos possibles articulés en monde, à partir desquels nous-mêmes, nous nous comprenons. », écrit ainsi Claude Romano¹⁰².

L'expression spatiale de ces relations en impose la force sensible, autant que l'expression de ces relations va définir un espace particulier, tissé du réseau de relations entretenues entre les éléments du monde diégétique, qui le composent à mesure qu'elles sont données à appréhender. L'attention pour le positionnement de chacun, en rapport au monde et aux autres, constitue une manière d'exprimer les relations mises en place comme 'ayant lieu', soulignant la force de leur présence, dans le même temps qu'elles font advenir le monde déroulé dans ces récits, lui communiquant une teneur propre. Comme on l'avait déjà vu¹⁰³, l'espace diégétique, s'il est restreint, est avant tout composé par le tissu de relations qui y ont lieu, et l'on peut observer à présent la manière dont, inversement, l'attention pour la spatialité comme rapport entre différents points, contacts entre différents éléments, permet de donner à voir les relations entretenues par les personnages.

Se dessine en effet une claire définition de l'un et de l'autre par les lieux : ainsi les espaces clos dans *L'Autre comme moi* qui enserrent l'intimité des personnages et dont les frontières se brisent au moment de leur possession mutuelle, lors de l'échange final des identités ; ainsi également, dans « Fugue » comme dans « L'Oreille Absolue », de l'entrée dans la manie de l'autre qui se donne par une introduction dans son espace personnel (le cimetière, la maison du collectionneur de poissons, tandis que la manie de la musique du narrateur est exprimée à l'hôtel, et la manie du chercheur en poussière, dans le train). À l'apparition des personnages comme présence correspond une définition des êtres en fonction de leur espace propre, une expression des relations entre les uns et les autres en fonction des positions dans l'espace qu'elles engagent, selon la « proxémique » exprimée par Daniele Del Giudice, rendue également très claire chez José Saramago, comme l'illustre par exemple *Ensaio sobre a Cegueira*. Cette importance de la spatialité, du positionnement - au sens littéral - des personnages, y est soulignée tout d'abord dans la disposition de l'asile qui sert à la quarantaine, où chacun est défini géographiquement, en fonction de son lit, en fonction de son dortoir : dans un monde où les individus n'ont plus de nom et ne se voient plus, leur identification tient à leur présence, à leur place dans l'espace (« Aqui, a verdadeira casa de cada um é o sitio onde

101 « [...] Il se passera pour vous la même chose que pour moi, chaque fois que vous vous regarderez dans une glace vous ne serez jamais sûr que ce que vous voyez est votre image virtuelle ou mon image réelle [...]. », p. 160.

102 *Op. cit.*, p. 156.

103 Cf. II.A.2.

dorme, por isso não se deverá estranhar que o primeiro cuidado dos recém-chegados tenha sido escolher a cama [...]. No caso da mulher do primeiro cego não podia haver dúvidas, o seu lugar [...] era ao lado do marido, na cama dezassete, deixando a dezoito de permeio, como um espaço vazio a separá-la da rapariga dos óculos escuros. »¹⁰⁴, p. 86). Cette définition 'spatiale', en fonction du lieu dans lequel l'individu se tient, est reprise et soulignée encore à la sortie de l'asile avec la recherche des appartements de chacun des membres du groupe, qui renvoie à l'être d'avant la cécité et leur permet de renouer avec une intimité qui avait été niée pendant la quarantaine, que l'expérience de la cécité a réduite. La perte de ces espaces intimes va de pair avec la remise en cause de l'individualité par la cécité, et la clé restée dans la poche du médecin, retrouvée après la sortie de l'asile, résonne ainsi comme le symbole d'une vie et d'une identité passée, tandis que pour les autres personnages le surgissement de la cécité va de pair avec l'abandon de cette définition intime, le passage dans un non-lieu de soi, renforcé par l'abandon de leur foyer

(« [...] Não sei, não me lembro, sabia, lembrava-se, não queria era confessar que quando de repente se viu cega, [...], saíra de casa aos gritos, chamando pelas vizinhas, [...], e ela, que tão firme e capaz se tinha mostrado quando a infelicidade caiu sobre o marido, comportava-se agora desvairadamente, abandonando a casa com a porta escancarada, nem ao menos teve a ideia de pedir que a deixassem voltar atrás, só um minuto, o tempo de fechar a porta e volto já. »¹⁰⁵, p. 309).

Cet abandon fait écho à la situation de perte de soi qui les étreint avec l'irruption de la cécité¹⁰⁶, exacerbée dans l'asile et soutenue par l'absence des noms propres des personnages. Dans l'expérience de la cécité, le lieu propre se dilue, les frontières de l'intimité s'abolissent, se nuancent, sont exposées à la foule des autres, ou violées. Le nomadisme qui s'instaure dans la société, s'il relève d'une nécessité pragmatique¹⁰⁷, donne aussi la mesure de cette perte d'un lieu propre comme

104 « Ici, la vraie maison de chacun est l'endroit où il dort, il ne faudra donc pas s'étonner que le premier souci des nouveaux venus ait été de se choisir un lit [...]. Dans le cas de la femme du premier aveugle aucune hésitation n'était possible, sa place [...] était à côté de son mari, dans le lit dix-sept, ce qui laissait le dix-huit libre, comme un espace vide qui la séparerait de la jeune fille aux lunettes teintées. », p. 76.

105 « [...] je ne sais pas, je ne me souviens pas, elle savait, elle se souvenait, mais elle ne voulait pas avouer que lorsqu'elle s'était vue soudainement aveugle [...], elle était sortie de chez elle en poussant des cris, appelant ses voisines, [...], et elle qui s'était montrée si ferme et si capable quand le malheur s'était abattu sur son mari se comportait maintenant de façon insensée, abandonnant son appartement en laissant la porte grande ouverte, elle n'eut même pas l'idée de demander qu'on la laisse retourner chez elle, juste une minute, le temps de fermer la porte et je reviens. », p. 268.

106 « [...] mas se eu cegar, se depois de cegar deixar de ser quem tinha sido, quem serei então para poder continuar a amá-lo, e com que amor [...]. », p. 326 ; « [...] Pode ser que a humanidade venha a conseguir viver sem olhos, mas então deixará de ser humanidade, o resultado está à vista, qual de nós se considerará ainda tão humano como antes cria ser [...]. », p. 330. (« [...] mais si je deviens aveugle, si après être devenue aveugle je cesse d'être ce que j'ai été, qui serai-je alors pour pouvoir continuer à l'aimer, et avec quel amour [...] », p. 282 ; « Il se peut qu'un jour l'humanité réussisse à voir sans yeux, mais elle cessera d'être alors l'humanité, le résultat on le connaît, qui parmi nous se considère encore aussi humain qu'il croyait l'être avant [...] », p. 286).

107 « [...] vocês que estiveram na quarentena têm muito que aprender, não sabem como é fácil ficar sem casa, Não compreendo, Os que andam em grupo, como nós, como quase toda gente, quando temos de procurar comida somos obrigados a ir juntos, é a única maneira de não nos perdermos uns dos outros, e como vamos todos, como ninguém ficou a guardar a casa, o mais certo, supondo que tínhamos conseguido dar com ela, é estar já ocupada por outro grupo que também não tinha podido encontrar a sua casa, somos uma espécie de nora às voltas, ao principio houve algumas lutas, mas não tardamos a perceber que nós, os cegos, por assim dizer, não temos praticamente nada que

perte de soi, d'une intimité propre, consécutive à l'aveuglement et expérimentée par les personnages. À celle-ci fait pendant l'arrivée dans l'appartement intact de la femme du médecin qui annonce la sortie de la cécité : en effet, l'appartement est le dernier lieu de leur pérégrination, ils s'y installent, et celui-ci, resté de plus intouché et propre, se constitue en foyer, marquant une sortie progressive de la dégradation à laquelle ils ont été confrontés, notamment dans la mesure où c'est là que, pour la première fois dans le récit, ils vont pouvoir boire de l'eau pure et se laver - actions présentées par la narration comme fortement symboliques et retissant le lien avec leur dignité. Les rapports entre les personnages, l'organisation sociale même, importante dans ce récit où l'événement touche une foule, sont exprimés avant tout spatialement, par leur positionnement dans l'espace et le lieu où ils peuvent se tenir, selon lequel ils peuvent se définir. La rencontre, et l'intimité qui peut être déroulée à sa suite, s'expriment comme mise en contact du lieu de l'un et de celui de l'autre, et l'accès à l'intimité de l'autre se donne alors toujours comme le parcours d'une distance. Celle-ci, dans *Ensaio sobre a Cegueira*, peut être abolie de force, mais subsiste lorsqu'il s'agit de rapports choisis, ainsi que le donnent à voir les relations sexuelles entre aveugles dans le premier dortoir, exprimées en fonction des passages opérés d'un lit à un autre, toujours décrites après ce mouvement vers le lit de l'autre. L'intimité comme parcours d'une distance entre l'un et l'autre, la relation comme partage d'un espace commun, définition de points de contact, rencontre entre les lieux propres de l'un et de l'autre, si elles marquent tous ces récits, sont rendues également très claires dans les rencontres du *Radeau de pierre*, qui mettent en jeu, littéralement, un déplacement vers l'autre, inattendu, puis un parcours commun. La rencontre entre José Anaiço et Joana Carda le donnait à voir, la distance les séparant, distordue par leur appréhension, relevant d'un véritable parcours renforcé par l'allusion à la navigation qui y est contenue et fait de l'autre comme une terre nouvelle à aborder (« [...] Há pouco, no hotel, quando a vi na sala, senti-me como se estivesse sobre um barco no mar, foi a primeira vez, Pois eu vi-o como se estivesse a aproximar-se de muito longe, E eram só três ou quatro passos. »¹⁰⁸, p. 123). La rencontre entre Joaquim Sassa et Maria Guavaira en est également exemplaire, puisqu'ils sont reliés sans le savoir par un fil de laine long de plusieurs kilomètres, marquant cette manière dont la mise en relation de deux êtres, l'appréhension de l'Autre, est fonction d'un

podemos chamar nosso, a não ser o que levamos no corpo [...]. », p. 290. (« [...] vous autres qui avez été en quarantaine, vous avez encore beaucoup à apprendre, vous ne savez pas combien il est facile d'être sans un toit, Je ne comprends pas, Ceux qui sont en groupe, comme nous, comme presque tout le monde, quand ils doivent aller chercher de la nourriture, doivent le faire tous ensemble, c'est la seule façon de ne pas se perdre, et comme nous partons tous ensemble et que personne ne reste pour garder la maison, le plus probable, à supposer que nous la retrouvions, c'est qu'elle sera déjà occupée par un autre groupe qui lui non plus n'aura pas retrouvé sa maison, nous sommes comme une espèce de noria qui tourne sans arrêt, au début il y a eu des rixes, mais nous nous sommes vite aperçus que nous autres aveugles n'avions pour ainsi dire rien en propre, en dehors des hardes qui couvrent notre corps [...]. » p. 251).

108 « Tout à l'heure, à l'hôtel, quand je vous ai vue dans le salon, je me suis cru dans une barque sur la mer, c'était la première fois, En effet, je vous ai vu approcher comme si vous veniez de très loin, Et il n'y avait que trois ou quatre pas. », p. 115.

déplacement, d'une « arrivance », selon un rapprochement aussi bien figuré que littéral : « [...], a mão levantada [de Joaquim Sassa] seguia o fio azul como se tocasse as asas ou o peito dum ave sobre a sua cabeça. [...]. [...] chegava Joaquim Sassa a dez passos da porta, que estava aberta. [...]». Do interior escuro da casa surgiu uma mulher. Tinha na mão um fio, o mesmo que Joaquim Sassa continuava a segurar. A mulher desceu o único degrau da porta, Entrem [...], disse. »¹⁰⁹ (p. 184-185). Il s'agit avec la rencontre de se déplacer jusqu'à autrui, de parcourir la distance qui sépare les deux êtres, et l'affection est alors donnée à lire par les rapprochements physiques opérés entre les personnages, proximité physique et proximité affective se confondant dans ces récits, se donnant à lire l'une l'autre.

La promenade dans le hangar qui marque le début de l'amitié entre Brahé et Epstein dans *Atlas Occidental* fait état d'un tel rapprochement spatial, allant de pair avec un rapprochement affectif, la relation à venir étant annoncée par le positionnement dans l'espace des personnages. La description de leur promenade module ainsi leurs rapports spatiaux, pour accompagner l'évolution de leur intérêt l'un envers l'autre : « Camminano nell'hangar ma non con una direzione precisa, passano da un aereo all'altro come si cambia argomento ; non si può dire che camminassero proprio insieme, non ancora almeno, ma ciascuno dei due seguiva o anticipava l'altro e le parole si agganciavano o si separavano come i loro movimenti nello spazio. »¹¹⁰ (p. 10), jusqu'à ce que Epstein « [...] sfior[a] la spalla di Brahe, ha detto : « Debbo offrirle qualcosa ». »¹¹¹ (p. 14), qui marque, par le contact physique et le partage d'un temps annoncé par l'invitation, l'amorce de leur relation d'amitié. Sur le même registre, la conversation est toujours constituée dans *Atlas Occidental* comme un espace parcouru à plusieurs, un espace amical qu'il s'agit d'emprunter ensemble, ainsi,

« C'erano dei momenti in cui la conversazione li coinvolgeva tutti nello stesso argomento, e allora stabiliva piano piano una specie di forza centrifuga e ciascuno di loro si ritrovava spinto ai margini di quello che stava dicendo, sempre più lontano dal centro dove in modo naturale si pensa quasi sempre una cosa e insieme il suo contrario ; e altri momenti in cui la conversazione li separava in coppie, in un tono più raccolto [...]. [...] Poi, parlando, gli sembrò che Gilda avesse una sua particolare duttilità : lo seguiva in ogni argomento, senza chiedere ragione anche dei cambiamenti più improvvisi, ma appena imboccava una strada nuova lo anticipava in silenzio aspettando al punto più cruciale, come una persona che cammini a fianco di un'altra e di colpo gli si pari di fronte. »¹¹² (p. 86-87).

109 « Joaquim Sassa, [...], main levée, suivait le fil bleu comme s'il touchait les ailes ou la gorge d'un oiseau par-dessus sa tête. [...] Joaquim Sassa se trouvait [maintenant] à dix pas de la porte ouverte. De l'intérieur sombre de la maison une femme surgit. Elle avait à la main un fil, le même que celui que Joaquim Sassa tenait toujours. La femme descendit jusqu'à la dernière marche, Entrez [...], dit-elle. », p. 174.

110 « Ils marchent dans le hangar, sans une direction précise, passent d'un avion à l'autre comme on change de discours ; on ne peut pas dire qu'ils marchent vraiment ensemble, mais chacun des deux suivait ou précédait l'autre et les mots s'agençaient ou se séparaient comme le faisaient dans l'espace leurs mouvements. », p. 17.

111 « [...] effleur[e] l'épaule de Brahé, il a dit : « Il faut que je vous offre quelque chose. » », p. 21.

112 « Il y avait des moments où la conversation les entraînait tous sur le même sujet : il s'établissait alors, tout doucement, une sorte de force centrifuge à travers laquelle chacun d'entre eux se trouvait repoussé aux marges de ce qu'il était en train de dire, toujours plus éloigné du centre où, de façon naturelle, on pense presque toujours une

Ces métaphores de l'espace, lorsqu'il est question de la conversation, reviennent à de multiples reprises, comme si l'amitié, la relation entre deux personnes, définissaient un espace précis, impalpable mais créé entre les mots, par les mots, qui les plonge dans un espace commun, et marque leur lien comme un positionnement des uns envers les autres.

Les personnages et leurs relations se définissent ainsi en fonction de la place qu'ils occupent, de l'espace qui leur est propre et de leur manière d'interagir à l'intérieur de celui-ci, de positions qui, par l'irruption de l'autre, peuvent vaciller, être aux prises avec l'imprévu, le possible. Cette irruption définit un positionnement nouveau, en rapport à cet autre avoir-lieu que représente autrui, les relations se donnant comme la configuration renouvelée d'une occupation de points dans l'espace, espace rendu commun par les liens entre les personnages qui le tendent. Les relations qui se mettent en place entre les personnages se donnent ainsi comme le partage et la définition d'un espace particulier. Les rapports à soi et aux autres sont alors exprimés en fonction d'une approche du corps de l'autre, en fonction d'un réseau de positions selon lesquelles leur intimité se laisse lire. Elles sont, de plus, dans *A Jangada de Pedra* et *Ensaio sobre a Cegueira*, prises dans un cheminement dont la destination, inconnue au départ, est finalement celle de l'aboutissement des relations, dans un amalgame entre parcours de l'espace et découverte de l'autre et de soi, dont Daniele Del Giudice pointe la coïncidence à propos de l'espagnol (également valable en portugais) : « [...] destino in spagnolo, unica lingua in cui il fine geografico coincide col compimento della propria personale avventura. »¹¹³ (*Quand l'ombre*, p. 72). À ces relations et affirmation de soi comme expression d'un rapport à l'espace particulier font écho, chez Daniele Del Giudice, outre la manière dont les liens entre les personnages sont données à lire, les relevés de positions, les définitions d'actions en fonction d'un positionnement spatial clair qui interviennent dans l'aéronautique. Ils y définissent l'assurance d'une certitude contrôlée par les conventions de la procédure aéronautique, mais également « l'adeguamento a tutto quanto, dall'aereo e da fuori, gli veniva incontro »¹¹⁴, définissant ainsi une relation au monde tissée par des repères spatiaux clairs et pourtant toujours susceptibles d'être remis en cause, dont le vacillement même doit être accepté pour être maîtrisé, selon la « science de l'erreur » qui est celle du pilote et impose une pratique « della caduta e del disequilibrio, o [...] dell'equilibrio in un margine estremo »¹¹⁵ (*Quand l'ombre*, p. 87). Ce rapport

chose en même temps que son contraire ; et d'autres moments où la conversation les divisait en couples, sur un ton plus recueilli [...]. [...] Ensuite, en parlant, il lui a semblé que Gilda avait une souplesse particulière : elle le suivait sur n'importe quel sujet, sans même demander la raison des changements les plus soudains, mais, dès qu'il s'engageait dans un nouveau chemin, elle l'anticipait en silence et l'attendait au moment le plus crucial, comme quelqu'un qui marche à côté d'une autre personne et se place tout à coup en face d'elle. », p. 109-110.

113 « [...] destino en espagnol, la seule langue où la finalité géographique coïncide avec l'accomplissement de l'aventure personnelle. », p. 91.

114 *Atlante Occidentale*, p. 3 (« l'adaptation à tout ce qui, de l'avion et du dehors, venait à sa rencontre », p. 9).

115 « de la chute et de l'équilibre à l'extrême limite, ou [...] de l'équilibre à l'extrême limite. », p. 109. Pour une analyse de ce « contre monde » que forme l'aéronautique dans les récits de Daniele Del Giudice, où l'instinct est soumis à un

précis, mesuré, à l'espace et à l'équilibre particulier mis en jeu dans la navigation aérienne, faisant l'objet d'un apprentissage et d'une possible maîtrise, est régulièrement lié par le personnage de *Quand l'ombre* avec les « manœuvres dans la vie », évoquées métaphoriquement selon les mêmes vacillements imprévus, dans un désir de pouvoir y appliquer la même possibilité de maintien à l'extrême déséquilibre, de pouvoir y convoquer la même détermination et maîtrise, évidemment sans succès¹¹⁶ :

« Si può entrare in stallo o in vite per tanti motivi, per disattenzione, per errore, per perdita di portanza di se stessi, o a causa di una inesatta rappresentazione della propria posizione, magari in rapporto alla posizione degli altri, oppure per essersi concentrati su un solo aspetto delle cose, ricavando da quello ogni immagine, ogni significato, ogni sentiero, anche nella vita ci sono momenti d'emergenza in cui l'istinto preme per reazioni immediate e risolutive [...]. »¹¹⁷ (p. 92).

L'on retrouve bien là, dans cette comparaison entre les « manœuvres de vol » et les « manœuvres dans la vie », pour lesquelles le personnage déplore l'inexistence d'un « manuel de conduite », d'une check-list qui permette de maîtriser les flux et les courants de « tout le reste », cette manière de concevoir et de créer l'espace de l'existence en fonction de ces positions, selon un enchevêtrement de positionnements, de relations au monde et aux autres, qui engagent un rapport spatial, des entrecroisements de trajectoires, comme en témoigne le 'vacillement' qu'entraîne le bouleversement de la rencontre, rendu très clair, notamment, dans *Atlas Occidental*.

Le monde créé dans ces récits semble ainsi se composer de ces relations, qui, exprimées spatialement, forment l'espace du récit, composent la teneur du monde mis en place. L'advenue du monde événemential passe ainsi par la mise au jour progressive de ces diverses relations et positionnements qui forment l'espace diégétique.

contrôle permis par l'apprentissage de procédures techniques et de réflexes adéquats, et où les événements sont susceptibles d'une possible maîtrise, cf. Philippe Daros, « Quand l'ombre se détache du sol », ouvrage à paraître.

116 Cette question d'un report impossible de la maîtrise et de la conduite applicable dans l'aéronautique sur les situations de vie tend en filigrane tout le récit : « Et chaque chapitre du roman suggère, plus ou moins directement, la question de la transposition de ce comportement dans le monde « terrestre », dans le monde quotidien, plus nécessairement sans doute encore, dans la relation à l'« autre », à l'autre comme événement, à l'*arrivance* de l'autre. [...]. Comment mettre en œuvre la sensation percevante, inductrice d'un agir comme geste de communication et de métamorphose de soi par soi, comment maîtriser une situation par le jeu d'une représentation qui est encore autoreprésentation d'un soi contemplant et d'un soi agissant ? Comment gérer ce temps qui reste, dès l'instant où « l'autre » n'est plus machinique, dès l'instant, enfin, où l'événement ne peut plus être lu comme un « coup » tenté par un adversaire neutre, sans intentionnalité ni conscience, selon le protocole des possibilités offertes par les règles du jeu, dès que cette gestion du temps qui reste interfère avec le temps de l'autre, un autre temps ? C'est bien là la question posée, discrètement, par tout l'ouvrage et rien peut-être n'est plus significatif que de constater que c'est là l'interrogation dont le narrateur aurait voulu faire part à son moniteur, cette figure paternelle présentée avec une forte charge d'affects contenus, mais à l'instant, difficile, improbable où « il te semble que ce pourrait être le moment, » [...] le moment où « tu pourrais vraiment rompre ton silence et lui en parler » : « Bruno dort, il dort depuis longtemps... », Philippe Daros, ouvrage à paraître, p. 27-28.

117 « On peut tomber en décrochage ou en vrille pour plusieurs raisons, par distraction, par erreur, par perte de portance, ou à cause d'une représentation inexacte de sa propre position, peut-être en rapport à la position des autres, ou bien pour s'être concentré sur un seul aspect des choses, en tirant de cela chaque image, chaque signification, chaque chemin, dans la vie aussi il y a des moments d'urgence où l'instinct fait pression avec des réactions immédiates et décisives [...]. », p. 114.

Mais, au contraire de ce qui se passe dans l'aéronautique, où existe une possible maîtrise des événements techniques qui peuvent survenir en vol, et auxquels correspondent une manière de réagir précise et maîtrisée, fondée sur un apprentissage, les entrecroisements de trajectoires, les oscillations de positions sont, dans, « tout le reste », immaîtrisables, impossibles à relier à un apprentissage d'une conduite juste, précisément mobilisable. En découle une détermination de l'existence comme équilibre aléatoire, trajectoire non-maîtrisée et immaîtrisable, ouverte sans cesse à l'irruption de l'inconnu, marquée par la possibilité de son « arrivance » bouleversante. Dans ce monde constitué par son déséquilibre même, par la mouvance des relations qui le composent, le manque de caractérisation définitive des personnages et leur expression comme positions particulières dans l'espace du récit, point de relation avec les éléments qui les entourent, leur permettent d'appréhender ce qui vient, de se (re)-configurer à mesure de ce qui leur arrive, et de se donner à voir dans le bouleversement marqué par l'irruption d'autrui dans leur monde, qui soutient leur constitution en tant qu'« advenants ». La constitution des personnages comme positionnements mouvants, en interactions et déplacement constant, les laisse ainsi ouverts à l'accueil de l'imprévu, pouvant prendre place et marquer l'espace dans lequel ils se tiennent, à l'instar de la définition de l'espace donnée par Dorreen Massey, dont on a déjà pointé les similitudes avec celui créé dans ces récits¹¹⁸ : « This relationality of space together with its openness means that space also contains a degree of the unexpected, the unpredicatble. [...]. Space, in other words, is inherently « disrupted ». »¹¹⁹. On a déjà ainsi souligné¹²⁰ comment cette création d'une existence ouverte, d'un monde non-déterministe mais soumis à l'aléa et engageant une nécessité d'adaptation plutôt qu'une logique d'enchaînements nécessaires et motivés, marquait ces romans et définissait leur structure. Les rencontres qui prennent place dans ces récits, leur expression spatiale, et la création, de manière plus générale, d'un espace ainsi tissé de relations mouvantes, oscillantes, potentiellement remises en jeu, s'intègrent dans cette composition ouverte, donnent à voir cette ouverture à une adaptabilité à l'imprévu, à l'inattendu, à ce(ux) qui arrive(nt), qui fait la spécificité de ces récits. L'attention pour la spatialité qui entre en jeu dans les descriptions des rencontres et fait de l'apparition d'autrui une irruption bouleversante dans un espace familier va ainsi de pair avec ce motif spatial qui tend dans ces récits l'expression de la trame d'une existence, possiblement rompue, ouverte à l'aléa et à la contingence du surgissement bouleversant de l'inconnu. Mais, également, cette attention pour la spatialité comme manière d'exprimer l'irruption d'autrui, de rendre compte de la confrontation à l'altérité, renforce le caractère très concret d'autrui comme présence. Il va de pair avec la création

118 Cf. II.B.1.

119 *Philosophy and politics of space*, A. Papasotiriou Co Publications, 2001, p. 32 (« La combinaison de la construction de l'espace par les relations et de son ouverture signifie que l'espace contient également un degré d'inattendu, d'imprévisible. L'espace, en d'autres termes, est en soi « rompu », fait de ruptures. »).

120 Cf. II.A.1 et 2.

d'un monde diégétique soustrait à une logique de motivation des éléments qui y prennent place, pour au contraire lui privilégier l'expression d'une « présence brute », d'une teneur et d'une consistance. La construction des personnages comme simple mode de présence, l'appréhension de l'altérité comme mise en présence concrète de deux personnages ainsi rendus plus tangibles, va ainsi de pair avec la construction des récits selon une tentative de création d'une expérience. L'expression de l'espace par les diverses relations, mouvantes, qui y ont lieu, comme l'expression spatiale des diverses réactions, ou la définition des personnages selon leurs 'positions' dans l'espace du texte, semblent en effet soutenir la création dans le texte d'un appel à un sentir. Selon cette appréhension particulière, cette présence, si elle est minimale en rapport à une identité définie, s'avère dense d'une teneur et d'une consistance.

Cette importance accordée à la spatialité, à la définition des relations et des spécificités des personnages comme rapports spatiaux, mise en rapport de corps et de modes d'apparaître dans l'espace, détermine ainsi comment l'un et l'autre sont avant tout dans ces récits une question de présence. Elle va de pair avec la dynamique de confrontation à l'événement, qui rompt la familiarité du monde connu pour y imposer la présence d'un inconnu qui y prend progressivement place. C'est ce même parcours de l'inattendu, bouleversant le monde intime, que porte la confrontation à autrui, entraînant, par le processus d'exposition de l'un à l'autre, la création d'un espace commun, renouvelé. Cette affirmation progressive de la présence des personnages l'un à l'autre, le dévoilement graduel de l'individu rencontré, qui marque le procédé selon lequel se développent ces relations, soutiennent alors une évocation d'un processus commun, donné à expérimenter au lecteur par la révélation progressive de la consistance singulière des personnages. Dans le même temps, la singularité des relations décrites dans chaque récit est également développée, notamment par l'attention pour l'aspect charnel qui marque cette mise en présence singulière, et la spatialité qui exprime les spécificités de ces relations, décrivant le rapport précis instauré entre les personnages, configurant le monde diégétique et le donnant à voir. La constitution, dans ces récits, des rencontres comme « mise en présence » concrète, qui saisit les individus, impose ainsi autrui comme simple présence, non-déterminée, mais à la teneur singulière. À l'instar des définitions du propre des relations données par Agamben comme par Romano, les liens tissés à partir des rencontres apparaissent ainsi ne pas être destinés à la personne identifiée superficiellement, mais concerner sa présence spécifique, singulière et commune à la fois :

« Car l'amour ne s'attache jamais à telle ou telle propriété de l'être aimé [...], mais n'en fait pas non plus abstraction au nom d'une fade généralité (l'amour universel), il veut l'objet avec tous ses prédicats, son être tel qu'il est. Il désire le quel uniquement en tant que tel - et c'est cela son fétichisme particulier. La singularité quelconque (l'Aimable) n'est donc jamais

intelligence de quelque chose, mais intelligence de l'intelligibilité. »¹²¹ ; « Mais l'*éros* n'est nullement exclusif, ici, de la *philia* : c'est dans sa plus grande extension possible qu'il convient d'entendre, au contraire, le concept d'amour. Dans un cas comme dans l'autre, en effet, l'amour vise autrui directement, et non pas ses « qualités » [...], et, par une sorte de gnose infuse, il l'atteint au cœur de sa singularité « sans qualités », dans ce tout inconceptualisable, inanalysable, ce tout de chair qu'il est pour moi, dans son histoire incomparable et singulière. »¹²².

L'autre est un tout non réductible à son identification superficielle, il est avant tout présence, et la mise en exergue, dans ces récits, de cette teneur d'autrui, avant même que de son identité, semble pouvoir redoubler l'expérience possible du lecteur, se constituer comme appel à une reconnaissance. La « mise en présence » par laquelle est donnée l'appréhension d'autrui dans ces récits permet ainsi de soutenir l'évocation à la fois du processus commun de cette « proxémique » qui fait les rencontres, imposant autrui avant tout comme simple mode de présence, et de l'aspect singulier et unique que chacune des relations possède.

La rencontre d'autrui qui a lieu dans ces récits est donnée comme une confrontation particulière à une présence concrète, dont c'est la teneur et la consistance qui priment sur une identification plus classique. Les individualités ne se détachent ainsi que dans leur mode d'apparaître singulier, dans leur manière de faire présence, et le bouleversement de la rencontre est alors lié à la soudaine prise en compte de la présence spécifique d'autrui, comme à son appréhension continuée. L'apparition des personnages dans les récits et leurs rencontres mènent ainsi à un dévoilement continué des modalités singulières qui leur donnent une présence dans le texte, comme de celles qui définissent peu à peu les relations qui les lient. Celles-ci organisent l'espace diégétique, rendu commun par ce rapport de l'un à l'autre, qui le configure progressivement. Cette constitution progressive des personnages et des relations, qui emplissent de leur teneur le monde diégétique, en constituent la configuration à mesure de leur instauration propre, va de pair avec l'advenue du monde événementiel. L'expression spatiale des relations données comme présence sensible de « l'entrelacs » entre les mondes de l'un et de l'autre, notamment, montre ainsi comment le monde diégétique est moins un contexte dans lequel évolueraient les personnages que la teneur même de ce qui y prend place, y impose sa présence. À l'instar des personnages, en même temps que par eux, le monde diégétique événementiel se constitue ainsi selon l'advenue progressive d'une spécificité, l'agglomération d'éléments divers qui en connotent la présence.

L'appréhension d'autrui, son surgissement, interviennent ainsi à la manière de l'événement : ils ouvrent le parcours d'une présence inattendue avant son apparition, un processus d'arrivance

121 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 11.

122 Claude Romano, *op. cit.*, p. 165.

continu qui soutient également la dynamique commune de confrontation et d'appréhension de l'inconnu développée dans ces récits. L'appréhension d'autrui semble ainsi soutenir cet appel déjà observé à une reconnaissance, mais, également, être propice à la création du regard aiguisé recherché par les auteurs. En effet, puisque la singularité n'est appréhendée ici que comme une modalité de présence spécifique, elle engage, avant tout, dans la présentation de l'altérité, la mise au jour d'une consistance, d'une teneur, ouvrant ainsi le texte à une tentative de voir au-delà des qualités superficielles qui forment une identité, pour s'attarder sur les composantes plus fondamentales, communes et « quelconques », qui en soutiennent la manifestation. Une attention pour des données quasiment 'infra-singulières' pourrait ainsi être suscitée par l'appréhension particulière des personnages et de l'altérité qui a cours dans ces récits, qui met en exergue un « voir et un sentir », tente de faire surgir la matérialité par laquelle autrui prend place dans le monde. Les modalités de la mise en présence d'autrui travaillées par les textes ramènent ainsi l'expérience diégétique singulière de la confrontation à autrui à une expérience commune de l'altérité, en évoquant la dynamique et la teneur concrète qui la meuvent.

III.A.3 - De l'expérience singulière d'autrui à l'expérience commune de l'altérité

Avec l'appréhension de l'altérité qui a lieu dans ces récits, il s'agit de mettre face à une présence qui n'est pas tant représentative par sa singularité que par la manière dont elle se constitue progressivement comme présence, matérielle, ponctuant l'expérience des personnages. Ce procédé de mise en présence, rendu très clair dans le traitement des personnages et des rencontres, peut alors mener à l'évocation d'un « en-commun ». Il ne transparait pas selon la représentativité qu'un 'destin unique' peut avoir, mais, plutôt, par le fait de tenter de mettre en présence d'une dynamique de l'expérience de l'appréhension d'autrui. Autrui est présenté en-deça de son caractère individuel, selon une tentative de susciter et d'évoquer le quelconque dans le singulier.

Ainsi, le projet qui préside à *Ensaio sobre a Cegueira*, selon les notes de l'auteur, fait état d'une volonté de passer outre une individualisation des personnages, pour susciter plutôt par le texte un accès au « monde des autres », ceux-ci étant compris comme la foule anonyme des inconnus qui marque le monde et concerne chacun :

« Decidi que não haverá nomes próprios no *Ensaio* [...]. Estou consciente da enorme dificuldade que será conduzir uma narração sem a habitual, e até certo ponto inevitável, muleta dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pela mão essas sombras que chamamos personagens, inventar-lhes vidas e preparar-lhes destinos. Prefiro, desta vez, que o

livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor não saiba nunca de quem se trata, que quando alguém apareça na narrativa se pergunte se é a primeira vez que tal sucede, se o cego da página cem será ou não o mesmo da página cinquante, enfim, que entre, de facto, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos. »¹²³.

Il s'agirait ainsi de rendre claires pour le lecteur la présence de l'altérité, la composition du monde en vertu de la présence indistincte d'une multitude, qui forme l'espace social, où chacun est un autre pour tous. La résistance à la création de « vies » et de « destins » servirait à marquer le commun de l'expérience proposée dans le récit, en ne l'illustrant pas par une distinction représentative d'un ou de plusieurs personnages. Serait au contraire suscitée une entrée directe, immédiate, dans le « monde des autres », où chacun et tous se confondent dans leur anonymat, n'importent que par leur présence dans la situation collective. On retrouve ici le « regard panoramique » valorisé par l'auteur, qui participe à sa recherche d'une mise au jour des rouages de la société, dotée, de plus, avec *Ensaio sobre a Cegueira* comme *Intermitências*, de par les thèmes des récits, d'une observation anthropologique. Les réactions individuelles n'importent alors pas tant pour leur capacité à distinguer des personnages précisément identifiés et singuliers que dans la mesure où elles reflètent des réactions possibles, une dynamique de la participation individuelle à la situation collective, où elles attestent de la présence des autres.

Pour autant, ce projet n'est pas réalisé totalement dans *Ensaio sobre a Cegueira*, qui distingue très rapidement un groupe de personnages principaux, dont la désignation, si elle se passe de noms propres, est récurrente et spécifique à chacun. Comme dans *A Jangada de Pedra*, un groupe de personnages identifiés se démarque, tandis que la notion de foule anonyme des « autres » n'est conservée qu'en arrière-plan. C'est en fait dans *Ensaio sobre a Lucidez* et *As Intermitências* que cette approche du roman rencontre sa tentative de développement, puisque les premières parties de ces récits consistent en une observation de l'impact de l'événement au niveau de la foule qu'il touche. Dans ces premières parties, les personnages qui interviennent, « sans la béquille des noms », ne sont effectivement que les ombres d'une individualité fortement constituée, les personnages récurrents dans ces premières parties valant de plus principalement par leur fonction sociale (ministres, premiers-ministres, présidents...).

La distinction de personnages dans la deuxième partie de *Ensaio sobre a Lucidez* et *Intermitências*, ou dans *Ensaio sobre a Cegueira*, par leur détachement de la foule anonyme qui peuple les romans,

123 *Cadernos de Lanzarote I*, Caminho, 1994, p. 102 (« J'ai décidé qu'il n'y aurait pas de noms propres dans *L'Aveuglement*. Je suis conscient de l'énorme difficulté qu'il y aura à conduire une narration sans l'habituelle, et à un certain point inévitable, béquille des noms, mais justement, je ne veux pas avoir à prendre par la main ces ombres que nous appelons les personnages, à leur inventer des vies et à leur préparer des destins. Je préfère, cette fois, que le livre soit peuplé par des ombres d'ombres, que le lecteur ne sache jamais de qui il s'agit, que lorsque quelqu'un apparaît dans l'histoire il se demande si c'est la première fois, si l'aveugle de la page cent est ou non le même que celui de la page cinquante, bref, qu'il entre, de fait, dans le monde des autres, ceux que nous ne connaissons pas, nous tous. »).

restreint l'attention narrative et rompt quelque peu avec cette volonté de faire un roman de la multitude, mettant en œuvre ce « sacrifice des autres autres » inévitable lors de la prise en compte d'autrui qu'évoque Derrida :

« Mais bien entendu, ce qui me lie ainsi, dans ma singularité, à la singularité absolue de l'autre me jette immédiatement dans l'espace ou le risque du sacrifice absolu. Il y a aussi des autres, en nombre infini, la généralité innombrable des autres, auxquels devrait me lier une responsabilité générale et universelle [...]. Je ne peux pas répondre à l'appel, à la demande, à l'obligation, ni même à l'amour d'un autre sans lui sacrifier l'autre autre, les autres autres. »¹²⁴.

La narration agit cependant de manière à maintenir une conscience de la foule des autres peuplant en arrière-fond le monde diégétique. Il s'agirait ainsi, même lorsque des personnages principaux sont distingués et donnés à connaître progressivement au lecteur, de maintenir la conscience d'une existence de ces « autres autres », ainsi que la potentialité d'une rencontre de ceux-ci, d'une distinction de ceux-ci.

Les personnages principaux, s'ils sont représentatifs de ce qui a lieu dans le monde diégétique, n'abolissent pas la conscience de cette foule anonyme de laquelle ils se détachent, maintenue vive par l'attention de la narration sur celle-ci. Le leur même d'une contingence de la distinction des personnages principaux, que l'on a déjà observé, renforce leur lien d'appartenance à cette foule et la tentative de pénétrer dans le « monde des autres »¹²⁵. L'incipit de *Ensaio sobre a Cegueira* en est exemplaire, dans la mesure où il mène à la distinction d'un individu (le premier aveugle) par rapport à un groupe de personnes anonymes, qui sont témoins de sa cécité impromptue et marquent par leur présence le surgissement de l'événement. L'événement semble ainsi révéler les autres, qu'ils soient amenés à jouer un rôle prépondérant dans la narration ou simplement à ponctuer la diégèse de leur présence. En effet, et même quand, dans un premier temps, l'appréhension de l'événement est individuelle, comme dans le cas du premier aveugle, c'est pratiquement comme un révélateur des présences anonymes des autres qu'il est donné. Liée à la nécessité d'accepter ce qui apparaît pour le personnage comme insensé, incompréhensible, « jamais vu »¹²⁶, naît la prise en compte des autres, compagnons de l'insolite, inconnus dont la présence inévitable est révélée par le choc de l'événement qui a rompu la vie quotidienne du personnage. Le récit du « premier aveugle » en est explicite : « O cego explicou que estando dentro do carro, à espera de que o sinal vermelho

124 *Spectres de Marx*, p. 68, cité par Attridge, « Avant l'arrivant », *op. cit.*, p. 334.

125 Ainsi que le pointe également Maria Alzira Seixo : « No entanto, [...], este grupo não se diferencia tanto do meio em que se integra como o de *A Jangada de Pedra*, na medida em que ele reforça o sentido do sofrimento integral da comunidade, noção que aqui é essencial (para exprimir o conjunto de centenas de cegos que são postos de quarentena, assim como o conjunto da população do país, que a certa altura se verifica ter cegado toda) [...]. », *op. cit.*, p. 100 (« Cependant, ce groupe ne se différencie pas autant du milieu dans lequel il s'intègre que celui du *Radeau de pierre*, dans la mesure où il renforce le sens de la souffrance totale de la communauté, notion qui est ici essentielle (et exprime l'ensemble des centaines d'aveugles qui sont mis en quarantaine, ainsi que l'ensemble de la population du pays, qui, à un certain moment, est entièrement atteinte par la cécité). »).

126 *L'Aveuglement*, p. 26.

mudasse, tinha ficado subitamente sem ver, que umas pessoas acudiram a ajudá-lo, que uma mulher de idade, pela voz devia ser, dissera que aquilo se calhar eram nervos, e que depois um homem o acompanhara a casa porque ele sozinho não podia valer-se, Vejo tudo branco, senhor doutor. »¹²⁷ (p. 27). Le phénomène, pour incroyable, inédit et concret qu'il soit (« O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite [...]. »¹²⁸, p. 14), n'est décrit par le protagoniste qu'en fonction de ceux qui étaient là lorsque cela lui est arrivé. C'est en fait dans le rapport aux autres, dans l'interaction avec d'autres, que se lit l'événement pour celui qui l'éprouve. C'est aussi sur ce mode que la narration rend compte de ce qui se passe, décrivant l'événement selon une focalisation interne qui met en exergue de multiples voix, une organisation collective spontanée autour du premier aveugle : « E o carro, perguntou uma voz. Outra voz respondeu, A chave está no sítio, põe-se em cima do passeio. Não é preciso, interveio uma terceira voz, eu tomo conta do carro e acompanho este senhor a casa. Ouviram-se murmúrios de aprovação. »¹²⁹ (p. 13). De plus, comme on l'avait observé pour la distinction des personnages de *A Jangada de Pedra*, le premier aveugle semble n'être porté à l'intérêt du lecteur qu'en vertu de son lien renforcé à la situation événementiale, qui va ensuite toucher tout un chacun. Sa distinction s'opère ainsi selon le leurre d'une contingence, selon laquelle chacun des autres personnages présents lors de cette première scène pourrait avoir été distingué – comme cela va être notamment le cas pour le voleur de voitures, qui apparaît ici tout d'abord comme la « troisième voix » et est ensuite identifié progressivement.

Une conscience des « autres autres » est ainsi préservée, et sa présence inscrite dans le roman, dans la mesure où l'action de la diégèse et l'impact de l'événement sont situés au niveau d'une foule. Cette attention pour la présence des anonymes, comme le leurre d'une contingence dans la distinction des personnages, sont soutenus également par un recours à une focalisation ponctuelle et éphémère de la narration sur des personnages participant de cette foule des « autres autres », qui peuvent être nommés et caractérisés sans que leur évocation ne se poursuive dans le texte. Leur singularité ne se révèle que par moments, dans une tension entre cette présence pré-individuelle de la foule anonyme et les singularités diverses qui la composent. Ils interviennent simplement à un moment donné, retournant ensuite au silence et à l'anonymat de la « généralité innombrable des autres », semblant

127 « L'aveugle expliqua que, étant dans sa voiture et attendant que le feu change, subitement il n'avait plus rien vu, des gens s'étaient précipités à son secours, une femme d'un certain âge, en tous cas à en juger d'après sa voix, avait dit que c'était peut-être une question de nerfs, puis un homme l'avait raccompagné chez lui car il n'aurait pas pu rentrer seul, Je vois tout blanc, docteur. », p. 24.

128 « L'aveugle éleva les mains devant ses yeux, les déplaça, Rien, c'est comme si j'étais en plein brouillard, comme si j'étais tombé dans une mer de lait [...] », p. 13.

129 « Et la voiture, demanda une voix. Une autre voix répondit, La clef est dessus, on va la garer sur le trottoir. Ce n'est pas nécessaire, intervint une troisième voix, je m'occuperai de la voiture et ramènerai ce monsieur chez lui. L'on entendit des murmures d'approbation. », p. 13.

témoigner brièvement de la multiplicité d'individualités qui la compose. Les exemples de cette distinction ponctuelle dans les récits de José Saramago sont nombreux, et soulignent ainsi périodiquement la distinction contingente des personnages principaux et le jeu de tension de la narration entre distinction des autres autres, attestation de leur présence, et impossibilité de mener entièrement le roman selon une résistance à leur sacrifice, que la création de personnages principaux entraîne nécessairement. Dans les romans comme *Ensaio sobre a Lucidez* ou *Intermitências*, le procédé est récurrent, puisqu'aucun personnage principal n'émerge avant la deuxième partie du roman. Les personnages alors distingués dans les premières parties sont ensuite abandonnés. C'est par exemple le cas du président du bureau de vote n° 14, sur laquelle est focalisée l'attention narrative du premier chapitre de *Ensaio sobre a Lucidez* et qui est abandonné au deuxième chapitre, alors que l'entrée *in medias res* et sa caractérisation précise avaient été minutieusement détaillés¹³⁰, sa vie familiale et ses relations matrimoniales étant même exposées.

Les différents personnages distingués ponctuellement dans la première partie de ces récits participent d'une sorte de galerie de portraits de tous ces autres impliqués dans la situation événementiale, qui forme, par accumulation, une mosaïque de la société touchée par l'événement. Leur caractérisation, qui varie d'une description détaillée à un simple rôle actif, va de pair avec une absence de nom, qui les renvoie à l'anonymat de cette foule des autres, mouvante, aux visages multiples émergeant tour à tour de la masse qu'elle forme, dont est pointée la composition diverse.

Si la présence de chacun des « autres » ne peut être convoquée singulièrement, elle prend ainsi place cependant dans le récit à la fois par la présence collective de ces personnages comme par la distinction ponctuelle de certains d'entre eux, qui maintient vive la potentialité de la distinction de chacun. Est souligné par là le procédé de rencontre d'autrui, présenté comme celui qui se détache de manière continuée de l'anonymat des « autres » pour faire présence spécifiquement. Autrui, intégré à la foule anonyme, s'en détache lorsqu'il est révélé et distingué par la narration, selon un processus similaire à celui d'une rencontre, qui le porte à la connaissance progressive du lecteur.

Est donnée à lire ainsi, autant que la singularité du personnage, la dynamique d'une appréhension de l'altérité, qui, si elle est exclusive, semble également être contingente et porter potentiellement la rencontre de tous les « autres autres », ne pas annuler du moins la conscience de leur existence. Si la distinction des personnages gagne une représentativité, c'est alors autant par la dynamique de connaissance progressive d'autrui qu'elle marque, que par l'élaboration d'un destin exemplaire. La tentative d'ouvrir le récit à la dynamique de l'appréhension d'autrui porterait ainsi une ouverture à la présence des autres en général, selon ce processus sans cesse renouvelable d'une appréhension de la présence spécifique d'autrui comme celui dont la forme se détache de la foule des autres autres, tout

130 Cf. II.A.1. p. 201.

en s'y inscrivant singulièrement. La distinction d'autrui de la « généralité innombrable des autres » pourrait de cette manière se concilier avec la conscience de celle-ci.

Cette préservation d'une conscience d'une présence anonyme de la foule des autres autres, inconnaissable dans sa multiplicité infinie, comme la distinction, qu'elle soit ponctuelle ou continuée tout au long du récit, d'une singularité qui lui appartienne ou s'y rattache, permet alors de mettre l'accent autant sur le mode d'être singulier du personnage abordé, dont la « vie » et le « destin » se dessinent peu à peu, que sur le processus par lequel celui qui ne nous était pas connu prend forme progressivement. Les récits semblent porter leur attention sur cette dynamique de l'expérience d'autrui, qui se renouvelle à chaque rencontre singulière, et ouvre, comme en rendent compte les analyses de Romano, à une appréhension plus vaste, remise en jeu à chaque nouvelle rencontre :

« [...] c'est pourquoi, l'ex-per-i-ence, en nous singularisant, *nous ouvre à la singularité de chaque humain dans ce qu'elle a d'irréductible*. Loin de nous dévoiler abstraitement une généralité impersonnelle – à travers des « inductions », par exemple – le mouvement de l'ex-per-i-ence tend tout entier vers la possibilité d'appréhender singulièrement l'unique, non seulement l'unique tel qu'il se dessine à moi à travers l'événement, mais encore l'unique tel qu'il m'est donné à « connaître » dans la rencontre singulière d'autrui : si l'humain nous est donné à comprendre, ce n'est pas sous le visage d'une généralité abstraite, mais dans celui qu'autrui nous tend. [...]. C'est en devenant moi-même que je comprends l'humanité, en moi et hors de moi, non pas au sens d'une connaissance théorique, extérieure pour ainsi dire à son objet, mais au sens d'une compréhension qui n'est *donnée* que par l'épreuve, en tant que traversée et endurance de l'humain : ex-per-i-ence au sens premier et originaire. »¹³¹.

Si la singularité est ce qui se donne comme un « universel », comme la spécifique unique et variable partagée par tous, son appréhension, la « traversée et l'endurance » de ses particularités, est ainsi ce qui se donne en partage, comme expérience humaine et de l'humain, commune. Or ces récits semblent à la fois décrire le dessin d'une expérience unique de modes d'êtres spécifiques, et porter au regard le processus même de son appréhension. S'il peut être variable, il semble porter la possibilité d'un accès à cette expérience commune de la mise en présence singulière. C'est en effet, autant que la singularité des relations, le commun du processus et de la possibilité de son appréhension, de son expérience comme confrontation à une matérialité toujours neuve, qui est donnée à voir. On a ainsi déjà observé comment, chez Daniele Del Giudice, les amitiés singulières entre les personnages sont décrites selon la ligne spécifique qu'elles dessinent, le schéma particulier qu'elles engagent, dans une attention autant pour leurs détails singuliers que pour la 'structure' du processus qui les sous-tend et la consistance selon laquelle elles prennent forme. On observera plus loin également comment la relation d'amitié entre Brahé et Rüdiger, ou l'attraction physique et l'affection qui naissent entre Brahé et Gilda¹³², sont donnés comme un agencement mouvant de

131 Claude Romano, *op. cit.*, p. 214-215, les passages sont soulignés par l'auteur.

132 En III.B.2. Et III.C.1.

différents plans entrant en écho pour former la teneur particulière de leur lien. C'est ainsi, de manière aussi bien singulière que quasiment 'infra-singulière', l'évocation d'un processus, la mise au jour d'un procédé commun d'appréhension de deux singularités, qui semble faire l'objet de la narration. Chez José Saramago, la distinction de certains personnages sur l'arrière-plan de la foule des autres, ainsi que le maintien d'une conscience des infinies singularités la composant, semble également porter en puissance dans les textes la potentialité de cette expérience sans cesse renouvelée de l'unicité d'autrui. L'appréhension d'autrui, l'interaction entre différents individus singuliers semble alors être observée selon cette recherche d'un regard tourné vers les « fondements » du processus qui la tend. Chez les deux auteurs, est tentée une mise en exergue des éléments au fondement de la dynamique de révélation d'une présence d'autrui et du monde, et des interactions individuelles avec ceux-ci. Associé à la tentative de créer une 'mise en présence' qui définisse une confrontation concrète aux présences révélées, c'est cet élan de la dynamique d'appréhension qui semble être en jeu dans les textes, s'y constituer, jouant à la fois la spécificité des relations singulières et le procédé qui les oriente. Les expériences singulières vaudraient ainsi moins par la représentativité que leur donnerait un processus de comparaison au monde extra-diégétique que par l'élan de l'expérience qu'elles tracent nouvellement à l'intérieur du texte.

L'attention pour cette dynamique de l'appréhension d'autrui comme singularité pure naît dans le processus de confrontation à des présences non-déterminées, se laissant peu à peu appréhender comme modes d'être singuliers à travers leurs manifestations continuées, selon un processus de détachement progressif des « autres autres » anonymes. De ce fait, un commun de l'expérience pointe sous l'individualisation des personnages évoluant dans les diégèses. Il est encore renforcé, chez José Saramago, par le fait que le choc événemential permet de défaire les présences spécifiques des personnages de toute catégorisation sociale identificatoire. Au cours du récit, ces catégorisations semblent perdre peu à peu toute pertinence, la construction sociale qui les sous-tend se délitant. On avait ainsi vu comment la détermination péjorative de la jeune fille disparaissait bientôt pour pointer la réduction inhérente à de telles catégorisations, en rapport à l'être qu'elles qualifient arbitrairement et qui s'advient en dehors d'elles dans la traversée de l'événement¹³³. De même, dans le cas du médecin (seul personnage de *Ensaio sobre a Cegueira* à posséder une profession définie), le statut de « notable », homme de référence, que peut lui conférer dans un premier temps sa fonction (« Disse a rapariga, O melhor seria que o senhor doutor ficasse de responsável, sempre é médico, [...] tem a autoridade. »¹³⁴, p. 68) disparaît peu à peu, la cécité commune posant progressivement tous les individus touchés sur un pied d'égalité (« Um médico

133 III.A.1, p. 364-366.

134 « La jeune fille dit, Le mieux serait de nommer le docteur responsable, après tout il est médecin, [...], un médecin a de l'autorité. », p. 61.

para que serve, sem olhos nem remédios [...]. »¹³⁵, p. 68), abolissant ainsi les distinctions de fonctions ou de statuts.

Chez José Saramago, la situation événementiale, exacerbée, appliquée à la société entière, permet de rendre caduques les organisations conventionnelles, étatiques et hiérarchiques, en sapant le principe et l'effectivité (*Ensaio sobre a Cegueira, A Jangada de Pedra*), ou en exacerbant les dysfonctionnements potentiels (*Ensaio sobre a Lucidez*)¹³⁶. À leur place est alors créée, par la situation événementiale qui touche chacun également, une égalité de fait, pouvant mener, ainsi qu'on le verra, à des organisations auto-gérées comme dans *A Jangada de Pedra* ou *Ensaio sobre a Lucidez*, menant, dans *Ensaio sobre a Cegueira*, à une invalidation de toute tentative d'une organisation qui viserait plus que la survie immédiate :

« Disseste que há grupos organizados de cegos, observou o médico, [...] Não sei até que ponto estarão realmente organizados, só os vejo andarem por ai à procura de comida e de sitio para dormir, nada mais, Regressamos à horda primitiva, disse o velho da venda preta, [...], Os grupos que por ai existem devem ter chefes, alguém que mande e organize, lembrou o primeiro cego, Talvez, mas neste caso tão cegos estão os que mandem como os que forem mandados [...]. »¹³⁷ (p. 331).

La radicalité de l'expérience événementiale, qu'elle soit ou non dramatique, et le délitement des institutions qu'elle entraîne, semblent ramener ainsi aux plus simples et plus fondamentales nécessités. Les vestiges de la société de consommation tranchent dans *Ensaio sobre a Cegueira* avec le contexte dévasté, par leur miroitement et leur inutilité absurde, devenant grotesquement vains :

« O recheio do estabelecimento, estava intacto, a mercadoria não era das de comer ou de vestir, havia frigoríficos, máquinas de lavar [...], fogões comuns e de micro-ondas, batedoras, espremedores, aspiradores, varinhas mágicas, mil e uma invenções electrodomésticas destinadas a tornar mais fácil a vida. A atmosfera estava carregada de maus cheiros, tornando absurda a brancura invariável dos objectos. » (p. 292) ; « [...] e não há que esquecer o pormenor das caixas automáticas, arrombadas e saqueadas até à última nota, no mostrador de algumas, enigmaticamente, apareceu uma mensagem de agradecimento por ter sido escolhido este banco, as máquinas são de facto estúpidas, se não seria mais exacto dizer que traíram os seus senhores, enfim, todo o sistema bancário se veio abaixo num sopro, como um castelo de cartas, e não porque a posse do dinheiro tivesse deixado de ser apreciada [...]. »¹³⁸ (p. 345).

135 « À quoi sert un médecin sans yeux et sans remèdes », p. 61.

136 On étudiera plus en détail les conséquences de cette désorganisation, qui permet notamment de mettre en exergue les possibles portés par chacun, et fait de l'événement un 'révélateur' qui permet d'appréhender ce qui n'était pas immédiatement visible, mais que contient en puissance le monde, en III.B.1.

137 « Tu as dit qu'il y a des groupes d'aveugles organisés, fit observer le médecin, Je ne sais pas à quel point ils sont vraiment organisés, je les vois juste errer à la recherche de nourriture et d'un endroit où dormir, rien de plus, Nous sommes retournés à la horde primitive, dit le vieillard au bandeau noir, Les groupes qui existent ont sans doute des chefs, quelqu'un qui commande et qui organise, rappela le premier aveugle, Peut-être, mais en l'occurrence ceux qui commandent sont aussi aveugles que les commandés. », p. 286-287.

138 « L'aménagement de l'établissement était intact, les marchandises ne se mangeaient pas et ne servaient pas à se vêtir, elles étaient constituées de réfrigérateurs, de lave-linge et de lave-vaisselle, de fourneaux ordinaires et de fours à micro-ondes, de mixeurs, de centrifugeuses, d'aspirateurs, de baguettes magiques, de ces mille et une inventions de l'électroménager destinées à faciliter la vie. L'atmosphère était chargée d'effluves désagréables, la blancheur immaculée des objets en devenait absurde. », p. 253 ; « Et il ne faut pas oublier les caisses automatiques, fracturées

Dans *A Jangada de Pedra*, la progression des personnages sur la péninsule se fait par un recours à des moyens de transport de plus en plus rudimentaires (voiture, guimbarde) à mesure que le monde événementiel s'installe et que l'organisation de la péninsule se défait ; l'institution démocratique s'écroule peu à peu dans *Ensaio sobre a Lucidez*, passant le relais à une auto-gestion nécessaire des habitants de la capitale, etc. Le monde ouvert par l'événement permet ainsi de prolonger l'entreprise de la première partie de la production saramaguienne, d'une observation des rouages sociaux, dans le même temps qu'il ouvre une nouvelle piste, celle de la proposition d'un modèle différent, et surtout, un changement de niveau dans l'appréhension des questions sociales. Même s'il s'agit toujours d'organisations collectives, qui impliquent des groupes de personnes, une attention est développée qui concerne non seulement l'institution, mais aussi l'individu. On observe ainsi un détour du regard, de l'organisation sociale et politique vers l'humain plus généralement, vers ce qui le compose, ses réflexes. Réactions, organisation, rapport à autrui et à soi doivent se rejouer dans ces récits où le monde connu s'effondre, *Ensaio sobre a Cegueira* en étant le plus exemplaire¹³⁹, qui, dans un contexte dramatique, confronte chacun aux normes et valeurs héritées d'une réalité normale et ici rendues inutiles, comme il ressort des débats autour de l'échange des femmes contre la nourriture :

« O primeiro cego começara por declarar que mulher não se sujeitaria à vergonha de entregar o corpo a desconhecidos em troca do que fosse, que nem ela o queria nem ele o permitiria, que a dignidade não tem preço [...]. Então a rapariga dos óculos escuros disse, Os outros não sabem quantas mulheres há aqui, portanto você poderá ficar com a sua para seu exclusivo gasto, que nós os alimentaremos, a si e a ela, sempre quero ver como se irá sentir de dignidade depois, como lhe vai saber o pão que nós lhe trouxemos, [...]. [...] não tardou muito que falasse quem tinha de falar, foi ela a mulher do primeiro cego, que disse sem que a voz lhe tremesse, Sou tanto como as outras, faço o que elas fizerem, Só fazes o que eu mandar, interrompeu o marido, Deixa-te de autoridades, aqui não te servem de nada, estás tão cego como eu [...]. »¹⁴⁰, p. 224.

et pillées jusqu'au dernier billet, sur l'écran desquelles apparut mystérieusement un message de remerciement pour avoir choisi cette banque, les machines sont vraiment stupides, mais peut-être serait-il plus exact de dire que celles-là avaient trahi leurs maîtres, bref, tout le mystère [système] bancaire s'effondra d'un seul coup, comme un château de cartes, et pas parce que la possession de l'argent n'était plus appréciée. », p. 298-299.

139 Pour l'auteur, il représente ainsi un tournant de son œuvre, qui passe de la description de la « superficie d'une statue » au « cœur de la pierre » : « Então aquilo que o livro [*Ensaio sobre a Cegueira*] propõe não é já a descrição da estátua, é mais uma tentativa de entrar na pedra que é como quem diz, uma tentativa de entrar no mais profundo de nós. Porque é que somos como somos ? Evidentemente que o livro não dá uma resposta, provavelmente essa resposta nem existe, e se existe não seria eu a pessoa capaz de dá-la. Mas o que o livro diz, ou que ao menos tenta dizer, do ponto de vista do autor, é simplesmente isto : « Nós somos assim. Perguntemo-nos agora, cada um de nós, porque somos assim. ». », *A Estátua e a Pedra*, Edizioni dell'Orso, 1999, p. 77-79 (« Donc ce que le livre propose n'est déjà plus la description de la statue, c'est plus une tentative de rentrer dans la pierre, c'est-à-dire, une tentative d'entrer au plus profond de nous. Pourquoi est-ce que nous sommes tels que nous sommes ? Évidemment, le livre ne donne pas la réponse, probablement cette réponse n'existe même pas, et si elle existe ce ne serait pas moi la personne capable de la donner. Mais ce que dit le livre, ou du moins ce qu'il tente de dire, du point de vue de l'auteur, est simplement cela : « Nous sommes comme cela. Demandons nous, chacun de nous, pourquoi nous sommes comme cela. ». »).

140 « Le premier aveugle avait d'abord déclaré que sa femme ne se soumettrait pas à la honte de livrer son corps à des inconnus en échange de quoi que ce soit, qu'elle-même ne le voulait pas et que lui ne le permettrait pas, la dignité n'a

Les déterminations, sociales par exemple, les catégorisations des individus, les normes communément admises, se défont ainsi peu à peu. Les petites communautés qui se créent alors se dépouillent de ces déterminations, renforçant l'indétermination première des personnages, tout en permettant l'expression singulière de leur mode d'être particulier dans la définition d'un « vivre-ensemble » nécessaire, bâti peu à peu par ajustements des uns aux autres (dans le cas des petites communautés fortement soudées par un lien d'affection et selon une responsabilité des uns envers les autres que forment les groupes des personnages principaux). Ces organisations permettent à la narration de procéder à un dépouillement progressif des conventions et normes sociales habituelles, de défaire complètement les hiérarchies dans l'espace du roman, qui mène à distinguer les procédés élémentaires en jeu dans l'interaction. Ces organisations se fondent alors, à mesure que le récit en offre le parcours, à la fois sur la singularité des individualités qui les composent, et sur un caractère « quelconque », indéterminé, qui les fait apparaître comme simples présences, renforcé par l'abolition de toute catégorisation possible. C'est face à une détermination minimale des individus présentés que les récits posent, exacerbée encore dans *Ensaio sobre a Cegueira* par l'état de dénuement dans lequel évoluent les personnages aveugles : « [...] somos uma espécie de nora às voltas, ao principio houve algumas lutas, mas não tardamos a perceber que nos, os cegos, por assim dizer, não temos praticamente nada a que possamos chamar nosso, a não ser o que levamos no corpo. »¹⁴¹ (p. 290). On serait ainsi confronté quasiment à des 'hommes-nus', êtres-nus dépourvus de toutes caractéristiques hormis leur présence particulière et leur confrontation aux besoins humains fondamentaux, qui ramènent l'existence à son versant animal et la dépouille de tous ses ornements :

« [...] de facto, por muito que nos custe reconhecê-lo, estas realidades sujas da vida também têm de ser consideradas em qualquer relato, com a tripa em sossego qualquer um tem ideias, discutir, por exemplo, se existe uma relação directa entre os olhos e os sentimentos, ou se o sentido de responsabilidade é a consequência natural de uma boa visão, mas quando a aflição aperta, quando o corpo se nos desmanda de dor e angustia, então é que se vê o animalzinho que somos. »¹⁴² (p. 328).

pas de prix [...]. [...]. Alors la jeune fille aux lunettes teintées dit, Les autres ne savent pas combien il y a de femmes ici, vous pourrez donc garder la vôtre pour votre usage exclusif, nous vous nourrirons, vous et elle, mais j'aimerais bien voir comment se sentira votre dignité après et quelle saveur vous trouverez au pain que nous vous rapporterons, [...]. [...] la personne qui devait parler ne tarda pas à le faire et ce fut la femme du premier aveugle, laquelle dit sans que sa voix tremblât, Je suis comme les autres, je ferai ce qu'elles feront, Tu feras seulement ce que je t'ordonnerai, interrompit son mari, Laisse tomber tes attitudes autoritaires, elles ne te servent à rien ici, tu es aussi aveugle que moi [...] », p. 195.

141 « nous sommes comme une espèce de noria qui tourne sans arrêt, au début il y a eu des rixes, mais nous nous sommes vite aperçus que nous autres aveugles n'avions pour ainsi dire rien en propre, hormis les hardes qui couvrent notre corps. », p. 251. En portugais, la caractérisation est plus indéterminée encore que dans la traduction française, littéralement : « hormis ce que nous sommes amenés à porter sur le corps ».

142 « en fait, et quoiqu'il nous en coûte de le reconnaître, ces réalités peu ragoûtantes de la vie doivent aussi être prises en considération dans n'importe quel récit, avec la tripe au repos tout le monde a des idées et peut discuter, par exemple, de l'existence d'une relation directe entre yeux et sentiments, ou se demander si le sens de la responsabilité est la conséquence d'une bonne vue, mais quand les besoins naturels pressent cruellement, quand le corps ne peut plus se retenir tant la douleur et l'angoisse sont grandes, alors l'animal que nous sommes se manifeste dans toute sa présence. », p. 283-284.

Est ainsi menée la tentative d'une création de situations où chacun est réduit à sa détermination minimale, et où tout autre s'appréhende alors comme simple présence, singulière et quelconque à la fois, hors d'une possibilité de catégorisation. L'appréhension des individus en jeu dans ces récits, qu'ils soient distingués des « autres autres » ou non, se fait selon la définition d'une détermination minimale, ramène à la manifestation élémentaire d'autrui comme simple présence. Son observation est exacerbée par la sorte d'expérimentation anthropologique que peuvent représenter les derniers romans de José Saramago, où l'absence de noms comme la confrontation aux questions les plus fondamentales (mort et liberté dans *Intermitências* et *Ensaio sobre a Lucidez*, survie, besoins corporels basiques dans *Ensaio sobre a Cegueira*, qui pèsent et priment sur l'organisation du mode de vie dans le contexte événemential) entraînent une réduction de l'attention aux plus simples déterminations humaines : « E minha preocupação neste momento, ou provavelmente desde sempre, mas que a obra feita até agora foi tornando cada vez mais clara aos meus próprios olhos, é o ser humano, é o ser humano que realmente me interessa. »¹⁴³.

L'émergence d'une seule définition possible de soi en tant que soi, qui abolit toute identification sociale au profit d'un être-nu, rapproche les individus évoluant dans la diégèse de ces « ombres d'ombres » que l'auteur avait l'intention d'évoquer dans son projet original, et définit une condition commune à tous les hommes, réduite à son plus simple fonctionnement. Une expérience du commun se dessinerait alors dans cette mise en jeu des éléments les plus quelconques qui soutiennent ici les manifestations singulières. Les communautés créées¹⁴⁴, selon lesquelles les personnages s'organisent, hors de toutes structures institutionnelles globales, hors également de toute revendication d'une identité, au profit d'une simple présence élémentaire et non-catégorisable, pourraient alors se rapprocher de la communauté des singularités quelconques évoquée par Agamben, qui met en péril les organisations étatiques par l'absence d'identité sur laquelle elle se fonde : « Mais que des singularités constituent une communauté sans revendiquer une identité, que des hommes co-appartiennent sans condition d'appartenance représentable (même dans la forme d'un simple présumé) constitue ce que l'État ne peut en aucun cas tolérer. »¹⁴⁵. La mise en exergue de tels groupes, fondés sur l'impropriété même du quelconque, hors de toute identification hormis celle de la manifestation continuée de singularités prenant peu à peu forme, ne nous intéresse pas ici tant par la dimension politique qu'elle peut soutenir dans les récits de

143 *A Estátua e a Pedra*, op. cit., p. 75 (« Et ma préoccupation à ce moment, ou probablement depuis toujours, mais que l'œuvre réalisée jusqu'à aujourd'hui a rendu chaque fois plus claire à mes yeux, c'est l'être humain, c'est l'être humain qui m'intéresse réellement. »).

144 On le verra en détail en III.B.1, mais il est important de noter ici qu'elles ne se constituent, ainsi qu'on l'a déjà vu, qu'en fonction d'une nécessaire adaptation à la situation événementiale, qui rassemble des individus et les fait cheminer en commun, organiser une vie commune (du groupe des personnages de *A Jangada de Pedra* à l'auto-gestion réalisée spontanément par tous les habitants de la capitale dans *Ensaio sobre a Lucidez*).

145 Op. cit., p. 89.

José Saramago que dans la mesure où elle semble proposer une expérience du commun, dans la mise au jour d'une appréhension des personnages fondée sur leur absence d'identité sociale et de déterminations, ouverte à la simple reconnaissance de l'individu en tant que tel, singulier et quelconque à la fois. Avec l'abolition des catégories de définition identitaire qui ont lieu dans ces récits est créé un passage vers une égalité de fait, dont l'intérêt est moins dans l'aspect revendicateur que dans le fait qu'il pose face au fondement de la présentation d'autrui comme singularité quelconque, hors de toute détermination exceptée sa capacité à s'advenir. Il s'agit alors de tenter de toucher un commun de l'expérience, en défaisant les catégories et organisations habituelles pour rejouer les fondements de l'appréhension des autres et du monde, à partir de déterminations minimales et élémentaires, telles que peut les exposer Agamben :

« Car si les hommes, au lieu de chercher encore une identité propre dans la forme désormais impropre et insensée de l'individualité, parvenaient à adhérer à cette impropriété comme telle, à faire de leur propre être-ainsi non pas une identité, mais une singularité commune et absolument exposée, si, autrement dit, les hommes pouvaient ne pas être ainsi, dans telle ou telle identité biographique particulière, mais être seulement *le* ainsi, leur extériorité singulière et leur visage, alors l'humanité accèderait pour la première fois à une communauté sans présumé et sans objet [...] »¹⁴⁶.

Les individus qui apparaissent par le biais des personnages et de ceux qu'ils rencontrent semblent dans ces romans pouvoir adhérer à cette impropriété commune à partir de laquelle ils se singularisent dans le mouvement continu de leur advenue, intervenant dans ces romans hors de toutes catégories, qui sont rendues caduques à mesure de la progression des récits. Même chez Daniele Del Giudice, dont les récits ne possèdent ni la dimension sociale ni la dimension politique de ceux de José Saramago, cette importance du quelconque comme première (in)détermination des personnages, des individus rencontrés, apparaît. Elle ne soutient ici pas une revendication politique et peut se conjuguer paradoxalement avec une caractérisation sociale assez claire des personnages, comme on l'a vu dans les cas de Brahé et Epstein par exemple. Celle-ci semble cependant, comme on l'a déjà observé, ne pas ressortir d'une signification affirmée, ne pas tant constituer une détermination première des personnages qu'un attribut qui s'ajoute à la manière selon laquelle ils apparaissent. Ainsi, l'attention pour une capacité perceptive accrue, comme les techniques d'apparition et de définition progressives des personnages déjà étudiées, ouvrent une appréhension qui passe sur ces qualités superficielles pour s'attarder plutôt sur l'apparition d'autrui en tant qu'« ainsi », par « son extériorité singulière et son visage », avant toute « identité biographique ».

La conjugaison de la capacité perceptive accrue des personnages avec leur présentation progressive et non-réductrice, ouverte à une singularité qui se manifeste hors de son « identité biographique », met en jeu cette appréhension d'autrui en-deça de son identification. On peut ainsi prendre pour

146 *Ibid.*, p. 67.

exemple les individus rencontrés par le narrateur de « L'Oreille Absolue », dans la mesure où la narration à la première personne permet de donner à voir très clairement cette conjugaison entre attention perceptive accrue et détermination minimale des autres, appréhendés selon la simple manifestation extérieure de leur présence immédiate, portée au jour par les facultés perceptives du narrateur. Ainsi, dans le cas du chercheur de poussière par exemple, rencontré à l'incipit par le narrateur, seuls quelques éléments ayant tous traits à sa manifestation particulière sont donnés. Ils le ramènent à une présence un peu surannée et assez autoritaire, mais ne concernent que quelques petits détails ayant trait à son apparence ou à ses réactions. Est d'abord introduit son type de visage, « appartenant au passé », et qui ressort de la banalité d'une répétition des traits humains quasiment comique : « [...] quand'ero giovane credevo che facce così sarebbero scomparse, appartenevano al prima di me e ogni epoca aveva diritto alle sue facce, ma invecchiando scoprivo facce che si ripetevano a decine d'anni di distanza incuranti di ogni mutamento, e la sua era tra quelle, biologicamente lavorata secondo un ordine passato. »¹⁴⁷ (p. 6). Ensuite est noté un « tressaillement » indéterminé, que « chacun [...] retint à sa manière », puis c'est sa façon de parler qui est détaillée et illustrée, quasiment selon un modèle graphique qui place le personnage dans une manifestation singulière et un rapport à l'autre qui lui est propre

(« Anche il suo modo di parlare apparteneva a ciò che da giovane avrei pensato come il prima di me, un modo assediante di stringere l'interlocutore con un argomento ma senza mai aderirvi completamente, come se le parole servissero ad altro e ci fosse uno spazio parallelo di curiosità e conoscenza, uno spazio silenzioso, e quello solo contasse. »¹⁴⁸, p. 8), et rappelle la description de Gilda dans *Atlas Occidental*, appréhendée elle aussi en fonction de sa manière de se positionner dans l'échange de la conversation. Il n'a ensuite qu'un « beau nom anglais », non-communicé, et une détermination professionnelle des plus vagues, « chercheur en poussière ». Cette appréhension d'un autre individu se dessine ainsi clairement par de multiples détails, ne retranscrivant que les manifestations de sa présence spécifique, hors de tout jugement ou considérations interprétatives qui le rendraient signifiant de par sa fonction – qu'elle soit sociale ou narrative. C'est la simple manifestation de sa présence singulière, hors de toute identité définie, qui est donnée à voir, selon laquelle tous les personnages des récits de Daniele Del Giudice apparaissent, dans les modulations infinies de leurs réactions et de leur participation au monde diégétique. Cette présentation maintient une part d'énigmatique en rapport à la présence de l'autre,

147 « [...] étant jeune, je croyais que de tels visages disparaîtraient, ils appartenaient à ce qui était avant moi et chaque époque avait le droit à ses propres visages, mais, en vieillissant, je découvrais que des visages se répétaient à des dizaines d'années de distance, sans souci des changements, et le sien était l'un d'eux, biologiquement élaboré selon un ordre passé. », p. 10.

148 « Même sa façon de parler appartenait à ce que j'aurais pensé, dans ma jeunesse, être quelque chose d'avant moi, une façon d'assiéger et de forcer l'interlocuteur avec un raisonnement, sans pourtant y adhérer complètement, comme si les mots servaient à autre chose et qu'il existait un espace parallèle de curiosité et de connaissance, un espace silencieux, et que celui-là seul comptât. », p. 12.

ne le laissant s'appréhender que selon des éléments de détails, qui, par accumulation, en dessinent la forme. La radicalité de la recherche du narrateur dans la suite du texte, en vue de l'assassinat, qui le mène à « [se] rempli[r] de visages, d'allures, de caractères [...] » (p. 23), épure encore ce type de définition d'autrui, pour ne se focaliser que sur la manifestation la plus élémentaire des individus rencontrés, ainsi de la femme du restaurant : « Tanto nessun legame, nemmeno quello terribile che inseguivo io, si costruisce con le parole. Ascoltavo, rispondevo, nel frattempo misuravo intensità, la sua, la mia, appostato sul margine di una sua frase, su un'improvvisa trasparenza delle sue pupille nere, su un mio rimescolamento del sangue. »¹⁴⁹ (p. 19).

Par ailleurs, les identités sociales mentionnées dans ses récits ne soutiennent pas le dessin d'une société, mais semblent constituer plutôt le prétexte d'intérêts particuliers, qui soutiennent les qualités perceptives et sensibles des personnages par lesquelles ils se laissent appréhender. Les identifications conventionnelles ne sont pas rejetées dans ces romans, mais tout simplement non-convoquées, non-activées, les individus se donnant à voir en-deça de ces déterminations extérieures. Les individus se définissent ainsi dans les récits de Daniele Del Giudice avant tout comme des instances de perception en mouvement, en changement constant, attirant par là l'attention sur une dynamique d'advenue et la participation singulière au monde qui anime chaque personnage. C'est alors plutôt le réseau de relations au monde de chaque personnage qui est donné à appréhender dans ces récits, dans une attention quasiment 'infra-indivuelle', qui s'attache plus à mettre au jour un schéma d'implication dans le monde d'une présence spécifique qu'à la définir en vertu de spécificités superficielles ou visibles. Ce sont plutôt les dynamiques de présence des individus qui sont mises en exergue dans ces récits. Elles ramènent l'expérience du roman vers celle d'un commun, celui de l'appréhension d'autrui et du quelconque de la manifestation singulière de chacun au monde, comme simple présence, avant toute détermination catégorielle imposée. Dans cette manière de passer outre les identités définies pour aller vers la constitution de la manifestation de singularités non catégorisables, mais qui importent par leur présence spécifique, on pourrait retrouver cette exacerbation du principe de déhiérarchisation qui a lieu dans ces romans avec la nuance du schéma réaliste interprétatif et causaliste. Elle s'exprime également dans cette attention pour des données qui sous-tendent les relations des personnages au monde et aux autres et sont mises en exergue par ces récits qui cherchent à « repousser plus loin le seuil du non-visible », rappelant l'advenue de ce « monde d'en dessous » qui se dessine dans la déhiérarchisation réaliste telle que la mène Flaubert, selon Rancière : « Ce qui s'oppose aux lois de la mimésis, c'est la loi de ce monde d'en-dessous, ce monde moléculaire, in-déterminé, in-individualisé, d'avant la

149 « De toute façon, aucun lien, pas même celui, terrible, que moi je poursuivais, ne se construit avec des mots. J'écoutais, je répondais, entre-temps je mesurais des intensités, la sienne, la mienne, l'attendant dans la marge de ses phrases, sur une transparence soudaine de ses pupilles noires, sur un bouillonnement de mon sang. », p. 26.

représentation, d'avant le principe de raison. Ce qui s'oppose à la mimésis, c'est, en termes deleuziens, les devenirs et les heccités. C'est l'émancipation des traits expressifs, l'entrée dans une zone d'indetermination, la découverte d'une fraternité. »¹⁵⁰. Ce sont ainsi bien ces « devenirs », cette dynamique d'un avoir-lieu, qui sont en jeu dans ces récits de l'événement, et rompent avec la logique interprétative au profit d'une exposition des éléments mouvants et composites, infimes, qui font présence dans l'expérience du monde et d'autrui, déliés d'une détermination interprétable, rétifs à tout principe de catégorisation, et qui s'affranchissent d'un ordre hiérarchisé pour laisser advenir une « présence brute ».

L'expression d'une expérience du commun, d'une advenue du quelconque que ces récits portent, alliée à la tentative de créer dans le texte une confrontation concrète aux éléments mobilisés, permet alors l'appréhension des présences ainsi suscitées, ne valant que comme simples présences, rejouant une expérience de confrontation aux manifestations singulières dont le monde est tissé, et, chez José Saramago, re-fondant la communauté sociale. Pourrait alors être réalisée dans ce procédé l'ouverture d'un regard qui aille au-delà du visible immédiat pour permettre d'appréhender une dynamique interne des choses, ici rendue visible dans la remise en jeu de l'appréhension de l'altérité et de l'inconnu, par l'attention pour un infra-singulier dont elle s'assortit, qui mène l'expérience diégétique singulière vers l'évocation d'une dynamique commune.

L'expérience déroulée dans ces récits, comme le montrent le processus de caractérisation progressive et indéterminée des personnages et l'expérience de la rencontre, est celle d'une mise en présence, mise en présence d'un inconnu qui se révèle peu à peu. Le procédé de la rencontre et de la confrontation à autrui double ainsi, et constitue parfois, l'expérience événementiale. Les exemples de confrontation, de corps à corps, qui marquent toujours la rencontre et l'appréhension de l'autre, rendent compte de cette intensité et de cette teneur concrète que les textes tentent de bâtir, donnant lieu à la création d'un monde diégétique qui serait à « voir et à sentir », susciterait une appréhension sensible et observable. Existe ainsi à la fois une tentative de mise en présence, d'implication dans la confrontation à la présence singulière d'autrui, révélée peu à peu dans le récit, et une part d'observation, de distanciation, qui naît de l'attention portée à la dynamique qui sous-tend ces appréhensions particulières. L'arrivance de l'événement, comme d'autrui, permet une mise au jour progressive d'une présence et de la dynamique de son advenue, une appréhension aiguisée des éléments du monde, parcourus à mesure de leur installation progressive, de leur mise en présence continuée. Le monde des récits se compose progressivement, à mesure que les éléments divers et

150 Jacques Rancière, *La Chair des mots*, Galilée, 1998, p. 184.

mouvants qui le configurent sont donnés à appréhender, jouant une dynamique de l'expérience reconnaissable, commune.

III.B - Advenue du monde

La dynamique événementiale déroulée dans ces récits mène à l'expérience d'une confrontation progressive et continuée à ce qui fait présence. À l'instar de ce qui a lieu avec les personnages et les relations, c'est progressivement que le monde se constitue, par accumulation des détails spécifiques qui en dessinent peu à peu la teneur. Le monde diégétique n'est ainsi pas donné comme un contexte, défini de l'extérieur, mais s'impose dans sa présence spécifique (et, qui plus est, par la dynamique portée par l'événement, mouvante, changeante, oscillante) au travers de l'attention portée peu à peu sur les divers éléments par lesquels elle se manifeste. Si, comme on l'avait vu, l'incipit des récits permet au lecteur de reconnaître un monde conforme au sien, bouleversé ensuite, chez José Saramago, par l'irruption de l'événement irréaliste, ce n'est pas par une définition ou description contextualisante du monde que cette reconnaissance est permise, mais dans la mise au jour de détails qui le connotent, apparaissent progressivement au gré de l'avancée de la narration et des actions diégétiques, soutenues par les capacités perceptives ou réflexives des personnages. Le monde ne s'instaure ainsi que par les relations qui y prennent place, par la mise au jour des relations qui le configurent. Il se constitue comme un espace mouvant de mise au jour progressive des possibles (José Saramago notamment), des éléments qui font présence (Daniele Del Giudice), et est donné à comprendre par la saisie des divers détails qui le forment. L'événement, qui ouvre le monde en le transformant progressivement, est utilisé alors également comme un révélateur de ce qui fait présence. La sur-prise de l'événement, qui défait toute maîtrise possible, permet en effet d'ouvrir un regard sur ce dont est tissée l'expérience, par la saisie des éléments qui la composent. Le monde se donne alors à voir et à appréhender par le jeu propre à l'événement qui ouvre un regard, sur-prend et met en exergue les différents éléments qui le composent.

L'événement se fait ainsi l'agent d'une mise en présence et d'un regard exacerbé, soutenu par les techniques narratives, le travail du langage et le jeu avec les détails. Les éléments qui forment le monde sont donnés par la narration pour eux-mêmes, configurent le monde sans l'expliquer, s'imposent dans leur présence, par le procédé d'ouverture d'un regard qui vise une prise en compte, une monstration, et non un principe explicatif. C'est au travers de ses diverses manifestations que s'impose la présence du monde, et il est ainsi composite, ouvert à l'aléa de l'irruption de l'inconnu, fort des possibles qu'il contient, soumis à un processus d'advenue. Il prend, ainsi, progressivement place dans l'espace du récit, se constituant à mesure de son avancée.

Une mise en présence du monde diégétique advient par sa traversée déroulée dans les récits, donnée à travers le motif du parcours qui structure les récits. On assiste à une exploration progressive du

monde événemential qui se met en place, révélé à mesure de sa traversée, du cheminement dans l'espace nouveau qu'il définit. Il s'agit de faire l'expérience de la présence du monde, et la constitution progressive de celui-ci, à mesure qu'il est parcouru, souligne cette expérience. Le monde bâti peu à peu est alors donné à observer et à sentir. Le monde, donc, n'est pas donné comme un contexte mais fait présence, peu à peu, selon une mise au jour progressive de ses spécificités, suivant en cela un principe qui tient autant à la dynamique d'advenue portée par l'événement, qui fait monde à mesure des modulations qu'il introduit, qu'à la recherche des deux auteurs de constituer dans le texte une expérience.

On pourrait ainsi, avec ce procédé, accéder à une com-préhension du monde, conçue comme prise en compte des divers éléments qui le forment, non ordonnés dans un principe de signification, mais dont est rendue visible et sensible la présence. Plutôt que de constituer un sens, il s'agirait alors de susciter une expérience et de donner à voir sa dynamique et la trame particulière qui la sous-tend.

III.B.1 - L'inattendu, agent d'un « voir » et d'un « sentir »

L'événement intervient dans le monde diégétique comme une rupture, une surprise, et, en cela, il donne à voir ce qui compose les situations : par la surprise qu'il marque, il mobilise des ressources qui ne sont pas ordonnées, appelle de l'hétérogène, et ouvre alors un nouveau regard sur ce qui fait présence. La surprise que convoque toujours l'irruption de l'événement dans l'articulation d'un monde familier ouvre ainsi à un regard différent, biaisé, mais également neuf, qui semble faire apparaître les choses nouvellement par l'étonnement qu'il leur applique. Surprenant l'habituel, il met en exergue ce qui fait présence pour qui est confronté à son surgissement. « ma quando si è dentro qualcosa non la si vede più, bisogna immaginarla dal di fuori »¹⁵¹, dit le narrateur de *Quand l'Ombre...* (p. 80) : une telle sorte de vision, biaisée, périphérique, impliquant à la fois ce dans quoi l'on est et une extériorité, pourrait ainsi s'exercer dans ces récits par le biais de l'événement, qui permet de décaler le regard hors de la sphère de la nécessité. Son utilisation permet ainsi de maintenir une observation aiguïlée, un regard intervenant à l'instant même de son expérience, soutenant la vision « extérieure » de l'objet décrit inhérente à sa mise en récit, tout en nuanciant le principe de reconstitution qu'elle porte.

L'événement semble donner ainsi à voir, par ce qu'il sur-prend, détache et découpe de l'horizon familier, permettant d'en souligner nouvellement le contour. Dans le même temps, la narration

151 « Mais quand on est dans une chose on ne la voit plus, il faut l'imaginer de l'extérieur », p. 100.

exprime l'événement comme un agrégat de divers éléments, point de condensation de ce qui fait présence, donné à sentir et à observer dans son organisation particulière. Chez Daniele Del Giudice, l'urgence et l'intensité de l'événement, qui impose sa présence sensible, est ainsi soutenue par une description minutieuse des différents éléments qu'il convoque, qui permet d'en observer la manifestation. Chez José Saramago, l'événement, utilisé comme un principe métaphorique qui rend possible l'observation du monde par la fiction, est également rendu sensible par l'attention pour ses manifestations concrètes. Les récits se bâtissent ainsi dans une tension entre la constitution d'une expérience spécifique et concrète, propre à ouvrir un « sentir » dans l'appréhension d'une teneur et d'une consistance du monde diégétique, et la constitution d'un regard aiguisé qui en fait ressortir les contours et rend visible cette expérience, ouvrant ainsi un « voir ». Suivant la dynamique de l'événement, la narration peut alors être porteuse d'une expérience sensible et de son observation aiguisée.

Comme dans l'appréhension de l'altérité, on observe ainsi une confrontation à une présence qui s'impose peu à peu dans sa singularité et une possibilité d'une visibilité des lignes de force qui en tendent la consistance et en définissent le principe. Par le renouvellement du monde porté par l'événement, qui y fait advenir de nouvelles présences, sont ainsi mis en relief les éléments qui peu à peu prennent place, et font, par accumulation, monde. L'intervention de l'événement soutient ainsi la tentative de la narration de rendre sa présence à ce qui a lieu sans être noté ordinairement, s'impose de manière immaîtrisable et ne peut faire l'objet d'une reconstitution ordonnée. La compréhension qui en découle, prise en compte des multiples éléments et de la constitution progressive du monde diégétique événementiel, se fait ainsi expérience de son advenue. Le récit peut agir ainsi comme une expérience approfondie de ce qui se présente, par l'attention soutenue par le principe événementiel pour la composition du monde, les possibles dont il recèle, la dynamique qui le sous-tend.

Une visibilité accrue, l'expérience d'une teneur intense des situations, peuvent être suscitées dans ces récits par l'intégration de l'événement, qui crée une mise en présence forte des éléments du monde diégétique comme la possibilité d'un regard, d'une observation de ceux-ci. En effet, l'intégration de l'événement dans l'exercice du récit permet, on l'a vu¹⁵², un décalage du point focal qui permet une appréhension des situations plus aiguisée, plus intense. Il constitue dans le même temps un point d'opacité, un point d'intensité impossible à ressaisir totalement, qui permet de

152 Cf. II.B.2.

maintenir la faille entre l'invisible et le visible, l'explicable et le pris en compte, sur la tension de laquelle peut se bâtir la narration. Par la diffraction, par le détour, elle semble ainsi faire apparaître une évocation de ce qui advient, par la surprise, faire advenir et apparaître le familier, d'habitude dérobé au regard, qui ne prête plus attention à ce qui semble évident.

L'événement pourrait ainsi soutenir dans le texte ce décalage du regard habituel qui fait apparaître ce qui d'ordinaire est invisible, recherché chez Daniele Del Giudice¹⁵³, et dont Epstein rend compte dans *Atlas Occidental* :

« Vorresti provarli tutti, gli aerei, e quando sei su uno diverso da quello con cui voli abitualmente il tuo corpo si stupisce di piccole differenze : il piede va più giù sulla pedaliera, la cloche è più secca alla mano [...]. L'occhio non trova l'altimetro dove dovrebbe stare, lo cerca, e dunque lo vede, voglio dire vede lo strumento, mentre di solito prende nota automaticamente solo dei numero e delle lancette ; i piedi e le mani sentono la consistenza dei comandi, sentono la materia in cui sono fatti i comandi [...]. [...] e allora tutto ti sembra più innaturale, più artificiale, e per la prima volta pensi realmente 'sto volando' ». »¹⁵⁴ (p. 10)

Ce décalage du regard, obtenu grâce à une sortie de l'habitude, met en avant, pointe ce qui fait la trame du réel tout en passant d'ordinaire inaperçu. Il permet une implication accrue dans l'expérience, exacerbe un « sentir », dans le même temps qu'il suscite la distanciation nécessaire à son observation. Le manque de « naturel », le caractère « artificiel » qui l'accompagne, marque comme tel ce décalage et permet de faire ressortir les caractéristiques d'un moment, d'en accroître la perception. Principe de surprise de l'événement et principe « artificiel » de la narration semblent, de la même manière, pouvoir se combiner pour évoquer dans sa diversité la configuration des situations, rendues nouvellement visibles et sensibles.

À l'instar de ces décalages perceptifs par la sortie de l'habitude, l'événement, situation hors-norme, surprenante et en rupture avec l'état de fait qui lui précède, est un moment privilégié de l'exercice d'une sensibilité différente, déliée de ses coutumes, qui permet de rendre visible ce qui est, même l'anodin. L'expérience du bouleversement, du décalage de l'habitude qu'entraîne l'événement, permet alors à la narration de donner à remarquer, à prendre en compte ce qui, tout à coup, est rendu visible, fait présence, comme dans l'essai d'un autre avion décrit par Epstein. Le choc qu'implique l'événement fonctionne comme une rencontre renouvelée avec ce qui fait présence, marque la trame du monde, et la narration dit l'événement par l'acuité mobilisée dans la perception de son surgissement, qui soutient le récit de cet instant effectué selon un ressaisissement large de ce qui y

153 Cf. « Comment raconter l'invisible », *L'Atelier du Roman*, n° 1, 11/1993, L'Arléa, notamment p. 132-134.

154 « On aimerait tous les essayer, les avions, et quand on se trouve sur un autre que celui avec lequel on vole d'habitude, le corps s'étonne de petites différences : le pied pousse plus loin sur le palonnier, le gouvernail est plus sec sous la main, [...], l'œil ne trouve pas l'altimètre là où il devrait le trouver, le cherche, et donc le voit, je veux dire voit l'instrument, alors que d'habitude il prend automatiquement note seulement des aiguilles et des chiffres ; les pieds et les mains sentent la consistance des commandes, la matière desquelles elles sont faites [...]. [...] et tout semble alors moins naturel, plus artificiel, pour la première fois on pense réellement : je suis en train de voler. », p. 17.

est en jeu. L'événement, ouvrant un regard décalé sur la situation pour celui auquel il advient, est ainsi donné dans le texte au travers des multiples détails qu'il révèle. Il soutient ainsi la tentative d'ouverture d'un regard aiguë par la narration, dans le même temps que, constitué par ces multiples éléments révélés, par l'accroissement d'un processus perceptif, il est donné à « sentir », permet une implication dans l'expérience de perception décrite. Il appuie ainsi l'exercice de constitution d'une mise en présence recherchée dans l'exercice narratif et favorise l'ouverture d'un principe d'observation, porté par la mise en récit et rejoué également dans l'expérience diégétique.

Est alors pris dans le récit tout un réseau de choses « collatérales », ordinairement non importantes, qui mettent en relief la composition d'une situation, la donnent à voir tout en exprimant la teneur sensible, imposée selon un renouvellement de la perception. Il ne s'agit pas de pointer avec ces détails un ordre, de les donner pour un décryptage, mais simplement de « voir » ce dont est composée l'habitude, de se rendre compte de ce qui se passe (« pour la première fois on pense réellement : je suis en train de voler. »), et, ainsi, de mettre en présence d'un monde rendu visible. Il s'agirait alors de susciter une prise de conscience des relations entre les éléments qui composent un moment et lui donnent sa particularité, et font, ainsi, monde, même s'ils semblent plutôt devoir appartenir à un arrière-plan qu'au centre de la situation elle-même, selon le processus exposé par l'auteur dans « Comment raconter l'invisible » et repris à la clôture de *Atlas Occidental*, lorsque l'expérience de Brahé au CERN aboutit : « [...] ripensando a tutto ciò che aveva visto, a lui era sembrato che vedere significasse solo spostare un po' di più in là la soglia del non visibile, ricostruirla con lo stesso battito di ciglia con cui si la abbatteva [...]. »¹⁵⁵ (p. 146).

Par la perte des repères habituels qu'il marque, le décalage du regard ordinaire qu'il implique, comme par la mobilisation de toutes les ressources qui va de pair avec les situations d'urgence qu'il déclenche généralement chez Daniele Del Giudice, l'événement peut ainsi ouvrir à une certaine visibilité, convoquer différents éléments, les donner à voir. La narration rejoue cette expérience perceptive accrue que l'événement soutient, et, tout en maintenant un « cône d'ombre » par le caractère inexplicable et non immédiatement et totalement appréhensible de l'événement, elle le fait advenir dans le texte comme ce qui « repousse le seuil du non-visible », en surprenant la perception et en mobilisant les ressources de qui y est confronté. La surprise qu'applique l'événement aux situations permet ainsi de souligner et de prendre en compte ce dont elles sont constituées, et c'est par cette appréhension des divers détails selon lesquels les situations se donnent à appréhender qu'est constitué, progressivement, le monde des récits. Quel que soit ce qu'il amène à raconter, par la surprise qu'il crée par son advenue brusque et inattendue, il semble mener à l'exercice d'un regard

155 « [...] resongeant à tout ce qu'il avait vu, il lui a semblé que voir signifiait seulement déplacer un peu plus loin le seuil du non-visible, le reconstruire de ce même clin-d'oeil par lequel on l'effaçait [...] », p. 179.

différent, à une sortie de l'habitude qui permet de donner un certain relief même aux choses les plus familières, tout à coup prises dans un réseau de sens qui meut leurs positions habituelles.

Les moments d'urgence, ceux du surgissement de l'événement, rendent particulièrement compte de cette acuité perceptive et visuelle développée consécutivement au déséquilibre créé par l'événement, dans la mesure où elle s'y conjugue avec une intensité accrue de la situation, née de sa précipitation. On peut ainsi observer, à l'incipit d'*Atlas Occidental*, la manière dont la description de l'événement - l'accident évité de peu entre les avions de Brahé et de Epstein, qui conduit à leur rencontre et à leur amitié - convoque visibilité et précipitation. L'utilisation de cette énonciation ambiguë déjà observée, qui mêle la minutie descriptive du narrateur hétérodiégétique omniscient à une focalisation oscillante, de manière à ce que focalisation interne et externe se confondent et soient difficiles à distinguer, permet de rendre compte de l'événement comme d'une surprise avant tout perçue, et dont l'appréhension sensible est donnée à voir de manière claire. Le réseau d'éléments mis en jeu, convoqués ou définissant simplement le contexte du surgissement de l'événement, est éclairé et porté à la vue par la narration, tandis que l'événement n'est donné qu'au travers des perceptions, réactions et sentiments qu'il entraîne, suscitant ainsi la création d'un monde diégétique à la teneur concrète. C'est en fonction des champs visuels qu'est marqué et donné l'événement premier, et c'est par la mobilisation de la perception qu'il est appréhendé par le personnage qui y est confronté. La première partie du chapitre est ainsi parcourue largement par ce que le personnage voit, par la manière dont son regard est porté sur les choses, en fonction de sa position ou de ce qui lui arrive, comme par exemple à la deuxième phrase : « Il volantino gli spingeva i gomiti vicini ai fianchi e la coda bassa dell'aereo gli spostava il viso in avanti, spartendo la visuale tra gli orologi del cruscotto e gli alberi lontani, come una lente bifocale. »¹⁵⁶ (p. 3). La vitesse même de l'avion est notée par la manière dont les choses autour de lui s'estompent : « Filava verso quel punto aspettando che l'hangar, la pompa di benzina e l'ufficio del noleggio scivolassero sempre più veloci ai lati. »¹⁵⁷. L'accident qui survient est, de même, d'abord un choc visuel, qui convoque un ensemble de sentiments et de sensations, et qui, surtout, se donne par eux, en creux :

« Ci fu un lampo sulla destra, qualcosa che schizzava fuori dagli alberi, pura velocità contro di lui. L'altro aereo veniva sbieco, così vicino e così basso che immaginò il cupolino tranciato dall'elica. Si chinò di lato, spingendo in giù la cloche e togliendo motore, e sentì insieme il campanello dello stallo e il colpo degli ammortizzatori arrivati a fine corsa. La panca bianca gli passò sopra : intima, avvolgente e fragorosa come uno schiaffo. »¹⁵⁸ (p. 3).

156 « Le petit volant l'obligeait à rapprocher ses coudes de ses hanches et la queue basse de l'avion à pencher son visage vers l'avant, partageant ainsi son champ visuel comme dans une lentille bifocale, entre les cadrans du tableau de bord et les arbres au loin. », p. 9.

157 « C'était vers ce point qu'il filait, attendant que le hangar, la pompe à essence, le bureau de louage glissent de plus en plus vite à ses côtés. ».

158 « Sur sa droite, il y eut un éclair, quelque chose qui jaillissait entre les arbres, de la vitesse pure qui venait contre lui. L'autre avion s'approchait de biais, si proche et si bas qu'il crut que l'hélice allait trancher son cockpit. Il se

On observe ici une intensité perceptive, marquée par l'ensemble des détails qui s'offrent à la vue en ce moment de risque, et qui mobilisent une variété de sensations dans le même instant. L'événement, de plus, n'est à aucun moment donné par une désignation générique - par exemple, un accident évité de peu -, mais, au contraire, se dessine par cet ensemble de petites notations très précises, reliées toujours à la perception du personnage, évoquant une appréhension autant qu'un fait. L'association de qualifications d'un registre émotionnel et sensitif (« intima », « fragorosa come uno schiaffo », « immaginò », « sentì »...) à un vocabulaire beaucoup plus précis (« elica », « cupolino », couleur de l'avion, position de celui-ci, réaction 'technique' : « campanello dello stallo », « colpo degli ammortizzatori »), liés par l'adjectif « avvolgente » (enveloppant), qui semble se rapporter autant à l'effet visuel qu'à sa perception émotionnelle, permet de donner à la fois à voir et à sentir la situation. Elle se présente alors avant tout comme une rencontre d'éléments appartenant à des domaines distincts. La manière dont est donnée la réaction du personnage à cette brusque interruption de la situation en cours, par la conjonction dans une même phrase des actions techniques, des sensations et des émotions, fait de cet événement un point de mobilisation des ressources du personnage, dont l'adaptabilité apparaît conforme à la description de sa disponibilité à ce qui se présente induite par son rôle de pilote : « Ciò che pensava come una sua posizione era in realtà l'adeguamento a tutto quanto, dall'aereo e da fuori, gli veniva incontro, compresa la sua faccia resa anamorfica dal sole sulla curvatura del plexiglas. »¹⁵⁹ (p. 3). L'événement permet ainsi d'actualiser cette ouverture potentielle à l'imprévu, une disponibilité face à ce qui se présente, et de donner à voir à la fois le monde dans lequel le personnage est pris et les réactions spécifiques qui le font apparaître de manière singulière, en marquant la présence. Narration d'actions et description semblent ainsi s'unir pour définir un moment intense, précipité, pour autant précis, très visuel, dans lequel tous les éléments en présence peuvent apparaître. Plutôt que comme un contexte, le monde apparaît alors comme cet espace qui se bâtit des différents éléments révélés par l'intermédiaire de cette appréhension aiguïlée suscitée par l'événement. Ce qui advient ne se donne que par le tissu que forment les relations du personnage à ce qui l'entoure, par une accumulation de sensations, perceptions et actions, qui mettent en présence de ce qui a lieu. Le surgissement de l'événement permet la mobilisation d'une attention aiguïlée qui donne à voir le monde et le constitue, le fait advenir comme ce qui a lieu, dans le même temps qu'elle soutient l'observation de la situation par la narration, qui semble ainsi à la fois donner à appréhender concrètement l'expérience du surgissement de l'événement et en rendre visible le processus.

pencha sur le côté, en poussant la cloche vers le bas et coupant le moteur, et il entendit la sonnerie de la perte de vitesse en même temps qu'il sentait le contrecoup des amortisseurs parvenus en fin de course. Le ventre blanc passa au-dessus de lui : intime, enveloppant et cinglant comme une gifle.», p. 9-10.

159 « Ce qu'il tenait pour sa position était, en réalité, adaptation à tout ce qui, de l'avion et du dehors, venait à sa rencontre, y compris son visage anamorphosé par le soleil dans la courbure du Plexiglas. », p. 9.

Si l'événement se donne dans son surgissement comme un point d'intensité et de visibilité accrue, il souligne également en creux les contours d'une situation, accroît la précision de son appréhension, en cela que, plutôt que d'être un élément spectaculaire, d'emblée désigné comme primordial, il ouvre une attention amenée à se prolonger, fait ressortir l'ampleur de ce qui pourrait sembler anodin. En effet, son absence de définition comme événement, au moment de son surgissement, mêlée à sa vision rétrospective (il apparaît comme tel, pour les protagonistes, *a posteriori*¹⁶⁰), le constitue doublement. Les multiples détails par lesquels il fait présence lors de son surgissement prennent ainsi, à la clôture du chapitre, une valeur prospective, mobilisant de nouveau un regard aiguisé chez le lecteur, alors qu'il a déjà eu lieu. La disjonction de l'instant du surgissement de l'événement ainsi opérée par la narration permet de maintenir conjointement mobilisation d'une expérience perceptive dans le texte et observation de celle-ci. La visibilité qu'il ouvre par son surgissement va ainsi de pair avec son impossible définition, qui ne peut se donner immédiatement, mais dans l'appréhension, lente, des sentiments, actions et situations qu'il rend possible. Il est donné ainsi comme un point de condensation, une conjonction d'éléments soudainement portés à la vue, renforçant une attention dans l'ouverture d'une configuration nouvelle, dont les possibles vont être donnés à voir progressivement, dans la suite du texte, le point d'intensité qu'il constitue annonçant sa teneur événementiale, et se prolongeant dans la mise en place de l'advenue du monde.

On peut l'observer également dans *Quand l'ombre...*, où l'événement du premier décollage en solitaire, qui annonce le devenir-pilote du personnage déroulé dans la suite du récit, est donné comme une mobilisation de toutes ses ressources, un point d'intensité, de confrontation à ses capacités : « [...] se ci fosse una panne proprio adesso ? [...]. L'altra persona, tu in questo caso, dovrebbe conoscere abbastanza di sé, almeno si spera, ma di quel fare aeronautico, del 'sapere del pilota' che in questo momento della sua vita, in questo suo primo atterraggio da solo, gli sembra cruciale chissà se conosce abbastanza, ed è qui che tu rischi. »¹⁶¹ (p. 12). Par là, il se constitue comme événement, révèle les possibles et met en présence des différents éléments agrégés dans cette situation particulière et risquée. Il se bâtit comme un instant de visibilité intense et engage une mise en exergue d'une multiplicité et d'une diversité, qu'il meut, mobilise et convoque dans l'instant crucial de son surgissement. Tout au long de la description de ce premier décollage, une

160 « Parecchi metri sotto terra, il giorno dopo, mentre spiegava ad altri la traccia di una collisione ad altissime energie, Brahe senti una fitta all'insellatura delle spalle, un dolore tenue subito riassorbito in pizzicore, col quale il corpo celebrava una sua personale ricorrenza. », p. 18 (« À plusieurs mètres sous terre, le jour suivant, alors qu'il expliquait à d'autres le tracé d'une collision à très hautes énergies, Brahé ressentit un élancement à l'ensellure des épaules, une douleur faible aussitôt résorbée en picotements, par laquelle son corps célébrait le retour d'un événement personnel. », p. 26).

161 « [...] s'il y avait une panne juste là, à l'instant ? [...] L'autre, toi en ce cas, doit se connaître suffisamment, du moins on l'espère, mais qui sait s'il possède suffisamment ce savoir-faire aéronautique, le « savoir du pilote », qui en ce moment de ta vie, dans ce premier atterrissage tout seul, te semble crucial, et c'est là que tu rencontres un risque. », p. 18.

convocation d'émotions diverses et denses, de souvenirs, de pensées hétéroclites, sont ainsi ressaisis par la narration. L'événement se constitue comme un point de condensation d'une diversité, faisant apparaître, à partir de son surgissement intense, tout un monde qui semble faire nouvellement présence, est rendu crucial. Il marque alors l'accès à une visibilité nouvelle, dans l'assomption d'une position personnelle transformée :

« Ci sono le cose da fare e queste cancellano ogni altro pensiero, e solo dopo le cose da fare [...], adesso che l'aereo vola livellato nel cielo, adesso guardi il mare e l'orizzonte nella foschia leggera del mattino e per la prima volta li vedi non soltanto come punti di riferimento per controllare le virate o le salite e le discese, sono il paesaggio cui d'ora in poi potresti appartenere, così come a terra appartieni ai fiumi e alle montagne. »¹⁶² (p. 9).

On l'a vu, la suite du récit témoigne de l'ouverture d'un monde et d'une position renouvelée pour le personnage, construites selon une ramification d'une multitude d'expériences qui permettent d'en parcourir les diverses facettes. L'intensité de l'expérience événementiale et la visibilité qu'elle donne au monde dans lequel elle prend place et qu'elle transforme s'y retrouvent, et sont ouvertes par le surgissement de l'événement. En fait, tout se passe toujours comme si l'événement, par l'intensité qu'il marque, convoquait tous les éléments en présence pour les faire ressortir, dans le même temps que les éléments qu'il met en jeu, les positions qu'il a bouleversées, les détails auxquels il donne lieu, expriment son advenue de manière biaisée. On peut observer ainsi au premier chapitre l'atterrissage (« [...] per forza di cose, il primo atterraggio da solo è l'altra faccia del primo decollo da solo [...] »¹⁶³, p. 11), plus resserré, qui permet d'appréhender cette convocation intense d'éléments divers dont la visibilité se trouve renforcée. Tout d'abord, c'est le regard qui est convoqué, ce qui s'offre à la vue, lié par le point-virgule à ce qui doit être fait, ce qui est en train de se passer : « Qui, in quest'ultima virata dove ti appare la città frontale, sulla destra l'isola, laggiù l'aeroporto ; apri la radio, chiama il finale, flap tutti fuori, carrello, luci di atterraggio. »¹⁶⁴ (p. 12). Ensuite, tout l'atterrissage est raconté en une seule phrase, très longue, enchaînant toutes les actions dans une sorte de continuité précipitée. Y est aussi déroulée une attention pour les positions des divers éléments en présence à ce moment, notés avec minutie (par exemple : « Eccoli lì Bruno, piccolo piccolo tra l'erba al bordo della pista, con il viso verso l'alto e la ricetrasmittente all'orecchio [...] »¹⁶⁵, p. 12), la description englobant même, par le biais de la narration à la deuxième personne,

162 « Il y a les choses à faire et cela efface toutes les autres pensées, et c'est seulement après les choses à faire, [...], maintenant que l'avion vole en paliers dans le ciel, c'est maintenant que tu regardes la mer et l'horizon dans la brume légère du matin et pour la première fois non seulement tu les vois comme des points de références pour contrôler les virages ou les montées et les descentes, mais ils sont le paysage auquel tu peux dorénavant appartenir, de même qu'à terre tu appartiens aux fleuves et aux montagnes. », p. 14.

163 « par la force des choses, le premier atterrissage en solitaire est l'autre face du premier décollage en solitaire », p. 16

164 « Ici, dans ce dernier virage où la ville t'apparaît de face, avec l'île sur la droite, là-bas l'aéroport ; établis le contact radio, appelle le terminal, tous les volets sont sortis, train et feux d'atterrissage. », p. 18.

165 « Il est là-bas Bruno, tout petit dans l'herbe au bord de la piste, le visage levé et l'émetteur-récepteur à l'oreille [...] », p. 18.

ce que le personnage ne voit pas : « [...] lasciati andare, vieni giù planando sopra gli alberi, se non fossi così concentrato e teso ti accorgeresti dell'ombra che il sole alle spalle ti proietta davanti, di come si ingrandisce sull'erba e tocca prima di te, la tua ombra ha già atterrato [...]. »¹⁶⁶ (p. 12). Les détails et la précipitation, la fugacité du moment, sont liés par le biais de cette longue phrase qui enchaîne les éléments par des virgules, mettant en relation actions rapides, descriptions minutieuses, petits éléments marquant le contour de la situation. Dans le même temps, le rythme de la phrase, précipité, marque l'accélération temporelle qui va de pair avec ce moment crucial, contrebalancée par un gonflement de cet instant court créé par l'allongement de la phrase pour marquer les détails. Est ainsi rendue perceptible l'intensité du moment événementiel, tandis qu'est dessinée sa configuration particulière. La définition précise de l'instant par le réseau de différents éléments qui le tendent donne ainsi à observer la manière dont l'événement s'y inscrit et se donne à appréhender par la mobilisation d'une diversité d'éléments dont il convoque ou renforce la présence. L'événement ne se donne alors que par cette conjonction de détails et l'intensité visuelle et sensitive qu'il suscite, qui en dessinent le contour et en rejouent l'appréhension, son ampleur au niveau du récit étant soulignée par son impact sur le monde du personnage, qu'il ouvre et renouvelle (« [...] è solo l'autorizzazione a un contropista, ma a te sembra un'autorizzazione più ampia, autorizzato a qualcosa che si è appena iniziato e cui solo un evento ultimativo potrebbe porre fine, un'autorizzazione principale con piccole autorizzazione corollarie [...]. »¹⁶⁷, p. 13).

Il conjoint ainsi une manière de porter un regard différent, périphérique, dans la mesure où il ne s'appréhende pas directement, et une possibilité pour ce regard d'exprimer une situation, globalement, dans toute l'étendue des détails divers qui la forme. L'urgence selon laquelle il intervient suscite de plus une mobilisation précipitée des éléments en jeu, en une sorte de condensation qui mène à l'ampleur du monde qu'il ouvre. La nouvelle « Fugua », dans *Mania*, toute entière construite selon une précipitation et un sens de l'urgence, en témoigne bien. Ce récit est constitué par une focalisation sur la course d'un personnage essayant d'échapper à l'homme qui le poursuit, donnée par le biais d'une narration omnisciente à la deuxième personne du singulier. Son récit est constitué par des phrases longues, enchaînant divers éléments et détails de cette course, qui mêlent l'action et la description des lieux traversés par le personnage et des sentiments qu'il éprouve. La précipitation et l'urgence de la situation sont encore une fois rendues par cette technique d'une phrase ample qui superpose divers éléments, mêlant ainsi accélération du temps

166 « [...] laisse-toi aller, descends en planant au dessus des arbres, si tu n'étais pas si concentré et tendu tu verrais l'ombre que le soleil qui est derrière toi projette devant, comment elle s'agrandit sur l'herbe et arrive avant toi, ton ombre a déjà atterri [...]. », p. 18.

167 « [...] ce n'est qu'une autorisation d'emprunter le chemin de roulement, mais il te semble que c'est une autorisation plus large, que tu es autorisé à faire une chose qui vient juste de débiter et à laquelle pourrait mettre fin seulement un événement décisif, c'est une autorisation principale avec des petites autorisations corollaires [...] », p. 19.

dans lequel se joue la survie du personnage et temps plus long de la notation, de l'observation extérieure de la situation. L'abolition des signes typographiques distinguant les dialogues, ainsi que l'insertion ponctuelle de descriptions précises, données selon une focalisation neutre, du projet architectural du cimetière du Peuple dans lequel se trouve le personnage¹⁶⁸, ajoutent qui plus est à cette création d'une sensation de précipitation un regard vaste. En effet, par cette technique, qui intègre aussi dans le récit de multiples citations de chansons populaires napolitaines, le regard normalement circonscrit par la focalisation sur le personnage principal est agrandi. La narration dépasse ainsi la seule situation décrite, afin de la mettre en perspective avec toute une histoire du lieu, avec un contexte qui gagne une place centrale et décale peu à peu le centre du récit (la course), tout en renforçant la teneur par cette intégration dans un ensemble vaste qui le souligne, lui donne un certain relief, une consistance singulière. Dans le même temps, cette accession du cimetière et de son histoire à une importance centrale dans le récit est elle-même biaisée, notamment par la fuite en avant qui clôt le récit (« Hai già scalvato il muro, scendi la rampa, trattieni il passo allungato dalla pendenza. Chi potrebbe dire che ti sia accaduto qualcosa, o che tu abbia a che fare con quel che è accaduto, te ne vai verso le luci che terminano di netto nel bordo scuro del mare. Sei di nuovo nel rumore, sei nel caldo. [...] »¹⁶⁹, p. 96), mais aussi par l'ambiguïté du titre en italien (« Fuga »), qui évoque à la fois l'architecte responsable de ce lieu et l'action de la fuite dont il est question. L'articulation de tous ces éléments mène à l'appréhension d'un monde vaste, aux centres multiples, que l'intensité de l'événement vécu et décrit semble souligner et contaminer. L'événement semble ainsi, par son ampleur, être à même d'ouvrir un monde dont tous les éléments participent de sa densité, l'intensité de la situation événementiale se répercutant sur la consistance du monde décrit, celle-ci soulignant l'intensité qui y prend place.

L'événement semble donc définir un point de visibilité dans le récit, dans la mesure où, par son surgissement, il donne lieu à une situation qui donne à voir le monde dans lequel il s'insère ; monde

168 Par exemple p. 93 : « *Un cimitero paleoilluminista, si dirà, dando la colpa ai limiti della ragione. Certamente metteva ordine ortogonalmente nel passato, cancellando ogni pretesa individuale ; ma proprio in questo perseguire, senza volerlo, senza saperlo, corrispondeva a un sentimento più antico e primitivo, quando i morti erano comunità indistinta [...].* E passo dopo passo, quando è a un passo da voi e a te salgono le lacrime agli occhi, fa un passo falso, inciampa sulla cassa, bestemmia e si squilibra, incontra un sostegno nell'argano, e nel sorreggersi la pistola gli cade, lontano da dove cade lui ; il custode la illumina, tu la raccogli veloce [...]. » (« *Un cimetière de l'époque antique des Lumières, dira-t-on, faisant porter la faute aux limites de la raison. Il mettait certainement de l'ordre dans le passé de manière orthogonale, effaçant toute prétention individuelle ; mais dans cette poursuite de la modernité, justement, sans le vouloir, sans le savoir, il correspondait à un sentiment plus antique et primitif, quand les morts étaient encore une communauté indistincte [...]. [...].* Et, un pas après l'autre, lorsqu'il est à un pas de vous deux et que les larmes te montent aux yeux, il fait un faux pas, il trébuche sur un cercueil, il jure et perd l'équilibre, il trouve le treuil pour se retenir, mais en même temps il laisse tomber le pistolet, loin de là où, lui, il tombe ; le gardien éclaire l'arme, toi tu la ramasses vite fait [...]. », p. 117).

169 « Tu as déjà sauté par-dessus le mur, tu descends la rampe, tu retiens ton pas allongé par la pente. Qui pourrait dire qu'il t'est arrivé quelque chose, ou que tu es impliqué dans ce qui vient de se passer, tu te diriges vers les lumières qui s'achèvent net sur le bord sombre de la mer. Tu es à nouveau dans le bruit, tu es dans la chaleur. », p. 121.

qu'il bouleverse ou renouvelle (littéralement dans « Fugue », puisque l'assassinat du poursuivant par le gardien du cimetière lui permet de le remettre en fonctionnement), en soulignant ainsi les différents composants, la teneur particulière. Sa visibilité est soutenue par la mobilisation perceptive qu'entraîne la confrontation à l'imprévu, à l'inhabituel, portée par l'événement. Le ressaisissement de ce monde constitue, de plus, une image dé-cadrée, dont le centre est mouvant, qui permet d'appréhender un vaste ensemble à l'instar de ce que Daniele Del Giudice explique tenter susciter¹⁷⁰. En effet, cette manière de donner à voir l'événement et les situations par l'articulation qu'il forme et qui les forme semble dérouter la constitution d'un cadre, pour au contraire mettre en place un regard plus large, non pas dans la mesure où il serait sans limite, mais plutôt par la diversité des éléments qu'il peut intégrer et l'absence de liaison directe entre ce qu'il met au jour qu'il permet, et selon laquelle il se constitue. Les techniques de la superposition, de l'accumulation, de l'intégration de textes différents intervenant comme une ponctuation, sont, ainsi, des techniques récurrentes chez Daniele Del Giudice, souvent associées à la description d'une situation événementiale, et qui permettent de lier l'événement à un point d'intensité, un instant de précipitation et de condensation des multiples éléments entrant en jeu dans une situation.

Celui-ci soutient ainsi l'ouverture d'un regard vaste, aiguisé également par le sentiment de l'urgence, posant de multiples éléments en perspective pour dessiner l'ampleur d'une situation qui se donne avant tout comme conjonction de détails divers, image ouverte et sans cadre d'un monde porté à la vue par le décalage, le bouleversement qui lui est appliqué. Il semble alors ouvrir le monde du texte à l'épaisseur de ce qui advient, dans une tentative d'évoquer la trame de ce qui fait présence, rendu plus intense par l'expérience événementiale, de laquelle n'est pas forcément exclue une certaine opacité.

C'est d'ailleurs à un tel type de vision que semblent chercher à accéder la plupart des personnages des récits de Daniele Del Giudice, ainsi qu'en témoignent notamment les expériences menées par Brahé et Epstein, et dont peut rendre compte l'exercice d'un regard proposé par Epstein à Brahé (auquel fera écho la scène de description du feu d'artifice demandée à Epstein par Brahé, sur laquelle nous reviendrons plus loin) : « « Lasci stare ciò che le sembra, - disse Epstein sorridendo. - La prego, mi dica ancora che cosa vede, ma soltanto quello che vede, quello che c'è » e lo disse

170 Cf. « Comment raconter l'invisible », *op. cit.*, p. 133 : « Je ne suis pas sûr que même notre regard soit en train de devenir aujourd'hui un regard encadré, une façon de figer la réalité, en sélectionnant et en supprimant certains aspects par l'intermédiaire d'un cadre invisible qui découpe et délimite notre vision. Cela pourrait constituer un autre seuil du non-visible et du mystérieux : la narration, qui évoque par mots, ne raconte pas à travers des cadres et même quand elle poursuit ses propres images avec exactitude et cherche à en cerner la proximité pour que le lecteur y parvienne tout seul, elle n'a ni marge ni cadre mais un champ visuel illimité où chacun peut voir selon son propre regard. ».

come un cieco può dirlo a un accompagnatore. »¹⁷¹ (p. 55). Il semble très facile, mais aussi incontournable, de mettre en rapport cette phrase, les quêtes de Brahé et d'Epstein qui cherchent à voir ce qui est et définira le « monde et à venir », et le récit *Dans les musée de Reims*, où le personnage cherche à voir avant de devenir aveugle, la rencontre avec Anne lui permettant, par ses descriptions – qu'elles soient ou non mensongères - d'enrichir sa vision : « E i colori ? » ha detto Barnaba tornando al quadro. « Sono soprattutto marroni, a parte il rosso dei vestiti e il giallo della luce » ha risposto lei. « Ma il vestito di Desdemona non è verde ? » « Non, non lo è » ha detto Anne. Ha sorriso. Ha guardato Barnaba, ha guardato il quadro. Poi ha ripreso in un tono diverso : « O forse sì. È verde »¹⁷² (p. 16). Au principe du récit, on trouve donc la nécessité de décaler le regard, de changer le point focal, de voir plus, pour voir ce qu'il y a et non ce qui semble ; ici, un tableau qui entre en collision avec un désir, une imagination, une situation personnelle, celle de Barnaba, qu'Anne comprend et fait vivre.

Le décalage du regard qui advient dans ces récits, notamment par l'introduction de l'événement et le bouleversement qu'il constitue, semble ainsi viser à rendre sa présence à ce qui a lieu, ce qu'« il y a », même si cela passe par une distorsion, la notation d'une conjonction d'éléments apparemment non-liés, qui éloigne le récit de ce qui « semble » pour rendre sa place à ce qui fait présence, marque la situation. Décalant et décadant le regard, l'événement constitue une expérience différente, qui, par le décalage, mènerait à ce qui est. Il semble ainsi pouvoir souligner ce qui fait présence, même l'anodin et le familier, qu'il fait ressortir par l'expérience de la perte des repères, du décalage de la vision qu'il entraîne. Son advenue semble s'imposer avant tout comme une présence particulière, une prise en compte de ce qui fait présence, nouvellement porté à la sensation par le sentiment de son passage, ainsi que semblent en témoigner les sentiments qui unissent le personnage de *Quand l'ombre* aux pilotes fantômes ressassant inlassablement l'instant du crash dans lequel ils sont morts : « Camminavamo verso la torre, camminavamo senza fretta, ciascuno preso nei propri sentimenti, tutto ciò che poteva accadere era già accaduto, accaduto e terribile e irrevocabile, e questa certezza e la dolcezza del luogo e la luce della luna sembravano infondere in ciascuno di noi una totale aderenza al paesaggio, un'accettazione di tutto ciò che è, così com'è. »¹⁷³ (p. 20).

171 « « Laissez de côté ce qu'il vous semble, a commandé Epstein en souriant. Je vous en prie, dites-moi encore ce que vous voyez, mais seulement ce que vous voyez, ce qu'il y a », et il l'a dit comme un aveugle le dirait à un accompagnateur. », p. 70.

172 « « Et les couleurs? » a demandé Barnaba en revenant vers le tableau. « Ce sont surtout des marrons, à part le rouge des vêtements et le jaune de la lumière », a-t-elle répondu. « Mais la robe de Desdémone, n'est-elle pas verte ? » « Non, elle ne l'est pas », a dit Anne. Elle a souri. Elle a regardé Barnaba, elle a regardé le tableau. Puis elle a repris sur un ton différent : « ou peut-être que si, elle est verte » », p. 21-22.

173 « Nous marchions vers la tour, nous marchions sans nous presser, chacun plongé dans ses sentiments, tout ce qui pouvait arriver était déjà arrivé, arrivé et terrible et irrévocable, et cette certitude et la douceur de l'endroit et la lumière de la lune semblaient inspirer à chacun de nous une adhésion totale au paysage, une acceptation de tout ce qui est, tel quel. », p. 28.

Le récit peut agir ainsi comme révélateur d'une simple présence, proposant une expérience plus approfondie de ce qui se présente, en la donnant à la fois à voir et à appréhender. L'événement semble pouvoir ouvrir l'espace du récit, de ses possibles, par la mise au jour des éléments improbables qui font présence et, par là, constituent le monde, à mesure qu'ils s'imposent et se révèlent à la vue. « ce qui est, tel quel », étant généralement, du point de vue de l'auteur, occulté, l'événement intervient comme un moyen de faire apparaître l'insoupçonné. On retrouve, chez José Saramago, cette manière de donner lieu, par le récit de l'événement, à l'ouverture d'une expérience de l'articulation des choses, qui révèle le monde, ce qui y fait présence, et les possibles, l'insoupçonné qu'il contient également. Si cette tentative d'ouvrir un regard aiguisé sur ce qui forme le monde a lieu différemment de chez Daniele Del Giudice, du fait notamment de l'intérêt de José Saramago pour un travail de l'organisation sociale, pour une recherche d'une expression des fondements et implications de l'ordre social extra-diégétique, cette tentative d'une vision aiguisée par le biais du décalage événemential y a lieu cependant. Dans les deux cas, l'introduction bouleversante de l'événement permet l'ouverture d'un regard, qui puisse faire ressortir ce qui semble contenu en puissance dans les situations, ordinairement non remarqué ou non actualisé, et constitue le monde.

On l'a vu, malgré leur focalisation sur des petits groupes de personnages principaux, les romans de José Saramago visent à développer un récit de la multitude et cherchent à rejouer les fondements de l'organisation sociale. C'est alors vers ceux-ci qu'est principalement orienté ce regard exacerbé soutenu par l'utilisation de l'événement événemential. En effet, l'irruption bouleversante de l'événement, qui permet « d'estrnhar » le monde extra-diégétique, peut soutenir le travail des caractéristiques sociales propre aux romans de José Saramago. Est ainsi mené dans le texte une observation des organisations sociales dont les particularités sont soulignées par leur confrontation au bouleversement événemential, selon le rôle de mise au jour, d'expérimentation des possibles, dévolu à la fiction chez cet auteur. L'irruption bouleversante de l'événement, par la désorganisation sociale qu'elle implique, va ainsi permettre d'exacerber la recherche d'une lucidité concernant les « rouages de la société » déjà présente dans la première partie de la production saramaguienne, en en jouant les fondements pour mettre au jour les possibles qui peuvent, en puissance, y exister. Cette observation se double de plus d'une implication, dans la mesure où elle se déroule à deux niveaux distincts et entremêlés par la narration. En effet, on observe tout autant, en ce qui concerne cette mise en jeu de l'organisation sociale, un regard panoramique concernant surtout l'analyse d'une situation globale, fondée sur une observation des réactions des différents gouvernements, et un niveau plus intime, qui porte une confrontation matérielle, corporelle et émotionnelle, au monde

événementiel et à sa nouvelle organisation. L'aspect matériel est ainsi appuyé dans tous ces récits, l'attention de la narration se portant sur les détails contingents et pragmatiques qui tendent les situations, marquent le monde de leur présence spécifique. Le recours, de plus, à une énonciation oscillante, qui déroule aussi bien le regard surplombant du narrateur qu'une focalisation plus restreinte, maintient conjointement observation détachée, analyse et commentaire de la situation, et adhésion émotionnelle à celle-ci, lorsque la focalisation est plus resserrée et la voix narrative plus discrète. Cela permet alors de susciter à la fois une expérience du monde ouvert par le bouleversement événementiel et une réflexion sur celui-ci. Cette opposition entre un niveau 'abstrait' et une matérialité très concrète est de plus doublée d'une opposition entre une résistance à la situation événementiale de la part des institutions et une acceptation de celle-ci par les individus qui y sont confrontés, entraînant un renouvellement de leurs conceptions et des pratiques, qui permet à la fiction de développer de nouveaux modes d'organisations.

L'événement permet alors d'ouvrir un regard sur les fondements de l'organisation sociale, dans le même temps qu'il entraîne une confrontation concrète à sa perturbation. Il permet ainsi une observation doublée d'une expérience, porte un regard aiguisé qui vise à mettre au jour ce qui n'était pas évident, mais fait présence. C'est le jeu même de cette actualisation des possibles qui compose, peu à peu, le monde diégétique, lui donnant une forme observable comme une teneur sensible. La narration rejoue ainsi le principe d'advenue événementiale, et rend visible la manière dont il s'instaure.

Dans la mesure où l'événement a toujours lieu, sauf dans *O Homem Duplicado*, à l'échelle d'au moins un pays, on observe une focalisation importante des récits sur les institutions et les individus qui les composent. Le jeu de la déstabilisation fictive des organisations sociales permet de suivre le déroulement de l'événement, de donner à voir son ampleur, tandis que les caractéristiques des instances du pouvoir sont soulignées par l'observation de leurs réactions au bouleversement événementiel. Celles-ci prennent, généralement, la forme d'une opposition à la nouveauté et à l'inconnu portés par l'événement. Les instances de pouvoir apparaissent ainsi avant tout comme une force de conservation, d'immobilisme, auto-centrées, et dont la justification dévie peu à peu de la préservation d'un bien commun ou d'une organisation orientée vers ceux auxquels elle s'applique vers une simple préservation d'un pouvoir, d'un statut, d'un fonctionnement, dont la contradiction avec la 'réalité' et l'absence de prise en compte de ce qui a lieu sont flagrantes. Il s'agit en effet toujours pour elles de tenter de revenir à un ordre connu, de maintenir les normes habituelles, quelle que soit l'ampleur de l'événement les atteignant. Les structures de pouvoir apparaissent ainsi toujours avides de réduire l'impact de l'événement, par un souci de protection non dirigé vers les individus qu'elles administrent, mais vers leur fonctionnement même. La seule échappée de la

narration de *Ensaio sobre a Cegueira* hors du groupe des aveugles principaux, très brève, concerne ainsi le ministre concerné par la contagion et donne à voir, par la construction d'un contraste dans le chapitre entre la décision de la mise en quarantaine et la description de son application pratique, tout le désintérêt d'un pouvoir qui semble ne régner que pour lui-même. Ainsi, le choix extrêmement rapide de l'asile comme lieu de quarantaine adéquat (« [...] Nesse caso, resta o manicómio, Sim, senhor ministro, o manicómio, Pois então que seja o manicómio, [...] »¹⁷⁴, p. 59) est-il mis en rapport avec son insalubrité découverte par la femme du médecin (« Havia mais camaratas, corredores longos e estreitos, gabinetes que deviam ter sido de médicos, sentinas encardidas, uma cozinha que ainda não perdera o cheiro de má comida [...]. Por toda a parte se via lixo. »¹⁷⁵, p. 60-61). Les difficultés d'organisation sont résolues par un recours à la mesquinerie et à l'individualisme des internés¹⁷⁶, tandis qu'à la fin du chapitre, l'annonce diffusée quotidiennement dans l'asile, citée dans son entier par la narration, faisant l'objet d'un procédé de mise en opposition entre son propos et la situation concrète des internés, exacerbe encore l'abandon de toute responsabilité par le gouvernement : après un appel au sens civique des internés, mis en quarantaine par solidarité avec le reste de la population, et l'assurance de la maîtrise de la situation par le gouvernement, son défaussement est également affirmé

(« [...] décimo, em caso de incêndio, seja ele fortuito ou intencional, os bombeiros não intervirão, décimo primeiro, igualmente não deverão os internados contar com nenhum tipo de intervenção do exterior na hipótese de virem verificar-se doenças entre eles [...], décimo segundo, em caso de morte, seja qual for a causa, os internados enterrarão sem formalidades o cadáver na cerca [...]. »¹⁷⁷, p. 65).

Les expériences radicales auxquelles sont confrontées, par l'événement impossible, les organisations étatiques permettent ainsi une approche critique, qui se construit selon le procédé d'une exacerbation des potentialités portées par ces structures mêmes. La radicalité de l'événement et la menace que son bouleversement fait peser sur l'ordre public connu semble ainsi opérer comme

174 « [...] Dans ce cas, il reste l'asile d'aliénés, Oui, monsieur le ministre, Eh bien, va pour l'asile, [...] ». », p. 53.

175 « Il y avait d'autres dortoirs, de longs corridors étroits, des pièces qui avaient du être les cabinets des médecins, des lieux d'aisance immondes, une cuisine qui n'avait pas encore perdu son odeur de mauvaise nourriture [...]. L'on voyait partout des débris. », p. 54.

176 « [...] Vejo aí um problema [...], vamos ser obrigados a pôr lá pessoal para orientar as transferências, e não acredito que possamos contar com voluntários, Não creio que seja necessário, senhor ministro [...], no caso de um dos suspeitos de infecção cegar, tenha o senhor ministro por certo que os outros, os que ainda conservarem a vista, põem-no de lá para fora no mesmo instante [...]. », p. 59 (« [...] J'entrevois un problème, [...], nous allons être obligés d'y installer du personnel pour orienter les transferts or je ne crois pas que nous puissions compter sur des volontaires, Je ne pense pas que cela sera nécessaire, monsieur le ministre, [...], au cas où l'une des personnes soupçonnée de contamination deviendrait aveugle, [...], vous pouvez être sûr [...] que les autres, ceux qui conserveront encore la vue, la flanqueront dehors sur-le-champ [...]. », p. 53).

177 « [...] dixièmement, en cas d'incendie, fortuit ou intentionnel, les pompiers n'interviendront pas, onzièmement, les internés ne devront pas compter non plus sur la moindre intervention de l'extérieur au cas où des maladies se déclareraient parmi eux [...], douzièmement, en cas de mort, quelle qu'en soit la cause, les internés enterreront le cadavre près de la clôture sans formalités [...]. », p. 58.

un stimulus intense qui exciterait toutes les dérives possibles contenues dans les organisations de pouvoir.

Le développement romanesque de ces dérives potentielles agit alors comme une prise de position critique, qui pointerait les écueils des organisations politiques. Dans *Ensaio sobre a Lucidez*, est montrée ainsi la possibilité d'aller vers un pouvoir absolu que recèle l'organisation pratique du pouvoir relatif démocratique. Il s'agit ici de pointer les limites d'une démocratie, incapable de suivre la volonté des électeurs si celle-ci n'est pas conforme à la règle de l'élection d'un parti majoritairement plébiscité, semblant donc porter en elle sa possible dérive autoritaire, qu'un imprévu dans le processus démocratique pourrait suffire à actualiser. La réaction du gouvernement à l'événement des votes blancs, qui le met directement en péril, l'exemplifie :

« O governo, reconhecendo que a votação de hoje veio confirmar, agravando-a, a tendência verificada no passado domingo [...] considera, após ter consultado com a sua excelência o chefe do estado, que a sua legitimidade para continuar em funções não foi posta em causa [...]. [...] É tempo ainda de emendar o erro, não por meio de uma nova eleição, [...], mas através do rigoroso exame de consciência a que, desde esta tribuna publica, convoco os habitantes da capital, todos eles, [...], sob pena de se converterem no alvo directo das sanções previstas no estado de excepção cuja declaração, após consulta, amanhã mesmo, ao parlamento, [...], o governo vai solicitar [...]. Mudança de tom, braços meio abertos, mãos levantada à altura dos ombros, O governo da nação tem a certeza de interpretar a fraternal vontade de união de todo o resto do país, esse que com um sentido cívico credor de todos os elogios cumpriu com normalidade o seu dever eleitoral, vindo aqui, como pai amantissimo, recordar à parte da população da capital que se desviou do recto caminho a lição sublime da parábola do filho pródigo, e dizer-lhe que para o coração humano não há falta que não possa ser perdoada, assim seja a contrição, assim seja o arrependimento. »¹⁷⁸.

Le déni de l'impact des votes en blanc sur la légitimité gouvernementale est explicite, mais, dans la deuxième partie du discours, le recours à la menace, mêlé à la convocation d'un vocabulaire paternaliste et culpabilisateur, qui fait des citoyens des enfants de la patrie, qu'il faut donc guider, évoque particulièrement les caractéristiques du régime fasciste, décrit dans *O Ano da morte de Ricardo Reis* selon la même technique de retranscription de discours directs raillés par la voix

178 *Ensaio sobre a Lucidez*, Editorial Caminho, 2004, p. 37-38 [Toutes les citations ultérieures de *Ensaio sobre a Lucidez* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« Reconnaissant que le scrutin d'aujourd'hui confirme, en l'aggravant, la tendance qui s'est faite jour dimanche dernier [...], le gouvernement considère, après avoir consulté son excellence le chef de l'état, que la légitimité de l'exercice de ses fonctions n'est pas remise en cause [...]. [...] Il est encore temps de rectifier cette erreur, non pas par le biais d'une nouvelle élection [...], mais par le truchement d'un examen de conscience rigoureux auquel j'invite tous les habitants de cette ville du haut de cette tribune publique, [...], sous peine de devenir la cible directe des sanctions prévues dans l'état d'exception dont le gouvernement va demander l'application à son excellence le chef de l'état, après avoir consulté dès demain le parlement. Changement de ton, bras à demi écartés, mains levées à la hauteur des épaules, Le gouvernement de la nation est convaincu d'interpréter la fraternelle volonté d'union de tout le reste du pays, lequel avec un sens civique digne de tous les éloges a accompli normalement son devoir électoral, en venant ici, tel un père affectueux, rappeler à la partie de la population qui s'est égarée du droit chemin la leçon sublime contenue dans la parabole du fils prodigue et lui dire que pour le cœur humain il n'est pas de faute qui ne puisse être pardonnée, dès lors que la contrition est sincère et le repentir total. », *La Lucidité*, Seuil, 2007, traduction Geneviève Leibrich, p. 40-42 [Toutes les citations ultérieures de *La Lucidité* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page].)

narrative, et annonce la dérive dictatoriale qui va prendre place dans la suite du récit. On assiste ici à l'incompétence des institutions à faire face à l'événement, à l'accueillir dans ses caractéristiques particulières qui remettent en cause l'ordre établi, au profit d'un maintien d'une domination, même illégitime. La ville des votes blancs, la capitale, est ainsi abandonnée par le gouvernement et placée en état de siège, tandis que le gouvernement tente d'intervenir par divers moyens insidieux pour dérouter l'autogestion qui s'y met en place (attentat, grève forcée des fonctionnaires, et finalement désignation d'un bouc émissaire en la personne de la femme du médecin). La dérive dictatoriale est exprimée également, au-delà des méthodes violentes de répression exercées par le gouvernement à l'encontre de la population de la ville, par l'abolition progressive des règles démocratiques¹⁷⁹, ainsi que par le recours récurrent au vocabulaire connotant l'idéologie fasciste, utilisé par le premier-ministre comme par le narrateur pour décrire ses actions (« Finalmente, expurgado dos elementos perturbadores, o conselho era uma bloco coeso, um chefe, uma vontade, um projecto, um caminho. »¹⁸⁰, p. 181). La confrontation à la perturbation événementiale permet ainsi de continuer la critique des structures de pouvoir et d'organisation de la société commencée dans la première partie de la production saramaguienne, tout en exacerbant le procédé pour questionner également leurs fondements. L'introduction de l'événement fantaisiste éloignant le monde mis en jeu de la société extra-diégétique, le regard critique de l'auteur se déplace, et, s'il conserve la technique d'une mise en scène ironique propre à désacraliser les pouvoirs institués, il semble viser tout autant à en questionner les fondements, à en clarifier le mode d'être en le rendant visible par son essai romanesque.

Cette visibilité peut s'appuyer ainsi sur l'exacerbation de données, rendue possible par leur mise en fiction, comme sur une traduction concrète, une matérialisation des principes plus généraux ou abstraits qui peuvent être abordés par les récits, selon le procédé de recours à une littéralisation sur lequel s'appuient ces récits. Le traitement de l'espace événemential, en rapport avec les organisations de pouvoir, en rend bien compte, dans la mesure où il donne une matérialité particulière à l'événement. Ainsi, la mise en état de siège de la capitale de *Ensaio sobre a Lucidez* correspond à un isolement de l'espace touché par l'événement¹⁸¹, qui rappelle la mise en quarantaine

179 Par exemple, p. 178 : « [...] ministros que entram e ministros que saem, é o que mais se encontra na vida, disse o primeiro-ministro, de todo o modo, se o governo entrou aqui completo, completo saíra, eu assumo a pasta da justiça e o senhor ministro das obras publicas tomara conta dos assuntos da cultura [...] ». (« des ministres qui sortent et des ministres qui entrent sont des phénomènes courants dans la vie, dit le premier ministre, de toute façon le gouvernement est entré ici au complet et il en ressortira au complet, j'assume le portefeuille de la justice et le ministre des travaux publics s'occupera des affaires culturelles. », p. 196-197).

180 « Enfin expurgé de ses éléments perturbateurs, le conseil était un bloc uni, un chef, une volonté, un projet, une voie. », p. 200.

181 « A fronteira era igual em todas as saidas da cidade, uma pesada vedação amovivel, um par de tanques, cada um no seu lado da estrada, umas quantas barracas, e soldados armados [...] », p. 90 ; « [...] de toda a maneira [os fugitivos] não conseguirão atravessar, além das patrulhas convencionais [...] dispomos de sensores electronicos [...] », p. 91 (« La frontière était identique à toutes les sorties de la ville, une lourde barrière amovible, deux tanks de part et

opérée dans *Ensaio sobre a Cegueira*. Elle définit un « lieu propre »¹⁸² du pouvoir garant d'une maîtrise (absurde et rendue précaire par l'événement), et, par opposition, circonscrit l'espace des manifestations immaîtrisables de ce qui diffère (l'événement, le peuple qui le reçoit), traité par l'exclusion. L'application des institutions à délimiter des zones où tenter de circonscrire l'événement semble ainsi avoir pour objet de contenir « a redutivel disponibilidade do espaço, [...] que tudo pode acontecer nele. E acontece. »¹⁸³, afin d'en restreindre les possibilités. Outre qu'elle possède l'intérêt, pour la narration, comme on l'a vu, de distinguer un espace événementiel sur lequel focaliser l'attention narrative, la délimitation stricte d'un espace de l'événement va de pair avec la critique du besoin de contrôle, de protection d'un ordre connu, d'appartenance, qui parcourt les récits de José Saramago, en le traduisant concrètement. *A Jangada de Pedra* se fait particulièrement l'écho de ce procédé. Si l'espace événementiel y est délimité par l'événement même, il permet un jeu avec la notion de frontière particulièrement important : la faille des Pyrénées suit exactement le tracé, abstrait, de la frontière entre l'Espagne et la France, la matérialisant. L'absurdité d'une telle matérialisation, qui postule ironiquement une soumission de la catastrophe « naturelle » aux délimitations étatiques arbitraires, permet ainsi de pointer ludiquement le non-sens de ces découpages¹⁸⁴, comme les disparités culturelles ou les jeux de pouvoir dont elles peuvent ressortir. Ainsi éclot un débat absurde entre la France et l'Espagne, assez longuement déroulé au deuxième chapitre, selon lequel la rupture des Pyrénées doit être nationalisée (« Levantavam essas senhores uma dúvida grave, Vamos lá a saber, para onde é que o buraco abre, para o lado espanhol, ou para o

d'autre de la route, plusieurs baraquements et des soldats armés. » ; « de toute façon [les fuyards] ne réussiraient pas à traverser car, outre des patrouilles classiques, nous disposons des deux côtés de capteurs électroniques. », p. 100).

182 « Comme dans le management, toute rationalisation « stratégique » s'attache d'abord à distinguer un « environnement », un « propre », c'est-à-dire le lieu du pouvoir et du vouloir propres. Geste cartésien, *si l'on veut : circonscrire un propre dans un monde ensorcelé par les pouvoirs invisibles de l'Autre*. », Michel De Certeau, *L'invention du quotidien, I, Arts de faire*, Gallimard, 1990 (1980), p. 59, voir p. 59-60 sur ce thème.

183 *A Jangada de Pedra*, p. 20 (« la vacance de l'espace, où tout peut arriver. Et arrive », p. 20).

184 Que l'auteur pointait déjà déjà dans *Viagem a Portugal*, à l'incipit : « Este é o primeiro viajante que no meio do caminho pára o automóvel, tem o motor já em Portugal, mas não o depósito da gasolina, que ainda está em Espanha, e ele próprio assoma ao parapeito naquele exacto centímetro por onde passa a invisível linha da fronteira. Então [...] ouve-se a voz do viajante, pregando aos peixes do rio : « Vinde cá, peixes, vós da margem direita que estais no rio Douro, e vós da margem esquerda que estais no rio Duero, vinde cá todos e dizei-me que língua é que falais quando aí em baixo cruzais as aquáticas alfândegas, e se também lá tendes passaportes e carimbos para entrar e sair. [...] peixes que viveis nessas confundidas águas, que tão depressa estais numa banda como da outra, em grande irmandade de peixes que uns aos outros só se comem por necessidades de fome e não por enfados de pátria. », Caminho, 1992 (1981), p. 9 (« C'est le premier voyageur qui arrête son automobile au milieu du chemin, alors que le moteur se trouve déjà au Portugal, mais pas le réservoir à essence qui, lui, est encore en Espagne, et le conducteur se penche au-dessus du parapet au point précis par où passe la ligne invisible de la frontière. Alors [...] s'élève la voix du voyageur qui pêche aux poissons du fleuve. « Venez, poissons, vous de la rive droite qui nagez dans le Douro et vous de la rive gauche qui nagez dans le Duero, venez tous ici et dites-moi dans quelle langue vous parlez quand, là, en contrebas, vous franchissez la douane aquatique, et si là aussi il vous faut des passeports et des tampons pour entrer et sortir. [...] poissons qui vivez dans ces eaux mêlées et qui tantôt êtes d'un côté, tantôt de l'autre, en une grande fraternité de poissons qui ne s'entre-dévoient que poussés par la faim et non en raison de bisbilles entre patries. », *Pérégrinations portugaises*, Seuil, 2003, traduction Geneviève Leibrich, p. 11).

lado francês. »¹⁸⁵, p. 23), tandis que la dérive de la péninsule permet l'observation et l'évocation des diverses influences internationales revendiquées à son sujet et questionne l'appartenance identitaire de celle-ci aux différentes aires culturelles, politiques ou administratives mondiales (« [...] Nós já não somos europeus, ora, isto não é inteiramente verdade, Por enquanto ainda estão em águas territoriais [...] »¹⁸⁶, p. 75). Ainsi, lorsque la péninsule s'arrête, non sans humour, « mais milhas menos milhas [...] sobre o que fora a linha que, naqueles tempos gloriosos, dividira o mundo em duas partes, pataca a mim, pataca a ti [...] »¹⁸⁷ (p. 298), un nouvel ordre mondial s'apprête à se mettre en place, selon les suggestions les plus variées (« Em editorial não assinado propunha-se a adopção, pelos dois países peninsulares, de uma estratégia conjunta e complementar que os tornasse no fiel de balança da politica mundial, Portugal virado para ocidente, para os Estados Unidos, a Espanha para oriente, para a Europa. »¹⁸⁸, p. 298), discréditées par l'ironie narrative, au profit de l'« ibérisme » revendiqué par l'auteur, dont le récit permet un développement concret

(« Neste livro, tentei mostrar duas coisas ; primeiro : a Península Ibérica tem pouco a ver com a Europa no plano cultural. [...]. Segundo : há na América um número muito grande de povos cujas línguas são a espanhola e a portuguesa. Por outro lado, nascem em África novos países que são as nossas antigas colónias. [...] Trata-se apenas de sonhar - acho que esta palavra serve muito bem – com uma aproximação entre estes dois blocos, e com o modo de o demonstrar. Ponho a Península a vogar para o seu lugar próprio, que seria no Atlântico, entre a América do Sul e a África Central. Imagine, portanto, que eu sonharia com uma bacia cultural atlântica »¹⁸⁹).

Cette traduction matérielle de principes abstraits permet de soutenir les prises de position de l'auteur, de développer un regard critique envers les diverses institutions en place, selon la constitution d'une sorte d'essai romanesque. Le recours à la fiction et à sa traduction littérale et concrète permettrait 'd'essayer' les réflexions de l'auteur et les potentialités extra-diégétiques, de manière concrète. Le développement de ces potentialités par le récit passe alors par un procédé qui maintient conjointement réflexions et principes généraux, portés principalement par les commentaires du narrateur, ou, à certains moments, par l'activité réflexive des personnages, et

185 « Ces messieurs soulevaient en effet un grave problème, savoir de quel côté, espagnol ou français, s'ouvrirait le précipice. », p. 23.

186 « Nous ne sommes déjà plus européens, or cela n'est pas tout à fait exact, Pour le moment vous êtes encore dans les eaux territoriales [...] », p. 71.

187 « à un mille près [...] de ce qu'avait été la ligne qui, à l'époque glorieuse, avait divisé le monde en deux parties, un petit bout pour toi, un petit bout pour moi [...] », p. 281.

188 « Dans un éditorial non signé, on proposait aux deux pays péninsulaires d'adopter une stratégie conjointe et complémentaire qui leur assurât une nouvelle position dans la balance mondiale, le Portugal tourné vers l'occident, les États-Unis, l'Espagne tournée vers l'Orient, vers l'Europe. », p. 282.

189 « José Saramago : « A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa » », *Jornal das Letras*, 10/11/1986, p. 24 (« Dans ce livre, j'ai tenté de montrer deux choses ; premièrement : la Péninsule Ibérique a peu de rapport avec l'Europe sur le plan culturel. Deuxièmement : il y a en Amérique un nombre de peuples important dont les langues sont l'espagnol et le portugais. D'un autre côté, de nouveaux pays naissent en Afrique, qui sont nos anciennes colonies. Il s'agit simplement de rêver – je pense que c'est le mot juste – d'une approche entre ces deux blocs, et de la manière de la démontrer. Je mets la péninsule à voguer vers son lieu propre, qui serait dans l'Atlantique, entre l'Amérique du Sud et l'Afrique Centrale. J'imagine, de ce fait, que je rêverais à partir d'une base culturelle atlantique. »).

confrontation concrète à leur traduction matérielle, exprimée par la configuration que prend le monde diégétique et à laquelle les personnages sont confrontés. L'assassinat de la femme du médecin, qui clôt *Ensaio sobre a Lucidez*, en rend compte. Il évoque le pouvoir autoritaire mis en place et l'aveuglement humain dont celui-ci procède, avec la référence aux deux aveugles sur laquelle se termine le récit, renvoyant à *Ensaio sobre a Cegueira* (« Então um cego perguntou, Ouviste alguma coisa, Três tiros, respondeu outro, Mas havia também um cão aos uivos, Já se calou, deve ter sido o terceiro tiro, Ainda bem, detesto ouvir os cães a uivar. »¹⁹⁰). Il se compose aussi comme une image forte et concrète, dont la valeur symbolique est mêlée à la matérialité que son expression convoque.

Il intervient brièvement à la fin d'un long paragraphe qui le précède et l'annonce, dont la longueur crée une tension, une attente, qu'il rompt brusquement. Il a lieu, de plus, au présent, selon un changement des temps verbaux qui intervient abruptement, au départ de la description des gestes de l'assassin (« Às onze horas o homem da gravata azul com pintas brancas *subiu* ao terraço de um prédio quase fronteiro às traseiras daquele em que vivem a mulher do médico e o marido. *Leva* uma caixa de madeira envernizada, de forma rectangular. Dentro *há* uma arma desmontada [...] »¹⁹¹, p. 328). Cet emploi du présent marque tout le passage de l'assassinat, le passé étant de nouveau réutilisé à la clôture du récit, lors du dialogue des aveugles. Cette scène est ainsi isolée du reste du récit, rompt avec le flux narratif et impose sa présence concrète. Tout le passage est construit par des phrases assez courtes, un resserrement de l'utilisation de la voix narrative sur la seule description de l'action, et l'assassinat lui-même est donné en trois phrases que séparent de courtes ellipses : « A mulher aproxima-se da grade de ferro, põe-lhe as mãos em cima e sente a frescura do metal. Não podemos perguntar-lhe se ouviu os dois tiros sucessivos, jaz morta no chão e o sangue desliza e goteja para a varanda de baixo. O cão veio a correr lá de dentro, fareja e lambe a cara da dona, depois estica o pescoço para o alto e solta um uivo arrepiante que outro tiro imediatamente corta. »¹⁹² (p. 329). Il est ainsi construit selon une liaison paratactique, qui permet de conjoindre et de figer trois moments distincts qui se composent en trois images très visuelles, impliquant chacune des sensations appuyées, insistant sur la matérialité des éléments présents : la « fraîcheur du métal »

190 « Alors un aveugle demanda, Tu as entendu quelque chose, Trois coups de feu, répondit un autre, Mais il y avait aussi un chien qui hurlait, Il s'est tu, ça a du être le troisième coup de feu. Heureusement, car j'ai horreur d'entendre les chiens hurler. ».

191 « À onze heures, l'homme à la cravate bleue à pois blancs *grimpa* sur la terrasse d'un immeuble faisant presque face à l'arrière de celui où habitent la femme du médecin et son mari. Il *porte* une caisse en bois verni de forme rectangulaire. Une arme démontée se *trouve* à l'intérieur. », p. 368.

192 « La femme s'approche de la balustrade en fer, elle y pose les mains et sent la fraîcheur du métal. Nous ne pouvons pas lui demander si elle a entendu les deux coups de feu, car elle gît par terre, morte, le sang s'écoule et goutte sur le balcon en dessous. Le chien est aussitôt accouru et il flaire et lèche le visage de sa maîtresse, puis il tend le cou vers le ciel et lance un hurlement à donner la chair de poule qu'un autre coup de feu interrompt immédiatement. », p. 369 (la traduction française lie plus les phrases, notamment avec l'utilisation du « car » et du « aussitôt » qui sont absents en portugais, posant ainsi une ellipse entre chaque élément qui nuance la continuité des actions).

ressentie par la femme du médecin, le sang pesant qui s'écoule, le son du cri du chien. Si cet assassinat final corrobore tout le propos du récit et symbolise l'aveuglement humain et l'état d'exception sur lequel a débouché la démocratie, sa description resserrée, selon la construction de telles images brèves mais fortes, déroulées au présent selon une liaison paratactique qui les isole et semble les souligner, lui donne une matérialité et une teneur concrète qui semble dépasser une simple vocation d'illustration des principes plus généraux qu'il peut porter. Il vaut aussi pour lui-même, dans la constitution d'une image forte et très concrète, qui marque une expérience sensible appuyée. On retrouve ici la technique de la métaphore littéralisée qui semble présider à l'introduction de l'événement dans les textes, dans la mesure où la matérialité du contexte diégétique déroulé semble valoir à la fois comme illustration du point de vue porté par le récit et comme développement pour lui-même, indépendant, du monde diégétique créé, ne recoupant pas toujours un sens figuré. Il propose au contraire une mise en présence d'un monde précis, ne valant également que pour lui-même, par l'expérience qu'il porte.

Ce principe d'une confrontation concrète aux éléments du monde diégétique événementiel est présent dans chaque récit, et met en place, constitue et donne à voir le monde diégétique, qui se donne moins par la définition d'un contexte – les descriptions contextualisantes étant quasiment absentes – que par l'assomption de sa matérialité lors d'instantes resserrés. La mise en place du monde diégétique, porteur des possibles que le récit se propose d'essayer et que l'événement révèle, est ainsi liée toujours à l'expérience qui en est faite, celui-ci se donnant à voir à travers une confrontation concrète. Ainsi, les nombreuses évocations des conditions matérielles précises et de la confrontation émotionnelle et physique des personnages à celles-ci, ramènent l'abstraction du thème général du récit à un développement concret, sensible, qui fait advenir le propos du texte comme monde diégétique sensible. Les possibles du monde diégétique semblent ainsi être à la fois énoncés dans leur principe comme dans leur développement concret et matériel. On a ainsi déjà vu l'attention portée aux éléments très matériels, notamment aux besoins corporels, qui marque la diégèse de *Ensaio sobre a Cegueira* et permet de donner à voir une configuration nouvelle, qui réduit à néant les habitudes extra-diégétiques et fait ressortir les besoins fondamentaux qui les articulent¹⁹³. Ce récit métaphorique de « l'aveuglement » humain s'enrichit alors de l'épaisseur des détails concrets qui tendent toute existence, convoquant ainsi « la couleur du sang et le sel des

193 Cf. également Maria Alzira Seixo, *op. Cit.*, p. 114 : « Nos nove capítulos que descrevem a vida em clausura, os gestos do quotidiano adquirem proporções de excepção : ir buscar comida ou ir à retrete são actos que comportam riscos de frustração e achincalhamento ; fazer amor ou enterrar um morto são atitudes que levantam problemas inimagináveis – e toda uma aprendizagem deve ser feita [...] » (« Dans les neuf chapitres qui décrivent la vie pendant l'internement, les gestes du quotidien acquièrent des proportions exceptionnelles : aller chercher la nourriture ou aller aux toilettes sont des actes qui comportent des risques de frustration et d'humiliation ; faire l'amour ou enterrer un mort sont des attitudes qui soulèvent des problèmes inimaginables – et tout un apprentissage doit être fait. »).

larmes », dont Maria Alzira Seixo observe le motif thématique dans le récit¹⁹⁴. De même, dans *A Jangada de Pedra*, où la narration est pourtant moins resserrée que dans *Ensaio sobre a Cegueira*, sont toujours notés des détails pragmatiques concernant à la fois la configuration nouvelle du monde abordé par les personnages et leur organisation pratique, comme le souligne Luis Almeida Martins, qui pointe l'aspect quotidien des actions des personnages développées en dépit du caractère « merveilleux » que l'ensemble du récit peut avoir

(« Esta viagem dentro da viagem (mas haverá outra condição ibérica ?) é pontilhada por encantos e maravilhas sem fim. É tudo tão casual e telúrico que dir-se-ia (não será ?) o dia-a-dia que temos. O improviso, também ele tão ibérico, acomoda-os e acomoda-nos no seio do desconforto e da pergunta. Dois Cavalos automóvel [...] a dado trecho morre e logo há que substitui-la por Dois Cavalos cavalos, motor muscular de uma galera que desfralda as suas lonas por cerros e valados [...]. »¹⁹⁵).

Cette quotidienneté des actions comme des éléments notés par le récit intervient de manière importante, ainsi par exemple dans la description toujours minutieuse dans *A Jangada de Pedra* des moyens de transports des personnages, comme de leur nourriture ou de leurs haltes en vue du repos nocturne. Il faut également noter que c'est par cette appréhension concrète du monde événementiel portée par les personnages que les organisations de ceux-ci, contrastant avec les organisations institutionnelles critiquées, vont se mettre en place. Elles interviennent ainsi comme une réponse pragmatique à la confrontation concrète au monde événementiel, comme une adaptation aux nouvelles nécessités qu'il fait naître, ainsi qu'aux transformations qu'il apporte aux organisations habituelles. Cette réponse, cette adaptation, cette réaction concrète et pratique au monde événementiel et au bouleversement introduit par l'événement, permet de faire naître dans le récit de nouvelles formes d'organisation, toujours valorisées, qui rejouent elles aussi les fondements de l'organisation sociale, ancrée cette fois dans un rapport direct avec l'événement.

Dans l'ouverture du monde créé par l'événement, une réelle importance va être donnée à ces contre-organisations qui, par contraste, renforcent la critique de l'ordre établi et portent un modèle d'organisation alternative, rendu possible par la rupture des normes établies par l'événement, par la mise en péril qu'il représente pour les structures issues de « l'ancien monde ». Les institutions et leur cloisonnement sont ainsi mises en opposition avec la sagesse simple selon laquelle les personnages gèrent leurs parcours. La réduction de l'événement dans des cadres normés, la délimitation entre le connu et l'inconnu, potentiellement menaçant, opéré par tous les gouvernements, en quête d'une

194 *Op. Cit.*, « Os espelhos virados para dentro : configurações narrativas do espaço e do imaginário em *Ensaio sobre a Cegueira* », p. 102-122.

195 « *A Jangada de Pedra* : finalmente, a condição ibérica », *Jornal de Letras*, 10/11/1986, p. 26 (« Ce voyage à l'intérieur du voyage (mais existe-t-il une autre condition ibérique ?) est ponctué par des enchantements et des merveilles sans fin. Et tout est si commun et tellurique que l'on dirait (et ne le serait-ce pas ?) notre quotidien. L'improvisation, elle aussi si ibérique, intègre les personnages et nous intègre au sein du manque de confort et du questionnement. Deux Chevaux voiture à un certain moment meurt et doit être bientôt remplacée par Deux Chevaux chevaux, moteur musculaire d'une galère qui déploie ses voiles par monts et par vaux. »).

maîtrise de la situation¹⁹⁶, se heurte à une appréhension différente de la situation événementiale. Celle-ci, portée généralement au niveau des individus, vise à accepter le surgissement d'un monde nouveau, différent, requérant de nouveaux codes et de nouvelles règles. L'introduction de l'événement crée ainsi un jeu entre l'ordre établi, imposé, et la réponse des individus au bouleversement événemential effectuée hors de toute structuration ordonnée (avec l'accent mis sur la spontanéité et l'auto-gestion par exemple), ouvrant un espace de possibles. L'introduction de l'événement et sa mise en récit donnent une amplitude à ces réactions des-ordonnées, non pas chaotiques mais défaites, dégagées d'un ordre imposé. En accord avec les conceptions idéologiques et politiques propres à José Saramago, l'événement semble agir dans les textes comme une possibilité de donner une visibilité aux « stratégies » des institutions et aux « tactiques » de l'élément qui lui est opposé, ici autant les individus que le peuple. Le récit permettrait ainsi de rendre visible les dynamiques de réaction, les « usages » propres à ceux qui ne dominent pas, de mettre au jour les possibles et la créativité dont sont faits ces « combats ou [...] jeux entre le fort et le faible, et [l]es actions qui restent possibles aux faibles. »¹⁹⁷. Les foules touchées par l'événement se définissent de plus hors de tout principe catégoriel, et la seule catégorisation subsistant, après le surgissement de l'événement et son bouleversement, est alors celle portée dans l'opposition pouvoir / sujets du pouvoir (défaite d'ailleurs dans la deuxième partie de *Ensaio sobre a Cegueira* avec la contagion totale). C'est alors la dynamique même des possibles de ces « ruses du faire » qui semble être mise en jeu, donnée à voir, par la décontextualisation opérée dans la création de ces mondes irréalistes et non-situés.

Cette dynamique est exprimée autant au niveau des actions collectives engagées qu'au niveau des actions individuelles, réalisées en dehors de l'ordre moral admis. L'événement, ouvrant l'espace des possibles, entraîne des réactions qui n'ont comme mesure que celle de la nécessité intime. Le

196 L'on assiste ainsi, dans *As Intermittências da Morte*, aux efforts du gouvernement pour que la situation ne sorte pas de son contrôle, malgré son incongruité et sa radicale nouveauté : « No comunicado oficial, [...] o chefe do governo [...] pedia comedimento e sentido de responsabilidade nas avaliações e interpretações que do estranho facto viessem a ser elaboradas, lembrava que não deveria excluir-se a hipótese de se tratar de uma casualidade fortuita, de uma alteração cósmica meramente acidental e sem continuidade, de uma conjugação excepcional de coincidências intrusas na equação espaço-tempo, mas que, pelo sim, pelo não, já se haviam iniciado contactos exploratórios com os organismos internacionais competentes em ordem a habilitar o governo a uma acção que seria tanto mais eficaz quanto mais concertada pudesse ser. », Caminho, 2005, p. 19 [Toutes les citations ultérieures de *As Intermittências...* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page] (« Dans le communiqué officiel, le chef du gouvernement recommandait la modération et un sens des responsabilités dans les évaluations et interprétations de ce fait étrange, il rappelait que l'hypothèse d'une circonstance fortuite n'était pas à exclure, une altération cosmique purement accidentelle et sans lendemain, une conjugation exceptionnelle de coïncidences qui se seraient introduites dans l'équation espace-temps, mais, que, par précaution, des contacts exploratoires avaient déjà été pris avec les organisations internationales compétentes afin d'habiliter le gouvernement à lancer une action qui serait d'autant plus efficace qu'elle serait plus concertée. », *Les Intermittences de la mort*, Seuil, 2008, traduction Geneviève Leibrich, p. 20 [Toutes les citations ultérieures de *Les Intermittences...* se réfèrent à cette édition, nous nous contenterons donc d'indiquer les numéros de page]).

197 Michel De Certeau, *op. cit.*, p. 57.

bouleversement introduit par l'événement implique ainsi de s'adapter à la situation, de fonder de nouvelles manières de réagir, qui ne peuvent plus fonctionner selon les normes prévalant avant son surgissement, ainsi que l'expriment les personnages d'*A Jangada de Pedra* : « [...] nada havendo de natural [...], as coisas se passavam como se uma normalidade nova tivesse vindo instalar-se no lugar da normalidade antiga [...] »¹⁹⁸ (p. 126). Cette adaptation au « monde nouveau » portée par les individus abolit alors les règles établies, les nuance ou les invalide, pour laisser place à une organisation fondée sur la spontanéité, la responsabilité, une solidarité qui met en balance toutes les hiérarchies habituelles.

Dans tous ces récits, des organisations viables, gérées et mises en place spontanément par les individus confrontés directement aux événements, sont ainsi exposées, qui mettent en exergue l'importance de la notion de responsabilité dans le rapport à autrui et la gestion de la vie commune¹⁹⁹. La conscience de la nouveauté, de l'expérience originale que les personnages (principaux ou secondaires) sont en train de vivre, les pousse à réagir d'une manière hors du commun, à délaisser leur vie passée pour explorer cette nouvelle situation, exprimée aussi bien par de petits détails modifiant des éléments anodins de l'expérience quotidienne (« [...] Moveu-se [a península], e bastou para que as sombras todas se tivessem tornado diferentes, há aí ramos que a luz da lua toca pela primeira vez a esta hora. »²⁰⁰, *A Jangada de Pedra*, p. 63), que par une perturbation de la société dans son ensemble - comme, dans *A Jangada de Pedra*, l'abandon de ses lieux d'habitations par la population, en vue de parcourir la péninsule (« A derradeira noticia deu-a o locutor [...], Parece notar-se uma certa instabilidade das populações, muitas pessoas estão a sair das suas casas [...], e, tendo em conta que a maior parte delas se dirigem para o mar, crê-se que se trata de um movimento natural de curiosidade [...]. »²⁰¹, p. 94). Dans ce récit, le nomadisme de la péninsule entraîne celui de ses habitants, leur proposant un « monde » soudainement réduit et donc visible en son entier. La nouvelle situation, inédite, suscite l'envie de découvrir de quoi est constitué

198 « rien dans cette affaire n'étant naturel, tout se déroulait comme si une normalité nouvelle était venue prendre la place de l'ancienne [...] », p. 117.

199 Selon la position simple de l'auteur dont le principe semble être directement appliqué dans ces romans : « Penso que se a ética não governar Razão, esta rir-se-ia da ética. Há uns velhos ditos populares em que tudo já está dito. Repare naquela velha frase : « Não faças aos outros, aquilo que não queres que te façam a ti » é um tratado de sabedoria. Ainda por cima com a liciança de ser sufisamente egoísta. Porque se trata de protegermos da ameaça dos outros. Mas se todos pensamos assim, vivemos em paz. », « José Saramago, O escritor Vidente », *Jornal de Letras*, 25/10/1995, p17. (« Je pense que si l'éthique ne gouverne pas la Raison, celle-ci se moque de l'éthique. Il y a quelques vieux dictons populaires dans lesquels tout est déjà dit. Remarquez cette vieille phrase : « Ne fais pas à autrui ce que tu ne voudrais pas qu'il te fasse à toi », c'est un traité de sagesse. Avec en plus l'avantage d'être suffisamment égoïste. Parce qu'il s'agit de nous protéger de la menace des autres. Mais si nous pensons tous comme ça, nous vivons en paix. »).

200 « [la péninsule] a bougé et suffisamment pour que les ombres soient différentes, il y a des branches que la lumière de la lune vient de toucher pour la première fois à pareille heure. », p. 61.

201 « Le speaker donne la dernière nouvelle [...], On semble noter une certaine instabilité des populations, beaucoup de gens partent de chez eux, [...], et comme la plupart d'entre eux se dirigent vers la mer, on suppose qu'il s'agit d'un mouvement naturel de curiosité [...] », p. 89.

le monde, voire d'en modifier les règles, selon un certain pragmatisme rendu possible par le bouleversement opéré par l'événement, comme c'est le cas avec l'occupation des hôtels désertés par les touristes. Celle-ci, décidée en fonction du constat très pragmatique de la nécessité pour certains de se loger, est, après une tentative de répression, acceptée par les hôteliers eux-mêmes, se répand à travers toute l'Espagne, et aboutit à des expériences d'autogestion responsable (« [...] já havia nos edifícios ocupados comissões de moradores democraticamente eleitas, constituindo pelouros especializados, a saber, de higiene e conservação, de cozinha, de lavandaria, de festas e divertimentos, de animação cultural, de educação e formação cívica [...]. »²⁰², p. 105). Le narrateur pointe ironiquement l'inadéquation de tels procédés avec l'organisation habituelle, tout en soulignant sa vertu (« A Europa, ao saber das alarmantes notícias, começou aos gritos, Anarquia, Caos Social, Atentado à Propriedade Privada [...], a única exceção ao condenatório coro veio daquele pequeno jornal napolitano e maquiavélico que anunciou, Resolvido o problema da habitação em Portugal e Espanha. »²⁰³, p. 104-105).

Ces organisations, qui déroulent l'advenue de l'événement, éclairent également sur sa teneur et ses particularités, dans la mesure où elles se fondent sur cette 'ouverture à l'ouverture' qu'il requiert pour s'adapter à lui, et qu'elles mettent en œuvre. Elles semblent en effet appliquer à la réalité l'adaptabilité, la réaction spontanée et imprévue, la mobilisation de nouvelles ressources, que l'événement requiert et mobilise dans son advenue. Les cadres normatifs étant brisés par son surgissement, il ne s'agit pas tant de les renouveler que de permettre l'advenue d'une organisation qui prenne en compte l'imprévu, brise les hiérarchies et s'adapte à l'individu, défaisant ainsi les velléités de maîtrise des pouvoirs établis, les sapant par l'imposition d'autres organisations. Cette adaptation à l'événement qui s'est imposé, a dérouté l'ordre établi, semble rendre visible la mobilité rusée qui modèle « l'art du faible »²⁰⁴. Les modèles mis en œuvre ont ainsi à voir avec l'autogestion, qui implique une abolition des centres de pouvoir au profit non seulement de décisions collectives, mais, dans tous ces récits, d'une articulation entre la collectivité et l'individu. La question de la volonté et de la responsabilité individuelle est ainsi toujours au centre de ces organisations qui semblent être générées spontanément et poursuivies par l'acceptation et le consensus. *Ensaio sobre*

202 « [...] dans les édifices occupés, des commissions de résidents, démocratiquement élus, constituaient déjà des comités spécialisés, à savoir hygiène et entretien, cuisine, laverie, fêtes et divertissements, animation culturelle, éducation et formation civique [...]. », p. 99.

203 « L'Europe, apprenant ces alarmantes nouvelles, commença de pousser des cris, Anarchie, Chaos social, Attentat à la propriété privée [...], l'unique exception à ce chœur condamatoire vint de ce petit journal napolitain et machiavélique qui annonça, Le problème du logement est résolu au Portugal et en Espagne. », p. 98.

204 « [...] j'appelle tactique l'action calculée que détermine l'absence d'un propre. [...]. Elle fait du coup par coup. Elle profite des « occasions » et en dépend, [...]. Ce qu'elle gagne ne se garde pas. Ce non-lieu lui permet sans doute la mobilité, mais dans une docilité aux aléas du temps, pour saisir au vol les possibilités qu'offre un instant. Il lui faut utiliser, vigilante, les failles que les conjonctures particulières ouvrent dans la surveillance du pouvoir propriétaire. Elle y braconne. Elle y crée des surprises. Il lui est possible d'être là où on ne l'attend pas. Elle est ruse. En somme, c'est un art du faible. », Michel De Certeau, *op. cit.*, p. 60-61.

a Lucidez, par son thème, est le roman qui développe le plus cette appréhension, où les individus s'impliquent en tant que tels dans le rapport aux autres. Cela mène à la construction, petit à petit, d'une organisation de vie collective, comme en témoigne, par exemple, le passage dans lequel les habitants prennent spontanément en charge, dans une sorte d'élan irrésistible, la propreté de la ville, les éboueurs étant entrés en grève au début du siège de la ville sur ordre du ministre de l'intérieur :

« a televisão entrevistou o director [dos serviços de higiene], e nisto se estava quando, meio-dia exacto era, de todas as casas da cidade saíram mulheres armadas de vassouras, baldes e pás, e, sem uma palavra, começaram a varrer as testadas dos prédios onde viviam, desde a porta até o meio da rua, onde se encontravam com outras mulheres que, do outro lado, para o mesmo fim e com as mesmas armas, haviam descido. [...] e não o faziam elas [...] para afastar de si uma responsabilidade, mas para assumi-la. Possivelmente foi pela mesma razão que ao terceiro dia saíram à rua os trabalhadores da limpeza. Não traziam uniformes, vestiam à civil. Disseram que os uniformes é que estavam em greve, não eles. »²⁰⁵ (p. 106).

Avec cette mise en place spontanée et non-concertée d'une nouvelle organisation, tout se passe comme si les habitants se contentaient simplement de répondre à un nouvel état de chose, de créer une adaptation à ses particularités, ainsi que l'analyse le maire de la capitale, qui, lui-même, petit à petit, abdique son soutien au gouvernement et démissionne pour soutenir les habitants de la capitale :

« O presidente da câmara recostou-se na cadeira, à espera, cavadas outras vez as rugas da testa. Ao contrario das predições dos agoireiros, não se tinham dado durante estes dias nem mais roubos, nem mais violações, nem mais assassínios que antes. Parecia que a policia, afinal, não fazia nenhuma falta à segurança da cidade, que a própria população, espontaneamente ou de maneira mais ou menos organizada, tinha tomado à sua conta as tarefas de vigilância. »²⁰⁶ (p. 115).

Cet exercice spontané de la responsabilité porte ainsi à la vue, par contraste, la rigidité, l'arbitraire et l'injustice dont est composé l'ordre social conventionnel que le lecteur connaît, mais, également, il met en perspective l'ouverture à l'imprévu, à un élan bouleversant les catégories consacrées, qui rend compte de l'advenue événementiale. La caractéristique utopique de ces expérimentations sociales, contenue dans leur aspect irréfléchi, naturel et sincère, renforce ainsi autant la critique récurrente de l'auteur face à l'ordre établi que le processus d'advenue et de bouleversement de

205 « la télévision interviewa le directeur [des services d'hygiène], et les choses en étaient là lorsque, à midi pile, des femmes armées de balais, de seaux et de pelles sortirent de toutes les maisons de la ville et se mirent à balayer sans un mot le devant des immeubles où elles habitaient, depuis la porte jusqu'au milieu de la rue où elles rencontraient d'autres femmes qui de l'autre côté, dans le même but et avec les mêmes armes, étaient elles aussi descendues. [...] et celles-là ne le faisaient pas, et celles-ci non plus, pour se débarrasser d'une responsabilité, mais bien pour l'assumer. Ce fut peut-être pour la même raison que les éboueurs reprirent le travail au bout de trois jours. Ils ne portaient pas leur uniforme, ils étaient en civil. Ils déclarèrent que c'était leur uniforme qui était en grève, pas eux. », p. 118-119.

206 « Le maire s'appuya contre le dossier de son siège et attendit, le front à nouveau creusé de rides. Contrairement aux prédictions des prophètes de malheur, il n'y avait pas eu dernièrement davantage de cambriolages, de viols ni d'assassinats que d'habitude. Il semblait qu'en fin de compte la police n'était nullement nécessaire à la sécurité de la ville, que la population elle-même, spontanément ou de façon plus ou moins organisée, s'était chargée du travail de surveillance. », p. 128.

l'événement. Ces organisations spontanées se composent en effet comme les diverses modulations par lesquelles l'événement forme le monde événemential, et le donnent à voir. Il les rend, dans le même temps, possibles, se constituant ainsi en l'agent d'une exacerbation des possibles, d'une mise en présence d'un 'insoupçonné' que la fiction peut actualiser.

La question de la spontanéité prend ainsi toujours une place primordiale dans ces organisations nées du choc de l'événement, qui visent à créer des ordres adaptables aux individus auxquels ils s'appliquent, plutôt que l'inverse. La plupart de ces organisations ou des étapes engagées pour les mettre en place semblent ainsi ressortir d'une sorte de nécessité intime, portée par chacun des individus engagés dans leur mise en place.

Dans le monde instable, soumis à tous les aléas, où tous les possibles peuvent voir le jour, déterminé par le bouleversement introduit par l'événement, il s'opère alors un déplacement des points de références, d'une norme extérieure à une mesure intime, intérieure. Cette nécessité dont découlent les nouvelles organisations n'a ainsi pas lieu en vertu de codes moraux précis, normes établies, mais en fonction de positions mouvantes, nées d'une éthique qui se donne comme adaptabilité à des situations, en fonction toujours d'une responsabilité face aux autres. Dans *Ensaio sobre a Cegueira*, la situation extrême dans laquelle sont pris les personnages, si elle empêche la construction des modèles d'organisation alternatifs harmonieux des autres récits, porte de manière exacerbée ce rapport à une éthique non fondée sur des codes moraux fixes et ces tentatives de solidarité et d'organisation en commun. Elles sont soutenues principalement par le groupe des aveugles réunis autour de la femme du médecin, mais également par la plupart des internés, chaque dortoir fonctionnant de manière assez démocratique et solidaire, comme le prouvent les débats et décisions communes prises dans chaque dortoir au moment où les « scélérats » exigent des femmes contre la nourriture. Les révoltes qui naissent de la confrontation à la situation totalitaire rencontrée dans l'asile mettent alors en jeu cet élan spontané. Il s'exprime comme un soubresaut inconscient, peu réfléchi, créé par l'utilisation des paralipses, le retrait momentané de l'omniscience du narrateur et le recours à une focalisation externe. Il advient alors, sans détermination ni préparation, pour transformer la situation, comme c'est le cas avec l'assassinat perpétré par la femme du médecin contre le chef des bourreaux. Les ciseaux qu'elle retrouve au milieu du récit semblent, selon cette technique, porter en eux-mêmes une possibilité non-formulée : « [...] Que havemos nos de fazer. A mulher do médico levantou os olhos para a tesoura dependurada na parede, pela expressão deles dir-se-ia que estava a fazer-lhe a mesma pergunta, salvo se o que procuravam era uma resposta à pergunta que ela lhe devolvia, Que queres fazer comigo. »²⁰⁷ (p. 225). Cette interrogation n'est plus

207 « [...] Que pouvons-nous faire. La femme du médecin leva les yeux vers les ciseaux suspendus au mur, à son expression l'on eût cru qu'elle leur posait la même question, sauf si ce qu'elle cherchait était une réponse à la question que les ciseaux lui renvoyaient, Que veux-tu faire de nous. », p. 196.

reprise ensuite, et l'acte, n'étant pas préparé par d'autres évocations, semble alors être décidé de lui-même, soudainement et simplement, hors d'une préméditation du personnage comme du narrateur. La narration se contente d'une description sans commentaires, qui passe sous silence les connexions logiques entre les actions : « Soaram novamente as pancadas no chão, Afastem-se, afastem-se, os vultos dos três cegos passaram no enquadramento da porta, desapareceram. A mulher do médico, que antes tinha estado a contar uma historia ao rapazinho estrábico, levantou o braço e, sem ruído, retirou a tesoura do prego. Disse ao rapaz, Depois te contarei o resto da aventura. »²⁰⁸ (p. 244). S'impose alors un acte qui ne semble pas réfléchi, saisit le personnage, en vertu d'une nécessité injustifiable, qui dépasse le raisonnement :

« [...] eram só lágrimas o que lhe cobria a visão, lágrimas como nunca as tinha chorado em toda a sua vida, Matei, disse em voz baixa, quis matar e matei. [...]. Velha e assassina, pensou, mas sabia que se fosse necessário tornaria a matar, E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direcção do átrio, e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo. Abanou a cabeça, pensou, E isto que quer dizer, palavras, palavras e nada mais. »²⁰⁹ (p. 251).

Son action engage cette éthique fluctuante, non fondée sur des codes moraux préexistants et fixes, mais plutôt sur la nécessité d'une réaction et d'une adaptabilité aux situations, qui ne se départit pas d'une considération des autres, d'une solidarité. Le jeu de la narration face à de telles actions souligne leur caractère spontané, pragmatique, les donne comme simple réponse à la situation. Détachées de toute motivation, elles s'imposent selon une nécessité qui semble intime et serait mise au jour par la confrontation à la situation événementiale. L'événement est donné alors comme un révélateur du possible contenu en chaque situation, en chaque personnage, qui s'advient à travers ses réactions non-préparées. C'est aussi par ces réactions imprévues, d'apparence spontanée, que l'événement est donné à voir, à comprendre « [...] à partir des bouleversements qu'il suscite, c'est-à-dire de la postérité qu'il ouvre en survenant. »²¹⁰, la mesure de son ampleur s'y révélant.

On a ainsi, d'une part, avec ces expérimentations sociales permises par l'introduction de l'événement, une virulente critique des pouvoirs établis et de l'organisation sociale, qui prolonge la critique entreprise dans la première partie de l'œuvre, dans le même temps qu'elles donnent la latitude au récit pour proposer des organisations différentes. La mise en place de celles-ci, outre qu'elles font ressortir les rigidités, aussi bien conventionnelles que morales, de l'organisation extra-

208 « De nouveau, les coups de bâtons retentirent sur le sol, Écartez-vous, écartez-vous, les silhouettes des trois aveugles passèrent dans l'encadrement de la porte puis disparurent. La femme du médecin, qui racontait auparavant une histoire au garçonnet louchon, leva le bras et retira les ciseaux de leur clou sans faire de bruit. Elle dit au gamin, Je te raconterai le reste de l'aventure plus tard. », p. 213.

209 « [...] c'étaient seulement des larmes qui lui brouillaient la vue, des larmes comme elle n'en avait jamais versé de sa vie, J'ai tué, dit-elle tout bas, j'ai voulu tuer et j'ai tué. [...]. Une vieille femme assassine, pensa-t-elle, mais elle savait que si c'était nécessaire elle recommencerait à tuer, Et quand donc est-il nécessaire de tuer, se demanda-t-elle en se dirigeant vers le vestibule, et elle se répondit à elle-même, Quand ce qui est encore vivant est mort. Elle secoua la tête et pensa, Qu'est-ce que ça veut dire tout cela, des mots, des mots, rien de plus. », p. 219.

210 Claude Romano, *op. cit.*, p. 87.

diégétique, a lieu en fonction d'une considération morale qui n'est pas fixe, mais oscille selon les situations et les réactions que celles-ci requièrent. L'ouverture du monde, la rupture des normes établies, permettent ainsi de rejouer toute une organisation sociale, sa mise en place et ses valeurs, dans l'ampleur des possibles nouveaux portés par l'événement. On retrouve ainsi cet 'essai' des possibles humains déjà observé, dans la tentative de remettre en balance les organisations intimes et sociales, par le biais d'une création de situations de déstabilisation et de perte des repères. L'imprévu mène ici à l'essai des possibles, à la mise au jour des conventions, des rigidités de l'habitude, à l'ouverture d'un spectre de réactions qui se détachent des normes connues, des codes moraux généralement acceptés. L'événement permet ainsi l'ouverture d'un regard aiguisé sur les possibles contenus dans les situations, dont il est, de plus, fait l'expérience concrète, par l'actualisation de ceux-ci dans la diégèse. Il fait advenir un monde dégagé des structures qui l'ordonnent et le figent, pour le constituer dans la mouvance des différents possibles actualisés, dans l'oscillation des réponses à l'événement. Il se constitue de plus comme événement par la diversité de ces réactions, exacerbées et mettant au jour de nouveaux possibles. Le monde événemential se forme par leur exposition déroulée dans les récits, qui laisse appréhender la teneur de l'événement et donne à voir les modulations de ses répercussions. La dynamique d'advenue du monde événemential se lit ainsi à travers ces expériences matérielles et ces réactions concrètes à sa présence, comme à travers la lutte des institutions pour le contenir. Il met au jour les « ruses du faire » et se constitue à travers les multiples possibles qu'elles engagent.

L'intensité de l'expérience événementiale, comme la surprise qu'elle applique au monde par son bouleversement, ouvrent ainsi un regard aiguisé sur les situations, qui en donne à voir la composition particulière, souligne les éléments contenus en puissance ou qui passent habituellement inaperçus. L'événement est ainsi propice à susciter une conscience accrue, une appréhension renouvelée et rendue plus intense de ce qui fait présence et marque la composition des situations, qu'il s'agisse d'éléments anodins soudainement rendus visibles ou des possibles qui s'actualisent par le bouleversement événemential. Il permet de donner à voir et à appréhender un ensemble, qui forme le monde, fait présence, et ouvre un regard large qui permet d'embrasser une articulation des différents éléments formant une situation, dont il souligne la teneur par son intensité : « C'est parce qu'il est une modulation du monde que l'événement peut révéler le monde en tant que tel, comme la totalité articulée du possible pour l'advenant [...]. L'événement est alors, rigoureusement, ce qui donne accès à l'Ouvert du monde qui s'ouvre en lui, à la possibilité du possible qu'il possibilise. »²¹¹. Dans le même temps, c'est aussi par la mise en exergue de ces différents éléments, des différentes

211 *Ibid.*, p. 93.

modulations possibles de la situation, que l'événement se donne à voir et prend consistance dans ces récits.

Le monde qui prend forme et est porté à l'appréhension se constitue ainsi par l'exposition d'une teneur, une confrontation intense à sa présence particulière, doublées d'un regard exacerbé sur celui-ci, soutenu par la surprise et la visibilité particulière que l'événement applique aux éléments qu'il convoque ou met en mouvement. L'expérience événementiale est suscitée par le récit comme expérience concrète, en même temps que sa dynamique est donnée à voir, se révélant par sa mise en récit comme par l'ouverture du regard portée par l'événement.

III.B.2 - Le monde comme espace vécu : parcours du récit, récit du parcours

Survenant sans annonce et s'intégrant dans les récits comme un principe de rupture, un bouleversement du connu, l'événement impose sa présence par les multiples impacts et répercussions que son surgissement imprime au monde dans lequel il intervient. En effet, le monde ouvert par l'événement ne se laisse pas saisir à l'instant du surgissement de celui-ci, mais selon une mise en place progressive et un parcours de ses répercussions, qui le reconfigurent. L'événement s'appréhende par la confrontation à ses manifestations, à la reconfiguration des choses qu'il entraîne, et soutient ainsi une tentative d'évocation d'un monde qui se déploie à partir de son surgissement.

Ce processus d'une exposition des particularités du monde créé, qui définit une mise en présence déroulée tout au long du récit, entraîne, ainsi qu'on l'avait vu, une certaine rupture du schéma causaliste et des grandes liaisons signifiantes qui le soutient. Le dés-ordre qu'il introduit crée une présence d'un monde soumis à un principe de perturbation, mouvant, qui n'est pas un contexte déterminé mais une advenue indéterminée, une mise en présence continuée de différents éléments. Les récits se bâtissent alors toujours comme un parcours, s'articulant comme une traversée du monde ouvert par l'événement. Celui-ci se donne ainsi à voir et à appréhender progressivement, à mesure de l'implication des personnages dans sa teneur, toujours assortie d'un principe d'observation. C'est à mesure des interactions qui y prennent place que le monde ouvert par l'événement est donné à appréhender, selon la définition d'un parcours, qui peut être littéral ou figuré. Il s'agit de *donner lieu* à un monde, dans les textes.

On observe alors un processus de mise en présence qui fait « advenir » le monde en le constituant à mesure que ses manifestations et particularités se révèlent, sont appréhendées selon l'avancée de la diégèse. Le monde prend ainsi place peu à peu, et s'inscrit comme expérience diégétique par ce

mouvement de parcours, qui soutient l'observation et l'implication entraînées par l'événement. Les différents éléments du monde sont ainsi appréhendés à mesure du processus d'advenue de la situation événementiale, qui se définit comme un passage, actif, dont la dynamique comme l'emboîtement sans cesse renouvelé des différents éléments qu'il convoque est donné à voir et à sentir. En effet, ainsi que l'écrit Claude Romano, on assiste avec le surgissement de l'événement à une « [...] métamorphose du monde [...] [à travers laquelle] *se joue le passage d'un sens à un autre du « monde »*, du sens événementiel au sens événemential [...]. »²¹². Au niveau narratif comme au niveau diégétique, est donc défini un parcours, un accompagnement de la mise en place d'un monde particulier, à même de porter à la vue les modulations de sa transformation en cours, tandis que la présence continuée des éléments qui le composent accède peu à peu à une visibilité. Les récits accompagnent et rendent compte de ce passage aussi bien diégétiquement que dans leur construction : ils se construisent comme l'accompagnement d'une avancée, continue, tendue de points, d'éléments disparates, qui semblent moins donner à voir les « étapes » d'un chemin dessiné en vue d'une destination précise, que des instants, des points saillants dans la configuration du monde parcouru et des « paysages » traversés. Ce cheminement est soutenu diégétiquement par l'action des personnages, pris, comme on l'a vu, dans cet élan d'advenue, et dont l'action consiste principalement à parcourir la réalité nouvelle ouverte par l'événement, à accompagner le passage d'un sens à un autre du monde qu'il représente, à se confronter à sa teneur particulière. Les récits ouvrent ainsi le regard sur la constitution spécifique de ce qui est parcouru, conjointement à la teneur de son parcours.

Dans les deux cas, ce qui importe est moins la destination que la traversée, le voyage en lui-même, et ce qui s'y rencontre et fait présence (« *Se potessi accettare che quel che conta è solo il tratto, anzi la 'tratta' come tu chiami il percorso, senza nostalgia della partenza né dell'arrivo [...].* »²¹³, *Staccando l'ombra*, p. 89). L'avancée des récits, bâtie comme un parcours de ce monde, implique alors un certain passage en revue de ses spécificités, un cheminement fait d'arrêts, d'observation, d'implication. Il s'agit ainsi d'accompagner, de suivre l'advenue du monde événemential qui se donne à voir progressivement par la confrontation continuée à sa présence, de manière à en permettre une exposition la plus complète possible. Celle-ci passe par le fait de « dar à volta às coisas », de « faire le tour des choses » pour en appréhender les manifestations mouvantes et renouvelés dans la continuité d'un processus de parcours, de les disposer dans une totalité composite ainsi disponible à l'appréhension, et dont l'articulation se laisse voir. Le leurre de cette constitution progressive du monde, de l'accompagnement de ses modulations par la narration, permet ainsi de

212 *Ibid.*, p. 91.

213 « Si je pouvais accepter que ce qui compte est seulement le tracé, ou plutôt le « trajet » comme tu appelles le parcours, sans nostalgies du départ ni de l'arrivée [...] », p. 110.

rejouer l'expérience événementiale. Le processus du parcours traduit également l'advenue de l'événement comme progression, agglomération d'éléments divers qui, peu à peu, forment un monde. La dynamique du parcours soutient ainsi la constitution de ce monde hétérogène, qui résiste aux grandes liaisons pour faire co-paraître le divers, et le donne à appréhender selon une mise en présence continuée de ses différentes manifestations. L'advenue du monde est alors rejouée et donnée à voir.

Le monde qui prend place peu à peu dans ces récits se dessine selon une collection d'éléments agglomérés, unis par un parcours qui les donne à voir progressivement, reliés par des « petites liaisons » sur lesquelles la narration attire l'attention. La construction de *Atlas Occidental* en donne la mesure. Le récit balance entre une constitution d'images successives, précises et définissant des instants intenses, et une continuité plus voilée, soutenue par l'assomption progressive de l'événement de départ, la rencontre et l'amitié qu'elle engage peu à peu entre les deux personnages, mis chacun en présence du monde de l'autre. Le « ce qui se passe » abordé dans ce récit a lieu ainsi comme un parcours d'une consistance d'un monde, ouvert par l'événement premier et déroulé de manière paratactique, dans l'advenue progressive d'un monde qui se donne peu à peu à voir. La mise en place de la relation d'amitié le précise et le réalise au fur et à mesure du récit. Les différents instants ouverts et décrits par le texte expriment ainsi la poursuite du mouvement d'approche entre les deux personnages, du monde de l'un et de l'autre par chacun d'entre eux, lancé au premier chapitre. L'association définie dans ce récit entre l'assomption d'instant précis et la continuité voilée de la rencontre progressive entre les mondes des deux personnages permet de faire surgir dans le récit la consistance d'un monde, sa teneur particulière. Il se précise et se réalise au fur et à mesure des déroulements du récit et de l'amitié qui s'instaure, par la mise au jour de ses différentes particularités. Le monde n'intervient ainsi pas comme un contexte d'emblée donné, mais prend place au gré des actions des personnages et de la mise en place de leur relation. Il apparaît ainsi progressivement, et prend sa teneur des relations que les personnages entretiennent, entre eux et avec lui.

Une promenade dans le hangar de l'aéroport, au début d'*Atlas Occidental*, amorce la rencontre entre Brahé et Epstein, met en place les premiers pas littéraux de leur amitié, et témoigne de la manière dont le monde se constitue à mesure du parcours des personnages et des relations qui s'y tendent. Le mouvement de cette scène témoigne d'une progression – aussi bien diégétique que narrative – qui permet, de manière qui semble presque aléatoire, de rendre compte de ce qui fait présence. Lentement, les personnages passent d'un avion à un autre, les contemplant, leur visite du hangar

permettant à des descriptions, des commentaires et de petites anecdotes de surgir. Apparaissent ainsi, par le biais de cette promenade, les éléments visibles, disposés dans l'espace et observés par les personnages, comme les composants impalpables, qui tendent la situation, définissent un agencement particulier qui donne sa teneur au lieu et au moment. C'est selon ce même rythme du parcours, dont la continuité est faite d'arrêts, d'une sélection d'éléments, de la réflexion ou de l'imagination qui en naissent, que le récit lui-même se construit, et l'espace du récit, le croisement d'intentions, l'interaction et les positionnements des personnages principaux qui le marquent, s'amorcent ainsi dans cette petite promenade que les chapitres suivants complètent. L'appréhension du monde particulière à ce récit se donne ainsi à voir dans ce petit passage qui fait débiter le parcours commun de Brahé et Epstein.

L'interrelation entre les deux personnages amorcée ici se donne à voir selon le jeu de leurs mouvements et la poursuite de leur conversation, qui lui-même rend visible les éléments du monde qui les entourent. L'espace du monde diégétique se tisse et s'instaure alors à mesure que les personnages cheminent ensemble, et, progressivement, se lie, la narration rendant visible l'articulation entre ces différents éléments qui composent l'espace diégétique. Leur parcours est marqué par le rythme de la conversation, ce sont les mots qui appellent un déplacement (« [Epstein] si spostò di lato e cominciò a camminare davanti agli aerei parcheggiati in fila [...]. « Ha visto questo ? » disse senza voltarsi. « Il Dornier ? » chiese Brahe avvicinandosi all'aereo. »²¹⁴, p. 8). La conversation se déroule, littéralement, comme un parcours commun, selon cette caractéristique qui lui sera attribuée ensuite de manière récurrente (par exemple, p. 51 : « [...] [Esptein] aveva intercalato nella conversazione frasi laterali, dette sorridendo, a occhi bassi [...]. Insomma, seguiva Brahe attraverso ramificazioni diverse di pensiero, cercava di guidarlo con piccole indicazioni, come se gli dicesse piano : « No, non di qua ». »²¹⁵). Le passage se développe selon cet enchaînement du discours, qui tire sa matière de ce qui est offert à la vue des personnages et révèle l'espace diégétique, déroulant également l'apparition des personnages l'un à l'autre, emplit petit à petit de curiosité et d'intérêt, marquant la configuration particulière de leurs relations. Est ainsi ouvert un espace dans le discours, dans lequel le monde semble prendre place.

La vitesse du passage s'accorde à ce temps lent de la promenade, fondée sur une conversation décousue suscitée par les objets du hangar, les personnages passant, lentement, d'un avion à un autre, d'un sujet à un autre. Le passage est décrit selon une alternance entre le passé simple – pour les notations de prise de parole notamment – et l'imparfait, qui ralentit sa progression, le pose dans

214 « [Epstein] s'est déplacé sur le côté et a commencé à marcher devant les avions parkés en file [...]. « Vous avez vu celui-ci ? » a-t-il dit sans se retourner. « Le Dornier ? » a demandé Brahé en s'approchant de l'avion. », p. 15.

215 « Epstein avait glissé dans la conversation des phrases latérales, en souriant, les yeux baissés [...]. En somme, il suivait Brahé à travers diverses ramifications de pensée, cherchait à le guider par de petites indications, comme s'il lui disait doucement : « Non, pas par là. ». », p. 66.

le temps long de l'action déroulée en continu. Prise dans cette continuité, c'est une diversité d'éléments que la narration retranscrit, qui englobe les objets, transmis généralement à travers le regard que les personnages portent sur eux, le mouvement de la marche et les dialogues qui la ponctuent, l'entraînent, et précisent ce qui est vu, qui semble s'offrir au regard comme un collection exposée : « Al chiuso, astratti dalla loro funzione e fin troppo protetti, gli aerei facevano uno strano effetto : « Come mobili », disse Epstein. »²¹⁶ (p. 9). Le parcours des personnages dans le hangar est ainsi donné comme une avancée, ni motivée par une fin, ni décidée, les divers avions exposés entraînant plutôt la poursuite de la visite selon le mouvement du regard des personnages (« Epstein aveva un'aria attenta e leggera, camminava piano, scorreva la sguardo sugli aerei [...]. Disse : [...]. »²¹⁷, p. 10). S'instaure ainsi petit à petit la promenade, appelée à devenir marche commune (« Camminano nell'hangar ma non con una direzione precisa, passano da un aereo all'altro come si cambia di argomento ; non si può dire che camminassero proprio insieme, non ancora almeno, ma ciascuno dei due seguiva o anticipava l'altro e le parole si agganciavano o si separavano come i loro movimenti nello spazio. »²¹⁸, p. 10). Le récit se développe ainsi à la manière de la conversation, se déroulant comme un espace parcouru, ponctué de balises, d'éléments saillants soulignés et portés à la vue, augmenté de la constitution progressive d'un lien entre les deux personnages, à mesure de leur parcours. L'attention pour les divers éléments en présence, incluant les personnages, donne lieu au monde parcouru.

Un enchevêtrement d'éléments émerge ainsi de cette promenade, dont certains ressortent particulièrement, comme la lumière, les perceptions, les interactions, et la mise au jour du rapport entre les éléments, ou entre l'apparence et les sensations plus impalpables qui en découlent. Ils emplissent le lieu parcouru d'une teneur propre à la situation et témoignent de l'implication des personnages dans celle-ci. L'introduction d'éléments qui font saillie, s'imposent à la perception, suscite également une adhésion à la situation et ouvre un regard sur l'espace constitué, porté à l'appréhension autant par les notations de la narration que par l'action d'observation des personnages (« Epstein considerò per un attimo come le posizioni di ciascuno di loro, le vicinanze o le distanze, le relazioni nello spazio e con l'aereo [...] indicassero prima ancora dei gesti una serie istantanea di idee di sé e immagini dell'altro che scorrevano del tutto invisibili sotto [le] frasi [...]. »²¹⁹, p. 13).

216 « À l'abri, abstraits de leur fonction, et presque trop protégés, les avions faisaient un drôle d'effet : « Comme des meubles », a dit Epstein. », p. 16.

217 « Epstein avançait, attentif et léger, il marchait lentement, laissait courir son regard sur les avions [...]. Il a dit : [...]. », p. 17.

218 « Ils marchent dans le hangar, sans une direction précise, passent d'un avion à l'autre comme on change de discours ; on ne peut pas dire qu'ils marchent vraiment ensemble, pas encore du moins, mais chacun des deux suivait ou précédait l'autre et les mots s'agençaient ou se séparaient comme le faisait dans l'espace leurs mouvements. », p. 17.

219 « Epstein a considéré un instant comment les positions de chacun d'entre eux, les proximités ou les éloignements, les relations avec l'espace et avec l'avion [...] indiquaient, plus encore que les gestes, une série instantanée d'idées

Sont ainsi mis en exergue des éléments et perceptions divers : ainsi, par exemple, le pas de l'un et de l'autre est évoqué, des gestes anodins prennent du relief (« Brahe si passò le dita su un sopracciglio [...] ; sorriso, disse : « Si, credo che sia così [...] ». »²²⁰, p. 11). Les personnages eux-mêmes se constituent par cette conjonction d'éléments, perceptions, réflexions, anecdotes, démarches et mouvements, et l'on a vu que leur apparence visuelle, leur manière de se donner à voir, est régulièrement notée, ainsi que leurs modes de réaction qui sont donnés pour eux-mêmes, sans explications²²¹, imposant par là leur présence. Elle prend place dans un espace qui se tisse de tous les éléments infimes qui le composent, et sur lesquels ce petit parcours des personnages ouvre le regard, pointant des éléments et des rapports qui vont au-delà de la seule apparence visuelle (par exemple, la forme des choses détermine leur bruit : « È il rumore dei Lycoming, - disse Brahe indicando le eliche. - Sono motori coi cilindri in linea ; per questo fanno quel rumore, a colpi distinti, meno rotondo e meno pieno dei motori a stella ». »²²², p. 9). Le parcours des personnages, ainsi, se constitue comme l'ouverture d'un regard sur divers objets et éléments infimes qui constituent peu à peu une situation, dans le même temps que l'attention requise par cette activité crée une interaction amenée à se poursuivre.

Ce parcours, comme le récit, semble s'organiser comme un passage en revue, de ce qui est vu, de ce qui fait le visible et de la part d'invisible qui le constitue. L'importance de la lumière, pointée dès l'incipit, s'inscrit dans ce schéma : elle est ce qui permet de voir et ce qui dissimule, ce qui fait apparaître les choses différemment, ce qui montre la matière mais se présente comme non immédiatement matériel. Elle est aussi ce qui donne consistance aux choses (« Ogni campo d'aviazione ha una luce molto più aperta della città con cui confina, e un colore pastello che dà solidità alle cose [...] ». »²²³, p. 3), et la lumière baignant chaque situation est notée dès l'incipit (« [...] il sole basso del mattino, prima di spalle, ora è di faccia, appena diaframmato e scurito dal passaggio dell'elica. »²²⁴, p. 4), participe de la description de la visite du hangar par les deux personnages : « Dall'alto veniva una luce grigia, filtrata attraverso finestroni a mezza volta ; illuminava le fusoliere degli aerei [...] ». » (p. 9) ; « Epstein e Brahe andarono verso di lei, sulla soglia dell'hangar, nel riquadro di luce che veniva direttamente dall'esterno. »²²⁵ (p. 12). L'attention

d'eux-mêmes et d'images de l'autre qui glissaient, tout à fait invisibles, sous [l]es phrases [...]. », p. 20.

220 « Brahé a passé ses doigts sur l'un de ses sourcils [...] ; il a souri et a dit « Oui, c'est ça, je crois [...] », p. 18.

221 Cf. III.A.1 et 2.

222 « C'est le bruit des Lycoming, a dit Brahé en montrant les hélices. Ce sont des moteurs à cylindres en ligne ; c'est ce qui leur fait faire ce bruit, en coups distincts, moins rond et moins plein que celui des moteurs en étoile. » », p. 15.

223 « Tous les champs d'aviation ont une luminosité bien plus dégagée que celle de la ville voisine, et une couleur pastel qui donne solidité aux choses. », p. 9.

224 « [...] le soleil bas du matin était d'abord dans son dos, il le reçoit à présent de face, à peine diaphragmé, assombri, par le passage de l'hélice. », p. 10.

225 « D'en haut venait une lumière grise, filtrée à travers de grandes ouvertures à mi-voûte ; elle éclairait les fuselages des avions [...] », p. 15 ; « Epstein et Brahé sont allés vers elle, sur le seuil du hangar, dans le carré de lumière qui venait droit du dehors. », p. 19.

particulière du roman pour le lien entre l'apparence et sa composition sous-jacente, qui la forme et lui donne consistance, s'amorce ainsi dans les différentes notations portées par les personnages comme par la narration, qui font advenir le monde dans lequel ils évoluent.

L'avancée du récit a lieu de la même manière, ouvrant un regard sur la multiplicité qui compose le monde, suscitant à la fois une implication dans une situation en train de se dérouler et son observation, appliquée également à des éléments collatéraux qui y prennent place. Une expérience d'un monde *prend place* dans l'espace du récit, par la constitution progressive des éléments et relations dont elle est tendue, poursuivie à mesure que les chapitres suivants sont déroulés.

L'on assiste alors à une évocation d'un sensible, tout se passant comme s'il s'agissait de visiter, de parcourir, une collection de perceptions. Ce processus est soutenu tout au long du récit par l'exploration particulière du monde diégétique qui y a lieu. Elle s'effectue selon la description, chapitre par chapitre, d'instantanés qui déroulent les mondes des deux personnages et témoignent de la relation d'amitié qui s'instaure peu à peu, de l'advenue que le premier chapitre amorce. L'attention pour l'espace diégétique semble ainsi renouvelée par le lien imprévu en train de se tisser entre les deux personnages. Ce récit se constitue alors comme un parcours de la consistance d'un monde. S'il n'est pas littéral, la construction en chapitres, qui mettent en exergue de nouveaux éléments précisant l'expérience et le monde des personnages, liés par un processus voilé d'advenue, soutient la construction d'un « parcours », d'une observation progressive d'un monde réalisé à mesure de sa traversée, à mesure d'une implication dans l'expérience qu'il propose.

L'« Atlas » qu'il définit se dessinerait alors comme une cartographie de ce parcours, dans le sens d'un document qui sert à la visite, indique ce qui a lieu par le biais d'une représentation graphique exhaustive de ce qui est, prenant ici en compte ce qui tisse l'espace de manière invisible, les relations et les perceptions infimes qui mettent les personnages en présence du monde et d'eux-mêmes. Est ainsi déroulée une implication, une expérience d'un sensible présenté très concrètement par l'épaisseur de la co-présence des éléments divers qui le composent. Cette notation de détails précis qui semblent s'imposer à la perception favorise dans le même temps une observation. Elle est déroulée lentement par la prise en considération de ces multiples éléments qui définissent une configuration du réel, portée à la vue. Le récit pourrait alors s'organiser comme un passage en revue, mettant à égalité le visible et la part d'invisible qui le constitue – la lumière qui l'encadre et lui permet d'exister tout autant que les sensations qui en découlent, l'agencement des discours, des mouvements, de la relation qui se tisse entre deux personnages, en filigrane, dessinant ainsi ce qui fait présence. Le récit pourrait alors se constituer comme les divers atlas écrits ou rêvés par

Epstein²²⁶, qui modélisent un donné mouvant et impalpable, expriment l'intensité des ramifications invisibles donnant leur teneur au sensible. Ils permettent d'appréhender ce qui est au-delà de sa simple apparence, dans sa constitution propre qui se déroule pour composer l'espace du monde. Ils entraînent alors un repérage de l'espace du monde dépassant ses points fixes, dessinent une perception, et permettent ainsi un parcours de la mouvance de ce qui fait présence. Le principe unitaire du récit est alors celui d'une expérience de la mise en présence, qui se déroule dans le disparate même. Il est soutenu par l'événement et son advenue, qui impose des présences nouvelles, envisagées au fil des chapitres, à mesure de son déroulement.

L'aboutissement du processus lancé au premier chapitre n'est pas alors tant un dénouement qu'une recollection de la succession d'images, de petits tableaux, d'accentuation d'instantanés qui ont tissé le récit, liés par une vision, une expérience de la vision des choses déroulée en filigrane tout au long du récit et culminant à la fin. En effet, le récit est comme ramassé dans sa dernière page par l'intermédiaire de la vision d'Epstein qui le déroule de nouveau. Mais, de cette vision synthétique des éléments principaux du récit, il ne ressort pas tant un enchaînement d'actions qu'une succession d'images précises, nettes, qui semblent ne trouver une continuité que dans la mesure où elles ont déjà été lues dans ce sens « chronologique », parcourues selon cette succession. Ces images matérialisent l'avoir-lieu déroulé dans le récit, se donnent comme des tableaux presque immobiles, liés uniquement par le déplacement de Brahé ou la continuité de la vision d'Epstein. Est rendue claire dans cette scène finale la manière dont le récit a été plus une succession d'instantanés qu'un déroulement d'actions menant logiquement l'une à l'autre. Leur agglomération forme le monde donné à appréhender dans le récit, et s'anime de l'advenue du lien entre les personnages déroulé à chaque chapitre et dont l'importance est attestée dans la scène finale²²⁷. Même l'aboutissement de l'expérience de Brahé est donné non comme un dénouement, mais comme l'expression intense d'une vision portée tout au long du récit et d'un sentiment d'intimité

(« [...] sarebbe rimasto indimenticabile per Brahe l'attimo in cui passò, come di scatto, da ciò che vedeva con gli occhi a tutto ciò che vedeva mentalmente, la profondità di una materia [...]. [...] ripensando a tutto ciò che aveva visto, a lui era sembrato che vedere significasse solo spostare un po' più in là la soglia del non visibile [...]. » (p. 145-146) ; « [...] vede Brahe e Rüdiger e un uomo più anziano, vestito in modo molto colorato, che risalgono in superficie da un acceleratore dopo una notte cruciale, stupiti di essere fuori, usciti definitivamente dalle

226 « Chissà – ha ripreso, - forse alla fine imparerò una geografia diversa, in cui uno, sollevando gli occhi dalla carta che ha in mano, guarda e vede davanti a sé, attorno a sé, un'enorme carta a grandezza naturale, e nonostante questo è capace di mettere il dito in un qualsiasi punto e dire 'qui' e dire 'io'... ». », p. 138 (« Qui sait, a-t-il repris, j'apprendrai peut-être à la fin une géographie différente, où, quand on soulève les yeux de la carte que l'on a en main, on regarde et voit devant soi, autour de soi, une énorme carte, en grandeur naturelle, et malgré cela on est capable de placer le doigt en un point quelconque et de dire « là » et de dire « moi »... » », p. 169).

227 Cf. II.A.2.

azioni e dai gesti e dalle emozioni di fino a poco fa, e si guardano senza parlare, per non rompere l'intimità di ciò che li ha legati [...]. »²²⁸, pp150-151).]

Le récit de cette tentative portée par les personnages de voir le « monde qui vient » se constitue ainsi comme l'exposition progressive d'un monde, multiplement composé. L'advenue de leur amitié et des recherches des personnages donne son mouvement à la succession d'images et de scènes par lesquelles se constitue le monde. Une teneur est ainsi composée progressivement, la narration semblant s'organiser comme un parcours, selon l'attention pour une multiplicité d'objets et le mouvement d'avancée dans l'espace décrit lors de la promenade dans le hangar qu'ouvre la relation entre Brahé et Epstein.

« [...] camminando il corpo si sbilancia e procede, investendo prima tutto sulla sinistra e poi tutto sulla destra, ricavandone un passo. Se uno fa attenzione si rende conto di come siamo governati dalla disparità e dall'alternanza, ma così rapide e naturali che un'intenzione, o una direzione, bastano a farle apparire come continuità. »²²⁹ (p. 53) : cette acceptation de la disparité, comme constitutive d'une possible continuité, fonde alors l'organisation des récits. Dans *Atlas Occidental* même si l'on observe une recherche de l'unité - notamment par le biais de l'expérience de Brahé qui vise à mettre au jour une « Loi », donc un principe organisateur -, le composite semble pouvoir en être une composante, et non la dérouter

(« Guardano tutti e tre il monitor, in un riverbero turchese ; si soffermano su qualche numero [...] ; ogni numero è in accordo con la simmetria nel tempo e nello spazio e con la sua rottura, con l'invarianza e con la variazione, con ciò che è libero e ciò che è confinato, col passaggio continuo dall'onda alla forma all'onda, da un nome a un altro nome, lì dove la Legge non proibisce quello che può accadere, né indica un modo unico in cui può accadere, ma riconosce che può accadere tutto ciò che accade, tranne quello che è vietato. »²³⁰, p. 76).

L'unité se fait dans la collection et la proximité de la diversité, et il semblerait que l'on aboutisse, sinon à une unité ordonnée, du moins à une totalité constituée, capable de ressaisir en elle le divers, à l'instar de ce qui a lieu avec la vision déroulée dans ce récit. Elle semble, par son regard englobant, pouvoir ramasser les éléments composites formant la teneur du monde appréhendé par

228 « [...] resterait inoubliable pour Brahé l'instant où était passée, presque brusquement, entre ce qu'il voyait avec les yeux et tout ce qu'il voyait mentalement, la profondeur d'une matière [...]. [...] resongeant à tout ce qu'il avait vu, il lui a semblé que voir signifiait simplement déplacer un peu plus loin le seuil du non-visible [...]. », p. 177-178 ; « [...] il voit Brahé, Rüdiger et un homme plus âgé, habillé de façon très voyante, remonter à la surface d'un accélérateur après une nuit cruciale, tout étonnés d'être dehors, définitivement sortis des actions et des gestes et émotions des moments précédents, et se regardant sans parler, pour ne pas rompre l'intimité de ce qui les a liés [...]. », p. 184.

229 « [...] en marchant le corps se met en déséquilibre, il avance en plaçant d'abord tout à gauche et ensuite tout à droite, et obtenant ainsi un pas. On se rend compte, si l'on fait attention, que l'on est dirigé par la disparité et l'alternance, mais elles sont si rapides et si naturelles qu'une intention, ou une direction, suffit pour les faire apparaître comme une continuité. » », p. 69.

230 « Tous les trois regardent l'écran dans une réverbération turquoise ; ils s'arrêtent un instant sur quelques chiffres [...] ; chaque chiffre est en accord avec la symétrie dans le temps et dans l'espace et avec sa rupture, avec l'invariance et avec la variation, avec ce qui est libre et ce qui est limité, avec le passage continu de l'onde à la forme, et à l'onde de nouveau, d'un nom à un autre nom, à cette échelle où la Loi n'interdit pas ce qui peut arriver, et n'indique pas non plus un mode unique pour ce qui peut arriver, elle reconnaît que peut arriver tout ce qui arrive, sauf ce qui est interdit. », p. 96.

les personnages, qu'il s'agisse de ce « monde à venir », constitué à un niveau infime et déroulant ses lois paradoxales sous les yeux des chercheurs

(« « [...] È così bello. Così incredibilmente bello », e il tono di rispetto non poteva essere destinato a ciò che direttamente aveva sotto gli occhi, le linee che nascevano e morivano rapidissime, generando nella collisione e nel reciproco attraversamento piccolo fasci di rette e di circoli e di vortici, ma a quello che le tracce sparendo lasciavano immaginare, una simmetria così radicale e sorprendente per cui ciò che prima appariva come manifestazione di forze diverse e separate poteva essere considerato nell'unificazione di una grande legge, una solo e la più semplice, una legge simultanea della differenza e dell'identità, di cui in quel momento vedevano, come erano abituati a vedere loro, la prova e il compimento. »²³¹, p. 144), ou des différents instants ayant marqué et fait le récit, ressaisis dans la vision totalisante d'Epstein, accolés et liés par le regard qui les balaye dans leur continuité et leur simultanéité. Plus qu'un enchaînement d'actions tendu vers une fin, c'est ainsi la consistance propre d'un monde, qui prend forme à mesure qu'il est appréhendé et se révèle à mesure qu'il est parcouru et observé, qui semble composer la trame de ce récit. L'événement, donné par les diverses ramifications qu'il imprime au monde diégétique, initiant un parcours progressif, chapitre par chapitre, des mondes des personnages qu'il a mis en relation, se donne comme un processus d'assomption d'un monde particulier qui confère une continuité précaire au récit. Le processus d'advenue porté par l'événement prend place dans cette assomption progressive d'un monde qui ne se laisse voir que peu à peu, se tisse progressivement par les divers éléments mis en exergue au cours de la narration, ressaisis finalement comme une totalité composite.

À l'instar de l'appréhension d'autrui²³², l'appréhension du monde événemential relève ainsi d'un parcours d'une teneur, d'une consistance spécifique, qui ne se laisse pleinement appréhender que par une confrontation continuée à sa présence, un accompagnement progressif de celle-ci, doublés d'un principe d'observation porté par la narration et le mode d'appréhension du monde des personnages, aiguisé par le surgissement de l'événement et sa surprise. La constitution progressive des personnages soutient également cette mise au jour continue d'une teneur du monde diégétique, dans la mesure où c'est par leur interaction spécifique avec celui-ci, leur regard et leur perception singuliers de celui-ci qu'il apparaît. Comme dans la rencontre avec autrui, la confrontation des personnages au monde événemential en révèle conjointement les présences spécifiques, au long d'un parcours où l'un et l'autre se modulent au gré de leur interaction. Ainsi que l'analyse Romano, ce qui a lieu dans la poursuite d'une relation, dans l'instauration d'une intimité entre deux individus,

231 « « C'est si beau. Si incroyablement beau. », et ce ton de respect ne pouvait pas être destiné à ce qu'il avait directement sous les yeux, les lignes qui naissaient et mouraient à grande vitesse, engendrant dans leur collision et dans leur croisement de petits faisceaux de lignes droites, de cercles et de tourbillons : mais à ce que ces traces laissaient imaginer en disparaissant, une symétrie si radicale et surprenante, en vertu de laquelle ce qui apparaissait jusque-là comme une manifestation de forces séparées, différentes, pouvait être considéré comme l'unification d'une grande loi, une seule et la plus simple, une loi simultanée de la différence et de l'identité, dont en ce moment ils voyaient la preuve et l'accomplissement, de la façon dont ils avaient l'habitude de voir. », p. 176.

232 Cf. III.A.2.

est un parcours par chacun du mode d'être spécifique de l'autre, prenant soudainement place dans son espace, et le reconfigurant, lui permettant de s'advenir nouvellement. Romano décrit ainsi la relation comme un processus de « co-naissance » :

« L'altérité de l'autre se dévoile ici, en toute rigueur, comme une « altérité » aussi bien temporelle, qui se manifeste dans ce caractère événemential de la rencontre, comme rencontre continuée, « mouvement infini d'approche », selon la belle formule d'Erwin Strauss, qui ne s'épuise jamais dans la possession ou la proximité du proche mais, en « approchant » l'autre – en approchant de l'autre –, paradoxalement l'éloigne [...]. É-loignement qui n'est pas ici spatial mais d'abord temporel : je n'aurai jamais fini de rencontrer autrui et d'approfondir cette co-naissance non pas *de* lui mais *à* lui, que la rencontre, imprévisiblement et « une première fois » (même si cette fois est de toutes les fois et doit constamment s'accomplir), a rendue possible. Naître constamment à autrui et le co-naître, c'est recevoir ainsi de l'événement les éventualités qui articulent notre histoire partagée. »²³³.

L'appréhension du monde événemential comme « totalité articulée de possibles » qui a lieu dans ces récits semble se faire selon ce même processus : la présence spécifique du monde est donnée à parcourir progressivement aux personnages qui en font l'expérience et se laissent reconfigurer par lui, selon un principe de co-constitution. Le monde se révèle à mesure que les personnages s'y impliquent, les personnages se révèlent à mesure que le monde advient et déroule sa dynamique événementiale. La rencontre d'autrui participe de cette advenue du monde qui a lieu dans ces récits dans la mesure où elle se donne comme une ponctuation particulière du sensible, qui le configure en même temps qu'elle le donne à voir.

Il semble ainsi intéressant de revenir un instant sur le thème de la rencontre, qui donne à voir et participe du processus selon lequel ces récits se déroulent : les relations d'intimité se donnent comme un processus d'accompagnement d'une présence, et la teneur du lien entre les personnages se donne par un jeu de relation avec les différents éléments du monde, menant à une appréhension conjointe des divers éléments qui font présence et constituent progressivement le monde. Le sensible perçu se donne ainsi autant à voir que les agents de sa perception, le monde et autrui se révèlent par leur parcours conjoint.

On peut ainsi observer l'amitié entre Brahé et Rüdiger qui prend place dans *Atlas Occidental*, à laquelle il est fait références de manière récurrente et régulière. Elle ponctue la description du monde diégétique et forme une ligne de force de celui-ci, et ses différentes manifestations en donnent à appréhender la teneur. On ne peut distinguer, chez Daniele Del Giudice, composition de l'espace diégétique, du monde qui prend place, et des actions et interactions, l'un et l'autre apparaissant conjointement, et se co-déterminant. La découverte d'une relation mène ainsi à une appréhension précise du monde. L'amitié entre Brahé et Rüdiger intervient ainsi comme une modulation sans cesse renouvelée d'une ligne qui forme la trame du monde, et qui se constitue par

233 *Op. cit.*, p. 173-174, les passages soulignés sont de l'auteur.

la mise en exergue d'images et de liens qui semblent former une articulation d'un quotidien, d'une existence, que des points précis de perception et d'observation concentrent parfois. Elle est donnée ainsi par petites touches, qui permettent l'appréhension d'un espace particulier participant de la configuration de l'espace plus vaste du monde diégétique, tendu par les différentes relations qui y prennent place. La définition de leur relation en fonction d'un schéma spatial semble permettre autant d'exprimer la consistance propre à leur amitié que le contexte précis du monde dans lequel elle prend place, dont elle soutient une description minutieuse. Celui-ci est dessiné précisément par l'évocation de la relation d'amitié, liée souvent à de petits retours réflexifs et attendris de Brahé sur celle-ci, la relation d'amitié tendant autant l'espace que celui-ci en détermine l'articulation spécifique. Il l'encadre, forme un contexte qui la souligne et la configure, ainsi qu'il apparaît lors de la première apparition de Rüdiger :

« Brahe ha richiuso il quaderno, lasciando la penna nella cucitura. Ha intrecciato le mani dietro la nuca ; guardava Rüdiger alle prese con la cablatura di alcune schede : il tedesco biondo sfilava le schede dagli chassis, le girava da un verso e dall'altro, poi le rinfilava nelle guide. Spostandosi da uno chassis all'altro accennava un passo doppio, slittato all'indietro e un po' buffo, in uno di quegli spettacolini laterali che ogni tanto faceva per lui. »²³⁴ (p. 20).

Ici, apparaissent les caractéristiques de Rüdiger, rendues par les mouvements qui lui sont propres, soulignant son humour comme son activité, qui forment un contre-point à la figure de Brahé, souvent présenté comme immobile. À travers le regard de Brahé qui rend compte des déplacements de Rüdiger tout au long de ce passage, se dessinent ainsi les positionnements des personnages²³⁵, marquant une proximité entre eux, introduisant et soutenant l'évocation de leur amitié, de la complicité et de l'affection qui la compose. Mais, leurs relations et leur liaison sont aussi prises dans le lieu particulier de l'accélérateur, encadrés par les « châssis » et les « câbles » qui en font la spécificité, l'évocation de l'amitié semblant guider le regard sur le contexte qui l'encadre, autant que

234 « Brahé a refermé le cahier, en laissant le stylo dans la couture. Il a croisé les mains derrière sa nuque ; il regardait Rüdiger aux prises avec le câblage de quelques modules : l'Allemand blond retirait les modules des châssis, les retournait dans un sens et dans l'autre, puis les replaçait dans les trous. Se déplaçant d'un châssis à l'autre, il esquissait un paso doble, glissé vers l'arrière et assez comique, pour un de ces petits spectacles parallèles qu'il lui donnait de temps en temps. », p. 29.

235 « Rüdiger, il tedesco in pantaloni rosa salmone e camicia a righe ha detto *dal suo tavolo* : « Non c'è più fascio », « *Al suo tavolo* Brahe annotava su una specie di giornale di bordo i dati generici della notte, e nessuna novità. Rüdiger gli ha poggiato una mano sulla spalla ; ha aspettato che firmasse e poi con un sorriso gli ha sussurrato nell'orecchio : « Ma come nessuna novità ? Con tutto quello che abbiamo visto e scoperto questa notte ? », « « Ah, il perfido dottor Brahe ! » ha detto Rüdiger *andando verso le colonnine degli chassis*. », p. 19 : on retrouve ici la constitution des personnages déjà étudiée dans les récits de Daniele Del Giudice, qui associe à une apparence visuelle de laquelle est soulignée quelques éléments particulièrement visibles, qui interviendront souvent pour évoquer les personnages (dans le cas de Rüdiger, son habillement extravagant, qui joue le même rôle de définition d'une présence que le doigt que Brahé se passe régulièrement sur le sourcil), des positions physiques claires, qui donnent à voir les personnages en vertu de leur présence physique particulière dans l'espace, et dessinent un rapport de l'un à l'autre. (« Rüdiger, l'Allemand en pantalon rose saumon et chemise rayée, a dit *depuis sa table* [...] », « *À sa table*, Brahé notait sur une sorte de journal de bord les données générales de la nuit : aucune nouveauté. Rüdiger a posé la main sur son épaule ; a attendu qu'il ait signé, puis, avec un sourire, lui a murmuré à l'oreille : « Comment ça, aucun changement ? Avec tout ce que nous avons vu et découvert cette nuit ? », « « Ah ! Quel comploteur, ce docteur Brahé ! » a dit Rüdiger *en se dirigeant vers la colonne de châssis*. », p. 28).

celui-ci se fait le lieu d'une démonstration de la relation. Le contexte particulier semble ainsi être rendu visible par l'évocation de la relation d'amitié qui s'y déroule, celle-ci se dessinant nettement par son intégration à ce lieu, l'un et l'autre semblant ainsi participer d'une appréhension conjointe, qui les renforce chacun. Si l'on reprend les définitions de Michel de Certeau²³⁶, sont bâtis dans le texte de façon précise des « lieux », qui se chargent d'« espace », emplissant la configuration précise de ceux-ci de ces relations qui définissent l'espace comme un

« croisement de mobiles, [...] en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. [...]. L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs. »²³⁷.

C'est le parcours de ces espaces, ouverts à un entrecroisement d'intentions, de positions personnelles oscillantes et variables, pris dans les lieux qui leur confèrent un cadre et un ancrage matériel, qu'il s'agit d'effectuer dans le déroulement du récit, qui en retranscrit la configuration mouvante et la présence nécessaire. Un retour, sous forme d'analepse, sur le moment qui a instauré la tradition des « petits spectacles parallèles » entre les deux personnages donne la mesure de la définition de cet « espace », tissé d'une relation, définissant un point de contact entre les personnages, se constituant selon l'interaction qui les lie, à rebours de la configuration du lieu dans lequel ils s'apparaissent l'un à l'autre :

« Brahe ha sorriso, si è ricordato il primo che gli aveva visto fare, al Polo Nord : si conoscevano appena, si erano trovati in due cupole di plexiglas per l'osservazione, separate di pochi metri, che spuntavano in superficie dal terreno ; potevano comunicare attraverso l'interfono, ma Rüdiger aveva cominciato a parlargli dalla sua bolla con l'alfabeto muto, toccandosi le orecchie e gli occhi ; il tedesco formava lettere con le dita, dentro la bolla, sullo sfondo del cielo azzurro. »²³⁸ (p. 21).

La relation spatiale, ici, s'oppose au lieu qu'elle emplit, dans le même temps qu'elle permet d'en faire ressortir les spécificités. La description de ce souvenir très pictural porte à la fois l'assomption du cadre de l'amitié, lieu propre, constitué tel une image, avec la délimitation de repères très graphiques (les bulles de Plexiglas, le fond de ciel bleu sur lequel se découpe la silhouette de Rüdiger), et celle d'un lien, original, ancré dans la singularité des personnages qui le proposent et le

236 « Est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. [...]. La loi du « propre » y règne : les éléments sont considérés les uns à côté des autres, chacun situé dans un endroit « propre » et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. [...] Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. [...]. À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité, ni la stabilité d'un « propre ». », *op. cit.*, p. 173.

237 *Ibid.*, p. 173.

238 « Brahe a souri, il s'est souvenu du premier [spectacle] qu'il lui avait vu faire, au pôle Nord : ils se connaissaient alors à peine, ils s'étaient trouvés là, dans deux coupoles en Plexiglas séparées de quelques mètres, qui sortaient à la surface du terrain et servaient à l'observation ; ils pouvaient communiquer par l'interphone, mais Rüdiger avait commencé à lui parler depuis sa bulle dans un alphabet de sourd-muet, se touchant les oreilles et les yeux ; l'Allemand formait des lettres avec ses doigts, à l'intérieur de la bulle, sur fond de ciel bleu. », p. 29.

reçoivent. Le lieu de cette amitié dessine ainsi un arrière-plan dans lequel s'ancre l'espace de leur amitié, tissé par les relations qui s'y esquissent, les gestes qui l'inaugurent et en forment les « lignes principales ». Dans l'instauration de l'amitié entre les deux personnages se dessinent alors un monde précisément constitué et une présence particulière, celle des deux personnages, leur conjonction rendant la teneur d'un sensible, faisant, progressivement, advenir un monde : « [...] [Brahe] pensava all'amicizia, a quello strano tipo di solidarietà nel fare che nasceva in posti come questi, in notti come queste, nel silenzio di hall smisuratamente grandi come queste, soli tra macchine smisuratamente grandi isolate talvolta da blocchi di beton per le radiazioni. »²³⁹ (p. 21). La teneur de l'amitié semble ouvrir le regard sur ce lieu précis dans lequel Brahé passe ses nuits, tandis que celui-ci crée une configuration particulière de cette amitié, l'encadre mais aussi la permet, lui offre un cadre précis pour se développer d'une certaine manière. L'amitié se donne ainsi comme le partage d'une présence, pris dans un réseau d'espaces et de temps particuliers, marqué ici par la description précise d'un contexte, par l'amplification, dans cette phrase à propos de l'amitié, de la description de l'anneau souterrain du CERN. Les détails, les localisations précises, les images auxquelles il est donné lieu forment alors comme un arrière-plan important, comme des coordonnées qui précisent la localisation de cette relation, d'un sentiment d'amitié. La description du lieu, suscitée par la réflexion du personnage sur l'amitié, se poursuit ainsi assez longuement, terminant sur la notation de l'atmosphère sonore qui les entoure : « [...] nel rumore di fondo della climatizzazione, del raffreddamento dei magneti, delle ventoline dell'elettronica, fisso come un fiato senza respiro. »²⁴⁰ (p. 21).

Ces plans d'arrière-fond, collatéraux à la ligne principale de l'action, la dédoublent ainsi, l'entourent, lui fournissent un cadre sans pour autant lui être strictement soumis. Ils semblent apparaître pour eux-mêmes dans l'instauration d'une perception du monde diégétique, les détails saillants du propos pour s'imposer à l'appréhension²⁴¹. Ce « bruit de fond » du laboratoire du CERN qui accompagne l'amitié de Brahé et Rüdiger se rapproche alors du « bruit de fond » qui désigne le « bleu d'usine » sur lequel sont dessinés les plans de la future machine (chapitre 4) : même s'il est 'recousable', falsifiable, il pose les choses, leur permet d'apparaître en s'en détachant. Les lieux précis qui apparaissent dans le récit déterminent un tel bruit de fond, sur lequel actions, pensées, relations vont

239 « [...] il songeait à l'amitié, à ce genre de solidarité étrange qui naissait dans des endroits comme celui-ci, dans des nuits comme celle-ci, dans le silence de halls démesurément grands comme celui-ci, seuls parmi des machines démesurément grandes, isolées parfois par des blocs de béton contre les radiations. », p. 29.

240 « [...] dans un bruit de fond – la climatisation, le refroidissement des aimants, les systèmes de ventilation de l'électronique – aussi figé qu'un souffle sans respiration. », p. 29.

241 Le détail semble en effet, ainsi qu'on le verra en III.C.1, valoir pour lui-même : on pourrait ici difficilement l'associer à un simple « effet de réel » car ce contexte précis, par son isolement du reste du monde et du quotidien des lecteurs, ses dimensions non conventionnelles (« démesurément grand ») l'éloigne de l'effet de réel fondé sur le banal.

s'inscrire. Elles se découpent ainsi sur un arrière-plan précis qui leur confère une visibilité, dans le même temps que ces actions, pensées et relations, qui semblent former le premier plan, se mêlent à la consistance de cet arrière-fond, le donnent à voir, y puisent une matérialité, un positionnement, par cette localisation précise qu'elles acquièrent. Le parcours des éléments qui font présence, même lorsqu'ils définissent une ligne principale du récit – comme l'amitié entre deux personnages – participe toujours d'une exposition plus vaste de la teneur d'un monde et d'une expérience de celui-ci, composé par l'agglomération des différents plans qui tissent ces récits²⁴².

La description et l'évocation de l'amitié entre Brahé et Rüdiger sont assez soutenues, intervenant de manière récurrente environ tous les deux chapitres. Elle participe ainsi à la fois d'une continuité installée dans le récit, se constituant comme un élément important du quotidien de Brahé, et d'une manière de rendre visible le monde dans lequel elle prend place, qu'elle marque de sa présence dans le même temps qu'elle semble se constituer par lui. Chaque nouvelle évocation de la relation Brahé-Rüdiger permet l'évocation de nouveaux éléments spécifiques du monde et du mode d'être des personnages, communiquant ainsi une teneur à l'expérience déroulée dans le récit. Le parcours de la présence d'autrui se constitue ainsi comme un parcours plus vaste, qui englobe à la fois la relation et ses manifestations spécifiques, mais aussi le monde qui la soutient et dont elle rend visible et sensible l'espace particulier, par les détails des différents éléments qu'elle convoque ou qui font simplement présence au même instant, minutieusement portés à la vue.

Le déroulement progressif de ce qui fait présence déroulé par la narration peut ressortir alors d'un processus de parcours, constitué comme un passage en revue des différentes facettes d'un monde, des éléments précis qui le composent. Non-motivé directement, ce parcours ne ressort ni d'une définition définitive ni d'un enchaînement logique et causal, mais plutôt de la description d'une consistance particulière du monde qui se déroule peu à peu. Il participe ainsi de l'instauration d'un monde sensible, tissé de présences particulières, d'images précises, d'émotions, d'actions et de positionnements, de détails anodins. À travers lui est définie alors une appréhension conjointe de tous les éléments, permettant d'appréhender un monde dans sa totalité et sa configuration spécifique. Ce qui a lieu se comprend alors comme un espace, tissé et animé de différentes relations, à parcourir pour en percevoir la configuration qui s'étend en continu, dans les différents plans et strates qui composent le sensible suscité dans ces récits, selon un ressaisissement des éléments divers présentés, qui semblent importer seulement par leur présence. Elle ouvre à l'appréhension d'un monde qui prend forme comme une totalité composite mais continue, déroulée, à l'instar de celle qui apparaît dans le parcours aérien décrit dans *Staccando l'ombra...* :

242 L'on reviendra sur cette construction particulière du monde, stratifiée, composée de l'articulation de ces différents plans, en III.C.3.

« [...] c'era la geografia che amavo come un'arte del luogo, in quella visione, obliqua o cubica o comunque fosse, lo spazio diventava rappresentazione, si poteva vivere la continuità che lega la pianura alle montagne, i fiumi allo sbriciolarsi dei delta, la città al polverizzarsi nelle periferie, anche la storia del nostro insediamento si presentava in una percezione immediata di necessità e sfacelo, nel volo geografia e storia si univano nella raffigurazione simultanea del perfetto caos al quale apparteniamo. »²⁴³ (p. 34).

Cependant il est important de noter que, plus que le parcours d'un lieu défini et de l'espace qui s'y tisse, qui précéderaient la narration, on assiste au dessin d'un monde qui se constitue *par* son parcours même, par ce mouvement de progression, d'advenue continuée, qui tend la diégèse et est opéré peu à peu par la narration.

Le parcours qui a lieu revient ainsi à la tentative de composition et de constitution, dans le texte, d'un monde et de son expérience continuée. Le monde, ainsi, est créé par une accumulation d'éléments portés au regard et à la perception, le parcours se définit comme un passage en revue qui permet de saisir les spécificités du sensible créé dans l'espace textuel, dans la mesure où il engage à la fois une observation, une implication, des arrêts sur des éléments saillants. « En somme », dit Michel de Certeau, « *l'espace est un lieu pratiqué.* »²⁴⁴. C'est, dans ces récits, cette « pratique » même qui définit le parcours, aussi bien figuré que littéral, faisant naître l'espace en le donnant à voir et à appréhender par son mouvement. La construction des récits se fonde alors sur ce rythme du passage en revue, de la promenade dans un lieu qui permet de percevoir et de ressaisir les éléments qui en composent le contexte, comme ceux qui définissent la spécificité du parcours. « L'alternance et la disparité » sur laquelle se fonde la marche dessine le tissu continu et composite dont est fait le monde, et le déroule alors comme expérience, donnant à voir l'advenue du monde événemential et jouant son appréhension irrégulière et prise dans ses différentes modulations.

C'est selon cette organisation que tous les récits de Daniele Del Giudice se composent, ouvrant à une observation contemporaine d'une implication. Ce parcours et cette expérience tend les récits, parfois de manière littérale comme dans *Le Musée de Reims*. Tout ce récit se déroule selon le rythme de la visite du musée effectuée par les personnages, augmentée du retour réflexif sur celle-ci que marque le passage narré à la première personne par Barnaba, lors de sa nuit à l'hôtel. L'avancée du récit suit ainsi le pas des personnages dans le musée, enchaînant les éléments décrits selon la marche réalisée et les réflexions de Barnaba auxquelles elle donne lieu, et scandée par les arrêts sur les différentes toiles observées par Anne et Barnaba. Ils donnent l'occasion de dessiner les multiples éléments qui agencent l'expérience des personnages, leur relation l'un à l'autre, l'histoire de Barnaba,

243 « [...] il y a avait la géographie que j'aimais comme un art du lieu, dans cette vision, oblique ou cubique ou quelle qu'elle fût, l'espace devenait une représentation, on pouvait vivre la continuité qui lie la plaine aux montagnes, les fleuves à l'effritement des deltas, la ville pulvérisée dans les banlieues, même l'histoire de notre installation se présentait dans une perception immédiate de sa nécessité et de son écroulement, dans le vol géographie et histoire s'unissaient dans la représentation simultanée du chaos parfait auquel nous appartenons. », p. 45.

244 *op. cit.*, p. 173, c'est l'auteur qui souligne.

le jeu du mensonge sur les tableaux, emplissant ainsi chaque instant de ces « [...] fili infiniti che dalla storia si dipartono lasciando immaginare il prima e il doppo, tutto quello che nel quadro non c'è. »²⁴⁵ (p. 32). Il s'agit ainsi de parvenir, en parcourant ce qui est, au-delà de ce qui semble, pour donner à voir et à sentir une situation dans toute la singularité de sa présence et des éléments qu'elle fait entrer en jeu, en interaction. L'avancée de la narration donne lieu ainsi à l'advenue d'un monde qui se compose peu à peu, à mesure de son observation et de son appréhension. La conjugaison entre principe d'observation et implication définit l'advenue du monde qui prend place dans le récit, donné comme un espace tissé de multiples interactions, relations, entrecroisements de trajectoires et d'intentions, ponctué de détails saillants faisant image. Une présence du monde est alors mise en place dans son exploration progressive, soutenue, notamment, par l'organisation des récits en chapitres qui permet une observation des éléments divers et disparates qui le composent ; par les personnages, constitués progressivement, forts d'une capacité perceptive accrue, et s'impliquant particulièrement dans la découverte du monde qui s'offre à eux, dans lequel ils «entrent » avec le surgissement de l'événement²⁴⁶.

À travers le parcours qui s'effectue dans les récits, se constitue la teneur d'un sensible, ramifié dans les multiples éléments qui en soutiennent l'apparence. La confrontation au monde événemential et à l'événement se donne à voir comme implication dans la présence du monde, accession à cette présence d'un monde particulier, rejouée par la narration dans la constitution progressive du monde diégétique. Cette présence des choses et du monde est de plus accrue, dans ces récits, par la mise au jour non seulement de leur aspect visible mais aussi de leur teneur, de ce qui les sous-tend, qui en renforce la présence comme particulière, ancrée dans un réseau de manifestations diverses et dans l'articulation d'une ampleur dont leur partie visible semble n'être qu'un point de condensation. Le récit peut en rendre compte comme tel, en ouvrant le regard sur ce dont elles sont composées, en parcourant la forme, en accompagnant la mise en place et le déroulement. Plutôt qu'à l'avancée d'une action, on assiste alors à une exploration, par petites touches, de la consistance du monde ouvert par l'événement, dévoilé par son advenue progressive, ramifié en apparences diverses, et ressaisi comme totalité par la poursuite d'une mise en présence continuée, d'une confrontation déroulée tout au long du récit.

Cette définition de l'élan des récits selon le processus du parcours d'un monde participe d'une construction de leur structure déliée des grands enchaînements causalistes, au profit de l'appréhension d'une continuité composite qui forme peu à peu une totalité articulée et dont les éléments comme les articulations sont donnés à voir. Le processus du parcours rassemble ou lie

245 Ces « [...] fils infinis qui partent de l'histoire permettant d'imaginer l'avant et l'après, tout ce qui n'est pas dans les tableaux. », p. 56.

246 Cf. II.A.1.

ainsi en filigrane les divers éléments selon le déroulement d'une continuité qui n'est plus tant signifiante que porteuse d'une présence, d'une teneur particulière. Le mouvement d'advenue lie les éléments *a priori* disparates donnés à voir, les différentes facettes du monde exposé. Chez José Saramago, on l'a vu, c'est principalement la voix narrative et son flux qui jouent ce rôle d'unification des divers éléments présentés, aussi dans la mesure où le récit se construit comme l'expansion de l'idée qui le fonde, dont il s'agit d'observer le déroulement et les implications possibles comme les dynamiques humaines qu'elle met en jeu. L'avancée de la narration semble se faire selon la continuité du processus qu'implique l'exploration progressive de ce qui a lieu. De plus, l'expansion de cette idée, dans les textes, ressort généralement d'une exploration littérale du territoire auquel l'événement s'est imposé, définissant un parcours, visant à exposer la totalité du monde constitué dans le texte et ouvert par l'événement. Les diégèses se déroulent alors comme une découverte de l'espace du monde événemential, à l'instar de ce qui était réalisé pour le Portugal dans *Viagem a Portugal*, qui acquiert en cela le statut de modèle et de texte fondateur que Maria Alzira Seixo lui donne²⁴⁷.

Un déroulement en forme de « caminhada » est alors développé dans la plupart des récits, répondant à l'impératif du voyage chez José Saramago, qui vise à prendre en compte une totalité. Celle-ci se donne principalement à voir dans la ramification d'éléments divers qui peuvent prendre place dans un même territoire, celui-ci unifiant une diversité par les ancrages et les bornes qui le structurent et le circonscrivent. Il permet de maintenir vifs les différents possibles contenus dans l'espace, selon l'idée qu'un voyage n'est jamais achevé, mais porte en lui-même la nécessité d'un nouveau passage, qui rendrait compte des altérations de l'espace à travers le temps, ouvrirait le regard sur ce que le voyageur a laissé de côté lors de son premier voyage²⁴⁸. La délimitation du territoire parcouru n'est ainsi que l'ouverture à une infinité d'éléments, à la conscience de leur changement permanent. Le voyage est porteur d'une pluralité, sa forme ouvrant le jeu à une multitude de parcours, effectués ou portés en puissance dans sa réalisation, comme il est souligné dans *A Jangada de Pedra* : « nenhuma viagem é ela só, cada viagem contem uma pluralidade de viagens »²⁴⁹ (p. 253). Ainsi,

247 Cf. *Lugares da Ficção*, p. 48 et p. 159 notamment.

248 « A viagem não acaba nunca. [...] Quando o viajante se sentou na areia da praia e disse « Não há mais que ver », sabia que não era assim. O fim duma viagem é apenas o começo doutra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o se viu já, ver na Primavera o que se vira no Verão, ver de dia o que se viu de noite, com sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde e o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que não foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso começar a viagem. Sempre. », *Viagem a Portugal, op. cit.*, p. 257 (« Le voyage ne finit jamais. [...] Quand le voyageur s'est assis dans le sable sur la plage et a dit « Il n'y a plus rien à voir », il savait qu'il n'en était rien. La fin d'un voyage est tout juste le commencement d'un autre. Il faut voir ce qui n'a pas été vu, revoir ce qui a déjà été vu, voir au printemps ce qui a été vu en été, voir de jour ce qui a été vu de nuit, au soleil là où d'abord la pluie tombait, voir le blé en herbe, le fruit mûr, la pierre qui a changé de place, l'ombre qui n'était pas là. Il faut marcher à nouveau dans ses propres pas pour les répéter et tracer des chemins neufs à côté d'eux. Il faut recommencer le voyage. Toujours. », *Pérégrinations portugaises, op. cit.*, p. 438.).

249 « [...] chaque voyage contenant une pluralité de voyage, aucun voyage ne se résume à lui-même [...] », p. 237.

l'idée du parcours, du voyage, porte en elle cette hantise d'une totalité, dans la nécessité d'un voyage toujours recommencé, qui donne à voir les moindres détails. Il va de pair avec la recherche d'une mise au jour des possibles qui tendent un monde ou une situation, dans la mesure où son cheminement propre ne se donne que comme l'actualisation de certains possibles, n'en épuisant pas la totalité. Le voyage laisse ainsi ouverte la potentialité d'un parcours alternatif, d'un autre voyage possible, dont les possibles pourraient être reconfigurés différemment²⁵⁰. Le dyptique que forme *Ensaio sobre a Lucidez* avec *Ensaio sobre a Cegueira* en est exemplaire, dans la mesure où il s'agit quasiment d'une reprise des mêmes données, déjà envisagées, et agencées nouvellement et différemment dans le second récit.

Le parcours, le voyage, peut ainsi s'ériger en forme modèle, dans la mesure où il ouvre l'espace, contient en lui une pluralité et mène à l'exploration du divers dans la continuité d'un cheminement.

Maria Alzira Seixo voit ainsi dans les dernières lignes de *Viagem a Portugal*

« o enunciado de uma estética, que passará a ser seguida daqui em diante na obra de José Saramago : uma estética da reescrita, da releitura e reformulação do passado, do « ensaio » (como em *Ensaio sobre a Cegueira*) de outras formas de experiência – cultural, social ou literária (na dialéctica, conjunção ou puro conflito de interpretações do novo na sua relação com o repetido) – suportada por uma remissão ao lugar e pela valorização do percurso e do seu traçado, isto é, da escrita de uma deslocação. »²⁵¹.

C'est ainsi, littéralement, selon un parcours des personnages, un déplacement continué dans l'espace diégétique, que les récits se construisent. Si les récits de Daniele Del Giudice se déroulent selon des représentations quasiment graphiques des situations, dessinant précisément l'espace et le lieu qu'il configure, chez José Saramago, où cette pictorialité existe peu, ce sont des parcours précis qui sont présentés, des déplacements clairs et toujours indiqués, dont la carte et l'itinéraire pourraient être précisément tracés. Le parcours des personnages de *A Jangada de Pedra*, du fait de

250 Et, ainsi qu'on l'avait vu, la pratique de la digression, qui ouvre des ramifications dans le flux narratif et porte le récit sur de toutes autres voies, pourrait agir à la manière de ce parcours non-parcouru qui se surimprime sur le parcours effectué, décrit à la clôture de *Viagem a Portugal*. Ainsi que l'évoque Maria Alzira Seixo à propos d'une chronique de José Saramago sur Garrett, la digression semble participer à la saturation de l'espace narratif par une pluralité de chemins : « Aliás, não será por acaso [...] que uma das crónicas de *Deste Mundo e do Outro*, que parte justamente das considerações das *Viagens na Minha Terra* de Garrett, se especifica, na sua segunda parte [...], para o tema da viagem, e da viagem na nossa terra, homóloga desse « prazer digressivo » de Garrett, também desvio de caminhos no caminho discursivo do texto. E escreve José Saramago (e repare-se em toda a metáfora imbricada da viagem e do discurso) : « Pois (agora é que eu chego) o melhor das *Viagens* é exactamente a viagem – a crónica. » », *Lugares da Ficção*, p. 22. (« D'ailleurs, ce n'est pas par hasard qu'une des chroniques de *Deste Mundo e do Outro*, qui part justement de la considération des *Viagens na Minha Terra* de Garrett, se centre, dans sa deuxième partie, sur le thème du voyage, et du voyage dans notre terre, similaire à ce « plaisir digressif » de Garrett, lui aussi déviation dans le chemin discursif du texte. Et José Saramago écrit (et on note toute la métaphore imbriquée du voyage et du discours) : « Donc (c'est maintenant que j'y arrive), le meilleur dans les Voyages est exactement le voyage – la chronique. » »).

251 *Op. cit.*, p. 159, c'est l'auteur qui souligne (« ... l'énoncé d'une esthétique, qui, à partir de ce moment, va être poursuivie dans l'œuvre de José Saramago : une esthétique de la réécriture, de la relecture et de la reformulation du passé, de l'« essai » (comme dans *Ensaio sobre a Cegueira*) d'autres formes d'expérience – culturelle, sociale ou littéraire (dans la dialectique, conjonction ou pur conflit des interprétations du nouveau dans sa relation au répété) – supporté par une diminution du lieu fixe et par la valorisation du parcours et de son tracé, c'est-à-dire, de l'écriture d'un déplacement. »).

son ancrage dans un lieu existant, pourrait ainsi être (comme le pointe d'ailleurs le narrateur) retracé assez précisément sur la carte de la péninsule ibérique, en vertu d'une notation quasiment exhaustive des endroits traversés par les personnages à mesure de leur périple détaillé minutieusement, comme peut en donner la mesure la description de leur voyage jusqu'à l'endroit où Joana Carda a griffé le sol avec son bâton : « Tinham passado a cidade de Pombal quando Joana Carda disse, Aí adiante há uma estrada para Soure, seguimos por ela [...]. Não pararam em Soure, meteram por estradas estreitas que se cruzavam [...] até que chegaram a uma aldeia que à entrada anunciava o seu nome numa tabuleta, Ereira [...]. »²⁵² (p. 144). Les noms des villages traversés ou atteints sont ainsi indiqués, de même que les itinéraires pris par les personnages, le type de route emprunté, les entrées en ville effectuées. Ces déplacements sont le prétexte à la description des différents lieux visités, le monde diégétique apparaissant ainsi dans sa matérialité et sa configuration spatiale à mesure de son parcours. Évidemment, par le thème même, *A Jangada de Pedra* est le roman le plus exemplaire de cette construction selon un espace parcouru dans le roman, puisque c'est directement que le contexte diégétique, la péninsule ibérique, s'offre au parcours des personnages, leur déplacement même formant la trame de 'l'intrigue'. Le mouvement n'est, de plus, pas seulement celui des personnages, mais, évidemment, également celui de la péninsule, elle aussi en train d'effectuer un voyage à la destination inconnue. Dans ce récit, c'est dans un espace lui-même en mouvement, dont le mouvement même a un impact sur les éléments qui composent le lieu diégétique (la Lune a bougé, les vagues ne sont plus les mêmes, par exemple), que les personnages se déplacent et partent en voyage. Tout un réseau de déplacements et de parcours multiples tendent le texte, et l'on peut reprendre la synthèse qu'en fait Maria Alzira Seixo pour en rendre compte :

« No movimento da península, motivo central da efabulação, integram-se outros dele decorrentes : a viagem das personagens buscando-se entre si e buscando depois a razão do seu encontro – a falha dos Pirenéus ; a viagem de Roque Lanzano, o andaluz incrédulo que vai de burro até à fronteira [...] ; a viagem do navegador solitário, pequeno quadro alegórico e exemplar sobre a problemática da solidão e da sobrevivência ; não falando já das intensidades migratórias que percorrem a península, em termos de êxodo ou de peregrinação interior [...]. »²⁵³.

À ces déplacements s'ajoutent les références à la thématique du voyage naval et du bateau qui marquent tous les textes de José Saramago²⁵⁴. Ce mouvement du parcours, cette hantise du

252 « Ils avaient dépassés la ville de Pombal quand Joana Carda dit, Un peu plus loin, il y a une route pour Soure, prenons-la [...]. Ils ne s'arrêtèrent pas à Soure, mais prirent de petites routes qui se croisaient [...], jusqu'à atteindre un village qui, dès l'entrée, annonçait son nom, Ereira indiquait le panneau [...] », p. 135.

253 *Op. cit.*, p. 45 (« Dans le mouvement de la péninsule, motif central de l'histoire, s'intègrent d'autres mouvements qui lui sont liés : le voyage des personnages, qui se cherchent les uns les autres, puis cherchent les raisons de leur rencontre – la faille des Pyrénées ; le voyage de Roque Lanzano, l'andalou incrédule qui va à dos d'âne jusqu'à la frontière ; le voyage du navigateur solitaire, petit cadre allégorique et exemplaire sur la problématique de la solitude et de la survie ; sans parler des intensités migratoires qui parcourent la péninsule, en terme d'exode ou de pérégrination intérieure. »).

254 « E é curioso verificar que, desde as intermináveis caminhadas empreendidas pelas personagens de *Levantado do Chão* (muitas vezes confrontada com a carreira das formigas e o vôo do milhano), repetidas por Baltasar e

déplacement, du voyage et du trajet, s'il est exacerbé dans *A Jangada de Pedra*²⁵⁵, marque tous les récits de José Saramago.

Même dans les récits postérieurs à *A Jangada de Pedra*, dont les contextes ne sont pas localisés, sont dessinés clairement les itinéraires des personnages, et leurs déplacements rendent compte assez précisément de la topographie des lieux parcourus. L'espace que définit De Certeau, constitué de mouvements et interrelations, semble donner chez José Saramago accès aux lieux, et c'est par les relations qui tendent l'espace, par la notation des déplacements des personnages, que les lieux apparaissent. Si la ville entière dans laquelle vit Tertuliano Máximo Afonso dans *O Homem Duplicado* n'est pas donnée à voir, son quartier se dessine ainsi précisément, de même que celui de son double, la périphérie de la ville et la campagne environnante, où se trouve la maison de campagne de António Claro. Les distances entre chacun de ces points où se cristallise l'action du récit sont précisément indiquées (ainsi, par exemple, lorsque les deux personnages se préparent à se rencontrer dans la maison de campagne de l'acteur, située à « 30 km » de la ville : « A carta de António Claro chegou na sexta-feira. [...]. O croquis mostrava uma saída da cidade, assinalava duas povoações separadas por oito quilómetros, uma de cada lado da estrada, e, entre elas, um caminho para a direita que se metia pelo campo até outra povoação [...]. Dalí, outro caminho, mais estreito, ia deter-se, a cerca de um quilómetro de distância, numa casa. »²⁵⁶, p. 203). La matérialité du contexte spatial se surimpose ainsi sur l'aspect symbolique de ces lieux, qui, dans ce récit sur l'identité, se

Blimunda que entretanto se alçam a vogar pelos ares na Passarola, sempre a viagem domina nestes ficções, claramente atribuída ao barco em *O Ano da morte de Ricardo Reis*, [...], sobretudo pela função de « leitmotiven » que a referência aos barcos no Tejo [...] constitui sem cessar. », *Ibid.*, p. 45 (« Et l'on peut noter que, à partir des interminables cheminements entrepris par les personnages de *Levantado do Chão* (associés de manière récurrente à la file des fourmis et au vol du milan), répétés par Baltasar et Blimunda qui entre temps s'osent à voler dans les airs avec la Passarola, le voyage domine toujours dans ces fictions, clairement attribué au bateau dans *O Ano da morte de Ricardo Reis*, surtout à travers la fonction de « leitmotiven » que constitue sans cesse la référence aux bateaux sur le Tage. »).

255 Il faut noter, également, à l'instar de ce qui avait lieu avec *Viagem a Portugal*, que l'utilisation de ce thème va de pair avec le travail et la subversion d'un héritage culturel, fortement marqué au Portugal par le thème du voyage et des découvertes. *A Jangada de Pedra*, qui ouvre la seconde partie de la production saramaguienne, joue de ce travail de subversion, se composant, pour de nombreux critiques, comme une « anti-Lusiadas ». À ce propos, cf. Daniel Pageaux, « La Péninsule ibérique quitte l'Europe », *L'Europe, reflets littéraires / textes recueillis et présentés par Colette Astier et Claude de Grève, Klincksieck, 1993, p. 199-205* et Wladimir Kryszinski, « Voyages modernes et postmodernes : mythe ou réalité des déplacements cognitifs », *Écriture du voyage et mémoire culturelle / ed. Maria Alzira Seixo, Rodopi, 2000, p. 23-33*.

256 « La lettre d'António Claro arriva le vendredi. [...]. Le croquis indiquait une des sortie de la ville, deux localités séparées par huit kilomètres de part et d'autre de la route et entre elles un chemin sur la droite qui menait à travers champs à une autre agglomération [...]. De là, un autre chemin, plus étroit, aboutissait à une maison à près d'un kilomètre de distance. », p. 179. Cet itinéraire détaillé fait de nouveau l'objet d'une description minutieuse lorsque Tertuliano Máximo Afonso le parcourt en voiture, donnant cette fois à voir précisément le paysage et les types de routes qui ponctuent ce trajet d'abord aperçu sur le croquis (par exemple, p. 207 : « No caminho de macadame quase não cabem dois carros, não se deverá transitar muito por aqui. Do lado esquerdo, o terreno pedregoso desce pouco a pouco para um vale onde um extenso e ininterrupto renque de árvores altas, que a esta distância se dirá formado por freixe e choupos, assinala provávelmente a margem de um rio. » ; « Deux véhicules auraient du mal à se croiser sur le chemin goudronné, il ne doit pas y avoir beaucoup de passage par ici. Sur la gauche, le terrain caillouteux descend progressivement vers une vallée où une longue rangée ininterrompue d'arbres de haute taille qu'on dirait vue d'ici composée de frênes et de peupliers signale probablement la berge d'une rivière. », p. 183).

constituent comme le propre de chaque personnage, les allées et venues qu'ils effectuent d'un point à l'autre témoignant de leur perte dans le lieu de l'autre. De même, dans *Ensaio sobre a Cegueira*, l'asile de la quarantaine, tout comme ensuite la ville, se dessine assez précisément, par la notation des déplacements qu'y effectuent les personnages, qui rendent compte de son architecture. Les premiers pas des personnages dans l'asile préfigurent les déplacements nombreux qu'ils y effectueront par la suite et rendent compte de la configuration de l'asile, avec ses deux ailes et ses dortoirs numérotés par les internés selon leur proximité avec l'entrée, le regard de la femme du médecin permettant de détailler ensuite l'organisation du lieu :

« Havia soldados de guarda. O portão foi aberto à justa para eles passarem, e logo fechado. Servindo de corrimão, uma corda grossa ia do portão à porta principal do edifício, Andem um pouco para o lado direito, há aí uma corda, ponham-lhe a mão e sigam em frente, sempre em frente, até aos degraus, os degraus são seis, avisou um sargento. No interior a corda abria-se em duas, uma ramo para a esquerda, outro para a direita, o sargento gritara, Atenção, o vosso lado é o direito. [...] a mulher ia guiando o marido para a camarata que se encontrava mais perto da entrada. Era comprida como uma enfermaria antiga, com duas filas de camas [...]. [...] Não saias daqui, vou ver como é isto. »²⁵⁷ (p. 60).

Une vision précise de son architecture et de sa disposition émerge alors, créant un contexte fortement affirmé, dont pourrait être, après la lecture, tracé un plan assez facilement. En fait, alors que la narration procède par ellipses, passant sous silence de multiples actions et de multiples détails qui dessineraient la diégèse ou les personnages, tout se passe différemment concernant les déplacements, qui, eux, font l'objet d'une grande attention narrative, semblent être rendus de manière exhaustive, même les déplacements les plus anodins étant décrits : les montées d'escaliers pour se rendre dans les appartements, par exemple, peuplent abondamment tous les récits de José Saramago, de même que les allées et venues des personnages dans leurs appartements, pour effectuer des actions quotidiennes (dans *O Homem Duplicado* ces notations sont véritablement innombrables, par exemple : « Tertuliano Máximo Afonso já abriu a porta, já entrou, também já fechou a porta, põe a pasta em cima da secretária, e, ao lado, o saco com os vídeos. [...]. Tertuliano Máximo Afonso foi ao quarto mudar de roupa, abriu o frigorífico da cozinha para ver se lhe apetecia algo que tinha dentro, tornou a fechá-lo e voltou à sala com um copo e uma lata de cerveja. »²⁵⁸, p. 55). C'est ainsi par les déplacements des personnages que les lieux diégétiques sont

257 « Des soldats montaient la garde. Le portail fut ouvert juste assez pour les laisser passer et aussitôt refermé. Une grosse corde allait du portail à la porte principale du bâtiment et servait de main courante, Déplacez-vous un peu plus à droite, vous trouverez une corde, saisissez-la et avancez tout droit, toujours tout droit, jusqu'aux marches, il y en a six, avertit un sergent. À l'intérieur du bâtiment, la corde se divisait en deux, une partie bifurquait vers la gauche, l'autre vers la droite, le sergent avait crié, Attention, votre côté à vous est le droit. [...] la femme guidait son mari vers le dortoir qui se trouvait le plus près de l'entrée. Il était tout en longueur [...] avec deux rangées de lits [...]. [...], Ne sors pas d'ici, je vais voir de quoi tout ça a l'air. », p. 54.

258 « Tertuliano Máximo Afonso a déjà ouvert la porte et est entré, il a refermé la porte et a posé sur la table de travail la serviette et à côté d'elle le sac contenant les vidéos. Tertuliano Máximo Afonso alla dans sa chambre se changer, il ouvrit le réfrigérateur dans la cuisine pour voir si quelque chose à l'intérieur lui faisait envie, il le referma et revint dans la salle de séjour avec un verre et une canette de bière. », p. 50.

donnés, les descriptions étant prises dans la continuité de l'action diégétique, qui, elle-même, se définit avant tout comme la poursuite d'un parcours, un cheminement, qui peut être littéral et/ou figuré, son expression littérale soutenant bien souvent un cheminement figuré qui a lieu conjointement.

Ainsi, mis à part les escaliers (mais qui servent, bien souvent, à développer de multiples éléments), les parcours effectués dans ces récits visent rarement une destination. Les déplacements courts visant un lieu final sont en effet toujours pris dans un déplacement plus global, dont la destination est généralement inconnue, et qui concerne également un cheminement plus intime²⁵⁹. Les fins de récits, que l'on a déjà étudiées, sont exemplaires de cette dissociation qui s'opère entre le lieu atteint à la clôture de la diégèse et sa valeur : le lieu précis atteint se conjugue ainsi, plutôt qu'avec une sensation d'arrivée, avec l'ouverture d'une nouvelle possibilité de parcours qui donne la mesure du monde événemential envisagé au long du récit, le prolonge et, par là, porte encore ses répercussions et ses spécificités. L'arrêt des personnages au lieu de la tombe de Pedro Orce à la fin d'*A Jangada de Pedra* ouvre ainsi un espace vaste de nouvelles possibilités, plein d'indéterminations (« Os homens e as mulheres, estes, seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino. A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem. »²⁶⁰). De même, dans *Ensaio sobre a Cegueira* ou *O Homem Duplicado*, pourtant les récits effectués dans les espaces les plus fermés et restreints, l'apparence d'installation fixe qui existe à la clôture du récit (les personnages de *Ensaio sobre a Cegueira* ont retrouvé la vue et leurs appartements, Tertuliano Máximo Afonso a décidé, avec l'accord de la femme de son double, de prendre sa place et de vivre avec elle) est contrariée par l'excipit :

259 Pris dans ces déplacements, dans cette instabilité permanente, le monde qui se révèle, lui aussi soumis à un mouvement infini, sans direction précise, est aussi celui de l'élan intime, invisible et indéfinissable, ainsi que l'exprime un personnage de *A Jangada de Pedra* : « [...] ora reparem, nós aqui vamos andando sobre a península, a península navega sobre o mar, o mar roda com a terra a que pertence, e a terra vai rodando sobre si mesma, e, enquanto roda sobre si mesma, roda também à volta do sol, e o sol também gira sobre si mesmo, e tudo isto junto vai na direcção da tal constelação, então o que eu pergunto, se não somos o extremo menor desta cadeia de movimentos dentro de movimentos, o que eu gostaria de saber é o que é que se move dentre de nós [...]. Com o homem começa o que não é visível, foi a resposta de José Anaiço, que a deu sem pensar. », p. 269 (« [...] nous ici, nous marchons sur la péninsule, la péninsule navigue sur la mer, la mer tourne avec la terre à laquelle elle appartient, et la terre tourne sur elle-même, tandis qu'elle tourne sur elle-même, elle tourne aussi autour du soleil, et tout ça réuni se dirige vers la fameuse constellation, alors je me demande, si nous [ne sommes pas] le point le plus extrême de cette chaîne de mouvements au sein des mouvements, j'aimerais savoir ce qui bouge au-dedans de nous et où ça va [...]. Le non-visible commence avec l'homme [littéralement : avec l'homme commence ce qui n'est pas visible], voilà la réponse surprenante que José Anaiço donna sans réfléchir. », p. 253). Avec la constitution progressive des personnages qui, on l'a vu, évoluent, s'adviennent et se révèlent à eux-mêmes à mesure que le récit progresse et qu'ils parcourent le monde événemential et se confrontent à ses nécessités, c'est également sur cet élan intérieur que le récit ouvre le regard, ce qu'il donne à appréhender. Il ouvre sur la dynamique intime, les possibles humains, dont l'observation est poursuivie dans chaque récit saramaguien, et dont la mise au jour et le parcours se confondent avec la traversée, l'observation et la pratique de l'espace.

260 « Les hommes et les femmes, ceux-là, vont poursuivre leur chemin, vers quel avenir, quel temps, quel destin. Le bâton d'orme est vert, il fleurira peut-être l'an prochain. ».

« [...] o médico foi sentar-se ao lado da mulher, o rapazinho estrábico dormitava num canto do sofá [...]. [...]. A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou [...]. » ; « Ele havia ficado em casa, a ler o livro sobre as antigas civilizações mesopotâmicas [...]. O telefone tocou. [...]. Do outro lado uma voz igual à sua exclamou, Até que enfim. Tertuliano Máximo Afonso estremeceu, nesta mesma cadeira deveria ter estado sentado António Claro na noite em que lhe telefonou. Agora a conversação vai repetir-se, o tempo arrependeu-se e voltou para tr s. [...]. [...] Muito bem, repetiu Tertuliano Máximo Afonso pousando o telefone. Puxou uma folha de papel e escreveu sem assinar, Voltarei. [...]. Mudou de roupa, camisa lavada, gravata, calças, casaco, os sapatos melhores. Entalou a pistola no cinto e saiu. »²⁶¹

Le fauteuil dont se lèvent les deux personnages, leur mouvement vers l'extérieur des appartements, sont ici exemplaires de cette absence de stabilité, de définition d'un ancrage fixe, qui existe dans ces romans.

Les déplacements notés dans ces récits ne tendent ainsi pas vers une destination fixe, mais ouvrent à l'ampleur du monde événemential et de son advenue sans cesse continuée. Dans la mesure où l'événement fait monde, définit le monde qui prend place dans les récits, le contexte diégétique matériel ne se donne pas comme simple contexte, mais rend compte, porte en lui, les propriétés du monde événemential et de son advenue. Chez José Saramago, de plus, le fait que l'événement s'impose dans un espace précis, dont les perturbations sont les témoins de l'advenue événementiale, rend ce parcours nécessaire. Il équivaut ici à une confrontation à la présence de l'événement, et permet alors de poursuivre la confrontation imposée aux personnages, constitue une manière de répondre à l'événement, de le prendre en compte, et le donne à voir. Il s'agit ainsi, pour rendre compte de ce qui a lieu, de le parcourir : « mesmo que a rota da minha vida me leve a uma estrela, nem por isso fui dispensado de percorrer os caminhos do mundo. »²⁶² (*A Jangada de Pedra*, p. 271). L'événement peut alors être donné à voir selon un « tour d'horizon » du territoire concerné, dans la mesure où la ville dans *Ensaio sobre a Cegueira* et *Ensaio sobre a Lucidez*, la péninsule dans *A Jangada de Pedra*, le pays dans *As Intermitências*, délimitent et condensent en eux la situation événementiale. Malgré les dénégations courantes du narrateur, selon lequel un trajet ne vaudrait pas

261 « [...] le médecin alla s'asseoir à côté de sa femme, le garçonnet louchon dormait sur un coin du canapé [...]. [...] La femme du médecin se leva et alla à la fenêtre. Elle regarda en contrebas la rue jonchée d'ordures, les gens qui criaient et chantaient. Puis elle leva la tête vers le ciel et le vit entièrement blanc, Mon tour est arrivé, pensa-t-elle. » ; « Tertuliano Máximo Afonso était resté à la maison et il lisait le livre sur les anciennes civilisations mésopotamiennes. [...] Le téléphone sonna. [...] À l'autre bout du fil une voix identique à la sienne s'écria, Enfin. Tertuliano Máximo Afonso tressaillit, António Claro avait dû être assis sur cette même chaise le soir où il lui avait téléphoné. Maintenant la conversation va se répéter, le temps s'est repenti et il est revenu en arrière. [...] [...] Très bien, Très bien, répéta Tertuliano Máximo Afonso en rattachant. Il sortit une feuille de papier et écrivit sans signer, Je reviens. [...] Il se changea, chemise propre, cravate, pantalon, veston et ses meilleures chaussures. Il coinça le pistolet dans sa ceinture et sortit. »

262 « même si le chemin de ma vie doit me conduire à une étoile cela ne me dispense pas de parcourir les routes du monde. », p. 255.

la peine d'être raconté s'il se passe sans encombres²⁶³ – raillant encore par là, dans un jeu métatextuel, les conventions romanesques traditionnelles -, son récit, à l'instar de ce qui a lieu dans *A Jangada de Pedra* lorsque les personnages masculins suivent Joana Carda, ouvre le regard sur ce qu'il est possible d'y « rencontrer » (« encontrar », p. 143). Dans ce passage, c'est d'abord la relation d'affection naissante entre Joana Carda et José Anaiço, qui se dégage de leurs positionnements dans la voiture ; puis le monde déroulé le long de la route, qui développe les répercussions de l'événement, témoigne de l'advenue de la situation événementiale. Le champ lexical de la vision qui amorce ces descriptions souligne la liaison entre observation et parcours :

« Viam-se poucos automóveis abandonados na estrada, e esses, invariavelmente, estavam incompletos [...]. Mas, certamente por causa das dificuldades do abastecimento de gasolina, o trânsito era escasso, só de longe em longe passava um carro. Também saltavam à vista certas incongruências, como seguir pela auto-estrada uma carroça puxada por um burro, ou uma esquadra de ciclistas [...]. E também havia gente que viajava a pé, geralmente de mochila às costas, ou, rusticamente, com dois sacos meio ligados pelas bocas e postos sobre o ombro, à laia de alforje, as mulheres de cesta à cabeça. Muitas eram as pessoas que viajavam sozinhas, mas também havia famílias, aparentemente completas [...]. »²⁶⁴ (p. 143).

L'advenue de l'événement, le bouleversement du monde connu, est ainsi rendu visible par le parcours des personnages, la simple observation de ce qui borde immédiatement leur route rendant compte de son impact et des transformations qui prennent place peu à peu. Dans le même temps, l'événement se traduit, pour les individus qui y sont pris, par l'action d'un parcours du monde qu'il a

263 Par exemple, dans *A Jangada de Pedra*, p. 142 : « A viagem não teve história, é o que sempre dizem os narradores apressados [...]. Deontologicamente, seria bem mais correcto, e outro lealdade, dizer assim, Como em todas as viagens, sejam quais forem duração e percurso, aconteceram mil episódios, mil palavras, mil pensamentos, e quem diz mil diria dez mil, por isso tomo licença de abreviar, usando três linhas para andar duzentos quilómetros [...]. » (« Ce fut un voyage sans histoire, c'est que disent toujours les narrateurs pressés [...]. Déontologiquement, il serait beaucoup plus correct et autrement plus loyal de dire, Comme dans tous les voyages, quels que soient le trajet et la durée, mille événements survinrent, mille mots, mille réflexions, et l'on devrait plutôt dire dix mille, mais ce récit traîne déjà en longueur, c'est pourquoi je prends la liberté d'abrégé, couvrant deux cents kilomètres en trois lignes [...]. », p. 133), ou encore, répété dans *O Homem Duplicado*, p. 54 : « Para o relator, ou narrador [...], o mais fácil, chegado a este ponto, seria escrever que o percurso do professor de História através da cidade, e até entrar em casa, não teve história. Como uma máquina manipuladora do tempo, mormente no caso de o escrupulo profissional não ter permitido a invenção de uma zaragata de rua ou de um acidente de trânsito [...], aquelas três palavras, Não Teve História, empregam-se quando há urgência em passar ao episódio seguinte ou quando, por exemplo, não se sabe muito bem que fazer com os pensamentos que a personagem está a ter por sua própria conta [...]. Ora, nesta exacta situação se encontrava o professor e novel amador de vídeos Tertuliano Máximo Afonso enquanto ia guiando o seu carro. » (« Pour le rapporteur, ou narrateur, le plus facile, arrivé à ce stade, serait d'écrire que le parcours du professeur d'Histoire dans la ville se déroula sans encombre jusqu'au moment où il entra chez lui. Comme une machine à manipuler le temps, surtout si la conscience professionnelle n'a pas permis d'inventer une bagarre de rue ou un accident de la circulation, ces quatre mots, Se déroula sans encombres [littéralement : Il n'y eut pas d'histoire] s'emploient quand il est urgent de passer à l'épisode suivant ou quand, par exemple, on ne sait pas très bien quoi faire des pensées qui viennent spontanément au personnage. Or le professeur et nouvel amateur de vidéos Tertuliano Máximo Afonso se trouvait précisément dans cette situation pendant qu'il conduisait sa voiture. », p. 49).

264 « On voyait peu de voitures abandonnées sur la route, et celles-ci étaient invariablement incomplètes [...]. Mais, certainement à cause des difficultés d'approvisionnement en essence, le trafic était faible, de loin en loin on voyait passer une voiture. Certaines incongruités sautaient aux yeux, comme le fait de voir une charrette tirée par un âne emprunter l'autoroute, ainsi qu'une escouade de cyclistes [...]. Et il y avait des gens qui voyageaient à pied, sac au dos, ou plus rustiquement, avec deux sacs attachés tête-bêche sur l'épaule à la manière d'une besace, des femmes avec des paniers sur la tête. La plupart des gens voyageaient seuls, mais il y avait aussi des familles, apparemment complètes [...]. », p. 134.

ouvert, afin de l'observer, comme l'affirment les personnes rencontrées pendant ce bref trajet (« Por três vezes quis Joaquim Sassa perguntar às pessoas para onde iam, e de todas a resposta foi a mesma, Vamos por aí, a ver o mundo. »²⁶⁵, p. 144). Chaque étape du voyage, chaque déplacement, permet ainsi, dans *A Jangada de Pedra* de dérouler l'espace parcouru et de le donner à voir, dans une recherche claire, qui plus est, des spécificités de la terre ibérique. Cette constitution des lieux et du monde diégétiques à mesure que sont développés dans la narration le parcours spatial des personnages, le « faire » qu'ils y déploient et les relations qu'ils entretiennent avec lui, existe de la même manière dans chaque récit. La « caminhada » dans la ville, qui marque la deuxième partie de *Ensaio sobre a Cegueira*, après la sortie de la quarantaine, est exemplaire de cette ouverture du regard sur le monde événemential (ici porté par la femme du médecin) qui va de pair avec le parcours. À travers les pérégrinations qui ont lieu en fonction du besoin de chacun de retrouver le lieu intime de son appartement est donnée la mesure d'un monde, l'ampleur de l'événement. La ville soumise entièrement à la cécité se révèle à mesure que les personnages s'y déplacent, leur trajet étant synonyme d'une découverte de plus en plus poussée de la situation créée, la donnant à voir à travers ce qui attire l'attention du personnage, complétée par la narration qui approfondit ses remarques, et développe l'appréhension possible de la situation :

« Como se orientarão eles, perguntou-se a mulher do médico. Não se orientavam, caminhavam rente aos prédios com os braços estendidos para a frente, continuamente esbarravam uns nos outros [...], mas quando tal sucedia não se ouviam protestos, [...], uma das famílias despegava-se da parede, avançava ao comprido da que vinha em direcção contrária, e assim seguiam e continuavam até ao próximo encontro. »²⁶⁶ (p. 293-294).

L'appréhension de l'espace par les individus est soutenue et prolongée par la narration et rend ainsi compte du monde mis en place par le surgissement de l'événement, donne la mesure de la situation événementiale. De la recherche de la nourriture et des appartements menée par la femme du médecin, de son épuisement et des besoins divers du groupe des aveugles, émergent des petites scènes qui permettent de prendre en compte des individus autres que les personnages principaux, ouvrant dans la narration l'espace pour la notation de petites anecdotes, la constitution de petites scènes, rendant compte de la situation, de l'organisation des aveugles et de l'état de la ville. Tout le passage qui suit la sortie de la quarantaine, et notamment le premier déplacement de la femme en ville, est marqué par un champ lexical de la vision abondant, qui introduit les descriptions du monde qu'elle arpente. Le déplacement devient prétexte à un balayage du regard sur le monde, les relations

265 « À trois reprises, Joaquim Sassa interrogea les gens pour savoir où ils allaient, et la réponse fut la même à chaque fois, Nous allons par là, voir le monde », p. 134.

266 « Comment font-ils pour s'orienter, se demanda la femme du médecin. Ils ne s'orientaient pas, ils marchaient le long des immeubles en tendant les bras devant eux, ils se cognaient continuellement les uns contre les autres [...]. Mais quand ils se heurtaient on n'entendait pas de protestations, [...], une famille se décollait du mur, avançait le long de celle qui venait en sens contraire et poursuivait son chemin jusqu'à la prochaine rencontre. », p. 254.

des personnages aux lieux parcourus permettant d'en montrer les spécificités, l'espace qui y prend place.

La narration peut ainsi rejouer l'expérience événementiale, en s'appuyant sur le parcours opéré par les personnages des bouleversements du monde pour rendre compte du monde diégétique et le constituer. L'observation du territoire délimité dans lequel prennent place les diégèses va de pair avec celle de l'impact de l'événement, de ses répercussions et de son advenue. Dans le même temps, si l'on reprend les distinctions proposées par Michel de Certeau, c'est aussi « l'espace » et le « faire » des personnages qui créent le « lieu » dans lequel ils prennent place, permettant la constitution du dessin du monde diégétique. Si les caractéristiques de l'événement imposent aux personnages un parcours du monde, inaugurent les « caminhadas » qu'ils vont effectuer, c'est aussi, conjointement, le voyage, produit et manifestation de l'événement, manière de lui répondre pour les personnages, qui fait le monde parcouru, l'emplissant de sa teneur et le faisant apparaître au gré de son déroulement. Tous ces déplacements, s'ils n'ont pas de fin ou de destination, permettent de donner à voir la teneur de ce qui est, d'ouvrir le regard sur un monde et d'appréhender ce dont est tissé l'espace du récit. Le monde événemential se révèle ainsi à mesure que la narration se perd dans les divers chemins qu'il est possible d'y tracer, à mesure qu'elle suit l'évolution des personnages dans la diégèse et leurs trajectoires, qui donnent à voir le monde, ouvrent, à chaque passage nouveau, le regard sur des éléments autres du monde. Dans le même temps, ce sont ces déplacements même qui forment le monde, l'agentent, le renforcent de leur teneur, expriment la confrontation des personnages à l'événement, leur participation à l'advenue d'un monde que leurs actions, leurs relations, leur interrelations dans l'espace, constituent.

Les parcours effectués dans ces récits se passent alors d'une destination, ne sont pas menés en vue d'une arrivée. C'est l'espace lui-même, et sa traversée, qui compte, se fait la matrice du récit²⁶⁷. Il

267 ainsi que le souligne Maria Alzira Seixo à propos de *A Jangada de Pedra* : « O lugar é de facto a matriz do romance, se não mesmo, como penso, de todos os romances de José Saramago. Espécie de corpo momentaneamente configurado da terra (a poética do « momento » tem abundante explicitação ao longo de *A Jangada de Pedra* como hipótese decisiva das articulações do acontecer), recorte casual do encontro dos seres e da paisagem [...], combinatória textual que remete para um património literário, artístico e legendário consciente e incessantemente convocado [...], da ilha movente ao continente parado, dos rios que desaparecem às cascatas que se multiplicam, do nascer ao pôr-do-sol ao contrário e às avessas, dos meios de transporte que se detêm, e, do grupo dos cinco peregrinos, não transportam coisa nenhuma, a não ser a sua própria rotação no « meio » que escolheram para se quedar, [...] resolve-se no lugar que é ao mesmo tempo o de uma determinação e o de uma incerteza. », « Derivas, Notas para uma leitura do caderno de apontamentos sobre a composição de *A Jangada de Pedra* », *Colóquio/Letras*, n° 151-152, 1998, p. 317 (« Le lieu est de fait la matrice du roman, pour ne pas dire, comme je le pense, de tous les romans de José Saramago. Espèce de corps momentanément configuré de la terre (la poétique du « moment » possède une explicitation abondante dans *Le Radeau de pierre* comme hypothèse décisive des articulations de l'avoir-lieu), silhouette fortuite de la rencontre entre les êtres et le paysage, combinatoire textuelle qui renvoie à un patrimoine littéraire, artistique et légendaire conscient et convoqué sans cesse, de l'île à la dérive au continent figé, des rivières qui disparaissent aux cascades qui se multiplient, de l'aube au couchant, du contraire à l'envers, des moyens de transports qui s'arrêtent, et, du groupe des cinq pèlerins, qui ne transportent rien, à part leur propre rotation dans le « milieu » qu'ils ont choisis pour se fixer, tout cela se résout dans l'espace, le lieu, qui est en même temps celui d'une détermination et celui d'une incertitude. »).

s'agit, alors, dans le déplacement, d'aller vers ce qui a lieu, de parcourir ce qui est, de voir ce qui vient, de se mettre en route vers des possibles encore non envisagés, ainsi qu'en témoignait le conte de l'île imaginaire écrit par l'auteur²⁶⁸ et repris dans *A Jangada de Pedra* :

« Um dia que já lá vai, D. João Segundo [...] deu a certo fidalgo uma ilha imaginária, diga-me você se sabe doutro país onde pudesse ter acontecido uma historia como esta, E o fidalgo, que fez o fidalgo, Foi-se ao mar à procura dela [...], mas esta outra ilha, a ibérica, que era península e deixou de o ser, vejo-a eu como se, com humor igual, tivesse decidido meter-se ao mar à procura dos homens imaginários [...]. »²⁶⁹ (p. 65).

Le parcours se donne alors comme mise en présence du monde : ce qui compte n'est pas la finalité du voyage mais le voyage en lui-même, et surtout ce qu'il y est possible de découvrir, ce qui se donne à voir à travers lui. Le parcours défini dans le récit permet, à l'instar de ce qui a lieu avec le flux narratif, de donner à voir une multitude d'éléments disparates, de porter l'attention sur l'ensemble hétéroclite qui forme la totalité du monde événementiel. Les déplacements des personnages, leur traversée de l'espace touché par l'événement, sert de fil unificateur, qui permet de « faire le tour » de ce qui a lieu dans le monde diégétique. De ce fait, s'il s'agit avec le parcours de mettre en place une continuité dans le texte, celle-ci ne se fait pas de manière linéaire, elle intègre les tours et les détours propres à chaque voyage, fait d'hésitations, de retours en arrière, d'arrêts et d'indétermination, elle se crée dans la ramification des multiples chemins empruntés par les personnages.

Le parcours des personnages, comme l'avancée de la narration, n'est ainsi pas unilinéaire, mais semble se créer selon cette « continuité labyrinthique »²⁷⁰ dont parle l'auteur à propos de son énonciation, qui permet d'amplifier chaque situation de ramifications diverses, guide le récit dans différentes directions, de manière à envisager la totalité disparate, l'ensemble hétéroclite que forme le monde diégétique. Il s'agit, plutôt que de mener la narration dans une direction précise, de « se perdre » dans ce labyrinthe même, ainsi que l'annonce le narrateur de *A Jangada de Pedra* à la clôture du premier chapitre : « Maria Guavaira não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfin perder-nos. A ponta, onde está. »²⁷¹ (p. 18). Tout se passe alors comme si l'histoire marquait un prétexte pour voir un monde, pour rendre compte de ce

268 *O Conto da Ilha Desconhecida*, Lisboa : Assírio & Alvim, 1997.

269 « Un jour, il y a bien longtemps, don João Secundo, [...], fit présent à un certain noble d'une île imaginaire, dites-moi si vous connaissez un autre pays où une pareille chose aurait pu se produire, Et le noble, qu'a fait le noble, Il a pris la mer à la recherche de son île, [...], mais cette autre île, l'Ibérique, qui était une péninsule et a cessé de l'être, je la vois comme si, pour rester dans le même ton, elle avait décidé elle aussi de prendre la mer pour partir à la recherche d'hommes imaginaires. », p. 61.

270 Cf. Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Caminho, 1998, p. 136. Nous reviendrons sur cette organisation du monde, ramifiée, ancrée dans les spécificités de la narration qui la dessine, en III.C.2.

271 « Maria Guavaira ne se prénomme pas Ariane, ce fil ne nous permettra pas de sortir du labyrinthe mais peut-être nous permettra-t-il de nous perdre. Encore faut-il en trouver le bout. », p. 18.

qui a lieu, dans l'indétermination et l'énigmatiçité de ses motifs²⁷², le narrateur soulignant aussi l'impossibilité de réduire les événements et les faits qui en ressortent par une appréhension causale :

« De efeitos e de causas muito aqui se tem falado, sempre com extremos de ponderação, observando a lógica, respeitando o bom senso, reservando o juízo, pois a todos é patente que de uma betesga ninguém seria capaz de retirar um rossio. Aceitar-se-à, portanto, como natural e legítima, a dúvida de ter sido aquele risco no chão, feito por Joana Carda com a vara de negrilho, causa directa de se estarem rachando os Pirenéus, que é o que tem vindo a ser insinuado desde o principio. Mas não se rejeite este outro facto, e inteira verdade, que foi partir Joaquim Sassa à procura de Pedro Orce por dele ter ouvido falar nas notícias da noite, e o que disse. »²⁷³ (fin du deuxième chapitre, p. 31-32)

Le narrateur joue ici ironiquement d'une construction qui se voudrait causale, tout en la défaisant au moment même de son énonciation, par l'affirmation paradoxale du « doute » sur lequel reposerait un enchaînement de causes à conséquences, soutenu par l'accumulation de faits à prendre en compte, qui semblent participer de cet enchaînement sans que leur liaison logique ne soit pointée (« Mas não se rejeite este outro facto »). Un tel brouillage des pistes causes-conséquences semble aller de pair avec l'annonce de la construction du récit en forme de labyrinthe, les clôtures des chapitres un et deux de *A Jangada de Pedra* se répondant alors pour dessiner une trame plus complexe, non linéaire, déroulée à l'instar du fil bleu de Maria Guavaira, infiniment et sans début ni fin, mais servant à mettre les différents personnages en relation, unissant précairement des éléments divers du monde, rapprochant ce qui a lieu au même instant et forme la teneur du monde événemential.

Le déroutement de la logique causale, d'une construction linéaire du récit, et diégétiquement, du quotidien des personnages par l'événement, entraîne alors, simplement, des cheminements. Ils sont portés à la fois par le flux de la voix narrative (l'attention ramifiée qu'elle porte, le plan de l'énonciation et les évocations multiples suscitées par les mots qui la composent sont donnés à parcourir également, ainsi que nous l'étudierons plus loin) et l'action des personnages dans le monde diégétique. Celui-ci dérive lui-même vers une destination indéterminée, ainsi que l'annonce la

272 « [Na *Jangada de Pedra*] Toda a problemática do enigma e do conhecimento (o quê ? Como ? Porquê ? Para quê ?) está de novo, e agora com inteira evidência temática, submetida ao tema da viagem. A viagem como percurso e curso (experiência e aprendizagem), cruzamento espaço-tempo, realização de um desejo ou proposta de olhar ; a viagem também como continuidade (não só no ritmo discursivo, agora), recusa do imobilismo e da paragem. », Maria Alzira Seixo, *Lugares da Ficção*, p. 44 (« Dans *Le Radeau de pierre*, toute la problématique de l'énigme et de la connaissance (quoi ? Comment ? Pourquoi ? Dans quel but ?) est de nouveau, et cette fois avec une entière évidence thématique, soumise au thème du voyage. Le voyage comme parcours et cours (expérience et apprentissage), croisement de l'espace et du temps, réalisation d'un désir ou proposition d'un regard ; le voyage aussi comme continuité (cette fois, pas seulement au niveau du rythme énonciatif), refus d'immobilisme et d'arrêt. »).

273 « Il a été longuement question d'effets et de causes jusqu'ici et l'on a toujours pris soin de ne pas dépasser la mesure, de respecter la logique, d'écouter le bon sens et de différer le jugement, car il est évident pour tout le monde qu'un cul-de-sac ne peut mener à une grand-place. Acceptons donc pour naturelle et légitime, ainsi que nous l'insinuons depuis le début, l'hypothèse selon laquelle la griffure faite sur le sol par la branche d'orme de Joana Carda serait à l'origine de la faille des Pyrénées, mais ne négligeons pas cet autre fait, tout aussi véridique, à savoir que Joaquim Sassa est parti à la recherche de Pedro Orce après avoir entendu parler de lui au journal du soir. », p. 30.

clôture du troisième chapitre, amplifiant le mouvement de 'perte' annoncé à la clôture des deux premiers chapitres : « [...] e a massa de pedra e de terra [...] começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido. »²⁷⁴ (p. 45). La construction ramifiée se ressaisit dans le fait même de se perdre, de parcourir un monde qui ne se donne que dans le parcours des tableaux et situations successifs, menant de l'un à l'autre de manière indirecte, selon un flux qui doit moins à la logique qu'à la poursuite d'un cheminement, littéralement exprimé par les « caminhadas » des personnages dans *A Jangada de Pedra* et dans la deuxième partie de *Ensaio sobre a Cegueira*, par les allées et venues des personnages dans *O Homem Duplicado* entre le lieu propre de l'un et de l'autre, qui donnent précisément la mesure de ce parcours sans but, sans finalité autre que celle de découvrir ce qui a lieu, d'accéder à une présence et de parcourir une identité, spécifique des récits de José Saramago. Si, dans les premières parties de *Ensaio sobre a Lucidez* et *As Intermittências*, l'absence de personnages principaux empêche un tel parcours littéral, celui-ci est directement assumé par le narrateur lui-même, dont le regard surplombant permet de passer en revue les différentes spécificités de l'événement et du monde événemential développés dans ces récits, le lien qui subsiste entre les diverses situations parcourues ayant trait alors simplement à l'advenue de l'événement, relatée par la voix narrative continue.

La continuité de ces récits s'effectue alors hors d'un enchaînement strict, selon un cheminement aléatoire. C'est en fonction des répercussions de l'événement que le parcours a lieu, et c'est par les différents « tours » du chemin emprunté, du parcours défini progressivement, que le monde événemential est déroulé dans ses spécificités, lesquelles apparaissent à mesure qu'elles sont parcourues par les personnages. On avait ainsi vu, à propos de *Ensaio sobre a Cegueira*, comment les articulations du récit, à chaque passage d'une situation à une autre, étaient données par la narration sans explication, ne répondant pas à un enchaînement ancré dans un schéma logique, mais, au contraire, portant et affirmant le leurre d'un hasard régissant la diégèse²⁷⁵. De même dans *A Jangada de Pedra*, les priorités des personnages évoluent au fur et à mesure de leur périple, les attaches du monde ébranlé par l'événement semblant rendues caduques :

« [...] diz-nos para onde deveremos ir, que nenhum de nós quer voltar à casa do vale, seria para todos o principio do ultimo regresso, a mim me diria o homem que quer casar comigo senhora case comigo, a mim me diria o chefe do escritório onde trabalho preciso dessa factura, a mim me diria o meu marido afinal sempre voltaste, a mim me diria o pai do pior aluno senhor professor dê-lhe umas palmatoadas, a mim me diria a mulher do notário que se queixa de dor de cabeça dê-me uns comprimidos para a dor de cabeça, diz-nos tu então para onde deveremos ir, levanta-te e caminha, esse será o nosso destino. »²⁷⁶ (p. 246).

274 « [...] et la masse de pierre et de terre [...] commença de bouger, barque qui s'éloigne du port et met le cap vers l'océan, une fois encore inconnu. », p. 44.

275 Cf. II.A.2, p. 232-235.

276 « [...] dis-nous où nous devons aller, car aucun de nous ne souhaite retourner dans la maison dans la vallée, ce serait pour nous tous le début de l'ultime retour, l'homme qui veut m'épouser le dirait, Madame, épousez-moi, le chef de

Dans *A Jangada de Pedra*, l'adaptation aux normes événementiales va, de plus, de pair avec une telle appréhension d'une vie qui doit se dérouler selon les inclinations qu'elle prend, non pas sans choix mais dans une sorte de création d'une disponibilité totale des personnages par rapport à ce que la poursuite de leur existence leur réserve. La fin du récit, avec la mort de Pedro Orce contemporaine à l'arrêt de la péninsule, semble se produire selon ce leurre d'un hasard, d'un épuisement « naturel » des possibles : après l'arrivée à la faille des Pyrénées, qui donne matériellement à « voir » l'événement du détachement de la péninsule, toutes les conséquences des rencontres semblent avoir été tirées. Les amours sont déclarées, la vieillesse de Pedro Orce avérée, et le discours du narrateur semble, simplement, pouvoir se tarir.

Ces constructions qui mettent en place le leurre d'un accompagnement des soubresauts aléatoires du monde événemential et des personnages, en vertu d'un hasard, poursuit, évidemment, le jeu avec l'arbitraire du récit qui marque toute la production de José Saramago, mais, dans le même temps, rend compte également de la « redutível disponibilidade do espaço, [...] que tudo pode acontecer nele. E acontece. »²⁷⁷ (p. 20), ouvrant alors le regard sur un monde soumis à un principe de perturbation, dessiné par le cheminement aléatoire qui y a lieu. Tout se passe alors comme s'il s'agissait d'entreprendre toujours ce voyage qui donne à voir et à comprendre ce qui fait présence, dont *Viagem a Portugal* était le point de départ et le modèle, dans une tentative de considérer toutes les facettes du monde parcouru, susceptible d'être toujours parcouru de nouveau. Le monde, alors composite, hétéroclite, indéterminé, est unifié par le rythme disparate de la marche, qui le révèle à mesure de son avancée qui « fait voir le monde », en fait advenir la présence, par un parcours de ses chemins multiples. Le parcours se donne comme mise au jour des possibles et de la présence du monde, ouvre à la dynamique du hasard et de l'aléatoire, ainsi que l'illustrent littéralement la plupart des récits.

La définition de ces récits sous forme d'un parcours permet de mettre en place un principe de liaison qui ressaisit la multiplicité du monde et des relations qui le tendent dans la continuité de son observation. Dans le même temps, le parcours fait l'espace en y ajoutant la teneur propre de son passage, de sa destination et de son origine, ainsi que de la constitution des personnages qui s'adviennent progressivement à travers lui. Le parcours, ainsi, ouvre le regard sur l'espace et sa composition hétéroclite, à laquelle il offre un enchaînement qui tient à la continuité de son avancée, et crée l'espace, le fait advenir, par la pratique qu'il en constitue, et qui va de pair avec son observation et sa découverte. L'un et l'autre semblent ainsi ne pas se précéder mais s'induire. Le

bureau où je travaille me dirait, J'ai besoin de cette facture, mon mari me dirait, En fin de compte te voilà de retour, le père du plus mauvais élève me dirait, Professeur, donnez-lui quelques coups de règle, la femme du notaire qui se plaint de maux de têtes me dirait, Donnez-moi des comprimés pour la migraine, dis-nous donc où nous devons aller, lève-toi et avance, ce sera notre destin. », p. 230.

²⁷⁷ « vacance [...] de l'espace, où tout peut arriver. Et arrive », p. 20.

parcours est alors « volta », qui modifie le monde par le « tour » nouveau qu'il lui donne, et continuité, élan d'une avancée qui n'est pas forcément linéaire mais donne à voir les différentes ramifications de l'espace suivies, en les englobant dans un parcours plus général qui les lie les unes aux autres. Il y a ainsi imbrication entre parcours et vision, implication et observation, qui se conjoignent l'un l'autre pour former le monde diégétique, et le donner à voir dans son advenue même.

Le parcours qui a lieu dans les récits de José Saramago et de Daniele Del Giudice définit à la fois une observation et une implication. Il tisse le monde et le donne à voir. Dans la mesure où l'événement produit une confrontation continuée à sa présence, qui ne se laisse appréhender, dans ces récits, qu'à mesure que ses implications diverses sont passées en revue, que les personnages découvrent le monde événemential et s'adviennent progressivement, le parcours est aussi une manière de se confronter à la présence de l'événement. Celui-ci impose un monde à la fois mouvant, hétéroclite et contingent, qui ne peut qu'être pris en compte dans la diversité de ses manifestations, de manière progressive, et la continuité du parcours soutient cette advenue. Il permet également de faire ressortir les lignes de structuration du monde, de les unifier dans le processus du cheminement, qui permet une sorte de vision globale, déroulée, continuée, à même de joindre les éléments disparates donnés à voir par la narration. Il rejoue l'expérience événementiale d'advenue, en en donnant à voir le processus autant qu'en en accompagnant l'articulation.

Le parcours, dans ces récits, qu'il soit littéral ou figuré (notamment par l'avancée de la narration ou du flux énonciatif) imprime ainsi sa continuité au monde diégétique narré, agit comme l'agent d'un lien. Lien qui, comme dans la marche, n'est pas fait d'une succession directe et logique, mais implique un principe de déséquilibre, une liaison asyndétique²⁷⁸ entre les différents lieux et situations parcourus. Il permet de passer d'une situation à une autre, d'un lieu à un autre, quelle que soit la distance qui les sépare ou le peu de « rapport » qu'ils pourraient entretenir. À l'instar des échos qui tissent une liaison discrète entre les chapitres dans *Atlas Occidental*, que nous observerons plus loin, le déplacement des personnages, littéral surtout chez José Saramago, permet une liaison paratactique entre les différents instants du récit, qu'il unifie dans la continuité d'un processus de cheminement²⁷⁹. Celui-ci ouvre un regard sur l'hétéroclite de la composition du monde

278 « L'asyndète est suppression des mots de liaison « conjonction et adverbess, dans une phrase ou entre des phrases. De même, dans la marche, elle sélectionne et fragmente l'espace parcouru ; elle en saute les liaisons et des parts entières qu'elle omet. De ce point de vue, toute marche continue à sauter, ou à sautiller, comme l'enfant, « à cloche-pied ». Elle pratique l'ellipse de lieux conjonctifs. » Michel De Certeau, *op. cit.*, p. 153.

279 « En fait, ces deux figures cheminatoires [synecdoque et asyndète] renvoient l'une à l'autre. L'une dilate un élément d'espace pour lui faire jouer le rôle d'un « plus » (une totalité) et s'y substituer (le vélo ou le meuble en vente dans une vitrine vaut pour une rue entière ou un quartier). L'autre, par élision, crée du « moins », ouvre des absences dans le continuum spatial, et n'en retient que des morceaux choisis, voire des reliques. », *ibid.*, p. 153.

diégétique, sur les multiples et diverses répercussions de l'événement, qui s'instaure comme tel dans le cheminement et le chemin spécifiques qu'il a amenés à parcourir.

Ainsi, la constitution du monde diégétique, si elle ressort de techniques différentes chez chacun des auteurs, peut être regroupée dans l'idée d'une « cartographie du sensible » opérée par les textes, cartographie mouvante qui transcrit le parcours d'un processus d'advenue. Elle mêle précision et projection, lie nécessairement le monde décrit à l'action de son parcours, qui le fait exister : « Volando, però, la geografia cambia dimensione, tra la carta che tengo ripiegata sulla tavoletta del cosciale e ciò che vedo fuori non c'è quasi differenza, la geografia non è scrittura della terra ma la terra stessa vissuta nell'attraversamento. » (*Staccando l'ombra...*, p. 110) ; « [...] pois a virtude dos mapas é essa, exibem a redutivel disponibilidade do espaço, previnem que tudo pode acontecer nele. E acontece. » (*A Jangada de Pedra*, p. 20)²⁸⁰. Les textes renouent par là avec les représentations aux fondements de la cartographie, si chères à Daniele Del Giudice, qui superposaient l'effectivité d'un « voir » précis, d'orientation, à la mouvance d'un « faire » marqué comme parcours²⁸¹. Advient ainsi la performativité ambiguë de la constitution narrative littéraire, portée par le travail de ces deux auteurs :

« [A vida ultrapassa a arte ?] E a arte ultrapassa a vida – eu acho que vão de braço dado. Como acontece quando vamos dois de braço dado, há um dos dois que vai meio passinho adiante. Vida e fantasia, vão todos juntos, no mesmo caminho e na mesma caminhada. »²⁸² ; « Nei libri ci sono gesti, modi di muoversi, relazioni con gli oggetti, immagini di comportamento, e si aggiungono alle migliaia di comportamenti o di ragionamenti che uno ha

280 « En volant, cependant, la géographie change de dimension, entre la carte que je tiens repliée sur la tablette posée sur ma cuisse et ce que je vois dehors il n'y a presque pas de différence, la géographie n'est pas une écriture de la terre mais la terre elle-même vécue dans sa traversée. », p. 135 ; « [...] mais n'est-ce pas précisément la vertu des cartes de montrer la vacance réductible de l'espace, signifiant ainsi que tout peut arriver. Et arrive. », p. 20 : la traduction française ne rend pas vraiment compte que c'est dans l'espace même que ce qui arrive se passe, à lieu, précisément, porté par le « previnem que tudo pode acontecer nele », qui littéralement, pourrait être traduit par : « elles préviennent que tout peut s'y produire » : l'espace textuel semble ainsi se définir comme ce parcours du possible et du monde, constitué par l'actualisation de celui-ci.

281 « En particulier, si l'on reprend la « carte » sous sa forme géographique actuelle, il apparaît qu'au cours de la période marquée par la naissance du discours scientifique moderne (Xve-XVIIe), elle s'est lentement dégagée des itinéraires qui en étaient la condition de possibilité. Les premières cartes médiévales comportaient seulement les tracés rectilignes de parcours (indications performatives visant d'ailleurs surtout les pèlerinages), avec la mention d'étapes à effectuer [...] et de distances cotées en heures ou en jours, c'est-à-dire en temps de marche. Chacune d'elles est un mémorandum prescrivant des actions. Le parcours à faire y domine. [...]. Transformé par la géométrie euclidienne puis descriptive, constitué en ensemble formel de lieu abstrait, c'est un « théâtre » (ainsi appelait-on les atlas) où le système de projection juxtapose pourtant deux éléments bien différents : les données fournies par une tradition [...] et celles qui proviennent de navigateurs (les portulans, par exemple). Sur le même plan, la carte collationne donc des lieux hétérogènes, les uns *reçus* d'une tradition et les autres *produits* par une observation. Mais l'essentiel ici est l'effacement des itinéraires qui, supposant les premiers et conditionnant les seconds, assurent en fait le passage des uns aux autres. La carte, scène totalisante où des éléments d'origine disparate sont rassemblés pour former le tableau d'un « état » du savoir géographique, rejette dans son avant ou son après, comme dans les coulisses, les opérations dont elle est l'effet ou la possibilité. Elle demeure seule. Les descripteurs de parcours ont disparu. », Michel de Certeau, *op. Cit.*, p. 177-178-179.

282 « Das aparências das coisas », *Expresso*, 3 abril 2004, suplemento « Actual » n° 1640, p. 14 (« [La vie dépasse-t-elle l'art ?] Et l'art dépasse la vie – je pense qu'ils vont tous deux bras dessus bras dessous. Comme quand deux personnes vont bras dessus bras dessous, il y en a toujours une qui se trouve un peu plus en avant que l'autre. La vie et la fantaisie vont toutes les deux ensemble, sur le même chemin et du même pas / selon la même marche. »).

già, e che poi inconsapevolmente riutilizza nella vita, come tutto. Forse non sono nemmeno questi che contano. Il vero comportamento che c'è nei libri è il comportamento di fronte alla forma. »²⁸³ .

Il s'agit d'effectuer dans et par les textes l'expérience d'une mise en présence, de la constitution d'une présence, à travers la mise en forme de celle-ci qui permet la conjugaison d'un principe d'observation et d'un principe d'implication.

Il s'agit ainsi avec la définition de ces récits selon un processus de parcours, de dessiner la forme d'un monde, qui ne se donne pas comme un contexte explicatif, arrière-fond contextuel sur lequel s'imposerait la diégèse, mais forme la teneur de l'expérience proposée dans le texte, d'une appréhension de ce qui fait présence, d'une évocation d'une dynamique d'advenue. Les textes sont alors bâtis selon une mise en exergue des différents éléments qui composent le monde, permettant d'en appréhender les manifestations mouvantes et renouvelées ainsi que d'affirmer la présence conjointe du divers par laquelle le monde se bâtit, donnée à voir en continu par le processus de parcours.

Une expression sensible, qui rende compte d'une présence par le jeu de sa mise en récit littéraire, est ainsi recherchée. Elle se fonde, alors, sur le travail particulier des deux auteurs avec les spécificités de la narration et de la mise en récit. Le monde créé, le sensible évoqué et constitué dans les textes, a partie liée avec le travail propre au langage littéraire, ses failles et ses possibles, utilisés afin de faire advenir une présence à la fois sensible et observable.

283 *Lo Stadio di Wimbledon*, p. 117 (« Dans les livres, il y a des gestes, des manières de bouger, des relations avec les objets, des images de comportement, et cela s'ajoute aux milliers de comportements ou de raisonnements que l'on a déjà et qu'ensuite on réutilise inconsciemment dans la vie, comme tout. Peut-être n'est-ce pas même ceux-ci qui comptent. Le véritable comportement qui se trouve dans les livres est le comportement à l'égard de la forme. », *Le Stade de Wimbledon*, p. 189).

III.C - Mise en forme du sensible : le monde comme « totalité articulée »

L'advenue du monde événemential dans ces récits, prise dans une structure narrative particulière, déliée du principe de nécessité et nuancant le schéma causaliste, est communiquée selon une tentative de mise en présence d'une teneur concrète. L'événement, comme principe de des-ordre, d'intervention d'une différence et d'une déliaison, mène et soutient un principe de construction déhiérarchisé, selon lequel la structure des récits se construit et la pratique narrative s'articule, ouvrant ainsi une attention pour l'anodin, le détail, la « présence brute » du monde qui s'affirme à mesure qu'il est parcouru, hors de toute interprétation. Une expression sensible, qui instaure une mise en présence des éléments du monde, est recherchée dans les récits : le jeu sur les détails et les images notamment, formant une exacerbation du principe de déhiérarchisation, permet d'imposer à l'attention divers éléments, et semble rejouer le processus de la perception. Des détails infimes et anodins dessinent ainsi le contour de ce qui fait présence, rendent compte de manière indirecte de ce qui a lieu. Le monde ouvert par l'événement, dessiné par l'exercice littéraire, se présente alors comme diversement composé, hétéroclite, ouvert à l'aléa, indéterminé, le principe événemential et les poétiques propres aux deux auteurs se soutenant l'un l'autre.

Cette advenue d'un monde concret et hétéroclite se concilie avec les spécificités du langage littéraire, qui ouvre une ramification qui lui est propre, fondée sur sa plurivocité et son ambiguë linéarité. La manifestation particulière du monde qui a lieu dans ces récits va ainsi de pair avec un travail qui compose avec les différentes lignes de signification issues de la pratique littéraire du langage pour retranscrire un monde, prenant en compte les failles du langage, l'impossibilité d'une expression exhaustive, d'une simultanéité, l'évocation plurivoque des mots. Le monde, son advenue et sa mise en place, apparaissent alors selon un principe de ramification, un jeu d'échos, de réseaux, qui permettent d'en exprimer la teneur et la diversité. À la simultanéité d'une vision faisant apparaître tous les éléments de manière contemporaine, recherchée et impossible à recréer du fait de l'inévitable linéarité narrative, se substitue une structure en réseaux, ramifiée, qui lie les différents éléments de manière subtile et fait résonner leur présence dans le texte.

Le sensible ainsi composé se donne à voir selon un principe de stratification, où les différents plans s'agencent et se modulent différemment au gré de la narration, ce qui permet à la fois son assomption dans le texte et sa mise en forme : celle-ci compose alors avec sa teneur composite et les « petits liens » spécifiques du langage littéraire qui permettent d'en évoquer la consistance. On

observe de ce fait un sensible stratifié, mouvant, kaléidoscopique, dont la présence résonne diversement dans le texte, selon cette forme particulière qui peut lui être conférée par l'exercice littéraire et permet de le donner à voir et à sentir nouvellement.

La dynamique particulière à l'événementialité s'exprime par ces « petits liens » qui tendent l'advenue et la composition des diverses situations présentées et confèrent au texte la mouvance par laquelle l'advenue de l'événement s'impose progressivement. L'absence d'unité qui peut découler de la volonté de notation des différents éléments qui marquent une situation se résout ainsi dans l'assomption de ces lignes de force, échos et réseaux qui traversent le texte et le tissent. Ils rendent la teneur de la modulation des éléments du monde portée par l'événement, soutenue par la définition de l'avancée de la diégèse sous forme de parcours d'un monde.

III.C.1 - Effets de présence : le détail, l'image

L'événement intervient, on l'a vu, de manière à mettre en présence des multiples détails et divers possibles qui tendent le monde, sur lesquels il ouvre un regard aiguisé et par lesquels il se rend visible. Il ouvre à la teneur du monde qu'il reconfigure, marqué par le point d'hétérogénéité qu'il forme. Ainsi, la constitution du monde diégétique passe par l'instauration d'une expérience sensible dans le texte, qui rend compte à la fois du principe événemential – instauration d'une présence qui fait moins sens qu'elle n'impose une confrontation à sa manifestation – et participe des poétiques propres aux deux auteurs.

Par l'événement comme par les pratiques du langage littéraire portées par les deux auteurs est rejoué dans les textes une mise en présence de ce qui a lieu, la confrontation à une présence qui s'impose plus qu'elle ne se justifie ou s'ordonne dans le récit. Le jeu sur les détails et les images en rend compte. Ils rompent la narration en y surgissant de manière inattendue, sans être explicités, justifiés ou ressaisis par un sens, et abolissent la distinction claire entre description d'un contexte et narration d'actions. Ils créent par là un rythme particulier qui confère un dynamisme aux petits segments descriptifs, selon le principe décrit par Daniele Del Giudice : « La descrizione deve essere più tesa, deve essere totalmente integrata alla narrazione, ad essa dinamicamente intrecciata. »²⁸⁴. Ces ruptures de la continuité narrative par le principe descriptif semblent à la fois évoquer la ponctuation du sensible par ce qui fait présence propre à la perception, et aller de pair avec la poétique des deux auteurs et sa prise en compte des particularités du langage littéraire, qui ouvre des points d'hétérogénéité, des « zones d'ombre » prolongeant la signification, la faisant résonner en

284 « Narrazione Probabile », in Lucia Quaquarelli, *op. cit.*, p. 304 (« La description doit être plus tendue, elle doit être totalement intégrée à la narration, nouée dynamiquement à celle-ci. »).

diverses directions. Est portée ainsi à l'appréhension une coexistence du divers, une co-présence des différents éléments qui marquent une situation, la configurent, sans être liés entre eux par un principe de nécessité, participant d'une évocation qui n'ordonne pas ce qui est pris pour objet, mais en constitue de nouveau la présence par sa mise en récit. Le jeu avec les images et les détails permet alors de tenter de donner à voir une totalité composite, animée par la dynamique événementiale, et soutient la tentative de créer une expérience sensible du monde qui se constitue. Il va également de pair avec l'exacerbation du principe de déhiérarchisation dans les textes, par la mise à égalité de tous les éléments du monde qu'il définit.

Il s'agit ainsi de parvenir à une expression qui évoque une appréhension de la présence du monde, dont le caractère sensible et visible s'exprime notamment par ces petits détails, anodins, qui ponctuent le monde et en soulignent la configuration. Ceux-ci, on le verra, fonctionnent comme des effets de présence, attestant moins de la conformité à un modèle extérieur à retranscrire comme dans le réalisme, se faisant moins les signes d'un agencement décryptable du monde, qu'imposant leur présence brute, inévitable et concrète, qui ponctue un monde et lui donne une forme singulière sans en permettre l'interprétation. Ces récits participent, en cela, de la visibilité particulière propre au régime esthétique des arts décrit par Rancière :

« Car ce visible nouveau a des propriétés bien particulières. Il ne fait pas voir, il impose de la présence. Mais cette présence est elle-même singulière. D'un côté la parole n'est plus identifiée au geste qui fait voir. Elle manifeste son opacité propre, le caractère sous-déterminé de son pouvoir de « faire-voir ». [...]. Mais, en même temps, la parole se trouve envahie par une propriété spécifique du visible, sa passivité. La performance de la parole est frappée par cette passivité, cette inertie du visible qui vient paralyser l'action et absorber les significations. »²⁸⁵.

Dans le jeu propre à la mise en récit, par les moyens spécifiques au langage littéraire, ces récits tentent ainsi de dessiner et de donner à appréhender la consistance et la teneur spécifique des mondes convoqués dans les diégèses, cette présence anodine, intense, des éléments divers qui les configurent et en marquent la trame particulière, donnant lieu à une expression capable de faire état d'une présence sans l'ordonner ou l'expliquer.

Dans l'articulation entre visible et sensible si importante dans ces récits qui visent à se constituer comme une expérience propre, l'utilisation et la création d'images précises et ponctuant la diégèse sont fondamentales, dans la mesure où elles portent, en soi, cet appel à une visibilité qui « impose une présence » en faisant résonner la perception. On l'avait vu, l'exercice de création d'images chez Daniele Del Giudice va de pair avec cette tentative de créer, par le biais du texte, une expérience concrète possible, notamment par l'instauration de cette « vision nette les yeux fermées » chère à

285 *Le Destin des images*, La Fabrique, 2003, p. 137.

Italo Calvino, que le propos du *Musée de Reims* exemplifie²⁸⁶. Le travail de constitution d'images dans le texte permet de mobiliser la création d'une sensation, d'un sentiment d'adhésion à la présence de ce qui est décrit, et il est remarquable que l'auteur, lorsqu'il parle des images qu'il cherche à créer, s'attache à les décrire comme « actives » : « La puissance d'une image, son rôle actif (abstraction faite de ses éléments), consiste à se développer à partir de cette nature morte et à produire un sentiment vivant [...]. [...] la qualité minimale d'une image est qu'elle soit en mesure d'être active, d'accomplir l'action indispensable qui permet de ne pas voir son caractère essentiel de dépouille et de s'abandonner au contenu visible et au sentiment qu'elle porte en elle. »²⁸⁷. L'image, chez Daniele Del Giudice, est ainsi toujours utilisée de manière à susciter un « sentiment », elle ne se restreint pas à une simple visibilité picturale superficielle, comme on l'avait déjà observé par exemple à propos des images créées pour rendre compte des personnes rencontrées par le narrateur du *Stade*. Dans l'exemple de la création de petites vignettes qui permettaient une description biaisée de ces personnes (Gerti, Ljuba Blumenthal...), étaient créées de petites images organisées autour de leurs actions, prises dans un contexte très détaillé et pourtant resserré, qui permettaient à ces personnages de se découper comme sur un fond illustratif, par lequel ils apparaissent également²⁸⁸. Les images permettent ainsi de mettre en exergue une co-présence d'éléments, qui forme la teneur particulière d'un instant. Elles en dessinent la trame, en liant ces différents éléments dans leur exposition conjointe, qui donne à appréhender une configuration de l'espace prenant forme dans la mise en rapport de ces différents éléments associés. Le travail de constitution d'images dans les textes de Daniele Del Giudice participe alors de cette « visibilité » recherchée par le texte, qui permet l'ouverture d'un regard décadre, met en exergue ce qui est d'ordinaire passé sous silence, rendu invisible, sans occulter la part d'opacité inhérente au travail du langage littéraire. Chaque image se constitue dans un rapport intense au « cône d'ombre » qu'elle porte et qui lui confère une expressivité ambiguë, par là plus forte, capable de résonner en de multiples significations

(« On peut raconter en utilisant en même temps la partie lumineuse du langage et la zone d'ombre qui l'entoure. Chaque fois que nous exprimons une image, même la plus banale, par des mots, même lorsque nous disons « nuage », « bouteille » ou « cravate », nous créons un petit rayon de lumière autour duquel se matérialise dans le même temps son cône d'ombre.

286 Cf. I.B.2.

287 « Comment raconter l'invisible », *op. cit.*, p. 128.

288 Cf. *Lo Stadio di Wimbledon* : « Qui é più luminoso, e la parte finale della cucina è un specie di balconcino chiuso su tutti i lati da una vetrata. Lei cerca i fiammiferi ; [...]. Accende il gas di una vecchia macchina coi rubinetti sul corrimano. La fiamma avvogle il bricco, in un modo che a me sembra eccessivo. » (chez Gerti, p. 58) ; « Guardo il coltello che affonda nella torta ; lei taglia pianissimo, seguendo il rilievo ; solleva le fette solo dopo averle sfilate, in modo che siano intere fino alla punta. », (chez Ljuba Blumenthal, p. 96) (« Ici, c'est plus lumineux et l'extrémité de la cuisine est une espèce de balconnet fermé de tous côtés par des vitres. Elle cherche les allumettes [...]. Elle allume le gaz d'une vieille cuisinière avec les robinets sur la main courante. La flamme enveloppe la cafetière d'une manière qui me paraît excessive. », p. 96 ; « Je regarde le couteau qu'elle enfonce dans la tarte ; elle coupe très lentement, en suivant le dessin ; elle soulève les tranches seulement lorsqu'elle les a effilées, de manière qu'elles soient entières jusqu'à la pointe. », p. 155), et l'analyse de ces passages en I.B.1, p. 139-140.

C'est dans cette ombre, dans cette zone invisible qui se manifeste dans l'acte même de « rendre visible », qu'adviennent les choses les plus importantes d'une narration [...]. »²⁸⁹). La création d'images dans ses textes assortit ainsi le propos narratif à la fois d'une visibilité plus intense et de cette part d'obscurité, qui, pour reprendre les termes de Rancière, « absorbe toutes les significations », tait ce qu'elle dit en même temps qu'elle le montre. Le recours au dessin de petites scènes très précises, par exemple pour rendre compte des personnages, qui les qualifient par un réseau d'actions, de gestes, un contexte minutieusement décrit, comme manière de résister au portrait psychologique classique, confère en effet une visibilité intense à ces instants, dans le même temps qu'elles restent, énigmatiquement, ininterprétables : elles ne donnent pas de sens à ce qui y est décrit, se contentant de le faire apparaître sans explication²⁹⁰, d'en susciter une perception et un « sentiment ». Les images, comme les détails, ainsi que nous le verrons plus loin, semblent advenir de manière à faire apparaître ce dont il est question, tout en maintenant cette part d'inexplicable et d'obscurité qui lui permet de résonner, de se dérouler dans le texte en filigrane. Elles interviennent alors comme une ponctuation particulière du sensible décrit, imposant leur présence sans la justifier, entraînant un montage paratactique, exacerbé dans *Mania* et souligné par Philippe Daros :

« L'ensemble des récits de *Mania* met en évidence [...] un régime de disjonction entre le sensible et l'intelligible, entre la présentation d'actions et leur intégration dans une logique du sens. Comme si la fiction cherchait à donner à voir *jusqu'au bout* ce « trop sentir » énigmatique qui détermine l'agir, sans se préoccuper de faire en sorte que ce « donner à voir » soit réductible à un « donner à comprendre ». [...]. Et ces images, serties dans le récit, apparaissent comme telles, provoquant un effet de montage. [...]. La parataxe comme mode d'organisation conflictuel des matériaux esthétiques. »²⁹¹.

Le recours à ces images, précisément constituées et rompant tout processus d'explication, tend toute la narration chez Daniele Del Giudice, définit en grande part son expression, est le mode d'affleurement concret des éléments du monde diégétique décrit, selon également cet impératif de l'écriture narrative à l'époque contemporaine, où la description doit s'intégrer totalement à la narration²⁹², s'y fondre, participant ainsi de sa dynamique tout en en brisant la continuité trop lisse. Leur intervention est ainsi récurrente, description et narration se mêlant étroitement, pour faire apparaître conjointement ce qui a lieu et son contexte, l'un et l'autre se déterminant et se constituant mutuellement, donnant lieu ainsi à l'assomption progressive d'un monde dans le récit.

289 « Comment raconter l'invisible », *op. cit.*, p. 135.

290 « L'origine mythique des images-dépouilles peut donc être donnée [...] surtout dans les objets inexplicables, les images de gestes, de corps et de visages inexplicables, qui obsèdent notre esprit comme des apparitions. », *Ibid.*, p. 130-131.

291 « Image et représentation chez Italo Calvino et Daniele Del Giudice », *Chroniques italiennes*, n° 75/76, 2005, p. 90-91.

292 « Il lettore ha un bagaglio di immagini incomparabilmente più vasto di quello che aveva, non solo nell'Ottocento, ma anche cinquant'anni fa. Descrivere è infinitamente più difficile. La descrizione deve essere più tesa, deve essere totalmente integrata alla [narrazione], ad essa dinamicamente intrecciata. », « Narrazione Probabile », in Lucia Quaquarelli, *op. cit.*, p. 304 (« Le lecteur a un bagage d'images incomparablement plus vaste que celui qu'il avait, non seulement au XIXème, mais ne serait-ce qu'il y a cinquante ans. Décrire est devenu infiniment plus difficile. La description doit être plus tendue, elle doit être totalement intégrée à la narration, nouée dynamiquement à celle-ci.»).

Chez José Saramago au contraire, le recours à la constitution d'images est assez rare. Ainsi qu'on l'avait vu, la construction de ses récits découle plutôt d'une idée, se donnant par un développement presque méthodique, au long du récit, de ses implications diverses²⁹³. Si cette idée de départ fait l'objet d'une métaphorisation, condensée notamment dans les épigraphes, sa figuration est rarement donnée par la constitution dans le texte d'une image précise. La métaphore-clé semble plutôt présider au déroulement du récit que s'y intégrer à un instant resserré et précis sous forme d'image. Si l'événement qui la figure peut acquérir la valeur d'un symbole, c'est alors non pas en raison d'une image constituée à un point du récit, par laquelle il se ferait voir, mais dans un rapport à la totalité du roman, l'événement ne prenant valeur de symbole qu'à la fin du récit, lorsque ses implications entières ont été parcourues. C'est de la même manière que les rares images semblent intervenir dans le texte, puisqu'elles prennent leur valeur en fonction du contexte dans lequel elles interviennent, reprennent des éléments décrits auparavant, et acquièrent une fonction symbolique par rapport au contexte diégétique. On l'avait ainsi vu avec l'exemple de l'assassinat de la femme du médecin qui clôt *Ensaio sobre a Lucidez* : elle symbolise l'aveuglement humain qui fait retour après la tentative d'organisation « lucide » des habitants de la capitale. Cependant, elle vaut aussi pour elle-même, dans la matérialité et l'expérience concrète qu'elle impose. Sa part symbolique, de plus, se constitue en rapport au moment diégétique précis dans lequel elle intervient, et non en rapport à l'ensemble de l'œuvre, dont elle ramasserait le propos. Elle s'intègre ainsi dans un contexte dont elle fait ressortir la teneur concrète et la valeur, tout en se constituant en unité autonome.

Les images interviennent ainsi ponctuellement, comme un symbole qui ramasse, condense et exprime brièvement et de manière biaisée ce qui a été parcouru par le récit précédemment, tout en portant une teneur qui leur est propre. Si elles sont rares, elles acquièrent un statut et un effet important par le point de condensation des lignes diégétiques qu'elles marquent, ainsi que par la manière dont elles tranchent avec la narration lâche du reste du récit. On peut analyser ici, en exemple, la scène de l'eau pure contenue dans *L'Aveuglement* (p. 359). Il s'agit d'un moment court, faisant image par le retrait de la voix narrative qui réduit la médiatisation de l'accès à la diégèse, par un resserrement thématique, une unité lexicale et de composition, qui donnent une vision intense, précise, de la scène ainsi constituée. L'attention est focalisée, à ce moment, sur des éléments précis

293 Comme l'explique, d'ailleurs, l'auteur lui-même : « [...] cada livro desses partia de uma impossibilidade ou de uma improbabilidade. Como se eu precisasse de algo que tivesse de demonstrar. Não para fazer do improvável provável, nem do impossível possível, mas propondo ao leitor um pacto : « Vamos ver o que acontece depois ». E o que acontece depois é pura lógica. », « José Saramago, O universo não tem notícia da nossa existência », *Publico*, 12/11/2005 (« [...] chacun de mes livres partait d'une impossibilité ou d'une improbabilité. Comme si j'avais besoin de quelque chose à démontrer. Pas pour rendre l'improbable probable ni l'impossible possible, mais pour proposer un pacte au lecteur : « Voyons voir ce qui se passe ensuite ». Et ce qui se passe ensuite est de la pure logique. »), ou encore : « [...] é como se eu escrevesse os romances para justificar, para arredondar ou para desenvolver aquilo que já está contido numa epigrafe. », *Diálogos com José Saramago, op. cit.*, p. 122 (« C'est comme si j'écrivais les romans, pour justifier, arrondir ou développer ce qui est déjà contenu dans une épigraphe. »).

du monde diégétique, qui prennent le pas sur le plan de l'énonciation, d'ordinaire appuyé. Par cette composition unie et singulière, l'image se détache de la narration qui la précède et la suit, tout en s'y rattachant par le thème traité. La scène qu'elle compose est communiquée par le biais de phrases courtes, sobres, qui se bornent à décrire les actions effectuées (« *As mãos cegas procuraram e encontraram os copos, levantaram-nos tremendo.* »²⁹⁴). Celles-ci prennent alors une importance accrue du fait de l'absence de commentaires de la part du narrateur, et de la construction resserrée de la petite scène qui en découle. La valeur de l'eau pure, la première pour les personnages depuis le début de leur cécité, fait l'objet de cette scène et de toutes les actions rapportées. Elle se dégage de ces phrases brèves, également par la position grammaticale quasi constante de l'eau (des verres) en complément d'objet direct. Dans le même temps, elle est soutenue également par un réseau de champs lexicaux, de métaphores et de comparaisons, qui soulignent son caractère précieux. Ces champs lexicaux s'opposent à celui qui leur précède et marque tout le livre, celui de la trivialité, présent ici aussi avec tout d'abord le recours à l'eau de la « chasse d'eau » pour étancher la soif du petit garçon. L'apparition du « *garrafão* » (« la bonbonne d'eau ») se détache alors du registre de l'abject qui marque tout le livre, mis à distance par le jeu avec la lumière (« *a luz entrava nele, fazia cintilar a jóia que tinha dentro* »²⁹⁵) et la transformation métaphorique de l'eau en « joyau ». La métaphore minérale est poussée, rappelée par « *o cristal finíssimo* » (le cristal très fin) des verres, connotant à la fois la nature de l'eau et l'idée de sa valeur. Ce champ lexical se condense encore dans la dernière comparaison, qui donne à ces minéraux la taille d'un univers : « *No centro da mesa, a candeia era como um sol rodeado de astros brilhantes [= verres d'eau].* »²⁹⁶. Ce contraste marque, ressaisit toute la spécificité de la situation, et associe l'élément banal du quotidien du lecteur, « la bonbonne d'eau », à un trésor inestimable, une chose sacrée, le champ lexical du sacré doublant celui de ce qui est précieux (« [...] depois, lentamente, como se estivesse a officiar um rito, encheu-os. No fim, disse, *Bebamos.* »²⁹⁷). La solennité de la scène et des actions entourant l'eau est ainsi renforcée, sa simple boisson devenant un acte cérémoniel. La portée symbolique du moment est alors importante, puisqu'il synthétise le mieux-être que signifie la sortie de l'asile et, par contraste, ressaisit également toute l'horreur passée et qui continue à l'extérieur : la transformation de l'eau minérale en trésor, objet sacré, digne de tous les honneurs, intensifie la portée de l'abjection vécue précédemment et qui guette toujours. La dernière phrase, descriptive, de cette petite scène, amplifie encore l'opposition trivial/précieux, bonheur/horreur contenue dans cette image : « *Quando os copos*

294 « Les mains aveugles cherchèrent et trouvèrent les verres, les soulevèrent en tremblant. », p. 311.

295 « la lumière traversait le verre et faisait étinceler le joyau qu'il contenait », p. 311.

296 « Au centre de la table, la lampe était comme un soleil entouré d'astres brillants. », p. 311.

297 « [...] puis très lentement, telle l'officiante d'un rite, elle les remplit. Puis elle dit, *Buvons.* », p. 311.

foram pousados, a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta estavam a chorar. »²⁹⁸. L'imparfait souligne de plus la portée des larmes, en inscrivant une durée qui prolonge l'effet de cette scène. L'image, rarement présente chez Saramago²⁹⁹, dont la narration est plutôt un discours, constitue ainsi un moment de condensation, de ressaisissement des fils narratifs, soulignant l'instant et en indiquant la portée. Elle peut donc constituer un symbole, mais qui ne fait sens que dans un contexte précis, dans la mesure où il condense, reprend et amplifie les éléments qui ont été développés précédemment dans la diégèse.

Le fonctionnement et le recours aux images chez José Saramago sont ainsi très différents de ce qui a lieu chez Del Giudice. Alors qu'elles ouvrent, chez Daniele Del Giudice, un réseau de sens qui parcourt la narration³⁰⁰, elles servent chez José Saramago à concentrer les lignes diverses dans lesquelles s'étend le récit, marquant un point de convergence et de condensation par lequel le contexte diégétique est ressaisi brièvement (dans la scène de l'eau pure, notamment, c'est toute la sortie progressive de l'abjection de la quarantaine qui se lit, et l'annonce d'un apaisement de la situation, qui s'achève peu après par la disparition de la cécité). Rares, se détachant nettement du reste du récit, dans la mesure où elles nécessitent le retrait de la voix narrative, elles soulignent la présence spécifique des éléments du monde diégétique, lui donnent une visibilité forte. Elles marquent ainsi un instant de visibilité intense qui ponctue le déroulement de la diégèse, faisant ressortir de manière appuyée ce qui le constitue, selon une construction qui les isole du reste du récit notamment par le retrait de la voix narrative, le recours à des phrases plus courtes, l'absence de digression, l'utilisation des figures et la poursuite d'un ou plusieurs champs lexicaux, qui permettent l'assomption de petits instants resserrés et fortement visibles. Cependant, la constitution de leur sens ne se crée qu'en rapport au récit déjà parcouru, c'est-à-dire que leur force symbolique ne va de pair qu'avec un renforcement de la présence des éléments du monde diégétique. Si elles se constituent comme symbole de ce qui a été, peuvent annoncer ce qui va venir, elles n'ont pas de valeur

298 « Quand les verres furent posés, la jeune fille aux lunettes teintées et le vieillard au bandeau noir pleuraient. », p. 311.

299 Il est à noter cependant que ce type d'image intervient de manière plus soutenue dans *Ensaio sobre a Cegueira*, dans la mesure où, par le thème même du récit, la narration s'y fait plus resserrée, donnant moins d'espace aux commentaires du narrateur : à ce propos, voir Maria Alzira Seixo, *Lugares da Ficção*, p. 116-123. Ainsi, cette image de l'eau pure, comme accès à une dignité perdue, est encore modulée quelques pages plus loin avec la scène du bain des trois femmes sous la pluie (pour une analyse de cette scène, voir Maria Alzira Seixo, *Lugares da Ficção*, p. 118-120). On peut d'ailleurs signaler que les motifs minéraux, notamment ceux de l'eau et de la pierre, interviennent de manière récurrente dans les récits de José Saramago, ainsi par exemple dans *A Jangada de Pedra* avec l'image du radeau de pierre découvert par Pedro Orce sur la plage (pour une analyse du motif de la pierre, cf. Luciana Stegagno Picchio, « José Saramago : a lição da pedra », *Coloquio / Letras* n° 151-152, 1998, p. 13-19), tandis que le thème de l'eau et du bain est utilisé abondamment pour sa portée symbolique de purification, notamment, à plusieurs reprises, dans *O Homem Duplicado* et *Ensaio sobre a Lucidez*. Pour une analyse de ces motifs structurants de la poétique saramaguienne, dont l'analyse ne fera pas l'objet de ce travail, voir Maria Alzira Seixo, *Lugares da Ficção* principalement.

300 Notamment par la reprise de leurs motifs à travers le récit, qui institue un écho du texte dans le texte, ainsi qu'on le détaillera plus loin (en III.C.3).

explicative, ne délivrent pas non plus un sens qui vaudrait pour lui-même. Elles restent non-intéprétables en dehors du contexte précis dans lequel elles s'insèrent, dans la mesure où le propos entier du récit ne se retrouve pas en elles ou n'y est pas illustré dans sa totalité. Elles soulignent ainsi l'exposé du monde diégétique et participent de sa compréhension en en renforçant la teneur ponctuellement, tout en lui conférant également leur teneur propre.

Elles forment en effet des petites situations unies et fermées, se détachent du récit par leur composition resserrée, et possèdent une consistance qui leur est propre. Elles servent ainsi le récit, en marquant des points symboliques, tout en le dépassant en ce qu'elles font choc dans la dynamique narrative, entraînant le récit brièvement hors de son cours, pour laisser place à l'assomption d'une petite unité textuelle ambivalente. Elles semblent alors moins s'intégrer au récit qu'elles ne s'y insèrent pour le ponctuer par leur différence. L'image, comme le détail, nuance alors le flux narratif, pour attirer l'attention sur des éléments concrets qui semblent donner une matérialité soudaine et par là renforcée au contexte diégétique, brisant le flux narratif sur des petits achoppements précis. De ce fait, comme chez Del Giudice, elles agiraient plutôt comme une ponctuation du récit, en modulant le rythme pour en condenser les différents éléments dans un instant intensément visible. Elles fonctionnent en cela à la manière des détails notés par la narration et intervenant dans le texte, participant de l'exacerbation du processus de déhiérarchisation présent dans ces récits.

Au contraire des images, les détails anodins abondent dans les textes saramaguïens, qui jouent d'une prolifération de leur notation, selon l'exercice ludique de reprise et de déstabilisation des normes réalistes opéré par cet auteur. En effet, à l'inverse des récits réalistes, la notation de ces détails n'est pas motivée, ni n'a lieu selon le processus de décryptage des signes de la société que décrit Jacques Rancière, où l'insignifiant témoigne d'une organisation du réel, se fait signe de l'organisation sociale, amène l'écrivain à percevoir dans l'anodin le sens d'une société. Au contraire, le processus de déhiérarchisation dont participe leur introduction dans le roman semble ici exacerbé, utilisé pour lui-même. S'ils servent tout de même à créer un pont entre réalité diégétique et réalité extra-diégétique, connotant généralement une réalité conforme à celle connue par le lecteur contemporain du récit (ainsi par exemple, le « magasin de location de vidéocassettes », abondamment détaillé à l'incipit de *O Homem Duplicado*, qui renvoie très précisément à son époque de production, le début des années 2000), la plupart des détails notés semblent intervenir pour eux-mêmes, sans rapport ni à la société extra-diégétique connotée dans le récit, ni à l'économie narrative. On peut citer, au hasard, cette notation dans *A Jangada de Pedra*, p. 131, qui va bien au-delà des éléments nécessaires à l'évocation de la faim du personnage : « Instalaram-se, escolheram a comida, Joaquim Sassa estava esfomeado, lançou-se ao pão, à manteiga, às azeitonas, ao

vinho [...]. »³⁰¹, mais semble intervenir en fonction d'un recours à la liste donnée pour elle-même, comme simple musicalité ou tentative d'exhaustivité, chères au narrateur saramaguien.

Les détails, ainsi, parcourent le récit, le peuplent, mais ne semblent plus ouvrir la voie à une perception de la manière dont la société se signifie à elle-même, ni participer de la motivation de l'économie narrative. Leur abondance même annule, par l'excès, cette prétention à la signifiante, ainsi de cette notation, dans *L'Autre comme moi*, qui intervient au moment même où l'action se précipite, où le suspens est au plus fort, juste avant le surgissement précis de l'événement : « [...] uma imagem lá dentro [...] havia regressado ao seu sitio depois de ir acordar Tertuliano Máximo Afonso à cama. Não se imaginava qual ela poderia ser, mas tinha a certeza de que a reconheceria quando aparecesse. Foi ao quarto, vestiu um roupão por cima do pijama para não apanhar frio e voltou. »³⁰² (p. 24). Les détails semblent en grande partie ponctuer l'action, plutôt que de la prolonger par un sens ou une analyse des rouages sociaux. Ils agissent de manière à rompre le flux narratif pour fixer l'attention sur les différents plans qu'il met en jeu. Cette ponctuation non-signifiante, qui crée plutôt un rythme qu'une amplification du sens, semble alors non « motivée », du moins pas selon les critères de renforcement de l'action ou de convergence vers le sens de celle-ci qu'elle a dans les récits réalistes. Au contraire, la présence de ces détails nombreux ne resserre pas la ligne de l'action, mais la desserre, répandant l'attention dans de multiples directions qui ne convergent pas en un nœud de l'intrigue, un dénouement ou une signification. Un principe de causalité restreinte émerge de cette pratique du détail, puisque le détail intervient, ponctue le récit, mais n'a plus besoin d'être légitimé par une conséquence ou une cause quelconque, ni ne se justifie comme porteur d'une signification ou témoin d'un ordre du réel. L'utilisation des détails participe ainsi de la nuance de la logique causale induite par le surgissement de l'événement, structurant les récits selon un processus d'advenue donné par la mise en présence continuée du monde événementiel, qui prend forme dans l'assomption de ces multiples éléments qui y font présence. Les détails interviennent ainsi dans le texte comme de petits surgissements 'inutiles', simples présences d'une « matérialité » diégétique qui s'impose de temps en temps dans le discours du narrateur, et dont celui-ci joue parfois, ainsi qu'on l'avait déjà observé notamment dans *A Jangada de Pedra* :

« Falta agora saber como se encontraram os três e por que estão aqui clandestinos, debaixo duma oliveira, única neste lugar, entre raras e confusas árvores anãs que se agarram ao chão branco, o sol reverbera em todas as chapadas, o ar treme, é o calor andaluz, apesar de

301 « Ils s'installèrent, choisirent leur menu, Joaquim Sassa était affamé, il se jeta sur le pain, le beurre, les olives, le vin [...]. », p. 123.

302 c'est moi qui souligne. (« [...] une image là-dedans était retournée à sa place après être allée réveiller Tertuliano Máximo Afonso dans son lit. Il n'imaginait pas de quelle image il pouvait s'agir, mais il avait la certitude qu'il la reconnaîtrait lorsqu'elle apparaîtrait. *Il alla dans la chambre à coucher, enfila une robe de chambre par-dessus son pyjama pour ne pas prendre froid et revint.* », p. 23).

estamos no meio de um circo de montanhas, de repente tornámo-nos conscientes destas materialidades, entramos no mundo real, ou foi ele que nos arrombou a porta. »³⁰³ (p. 50). Ici, est rendu clair ce reflux de la voix narrative qui va de pair avec la notation des détails, dans la mesure où la brève portion de phrase concernée est encadrée par le discours narratorial qui prend ensuite en charge son effet par la pratique du commentaire (« de repente tornámo-nos conscientes destas materialidades, entramos no mundo real, ou foi ele que nos arrombou a porta. »). Par l'utilisation de ces détails, et le jeu du narrateur avec ceux-ci, est ainsi pointée et accentuée non seulement une prétention vérosimiliste du récit, mais surtout le leurre d'une matérialité et d'une consistance concrète du monde diégétique, qui serait capable de s'imposer de temps à autre dans son récit. Il correspond aussi à ce leurre, déjà étudié, d'une énonciation qui retranscrirait 'sur le moment' une réalité diégétique en train de se dérouler et qu'elle observe pas à pas (clairement rendu avec le gilet enfilé par le personnage de *O Homem Duplicado* lors d'un moment de suspens). Le principe de la fiction comme réalité fictionnelle développé par l'auteur se manifeste ainsi dans l'achoppement de ces détails, qui font passer soudainement l'attention du plan de l'énonciation au plan de la diégèse, et ancrent le monde diégétique dans une matérialité, donnée de plus pour elle-même, sans justification autre que sa simple présence.

On retrouve ici les principes du régime esthétique, qui « enfonce en effet le langage dans la matérialité des traits par lesquels le monde historique et social se rend visible à lui-même, fût-ce sous la forme du langage muet des choses et du langage chiffré des images. », selon une exacerbation conjointe du principe de déhiérarchisation qu'il porte, toute tentative de signification de cette matérialité étant rendue caduque, ou du moins fortement nuancée. La mise en présence 'gratuite' des éléments du monde diégétique crée ainsi de petites ruptures qui s'insèrent dans le flux narratif, déroutant la structure logique. La présence que la notation des détails impose semble alors absolument contingente, participant d'un jeu de la narration et surgissant dans le flux narratif sans finalité autre qu'un « donner à voir » ce qui fait présence et forme le monde diégétique. Cette introduction injustifiée et récurrente amplifie alors la contingence du processus d'advenue déjà soutenue par la manière dont l'événement surgit, hors de tout principe causal, en vertu d'une nécessité qui ne semble être autre que sa présence accidentelle mais inévitable – contingence encore soulignée par les commentaires du narrateur et son jeu avec l'arbitraire du récit, comme on l'avait vu³⁰⁴. L'hétérogène prend ainsi possession du récit, sans que celui-ci ne l'ordonne véritablement,

303 « Reste à savoir comment ils ont fait pour se rencontrer tous les trois et pourquoi ils se trouvent clandestinement assis sous un olivier, seul de son espèce en ces parages, entre de rares arbres nains à peine visibles qui se cramponnent au sol blanc, le soleil brille de tous ses feux, l'air tremble, c'est la chaleur andalouse, bien que l'on soit au milieu d'un cirque de montagnes, nous voilà soudain conscients de ces matérialités, nous sommes entrés dans le monde réel, ou bien c'est lui qui a forcé notre porte. », p. 47-48.

304 Cf. II.B.2. Cette nécessité de la contingence est elle-même, selon Jacques Rancière, propre au régime esthétique des arts, et notamment au brouillage qu'il opère dans le partage aristotélicien entre la « raison des faits » et la « raison des arts », communiquant ainsi à la succession empirique des événements une nécessité tirée de son avoir-lieu

selon une exacerbation du processus de déhiérarchisation et des principes du régime esthétique lui-même. « l'univers « empirique » des actions obscures et des objets quelconques »³⁰⁵, auquel il est prêté une grande attention dans ces récits, se défait ainsi de son sens pour, simplement, faire présence, mettre face à une expérience du sensible, qui s'impose à l'appréhension. Cela est rendu très clair dans la pratique des images et des détails chez Daniele Del Giudice. Un passage par l'analyse de la vision d'Epstein à la fin d'*Atlas Occidental* peut permettre d'appréhender cette utilisation du détail, la constitution des images et leur rapport avec cette structure déhiérarchisée et déliée d'un principe de construction fondé sur une économie narrative motivée, qui permet au contraire l'accès à une simple mise en présence des éléments du monde diégétique, recherchée comme émergence d'un visible et d'un sensible dans la narration.

Alors qu'Epstein regarde une maquette de Genève à la gare, il voit tous les éléments qui ont fait le récit, et tous les épisodes auxquels le lecteur a assisté sont déroulés à nouveau :

« [...] Epstein, guardando meglio il plastico nella vetrina, si accorge di colpo che sul fondo [...] c'è anche il piccolo campo d'aviazione. [...], vede l'aereo in linea di decollo all'inizio del campo [...]; vede il terreno che scorre rapido sotto e poi la fila d'alberi e poi l'aereo sulla sinistra, appena staccato da terra e subito di nuovo giù ; vede il Giura che si avvicina [...]. Vede il giovane che lo aspetta, prima in mezzo al campo con le braccia conserte, e poi sulla piazzola ; lo vede fare un passo avanti, alto com'è, con le sopracciglia lunghe, circonflisse [...]. Vede Gilda che accosta una porta con le mani dietro la schiena, vede Brahe che si sfiora un sopracciglio ; li vede entrambi che dormono, lei col viso nell'ascella di lui, lui col naso vicino al suo orecchio ; [...]. E vede Brahe nel sole basso del mattino, lo stesso sole che c'è fuori della galleria, taglia il Quai Gustave Ador saltando gli stop i semafori i vigili, [...], e guarda l'orologio sul cruscotto, e imballa il motore [...], e imbocca la piazzale contromano, e lascia la macchina nella fila dei taxi, e corre, alto com'è, sulla gomma scannellata della stazione [...]. »³⁰⁶ (p. 150-151).

Ressais dans cette vision globalisante, ces moments du récit apparaissent comme des petites vignettes, précises, imagées, de ce qui s'est passé. Même dans cette vision synthétique, il n'est pas

même : « « Ce qui s'est passé » relève donc directement d'un régime de vérité, d'un régime de monstration de sa propre nécessité. De l'autre « ce qui pourrait se passer » n'a plus la forme autonome et linéaire de l'agencement d'actions. » (*Le Partage du sensible*, p. 59-60). Mais il est à noter qu'ici, cette nécessité de l'empirique n'a pas trait à un régime de vérité, dont les signes muets pointeraient la nécessité de l'agencement de son avoir-lieu, mais ressort au contraire d'une simple présence donnée à la fois comme accidentelle et comme inévitable – la nécessité de l'empirique intégré au récit ressortant ainsi moins de son agencement que de la présence des éléments qu'il met en jeu.

305 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, p. 57.

306 « [...] Epstein, en regardant mieux la maquette dans la vitrine, s'aperçoit tout à coup que sur le fond [...] il y a le petit champ d'aviation [...]. Il voit l'avion sur la ligne de décollage [...], il voit le terrain courir rapidement en dessous de lui, puis la file d'arbres, et puis l'avion sur sa gauche, qui vient de se détacher du sol et qui redescend à la hâte ; il voit le Jura s'approcher [...]. Il voit le jeune homme qui l'attend, d'abord au milieu du champ, les bras croisés, puis sur la petite place ; il le voit, haute taille, sourcils longs, en accent circonflexe [...]. [...] Il voit Gilda en train de pousser une porte les mains derrière le dos, il voit Brahé en train de s'effleurer le sourcil ; il les voit ensemble, en train de dormir, elle le visage dans l'aisselle du garçon, lui le nez près de l'oreille de la fille. [...] Et il voit Brahé qui, dans le soleil bas du matin, le même soleil que voilà à l'extérieur de la galerie, coupe le quai Gustave-Ador en brûlant les stops, les feux, les agents [...], et contrôle l'heure sur le tableau de bord, et emballe son moteur [...], et s'engage sur l'esplanade en sens interdit, et laisse sa voiture dans la file des taxis, et court, très grand, sur le revêtement cannelé de la gare [...]. », p. 184.

question d'un enchaînement, d'une intrigue au sens strict, mais simplement d'une accumulation de petits instants, d'un moment de vie mené à son terme, dont « [...] l'importante era provarne un sentimento »³⁰⁷ (p. 152), comme le disent les personnages pour clore le récit. On remarque également, dans cette vision pourtant synthétique de ce qui a eu lieu dans le récit, l'abondance et l'importance des détails, la précision des vignettes. Pour chacune, la localisation est donnée (le Jura semblant approcher de l'avion, le jeune homme qui attend « *prima in mezzo al campo [...], e poi sulla piazzola* », le « Quai Gustave-Ador » que Brahé coupe...), les geste sont très précis (Gilda ferme la porte « *con le mani dietro la schiena* », Brahé s'effleure un sourcil), les positions du corps sont toujours notées (Brahé attend les bras croisés, Gilda ferme la porte de dos, les corps des dormeurs sont définis par le point de contact entre leur visage et le corps de l'autre, Brahé court « *alto com'è* »), et des détails infimes précisent ces petites scènes (la file des arbres sur le champ d'aviation, le soleil bas du matin, le revêtement cannelé de la gare...). On est face, comme dans tout le récit, à des images nettes qui imposent leur présence, constituées selon la définition d'une configuration précise des instants par les divers éléments qui les articulent, fussent-ils anodins et insignifiants. Cette attention pour l'infime rapproche ce récit des récits réalistes, le situe dans le régime esthétique qui naît avec lui et que décrit Rancière :

« Or qu'est ce que le réalisme romanesque ? C'est l'émancipation de la ressemblance par rapport à la représentation. C'est la perte des proportions et des convenances représentatives. [...] tout est désormais sur le même plan, les grands et les petits, les événements importants et les épisodes insignifiants, les hommes et les choses. Tout est à égalité, également représentable. [...] une égalité du visible envahit le discours et paralyse l'action. Car le visible nouveau a des propriétés bien particulières. Il ne fait pas voir, il impose de la présence. »³⁰⁸

Cette « égalité du visible », qui place les « sourcils en accent circonflexe » de Brahé au même niveau que le choc de l'accident d'avion manqué, qui permet aux résultats de l'expérience d'être décrits par un sentiment d'intimité (« *vede Brahe e Rüdiger e un uomo più anziano [...] che risalgono in superficie da un acceleratore dopo una notte cruciale [...], e si guardano senza parlare, per non rompere l'intimità di ciò che li ha legati [...].* »³⁰⁹, p. 150), semble bien, si elle « paralyse l'action », « impose[r] une présence », et fonder la pratique du détail et de la constitution des images chez les deux auteurs. « L'important était d'en éprouver un sentiment. » : il s'agit, plutôt que de définir une avancée de l'action, de créer un parcours de ce qui fait la trame de l'existence à un moment donné, dans ses ancrages matériels comme dans les sensations qui en découlent, donnant à voir le monde progressivement mis en place à la suite de l'événement. Il apparaît comme une simple présence à appréhender, suscitant un « sentiment », plutôt qu'une signification.

307 « [...] l'important était d'en éprouver un sentiment. », p. 185.

308 Jacques Rancière, *Le destin des images*, p. 137.

309 « il voit Brahé, Rüdiger et un homme plus âgé, [...] remonter à la surface d'un accélérateur après une nuit cruciale [...], se regardant sans parler pour ne pas rompre l'intimité de ce qui les a liés [...] », p. 184.

Le détail de la combinaison du mécanicien, inutile, placé au milieu d'une conversation banale entre lui et Brahé qui craint que l'avion n'ait été endommagé par l'accident, en témoigne : « Ha detto che certamente era suo compito controllare meglio il carrello e lo avrebbe controllato subito, appena tornato da Ginevra [...] ; cominciò a sbottonare la tuta che scivolò ai piedi, arricciandosi attorno ai pantaloni di tela grigia che aveva sotto. Ricordò a Brahe che dalla signorina del noleggio avrebbe potuto farsi restituire [...] il denaro [...] ». ³¹⁰ (p. 5). La pause enregistrée dans l'« action » (ici le dialogue, donné de plus au discours indirect libre) par la notation du détail marque plus un rythme qu'un sens décryptable. Elle entraîne une rupture de l'avancée de la narration, qui semble rejouer le processus de perception : le détail s'impose à l'appréhension, dans sa présence anodine mais inévitable, qui participe d'une situation et la configure. Le jeu avec le détail semble ainsi faire émerger dans le texte un agencement de la perception, ponctué par de petites images qui, si elles ne signifient rien, saisissent l'œil, marquent la situation, entraînent l'attention vers une ramification d'éléments conjointement présents. L'abondance du détail, plutôt que de souligner un sens (on voit mal comment les plis de la combinaison pourraient ici symboliser autre chose que leur survenue simple), semble donner au détail un rôle de ponctuation du réel. Ce qui passe inaperçu, mais tient une place dans l'instant, existe, est mis en exergue. C'est la présence qui semble ici primer, dans la mesure où, si elle ne dit rien, elle modèle la consistance du sensible, tisse sa trame. Le détail ponctue alors simplement le monde et son appréhension ; la dé-hiérarchisation semble être poussée, extrémisée, l'insignifiance du détail n'ayant plus à porter de sens pour exister dans le récit. Le schéma réaliste semble alors être rejoint en même temps que mis à distance – le détail infime, la quête d'une teneur du réel sont bien présents, mais leur dimension signifiante est effacée.

Si les détails interviennent de manière importante, éléments abondamment présents, ils ne définissent pas pour autant ce/ceux qu'ils qualifient. La narration semble se contenter de les faire apparaître conjointement, pour donner à voir ce dont est constitué le monde diégétique, susciter un sentiment, créer l'expérience d'une présence. Ils semblent ne témoigner alors que d'une manière de percevoir ce qui fait présence, ponctuant la perception du sensible par leur notation soudaine et isolée, aiguissant l'attention pour la configuration précise du monde diégétique. Cette importance et cette utilisation du détail relaient ainsi la recherche d'une conscience accrue de ce qui existe, du monde et des choses, que la focalisation particulière d'*Atlas Occidental* renforce, puisque la narration suit une ligne subtile qui oscille entre ce que chacun des personnages voit et ce que le narrateur pointe comme faisant partie du moment (l'exemple de la combinaison du mécanicien est

310 « Il a dit que mieux contrôler le train faisait indiscutablement partie de son travail, et qu'il le contrôlerait tout de suite, dès qu'il serait rentré de Genève [...] ; il a commencé à déboutonner sa combinaison qui a glissé à ses pieds, faisant des plis autour des pantalons de toile grise qu'il portait par-dessous. Il a rappelé à Brahé qu'il pourrait se faire rembourser par la demoiselle de la location [...] », p. 11.

révélatrice de ce procédé). Est donnée ainsi une amplitude plus grande à ce qui peut être noté, le principe de sélection étant réduit pour accroître la teneur donnée au monde diégétique. Cet entremêlement des points de vue allié à la minutie des descriptions, à l'attention de chacun (narrateur, personnages) envers les divers éléments, si minimes soient-ils, qui définissent un moment, semble viser à nous faire entrer dans la consistance du réel : celui-ci n'est plus régi par une nécessité d'enchaînement d'actions déterminantes, ou d'« effet de réel » à vocation utilitariste, qui pourrait amener au décodage des signes du réel lorsque « l'image est la signification des choses inscrites directement sur les corps, leur langage visible à déchiffrer »³¹¹, tel que l'explique Jacques Rancière. Ici, cette profusion et cette attention pour les petites choses qui font l'instant ne signifient rien hormis leur présence, leur « mutisme obstiné ». Il s'agirait alors d'une mise en présence des détails du quotidien, du partage d'une expérience – dans le sens où celle-ci, comme la rencontre, se définit par le fait d'être face à une présence, face à ce qui est présent. Le récit pourrait, selon ce procédé, poser face à ce qui fait présence d'ordinaire, face à ce qui occupe de l'espace de manière anodine, insignifiante, et, par là, décaler le regard et l'aiguiser. La rupture du flux narratif et du principe de motivation que marque le surgissement des détails dans le texte porte ainsi à l'appréhension cette présence anodine, et rend visible la manière dont le processus de perception impose les éléments qui font présence dans l'appréhension d'une situation, sans que ceux-ci ne soient dotés d'une signification autre que leur existence.

Cette introduction d'éléments divers qui participent d'une situation définit alors une construction paratactique³¹², propre à exprimer la collusion d'éléments issue du principe de déhiérarchisation. La rupture d'une linéarité ou d'un principe de nécessité intervenant avec la notation du détail donne lieu alors à une esthétique de la relation ambiguë, la construction paratactique créant un rapport entre ces divers éléments qui joue d'une déliaison. Elle permet ainsi d'imposer leur présence propre, tout en établissant un rapport ambigu entre ces divers éléments déliés mais associés dans l'espace du texte et la constitution de la situation³¹³. Elle soutient une tentative d'exprimer le monde selon les lignes diverses et multiples qui le tendent, qui composent moins un enchaînement menant à la constitution d'une unité, qu'une totalité hétérogène, articulée par une diversité d'éléments. On retrouve ici les caractéristiques de la « grande parataxe » que définit Rancière³¹⁴ comme forme particulière au régime esthétique des arts, qui conjoint l'hétérogène et la puissance du visible par la pratique de la « phrase-image », bouleversant la logique du régime représentatif :

311 *Le destin des images*, p. 21.

312 Ainsi qu'on l'avait déjà étudié, notamment en rapport avec l'utilisation du point-virgule ou le travail sur les adjectifs, cf. II.B.2.

313 Cf. Rancière, *Le Destin des images*, notamment p. 43-54, et Philippe Daros, « Image et représentation chez Italo Calvino et Daniele Del Giudice », *Chroniques Italiennes*, n° 75/76, 2005.

314 Cf. Rancière, *Le Destin des images*, p. 54-61.

« La fonction-phrase y est toujours celle de l'enchaînement. Mais la phrase enchaîne désormais pour autant qu'elle est ce qui donne chair. Et cette chair ou cette consistance est, paradoxalement, celle de la grande passivité des choses sans raison. L'image, elle, est devenue la puissance active, disruptive, du saut, celle du changement de régime entre deux ordres sensoriels. La phrase-image est l'union de ces deux fonctions. »³¹⁵.

La puissance de l'irruption d'un sensible qui s'impose par sa « présence nue » peut ainsi s'associer à un processus de continuité, de signification opaque, tout en se défaisant des principes d'agencement du régime représentatif, ainsi que Rancière l'analyse à propos de Godard :

« [...] [les signes] sont dotés d'une présence et d'une familiarité qui en font plus que des outils à notre disposition ou un texte soumis à notre déchiffrement : des habitants de notre monde, des personnages qui nous font monde. [...]. Cela veut dire que les formes visibles parlent et que les mots ont le poids des réalités visibles, que les signes et les formes relancent mutuellement leurs pouvoirs de présentation sensible et de signification. » (p. 45).

Pris dans ce régime d'expression du sensible, le détail chez Daniele Del Giudice et José Saramago pourrait s'imposer ainsi comme « effet de présence », ponctuant la notation du sensible et de sa perception, et ouvrant, par là même, la résonance d'un jeu de relations, de rapports, une tentative de souligner la structure hétérogène de la constitution du monde et de son appréhension. Effet de présence comme bifurcation, aiguillage, disjonction du sens, il interviendrait ainsi comme porteur de la « double polarité » de l'image qu'analyse Rancière, qui « fait voyager incessamment l'image esthétique entre le hiéroglyphe et la présence nue insensée »³¹⁶, et forme la spécificité du régime esthétique des arts : « C'est l'image elle-même qui a changé, et l'art qui est devenu un déplacement entre ces deux fonctions-images, entre le déroulement des inscriptions portées par les corps et la fonction interruptive de leur présence nue, sans signification. »³¹⁷.

Le détail et les images peuvent ainsi prendre place dans le texte de manière à ouvrir un sens qui ne se donne pas entièrement, se fait conjoncturel (José Saramago) ou résonance ouverte à même de tendre le texte (Daniele Del Giudice), tout en imposant une présence qui ne vaut que pour elle-même, intervient comme ponctuation de la perception et focalise brièvement l'attention sur la matérialité du monde diégétique et l'accumulation hétérogène dont elle est faite. Ils brisent ainsi le flux narratif, l'aiguillent dans différentes directions, permettant l'ouverture de ce regard large, décadré, recherché par les deux auteurs, et participant de l'évocation d'une consistance du monde, plutôt que d'une trame ordonnée de celui-ci. Plutôt qu'à une avancée d'une action, on assiste alors à une exploration, par petites touches, de la consistance d'un moment, structurée par la notation de ces éléments divers, infimes, qui, on le verra, créent dans le texte un système d'échos et de réseaux.

L'instauration de cette pratique du détail et de la constitution d'images qui imposent leur présence inexplicable dans le récit pointent ce regard exacerbé, permis dans la narration notamment par

315 *Ibid.*, p. 56.

316 *Ibid.*, p. 23.

317 *Ibid.*, p. 22.

l'introduction de l'événement qui agit, de même, comme principe d'opacité ouvrant à une visibilité différente, biaisée, mais accrue, qui met soudainement en présence des éléments divers du monde, des plus cruciaux aux plus anodins. Le processus de déhiérarchisation, qui met au même niveau tous les éléments du monde, permet au récit d'attirer l'attention sur leur simple présence et suscite cette attention indistincte pour tous les éléments qui forment une situation. Le détail, quel qu'il soit, semble ainsi donner accès à une consistance du monde, dans la mesure où il représente autant un contour de ce qui a lieu que ce qui a lieu en soi. Son introduction répétée dans le texte ponctue l'action et donne un rythme particulier à la narration. Son surgissement bref, non expliqué et non motivé, le posant comme insignifiant, rompt la narration en y introduisant un halo d'obscurité et une présence sensible, qui pourrait rejouer la manière dont la perception de ce qui fait présence s'impose dans l'appréhension d'une situation, quelle qu'elle soit. Son utilisation semble alors pouvoir souligner le dessin de « ce qu'il y a » tenté dans les récits, en se focalisant sur ces éléments anodins que l'œil a tendance à effacer, pour donner de l'ampleur à ce qui est décrit, mettre en présence d'un présent qui généralement échappe. Tout se passe comme si la « circulation dans ce paysage des signes qui définit la fictionnalité nouvelle : la nouvelle manière de raconter des histoires, qui est d'abord une manière d'affecter du sens à l'univers « empirique » des actions obscures et des objets quelconques »³¹⁸, que décrit Rancière, devenait ici quasiment une manière de lui affecter une forme, plus encore qu'un sens, de témoigner d'une simple présence, par la visibilité opaque du « langage muet des choses ». Les détails, les petits éléments anodins, participant par leur présence d'une situation, permettent alors d'en faire ressortir la composition, rendant ainsi sa présence à ce qui marque un instant, donnant une forme à la définition progressive et fluctuante de la consistance du monde qui prend place dans le récit et se tisse par cette accumulation d'éléments.

Il peut être intéressant de faire ici une parenthèse sur la relation de Brahé et Gilda, dans *Atlas Occidental*, dans la mesure où celle-ci peut synthétiser les analyses qui précèdent, rappelant l'analyse de la figure de l'autre, du lien de l'un à l'autre, qui apparaît dans ces récits, et montrant la manière dont la teneur du détail résonne dans le texte pour constituer de plus en plus spécifiquement le monde diégétique. Le chapitre 10 d'*Atlas Occidental* est consacré entièrement au flirt entre Gilda et Brahé, marqué donc par une tension particulière, connotée principalement par les regards de Brahé, les mouvements des deux personnages. La description de cette tension est très précise, et s'intercale entre les phrases de leur dialogue donné au discours direct, montrant encore comment l'important d'une relation passe « sous » les mots, se glisse entre eux³¹⁹. On retrouve, comme dans le

318 *Le Partage du sensible*, p. 57.

319 Selon le principe énoncé par Epstein : « Epstein considerò per un attimo come le posizioni di ciascuno di loro, le vicinanze o le distanze, le relazioni nello spazio e con l'aereo [...] indicassero prima ancora dei gesti una serie istantanea di idee di sé e immagini dell'altro che scorrevano del tutto invisibili sotto frasi come « Speriamo che torni presto » [...]. », p. 13 (« Epstein a considéré un instant comment les positions de chacun d'entre eux, les proximités

premier chapitre ou le chapitre 5 (rencontres avec Epstein), la même description et la même conscience que les rapports entre les personnes se lisent et se tissent dans leurs positions l'un par rapport à l'autre : les mouvements de leurs corps créent des liaisons immatérielles entre eux (« [...] Gilda diede un'occhiata divertita a Brahe, Brahe scosse la testa sorridendo e si concentrò definitivamente su di lei, sulla camicetta senza maniche e il colore e la densità della pelle, sul disegno delle spalle, sulla gonna bianca stretta in vita, fasciante, sul passo leggero, lineare. »³²⁰, p. 111), et l'on retrouve cette fois encore le plan de la conversation, des mots, superficiel, sous lequel se passe l'important, qui, lui, est implicite, silencieux et invisible, mais perceptible. Tout se passe alors comme dans la scène de rencontre avec Epstein, sauf que ce jeu tacite éveille ici le désir et non la curiosité. Le mode d'apparaître de l'autre se ramifie dans des micro-positions, qui traduisent des intentions non exprimées directement et témoignent d'un lien, doté par son expression d'une teneur concrète :

« Brahe si era preparato a sostenere gli occhi di Gilda, ma certe volte il loro movimento era così saldo, e *il loro posarsi su di lui così rapido e adesivo* [la narration transmet un contact immatériel en en faisant un contact physique plein] che, lo stesso, doveva cercare riparo sulla destra, sui granolini d'asfalto [...]. *Parlando, poi, non badava tanto alle parole, ma a una serie di segnali invisibili di posizione, piccolissimi mutamenti nella tensione del corpo, nella direzione delle spalle, sue e di Gilda, a un flusso che gli sembrava di perdere e di ritrovare continuamente* ; per il resto provava ciò che sempre aveva provato in queste circostanze, complicità e tenerezza, un certo senso di responsabilità ai margini del gioco, e soprattutto una fantasia scatenata. »³²¹ (p. 116).

S'agence ainsi une relation donnée littéralement comme relation, mise en rapport entre diverses positions, qui éclairent sur la teneur du lien mis en place au cours du chapitre. Par ailleurs, la manière dont l'accès au baiser se déroule très lentement, après une longue pérégrination dans la ville, comme pour remplir un temps que l'on n'ose pas affronter directement, dilue le temps du chapitre et le caractère important de la relation qu'on y voit se mettre en place. Tout se passe comme si l'on était face seulement à une donnée de plus qui se met en place, à un détail inséré dans le récit et agrandi à l'espace d'un chapitre, et à non un élan de l'histoire, qui est, elle, rythmée par les rencontres d'Epstein et de Brahé et les nuits au centre d'expérimentation. Ce chapitre fonctionne

ou les éloignements, les relations dans l'espace et avec l'avion [...] indiquaient, plus encore que les gestes, une série instantanée d'idées d'eux-mêmes et d'images de l'autre qui glissaient, tout à fait invisibles, sous des phrases comme « espérons qu'il soit vite de retour » [...]. », p. 20).

320 « Gilda a lancé un regard amusé vers Brahé, celui-ci a secoué la tête en souriant et s'est concentré définitivement sur elle, sur son chemisier sans manche, la couleur et la densité de sa peau, sur le dessin de ses épaules, sur sa jupe blanche serrée à la taille et moulante, sur son pas linéaire, léger. », p. 136.

321 « Brahé s'était préparé à soutenir le regard de Gilda, mais le mouvement de ses yeux était parfois si entier, et ils se posaient sur lui avec une telle rapidité et *adhéraient si bien* à leur objet, qu'il a dû, tout de même, chercher un abri vers la droite, sur les petites graines de l'asphalte [...]. *En parlant, du reste, il ne faisait pas tellement attention aux mots, mais à une série de signaux de position invisibles, de minuscules changements dans la tension du corps, dans la direction des épaules, les siennes et celles de Gilda, à un flux qu'il se sentait perdre et continuellement retrouver* ; pour le reste il ressentait ce qu'il avait toujours senti dans ces circonstances : complicité et tendresse, un certain sentiment de responsabilité aux marges du jeu, et par-dessus tout une imagination déchaînée. », p. 142.

ainsi lui-même quelque peu à la manière d'une parenthèse, le personnage de Gilda n'apparaissant quasiment plus ensuite, et leur relation n'étant jamais racontée après cette scène du premier baiser. Ce chapitre est comme une donnée collatérale à la ligne principale du récit, il s'insère à la manière des images et détails, faisant bifurquer le récit vers une autre ligne de narration, un élément intégré dans le texte de manière énigmatique et non justifiée, qui semble simplement y faire présence, importer par la force de sa présence et la teneur qu'il marque. La précision du contexte, notamment lorsqu'ils se rendent dans les bars de Genève après la visite du château, sa banalité aussi, confirme l'apparence réaliste du récit. Mais la description précise de ces lieux semble en fait prendre le pas sur celle de leur relation, rejetant les deux personnages aux marges d'une situation à laquelle ils sont étrangers, si bien qu'il est difficile de distinguer si la sortie dans les bars est un prétexte pour les personnages, ou l'inverse. En fait, cette plongée dans le monde quotidien ralentit leur approche en même temps qu'il la tisse. Le mouvement vers le baiser, « qu'on n'espère plus » (p. 145), est ainsi lui aussi une approche, un parcours dans l'espace, celui de Gilda, tandis que Brahé apparaît immobilisé :

« Gilda ha infilato la chiave nello sportello, dando un'occhiata a Brahe al di sopra della cappotta ; lui guardavano in là, seguendo il movimento delle auto e dei battelli, preso in un suo pensiero [...]. Gilda ha lasciato la chiave nella serratura, ha girato attorno alla macchina ; si è avvicinata a Brahe, gli ha tolto la mano dalla maniglia. [...]. Lei ha lasciato la mano, si è sollevata passandogli le braccia intorno al collo, senza guardarlo. Fu un bacio molto lungo e molto dolce, come sono i baci che uno si è aspettato per tutto un pomeriggio, e già non ci spera più. »³²² (p. 118).

Cet instant du récit répond à un certain suspens, prolongé pendant tout le chapitre par la longue promenade des personnages dans Genève, qui crée une suspension de l'avancée du flirt, notamment due à l'attention de la narration reportée sur le contexte dans lequel évoluent les personnages. On remarque pourtant, même à ce instant de 'dénouement' d'une attente, ce recours abondant aux détails. Ils permettent de donner une représentation spatiale et graphique, dessinant précisément la configuration de la situation, dans le croisement des différentes lignes de mouvements qui s'entrelacent dans cet instant – mouvements des bateaux et des autos, mouvements précis et détaillés de Gilda -, autour de la position fixe de Brahé. Ils soulignent ainsi autant les positions, les gestes, les mouvements et la relation corporelle de l'un à l'autre des personnages, qu'ils diluent l'instant, le prolongeant par le temps phrastique pris pour la notation de cet ensemble de détails infimes. La lenteur et la délicatesse de l'approche de l'un et l'autre des personnages, comme la configuration spatiale et émotionnelle précise, sont alors soulignées par la pratique de la notation du détail, qui

322 « Gilda a enfilé la clef dans la portière, lançant un regard vers Brahé par-dessus le capot ; il regardait ailleurs, suivant le mouvement des autos et des bateaux, pris dans ses pensées [...]. Gilda a laissé la clef dans la serrure, a fait le tour de la voiture ; elle s'est approchée de Brahé qui tenait une poignée de la voiture, a retiré sa main.[...]. Elle a lâché sa main, s'est soulevée pour lui passer les bras autour du cou, sans le regarder. Ç'a été un très long, un très doux baiser, comme le sont ceux que l'on a attendus pendant tout un après-midi, et qu'on n'espère plus. », p. 145.

disperse l'attention autant qu'elle donne une présence égale à l'ensemble des éléments - matériels et émotionnels – qui tissent et configurent l'instant.

Gilda ressemble, de plus, à un petit commentaire subtil qui souligne Brahé, son personnage agissant comme ces détails qui soulignent en filigrane la situation, sans l'expliquer ni la circonscrire totalement. Ils s'imposent dans leur présence singulière, mais permettent une définition biaisée d'un autre élément, qui apparaît finalement comme central, et semble renforcé par ce dessin subtil de son contour, ainsi que le montre cette phrase, alors qu'ils se sont embrassés au chapitre précédent et qu'il n'a plus été question d'elle, mais seulement des habitudes d'amitié de Brahé avec Epstein :

« Altre volte, quando Brahe arrivava, Gilda usciva dopo un po' dallo studio e veniva a sedersi in giardino ; ascoltava più che parlare, però era sorprendente come ogni frase che diceva, senza ambiguità e non in un tono speciale, fosse perfettamente doppia, pertinente alla conversazione e pertinente a un suo percorso con Brahe, piccoli segnali e brecce che poi Brahe, andando in macchina a Echevenex, cercava di richiudere, o almeno di decifrare. »³²³, p. 120

Hormis lors de ces petites apparitions très brèves, il n'est ensuite plus question de Gilda dans le texte. La relation amoureuse des deux personnages n'est attestée que par la vision d'Epstein à la gare qui les montre ensemble, endormis. Cet effacement de la relation amoureuse une fois le baiser consommé semble bien souligner la nuance du schéma réaliste et de la logique de la nécessité opérée dans ces récits : une chose est advenue mais ce qui comptait, même si elle se prolonge, est ce moment où elle se crée, ce petit point qui nous est donné à partager, qui souligne quelques éléments des deux caractères mais saisit aussi uniquement par sa présence, non motivée par une « utilité » dans l'économie du récit, puisqu'à peine advenue elle s'efface. Un temps long est nécessaire avant que cela n'advienne, puis le silence est fait sur ce qui continue. Le détail, son abondance et sa précision, mènent alors à expérimenter une mise en présence plutôt qu'un processus herméneutique face à des signes du réel, ou une participation à une économie narrative motivée. Il s'agit d'éprouver un moment, et les détails servent alors à faire acquérir une « solidité », une consistance aux situations décrites. À ce propos, on peut noter que la construction en chapitres d'*Atlas Occidental*, mais également des autres récits de Daniele Del Giudice, définit des petites séquences quasiment autonomes, qui pourraient être lues pour elles-mêmes, comme une nouvelle, s'il n'était un réseau de relations et d'échos qui établissent des ponts entre chacune de ces séquences, construisant une ramification d'éléments qui leur sont communs, plutôt qu'une ligne de force uniforme qui les joindrait nécessairement.

323 « D'autres fois, quand Brahé arrivait, Gilda, après quelques instants, sortait du bureau et venait s'asseoir dans le jardin ; elle écoutait plus qu'elle ne parlait, mais il était surprenant que chaque phrase qu'elle prononçait, sans ambiguïté ni sur un ton particulier, fût parfaitement double, pertinente dans la conversation et pertinente dans son parcours avec Brahé : comme de petits signaux ou des brèches que Brahé, par la suite, en voiture sur la route d'Echevenex, essayait de refermer, ou du moins de déchiffrer. », p. 148.

« Lasci stare ciò che sembra, - disse Epstein sorridendo. - La prego, mi dica ancora cose vede, ma soltanto quello che vede, quello che c'è » [...]. »³²⁴ (p. 54) : la constitution des images comme l'utilisation du détail semblent permettre cette accession à « ce qu'il y a », dans la création d'un regard large qui rende compte également de ce que l'œil généralement efface³²⁵. Les textes se constituent ainsi selon cette « visibilité qui impose de la présence », dans la composition d'une expérience sensible des mondes convoqués. Ils se donnent selon cette accumulation de détails qui 'font présence', répercutant ainsi le processus engendré par l'événement, qui confronte à une présence inexploitée, sensible, ouvrant une visibilité des éléments qui la composent.

Cette utilisation des images et des détails ne se distingue pas de la construction des récits selon un principe de ramification, de mise au jour des différentes lignes qui structurent la composition du monde diégétique, ainsi qu'en témoigne le chapitre 10 d'*Atlas Occidental*, ou l'intervention des détails et images comme rupture du flux narratif. Ils imposent ainsi leur présence par leur intégration dans une ramification, qui exprime autant l'hétérogénéité du sensible, la composition diverse et multiple des instants qui le forment, que les particularités de la pratique narrative, organisée, chez José Saramago, en fonction d'un flux narratif dense menant dans diverses directions par les prolongements multiples qu'il contient en puissance ; prise, chez Daniele Del Giudice, dans la plurivocité du langage, ainsi que le souligne le narrateur du *Stade* : « Sorrido senza rispondere. Penso a « timore » o a « deludere », così scomponibili in decine di altre traiettorie, disperate come le linee di una scissione nucleare. »³²⁶ (p. 102). Ce travail particulier d'un principe de ramification, de lignes invisibles structurantes d'une mise en forme textuelle, forme la matière même du langage avec lequel l'écrivain doit composer, et en fonction duquel s'organise son exercice de la narration. Combiné à l'inévitable linéarité de la narration, il entraîne une structuration fondée sur un déroulement linéaire ouvrant à une diversité de ramifications, qui permet de faire résonner dans le texte la plurivocité des mots, et résiste à l'impossibilité de susciter une simultanéité dans le récit. Les récits des deux auteurs, qui tentent de porter à l'appréhension la diversité composant les situations, organisées selon la coprésence d'une multiplicité d'éléments, jouent ainsi avec les spécificités du langage littéraire et de la pratique narrative pour susciter une monde dense. Le

324 « « Laissez de côté ce qu'il vous semble, a commandé Epstein en souriant. Je vous en prie, dites-moi encore ce que vous voyez, mais seulement ce que vous voyez, ce qu'il y a » [...] », p. 70.

325 On retrouve ici la pratique que décrit Epstein : « A me sembrava che la vita delle persone fosse unita a quella delle cose, fosse una lunga storia di sedie e di letti, di scarpe e di valige, di tavoli e di porte, di automobili e aerei e treni e navi e di cassetti e di scatole, cose che in genere non si vedono, che restano sullo sfondo di persone prese a pensare 'io come sto ?' » (p. 60) et qui est mise en péril par le « monde à venir », qui impose un autre type de représentation, défait les objets de leur fonction de lien, et même de leur manipulation coutumière. (« Il me semblait que la vie des personnes était unie à celle des choses, qu'elle était une longue histoire de chaises et de lits, de chaussures et de valises, de tables et de portes, d'automobiles, avions, trains, bateaux, tiroirs et boîtes, toutes choses que l'on ne voit pas en général, qui restent à l'arrière-fond des gens, occupés à penser directement « comment vais-je ? ». », p. 76).

326 « Je souris sans répondre. Je pense à « crainte » ou à « décevoir », mots si décomposables en dizaines d'autres trajectoires, disparates comme les lignes d'une fission nucléaire. », p. 165.

principe de ramification qui en découle et s'applique au sensible permet de mettre en exergue l'articulation et la diversité de la totalité qu'il forme.

III.C.2 - Lacunes du langage littéraire et recherche d'une simultanéité : une ramification du sensible

L'événement, comme la constitution du monde selon un recours à des détails abondants, vont de pair avec la rupture d'un principe d'ordre, une exacerbation de la déhiérarchisation, suscitant une mise en exergue d'éléments qui font moins sens qu'ils ne font présence. L'événement, qui fait monde et ne se laisse pas lire directement et immédiatement, semble ouvrir dans ces récits une expérience du sensible rendue par la convocation d'une multiplicité de détails, d'images, qui s'imposent, saisissent l'œil et portent au regard une configuration des instants. Ils ouvrent l'appréhension d'une teneur et une consistance, évoquées par le recours à de petits éléments qui rompent la narration (José Saramago) ou la tendent, la ponctuent (Daniele Del Giudice). Le monde se constitue ainsi selon une accumulation d'éléments qui en donne à appréhender la consistance et la forme. La saisie du monde événementiel de ces récits passe donc par une conjonction du divers, l'événement ne se donnant à appréhender que dans les diverses manifestations qui ressortent de lui, par la teneur du monde qu'il met en place et marque. La mise en récit de l'événement ouvre ainsi à une exposition hétéroclite et disparate, qui forme le monde par une accumulation de ces différents éléments portés au regard et à l'appréhension, pris hors des grandes liaisons causales.

Est privilégiée alors, dans l'exposition de cette totalité que forme le monde, articulée et mouvante, susceptible d'être renouvelée, mettant face à l'hétérogénéité d'un ensemble composite révélée par la rupture inanticipable de l'événement, une attention pour les « tout petits liens » qui en forment la trame, pour reprendre l'expression de François Laplantine. Selon celui-ci en effet, face au scandale de l'événement, qui défait toute appréhension causaliste, naît une « exigence d'articulations ténues, de liaisons discrètes. C'est ce que Daniel Payot a appelé « la recherche des liaisons autres », ou encore la construction de liaisons, « là où aucune articulation n'est donnée ». »³²⁷. Il indique de plus que « La recherche de ces nouvelles formes du lien ne nous fait nullement quitter le domaine du descriptif pour celui du prescriptif. Elle enrichit considérablement la question du lien qui ne se limite nullement à ce qui *n'est pas, est* ou *doit être* de l'injonction morale (à resserrer les liens) en l'ouvrant au *peut-être* et au *pourrait être*. »³²⁸, dont on a vu que l'exposition était clairement rendue chez José Saramago. Pour permettre d'appréhender la présence contingente et nécessaire des

327 François Laplantine, *De tout petits liens*, Mille et une nuits, 2003, p. 371.

328 *Ibid.*, p. 372.

éléments du monde, les récits puisent dans la précarité du langage et les « petites liaisons » qu'il contient, hypothétiques et indéterminées, fluctuantes, qui définissent un sensible mouvant. La modélisation narrative met en exergue les « petits liens » qui composent l'articulation mouvante des divers éléments ponctuant le monde par leur présence spécifique, répondant à la matière plurivoque de la composition littéraire et à son évocation nécessairement biaisée. Plutôt qu'une saisie 'directe' du monde, qui ferait l'objet d'une définition ou d'une description contextualisante, sa présence, la mise en présence de sa teneur qui est tentée, passe par cette attention pour l'infime, par le dessin de ces ramifications, qui définissent une approche biaisée, liée à l'impossible rapport de signifiante directe entre les mots et les choses.

S'opère alors un détour constant, impliqué par le langage littéraire lui-même dans la mesure où il se fonde sur une impropriété et un principe de résonance. L'approche biaisée qui en découle définit une constitution du monde qui passe par la mise en exergue d'éléments de détails qui, s'ils imposent une matérialité, font aussi sans cesse dévier la ligne de la narration, interviennent de manière énigmatique et valent pour leur teneur propre. Ils résonnent dans le texte, hors d'un principe structurant logique et unitaire. Ce principe de résonance issu de la plurivocité inhérente au langage entraîne l'émergence simultanée de différentes lignes de signification, d'une évocation non univoque. Le sensible constitué est exprimé alors selon ces « petits liens » tissés de manière paratactique, fondés sur les spécificités de l'exercice narratif comme sur les lacunes et l'opacité de la parole littéraire, ainsi que le montreront les jeux des deux auteurs avec la poursuite vaine d'une exhaustivité, menant à une nuance du principe de sélection ; ou encore l'utilisation de vocabulaires extérieurs à la littérature, intégrés et rêvés dans les textes comme plus signifiants, aptes à mener à bien la modélisation d'un monde.

On trouve ainsi une hantise, chez les deux auteurs, d'une volonté d'atteindre un langage précis (Daniele Del Giudice), une expression totale (José Saramago), qui permettraient d'exprimer ce qui est, de décrire un « état des choses » de manière exhaustive. Chez les deux auteurs, les jeux avec des langages extra-littéraires manifestent également le regret de l'inévitable linéarité de la narration, et la volonté de parvenir à l'expression d'une simultanée. S'impose alors, pour Daniele Del Giudice comme pour José Saramago, de trouver une construction qui pallie cette impossibilité d'une simultanée, compose avec elle tout en en réduisant la faille, qui passe généralement dans les textes par une certaine manière de pointer les relations entre les choses, telles qu'elles existent dans la vision. On observe ainsi une tentative soutenue pour faire advenir dans le texte un apparaître conjoint des éléments simultanément en présence, définissant les situations et les modulations imposées au monde par l'événement. Cette tentative s'exprime par la digression, la pratique de la liste, la conception d'un flux narratif unissant les diverses lignes du récit chez José Saramago, par

une création de petites ruptures et de l'assomption imprévue d'images et de détails chez Daniele Del Giudice. La conscience aiguisée recherchée par les auteurs passe ainsi par une recherche d'une mise en forme du sensible qui permette d'en appréhender les diverses facettes, d'en expérimenter concrètement la teneur, d'en proposer une modélisation propre à l'exercice littéraire, dans la poursuite d'une com-préhension qui soit prise en compte d'une présence diversement constituée. Il s'agit alors de donner forme à un sensible, par sa mise en récit.

À défaut de parvenir à une écriture exacte, totale, dépourvue de lacunes, la pratique des deux auteurs est bâtie comme une approximation des choses à décrire, qui s'oriente vers une précision et une exhaustivité, tout en composant avec les spécificités du langage littéraire. Il n'y a ainsi pas saisie directe et globale des mondes créés mais définition biaisée de ceux-ci, qui imposent progressivement leur présence par un jeu d'évocation tendu de diverses ramifications de sens. L'amplitude de la signification ne se place ainsi pas dans un rapport de maîtrise absolue mais dans un processus d'enrichissement du sens à l'insu de toute détermination, qui permet, dans les diverses ramifications qu'il définit, d'évoquer la pluralité du monde.

Le langage littéraire est toujours porteur d'insatisfaction, d'une incapacité à une modélisation parfaite, fondé, ainsi que le dit Daniele Del Giudice, sur un « gouffre », où s'abîment le rêve d'un langage univoque, maîtrisable, et l'efficacité de la convention transcriptive. Au monde suscité par l'exercice littéraire, ancré de fait dans une ambiguïté, dans un halo inévitable de multiples échos de significations, répond alors une hantise du vocabulaire technique, précis, fondé sur une maîtrise, absolument univoque, qui parcourt les textes de Daniele Del Giudice : « Chiesuola della bussola, madiere, alidada : a questi nomi il guardiamarina non rinunciarebbe per nessun motivo. Determinate parole fanno prendere un determinato comportamento. E poi queste parole gli piacciono perché non hanno sinonimi, e possono congiungere la precisione tecnica a una certa quantità di evocazione, eliminando tutto quello che sta in mezzo. »³²⁹ (*Il Stadio di Wimbledon*, p. 44). On observe ainsi une fascination pour les langages et ouvrages techniques, porteurs d'une exactitude, capables de retranscrire un « état des choses » précis, ainsi que l'évoque l'auteur à propos d'« il più bel saggio sull'esattezza e sulla responsabilità morale dello scrittore [che] ha scritto Joseph Conrad e s'intitola *Fuori dalla letteratura*. È un saggio sugli « avvisi ai naviganti », avvisi che forniscono preziose e continuamente aggiornate informazioni sullo stato delle cose. Una rappresentazione dello stato delle

329 « Habitable de la boussole, varangue, alidade : l'enseigne ne renoncerait à ces noms sous aucun prétexte. Des mots précis entraînent une attitude précise. Et puis, il aime ces mots parce qu'ils n'ont pas de synonymes et qu'ils peuvent allier la précision technique à une certaine force évocatrice, en éliminant tout ce qui peut gêner. », p. 73.

cose deve, assolutamente, corrispondere alla realtà. Pena il naufragio.»³³⁰. On retrouve des références à ces types de textes, précis, circonstanciés, en rapport direct avec la réalité, dans la plupart des récits de Daniele Del Giudice ; dans *Atlas Occidental*, par exemple, les « manuels d'utilisation » fascinent Epstein et représentent, pour lui, de véritables « romans de formation » :

« Ho imparato a usare gli oggetti, a portare una barca, a guidare una macchina, a pilotare un aeroplano ; per ogni cosa c'erano manuali, libri in apparenza destinati alla mano più che all'anima [...]. Nei manuali c'erano i nomi della natura, i nomi delle cose, la descrizione del loro funzionamento, ciò che bisognava fare o come si doveva stare perché quella determinata cosa funzionasse. Ogni manuale era per me un libro di galateo applicato, un romanzo di formazione. »³³¹ (p. 60).

Ici, l'utilisation du langage poursuit un but précis, une expressivité circonscrite et par là infaillible, qui possède une efficience sur l'agir et ordonne les choses par leur nomination. Les manuels d'utilisation sortent de l'indétermination caractéristique du langage littéraire, et ouvrent sur une expressivité particulière, directement liée à l'agir, impliquant ainsi une possibilité de maîtrise non seulement dans l'utilisation du langage, mais également dans le rapport au monde dont il rend compte, comme le décrit Philippe Daros :

« Le manuel, tout comme les « Avis aux personnels navigant » exaltés par Joseph Conrad pour la façon dont, face à une situation (météorologique, climatique...) précise ils induisent un comportement précis, fascinent parce qu'ils déterminent des comportements exacts pour l'utilisation la plus efficace possible de l'objet perçu dans sa réalité fonctionnelle. Dit autrement, le manuel, comme les atlas, comme les avis pour la navigation maritime (ou aérienne, d'ailleurs), sont les moyens de maîtriser la relation entre le sujet et le monde extérieur par leur pouvoir d'induction d'une stratégie comportementale adaptée. »³³².

Leur constitution permet, de plus, la création d'une grammaire et d'une expression rigoureuse de l'action, d'un langage dépourvu d'ambiguïté, dont les éléments constituent une manière précise d'appréhender les choses, de les mettre en ordre : « Con ogni cosa nuova imparavo anche una nuova nomenclatura, ed era come un'alfabetizzazione del corpo : i nomi corrispondevano ai gesti, i gesti ai sentimenti, i sentimenti a un atteggiamento e a una proprietà nella manovra, a una disposizione del corpo, a una tensione dei muscoli, a una percezione e risoluzione dello spazio. »³³³ (*Atalante*

330 « Narrazione probabile », in Lucia Quaquarelli, *op. cit.*, p. 305 (« Le plus bel essai sur l'exactitude et sur la responsabilité morale de l'écrivain, qu'a écrit Joseph Conrad, intitulé « Hors de la littérature ». C'est un essai sur les « Avis aux personnels navigants », avis qui fournissent des informations précieuses et continuellement mises à jour sur l'état des choses. Une représentation de l'état des choses doit, absolument, correspondre à la réalité. Sans quoi, c'est le naufrage. »).

331 « « J'ai appris à me servir des objets, à diriger un bateau, à conduire une voiture, à piloter un avion ; pour chaque chose, il y avait des manuels, des livres apparemment destinés à la main plus qu'à l'âme [...]. Il y avait dans ces manuels les noms de la nature, les noms des choses, la description de leur fonctionnement, ce qu'il fallait faire ou comment il fallait s'y prendre pour qu'une chose déterminée fonctionne. Chaque manuel était pour moi un manuel de savoir-vivre appliqué, un roman de formation. », p. 76.

332 Ouvrage à paraître.

333 « Avec chaque chose nouvelle, j'apprenais une nouvelle nomenclature, et c'était comme une alphabétisation du corps : les noms correspondaient aux gestes, les gestes aux sentiments, les sentiments à une attitude et une appropriation de la manœuvre, à une disposition du corps, à une tension des muscles, à une perception et résolution de l'espace. », p. 76.

Occidentale, p. 76). Le rapport exact et maîtrisé à l'agir qui se dégage de ces types de textes où le mot et la chose coïncident parfaitement, les actions précises signifiées constituant peu à peu elles-mêmes un vocabulaire, ouvre alors sur la constitution d'une parole, d'un texte, dont c'est l'univocité et la traduction directe en actions définies qui compte. Le montre également la « check-list » du pilote aérien évoquée dans *Quand l'ombre*, « bréviaire » accompagnant toute la préparation du vol ainsi que son déroulement, correspondant rigoureusement aux actions à accomplir, maintenant une possibilité de maîtrise dans la « sphère de l'erreur » que représente la navigation aérienne. Elle est assimilée à ce type d'ouvrages pragmatiques, circonstanciés et en prise directe sur la réalité et ce qui y a lieu qui parcourent les récits de Daniele Del Giudice : « Per aiutarmi in questo margine continuamente reversibile, ho un piccolo libro di preghiere, un libro minore, come minori erano i libri che coltivavo da ragazzo, guide e manuali. »³³⁴ (p. 95). Cette fascination pour ce type d'ouvrages univoques se joue dans l'opposition à la plurivocité du langage littéraire, sans cesse tendu entre les différentes significations et évocations qui s'échappent de chaque mot, mais elle joue aussi plus largement, dans l'opposition avec l'impossible maîtrise de « tout le reste », l'impossible définition d'une conduite mesurée, maîtrisée, prévisible, dans les relations à la vie de « tout le reste », aux prises avec l'intersubjectivité³³⁵ comme l'événementialité. La fascination pour ces textes joue ainsi autant envers la possibilité d'une définition d'un agir maîtrisé, précis et infaillible qui s'en dégage, qu'envers le langage particulier qui se constitue pour les besoins d'une telle expression univoque. Un tel rapport de transcription directe et monosémique d'un état des choses, d'un agir, d'une position spatiale, ressort également du langage spécifique de l'aéronautique, notamment le langage rigoureusement codifié, « sans équivoque », encadrant la communication aérienne entre les pilotes et le contrôle, sur lequel le narrateur de *Staccando l'ombra...* revient à plusieurs reprises

(« Ma il linguaggio aeronautico non contempla desideri, neppure desideri cruciali, soltanto posizioni e direzioni [...]. », p. 71 ; « Per quanto questa lingua all'inizio ti apparisse cerimoniosa e stravagante, a poco a poco ti rendesti conto della sua serietà, un linguaggio ogni volta definitivo [...]. [...]. Il tuo messaggio aveva sempre la medesima struttura, chi sei, da dove vieni e dove vai, dove ti trovi adesso, dove richiamerai la prossima volta e fra quanto tempo ; anche il suo, il messaggio dell'Ente, era reciprocamente sempre dello stesso tipo [...]. »³³⁶, p. 82-83).

334 « Pour m'aider dans cette marge continuellement réversible, j'ai un petit livre de prières, un livre mineur, comme étaient mineurs les livres à la lecture desquels je m'adonnais dans mon enfance, guides et manuels. », p. 118.

335 « Peut-être ce chapitre [chapitre 5 de *Atlas Occidental*], si pesamment métapoétique, doit-il être commenté comme le lieu d'expression le plus explicite qui soit, d'un imaginaire anthropologique du rapport à l'objet qui se retrouve, de livres en livres chez Daniele Del Giudice, et qui implique comme une césure dans la perception du monde, de deux « mondes » irréductibles l'un à l'autre, celui où le sujet entreprend d'établir une relation de sens avec le monde qui l'entoure par la médiation de l'objet précisément, celui où le sujet, immergé dans ce que *Quand l'ombre se détache du sol* qualifiera de « monde de tout le reste », à faire face à la relation intersubjective. », Philippe Daros, ouvrage à paraître.

336 « Mais le langage aéronautique ne prévoit pas de désirs, pas même de désirs cruciaux, rien que des positions et des directions [...] », p. 90 ; « Bien que cette langue te semblât au début cérémonieuse et extravagante, tu te rendis compte de son sérieux au fur et à mesure, c'était un langage à chaque fois définitif [...]. [...] Ton message avait

Cependant, si cette fascination pour ces langages rigoureux, en prise directe sur la réalité à laquelle ils se rapportent, hante les textes de Daniele Del Giudice, leur intégration dans la composition du récit et de la narration, leur prise en charge par le discours littéraire, semble, tout autant que de pointer le « gouffre » sur lequel se fonde la narration et les évocations plurielles qui en découlent, en opérer une certaine contamination. Ils s'extraitent alors de leur monosémie pour, par leur intégration dans le texte littéraire, ouvrir des sens plus larges, des évocations plus ambiguës, conférés par l'utilisation, la reprise même de ces vocabulaires dans le texte narratif, ou par le rôle dévolu aux textes non-littéraires dans les récits : les manuels d'utilisation qu'aime Epstein peuvent mener à l'imagination d'une narration, se constituant comme des « romans de formation », et débouchant ainsi sur l'émergence d'une ramification de sens, d'une variation imaginative possible (« Erano tutte possibilità diverse di me stesso, appena variate. »³³⁷, p. 60) ; les traités sur l'optique de Marat que lit Barnaba dans *Dans le Musée de Reims* ouvrent pour lui un monde, agissent comme une mise en présence d'une réalité représentée, dans laquelle il peut véritablement être³³⁸.

De la même manière, la « check-list » s'éloigne de son strict rôle de contrôle et de définition des actions à réaliser impérativement pendant le vol pour se faire, dans son évocation dans *Quand l'ombre*, le support d'une teneur beaucoup plus intime et sentimentale, l'expression d'une relation personnelle du personnage à la vie : elle soutient ainsi le regard nostalgique sur la vie de « tout le reste » déroulé dans le chapitre « Manœuvres de vol », qu'elle conclut³³⁹, dans le même temps que sa description est développée selon une métaphore filée qui l'associe à un « livre de prières », un « bréviaire ». Cette association confère à la petite citation qui en est issue une valeur de litanie, valant dans le texte plus par sa déclamation que son usage pratique : les gestes associés à sa récitation sont ainsi à peine esquissés (« Al pari di altre forme di preghiera, anche questa ha una sua manualità, concentrata sugli interruttori. »³⁴⁰, p. 95), le sens précis de ses expressions n'est pas expliqué, et celles-ci semblent alors valoir par leur rythme et leurs sonorités, dans la mesure également où sa « récitation » est associée dans les paroles du narrateur à un jeu théâtral (« Il testo contempla per ogni argomento una domanda e una risposta, si dovrebbe recitare in coppia ma va bene anche da soli [...], basta che uno faccia tutte e due le parti... »³⁴¹, p. 95). Son usage semble alors

toujours la même structure, qui tu es, d'où tu viens et où tu vas, où tu te trouves maintenant, où tu appelleras la prochaine et dans combien de temps ; le sien aussi, le message du Contrôle, était réciproquement toujours du même type [...] », p. 103.

337 « C'étaient autant de possibilités de moi-même, différentes et à peine variées. », p. 76.

338 Cf. I.B.2.

339 « Lode al check-list, Bruno, libretto modestissimo ma dalla massima utilità, libro che nessuno di noi possiede, purtroppo o fortunatamente, per le manovre e le emergenze nella vita. », p. 90. (« Que la check-list soit louée, Bruno, c'est un petit livre très modeste mais de la plus grande utilité, livre qu'aucun de nous ne possède, malheureusement ou heureusement, pour les manœuvres et urgences dans la vie. », p. 119).

340 « Comme d'autres formes de prières, celle-ci a son côté manuel, concentré sur les interrupteurs », p. 119.

341 « Le texte prévoit pour chaque sujet une question et une réponse, il faudrait le réciter à deux mais ça va aussi tout seul [...], il suffit de jouer les deux rôles à la fois... », p. 118.

plutôt évoqué pour la ponctuation des actions du pilote qu'il représente que pour son aspect pratique. La métaphore filée met autant en évidence l'importance extrême de la check-list qu'elle ne la relie à l'expression d'un rapport intime particulier à la vie. Le rite dans lequel son utilisation se transforme contamine ainsi sa simple utilité pratique et transitive, pour lui donner une valeur pratiquement intransitive de rythme cérémoniel

(« E come esistono preghiere per ogni momento della giornata, allo stesso modo ogni fase del volo ha la sua liturgia propiziatoria, prima della messa in moto, prima del rullaggio, dopo il decollo, durante la crociera, per l'avvicinamento finale, per l'atterraggio, per il parcheggio, e naturalmente preghiere specialissime per le emergenze, le cui pagine nel breviario sono bordato a strisce rosse, per trovarle più rapidamente all'occasione. »³⁴², p. 95-96).

On note ainsi une altération de ce vocabulaire précis par son intégration dans le texte, qui renvoie l'évocation littéraire à son inévitable plurivocité et défait l'univocité des langages techniques pour les faire résonner différemment. S'opère une contamination entre l'exigence d'exactitude pour laquelle ils sont valorisés et l'ampleur d'évocations diverses induite par le langage littéraire. Un glissement est ainsi créé entre ces deux types de langage autour desquels s'organise l'agencement des récits, dans l'opération d'une contamination que le narrateur de *Staccando l'ombra* décrit comme naturelle, la « conduite » définie par le langage technique renouant avec son sens moral dès que son vocabulaire passe dans le langage commun :

« Ogni linguaggio tecnico, al suo apparire, si distacca dal linguaggio comune, dal sapere comune, e costruisce un lessico di nuove parole, di immagini mentali e di rappresentazioni spaziali, autonome, e nel fare questo estende i limiti delle nostre conoscenze e del linguaggio generale, e talvolta cambia in parte anche il nostro modo di vivere e di morire. Ma poco a poco, perfino la lingua più operativa comincia a restituire qualcosa alle parole e al senso comune [...]. È come se liberasse qualcosa che era custodito al proprio interno, nascosto nella sua operatività, idee di comportamento e orientamento, percorsi della mente e della percezione, sentimenti ; è come un lento ritorno alla lingua madre. »³⁴³ (p. 31).

La densité même, la surdétermination de ces langages peut ainsi être porteuse d'une imagination, le vocabulaire « de ce qu'on peut faire » qu'ils définissent menant à une représentation d'actions qui le dépasse, dans un croisement, amplifié par leur mise en récit, entre leur signification directe et les évocations plus amples qu'ils peuvent porter.

342 « Et de même qu'il existe des prières pour chaque moment de la journée, de même chaque phase du vol a sa liturgie propitiatoire, avant l'allumage des moteurs, avant de rouler, après le décollage, pendant la croisière, pour l'approche finale, pour l'atterrissage, pour le parking, et naturellement des prières très particulières pour les états d'urgence, dont les pages dans le breviario sont bordées de bandes rouges, pour les trouver plus rapidement si l'occasion le requiert. », p. 119.

343 « Chaque langage technique, dès son apparition, se détache du langage commun, du savoir commun, et construit un lexique de mots nouveaux, d'images mentales et de représentations spatiales, autonomes, et, ce faisant, il étend les limites de nos connaissances et du langage général, et parfois change aussi en partie notre façon de vivre et de mourir. Mais peu à peu, même la langue la plus opérationnelle commence à restituer quelque chose aux mots et au sens commun [...]. C'est comme si elle libérait quelque chose qui était gardé en son intérieur, caché dans son opérativité, des idées de comportement et d'orientation, des circuits de l'esprit et de la perception, des sentiments ; c'est comme un retour à la langue maternelle. », p. 41.

Le rapport au monde qu'ils soutiennent, leur capacité propre à être en prise directe sur l'agir sont ainsi montrés dans le récit, en même temps que défaits en filigrane par leur travail même, leur intrication dans le texte à cette « part d'ombre » portée par le langage littéraire. Par le recours à ces langages techniques, par la hantise du rapport au monde qu'ils portent, est alors maintenue vive dans les textes une tension entre une exigence d'exactitude fascinante et le jeu avec les marges d'évocation et d'imagination que permet et qu'induit la mise en récit. L'utilisation et l'évocation de ces langages techniques dans les récits semble alors pouvoir conjoindre à la fois l'expression d'un rapport au monde précis, traduisible en actions univoques, et l'évocation d'une consistance plus diffuse, associée à des modes d'agir et de sentir sur lesquels le récit peut ouvrir un regard.

La reprise et le travail de ces langages techniques permettrait ainsi d'unir l'exigence de précision qui leur est attribuée et cette part de projection, d'imagination, de halo de significations diverses, dont se tisse le langage lorsqu'il n'est pas arrimé à un cadre précis de l'agir. À travers le récit, elle ouvre dans le langage le plus ordonné l'amplitude d'histoires diverses susceptibles d'être contenues dans les faits précis dont il sert à rendre compte : « Il più irreali dei linguaggi, il massimo di densità nel minimo di parole, ma anche il massimo di immaginazione, poiché ogni parola disegnava istantaneamente una geografia di traiettorie, di posizioni, di intenzioni, di provenienze e di destinazioni [...]. »³⁴⁴ (p. 83). La fascination pour ces vocabulaires techniques se combine avec une altération possible de ceux-ci, de la densité desquels peut s'extraire cela même qui est recherché par la mise en récit chez Daniele Del Giudice, une « géographie de trajectoires, de positions, d'intentions, de provenances et de destinations ». Le langage littéraire permet ainsi, par ses défaillances mêmes, son ambiguïté, son impossible prise directe sur la réalité, de susciter cette densité ouvrant à de multiples trajectoires, dessinant des intentions et des parcours simultanément.

La fascination pour ces langages « définitifs », monosémiques et porteurs d'un rapport maîtrisé à l'agir s'allie alors avec leur altération par leur évocation même, pointant à la fois l'absolue impossibilité d'une langue littéraire porteuse d'une telle maîtrise et dé-routant le langage technique pour l'enrichir en l'obscurcissant. Leur sens univoque et directement signifiant, s'il est repris par les récits, se nuance ainsi pour ouvrir sur une évocation plus diffuse, tissée de la tension entre langage monosémique technique et langage ouvert, obscur, de la mise en récit. Elle relaie à la fois une exigence de précision dans l'expression d'un rapport au monde et son impossibilité, celles-ci se conjuguant en une approximation fragile de ce qui est à décrire. Elle compose le monde mis en forme par les récits et le charge de son indétermination, permettant ainsi de mettre en présence des

344 « Le plus irréel des langages [le langage aéronautique], le maximum de densité dans le minimum de mots, mais aussi le maximum d'imagination, puisque chaque mot dessinait instantanément une géographie de trajectoires, de positions, d'intentions, de provenances et de destinations [...] », p. 104.

fluctuations immaîtrisables de la vie de « tout de reste », tout en ouvrant un regard sur le principe de sa composition littéraire.

On trouve, chez José Saramago, cette même hantise d'un travail avec les marges de la possibilité narrative, dans un regard vers les vocabulaires et modes de représentation qui lui sont extérieurs, et soulignent l'impossibilité de tout dire. Chez lui, plus encore que l'impropriété du langage, son caractère plurivoque, est regrettée la possibilité de construire des tableaux exhaustifs, où tous les éléments se trouvent présents à part égale, de manière contemporaine. C'est l'inévitable linéarité du texte narratif qui est ici en jeu, et révèle ses lacunes :

« [...] por muito que se esforcem os autores, uma habilidade não podem cometer, pôr por escrito, no mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo acontecidos. Há quem julgue que a dificuldade fica resolvida dividindo a página em duas colunas, lado a lado, mas o artil é ingénio, porque primeiro se escreveu uma e só depois a outra, sem esquecer que o leitor terá de ler primeiro esta e depois aquela, ou vice versa, quem está bem são os cantores de opera, cada um com a sua parte nos concertantes, três quatro cinco seis [...], ao espectador o que lhe interessa é a musica, já o leitor não é assim, quer tudo explicado, silaba por silaba, e uma após outra, como aqui se mostram. »³⁴⁵ (*A Jangada de Pedra*, p. 14) .

Le langage avec lequel se confronte le matériau narratif est alors, chez lui, le langage musical, les possibilités accordées par la musique à cette assomption simultanée de multiples éléments, dans un jeu avec ce que le récit pourrait être :

« Aqui teria cabimento a lamentação primeira de não ser libreto de ópera este verídico relato, que se o fosse faríamos avançar à boca de cena um concertante como nunca se ouviu, vinte cantores [...] garganteando as partes, uma por uma ou em côro, sucessivas ou simultâneas, a saber, a reunião dos governos espanhol e português, o rebentamento das linhas de transporte de electricidade, a declaração da Comunidade Económica Europeia [...], o encontro de Joaquim Sassa e José Anaiço, o encontro deles com Pedro Orce, [...], as perturbações das marés, [...] não tarda que comecem a faltar-nos cantores. »³⁴⁶ (*A Jangada de Pedra*, p. 35).

La tension vers l'expression d'une totalité, vers une volonté d'exhaustivité dans la présentation des situations, tient moins ici à l'ambivalence du langage qu'à un rêve de présentation et d'apparition simultanée de tous les éléments³⁴⁷, posés à « dignité égale ». En effet, chacun d'entre eux, des plus

345 « [...] de quelques manières qu'ils s'y prennent les auteurs ne réussiront jamais à mettre par écrit, en même temps, deux événements qui en même temps se sont produits. Certains croient la difficulté résolue lorsqu'ils ont divisé la page en deux colonnes égales, stratagème ingénue, car il a bien fallu remplir d'abord l'une et l'autre ensuite, sans oublier que le lecteur devra bien lire l'une d'abord et l'autre ensuite ou vice versa, seuls les chanteurs d'opéra ont la chance de tenir chacun leur partie concertante, à trois quatre cinq six, [...], mais le lecteur, [...], il faut tout lui expliquer, syllabe après syllabe, comme on vient de le constater. », p. 13-14.

346 « On a déjà exprimé le regret que ce récit authentique ne soit pas un livret d'opéra, c'est le moment de le répéter ici car, si c'en était un, on ferait avancer sur le devant de la scène un concertant comme on n'en a jamais entendu, vingt chanteurs, [...], rouladant leurs parties alternativement ou en chœur, à la suite les uns des autres ou simultanément, nous voulons parler de la réunion des gouvernements espagnol et portugais, de la rupture des lignes de courant électrique, de la déclaration de la Communauté économique européenne, [...], de la débandade des touristes pris de panique, des avions pris d'assaut, [...], de la rencontre de Joaquim Sassa et de José Anaiço, de leur rencontre avec Pedro Orce, [...], de la perturbation des marées, [...], on ne va pas tarder à manquer de chanteurs. », p. 34.

347 On retrouve ici cette manière, déjà étudiée (cf. II.A.2 et III.B.1), d'envisager la simultanéité de manière spatiale, l'instant étant composé de tout ce qui se passe, dans un espace étendu, au même moment. Si l'espace sur lequel se focalise la narration chez Daniele Del Giudice est moins étendu, l'instant qui y prend place est considéré, de la même manière, en fonction de tous les éléments qui y prennent place et le configurent. On observe ainsi, de manière

individuels et minimes aux plus importants, donne à voir les répercussions diverses de l'événement, qui met en mouvement le monde et ne se présente que dans la diversité de ses répercussions. La configuration spécifique de la situation tient ainsi à la multiplicité des éléments qui la composent, qui adviennent au même instant. Elle ne peut alors se laisser voir que de manière globale et dynamique, dans l'instauration d'un mouvement qui se doit de tout prendre en compte : « Isto mostra até que ponto os escritores – e meto-me também ai – aspiramos a essa forma de expressão total, que neste momento falaria de vocês todos ao mesmo tempo, daquele candeeiro, do cão que passou, do cavalo que está ai, como se fosse possível transmitir isso assim : como um rio que tudo leva e porque leva tudo, mostra tudo. »³⁴⁸.

On peut ainsi analyser la pratique de la digression comme poursuite de cette idée d'une totalité, qui ne pourrait exister que dans l'assomption d'une simultanéité impossible à susciter dans l'écriture, mais qui tend la construction du récit, opère comme un élan vers une exhaustivité inatteignable toujours recherchée, et sous-tend le gonflement narratif observable chez José Saramago. Celui-ci ramifie le texte et la diégèse dans diverses directions, qui, à la fois, créent une organisation composite du texte, et semblent, par la pratique du détour, permettre de poursuivre dans le texte ce rêve d'une amplitude de la parole littéraire, capable de faire état d'une multiplicité et d'une diversité dans le même temps. Ainsi que le pointe le narrateur d'*A Jangada de Pedra*, « Em as várias artes, e por excelência nessa de escrever, o melhor caminho entre dois pontos, ainda que próximos, não foi, e não será, e não é a linha a que chamam recta, nunca por nunca ser [...]. »³⁴⁹ (p. 110), et, selon ce principe, la narration peut se remplir d'une quantité d'éléments intervallaires qui dé-routent un passage direct d'un point du récit à un autre, pour créer au contraire la vision d'une totalité, ramifiée dans ses diverses expressions.

exacerbée chez José Saramago, une temporalisation de l'espace et une spatialisation du temps, rappelant d'une certaine manière le récit « Temps Zéro » d'Italo Calvino (« [...] j'ai tout le loisir de regarder autour de moi et de contempler ma seconde dans toute son étendue. [...] chacun de ces éléments étant reconnaissables d'après les positions qu'occupent respectivement les hippopotames H(a)0, H(b)0, H(c)0 et cætera, les zèbres Z(&)0, Z(b)0, Z(c)0 et cætera [...]. Elle comprend en outre des villages de huttes et des magasins d'importation et d'exportation, des déserts sans fin avec la position de chaque grain de sable G(a)0, G(b)0 [...], des villes la nuit avec des fenêtres éclairées ou pas, des villes de jour avec des feux oranges et verts, des cours de bourse, des diffusions de maladies infectieuses avec la position de chaque virus, des guerres locales avec des rafales de balles [...]. [...] Chaque seconde est un univers, la seconde que moi je vis est la seconde que j'habite, the second i live is the second i live in, il faut que je m'habitue à penser mon discours simultanément dans toutes les langues possibles si je veux vivre dans toute son étendue mon instant-univers. », in *Temps Zéro*, [Paris], Seuil, 1991, traduction Jean Thibaudeau, p. 108-109).

348 *Diálogos com José Saramago, op. cit.*, p. 100 (« Cela montre à quel point les écrivains – et je m'y inclus -, nous aspirons à cette forme d'expression totale, qui à ce moment parlerait de vous tous en même temps, de cette lampe là-bas, du chien qui est passé, du cheval qui est là, comme s'il était possible de transmettre cela ainsi : comme un fleuve qui emporte tout, et, parce qu'il emporte tout, montre tout. »).

349 « Dans les divers arts et principalement dans l'art d'écrire, le meilleur chemin entre deux points, même proches, n'a jamais été, ne sera jamais et n'est pas la ligne droite [...] », p. 101.

La hantise de la simultanéité et de l'exhaustivité rejoignent ainsi le principe de la visibilité de la trame de l'écriture, qui apparaît, par cette pratique, comme un élément supplémentaire de la configuration de la situation diégétique. Cela va de pair, chez Saramago, avec l'idée d'une autonomie du narrateur, qui prolonge, d'une certaine manière, l'exacerbation du processus de déhiérarchisation : la voix narrative devient aussi importante que l'action diégétique, et son « action » vaut pratiquement autant. Avec la digression notamment, le narrateur revendique une place non-effacée, marquant ironiquement sa différence avec le narrateur réaliste traditionnel, et tente ainsi d'exposer l'ample regard que son statut hétérodiégétique et omniscient lui confère. Si la simultanéité tant désirée est impossible à atteindre, selon les commentaires du narrateur lui-même, ses interventions dans la narration semblent soutenir cette tension vers une exposition la plus totale possible.

Le narrateur joue ainsi de son statut pour insister sur différents éléments, les souligner, prolonger leur notation par une explication, un retour commentatif sur ceux-ci. Ce procédé le fait à la fois advenir comme narrateur joueur, qui pointe l'arbitraire du récit, et précise ce dont il est question, cette volonté d'exhaustivité s'appliquant également à « tout expliquer au lecteur ». On peut ainsi prendre l'exemple d'une digression de *O Homem Duplicado*, représentative, puisqu'elle fait bifurquer le récit, brouille la ligne principale de la diégèse, pointe le plan de l'énonciation, et sert à souligner des éléments anodins, à ouvrir la situation à la totalité des éléments qui la compose, en développant un commentaire sur les plus discrets d'entre eux. Il s'agit d'une digression qui semble concerner un sujet d'ordre très général, se déroule comme une réflexion, un petit essai rapide du narrateur, introduit par une métalepse (qui contribue, comme toutes celles, nombreuses, existant dans ce livre, à affirmer le leurre d'une narration qui s'effectuerait simultanément au déroulement de l'action diégétique, en incluant le narrateur et le narrataire dans l'espace de la diégèse, en position d'observateur distant et omniscient) : « Neste meio-tempo a palavra tinha sido dada ao professor seguinte, e, enquanto este, ao contrario de Tertuliano Máximo Afonso, discorre com facundia, propriedade e proficiência, aproveitemos para desenvolver um pouco, pouquíssimo para o que a complexidade da matéria necessitaria, a questão dos subgestos, que aqui, pela primeira vez se levanta. »³⁵⁰ (p. 48). Cependant, cette digression générale amplifie également l'acuité perceptive du narrateur pour ce qui a lieu dans la diégèse, aiguissant l'attention pour les détails qui la forment, la digression étant ici l'occasion de détailler, ou plutôt d'analyser, ce qui a eu lieu, l'action qui s'est passée dans le récit (« O gesto que Tertuliano Máximo Afonso lhe enviou meio disfarçadamente do

350 «Entre-temps la parole avait été donnée au professeur suivant et pendant que ce dernier, contrairement à Tertuliano Máximo Afonso, discourt avec prolixité et compétence, profitons-en pour développer un peu, trop peu vu la complexité du sujet, la question des sous-gestes soulevée ici pour la première fois, du moins à notre connaissance. », p. 44.

outro lado da mesa significava que agradecia a mensagem, porém, ao mesmo tempo, algo que ia junto e que, na falta de um termo melhor, designaremos por subgesto, recordava-lhe que o episódio do corredor não fora de todo esquecido. »³⁵¹). Il s'agit ici de qualifier l'action, de rendre compte de sa teneur, de focaliser l'attention sur ces éléments « parallèles », mais qui marquent la situation de leur présence, y ajoutent une teneur de sens. L'explication saramaguienne, récurrente, se combine ainsi avec une volonté de donner une connaissance plus précise de la teneur de l'action diégétique, d'en montrer tous les composants. La digression agit ici, autant comme une déviation du récit (sont ainsi passées sous silence les interventions de la réunion contée), de manière à creuser l'action diégétique, à la faire ressortir dans toutes ses caractéristiques, comme si celle-ci s'auréolait d'implications qui dépassent l'action principale narrée. L'instant ou l'action sont donc décomposables et la voix narrative permet d'en saisir les différents plans. Cette digression se constitue alors comme une 'sous-narration', qui correspond à ces « sous-gestes », pointant et soulignant les éléments présentés de manière plus affirmée et les enrichissant par l'amalgame d'un sens nouveau qui les nuance, les prolonge.

Le réel décrit par le narrateur saramaguien est ainsi toujours tissé de multiples éléments qui interviennent de manière simultanée. Dans cet exemple précis, il s'agit d'une stratification de la communication, gestuelle et verbale, du premier plan de laquelle se détachent des plans plus discrets mais la complétant, la précisant, le narrateur plaçant ainsi pour l'attention « à cintilação múltipla dos subgestos que vão atrás do gesto como a poeira cósmica vai atrás da cauda do cometa [...] », ou « à importância que deveríamos dar às variações, não só segundas e terceiras, mas também quartas e quintas, da comunicação, tanto a gestual como a oral. »³⁵² (p. 49). Cette digression, encadrée par une action qu'elle souligne, terminée lorsque l'illusion du laps de temps diégétique correspondant au temps d'énonciation est écoulé, donnant ainsi l'illusion d'une énonciation qui se déroulerait comme une narration simultanée en focalisation zéro, pointe ainsi, par son thème comme par sa forme, l'attention déjà observée³⁵³ pour ce qui est latent, tisse les situations par sa présence insoupçonnée, potentielle, intervallaire. Celle-ci implique cette ramification du récit, celui-ci se devant, en vertu du principe de poursuite d'une exhaustivité, de rendre compte également de ce qui a lieu de manière parallèle à l'action, la composant de manière

351 « [...] le geste que Tertuliano Máximo Afonso lui adressa à moitié à la dérobée de l'autre côté de la table signifiait qu'il le remerciait du message, toutefois, parallèlement, quelque chose qui accompagnait ce geste et que faute de mieux nous appellerons un sous-geste lui rappelait que l'épisode dans le couloir n'était pas entièrement oublié. », p. 44.

352 « [...] à la scintillation multiple des sous-gestes qui suivent le geste, tout comme la poussière cosmique suit la queue de la comète [...] » ; « [...] l'importance que nous devrions accorder aux variations, non seulement les secondes ou les tierces, mais aussi les quartes ou les quintes, de la communication aussi bien gestuelle que verbale. », p. 45.

353 Notamment à travers les digressions hypothétiques, cf. II.B.2, ainsi que la temporalité particulière de ses récits, cf. II.A.2.

biaisée. Ce travail de prise en compte des différents éléments marquant une situation, ici envisagé comme une poursuite d'une totalité impossible à atteindre dans l'art littéraire, fonctionne ainsi différemment de chez Daniele Del Giudice, où il permet une définition spatiale de la situation. Il crée plutôt chez José Saramago un texte constitué comme une masse d'informations, un écheveau difficile à démêler, les situations étant toujours prises dans l'amalgame concomitant d'une profusion d'éléments différents, qui définissent autant ce qui a lieu qu'ils ne brouillent la constitution d'un tableau précis. Face à l'impossible saisie d'une totalité toujours recherchée, la digression est alors une manière de tenter de rendre une certaine exhaustivité, dans l'exacerbation des multiples éléments qui tendent la narration d'une situation. Elles font apparaître un monde qui ne se crée que dans une profusion d'éléments mis en rapport les uns avec les autres par leur intrication dans le flux narratif, dans une tentative précaire de dépasser le procédé de sélection et de hiérarchisation de la littérature réaliste :

« Se o romance é apenas uma historia que se pode resumir em « um rapaz encontra uma rapariga », creio que este romance está mais ou menos morto, ou é mais ou menos inútil. [...]. Assim como falei da tentativa de uma descrição totalizadora, como esse rio que transporta e leva tudo, com afluentes que vêm de todo o lado, também [...], quando convoco o romance, no fundo entendo-o como uma tentativa de o transformar numa espécie de soma. [...] não se trata apenas de escrever um romance para contar uma historia : trata-se de escrever um romance para tentar dizer tudo. »³⁵⁴.

Le gonflement narratif observable dans les récits de José Saramago participe de cette poursuite d'une tentative d'expression d'une totalité. Il contribue à ramifier sans cesse la diégèse dans de multiples directions, la narration allant toujours au-delà de ce qui est décrit - pensée ou action du personnage par exemple – pour l'expliquer parfois, mais surtout pour donner à voir cette ramification dans laquelle cela s'inscrit, en en développant les implications, les possibles (avec la pratique de la digression hypothétique), ou, ainsi qu'on l'avait vu, en superposant les actions simultanées ayant lieu en différents endroits³⁵⁵, afin d'atteindre une amplitude la plus grande possible dans la capacité de l'exercice littéraire à rendre compte de ce qui se passe, à tenter de « tout dire ». Le langage littéraire ici, n'ouvre pas tant une multitude de significations contenue dans le pouvoir d'évocation d'un mot, pris isolément, comme chez Daniele Del Giudice, mais agit, selon la métaphore de José Saramago, à la manière d'un fleuve : c'est l'enchaînement des mots qui, chez lui, ouvre ces multiples ramifications de sens formant les « affluents » du cours principal de la narration. Celles-ci, malgré leur impossibilité à tout montrer de manière concomitante, permettent

354 *Diálogos com José Saramago, op. Cit.*, p. 138 (« Si le roman n'est qu'une histoire qui peut se résumer en « un garçon rencontre une fille », je crois que ce roman est plus ou moins mort, ou qu'il est plus ou moins inutile. De la même manière que j'ai parlé d'une tentative de description totalisante, comme ce fleuve qui transporte et emporte tout, avec des affluents qui viennent de tous côtés, quand je convoque le roman, au fond je l'entends comme une tentative de le transformer en une sorte de somme. Il ne s'agit pas simplement d'écrire un roman pour raconter une histoire : il s'agit d'écrire un roman pour essayer de tout dire. »).

355 Cf. II.A.2.

de susciter dans le récit le leurre d'une simultanéité, de pallier quelque peu l'absence d'une totalité, en remplissant totalement l'espace narratif, en le saturant par cet enchaînement – ou du moins son évocation – potentiellement infini que représente le texte :

« [...] o discurso, tal qual se apresenta no meu estilo, tem que mover-se de uma forma que eu diria « descontraída », em que tudo o que vai acontecendo resulta do que já foi dito, a palavra que vem liga-se à palavra que está, como se eu não quisesse que houvesse nem rupturas nem cortes e que o discurso pudesse ter uma fluidez tal que ocupasse todo o espaço narrativo. Quer dizer : aquilo a que eu aspiro é traduzir uma simultaneidade, é dizer tudo ao mesmo tempo. »³⁵⁶.

Mais cette abondance langagière chez José Saramago donne l'impression d'un impossible saisissement des choses, d'une impossible uniformité ou unité. La parole excède ici le sens qu'elle veut porter, à moins que le sens ne soit hors d'atteinte ; il ne reste alors, chez José Saramago, que des approximations, des approches pleines de débats et de contradictions.

La question d'une impossibilité à susciter une simultanéité dans le texte, sa recherche, marquent également l'écriture de Daniele Del Giudice, dans la mesure notamment où, chez lui, il s'agit de trouver une manière d'exprimer un « présent », de rendre compte d'une contemporanéité – celle-ci se rapportant aussi bien à la volonté de l'auteur de figurer les modes spécifiques de pensée et d'agir propres à l'époque contemporaine, qu'à celle de susciter dans le texte le surgissement d'une actualité, d'une adhésion à l'expérience proposée par le texte. Les constructions paratactiques déjà observées chez cet auteur, comme son jeu avec les temps verbaux, semblent répondre à cette tentative de susciter l'assomption d'une telle contemporanéité : ils agissent en posant en relation divers éléments formant une situation, réduisant l'inévitable enchaînement linéaire des mots par la création d'une construction qui tente de les faire tous valoir, sinon simultanément, du moins dans une même construction. Au contraire de chez José Saramago, c'est, chez Daniele Del Giudice, par la création de ruptures qu'est tentée la résistance à l'impossibilité d'une simultanéité portée par la narration, comme l'utilisation des points virgules ou des détails, par exemple, le mettait en exergue. Les ruptures d'enchaînement qu'ils marquent semblent en effet permettre de poser de manière quasi-contemporaine les divers éléments d'une situation (ainsi le détail de la combinaison du mécanicien s'imposant au milieu de sa conversation avec Brahé), renouant approximativement avec la simultanéité qui existe dans la vision :

« Nella visione gli elementi non sono affiancati, sono simultanei, se corrispondono simultaneamente, e così deve essere nella narrazione. Anche se, ahimè, non si possono dire due parole simultaneamente, non si possono dire le molte cose contemporaneamente. Una parola viene sempre dopo un'altra. Ed è una cosa molto frustrante. Il tempo della narrazione,

356 *Ibid.*, p. 99 (« Le discours, tel qu'il se présente dans mon style, doit se dérouler d'une forme que j'appellerais « décontractée », où tout ce qui se passe découle de ce qui a déjà été dit, le mot qui vient est lié au mot qui est là, comme si je voulais qu'il n'y ait ni ruptures ni coupures, et que le discours puisse avoir une fluidité telle qu'elle occuperait tout l'espace narratif. Je veux dire : ce à quoi j'aspire, c'est traduire une simultanéité, dire tout en même temps. »).

su cui tanto si è scritto, non è un'invenzione dell'autore, è il *post hoc*, il tempo di una parola che viene dopo l'altra. Narrare significa passare dalla totale compresenza immaginativa, emotiva, fantastica, concettuale, al *post hoc*, alla parola dopo un'altra. La cosa fondamentale rimane allora quella di costringere la lingua a parlare. Bisogna tirarla, prenderla a calci, perché dica il proprio tempo [...]. »³⁵⁷

Alors que chez José Saramago, le flux narratif, utilisé de manière à emplir l'espace narratif, agit comme un principe de liaison, puisque le discours même fait surgir divers éléments, tous reliés par la voix narrative intarissable, chez Daniele Del Giudice, c'est plutôt dans cette tentative de contraindre le langage, dans une résistance au « *post hoc* » porté par son flux, que s'ancre la tentative de création d'une simultanée. Celle-ci passe alors par la tentative de susciter le principe par lequel les éléments « se correspondent » simultanément dans la vision, en tentant de recréer, par des ruptures de la linéarité de la voix narrative, les relations qui expriment cette 'correspondance', cette assumption simultanée de ce qui est vu. La parataxe et le « désordre » qu'elle porte sont ainsi utilisés comme tentative de rester au plus près de cette simultanée en résistant à la notation des éléments « l'un après l'autre », ainsi que le suggère la plainte du narrateur qui ouvre son dernier récit, *Orizzonte Mobile* :

« I fili sono trecentosessanta, ma ventiquattro contano più degli altri, dodici verso destra e dodici verso sinistra, a da qui potrei cominciare, ma cominciare significa decidere un prima e un dopo, dare un ordine, isolare dal flusso, rompere la simultaneità, uscire dalla compresenza, fare come se esistesse una frase alla volta, un'immagine alla volta, un pensiero o un ricordo o un racconto alla volta, uno e poi uno e poi uno, e non tutto insieme. Sforzati di restare in questo disordine, di aderire ad esso, ma non è facile e non sempre è possibile, non sempre ci riesco. »³⁵⁸

Il s'agit ainsi de renouer avec une co-présence d'éléments divers, avec la « présence commune » de la perception d'un instant, délié d'un principe qui l'ordonne pour le rendre à la simultanée de laquelle il est composé, dans la perception d'un présent et d'une présence qui « résonne » par sa diversité, se donne comme une « consonance », tel qu'Epstein en rend également compte dans *Atalante Occidentale* (p. 29) : « Ma sono molto occupato dal presente (che non è la 'vita', io ho

357 « Una Narrazione Probabile », in Lucia Quaquarelli, *op. cit.*, p. 304-305 (« Dans la vision les éléments ne sont pas côte à côte, ils sont simultanés, ils se correspondent simultanément, et c'est ainsi que cela doit être dans la narration. Même si, hélas, on ne peut dire deux mots simultanément, on ne peut pas dire beaucoup de choses à la fois. Un mot vient toujours après l'autre. Et c'est une chose très frustrante. Le temps de la narration, sur lequel tant de choses ont été écrites, n'est pas une invention de l'auteur, c'est le *post hoc*, le temps d'un mot qui vient après un autre. Narrer / Raconter signifie passer de la totale co-présence imaginative, émotive, fantastique, conceptuelle, au *post hoc*, au mot après l'autre. Il est alors fondamental de contraindre la langue à parler. Il faut la tirer, lui donner des coups, pour qu'elle dise son temps propre.»).

358 Einaudi, 2009, p. 4 (« Les fils sont au nombre de trois cent soixante, mais vingt-quatre comptent plus que les autres, douze vers la droite et douze vers la gauche, et de là je pourrais commencer, mais commencer signifie décider un avant et un après, mettre un ordre, isoler du flux, rompre la simultanée, sortir de la présence commune, faire comme s'il existait une image à la fois, une pensée ou un souvenir ou un récit à la fois, un et puis un et puis un, et non le tout ensemble. Efforce-toi de rester dans ce désordre, d'adhérer à lui, mais ce n'est pas facile et ce n'est pas toujours possible, je n'y parviens pas toujours. », *Horizon Mobile*, Seuil, 2010, traduction Jean-Paul Manganaro, p. 8).

vissuto abbastanza) : è una nota musicale lunga, tersa, consonante con tutte le altre in assoluta simultaneità, nella simultaneità totale della fantasia, del vedere oltre la forma. »³⁵⁹.

Plus largement, chez lui, le modèle de la représentation cartographique, abondamment convoqué, va de pair avec cette tentative qui débouche sur un traitement de l'espace comme lieu d'interrelations. Il prend sa source dans les conventions cartographiques, évoquées notamment par les références aux méridiens et aux fuseaux horaires dans *Atlas Occidental* et *Horizon Mobile*³⁶⁰, qui définissent des liens invisibles entre les différents espaces, liant la contemporanéité des instants qui y prennent place ; et dans l'ouverture d'un regard qui considère les mouvements et les liens immatériels existant entre les choses, définissant, dans le rapport entre les divers éléments, une situation particulière. La constitution du texte littéraire renoue ainsi avec la modélisation cartographique et ses définitions de réseaux, de coordonnées, de rapports précis entre les différents points de l'espace, porteurs d'une variété d'actions, d'un sentiment d'une contemporanéité étendue.

La hantise de la modélisation cartographique qui parcourt les récits semble alors permettre la tentative de mise en exergue du positionnement simultané des éléments les uns par leur rapport aux autres, qui configure les situations, tout en laissant ouverte la latitude pour que se déroule dans le texte le « cône d'ombre » inévitablement porté par les mots, qui ajoute diverses lignes de résonance du sens aux descriptions des différentes situations. L'entrecroisement entre un regard focalisé sur une constitution spatiale précise des choses et un mode d'expression conçu comme ouverture de différentes lignes de significations structure ainsi la modélisation de ce qui est à décrire, permettant

359 « Mais je suis trop occupé par le présent (qui n'est pas la « vie » : j'ai vécu suffisamment) : c'est une note musicale longue, pure, en consonance avec toutes les autres au sein d'une absolue simultanéité, dans une simultanéité totale des images de ce qui, par-delà de la forme, se voit. », p. 39.

360 La parution de ce récit à la fin de la rédaction de ce travail ne permet pas d'en offrir une analyse soutenue, mais il convient de pointer, concernant notamment l'incipit auquel il est fait référence ici, le lien entre l'évocation des méridiens et des fuseaux horaires et cette hantise d'une simultanéité et d'un rapport spatial au temps déjà évoqué dans *Atlas Occidental*, avec les réflexions d'Epstein sur les fuseaux horaires que nous analyseront plus loin. La collusion entre temps et espace déjà abordée dans les autres récits s'exprime ici plus clairement, la temporalité des différents instants terrestres se confondant avec leur position géographique : « In questo instante, in questo preciso instante, potrei essere l'uomo che controlla gli orologi nel turno di notte, un vecchio signore chiuso nell'osservatorio di Greenwich, dove ha trascorso gran parte delle notti della sua vita, in una notte come tante altre, non un guardiano del faro ma un guardiano del tempo, poiché qui dentro non c'è una lanterna che gira, girano solo i meccanismi degli orologi, ventiquattro orologi in fila, ciascuno sfalsato di un'ora, un'ora a crescere verso est dove il sole cresce, un'ora a calare verso ovest dove il sole cala ». (« À cet instant, à cet instant précis, je pourrais être l'homme qui contrôle les horloges dans son équipe de nuit, le vieux monsieur de Greenwich, où il a passé une grande partie des nuits de sa vie, dans une nuit, non pas une nuit comme tant d'autres, non pas un gardien du phare, mais un gardien du temps, car il n'y a pas là-dedans une lanterne qui tourne, seuls les mécanismes des horloges tournent, vingt-quatre horloges alignées, chacune décalée d'une heure, une heure à augmenter vers l'est où le soleil se lève, une heure à diminuer vers l'ouest où le soleil se couche. »). La spatialisation du temps, et la temporalisation de l'espace, déjà observée chez les deux auteurs, trouve ici une expression poussée, dans la mesure notamment où l'ancrage du récit dans l'Antarctique est reliée à la conjonction des méridiens qui y a lieu, le narrateur en faisant ainsi un lieu insitué dans le temps, où tous les temps peuvent se regrouper, d'où le temps est observable (les Pôles Sud et Nord sont les seuls endroits de la terre non-reliés à un fuseau horaire, les méridiens se rejoignant en eux) : « Ogni orologio un fuso, ogni fuso un filo, lungo i fusi le storie colano giù, colano fino a te che nel frattempo sei già arrivato laggiù a guardarle dal di sotto. » (« À chaque horloge un fuseau, à chaque fuseau un fil, le long des fuseaux les histoires s'écoulaient vers le bas, elles s'écoulaient jusqu'à toi qui es arrivé entre-temps là-bas et les regarde d'en bas. »).

l'évocation de la constitution des situations sans évacuer l'opacité qui sous-tend leur advenue et leur expression³⁶¹. La projection au principe de la modélisation cartographique permet en effet de donner la latitude à cette évocation immaîtrisable et ramifiée portée par le langage littéraire (et induite par l'événement), ainsi que de parvenir à une certaine précision par la distorsion même :

« Il mio secondo romanzo si intitolava « Atlante Occidentale ». Un titolo provocatorio che [...] rinviava al dominio della cartografia. E questo per un motivo specifico. La Carta di Mercatore [...] non è una carta realistica, è una proiezione. E la proiezione non è uguale a ciò che rappresenta. È la rappresentazione migliore che ci sia. Quello che mi interessava era che con la fantasia, che non è rispecchiamento del reale, si avesse la possibilità di costruire una carta talmente reale da consentire di muoversi senza errori da un posto ad un altro. »³⁶².

Il s'agit ainsi de parvenir, par la distorsion, à une précision dans la notation des différentes positions, qui permette un déplacement juste, une expression juste des rapports, des relations spatiales entre les différents points. La représentation comme projection offre ainsi la possibilité d'une diffraction, d'une composition, donc, avec le caractère précaire et plurivoque du langage, conjoignant ainsi la fascination pour un langage marqué par une exactitude et le pôle opposé de sa résonance peu maîtrisable. Une certaine diffraction des contours de l'objet décrit peut ainsi advenir dans l'invention des « angles de représentation » qui marque la pratique littéraire, qui doit bâtir ses coordonnées sans l'appui d'un langage technique, d'une référence par convention au réel, mais selon la dynamique d'une projection du mouvant³⁶³. S'opère ainsi une mise en perspective des choses non selon une reproduction à l'échelle des proportions qu'elles ont dans la vie réelle, mais plutôt à l'échelle qu'elles peuvent prendre lorsqu'elles sont considérées les unes à côté des autres, dans le mouvement qui les lie et qu'elles définissent, par l'exercice de ce regard particulier qui donne une proportion non en fonction d'un plan habituel, mais selon la mesure, aussi, des émotions, sensations qui tendent les situations, lient les éléments qui apparaissent de manière concomitante.

361 Sur le rapport entre la place laissée à cette opacité et l'événement en lui-même, voir II.B.2 : le principe de rupture du sens que porte l'événement permet ainsi d'aiguiller la pratique littéraire en impliquant un maintien de cette opacité inhérente au langage dans son expression même.

362 « Una Narrazione Probabile », in Lucia Quaquarelli, *op. cit.*, p. 306 (« Mon second roman s'intitulait « Atlas Occidental ». Un titre provocateur qui renvoyait au domaine de la cartographie. Et cela pour un motif spécifique. La Carte du Mercator n'est pas une carte réaliste, c'est une projection. Et la projection n'est pas équivalente à ce qu'elle représente. C'est la meilleure représentation qui soit. Ce qui m'intéressait c'était qu'avec l'imagination, qui n'est pas reflet du réel, il était possible de construire une carte tellement réelle qu'elle permettait de se déplacer sans erreur d'un point à un autre. »).

363 Dont témoigne le parcours décrit par le narrateur du *Stade de Wimbledon* : « Mi sembra di seguire il percorso che va dalla carta all'esperienza, sebbene non so che tipo di percorso sia. Probabilmente sarò partito da nomi che risuonavano nelle pagine, in piano, ormai puri nomi, astratti e potenti ; poi sarò andato verso la voluminosità rotonda e ambigua da cui forano distaccati al momento del ricalco. E di nuovo avrò cercato il dovere della carta, reinventando gli angoli di rappresentazione. », p. 76 (« Il me semble que je suis le parcours qui va du papier à l'expérience, bien que je ne sache pas quel type de parcours c'est. Probablement, ai-je dû partir des noms qui résonnaient dans le texte, à plat, maintenant de purs noms, abstraits et puissants ; puis j'ai dû aller vers l'épaisseur ronde et ambiguë dont ils ont été détachés au moment du décalque. Et à nouveau, j'ai dû chercher le devoir de la carte, en réinventant les angles de représentation. », p. 123-124).

Le récit pourrait alors agir comme un processus de diffraction du visible, visant à « tenter d'établir une relation singulière entre sujet et objet par la mise en place d'une étrange « ontologie de la relation » (si l'on peut dire !) entre ces deux pôles, entre un sujet dans le monde et, dans le monde, précisément, de par sa relation constituante à son milieu, et l'univers des objets actualisés dans et par la perception. Et c'est avec constance que les fictions de Del Giudice vont explorer cette coalescence, dans l'instant, du moi et du monde, par l'analyse de la relation aux objets [...]. », comme l'écrit Philippe Daros³⁶⁴. L'espace, la place que l'on y occupe, détermine cette relation, et le ressenti semble se bâtir en fonction de cela, comme le montre cette réflexion d'Epstein : « Certe volte mi sembra che la geografia sia la scienza più fondamentale, legata com'è alla terra per via del nome, e così legata alle persone per via dell'orientamento... Forse il vero centro del pensiero e del sentimento è nell'orecchio, dove ci sono gli ossicini dell'equilibrio »³⁶⁵ (p. 138). L'*Atlas* qui doit se constituer alors modélise, tout autant qu'un donné inamovible, un grand nombre de relations en mouvements, comme une carte en plusieurs dimensions, chacune hypertexte des autres. C'est la carte que rêve Epstein : « Chissà, - ha ripreso, - forse alla fine imparerò una geografia diversa, in cui uno, sollevando gli occhi dalla carta che ha in mano, guarda e vede davanti a sé, attorno a sé, un'enorme carta a grandezza naturale, e nonostante questo è capace di mettere il dito in un qualsiasi punto e dire 'qui' e dire 'io'... »³⁶⁶ (p. 138), c'est aussi celle qui semble se dessiner, ou tenter de se dessiner, dans cet *Atlas Occidental*, où les proportions sont diffractées et mouvantes, ainsi par exemple le geste de Brahé se passant le doigt sur le sourcil, détail infime qui occupe un espace très important, par son itération, dans le récit.

Le texte se constitue ainsi comme un espace tissé de fils divers, de lignes multiples, qui semble pouvoir permettre une modélisation propre à l'exercice littéraire, dans sa composition avec le pouvoir d'évocation du langage, résonnant de manière spatiale, en lignes de force de significations et d'imagination. Cette modélisation possède une dynamique, ne rend pas compte d'états figés, mais mouvants, pris dans un principe d'advenue. Une notation sur la manière dont Brahé écoute Epstein l'exprime clairement, dessinant son attention comme un investissement dans un espace, tendu par différentes lignes, suscitées par l'agencement des mots et du discours du locuteur : « Segue le sue parole, anche se i pensieri vanno almeno in tre direzioni : molto in avanti, per capire dove Epstein vuole arrivare, molto indietro per ricostruire un percorso scegliendo le cose più vicine, e un po' di

364 Ouvrage à paraître.

365 « J'ai parfois l'impression que la géographie est la science la plus fondamentale, liée comme elle l'est à la terre par son nom, et aux personnes pour l'orientation... Peut-être que le centre véritable de la pensée et du sentiment se trouve dans l'oreille, là où sont les osselets de l'équilibre... », p. 169.

366 « Qui sait, a-t-il repris, j'apprendrai peut-être à la fin une géographie différente, où, quand on soulève les yeux de la carte que l'on a en main, on regarde et voit devant soi, autour de soi, une énorme carte, en grandeur naturelle, et malgré cela on est capable de placer le doigt en un point quelconque et de dire « là » et de dire « moi »... », p. 169.

lato vista che basta dire un nano, una madre o un viaggiatore perché qualcuno cominci a immaginare. »³⁶⁷ (p. 59). Le texte lui-même semble être formé de l'émergence de ces différentes lignes, suscitées et agencées de manière à faire écho à une organisation du réel qui apparaît elle-même tendue par un rapport spatial et dynamique entre les différents éléments qui la configurent.

À travers cette forme, le réel décrit devient alors kaléidoscopique, composite, organisé en différents plans. Il suscite ainsi la poursuite d'une recherche d'une simultanéité, que cette forme composite donnée à leurs récits permet d'approcher en attirant l'attention sur les différents plans qui composent les situations. Celles-ci, prises dans cette volonté d'une retranscription exhaustive, s'organisent ainsi en différentes strates, tour à tour décrites et se superposant ou s'agençant par le jeu avec la création d'échos, de réseaux et de ramifications du sens permis par le travail même du langage. Une construction dynamique a ainsi lieu, renouant également avec le principe d'advenue, de modulations sans cesse continuées porté par l'événement. L'advenue événementiale correspond ainsi à la dynamique de cette construction en différents plans s'agençant de manière variée, les ramifications de la narration permettant de pallier l'absence de simultanéité en mettant en présence d'une diversité des éléments présentés, ouvrant différentes lignes selon lesquelles leur présence se module. Ainsi, on l'a vu, à une action peut correspondre, simultanément, la mise en relief des lignes de force qui la sous-tendent et constituent l'instant dans lequel elle est prise, notamment chez Del Giudice, tandis que chez José Saramago elle peut également se poursuivre dans un prolongement hypothétique ou analytique. Les éléments de la diégèse apparaissent alors comme liés non plus par une relation logique mais par une co-présence et un positionnement dans la situation. La simultanéité, qui va de pair avec un réel en réseau, définit une relation des éléments entre eux sur un mode spatial.

Le principe de l'événement la soutient par la manière dont il impose les diverses composantes, les multiples modifications, modulations du monde qu'il porte, qui, à la fois, définissent un principe d'advenue, une actualité sans cesse modifiée et continue, et ouvrent une visibilité de la conjonction d'éléments divers dont il est composé, qu'il rend cruciale par son surgissement. Les ramifications de significations et d'évocation, les diverses lignes d'imagination ouvertes dans le texte, composent ainsi chez ces auteurs avec la volonté d'offrir un regard le plus complet possible sur les situations. On observe alors une distinction claire des différents éléments qui composent l'instant, ainsi que la mise en relief des différents plans sur lesquels ils interviennent. Cette tentative de détailler l'instant, en soulignant la co-existence des éléments qui le forment, semble alors participer du principe d'observation souhaité et poursuivi par les deux auteurs, selon cette vision aiguisée, qui fait le « tour

367 « Il suit ses paroles, même si ses pensées vont au moins dans trois directions différentes : très en avant pour comprendre où Epstein veut en venir, très en arrière pour reconstruire un parcours en choisissant les étapes les plus proches, et un peu de côté puisqu'il suffit de dire un nain, une mère ou un voyageur pour qu'on commence à imaginer. », p. 76.

des choses » pour les donner à voir, cette vision périphérique qui permet, en les observant de l'extérieur, d'en faire ressortir le relief particulier. Les réflexions du personnage-narrateur de *Quand l'ombre* à propos du regard propre à l'aéronautique, rendent compte de la recherche de ce regard « décalé » qui tend la composition des récits :

« « Il passeggero che per la prima volta si leva in volo nell'aria passa di sorpresa in sorpresa. La sua visione del mondo è messa sottosopra. [...]. C'è tutta un'educazione dell'occhio da fare. Ma si fa velocemente. [...]. Più spesso è la visione obliqua che sorprenderà il vostro sguardo. Allora le case, i monumenti, i rilievi si presentano sotto l'aspetto cubico. Ma voi vi abituerete velocemente alla visione obliqua, a dire il vero più completa di quella delle superfici. »³⁶⁸ (p. 32).

Cette « vision oblique » est ainsi une vision nouvelle, à laquelle « l'œil doit s'habituer », mais elle permet une vision « plus complète », qui, en fait, va de pair avec une approche biaisée. L'élément central visé doit être considéré par un tour qui l'éloigne pour le faire apparaître, prenant en compte les divers éléments qui l'entourent, et, par là, définissent sa position : « Da pilota ebbi modo di sperimentare la verità di quelle righe [...]. [...]. Del resto, l'unico modo che aveva di volare sulla verticale di un qualsiasi riferimento a terra era volarci attorno in cerchio, scegliendo quel punto come centro di una rotazione costante, e mantenendolo a vista sempre in un raggio prospettico. »³⁶⁹ (p. 32-33). Cette définition de la vision oblique particulière au pilote ou au passager aérien prend ainsi un tour métatextuel, dans la mesure où elle correspond, ainsi qu'on l'a vu, à cette manière propre aux récits de Del Giudice de décrire les éléments selon les relations qu'ils entretiennent avec ce qui les entoure, les uns et les autres se donnant à voir par leur lien particulier, par la configuration qu'ils créent. Cette vision et cette approche des choses à décrire, biaisée, par l'entour plutôt que selon une transcription directe de la chose visée, va de pair également avec une certaine diffraction, notamment des perspectives, de l'apparence des choses, ainsi que le pointe le double sens de la vision « cubique » à laquelle elle fait accéder (« Non avrei saputo dire quanto quel 'cubico' dovesse alla pittura del secolo o quanto l'avesse influenzata, ero però contento del suo significato metaforico e delle implicazioni generali [...]. »³⁷⁰, p. 33), qui fait écho à la distorsion portée par le travail du langage, diffractant l'objet décrit pour mieux le donner à voir. Elle lui confère une possibilité de mise en relief des éléments décrits, selon la diffraction des proportions déjà évoquée.

368 « « Le passager qui, pour la première fois, s'élève dans l'air va d'étonnement en étonnement. Sa vision du monde est toute bouleversée. [...]. C'est toute une éducation de l'œil qui est à faire. Mais elle se fait vite. [...]. Le plus souvent, c'est la vision oblique qui surprendra votre regard. Alors les maisons, les monuments, les reliefs se présentent sous l'aspect cubique. Mais vous vous accoutumerez vite à la vision oblique, à vrai dire plus complète que celle des surfaces. » », p. 42.

369 « En tant que pilote, j'eus la possibilité d'expérimenter la vérité de ces lignes [...]. D'ailleurs, la seule façon que j'avais de voler sur la verticale d'un repère quelconque à terre c'était d'y voler autour en cercle, en choisissant ce point comme centre d'une rotation constante, et en le gardant toujours de vue dans un rayon en perspective. », p. 43.

370 « Je n'aurais pas su dire si ce « cubique » devait quelque chose à la peinture du siècle ou s'il l'avait influencée, mais j'étais content de sa signification métaphorique et de ses implications générales [...]. », p. 43.

Par l'application du décalage du point focal permis spécifiquement par le langage littéraire³⁷¹, pourrait alors être mise en place une modélisation en relief, qui laisse la profondeur et la mouvance de ce monde en mouvement être vue, entraperçue. Cette vision décalée permettrait une mise en exergue des divers éléments composant une situation, dans une tentative de monstration d'une simultanéité, par la mise au jour des différentes lignes qui tendent la situation et le texte, et composent le relief de ce qui fait présence, rendent compte de son épaisseur. Cette vision particulière et diffractée, recherchée par les deux auteurs, passe ainsi par une appréhension visuelle de l'invisible (émotions, sentiments, sensations), mis en forme par le travail spécifique de la matière-langage. L'ouverture de différentes lignes d'évocation et de signification des mots mène, malgré et par leur impossible univocité, leur obscurité essentielle, à proposer une mise en forme du sensible, à exprimer et susciter les relations sous-jacentes qui donnent à voir la configuration et la consistance particulières des situations. À travers la ramification inévitable de sens portée par le langage littéraire et la mise en forme narrative, pourrait alors avoir lieu cet écho avec l'extra-diégétique, organisé comme s'il s'agissait de donner à voir et à reconnaître des positions dans le monde, et permettant de susciter une reconnaissance : « Par ailleurs, parmi les images que l'on recherche, qu'il est possible de rechercher pour une description, celles que je convoite le plus sont les images qui appartiennent à l'univers quotidien invisible que l'œil efface, celles qui permettent de nous *apercevoir* d'une chose ou d'un sentiment et de dire que c'est vraiment ainsi. »³⁷².

Cette manière de souligner les lignes qui construisent une situation et lui donnent sa consistance pourrait ainsi rendre sa présence à cet « invisible que l'œil efface », amener à voir et percevoir « ce qu'il y a », tout en laissant également voir les spécificités de sa transcription littéraire. L'artifice de l'approche d'une simultanéité, qui pose tous les éléments en présence, met en relief la configuration d'une situation, et permet une appréhension globale d'un présent qui se laisserait tout autant observer que ressentir, passe par les liens possibles permis par le langage littéraire. Notamment, cette articulation particulière en réseaux, échos, lignes de force, permet de le mettre en relief, de donner un relief au langage et à la figuration narrative. La précarité de la modélisation narrative, l'impossibilité de parvenir à une expression totale, sont ainsi utilisées, mais aussi contraintes, de manière à permettre une approximation des choses à décrire qui soit la plus vaste ou la plus précise possible. Si une modélisation parfaite, univoque, une expression totale, rendant compte d'un monde dans la totalité de ses implications et des éléments en présence desquels il pose, sont impossibles, il reste une possible approximation de celle-ci, dans un travail exigeant de développement d'un regard, d'une posture et d'un travail qui permettent d'aller au plus près de ce qui est, au plus près de la

371 Cf. « Comment raconter l'invisible », *op. cit.*, et II.B.2.

372 « Comment raconter l'invisible », *op. cit.*, p. 132.

création d'une présence dans les textes. Malgré toutes les différences existant entre les écritures de José Saramago et Daniele Del Giudice, ces deux auteurs utilisent ainsi la même métaphore pour parler du rapport entre écriture et chose décrite, qui passe toujours par une approximation pour contraindre à une monstration :

« [...] é uma necessidade minha, que começo por ter como pessoa e que consiste em explicar tudo. Quer dizer : andar à volta das coisas, para tentar chegar o mais próximo possível delas ; provavelmente isso justifica essa forma envolvente que eu tenho de redigir e também o andamento lento dos meus livros, como se em cada momento eu me apercebesse de que alguma coisa tinha ficado por esclarecer e insisto e mostro-a de outra maneira e ilumino-a de outro modo, com uma espécie de obsessão de claridade. »³⁷³ ; « C'est une idée procédurale de l'écriture et du travail : à la différence du mode naturaliste, les mots ne cherchent pas à refléter les choses au point de se substituer à elles, en prenant leur place, ils ne cherchent pas à dire les sentiments et la tension existentielle et le monde en se substituant à eux, mais ils se tiennent en position « externe », conscients de leur misérable nature de mots et rien de plus, avec laquelle ils essaient toutefois d'encercler la réalité, de la contraindre à sortir par voie indirecte, de la débusquer, de la convaincre à se montrer et à se dire sans la tuer, mais en ayant cure de son intégrité. »³⁷⁴.

Sans doute cette approche peut-elle avoir lieu par la définition des situations dans le texte grâce à une construction en réseaux, lignes de force, dans la mesure où elle laisse la latitude à l'émergence des différentes significations contenues dans les mots ou les enchaînements divers du textes, des strates par lesquelles se constitue la pratique du langage, et laisse à voir l'invisible qui constitue le visible, la part d'obscurité qui la fonde également. La « lutte » avec le langage, son travail, passent ainsi par un maintien conjoint d'une exigence de clarté et d'une préservation de son obscurité inhérente. La volonté d'« illuminer » les choses dont témoigne José Saramago est prise ainsi en même temps dans la complexité d'une écriture digressive, sans cesse divergeant vers différentes directions, qui amène une part d'obscurité et sature le discours narratif, dans la construction d'un espace textuel dense et composite (« Embora eu tenha [...] a ideia de que tudo isso que às vezes parece uma complicação gratuita, no fundo representa ou pode representar uma espécie de busca desesperada da clareza, que acaba por complicar-se, porque é desesperada. Como se fosse necessário fazer vários traços para chegar a uma expressão que o traço único não pode dar. »³⁷⁵). La plurivocité du langage, son impossible signification univoque et précise sont ainsi travaillées, utilisées dans les compositions des deux auteurs, dans un travail de contrainte de la langue et de

373 *Dialogos com José Saramago, op. cit.*, p. 125 (« C'est une nécessité que j'ai, que j'ai d'abord comme personne, et qui consiste à tout expliquer. Je veux dire : faire le tour des choses, pour tenter de parvenir aussi près d'elles que possible ; cela justifie probablement cette manière de rédiger enveloppante que j'ai, ainsi que le cheminement lent de mes livres, comme si à chaque instant je m'apercevais qu'il restait quelque chose à éclaircir et j'insiste et je le montre d'une autre manière, et je l'illumine différemment, dans une sorte d'obsession de clarté. »).

374 « Un écrivain diurne », *Le Magazine Littéraire*, février 1990, n° 274, p. 28.

375 *Dialogos com José Saramago, op. cit.*, p. 43 (« Bien que je pense que tout cela parfois ressemble à une complication gratuite, dans le fond cela représente ou peut représenter une espèce de recherche désespérée de clarté, qui finit par se compliquer, parce qu'elle est désespérée. Comme s'il était nécessaire de tracer plusieurs traits pour arriver à une expression qu'un trait unique ne permettrait pas. »).

mise en exergue de ses particularités mêmes, qui tend finalement la constitution des éléments évoqués, compose leur évocation particulière, participe de leur consistance :

«Certains conçoivent leur conflit avec le langage comme un tiraillement dans tous les sens, d'autres comme une obligation faite au langage de parler par lui-même (je suis de ceux-là) afin qu'il représente, par sa simple force narrative, les images, les gestes et les personnages entourés et comme souillés par l'invisible qu'ils portent en eux, soutenus comme un arc par la contre-force entre visible et invisible. »³⁷⁶.

On note également, ici, la construction graphique et spatiale qui découle de cette conception et de la manière de donner à voir ce qui est décrit. Le travail des particularités du langage, de ses failles utilisées comme matière même à travailler, participant d'une parole à la fois lumineuse et obscure, évoquant avec précision tout en se ramifiant en une multitude d'implications, entraîne alors, plutôt qu'une transcription ou une description directe du réel visé, une mise en forme. Celle-ci ouvre un regard sur un agencement de la manière dont les éléments font présence dans une situation, et découle de la matière particulière du langage et de la construction linéaire inhérente à la narration, ouvrant un principe de ramification, d'agencement de différents plans. « Camminando nell'hangar ma non con una direzione precisa, passano da un aereo all'altro come si cambia argomento ; non si può dire che camminassero proprio insieme, non ancora almeno, ma ciascuno dei due seguiva o anticipava l'altro e le parole si agganciavano o si separavano come i loro movimenti nello spazio. »³⁷⁷ (*Atlante Occidentale*, p. 10) : de la même manière, on observe une recherche de cet agencement, qui se bâtit sur cette organisation en réseau propre au langage, permettant de mettre en forme les gestes, espaces, attitudes, sentiments, qu'ils cherchent à évoquer.

La vision recherchée par les auteurs dans leur travail du langage, comme la vision impliquée par l'événement, semblent ainsi se rejoindre. En effet, l'événement suscite une attention aiguisée pour les multiples éléments qui le composent, qu'il renouvelle, met en mouvement et fait ressortir par son surgissement, rendue dans la forme d'expression par la hantise d'un principe de simultanéité, d'une écriture qui « donne à voir » clairement, ouvre un regard et une consistance. Les liaisons particulières portées par le langage, qui soutiennent chez ces auteurs la poursuite d'une expression d'une simultanéité et d'une exactitude, semblent permettre de dessiner dans le texte les différentes lignes, les différents plans, qui s'agencent sans cesse nouvellement dans la dynamique événementiale. « L'approximation » poursuivie par les deux auteurs permet ainsi de donner lieu à une dynamique de la constitution des récits qui soutient le mouvement inauguré par l'événement, maintenant la nuance de l'enchaînement causal porté par celui-ci, selon une exacerbation du

376 « Comment raconter l'invisible », *op. cit.*, p. 135-136.

377 « Ils marchent dans le hangar, sans une direction précise, passent d'un avion à l'autre comme on change de discours ; on ne peut pas dire qu'ils marchent vraiment ensemble, pas encore du moins, mais chacun suivait ou précédait l'autre et les mots s'agençaient ou se séparaient comme le faisaient dans l'espace leurs mouvements. », p. 17

principe de déhiérarchisation, affirmé notamment, comme on l'a vu, par la pratique du détail et de l'image. L'événement semble ainsi autant soutenir les recherches poétiques des auteurs qu'impliquer la vision particulière qu'elles promeuvent. Est alors composé un texte tendu entre les différentes lignes de significations qu'il ouvre, donnant lieu à la mise en forme d'un sensible selon le principe de l'écho, du réseau, qui rend compte de la mouvance du monde, soutenue par le principe événemential.

III.C.3 - Strates, réseaux, échos

Le récit de l'événement est ainsi combiné avec le travail des propriétés du langage littéraire, pris dans les principes du régime esthétique qu'il exacerbe, propre aux deux auteurs : on a ainsi déjà vu³⁷⁸ comment l'opacité de l'événement et de sa retranscription se conjoignait au travail d'un langage qui préserve sa « part d'ombre », se déroule selon ce « savoir qui ne sait pas » dont Rancière fait la grande caractéristique du régime esthétique. On a vu également³⁷⁹ l'exacerbation du principe de déhiérarchisation, qui intervient dans la pratique des détails et des images et est porté par la structure particulière de ces récits, sortant de l'agencement causaliste pour promouvoir une structure « anti-représentative ». La liaison entre les actions n'y est plus le fait d'un enchaînement logique et nécessaire, mais découle d'une continuité non-motivée donnant lieu à l'assomption d'instantanés particuliers. Ceux-ci s'unissent selon l'élan de la dynamique événementiale, qui soutient leur évocation par le principe d'advenue qu'elle porte, le parcours du monde qu'elle entraîne. Le monde prenant forme dans ces récits est ainsi parcouru de ce mouvement particulier d'une advenue, qui voit chaque élément s'articuler singulièrement à la composition d'ensemble qu'il forme. La modulation des éléments du monde par lequel l'événement se rend présent et s'impose, conjuguée à la pratique spécifique du langage littéraire des auteurs, semble entraîner alors ce passage vers ce « monde d'avant le principe de raison », répondant à l'impératif du régime esthétique où « La puissance de la littérature doit alors se prendre dans cette zone d'avant les enchaînements représentatifs, où s'opèrent d'autres modes de présentation, d'individuation et de liaison. »³⁸⁰.

Ce n'est ainsi plus l'enchaînement représentatif rigoureux qui tend le texte, mais un agencement de différentes lignes, des différents éléments. Il crée une mise en présence des éléments du monde comme de la dynamique qui les sous-tend, qui ne s'oriente pas vers la délivrance d'un sens mais permet la composition d'une forme, par lequel un sensible se donne à voir et à sentir. Celle-ci s'organise comme un réseau, selon un système d'échos qui permet de faire ressortir chaque élément

378 Cf. II.B.2.

379 Cf. III.C.1 et II.A.1.

380 Jacques Rancière, *La Chair des mots*, p. 182.

dans sa relation avec les autres, tisse un monde complexe et ramifié, dessine les contours d'une expérience qui se donne à voir dans la mise en forme particulière que lui appliquent les récits. On observe alors une certaine « stratification du sensible », qui permet d'en donner à appréhender la consistance, la teneur et la forme, dote chaque élément d'une visibilité accrue à tout en l'intégrant dans l'articulation plus vaste, mouvante, du monde créé. Est ainsi permise une expérience accrue de ce qui se présente, fait présence, considéré selon l'articulation spécifique des éléments divers qui le compose.

Dans la constitution du texte et du monde qu'il porte selon une structuration en échos, réseaux, mettant au jour un sensible tissé de différentes lignes de relations, se rencontrent ainsi l'élan de l'événementialité, composé d'une modulation des divers éléments du monde, et les propriétés du langage travaillées chez ces deux auteurs. Les « petites liaisons » propres au langage littéraire reliant les éléments convoqués valent ainsi comme principe de structuration et portent cette advenue événementiale qui se donne comme modulation progressive. On se focalisera principalement sur *Atlas Occidental* pour montrer cette construction particulière qui remplace les grandes liaisons représentatives par une structure tissée d'échos, de réseaux, plus discrets et mouvants. Ce récit en est en effet exemplaire, dans la mesure où son thème - la tentative de donner à voir le « monde qui vient » affleurant dans les recherches de la physique nucléaire - exacerbe cette attention pour une construction du sensible conçue comme entrecroisement de lignes de force minuscules, invisibles à l'œil nu et pourtant structurantes d'un monde fait d'une variété de plans et d'intensités. Tous les autres récits sont cependant porteurs de cette attention (également chez José Saramago, bien que cette construction s'opère différemment, comme on le verra), mais *Atlas Occidental* exacerbe ce procédé, semblant rejoindre de manière littérale cet enchaînement nouveau et cette attention nouvelle portés par le régime esthétique, tel que l'énonce Rancière à propos de Flaubert :

« La puissance propre de la littérature s'origine dans cette zone d'indétermination où les individuations anciennes se défont, où la danse éternelle des atomes compose à chaque instant des figures et des intensités inédites. La puissance ancienne de la représentation tenait à la capacité de l'esprit organisé d'animer une matière extérieure informe. La puissance nouvelle de la littérature se prend, à l'inverse, là où l'esprit se désorganise, où son monde craque, où la pensée éclate en atomes qui éprouvent leur unité avec des atomes de matière. »³⁸¹.

Chez les deux auteurs, cette attention semble traduire à la fois le travail propre du langage littéraire plurivoque et ramifié et la mise en présence du principe d'advenue porté par l'événement, dont la dynamique se laisse lire comme le déclenchement de lignes de force diverses, d'une modulation souterraine des divers éléments du monde. Celui-ci ressort alors d'un agencement mouvant,

381 *Ibid.*, p. 183.

composé de différents plans, leur articulation par l'exercice littéraire créant la teneur particulière des situations, du sensible mis en jeu dans les récits.

On trouve ainsi dans *Atlas Occidental*, à plusieurs reprises, des échos entre des éléments du récit, qui semblent montrer que « ce qui se passe » n'advient pas en entier au moment où il commence à se dérouler, mais débute, se lance, moteur d'une ligne de fond qui se déroule lentement tout au long du récit (on pourrait pratiquement en faire un schéma graphique). Ces échos n'interviennent pas comme des enchaînements immédiats, mais plutôt comme des rappels subtils, des petites liaisons fines entre les éléments des divers chapitres, qui peuvent même passer inaperçues à la première lecture. Il se crée en fait une mémoire du récit dans le récit, qui pallie à l'insignifiance des détails. Elle crée un principe de liaison discret, fait résonner à travers le texte les éléments qui le composent, et tisse ainsi le monde diégétique. Un point marquant la conversation d'Epstein et de Brahé lors de leur rencontre, qui semble de détail, peut en exemplifier le procédé. À propos d'un planisphère représentant les fuseaux horaires, Epstein dit :

« « Vede, [...] i fusi orari così servono a poco. Dovrebbe dividere lo spazio non per ore ma per azioni ; per esempio, tutti quelli che in questo istante bevono succo di lampone da Tokyo a Buenos Aires dovrebbero essere raccordati da una linea tratteggiata ; [...]. Ci vorrebbero molti più fusi, intersecanti in ogni direzione, irradiati secondo linee di azione. Questo solleverebbe ognuno dal desiderio di sapere e vedere tutti quelli che nello stesso istante stanno facendo la stessa cosa che fa lui. A volte è un desiderio struggente, come un desiderio di complicità. »³⁸² (p. 14).

Ce qui apparaît comme un détail de la conversation prend ensuite une dimension autre, quand son souvenir est mobilisé en filigrane : ainsi au chapitre suivant, après une nuit d'observation, lorsque Brahé « ha immaginato le poche persone nelle altre hall sotterranee lungo l'anello [...], che unificava i loro gesti e le loro intenzioni ; probabilmente anche gli altri, adesso, si appoggiavano alle spalliere delle sedie, passavano le braccia dietro lo schienale, stiravano le spalle, si stropicciavano gli occhi o la faccia con le mani. »³⁸³ (p. 20). Ce type d'écho crée un lien entre chaque moment isolé du récit, marquant aussi la relation entre les personnages dont l'advenue a été lancée au premier chapitre, sans l'appuyer trop directement. Il ne s'agit pas, par la reprise de tels éléments, de symboliser, par exemple, la relation entre les personnages, mais de telles insertions de détails tendent un lien entre

382 « Voyez-vous, [...], ce genre de fuseaux horaires ne sert pas à grand chose. Ils devraient diviser l'espace non pas en heures mais en actions ; par exemple, tous ceux qui en cet instant boivent du jus de framboise de Tokyo à Buenos Aires devraient être raccordés par une ligne hachurée [...]. Il faudrait beaucoup plus de fuseaux, et qui s'entrecoupent dans toutes les directions, qui rayonnent selon des lignes d'actions. Cela allégerait chacun du désir de savoir et de voir tous ceux qui sont en train de faire au même moment la même chose que lui. C'est parfois un désir poignant, comme un désir de complicité. », p. 22.

383 « Brahé a imaginé les quelques personnes qui se trouvaient dans les autres halls souterrains le long de l'anneau [...], qui unifiait leurs gestes et leurs intentions ; probablement, les autres aussi, à présent, appuyaient leur dos à la chaise, passaient les bras derrière le dossier, tiraient sur leurs épaules, frottaient de leurs mains leur visage ou leurs yeux. », p. 28.

deux moments du récit, rapprochent les personnages de manière implicite. La reprise de ces détails, leur mise en écho, tisse le récit, créant son « histoire », sa mémoire et son déroulement.

Tout au long du récit, on observe ainsi cette construction en écho, avec des éléments anodins qui vont résonner en divers points du récit. Ils marquent une trajectoire qui a peu à voir avec une logique de l'action mais unifie subtilement ce récit qui pourrait, sinon, n'être qu'une succession d'éléments disparates. La manière dont l'importance de la rencontre entre Epstein et Brahé se fait voir est représentative de ce fonctionnement en écho. Il faut ici citer de nouveau la clôture du chapitre 1, par laquelle la dimension « d'événement » est accordée au choc de l'accident et de la rencontre avec Epstein, révélée dans la sensation intime qu'éprouve Brahé : « Sembra che i colpi e le punture tornino a fare male la stessa ora del giorno successivo. Parecchi metri sotto terra, il giorno dopo, mentre spiegava ad altri la traccia di una collisione ad altissime energie, Brahe senti una fitta all'insellatura delle spalle, un dolore tenue subito riassorbito in pizzicore, col quale il corpo celebrava una sua personale ricorrenza. »³⁸⁴ (p. 18). Dans cette citation, la comparaison du choc de la rencontre avec les « collisions à très haute énergie » semble assez claire, par l'entremêlement dans une même phrase de ces deux éléments. La page suivante, qui ouvre le chapitre deux, détaille ces collisions que Brahé observe. La proximité typographique et l'utilisation d'un vocabulaire similaire³⁸⁵ pour décrire le choc entre les deux avions et le mouvement des lignes figurants les particules les lient, et donnent l'impression que, à l'instar des particules, le mouvement des hommes et de leur existence peut être observé pratiquement selon un schéma graphique. Celui-ci peut être modélisé selon des lignes de forces, contingentes, au mouvement *a priori* aléatoire, mais dont les collisions, les rencontres, créent des ondes de choc, des déviations dans leurs trajectoires. Ce sont ces lignes qui parcourent le récit et le tissent, se répercutent de pages en pages.

Ce fonctionnement s'applique alors à tous les niveaux du récit : reprise de mots, d'expressions, de détails, qui se déclinent, se répercutant d'une page à une autre pour créer des configurations particulières et, selon ce procédé, jamais figées. Cet écho intervient alors comme un trait subtil qui souligne les lignes de forces du récit. La présence de ces détails qui résonnent au fil des pages ne donne pas les clefs de ces lignes, mais, renvoyant à elles, les affirment, les fixent dans une présence

384 « Il paraît que les coups et les piqûres recommencent à faire mal à la même heure le jour suivant. À plusieurs mètres sous terre, le jour suivant, alors qu'il expliquait à d'autres le tracé d'une collision à très hautes énergies, Brahé sentit un élanement à l'ensellure des épaules, une douleur faible aussitôt résorbée en picotements, par laquelle son corps célébrait le retour d'un événement personnel. », p. 26.

385 « entravano linee rapidissime, alcune collidenti al centro », « l'impatto generava altre linee continue o tratteggiate, curve e parabole e ellissi e piccoli vortici attorcigliati su se stessi », « Di ogni linea Brahe conosceva il destino e la natura, e anzi l'ideale sarebbe stata una linea nuova, inspiegabile e dunque probabile, lì dove avrebbe potuto esserci e non c'era [...] », p. 19 (« arrivaient des lignes très rapides, dont certaines entraient en collision au centre », « l'impact générait d'autres lignes continues ou hachurées, courbes et paraboles, ellipses et petits tourbillons tordus sur eux-mêmes. », « Brahé connaissait le destin et la nature de chaque ligne, l'idéal eût été une nouvelle ligne, inexplicable donc probable, là où elle aurait pu être et où elle n'était pas [...] », p. 27). Le mot « eventi » (« événements ») est lui-même répété trois fois, à la clôture du paragraphe.

muette. Il s'agit ainsi dans la structure de tendre des petites lignes de relations, des fils qui nouent les personnages et les moments les uns aux autres, plutôt que de dérouler un fil narratif linéaire fait d'une succession d'actions. Ici, un élément est relié à un autre sous forme de rayonnement, d'ondes de portée diverses, et non selon une économie du récit plus classique, qui les mènerait logiquement de l'un à l'autre. Cela ne donne pas pour autant à cet écho le rôle d'un symbole, mais l'écho crée comme une mémoire du récit dans le récit. Le sensible décrit est alors tissé de multiples éléments, les petites scènes précises qui se succèdent définissant comme des points de jonction.

Si les détails les plus insignifiants peuvent intervenir à tout moment du récit, la ramification dans laquelle ils s'installent configure le texte. « L'égalité » des éléments, dont parle Jacques Rancière, dans ce récit où l'enchaînement logique d'actions est limité et nuancé, semble alors s'exprimer selon une certaine « ramification du visible ». Ce qui apparaît comme visible, ayant lieu, s'enrichit de ce qui fait sa consistance, ce qui, au-delà du visible, en délimite les formes : la lumière, donnant une visibilité et dessinant le contour des éléments, la position dans l'espace, les relations immatérielles entre les personnages, qui tissent l'espace visible et le remplissent, les possibilités contenues dans les choses, et au-delà, les particules, le fondement de la matière étudié par le personnage principal. Cette logique du réseau détermine alors comme des plans du récit, créés par ses différents éléments, et qui prennent une importance plus ou moins grande en fonction des moments diégétiques. On avait ainsi vu la manière dont l'amitié d'Epstein et de Brahé, constituant l'un des fils directeurs du récit, est définie avant tout par un entremêlement de plans différents. Ils font intervenir des éléments anodins permettant d'évoquer la consistance de cette relation d'amitié, dessinée aussi bien par de petits détails ponctuant des moments précis et les localisant que par un sentiment et une organisation de celui-ci en moments concrets, en petites habitudes. Dans la mesure où Brahé travaille de nuit, la fatigue s'impose également dans le récit comme une teneur importante du monde du personnage et de son évocation. Celle-ci, et les variations autour de son thème, peuvent permettre d'appréhender cette construction en différents plans, dans la mesure où elle se constitue comme une manière de décaler le point focal. Par là, elle fait passer au premier plan un « fond » habituel, ou des points qui ne se trouvent pas forcément au centre du regard ordinairement, témoignant ainsi de cette « stratification » du sensible qui s'opère dans l'évocation de la perception :

« [...] nel lavarsi ha pensato qualcosa sull'importanza dell'acqua, di cui aveva parlato Epstein ; poi si è accorto che i pensieri andavano avanti come curve aperte nello spazio, mai conclusi, e il respiro aveva un suo ritmo lento, non da sveglia, e i movimenti erano soltanto lo sfondo dei pensieri. Ha ripreso il tempo con uno scatto interno, una specie di accelerazione : concentrato sullo spazzolino, sul rasoio, sulla spugna. »³⁸⁶ (p. 33).

386 « [...] en se lavant il a pensé à quelque chose à propos de l'importance de l'eau, dont avait parlé Epstein ; puis il s'est aperçu que ses pensées avançaient comme des courbes ouvertes dans l'espace, jamais conclues, et sa respiration avait un rythme lent, comme s'il n'était pas réveillé, et ses mouvements n'étaient que le fond de ses pensées. Il a

Le détail intervient ici comme retour au réel, concentration sur une ligne extérieure. Il soutient ici décalage du regard, passant de la contemplation de pensées floues à la solidité de l'expérience matinale. Les trois moments de la citations, définissant une attention pour des éléments différents, semblent ainsi diviser l'instant selon différents plans qui le marquent, et se combinent quasi-simultanément. La manière dont les pensées et l'état de semi-réveil de Brahé sont décrits fait de plus écho à la manière dont son expérience est manifestée dans le récit. Lignes de mouvements, courbes, se mêlent et s'entrechoquent, et semblent définir une construction du récit faite de différentes « lignes », plans qui se recourent constamment. La fatigue, qui constitue l'un d'entre eux, fait, par sa configuration particulière, surgir d'autres plans, pointe certains mouvements particuliers. Sa consistance floue s'ajoute aux autres éléments du monde, détermine des formes d'actions (« « No, resto ancora un po', - ha risposto Rüdiger. - Voglio vedere di nuovo le cose di questa notte ». [...]. C'è un punto in cui la stanchezza diventa così sottile e liquida che continuare sembra la cosa meno faticosa [...]. »³⁸⁷, p. 22), souligne des détails et décale le regard en mettant en avant des angles de vue particulier, intervient dans le réel comme un moment d'achoppement entre ce qui est constamment à voir et l'impossibilité de voir encore ou plus :

« [...] ha appoggiato la guancia sul foglio per controllare la porosità della carta e il pulviscolo, e viste così da vicino le linee del rivelatore erano molto grandi e delle sigle erano a fuoco solo le più lontane. Ha visto un margine arancione grande che spuntava a filo del tavolo, a filo della finestra, a filo dei tetti del castello Voltaire poco distante. Con la guancia poggiata sul bleu d'usine guardò il sole che saliva, poi non guardò più nulla. »³⁸⁸ (p. 24).

« « Si, lei e io ci diamo il cambio sulla linea del sonno »³⁸⁹, dit p. 23 le serveur d'un bar à Brahé, faisant du sommeil une ligne particulière, qui s'intègre donc, avec sa couleur particulière, aux autres lignes qui tissent le récit et donnent sa consistance au monde diégétique créé.

Le monde apparaît alors comme un tissu de relations entre tout ce par quoi il est constitué. Il se dessine une structure de l'espace complexe, tendue par ce qui y est vécu : articulée entre les plans de ce qui est et les plans de la manière dont ce qui est est appréhendé. Toute vie semble en fait prise en permanence dans un « bruit de fond » (pour reprendre l'expression que les personnages utilisent pour qualifier cet arrière-plan sur lequel les choses s'inscrivent : « « Il rumore di fondo ? » ha detto lei, come ormai chiamavano senza più confine tra acustica e ottica qualunque disturbo nella

repris la mesure avec un sursaut intérieur, une sorte d'accélération : concentré sur la brosse à dents, le rasoir, l'éponge. », p. 45.

387 « « Non, je reste encore un peu, a répondu Rüdiger. Je veux revoir les choses de cette nuit. » [...]. Il arrive un moment où la fatigue devient si subtile et liquide que continuer semble la chose la moins fatigante [...]. », p. 30.

388 « [...] il a appuyé sa joue sur le papier pour contrôler la porosité de celui-ci et sa fine poussière ; vues d'aussi près, les lignes du détecteur étaient très grandes, et seuls les plus éloignés parmi les sigles étaient précis. Il a vu une grande marge orangée apparaître juste au bord de la table, au bord de la fenêtre, au bord des toits du château Voltaire peu éloigné. La joue appuyée sur le bleu d'usine, il a regardé le soleil qui montait, puis il n'a regardé plus rien. », p. 33.

389 « « Oui, vous et moi nous nous relayons sur la ligne du sommeil » », p. 31.

percezione netta di una cosa. »³⁹⁰, p. 32), multiplicité d'éléments qui rentre en compte dans un moment. Ce récit le présente, un peu élagué et en même temps reconstitué dans son inutilité et son absolue présence qui marque ce qui se passe dans sa spécificité : où, à quel instant, dans quelle relation à ce qui l'entoure. On retrouve, dans cette manière de tenter de cerner la consistance du réel et d'en définir des lignes de force et des plans différents, une analogie avec les observations de Brahé au CERN. Il s'agit, dans les deux cas, de percevoir le « mouvement principal » de ce qui a lieu :

« però la visualizzazione nel complesso poteva sembrare tutto : una metropoli illuminata vista dall'alto, la fotografia notturna di una via con striature rosse e bianche di fari d'auto in movimento [...]. Erano immagini molto preliminari, selezionate, artificiali, non tutto l'evento ma soltanto quella parte che avrebbe potuto rivelare novità ; gli eventi completi, migliaia di eventi di una notte, andavano in memoria. »³⁹¹ (p. 19).

Comme ce qui apparaît de l'expérience sur l'écran de Brahé, ce qui apparaît sur la page du livre n'est que le mouvement principal de milliers de petits événements passés au filtre de la narration. Ils semblent, par le découpage en différents plans comme par la minutie et la précision accordée à la description de ces éléments contextuels, non-motivés, renvoyer à une appréhension d'une certaine totalité, qui permet de donner à voir les lignes principales de la diégèse dans leurs relations, rapports et connexions avec un ensemble large. Celui-ci semble finalement importer autant que le « mouvement principal » de la diégèse, comme s'ils étaient liés par un rapport d'interdépendance.

Un exemple significatif de cet agencement du réel à la manière de lignes de forces entrant en contact peut être celui d'un épisode assez long du chapitre 3. On y voit Brahé déjeuner à la cafeteria du CERN avec son collègue et ami Rüdiger. Tous deux ont à ce moment une conversation assez importante, au cours de laquelle Brahé explique sa perception et son état sentimental du moment. Or, au milieu de cette conversation, est insérée une petite anecdote drôle : des touristes qui déjeunent là sollicitent en permanence les deux chercheurs pour leur ouvrir le robinet d'eau dont ils ne comprennent pas le fonctionnement. Cependant, si cette anecdote peut apparaître comme une digression, un élément annexe, les mouvements des touristes sont évoqués comme des trajectoires, comme le tracé de lignes dans la surface de la cantine (« Parlarono [...], seguirono per un po' le traiettorie delle persone anziane che andavano dritte ai tavoli, in equilibrio col vassoio, o deviavano verso la macchinetta dell'acqua bloccandosi davanti al beccuccio [...] »³⁹², p. 47). Cette anecdote fait

390 « « Le bruit de fond ? » a-t-elle dit : c'est ainsi qu'ils appelaient désormais n'importe quel trouble dans la perception nette d'une chose, sans plus de frontière entre l'acoustique et l'optique. », p. 44.

391 « [...] au vrai, la visualisation dans son ensemble pouvait ressembler à n'importe quoi : une métropole éclairée vue de haut, la photo nocturne d'une rue avec des striures rouges et blanches de phares d'autos en mouvement [...]. Il s'agissait d'images très préliminaires, sélectionnées, artificielles, non de l'événement tout entier, mais seulement de la partie qui pourrait révéler des nouveautés ; les événements complets, les milliers d'événements d'une nuit, étaient mis en mémoire. », p. 27.

392 « Ils parlaient [...], en suivant pendant quelques temps la trajectoire des personnes âgés qui se dirigeaient droit vers les tables, avec leur plateau en équilibre, ou déviaient vers le distributeur d'eau et se bloquaient devant le petit bec

ressortir les deux personnages connus en soulignant des éléments de leur caractère (le regard de Brahé, l'humour de Rüdiger), et le brouillage même qu'elle semble imposer à une ligne de l'intrigue plus importante (la conversation entre Brahé et Rüdiger) apparaît lié, doucement, au discours de Brahé. Anecdote et conversation sont en effet tous deux un développement de cette notion de « fond », « d'arrière-plan », souligné ici par sa présence visible. Juste avant l'irruption des touristes, et leur reconfiguration de l'arrière-plan « cafeteria » sur lequel se détachent les deux personnages principaux, Brahé théorise l'importance de ce « fond », marqué et tissé pour lui par les émotions :

« « Sono abituato a questo tempo, non ho idea di come sarebbe diversamente. Però so che c'è un tempo delle emozioni che non va assolutamente con questo tempo [...]. Ma non è questo, la velocità mi piace, è come essere sempre in quota correndo da un picco all'altro senza mai scendere giù. Però le emozioni vanno più lente, si mettono in moto dopo e si fermano dopo, sono come spostate rispetto agli avvenimenti, attorno e a fianco, una specie di alone e di sfondo che non riesco a percepire bene, e certe volte ho l'impressione di prendere ogni cosa togliendola dal suo alone, dal suo sfondo, e così non riuscirò mai più ricordarla. »³⁹³ (p. 46-47).

Mais, dans le récit, si les émotions glissent sous les choses, passent sous les détails qui créent alors un lien entre elles, s'en chargent, il semble que ces détails puissent être tout autant un bruit de fond aux émotions, que la ligne principale du récit soit les émotions, qui se fixent sur le fond constitué par de petits accessoires collatéraux. Ceux-ci dispersent un peu l'attention, ponctuent le récit (comme, ici, la petite scène comique et inutile (non-motivée) du distributeur d'eau qui suit et entoure la révélation de Brahé sur son état intérieur), mais aussi encadrent, fixent les émotions dans des instants précis, localisés. Ce qui fait présence s'articule comme les strates géologiques décrites dans ce récit³⁹⁴, par accumulation, superposition d'éléments qui en forment le relief particulier,

[...] », p. 61.

393 « « Je suis habitué à ce temps-ci, je n'ai aucune idée de ce que ce serait si c'était différent. Mais je sais qu'il existe un temps des émotions qui ne va absolument pas avec ce temps-ci [...]. Mais ce n'est pas ça, j'aime la vitesse, c'est comme rester tout le temps en altitude passant d'un sommet à l'autre sans jamais descendre. Seulement les émotions vont plus lentement, elles se mettent en mouvement avec retard et elles s'arrêtent avec retard, elles sont comme déplacées par rapport aux événements, autour et à côté, une sorte de halo de fond que je n'arrive pas à bien percevoir, et j'ai parfois l'impression que je prends chaque chose en la retirant à son halo, à son fond, et qu'ainsi je ne réussirai jamais plus à m'en souvenir. », p. 60.

394 Elles font ainsi l'objet d'un effort d'imagination très précis de Brahé, alors qu'il prend l'ascenseur pour sortir du centre d'expérimentation souterrain du CERN, dans une description qui rend compte de cette vision d'un monde composé au-delà de son aspect immédiatement visible par une conjonction d'éléments accumulés, reprenant ici également le jeu avec des langages techniques précis, où l'onomastique rejoint l'objet signifié : « Saliva, e immaginava dietro la parete di metallo e dietro la parete di beton il primo strato di molassa, [...], e la consistenza delle piccole scaglie di quarzo e di feldspato e forse l'impronta fossile di un animaletto, un *lytocerat* ou qualche altro radiolare o echinoderma del giurassico, periodo che prendeva nome dal Giura alle cui falde stava risalendo, e poi lo strato successivo di morena con rocce e limo rastremati nel tempo dai ghiacciai, e più su ancora lo strato di superficie con tubercoli e erbe e radici delle latifoglie e delle conifere che spuntavano dal bosco nelle prime luci dell'alba. », p. 22 (« Il montait et il imaginait, derrière la paroi de métal suivie de la paroi de béton, la première couche de mollasse, [...], avec la consistance des petits éclats de quartz et de feldspath et peut-être l'empreinte fossile d'un petit animal, un *Lycoteras loricatum* ou quelque autre radiolaire ou échinoderme du jurassique, période qui tient son nom précisément du Jura au pied duquel il était en train de remonter ; la couche suivante devait être de moraine avec des rochers et du limon plissés dans le temps par les glaciers ; encore plus haut, la couche de surface avec les tubercules, herbes et racines des latifoliées et conifères qui poussaient dans les bois en ces premières heures de l'aube. », p. 31). Cette description répond elle-même, comme un écho, à la vision qu'Esptein a, de haut, depuis

mettant en relations différents plans, notamment ceux du visible, du sensible et de l'intime. Dans ce récit, tout se passe comme si vivre consistait en des mouvements de ces différents plans qui prennent toujours une position différente, passant dans le récit du premier plan à l'arrière fond. Une oscillation de la teneur des détails marque ces changements de plans, tantôt détails matériels, perceptions, sentiments : « « Dovresti prendere una di queste, - ha detto Rüdiger mostrando la spina multipoli [...]. Brahe ha fatto cenno di sì ; in realtà pensava all'amicizia [...]. » (p. 21), « « Si, certo, ha sorriso Brahe, fissando per un attimo il tavolo e il disordine composto dei resti. » (p. 47), « « Fidati », gli ha detto Brahe ; ma in realtà pensava a qualcosa che aveva detto Epstein a proposito della luce in cabina, e ha ricordato perfettamente la frase, come se la leggesse stampata. »³⁹⁵ (p. 143).

Il s'agit bien de mettre en présence d'une trame du réel, composée à divers niveaux interagissants par des lignes de force qui se rejoignent parfois. À cet égard, la réflexion d'Epstein, quand il observe deux personnages conversant, au chapitre un, est révélatrice : « Epstein considerò per un attimo come le posizioni di ciascuno di loro, le vicinanze o le distanze, le relazioni nello spazio e con l'aereo [...] indicassero prima ancora dei gesti una serie istantanea di idee di sé e immagini dell'altro che scorrevano del tutto invisibili sotto frasi come « Speriamo che torni presto » [...]. »³⁹⁶ (p. 13). Il est ainsi question d'une réalité articulée autour de plusieurs plans concomitants, et dont le plus important n'est pas forcément celui qui est le plus immédiatement visible. Avec la mise en présence de cette stratification du sensible, il semble qu'il s'agisse alors d'expérimenter l'apparence première, le mode d'apparaître et sa liaison avec sa trame souterraine. Il s'agit en fait toujours de tenter de voir, ou du moins de percevoir, ce dont les choses sont faites, la manière dont elles se disposent et se donnent à appréhender. Un des moments marquants de la relation de Brahé et

son avion, des mêmes lieux : « [...] ciò che vedeva dall'alto in quel momento : una proporzione diversa di toni verdi e toni grigi, più campi e alberi e meno strutture a vista ; [...]. Girando alto vedeva il lago e la grande città ordinata ai piedi del Giura, montagna che ad ogni giro arrivava a sfiorare in cresta. Quand'era nel lato opposto della circonferenza, la città si addensava al centro fino alla verticalità dei grattacieli, poi diradava orizzontalmente in ville sparpagliate ai bordi. », p. 6 (« [...] ce qu'[Epstein] voyait d'en haut en ce moment : une proportion différente des tons verts et gris, plus de champs et d'arbres, moins de structures apparentes [...]. Tournant en hauteur, il voyait le lac et la grande ville rangée au pied du Jura, dont il entreprenait, à chaque tour, de frôler la crête. Lorsqu'il était sur le côté opposé de la circonférence, la ville se densifiait au centre jusqu'à la verticalité des gratte-ciel, puis se dispersait horizontalement en villas éparpillées sur les bords. », p. 12) - et l'on peut noter, de manière annexe, comme, dans ces deux descriptions du tissu de l'espace dans lequel se trouvent Epstein et Brahé, l'espace est relié au temps, marquant une mise en présence d'une configuration particulière, un parcours du présent qui est constitué à la fois par une continuité dans le temps et une coprésence dans l'espace -.

395 « « Tu devrais prendre une de celle-ci, a dit Rüdiger en montrant une fiche multipôle [...] » Brahé a fait signe que oui, en réalité il songeait à l'amitié [...] », p. 29 ; « Oui certes, a dit Brahé en souriant, fixant un instant la table, avec la composition désordonnée des restes. », p. 61 ; « « Fais-moi confiance » a dit Brahé ; mais en réalité il songeait à quelque chose qu'avait dit Epstein touchant la lumière à l'intérieur des cabines et il s'est souvenu parfaitement de la phrase, comme s'il la lisait imprimée », p. 175.

396 « Epstein a considéré un instant comment les positions de chacun d'entre eux, les proximités ou les éloignements, les relations dans l'espace et avec l'avion [...] indiquaient, plus encore que les gestes, une série instantanée d'idées d'eux-mêmes et d'images de l'autre qui glissaient, tout à fait invisibles, sous des phrases comme « espérons qu'il soit vite de retour » [...] », p. 20.

Epstein est cette expérience à laquelle ils se livrent, qui consiste à raconter à l'autre ce que l'un voit. On arrive ainsi à une perception du réel agrandie, une possibilité de sentir les différents plans qui trament le réel. Le récit du feu d'artifice que Brahé demande à Epstein en est révélateur, il s'agit de voir ce qui sous-tend les manifestations visibles. Ce qu'Epstein raconte comme ayant vu va au-delà du visible : « [...] altre salve portarono in quota raggiere di lance bianche da cui nascevano raggiere di lance azzurre da cui nascevano raggiere di lance verdi, luci rapidissime e fulminanti, alle quali probabilmente i nitrati e i clorati, veri magazzini di ossigenio, davano velocità di combustione, e così l'aria si trasformava in luce... »³⁹⁷ (p. 131). Les couleurs et effets du feu d'artifice, seuls éléments immédiatement visibles, ne sont ainsi pas donnés seuls, mais toujours accompagnés de leur consistance, de leur matière invisible.

Cette manière d'observer le visible, ce qui apparaît dans le monde et comme monde, en rapport avec les principes qui le sous-tendent, avec la matière qui l'anime et ses soubassements invisibles mais structurants a bien entendu à voir, dans *Atlas Occidental*, avec la tentative de description de « ce monde à venir » dont Epstein vit l'expérience et dont Brahé observe les lois dans son expérience au CERN. L'on retrouve néanmoins dans les autres récits cette construction en échos, cette apparition du monde comme tissé de différents plans et de différentes strates (composées aussi par les émotions, les perceptions et leur agencement avec ce qui est perçu et fait présence). De ce fait, elle semble aller au-delà de la seule retranscription de ce « monde à venir » qui se dessine dans les recherches de la physique nucléaire, pour se constituer comme un mode d'appréhension du sensible et de sa constitution, propre aux textes de Daniele Del Giudice. C'est également, évidemment, la tentative d'ouverture d'un regard aiguisé, d'une vision qui aille « au-delà » du seuil de l'immédiatement visible, qui est en jeu. Par là, cette technique, pour propre à Daniele Del Giudice qu'elle soit, peut rejoindre le mode de constitution du monde particulier à José Saramago. Il se présente très différemment, mais porte cette tentative d'ouverture d'un regard qui aille au-delà de l'apparence première des choses pour transmettre également leur teneur, leurs fondements, leur consistance et leurs implications. Chez les deux auteurs, on observe alors la création d'une certaine épaisseur dans la constitution des situations, qui en fonde la teneur propre. Ce qui a lieu, ce qui est décrit, est ainsi, bien que de manières différentes, toujours pris dans un réseau, une trame dont l'agencement particulier, constitué par une accumulation d'éléments qui font présence de manière concomitante, détermine la spécificité. L'épaisseur créée par cette vision d'un réel tissé de manière contemporaine par divers éléments mis en jeu au même instant remplit ainsi chaque instant des

397 « [...] d'autres salves amenèrent en hauteur des éventails de lances blanches d'où naissaient des éventails de lances bleues d'où naissaient des éventails de lances vertes, lueurs très rapides, foudroyantes, auxquelles probablement les nitrates et les chlorates, véritables dépôts d'oxygène, imprimaient leur vitesse de combustion : ainsi l'air se transformait en lumière... » », p. 160.

diverses strates qui le composent, à l'instar de ce qui avait lieu avec la temporalité des récits. Chaque élément se constitue alors dans une profondeur, une étendue qui n'est pas déroulement temporel (ou 'horizontal'), mais plonge vers sa constitution opaque, épaisse de tous les éléments qui s'y retrouvent.

Cette expression ramifiée d'un sensible se retrouve chez les deux auteurs, bien qu'elle y ait lieu de manière différente. Chez José Saramago, ainsi, on ne trouve pas d'échos aussi directs que ceux développés chez Daniele Del Giudice, avec par exemple l'utilisation de détails anodins qui résonnent d'une page à l'autre selon un principe de liaison subtil. L'on observe cependant la création d'une mémoire du récit dans le récit, notamment par la pratique d'un écho entre les différents récits eux-mêmes. Les jeux métatextuels, abondamment utilisés chez José Saramago, tissent des liens entre ses différentes œuvres, par un rappel récurrent des autres récits dans chaque récit nouveau, soit de manière directe par un rappel des autres intrigues (comme, par exemple, à l'incipit de *O Homem Duplicado* :

« O que por aí mais se vê [...], é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão, como foram no passado recente exemplos públicos, ainda que não especialmente notórios, [...], aquele pintor de retratos de quem nunca chegámos a conhecer mais que a inicial do nome [*Manual de Pintura...*], aquele médico de clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada [*O Ano da morte de Ricardo Reis*], aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira [*História do cerco de Lisboa*] [...]. »³⁹⁸, p. 12) ;

soit, plus indirectement, par des allusions à des détails d'autres récits, par exemple l'onomastique (« E agora esta mulher, Maria Guavaira lhe chamam, estranho nome embora não gerúndio [...] »³⁹⁹, *A Jangada de Pedra*, p. 18, qui fait référence aux noms de Blimunda, de *Memorial do Covento*, et de Marcenda, de *O Ano da morte de Ricardo Reis*) ; ou l'utilisation de lieux récurrents, se retrouvant dans plusieurs récits, ainsi l'hôtel Bragança (fictif) de la Rua do Alecrim lisboète (réelle), où Ricardo Reis vit plusieurs mois et où descendent les personnages masculins de *A Jangada de Pedra*

(« [...] foram instalar-se num modesto hotel, ao fundo da Rua do Alecrim, à mão esquerda de quem desce, e cujo nome não interessa à inteligência deste relato, uma vez bastou [...] », p. 111 ; « [...] o arguto jornalista consulta o livro dos hóspedes, lê os nomes nele registados, e eis que dois deles lhe movem subtilmente as engrenagens da memória, Joaquim Sassa e Pedro Orce [...], o mesmo talvez lhe acontecesse com outro nome, Ricardo Reis, mas o livro onde este foi registado um dia, já lá vão tantos anos, está no arquivo do sótão, coberto de pó, numa página que provavelmente nunca verá à luz do dia, e se vir talvez que o nome não possa ler-se, por estar em branco a linha, ou branca a página toda [...] ». »⁴⁰⁰, p. 112).

398 « Ce qui arrive le plus souvent [...], c'est que les gens acceptent patiemment d'explorer avec minutie les moindres recoins de leur solitude, comme en témoignent dans un passé récent des exemples publics, encore que relativement discrets, [...], comme ce portraitiste dont le nom ne nous fut jamais communiqué que sous forme d'initiale, ce médecin généraliste qui revint d'exil pour mourir dans les bras de sa patrie bien-aimée, ce correcteur d'épreuves typographiques qui chassa une vérité pour lui substituer un mensonge, [...] ». », p. 12.

399 « Et maintenant, cette femme, Maria Guavaira, curieux nom, même s'il n'est pas dérivé d'un gérondif [...] », p. 17.

400 « [...] ils allèrent dans un modeste hôtel au bout de la rua do Alecrim, à gauche en descendant, dont le nom n'ajouterait rien à l'intelligence de ce récit, une fois suffit [...] », p. 103 ; « [...] le journaliste perspicace consulte le

Un principe d'échos est ainsi suscité dans la totalité de l'œuvre, créant une mémoire des récits dans le récit et définissant une réalité fictionnelle vaste, qui englobe toute la production de l'auteur et qui va de pair avec l'unité postulée du narrateur :

« O narrador é um só, neste sentido : [...] apesar de todo esse jogo, polifónico, há sempre um narrador ; também esse narrador faz questão de, uma vez que é único, que é ele quem está a narrar tudo, então ele deixe marcas da sua presença e do seu conhecimento, ele sabe de um livro anterior que aconteceu isto e vai dizê-lo aqui. E tudo isto sendo livros tão diferentes uns dos outros [...], afinal de contas, é o narrador único e que vai marcando a sua passagem, trazendo de uns lugares para outros, por onde passou, recordações. »⁴⁰¹.

Dans cette déclaration, la transformation métaphorique des diégèses que le narrateur a contées en espace, lieux par lesquels il est passé, est exemplaire de cette conception portée par l'auteur d'une constitution très concrète d'un monde réalisé par les divers récits, à travers leurs différentes diégèses. Le monde diégétique de chaque récit crée par son apport spécifique cette réalité fictionnelle, l'étendant à chaque publication un peu plus, l'intertextualité jouant ici le rôle d'un rappel et d'une création d'une Histoire propre à l'œuvre saramaguienne. L'identité de la voix narrative, porteuse de cette mémoire, unifie ces divers mondes constitués à chaque récit. Par ce jeu de références, est exacerbée la constitution de la fiction comme réalité contiguë au monde réel, capable de se faire objet de mémoire, et, en tant que telle, se réalisant, prenant une effectivité, comme l'illustre toute la construction de *O Ano da morte de Ricardo Reis*, et que le suggère encore la phrase qui introduit les références intertextuelles de l'incipit de *O Homem Duplicado*, faisant des autres œuvres un « passé récent » ayant marqué une sphère publique. Les mondes diégétiques fictifs et les objets réels que sont les livres se recourent ainsi⁴⁰² dans la création d'une réalité de langage porteuse d'une mémoire. Celle-ci active une confrontation, dans l'actualité de chaque récit, avec les

registre des clients, lit les noms, et voilà que deux d'entre eux ébranlent subtilement les rouages de sa mémoire, Joaquim Sassa et Pedro Orce, [...], la même chose aurait pu se produire avec un autre nom, Ricardo Reis, mais le livre où ce dernier a été enregistré un jour, il y a des années de cela, se trouve archivé au grenier, couvert de poussière, sur une page qui ne verra jamais la lumière du jour, et, si elle la voit, on ne pourra peut-être rien y lire car la ligne est blanche ou blanche la page [...]. », p. 104.

401 « Entrevista com José Saramago », *Vertice*, n° 14, maio de 1989, p. 94 (« Le narrateur est un seul, dans ce sens : malgré tout ce jeu, polyphonique, il y a toujours un seul narrateur ; aussi, ce narrateur fait en sorte, dans la mesure où il est unique, où c'est lui qui conte tout, de laisser alors des marques de sa présence et de sa connaissance, il sait que dans un livre antérieur il s'est passé cela et il va le dire ici. Et tout cela alors que ce sont des livres si différents les uns des autres, finalement, c'est le narrateur unique qui marque son passage, en ramenant des lieux par lesquels il est passé des souvenirs. »).

402 Comme le décrit également l'auteur, marquant ainsi cette conception d'une écriture qui pourrait « agrandir » le réel en s'y intégrant par la mémoire des récits produits : « [...] no fundo, esses livros anteriores, porque existem, estão impressos, são lidos, estão integrados na realidade. Então é retirar dessa nova realidade, essa realidade acrescentada, elementos que já não são afinal apenas de ficção, mas da realidade onde essa ficção se integrou, então vai-se buscar aí para aquilo que por enquanto ainda é ficção e que vai deixar de sê-lo, continuando a sê-lo, claro está, por um processo de integração na realidade, [...] e, portanto, estabelece-se uma ponte que liga uma coisa e outra. », *ibid.*, p. 94 (« dans le fond, ces livres antérieurs, puisqu'ils existent, sont imprimés et sont lus, sont intégrés dans la réalité. Alors il s'agit de retirer de cette nouvelle réalité, cette réalité augmentée, des éléments qui ne sont déjà plus seulement fiction, mais aussi parties de la réalité où cette fiction s'est intégrée, donc on va y chercher ce qui pour l'instant est encore de la fiction mais va cesser de l'être, tout en continuant à l'être, bien sûr, par un processus d'intégration à la réalité, et ainsi est établi un pont qui lie une chose et l'autre. »).

mondes diégétiques 'passés', déjà lus ou déjà écrits, dont la teneur semble alors définir un substrat à la réception comme à la constitution de l'actualité neuve du nouveau récit. Cette création d'une telle réalité fictionnelle renoue également avec la conception du temps de l'auteur⁴⁰³ qui présidait au travail de reprise de l'Histoire dans les récits de la première partie, et s'exprime selon une coïncidence entre les temps, dans les lieux

(« [...] quando penso no ano de 1147 e quando eu estou aqui em Lisboa e de vários pontos da cidade olho e vejo o Castelo, e vejo aquilo que foi a Lisboa de então, posso imaginá-la ; há pelo menos uma coisa que eu sei, que ela esteve ali, ali naquele mesmo sitio. Então é como se o tempo em mim desse uma volta e eu já não fosse capaz de distinguir [...] - estou hoje em 1989 ou estou em 1147 desta colina de Lisboa olhando aquilo ? [...]. E esse conceito da temporalização do espaço julgo que o exprime bem. »⁴⁰⁴).

On observe ainsi cette réalité stratifiée, composée de l'accumulation d'actions qui ont eu lieu, ont lieu et auront lieu dans le même espace, et marquent par leur présence virtuelle cet espace qui se compose de leur amalgame particulier. Cet espace est ici étendu à tout le monde fictionnel créé par l'auteur au long de sa production, et, dans cette conception qui en fait une 'réalité' à part entière, marquant la mémoire du réel, il se compose de cette accumulation d'éléments qui le configurent toujours nouvellement.

À cette vision d'une réalité composée d'une accumulation d'éléments, faits de mémoires réels ou fictionnels, semble alors correspondre la hantise du principe d'exhaustivité et d'expression totale qui marque l'écriture de José Saramago. Elle va de pair avec cette définition des instants présents selon la conjonction qui s'opère, dans leur actualité, avec les strates d'événements passés qu'ils ressaisissent, évoquent, sans lesquels ils n'auraient pu se constituer, et marquent l'espace (fictionnel ou réel) dans lequel ils prennent place. Celui-ci, ainsi qu'on l'avait déjà vu, n'existe que selon cette épaisseur temporelle qui en constitue l'actualité spécifique⁴⁰⁵. Cette stratification du réel s'amplifie

403 « Tentando exprimi-lo de uma maneira gráfica : entendo o tempo como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projectam todos [...]. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície ; e como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra « arrumação caótica » [...]. [...] Foi esta ideia do tempo como uma tela gigantesca, onde está tudo projectado (o que a História conta e o que a História não conta), foi isso que meteu na minha cabeça uma espécie de vertigem, de necessidade de captação daquele todo [...]. », *Diálogos com José Saramago*, op. Cit., p. 80 (« Essayons de l'exprimer d'une manière graphique : j'entends le temps comme une grande toile, une toile immense, où tous les événements se projettent. Sur cette toile, tout est à côté de tout, dans une espèce de chaos, comme si le temps était comprimé, et en plus de comprimé étalé sur cette surface ; et comme si les événements, les faits, les personnes, comme si tout cela apparaissait ici non diachroniquement rangé, mais dans un autre « ordre chaotique ». C'est cette idée du temps comme une toile gigantesque, où tout est projeté (ce que l'Histoire raconte et ce qu'elle ne raconte pas), c'est cette idée qui m'a mis dans la tête une espèce de vertige, de nécessité d'une captation de ce tout. »).

404 « Entrevista com José Saramago », op. Cit., p. 86-87 (« Quand je pense à l'année 1147 et que je suis ici à Lisbonne, et de différents points de la ville je regarde et je vois le Château, et je vois ce qu'a été la Lisbonne d'alors, je peux l'imaginer ; il y a au moins une chose que je sais, c'est qu'elle était ici, ici dans ce même endroit. Alors c'est comme si le temps se retournait en moi et que je ne sois plus capable de distinguer – est-ce que je suis en 1989 ou bien en 1147, en train de regarder cela depuis cette colline de Lisbonne ? Et ce concept de temporalisation de l'espace me semble bien exprimer cela. »).

405 Cf. I.A.4 et II.B.1.

de plus de la considération, que l'on avait déjà également observée, pour toutes les potentialités qui tissent un instant, le marquent, même si elles ne sont pas actualisées. On peut prendre l'exemple d'une notation de détail, dans *A Jangada de Pedra*, fonctionnant selon ce principe d'écho entre les différents récits, par l'allusion à *O Ano da morte de Ricardo Reis* qu'elle contient (le lecteur reconnaissant cet élément familier du séjour de Reis). Elle synthétise cette attention pour les potentialités portées par un instant, qui font s'accumuler en lui ce qui est possible, serait possible, a été possible (même si cela n'a été attesté que par une production romanesque antérieure), dans une conjonction temporelle ressaisie par l'unité d'un espace, formé alors d'une agglomération d'éléments : « Desceram a escada, ao fundo, sobre o remate do corrimão, havia uma estátua de ferro fundido, ornamental, a modos de fidalgo ou pajem de ópera [...], porém o destino deste fidalgo ou pajem é ser ignorado, talvez um dia passado alguém tenha posto nele olhos atentos, não o fizeram Joana Carda e José Anaiço [...]. »⁴⁰⁶ (p. 122). La réalité se donne ainsi à voir comme un champ de possible réduit et amplifié à chaque choix réalisé. Chacun de ces choix détermine un nouveau chemin qu'emprunte l'existence réelle, néanmoins, comme on l'avait vu⁴⁰⁷, toutes les potentialités ne sont pas abolies, elles existent en tant que potentialités, présentes ou passées, et semblent marquer la réalité qui se développe concrètement. Jean Bessière analyse ainsi l'effort de cet auteur pour concilier certitude et hasard, et cite quelques vers du poème « Até ao sabugo » : « Deste, cá, não mudou a natureza, / Suspensa entre duas negações. / Agora, inventar arte e maneira / De juntar o acaso e a certeza, / Leve nisso, ou não leve, a vida inteira. »⁴⁰⁸. Cette volonté est aussi en rapport avec la hantise de l'exhaustivité, comme s'il s'agissait de dire toujours - ou de tenter de dire – ce monde kaléidoscopique, qui change de configuration à chaque tour, à chaque événement, à chaque fois qu'un possible est choisi plutôt qu'un autre. L'affirmation « Le monde tout entier est ici », dans *l'Aveuglement* (p. 117), répond à la volonté des personnages du *Radeau de pierre* de « voir le monde » qui s'est ouvert à eux en se rétrécissant, et aux tentatives de la narration de lier ce qui a eu lieu avec ce qui pourrait avoir eu lieu, ou de donner à voir ce qui a eu lieu simultanément en différents endroits.

Le texte de Saramago donne ainsi à lire non pas un lieu, simple, mais, dans une linéarité impossible à rompre et pourtant toujours défiée, une juxtaposition de différents endroits éloignés mis en rapport, ou de différents temps conciliés dans un même espace, dans le texte qui se déplace sans

406 « Ils descendirent l'escalier, en bas, tout au bout de la rampe d'escalier, il y avait une statuette de bronze qui portait des vêtements de noble ou de page d'opéra, [...], pourtant, le destin de ce page est de rester ignoré, peut-être qu'autrefois quelqu'un a posé les yeux sur lui, mais Joana Carda et José Anaiço ne l'ont pas fait [...]. », p. 114.

407 Cf. II.B.2.

408 Jean Bessière, « Certitude et hasard, Ordinaire et énigme du roman », *Coloquio/Letras*, n° 152-152, 1998, p. 463-472 (« De celui-ci la nature n'a pas changé, / Suspendue entre deux négations. / Maintenant, inventer l'art et la manière / De joindre hasard et certitude, / Prend, ou ne prend pas, la vie entière. », *Les Poèmes possibles*, Remoulins sur Gardon, Editions Jacques Brémond, 1998, traduction Nicole Siganos, p. 9)

cesse entre ces différents pôles à la présence concomitante. L'évocation des instants présentés dans les récits possède ainsi ce principe de ramification, découlant de la considération pour les possibles, les potentialités actualisées ou non portées par chaque instant, comme allant de pair avec l'expression spatiale de ce qui a lieu. Elle donne la mesure d'un réel hétérogène et ouvert à tous ses possibles, ainsi que le souligne Maria Graciete Besse à propos d'*A Jangada de Pedra* :

« Espace chargé de temps, le monde ibérique est perçu comme à travers une relation mobile, permanente, entre tous les éléments visibles et invisibles de la nature tissés comme un vaste réseau en mouvement, capable de mettre en communication les niveaux multiples et hétérogènes du réel. Cette conception du monde ibérique comme réseau entraîne nécessairement une idée d'ouverture et de partage. Ainsi, l'île n'est pas perçue comme une vaste prison, mais plutôt comme une possibilité d'ouverture où va enfin se réaliser la vocation atlantique des peuples qui l'habitent : « esta outra ilha, que era a península e deixou de o ser, vejo-a eu como se, com humor igual, tivesse decidido meter-se ao mar à procura dos homens imaginários. »⁴⁰⁹ (p. 65).

Le lieu porte en lui un ailleurs (simultanéité), un avant (allusion), et ainsi, un autre, qui épaissit sa consistance de sa teneur propre, la contamine, ouvre dans l'espace les possibles qu'il porte, et donne à voir la multiplicité composite dont situation, état et endroit sont composés. L'espace selon lequel sont exprimés ces instants apparaît tissé d'interrelations qui définissent le sensible constitué, celui-ci s'appréhendant selon les différents éléments qui le tendent. Il répond à la une tentative, chez José Saramago, de rendre exhaustivement les instants, considérés comme une étendue spatiale condensée en eux et en formant l'épaisseur ; à l'impératif, chez Daniele Del Giudice, d'une définition de positions selon une expression des rapports entre les différents éléments. Elle se laisse voir, chez celui-ci, aussi bien par la construction de réseaux et d'échos, qui tendent des relations entre les éléments du récit, que par l'approche biaisée, transversale, des éléments à décrire, toujours donnés à voir en fonction de leur entour et de leur rapport particulier à celui-ci, comme l'exprimait le recours au mode de vision par collimation de la navigation développé dans *Le Stade de Wimbledon*.

On retrouve donc chez les deux auteurs cette conception d'un sensible stratifié, dense d'une agglomération d'éléments divers, tendu par les relations entre les éléments qui le forment, celles-ci s'exprimant généralement de manière spatiale, et donnant leur teneur aux instants décrits. Le modèle d'une construction en réseau qui en découle semble alors prendre le pas sur les grandes liaisons motivées du régime représentatif, même s'il est appliqué différemment chez chacun des auteurs. Ainsi, alors que, chez Daniele Del Giudice, celui-ci définit un réseau de lignes qui structure les récits de manière quasiment graphique, créant une liaison discrète mais nette entre les divers éléments évoqués, chez Saramago, les éléments « anti-représentatifs » ne se trouvent pas autant dans la création d'images finement reliées, telles qu'elles peuvent apparaître dans *Atlas Occidental*.

409 Maria Graciete Besse, « A Jangada de pedra » de José Saramago et la fascination de l'espace. », *Quadrant* n° 16, 1999, p. 73-87.

Chez José Saramago, le principe de ramification est porté en grande partie par la construction de l'énonciation comme discours véritable, prise de parole du narrateur à propos (ou non) de la diégèse, qui permet, comme on l'avait vu avec la pratique de la digression, d'enfler chaque instant d'une multitude d'informations, de commentaires, d'explications, d'hypothèses, de réflexions. La variété des liens de ceux-ci avec l'action diégétique (rapport strict ou vaste distance) définit un texte aux multiples plans, aux multiples lignes, se rejoignant toujours à peu près par le jeu de la voix narrative avec les fils du discours.

On peut reprendre pour observer ce fonctionnement la notation de *A Jangada de Pedra* sur la statuette du petit page de l'hôtel Bragança, dans la mesure où elle porte exemplairement cette ramification. Ainsi, on l'avait vu, elle renvoie à l'intertexte saramaguien, évoquant un 'passé' qui a eu lieu dans une autre œuvre et tend la description du moment. Elle souligne les potentialités non-actualisées, mais qui marquent, par leur notation, l'instant (avec le regard porté sur la statuette par Ricardo Reis - pour le lecteur qui s'en souvient -, mais non renouvelé par José Anaiço et Joana Carda). De plus, la notation de ce petit détail intertextuel s'enrichit d'une digression, qui, si elle fait bifurquer la description, par son apparence totalement déliée du propos de la notation de la présence de la statuette, renvoie en fait indirectement au contexte diégétique global de *A Jangada de Pedra*, notamment par l'assimilation des caps portugais à des poupes de bateau. Elle montre ainsi le renouveau de la situation auquel est confronté ce lieu déjà connu du lecteur et du narrateur : « [...] aqui está uma figura [a estatueta] que bem podia ser colocada, com o seu globo eléctrico iluminado, em qualquer dos grandes cabos portuguesos ou galegos, o de São Vicente, o Espichel, o da Roca, o Finisterre, e outros de menos porte, mas que por isso não têm menos trabalho a romper as águas [...]. »⁴¹⁰ (p. 122). La fin de la digression renoue avec l'allusion intertextuelle (« [...] porém, o destino deste fidalgo o pajem é ser ignorado, talvez um dia passado alguém tinha posto nele olhos atentos [...]. »⁴¹¹), celle-ci amenant elle-même à un retour à la situation diégétique, par le biais de la potentialité non-actualisée (« [...] não o fizeram Joana Carda e José Anaiço, será por terem outras mais graves preocupações, embora, perguntados, provavelmente não saberiam dizer quais. »⁴¹²). On observe ainsi, dans ce bref passage, une multiplicité de plans vers lesquels le discours du narrateur s'achemine tour à tour, une ramification de son propos qui, cependant, s'unit, non seulement syntaxiquement, par son expression en une seule phrase, mais aussi par le tour même du discours. Il

410 « [...] et cette statue, avec son globe électrique illuminé, aurait mérité de figurer sur l'un des grands caps portugais ou galiciens, Saint-Vincent, Espichel, La Roca, le Finisterre, et d'autres encore qui, pour être moins importants, n'ont pas moins de travail à fournir pour briser les vagues [...]. », p. 114.

411 « [...] pourtant, le destin de ce noble ou de ce page est de rester ignoré, peut-être qu'autrefois quelqu'un a posé les yeux sur lui [...]. », p. 114.

412 « [...] mais Joana Carda et José Anaiço ne l'ont pas fait, c'est qu'ils ont sans doute d'autres préoccupations plus importantes, quoique, si on leur demandait lesquelles, ils ne sauraient probablement pas nous répondre. », p. 114.

dévie à l'intérieur du cadre donné par l'ouverture et la clôture de la phrase qui ramènent toutes deux au plan diégétique, dans lequel s'agrègent les multiples directions ouvertes par la voix narrative. Le discours est ainsi conçu de manière à posséder cette « linéarité labyrinthique »⁴¹³ dont parle l'auteur, un enchaînement étant préservé par les caractéristiques même du discours, qui semble ne faire que développer les potentialités des mots utilisés, des lignes d'imagination qu'ils portent, emplissant ainsi un instant de tous ses possibles, que la fiction peut développer. À la fin de cette longue phrase, le passage au présent grammatical brise ce flux, pour attirer l'attention nouvellement sur le plan diégétique et sa matérialité, qui garde, cependant, trace de l'enrichissement digressif précédent, notamment par une allusion discrète au passé du lieu (« Quem está na frescura do hotel, naquela penumbra secular, não imagina que faça tanto calor na rua. »⁴¹⁴). La ramification du discours semble ainsi permettre, par la pratique d'une narration comme discours assumé comme tel et donné à voir⁴¹⁵, d'amplifier les instants décrits pour les mettre en relation avec tout ce qu'ils portent, définissant ainsi une évocation du sensible ramifiée, composite, dense d'une diversité de teneurs. Ces détours du discours participent alors de la définition même du monde diégétique, s'imposant en son sein et lui communiquant leur teneur particulière. Ils dessinent également le récit comme le vaste réseau des possibilités du discours et du fait de conter une histoire, enrichissant celle-ci de l'expérience de la communication, de la figure subjective du narrateur, recréant un contexte (peu précis, évidemment, simplement incarné en une voix reconnaissable) qui semble ancrer l'action de conter, la constituer comme une expérience propre qui se superpose à l'action proposée dans la diégèse. Le monde décrit, composite, est rendu à une diversité et une stratification par les propriétés même de la narration, dont les ramifications exacerbent la pluralité du monde conté.

S'impose également une construction en réseaux se substituant au schéma causaliste, portée notamment par la structure qui détermine l'avancée de l'action diégétique et par les multiples réflexions sur ce thème. La clôture du premier chapitre d'*A Jangada de Pedra* peut en donner la mesure :

« [...] o longo fio de lã azul não pára de cair, porém o pé-de-meia parece não diminuir de tamanho, não bastavam os quatro enigmas já falados, este nos demonstra que, ao menos uma vez, o conteúdo pôde ser maior que o continente. A esta casa silenciosa não chega o rumor das ondas do mar, de passarem aves a sombra não escurece a janela, cães haverá mas não ladram, a terra, se tremeu, não treme. Aos pés da desenredadeira o fio é a montanha que vai

413 « Creio que a escrita do romance permite (pelo menos no meu caso creio que permite) dar essa sensação de linearidade, mas ao mesmo tempo encontrar nela essa espécie de turbilhão interno que é [...] labiríntico. », *Diálogos com José Saramago, op. Cit.*, p. 136 (« Je crois que l'écriture du roman permet (au moins dans mon cas je crois qu'elle le permet) de donner cette sensation de linéarité, mais en même temps d'y trouver cette espèce de tourbillon interne qui est labyrinthique »).

414 « Quand on est dans la fraîcheur de l'hôtel, dans cette pénombre séculaire, on n'imagine pas qu'il puisse faire si chaud dans la rue. », p. 114.

415 Cf. I.A.4 et II.A.1.

crescendo. Maria Guavaira não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfim perder-nos. A ponta, onde está. »⁴¹⁶ (p. 18).

Ici, la présentation du cinquième personnage principal et du fait insolite auquel il est confronté s'amplifie d'un ressaisissement des expériences des autres personnages, sous forme d'allusion, continuant le dessin d'une mise en relation entre ces expériences qui marque tout le premier chapitre (et est poursuivi tout au long de la diégèse, par l'avancée commune de leurs histoires). S'annonce cependant par cette relation même l'impossibilité d'une constitution d'un sens. Le parcours présenté reviendra ainsi à une perte des repères et d'une orientation, à un entremêlement de ces divers fils amorcés dans ce premier chapitre et mêlés progressivement, l'histoire semblant devoir alors se dérouler comme ce fil bleu, à l'infini, de manière désordonnée, le « contenu » devenant « plus important que le contenant ». Le débord que représente l'événement semble se lire dans cette annonce d'un déroulement textuel qui ne fasse pas sens, ne résolve pas l'énigme, mais, au contraire, en dévide les diverses caractéristiques. Dans la mesure où l'événement ne peut plus être pris dans une recherche causale mais se donne au contraire à travers les diverses modulations qu'il imprime au monde diégétique, s'impose, à la place d'un enchaînement direct, un détour nécessaire qui lie chaque élément du monde à tous les autres éléments, guidant ainsi vers cette volonté d'une expression d'une totalité. Elle apparaît, dans sa constitution composite, comme un vaste réseau d'actions, une ramification en multiples lignes qui, n'étant pas forcément liées directement au bouleversement événementiel, participent de l'évocation de la teneur du monde qu'il renouvelle. La dynamique événementiale semble en effet ne pouvoir être rendue qu'au travers de la multiplicité d'éléments qu'elle meut de manière continue et contemporaine. Elle soutient ainsi la stratification du sensible opérée par la définition de chaque situation selon les plans qui la marquent et s'agencent en elle pour la configurer. Le sensible exposé est alors soumis à un découpage en différents plans entrant en écho, qui définissent une consistance de l'instant et portent la teneur de l'advenue événementiale, s'imposant en filigrane dans la reconfiguration totale du monde qu'elle porte :

« [...] l'événement, en modifiant certains possibles, bouleverse, à chaque fois, le possible *en totalité*. La « totalité » ici en question n'est pas une multiplicité indéfinie de faits à la clarté desquels l'événement serait explicable ; elle n'est pas non plus une collection de possibles détachés, mais l'unité structurelle, hiérarchique et signifiante qui leur donne sens. [...]. Chaque possible ne prend ici sens que dans son rapport au tout. L'événement est justement ce qui révèle cette *cohésion des possibles* : le monde. »⁴¹⁷.

416 « Le long fil de laine bleu se dévidait toujours et le bas ne diminuait pas, les quatre énigmes déjà citées ne suffisaient pas, celle-ci démontre, une fois n'est pas coutume, que le contenu peut être plus important que le contenant. La rumeur des vagues ne parvient pas jusqu'à la maison silencieuse, aucune nuée d'oiseaux n'obscurcit la fenêtre, s'il y a des chiens, ils n'aboient pas, si la terre a tremblé, elle ne tremble plus. Aux pieds de la dévideuse la montagne de fil grandit. Maria Guavaira ne se prénomme pas Ariane, ce fil ne nous permettra pas de sortir du labyrinthe mais peut-être nous permettra-t-il de nous perdre. Encore faut-il en trouver le bout. », p. 18.

417 Romano, *op. cit.*, p. 92, c'est l'auteur qui souligne.

La relation de l'événement semble ainsi impliquer et porter cette considération d'une totalité qui émerge dans ces récits, et est rendue par l'agencement d'un ensemble d'éléments mobiles, donné à voir selon les spécificités propres à chaque auteur. La construction d'un sensible stratifié, tissé de multiples réseaux, se déroulant selon un principe de ramification qui mène d'un élément à l'autre et crée des liaisons discrètes entre les choses, participe alors de cette évocation du monde événemential qui tend les récits, hors d'une logique d'enchaînement de l'intrigue en vertu de grandes actions structurantes et dirigées vers une fin. Avec cette construction en réseau, avec le jeu d'écho opéré, renforçant la structure particulière des récits qui met en exergue une simple advenue indéterminée, il semble s'agir ainsi de dérouler les diverses variations, les diverses modulations par lesquelles le monde diégétique et événemential se compose et se donne à voir. Les répercussions de l'événement, de la confrontation à l'inconnu qu'il représente ou entraîne, se donnent ainsi selon ce parcours de divers éléments distincts liés simplement par leur avoir-lieu, qui forment la totalité du monde évoqué par accumulation. Les relations discrètes, paratactiques, biaisées ou répondant à un principe d'écho, qui renforcent une teneur plutôt qu'exprimer une logique d'action, permettent alors l'évocation d'une consistance du monde, dont il s'agit de rendre la présence, celui-ci s'imposant comme une mise en présence injustifiée d'un état de fait mouvant.

Ces procédés de liaisons infimes semblent ainsi permettre la création d'un monde diégétique dense d'une teneur et d'une consistance, d'une épaisseur formée d'une agglomération d'éléments composite. Ils ouvrent un regard sur un principe de structuration différent des grandes liaisons causales, laissant advenir un réagencement permanent des différents éléments, des divers plans qui composent les situations tantôt de manière primordiale tantôt comme un arrière-fond. Ils font ainsi apparaître un réel composé de manière kaléidoscopique, selon un agencement mouvant d'éléments dont les relations tissent la forme. La construction d'un principe d'advenue dans le texte, impliqué par l'utilisation de l'événement, passe alors par cette construction qui module les différents éléments pour les donner à voir dans une continuité disparate, ramifiée et indirecte. Cet enchaînement biaisé qui est mis en place bâtit un monde composite, non-unitaire, et, par là, ouvert à l'aléa, à la confrontation à l'inconnu. Il peut alors retranscrire les variations que celle-ci impose, comme on l'avait vu avec la constitution des personnages, déroulée selon cette approche qui conjugue indétermination et assomption d'éléments définissant une présence spécifique. La structure narrative globale des récits est ainsi soutenue et composée par cette organisation ramifiée, qui porte en elle la dynamique d'une advenue, d'une monstration progressive du monde constitué.

Cette manière de rendre compte, de donner à voir et de mettre en présence d'un sensible stratifié et ramifié, semble ainsi aller de pair avec l'expression de l'événement, dans la mesure où celui-ci, par sa constitution lente, advenant en filigrane, induit ce type de relations fines que les récits mettent au

jour. Mais, également, les recherches des auteurs, qui tendent à ouvrir un regard aiguisé, à permettre l'assomption dans les textes de la constitution d'une consistance propre à l'exercice littéraire, impliquent cette relation de l'événement comme un agent de répercussions biaisées, non immédiatement visibles, mais révélant un état des choses, pris dans un mouvement indéterminé. Ainsi, dans ces récits, l'événement s'exprime comme un processus, une 'lame de fond' qui met en mouvement une quantité d'éléments infimes, selon une mobilité d'éléments répartis sur différents plans, une dynamique de la stratification du sensible. Il se donne par cette organisation d'un réel stratifié, tissé d'écho et de différents plans en mouvements perpétuels, et l'induit.

Conclusion

Ces récits mettent en place une évocation du monde qui se donne comme mise en présence des divers éléments qui le tendent, dans une attention pour les détails infimes marquant de leur présence sa configuration particulière. Ils semblent proposer à la fois une mise en présence d'un état de fait, qui n'est pas figé mais animé par le mouvement d'advenue propre à l'événementialité, et en rendre possible l'observation par le dessin minutieux ou étendu dont il fait l'objet.

Le monde est alors donné à voir dans ces récits par l'évocation de ses manifestations visibles et sensibles ainsi que de la dynamique qui sous-tend leur constitution, comme les éléments impalpables qui organisent leur configuration. Il apparaît de ce fait comme une totalité articulée par un réseau de lignes de force, par le mouvement des relations entre les divers éléments qui le remplissent et le composent. Le texte rejoue ainsi les modulations de l'advenue événementiale et s'accorde avec les particularités du langage littéraire et de la mise en récit. La composition d'un monde stratifié, tissé d'échos, ouvert à une ramification d'éléments, permet en effet l'évocation d'un sensible constitué spécifiquement par la plurivocité et la ramification du langage littéraire. La mise en récit peut alors, à travers ses failles comme ses particularités, donner accès à la configuration d'un monde, dont la diversité et la présence hétéroclite sont prises en compte ainsi que les différentes relations entre les éléments multiples qui tendent son avoir-lieu. Cette configuration du monde fait alors l'objet d'une expression principalement spatiale, encore déclinée par l'avancée générale des récits. Ils se constituent en effet comme un parcours de ce monde auquel ils donnent lieu, qui permet de dérouler une expérience à la fois sensible et observable. Les récits proposent alors une implication dans une présence et son observation, donnant lieu à la constitution d'un sensible dans le texte.

Ainsi, est donnée à appréhender une dynamique, celle de la mise en place d'un monde consécutive au surgissement événemential. Les récits peuvent donner lieu à une assomption du monde, donné à

appréhender au gré de ses modulations, de son parcours. Ils rendent compte de ce « passage d'un monde à un autre » que définit l'advenue événementiale et se constituent comme passage, parcours d'un état de fait mouvant, dans l'accompagnement d'un « ce qui se passe » qui se définit à mesure qu'il advient. Ils résistent par là à une structure figée, à une définition contextuelle du monde diégétique, à un schéma ancré dans une logique causaliste, pour se donner comme l'expérience continuée d'une advenue particulière. La relation de l'événement se combine alors avec les recherches poétiques des auteurs, dans la mesure où elle implique cette structure en forme de parcours, qui permet de dérouler une constitution du monde différente d'une retranscription figée. Dans le même temps, cette structure créée implique une transcription de l'événementialité comme advenue progressive et continue. Les récits se constituent ainsi comme des passages, traversées, parcours d'une expérience du monde, où ce qui importe est la présence de ce qui s'y rencontre. La constitution progressive des personnages, comme la description du monde diégétique donnée à travers les différentes relations entre les personnages et ce(ux) qui les entoure(nt) ainsi qu'entre les éléments qui le forment, rendent compte de cette dynamique qui tend les récits.

S'opère ainsi, par cet accompagnement d'un passage qui vaut plus pour le mouvement qu'il marque et ce qu'il amène à découvrir que pour une tension qu'il pourrait posséder entre origine et destination, une mise en présence du monde, qui semble faire écho à toute expérience de l'advenue événementiale. Ce n'est que dans une continuité indéterminée, à la destination inconnue, que celle-ci s'appréhende, sa destination coïncidant finalement avec une nouvelle possibilité d'ouverture. Cette mise en présence est soutenue également par l'attention des textes pour un aspect concret, charnel, qui semble tenter de rejouer une appréhension sensible et sa dynamique. Ainsi les détails, non-motivés, abondants, s'imposent-ils dans le texte à la manière dont ils s'imposent à la perception dans l'expérience du monde. Ils ressortent, de plus, d'une articulation du sensible en différents plans qui en donnent à voir les mouvances, les points saillants, dessinent l'articulation de sa perception et de sa configuration. Une teneur et une consistance spécifiques aux mondes diégétiques décrits peuvent alors être rendues par ces récits, qui exacerbent par là les caractéristiques du régime esthétique en privilégiant l'imposition d'une « présence brute », à appréhender et à observer, sans forcément l'ordonner. Aurait lieu ainsi un « donner à voir et à sentir » dans les textes même, qui passe par la mise en forme d'un sensible important par sa présence plutôt que par son sens. La mise en récit de l'événementialité, telle qu'elle a lieu chez les deux auteurs, permet ainsi l'ouverture d'une expérience, créée par le parcours du monde ouvert par l'événement, son assomption, une implication dans celui-ci soutenues par les actions des personnages et leur constitution, comme par les différentes techniques d'écriture (écho, ramification, qui ouvrent l'attention sur une épaisseur des situations et leur aspect composite, pratique du détail et de l'image qui imposent une matérialité,

pratique du commentaire et conscience accrue de ce qui prend place dans l'instant offrant un regard aiguisé, soutenu par le décalage événemential). L'événement peut soutenir ainsi une affirmation et un développement des recherches poétiques des deux auteurs, dans la mesure où il va de pair avec cette tentative de mise en présence des éléments du monde, doublée d'une observation ; dans la mesure également où l'événement, plutôt que le fait par lequel il se présente, est avant tout cette ouverture des possibles du monde, cette mise au jour du monde en train d'avoir lieu, de se configurer, de se donner dans l'actualisation des possibles qu'il porte (et qui est aussi l'advenue des personnages à eux-mêmes). Le monde présenté se constitue alors progressivement, emplit le récit de sa présence peu à peu détaillée, modulée au gré de sa traversée et des interactions diverses dont elle est tissée, données à voir par la narration, par ce jeu de mise en forme du sensible à travers la construction des récits selon un principe de ramification et d'échos.

Dans l'appréhension du monde par les personnages, comme au niveau de la réception par la lecture, c'est ainsi un processus de confrontation à une advenue continuée de la situation événementiale, à la présence d'une teneur et d'une consistance du monde diégétique, qui est suscité. Pour autant, le maintien d'un certain détachement, propice à l'observation, perdure dans ces textes, porté par l'exigence de l'accès à un regard aiguisé marquant les récits, par la spécificité de l'événement qui impose sa présence et par la surprise qu'il applique au monde comme par la distorsion du principe de description qu'il représente, permettant une distanciation et un regard sur celui-ci. L'utilisation de l'événement va, de plus, de pair avec le maintien conjoint d'une distance et d'une implication dans la mesure où son advenue entraîne nécessairement un temps disjoint, toujours en retrait et en avance par rapport à l'ampleur et à l'impact de l'événement. L'événement permet ainsi l'ouverture d'une expérience doublée d'un regard sur elle-même, une implication dans son advenue qui inclut également une distanciation. Celle-ci, portée par les caractéristiques mêmes de l'expérience événementiale, va de pair également avec la mise en récit, dans la mesure où elle permet de donner à voir les articulations de l'expérience, la dynamique d'une appréhension du monde, qui peut faire écho à un commun de l'expérience, susciter une reconnaissance.

Intervenant comme un point de surprise, défaisant toute maîtrise, l'événement fait ressortir la présence des différents éléments qui tendent le monde qu'il ouvre, sur lesquels il renouvelle le regard, dont il fait ressortir les possibles. Cette sur-prise, ce regard aiguisé qu'il ouvre, s'allie à une volonté d'aller au « plus près des choses », de « repousser le seuil du non-visible », qui marque les pratiques narratives des deux auteurs. L'alliance entre surprise, diffraction, projection et regard aiguisé fait ainsi des textes et de la mise en récit une manière de faire l'expérience d'une dynamique de la constitution du monde et de l'observer, de la rendre visible par le dessin de son articulation. La distance que représente la mise en récit face à l'objet représenté, comme le décalage appliqué par

l'événement aux éléments qu'il agite, soutiennent ainsi une possibilité de narration qui donnerait à voir nouvellement et pourrait prendre en compte les diverses manifestations sensibles dont est composé le monde. Elles incluent aussi bien l'apparence visible de ce qui fait présence que les relations invisibles qui en tendent l'espace, constitués des sentiments, sensations, intentions ou consistance invisible des éléments et des possibles portés en puissance dans toute situation. Cette constitution d'un tel monde tendu de multiples éléments s'ancre de plus dans la pratique du langage littéraire spécifique aux deux auteurs, qui vise à composer avec ses particularités et possibles propres ainsi que ses zones d'ombres, ses failles et ses impossibilités. C'est dans une composition qui joue avec la mise en récit et ses particularités que le sensible évoqué prend place, tirant également ses caractéristiques de sa mise en mots. Il s'articule ainsi en différents plans, selon une résonance, un principe d'écho et de ramification, tirés des particularités du langage, de sa plurivocité comme du flux linéaire et labyrinthique qu'il entraîne. Le travail même de ses failles, comme l'impossibilité d'une simultanéité, d'une expression univoque ou non-linéaire, configure le sensible que les textes tentent de constituer et à l'expérience duquel ils ouvrent. Il est donné alors comme mouvant, stratifié, divers, uni simplement par les petites liaisons contenues dans le jeu textuel. L'opacité même du langage marque les images créées et la teneur du sensible évoqué. Il est alors fort d'un principe de résonance dénué d'un sens univoque, qui met en relation sans ordonner, impose un « cône d'ombre » qui soutient et constitue la teneur des éléments évoquées. C'est alors selon l'articulation propre au langage, qui permet une mise en rapport d'éléments éloignés, fait écho, résonne à travers la présentation hétéroclite d'un donné plurivoque, que le sensible se construit. Il apparaît par l'imposition des divers éléments qui prennent place dans le texte et font présence dans le monde créé.

La mise en forme du sensible qui a lieu spécifiquement dans ces récits s'accorde ainsi avec le principe événemential d'advenue qui impose une mise en présence, une confrontation à une multiplicité, à une « totalité articulée », et laisse advenir alors dans les récits un monde composite, plurivoque, tissé d'éléments divers articulés par les réseaux d'échos et de sens créés par le jeu sur le langage propre à chacun des auteurs. Le sensible constitué est de ce fait bâti selon les interrelations diverses qui prennent place dans l'espace du récit – qu'elles soient diégétiques ou issues de la composition langagière -. Elles le donnent à voir comme stratifié, ramifié, composite, et permettent une appréhension de l'épaisseur des strates diverses dont il est composé, qui définissent la teneur particulière des différentes situations. La « présence brute » qui s'impose dans ces textes et y fait monde est ainsi composite, diverse, hétéroclite, soumise à un jeu d'interrelations mouvant, faisant écho à l'extra-diégétique comme mettant en présence des spécificités de l'exercice narratif. Le monde ainsi créé se donne alors comme un principe kaléidoscopique, composé d'une multitude

d'éléments divers dont la configuration s'articule différemment à chaque « tour » du monde parcouru par les récits.

Conclusion

Acontecer, accadere : ces verbes, si courants en portugais et en italien, n'existent pas dans la langue française. Ils disent pourtant l'événement, son irruption imprévue et soudaine, l'inflexion qui s'imprime brusquement dans le déroulement sans heurt de l'habituel et de la normalité. « se passer », « se produire », « arriver » sont les approximations les plus pertinentes pour rendre la notion de surgissement, généralement inattendu, contenue dans ces verbes. Mais ils disent aussi la continuité du bouleversement qu'ils introduisent : « o acontecimento », « il accadimento » n'est pas restreint à son surgissement, son avoir-lieu engage une durée. La rupture qu'il marque est vectrice de continuité, elle engage une modulation nouvelle des éléments du monde. Malheureusement, « l'avoir-lieu », en français, s'il porte cette notion de durée, d'évolution et de modulation d'un état qui n'est pas figé, ne rend pas celle du surgissement, de l'imprévu, de « l'arrivance » de l'événement. Si ces verbes qui suffisent à exprimer très communément le surgissement et l'avoir-lieu de l'événement, du plus anodin au plus terrible, font défaut à la langue française et rendent très certainement plus naturel pour des auteurs italiens et portugais l'intérêt pour l'événement, la question de la traduction romanesque d'un événement conçu comme surprenant, imprévu, porteur de nouveauté et s'inscrivant dans la durée, n'est pas liée à une simple question de la langue d'expression et concerne la production littéraire contemporaine. Elle s'inscrit dans un paradigme contemporain, représentatif d'un certain mode d'appréhension du monde, formulé notamment par les ouvrages philosophiques de Claude Romano.

Son inscription dans le roman à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècles, représentée ici par Del Giudice et Saramago, semble ressortir d'une modification de la question de l'événement et de son intégration dans le roman. Le bouleversement de la place et du statut de l'événement, notamment dans la structure narrative, participe en effet d'une évolution advenue tout au long du XX^e siècle, qui va de pair avec l'évolution des modes d'appréhension du monde⁴¹⁸. Comme le montre Jacques Rancière⁴¹⁹, la construction de la structure narrative organise et rend visible le « partage du sensible » propre à chaque époque et à ses conceptions du monde. Or, le passage à « la

418 Cf. notamment Marc Courtieu, qui montre comment l'essor de la conception darwinienne d'une évolution en forme de continuité a été intégrée dans le roman à partir de Flaubert et tout au long du XX^e siècle, prenant le pas sur le schéma traditionnel (balzacien) organisé autour de la perturbation initiale de la situation et pouvant pour sa part être assimilé au modèle cuviériste de l'évolution (un événement « catastrophiste » assurant le passage entre deux états différents) : *L'événement dans le roman occidental du XX^e siècle. Continuités et ruptures*, sous la direction de Jean-Pierre Martin, Thèse : Lettres et arts : Lyon, Université Lumière Lyon II : 2007, consultable en ligne sur http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2007/courtieu_m ; et « De la place de l'événement dans le récit. », *Trajectoires* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, Consulté le 1^{er} novembre 2010. URL : <http://trajectoires.revues.org/index326.html>.

419 Cf. notamment *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000.

grande parataxe »⁴²⁰, qui marque le régime contemporain des arts, s'accorde précisément avec cette conception d'un événement événemential, expression pure d'un « acontecer », d'un « accadere ».

En effet, le monde ne peut plus s'organiser selon une hiérarchie des composants du sensible, il ne répond plus à un strict processus maîtrisable, pouvant faire l'objet d'un agencement idéal qui résiste au désordre de l'empirique. Il est composé de manière « déhiérarchisée », chaque élément qui le constitue valant par sa simple présence. Mais il s'éloigne encore des premières représentations organisées dans le régime esthétique des arts par le réalisme : ces éléments mêmes ne peuvent plus valoir comme possible décryptage, ne ressortent pas d'un principe d'explication qui permettrait leur organisation dans une logique causale simple. Celle-ci ne peut plus être orientée « en vue de », posséder une destination qui assimile évolution et progrès. Au contraire, les choses peuvent y advenir dans leur présence brute, non représentative d'un ordre ou d'une signification, valant par la simple force de leur présence muette. Elles ne peuvent alors plus faire l'objet d'un agencement qui porte en lui-même une hiérarchisation, soumettant les divers éléments évoqués à la production d'une signification. À l'instar de l'événement, l'organisation des représentations selon le principe de la grande parataxe témoigne plutôt d'un « faire présence », marquant le monde sans possibilité d'organisation logique, rompant les enchaînements lisses, la constitution d'une unité homogène. La traduction romanesque d'un tel monde déhiérarchisé, divers, inexplicable, si elle a d'abord donné lieu à la recherche d'une destruction de l'ordre proposé par le roman du XIX^e⁴²¹, puis à l'expression de la perte d'une cohérence regrettable⁴²², semble aujourd'hui se diriger vers l'expression d'une totalité hétérogène et pourtant non dépourvue de liaison, tel que le proposent les deux auteurs analysés ici⁴²³.

L'événement peut y advenir dans son aspect de rupture absolue, bouleversante, marquant un point d'origine qui est à la fois coupure nette avec un ordre lui précédant et ouverture d'un avenir, d'une évolution indéterminée. Dans les récits des deux auteurs, il représente ainsi un point d'hétérogénéité qui n'est pourtant pas abolition d'une continuité, d'une liaison entre les éléments du monde, ou entre les instants et les périodes qui le composent dans la durée. Il n'est pas l'assomption d'un éphémère,

420 Cf. Jacques Rancière, *Le Destin des images*, La Fabrique, 2003.

421 On pense à la littérature des expérimentations formelles des années 60 et 70. Pour leur analyse en rapport avec le concept d'événement, déplacé au lieu de l'énonciation, voir Marc Courtieu, *op. cit.*

422 On pense notamment à la littérature post-moderne des années 80 et 90. À ce propos, voir notamment l'analyse du concept de postmodernité et ses implications par Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, p. 41-45.

423 S'accordant ainsi avec une des tendances développées par les représentations participant des principes de la « grande parataxe », selon l'analyse de Jacques Rancière : « [La phrase-image] est l'unité qui dédouble la force chaotique de la grande parataxe en puissance phrastique de continuité et puissance imageante de rupture. Comme phrase, elle accueille la puissance parataxique en repoussant l'explosion schizophrénique. Comme image, elle repousse de sa force disruptive le grand sommeil du ressassement indifférent [...]. La phrase-image retient la puissance de la grande parataxe et s'oppose à ce qu'elle se perde dans la schizophrénie ou dans le consensus. », *Le Destin des images*, p. 56 ; et « Le rabattement de la grande parataxe sur l'état ordinaire des choses porte alors la phrase-image vers son degré Zéro : la petite phrase qui crée du lien ou invite au lien. », *Ibid.*, p. 77.

d'un surgissement dénué de répercussions, ni un point d'arrêt, la seule expression d'une impossible unité. Il représente au contraire un mouvement, qui, s'il peut être paradoxal et ne s'ordonne pas selon un schéma logique menant d'une cause à une conséquence, s'organise. Il crée ainsi, plutôt qu'une unité homogène, une totalité articulée : les différents plans qui la composent sont mouvants, définissent des positionnements pouvant sans cesse se renouveler. Cette instabilité est moins la perte d'un ordre que l'assomption d'un mouvement d'advenue, par lequel une présence est progressivement mobilisée et mise au jour.

Le déroulement d'un tel mouvement d'advenue ressort dans ces récits d'une structure narrative particulière. Celle-ci n'est plus fondée sur un principe de motivation donnant un rôle à chaque élément d'un récit articulé autour de nœuds signifiants à résoudre ou dénouer. L'utilisation d'un événement à l'incipit permet cependant d'insuffler un élan au récit par l'association du déroulement narratif à la dynamique d'advenue portée par l'événement, mais son utilisation rompt avec son rôle de point d'organisation logique. L'événement y est au contraire défait de son intégration dans un agencement causal, et ne se soumet pas à la production d'un ordre ou d'une signification. Son surgissement ressort dans les récits d'un inexplicable, qui lui confère – qu'il soit ou non fantaisiste – une « extra-mondanité » le dotant d'un aspect proprement « événemential ». Dans la structure narrative présente chez les deux auteurs, l'événement est ainsi défait d'une intentionnalité, et par conséquent d'une visée ou d'un but (il n'est jamais le fait des personnages, s'impose sans pouvoir être rapporté à une volonté). Il est doté d'un caractère imprévu qui le fait surgir comme en excès des possibles du monde dans lequel il prend place. Il se dote alors d'une neutralité, qui renforce l'intensité de sa présence, la prégnance de son imposition dans le monde qu'il rompt – puisqu'il ne vaut que comme présence, inévitable et incontournable. Il surprend les personnages, s'impose à eux, et les confronte à un renouvellement de leur monde. L'événement correspond alors dans ces récits à l'expression insignifiante d'un avoir-lieu, d'un « acontecer », « accadere », qui marque autant la rupture d'un ordre que le point d'origine d'une continuité.

Ainsi, par exemple, le devenir-aveugle de Barnaba⁴²⁴ ou des personnages de *L'Aveuglement* (pour rester dans le même thème et bien qu'ils soient tout à fait éloignés) n'est pas un point d'arrêt, nonobstant la rupture d'un monde et d'habitudes déjà constitués qu'il porte. Il n'est pas non plus un saut dans l'absolument nouveau, radicalement détaché de tout passé. Au contraire, il entre en relation avec un état passé qu'il transforme - le faisant par là apparaître comme passé - et l'oriente de manière renouvelée vers une nouvelle appréhension de l'existence, vers un parcours différent, augmenté de possibles actualisés ou portés en puissance de manière inédite par l'événement. Il correspond avant tout à une teneur nouvelle, amenée à se prolonger et à évoluer. L'événement, en

424 *Nel Museo di Reims*.

tant qu'élément de structuration paradoxale, de liaison plutôt que de cohérence, permet ainsi au roman de retrouver une dynamique, de se construire comme un déroulement. Il n'est pas pour autant linéaire et homogène, mais peut ouvrir à la diversité de la composition d'une expérience de vie, de l'appréhension d'un sensible.

La structure narrative peut alors renouer avec la force de l'événement « événemential », doté d'une ampleur indéterminée, difficilement saisissable en son entier. Il ne se laisse en effet pas appréhender comme événement « événemential », bouleversement radical, à l'instant de son surgissement, même s'il y apparaît comme une rupture de l'attendu, l'irruption d'une nouveauté imprévisible (non-préparée par la narration et ne faisant pas l'objet d'un retour explicatif). Si l'événement, quand il surgit, peut être visible comme tel, on ne peut pourtant d'emblée embrasser son ampleur, saisir la totalité de ses implications. La première manifestation de l'événement n'est que l'amorce d'un processus. Il faut ainsi distinguer le surgissement de l'événement et sa survenue en tant qu'événement, englobant l'ampleur du renouvellement qu'il porte et la diversité de ses manifestations. L'événement, dans la structure narrative de ces récits, est ainsi loin d'être un « point » à partir ou en conséquence duquel se déroule une intrigue. Il n'est au contraire que l'advenue progressive, le déroulement lent, d'une nouvelle configuration du monde, d'une expérience renouvelée du monde et d'eux-mêmes pour les personnages, renouant par là avec le processus indéterminé du bouleversement événemential décrit par Claude Romano. Il est avant tout une expérience, un mouvement.

Il ne peut alors se donner en entier au moment où il survient, mais au contraire représente un déroulement toujours en train d'advenir, c'est-à-dire à la fois toujours déjà advenu sans être jamais totalement réalisé. Il ne ressort que d'une exposition progressive d'un avoir-lieu continu engageant une durée et un parcours. Il ne peut donc être donné à voir comme événement véritable qu'*a posteriori*, ainsi que le font les récits de ces auteurs, qui ne laissent l'événement être saisi qu'une fois qu'il est passé, que son expérience a eu lieu, est avérée, qu'il peut donc être considéré dans son ensemble. Les excipit ne représentent cependant pas une résolution, ni même une véritable clôture du mouvement d'advenue prenant place dans le récit. Ils définissent plutôt un moment à partir duquel peut être vu l'événement dans son caractère d'expérience traversée, d'évolution. Mais ils ne représentent pas la possibilité de conférer une signification à l'événement, à son expérience : ils semblent simplement témoigner du fait que sa présence a pris place et marqué le monde diégétique. Les excipit ne peuvent alors s'assimiler à une destination ; ils laissent voir la force de présence de l'événement, son ampleur, mais aussi sa neutralité, son caractère indéterminé.

Les récits se construisent alors comme un accompagnement du processus événemential : ses implications sont données à voir par la narration à mesure qu'elles se réalisent. C'est l'actualisation

progressive de ces divers possibles qui compose la teneur de l'avoir-lieu de l'événement, au moment où ils se réalisent. Ceux-ci s'expriment très concrètement : c'est par la modification d'habitudes, l'instauration de nouvelles manières de vivre, de situations engageant les personnages, de leurs réactions, que les manifestations multiples de l'événement s'imposent dans le monde. Il s'appréhende progressivement et se donne à voir comme une totalité rétrospectivement. Les récits engagent donc une continuité indéterminée qui semble adhérer au processus d'advenue de l'événement. Pour ce faire, le leurre d'une contingence et d'un hasard est mobilisé dans les récits, selon diverses techniques qui permettent de faire apparaître chaque manifestation sans qu'elle ne s'ordonne dans un principe de motivation ou d'explication. L'absence de retour explicatif de la narration sur les faits prenant place dans le récit, les restrictions de l'omniscience, le passage paratactique d'un épisode à un autre chez Daniele Del Giudice ou l'utilisation abondante de la paralipse chez José Saramago, permettent de susciter dans le récit une contingence, un hasard quant à la présence des éléments et à l'avoir-lieu diégétique, la narration semblant ne pas disposer d'informations pouvant les éclairer. L'événement intervient alors comme une ouverture indéterminée de possibles : ceux qui s'actualisent semblent ne l'être qu'en vertu d'une contingence, et entraîner alors l'advenue événementiale dans des directions non-prévisibles, pouvant potentiellement être modifiées de manière imprévue. La narration paraît adhérer au mouvement d'advenue décrit, selon l'illusion d'une advenue de la diégèse contemporaine à son énonciation, que le jeu sur les temps verbaux et sur la focalisation renforce. Le narrateur hétérodiégétique semble, discrètement (Daniele Del Giudice) ou ostensiblement (José Saramago), être pourvu d'un point de vue, comme s'il était en train d'observer la diégèse à mesure qu'elle se déroule. Le mélange des temps verbaux, de même, dote la diégèse d'un aspect contemporain : l'utilisation du présent, mêlé aux autres temps du récit, biaise leur valeur de reconstitution. De ce fait, le déroulement de l'advenue de l'événement apparaît totalement indéterminé, l'absence de connexion logique, le leurre du hasard et d'une contemporanéité contribuant à créer la sensation d'un processus d'advenue, d'un déroulement progressif et non orienté vers une fin. L'événement apparaît par ce procédé comme une présence continue, s'imposant progressivement à mesure qu'elle reconfigure le monde par l'actualisation aléatoire d'une diversité de possibles. L'avoir-lieu de l'événement, composé d'une diversité de manifestations, n'est ainsi pas ressaisi dans une nécessité.

La nuance du principe de sélection renforce ce procédé, dans la mesure où la narration laisse apparaître une multitude de détails contingents, anodins, non-motivés. La constitution des personnages, sur le même schéma, soutient ce mouvement d'advenue. Ils ne sont en effet jamais déterminés à l'incipit du récit, et n'apparaissent tels qu'eux-mêmes que progressivement, selon un processus d'appréhension par la lecture comparable à la connaissance progressive d'autrui advenant

dans les rencontres. Ils ne se donnent alors que comme présence singulière, non déterminée, identifiée uniquement par leur mode d'être, l'expression de leur sentiments, de leurs réactions. Par là, ils apparaissent comme en évolution, la confrontation à l'événement allant de pair avec une confrontation à soi qui, narrativement, les singularise, et, diégétiquement, les fait advenir à eux-mêmes. De même, le monde diégétique n'apparaît pas comme un contexte sur lequel se superposeraient les éléments de la diégèse, mais se dote progressivement d'une présence, d'une teneur et d'une configuration spécifiques. Il apparaît « en train d'advenir », selon le processus de sa constitution au gré des manifestations événementiales, de l'agir des personnages, de l'exposition par la narration de ses diverses facettes. Les éléments du récit n'apparaissent alors qu'à mesure qu'ils sont éprouvés, au fur et à mesure d'une advenue progressive leur donnant une présence distincte d'une caractérisation ou d'une détermination.

Un monde ample, divers, hétérogène, est ainsi constitué, lié par la dynamique d'advenue événementiale, par les expériences qui la configurent. Une temporalité particulière est alors créée : l'actualité de l'advenue événementiale, rendue par le leurre d'une contemporanéité entre diégèse et énonciation, s'augmente d'une convocation des différents temps (grammaticaux et diégétiques), donnant ainsi lieu à l'ouverture d'une durée. Si l'événement crée, par son surgissement, un passé qui apparaît comme advenu, il se construit également en rapport avec celui-ci, comme avec le futur dont il ouvre la potentialité. L'expression de l'advenue événementiale engage alors une conjonction des différents temps : le passé fait toujours présence, le futur point dans les manifestations actuelles de l'événement. Un présent continu et composite est alors créé, dans lequel sont actualisées les différentes strates des temps passés et s'annoncent les possibles futurs. La création d'une telle temporalité composite donne lieu à un « temps accidenté » qui porte en lui la trace de ce qui a marqué l'état présent des choses et mobilise les éléments qui l'ont constitué, le constituent et le développeront. Il permet de suivre le déroulement de l'advenue de l'événement, de le donner à voir dans l'amplitude qui est la sienne, celle d'une réorganisation et d'une mise en mouvement du monde. L'ensemble de ces procédés permet la rencontre avec une structure narrative qui préserve un déroulement tout en se défaisant du principe d'une détermination *a priori* des éléments du récit (événement, « contexte » diégétique, personnages) qui leur assigne un rôle soutenant la cohérence du déroulement narratif. L'événement marque ainsi moins un instant de « perturbation » d'une situation figée, déterminée, que la continuité d'un mouvement d'altération selon lequel les éléments du monde se réorganisent sans donner lieu à un principe de succession linéaire et déterminée.

Les récits rejoignent ainsi une composition événementiale du monde :

« [...] [L'événement] signifie rigoureusement, pour celui qui l'éprouve, l'avènement d'un nouveau monde. Certes, il ne s'agit pas, ici et là, du même « monde », ou plutôt, entre ces

deux affirmations, c'est le sens même du « monde » qui a changé : dans le premier cas, le monde – dans son acception événementielle – signifie le contexte signifiant de chaque fait dans l'horizon duquel il prend sens et à l'aune duquel il s'explique ; dans la seconde acception, il signifie ce qui advient en tout événement, la totalité des possibilités articulées entre elles de l'advenant que l'événement reconfigure, dans son surgissement anarchique. »⁴²⁵.

L'événement présent dans ces récits ressort ainsi d'une événementialité, exprime un processus d'advenue bouleversant l'ordre d'un monde mais ne se dessinant comme tel qu'à mesure qu'il s'éprouve.

Une conception du monde conforme à celle marquant les représentations de la « grande parataxe » ressort des récits de José Saramago et Daniele Del Giudice : le monde y est loin d'être un état figé, au contraire il *est* en évoluant, selon un déploiement indéterminé de ses possibles. Ce monde mouvant échappe à une reconstitution en forme de détermination ; les récits s'organisent selon l'accompagnement du mouvement de sa constitution. L'expression d'un tel monde requiert alors ce que l'on a appelé une « mise en présence ». Le récit, qui n'ordonne plus ni n'explique, doit pouvoir faire advenir une présence, manifester son avoir-lieu. La création d'une présence doit se combiner avec la possibilité d'une observation de sa composition, qui ne l'explique pas mais la rend manifeste. Il s'agit de présenter le monde et son organisation composite, de manière à faire surgir du récit sa consistance, sa teneur, rendue « visible » et « sensible » par le récit qui la refigure à sa manière. L'explication, la production d'une signification, sont dans cette démarche mises à distance : elles ne font pas l'objet d'une déconstruction, ni de l'expression d'une lamentation de leur perte. Elles semblent simplement être éloignées au profit d'une « com-préhension », conçue dans son sens étymologique, comme prise en compte des différents éléments, présentation d'un état, à même alors d'être appréhendé dans ses spécificités, bien qu'il ne fasse pas l'objet d'une tentative d'explication⁴²⁶. Il s'agit de « prendre ensemble » les différents éléments, de les « présenter » dans le récit afin qu'il soit possible d'en ressentir la présence et de saisir la forme de la totalité hétéroclite qu'ils composent, d'en donner la mesure et d'en permettre une appréhension pleine.

425 Claude Romano, *L'événement et le monde*, P.U.F, 1998, p. 64.

426 Sur cette différence entre explication et compréhension, voir Romano, *op. cit.*, p. 47-56 et p. 84-90 (« Expliquer, c'est donc toujours comprendre l'événement à la lumière de possibles préexistants qui lui prescrivent son sens dans le monde, c'est le comprendre nécessairement comme un fait *intra*-mondain, et ce, en le rapportant précisément à des possibles [...]. », p. 48 ; « L'événement au sens événemential, en effet, est ce qui éclaire son propre contexte et ne reçoit nullement son sens de lui : il n'en est pas la conséquence, explicable à l'aune des possibles préexistants, mais il reconfigure les possibles qui lui précèdent et signifie, pour l'advenant, l'avènement d'un nouveau monde. », p. 55 ; « [Avec l'événement], il y a donc une compréhension qui n'est pas de l'ordre de la saisie explicite d'un sens, puisque, à la différence de toute explication, elle n'a pas trait à ce qui peut être ou non doté de sens – le fait – mais *porte sur le sens lui-même à son origine* : dans l'événement. Là où avènement du monde et événement du sens ne font qu'un. », p. 89).

Le récit, tel qu'il est conçu par ces deux auteurs, doit ainsi mener à l'assomption d'un regard qui permette de voir le monde, d'appréhender sa structuration, d'amener à remarquer les éléments rendus « invisibles » par un regard pressé et non-attentif, à observer et percevoir les principes de structuration qui le sous-tendent. José Saramago parle ainsi « d'observer les rouages » de la société et du réel, tente de créer une fiction qui, par la distorsion qu'elle permet, l'extrapolation et la fantaisie qu'elle implique, ouvre une réflexion sur les composantes les plus fondamentales de l'organisation du monde, de la société, de l'agir humain qui les détermine. L'épigraphe de *Ensaio sobre a Cegueira* traduit exemplairement cette incitation à un regard sur le monde, attentif et conscient : « Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara. »⁴²⁷. L'extra-ordinaire que marque l'événement chez cet auteur ressort alors d'un principe métaphorique qui permet de rejouer de manière fictive les structurations sociales et intimes. L'amplification de « l'extra-mondanité » de l'événement soutient l'exercice d'une « lucidité » sur le monde : les fondements de celui-ci sont soulignés par la fiction qui permet d'en exacerber les principes pour mieux les donner à voir. Daniele Del Giudice explique tenter de « repousser le seuil du non-visible », donner à voir « ce que l'œil généralement efface », pour rendre à la perception du monde les détails qui y font présence. Il vise à susciter un principe de reconnaissance qui mette l'exercice narratif en rapport avec le monde, cherche à créer chez le lecteur l'assomption d'un « c'est exactement ainsi » qui ne prend pas sa source dans une tentative mimétique de traduire le réel, mais dans la poursuite d'une tentative de « concrétiser » une relation au monde par le récit. L'utilisation de l'événement, comme chez José Saramago, permet de mettre à distance l'entreprise mimétique : son ampleur, son caractère insaisissable, son opacité, sont utilisés chez Daniele Del Giudice pour souligner les lacunes de l'exercice littéraire. Ils mettent en exergue l'impossibilité d'une narration en forme de saisissement strict de l'objet évoqué. Le monde évoqué doit alors être abordé de biais, par un dessin de ses contours qui permet peu à peu d'en évoquer la forme, d'en susciter la teneur dans le texte. Le récit, s'il mène à voir le réel, doit ainsi le rendre visible de manière renouvelée, par un passage par le détour, la distorsion, l'éloignement que la mise en récit lui fait inévitablement subir, et qui permet finalement, chez ces deux auteurs et pour reprendre leur expression, « d'aiguiser le regard ».

Sans être explicable, le monde doit pouvoir être rendu observable par la narration : les caractéristiques de l'exercice narratif, ses failles et ses lacunes, ne sont pour cela pas passés sous silence, mais participent de la visibilité nouvelle créée spécifiquement par le récit. Celle-ci n'est de plus pas l'essor d'un regard détaché du monde et de son expérience. Au contraire, la visibilité recherchée, qui pose face aux éléments du monde, se combine avec la tentative de faire surgir leur présence, leur teneur et leur consistance, menant à une appréhension ample. La « mise en

427 « Si tu peux regarder, vois. Si tu peux voir, observe. ».

présence » favorisant le principe de com-préhension va de pair avec la constitution d'une confrontation concrète aux éléments diégétiques.

L'expérience diégétique des personnages, dans leur accueil de l'événement, est ainsi toujours développée de manière à ce que soit mise en exergue leur confrontation pragmatique à l'inconnu qu'il représente, donné avant tout comme présence, imposition d'une matérialité nouvelle. La confrontation à autrui qui va de pair, dans chacun des récits, avec l'expérience événementiale est donnée, par exemple, comme mise en rapport des corps, appréhension physique de l'autre. Autrui ne se démarque d'abord que comme apparence, silhouette, visage, et les relations engagées entre les personnages possèdent toujours un aspect charnel, l'amitié même engageant un « faire-ensemble » exprimé principalement par le dessin des positions, spatiales, du corps de l'un en rapport avec celui de l'autre. Cette expression d'une configuration spatiale, précise, des situations ou des relations permet l'évocation d'une teneur, d'une consistance, créés par l'amalgame des différents éléments en présence, dans le même temps qu'elle les rend visibles. Visible et sensible se mêlent ainsi pour créer une appréhension large, ancrée à la fois dans un principe d'observation et un principe de perception. Ainsi les « graines de l'asphalte » soudainement rendues visibles par le regard de Brahé cherchant à éviter la fascination qu'opère sur lui le corps et la présence de Gilda⁴²⁸, traduisent aussi bien la configuration spatiale et matérielle précise d'un contexte que l'intensité d'un sentiment et d'une situation d'approche amoureuse. De nombreux détails, anodins, non motivés, sont de même convoqués, qui semblent n'intervenir qu'en vertu de leur présence particulière, permettant de susciter dans le texte la teneur d'une situation. Ils interviennent souvent de manière inopinée, s'intègrent dans la description de l'action, semblant ainsi rejouer le processus de la perception, par le biais d'une construction paratactique qui associe des éléments divers. L'irruption non-préparée de leur présence peut ainsi permettre de rejouer dans le texte le saisissement perceptif par un objet, un détail anodin, qui impose soudainement sa présence dans une situation, sans posséder ni de motivation ni de sens. Ils semblent n'agir que comme « effets de présence », dotant les situations et le monde décrits d'une matérialité, d'une consistance et d'une teneur qui suscite dans les textes une « mise en présence » d'une configuration de l'instant (spatiale, émotionnelle, relationnelle...). Les éléments du monde, les situations ayant lieu, sont ainsi dotés à la fois d'un caractère sensible et

428 « Brahe si era preparato a sostenere gli occhi di Gilda, ma certe volte il loro movimento era così saldo, e il loro posarsi su di lui così rapido e adesivo che, lo stesso, doveva cercare riparo sulla destra, sui granolini d'asfalto, sull'erba aralda ai bordi della strada, su un trattore nei campi, lontano, che va su e giù. », *Atlante Occidentale*, Einaudi, 1983, p. 110. (« Brahé s'était préparé à soutenir le regard de Gilda, mais le mouvement de ses yeux était parfois si entier, et ils se posaient sur lui avec une telle rapidité et adhéraient si bien à leur objet, qu'il a dû, tout de même, chercher un abri vers la droite, sur les petites graines de l'asphalte, sur l'herbe aralda aux bords de la route, sur un tracteur dans les champs, au loin, qui allait et venait [“va et vient” en italien]. », *Atlas Occidental*, Seuil, 1987, traduction Jean-Paul Manganaro, p. 142. L'utilisation en italien du présent témoigne de cette manière d'imposer soudainement la présence d'un détail anodin, les éléments du “contexte” se superposant ainsi à l'action.)

visible, qui se combinent pour ouvrir à une appréhension large, prenant en compte l'expérience d'une présence comme la configuration qui l'articule.

C'est ainsi un principe de structuration du monde qui semble être mis en exergue par l'alliance entre une expérience sensible dans les textes et l'ouverture d'un regard permise par la mise en récit. À défaut d'une mise en ordre, peut surgir alors une « com-préhension » du sensible, dont la composition est rendue visible aussi bien que manifeste. On observe un double mouvement instauré par la pratique narrative, d'implication dans l'expérience diégétique rendue sensible et de distanciation face à celle-ci qui la rend visible et observable. Certains procédés, comme l'utilisation d'une focalisation fluctuante (focalisation interne, zéro, externe), l'abondance ou le retrait de la présence de la voix narrative, la conjonction des principes descriptifs et narratifs, permettent de plus de maintenir dans le texte différents angles de vue et d'approche, qui modulent la distance ou l'adhésion vis-à-vis de l'avoir-lieu diégétique, suscitant ainsi autant la force de sa présence que la possibilité de son observation.

L'événement, qui s'éprouve comme présence, imposée par le déroulement de ses manifestations et l'exposition progressive de son avoir-lieu, supporte un même principe de visibilité. S'il n'apparaît pas définitivement dans son surgissement, ressort de l'imposition d'un inconnu et ne peut se saisir qu'*a posteriori*, une fois son expérience éprouvée, il est combiné dans les récits avec un principe de distanciation, d'observation.

La linéarité et les spécificités de la narration sont alors travaillées pour les adapter à la création d'une expérience événementiale dans le récit à même d'être observée. Il s'agit de ne pas « dire » l'événement comme événement, de ne pas le définir d'emblée, tout en rendant visible et sensible son mode d'imposition d'un inconnu, la dynamique de son avoir-lieu qui entraîne la continuité biaisée et rompue du monde et du sensible. Cela implique l'essor d'un regard qui reconsidère le déroulement passé pour faire surgir la présence de l'avoir-lieu en cours. Celui-ci peut ainsi être rendu visible par la création d'un regard tourné dans diverses « directions », qui permette de dessiner les contours de l'événement et de mettre en exergue son principe d'advenue. Pour ce faire, les récits jouent du décalage temporel porté par tout événement : il est toujours déjà advenu tout en étant encore en train d'advenir. L'événement porte alors en lui un principe de rétrospection et de prospection : advenant comme un « déjà » et un « pas encore », il « défocalise » le temps. L'événement possède ainsi une double polarité temporelle, comme l'explique Ricœur :

« Ce que nous cherchons à penser, c'est la fonction d'*ouverture* de l'événement. La soudaineté, en tant que catégorie temporelle originale, paraît bien constituer l'inverse de la totalité temporelle [...]. En tant qu'inverse de l'être tout, l'*exaiphnes* vaut rupture *et* origine. Comme rupture, il recueille l'intention détotalisante portée par la notion d'événement, et donc dirigée contre toute ambition totalisante de la pensée. Comme origine, la soudaineté se

donne à penser comme jaillissement de nouveauté. [...]. La question qui se pose alors serait de savoir si l'on peut penser le temps comme *polarité de l'origine et de l'horizon*, d'un horizon renaissant chaque fois avec l'irruption de l'origine. »⁴²⁹.

Les récits jouent de cette double polarité temporelle, creusent le décalage porté par l'événement, pour le rendre visible comme événement, dans le même temps qu'ils rejouent son expérience d'advenue opaque, ne se laissant pas saisir lorsqu'elle est vécue.

Ce procédé engage dans les récits un jeu avec le principe de reconstitution portée par la mise en récit et la constitution d'une expérience selon le leurre d'une contemporanéité développée dans ces romans. Ils maintiennent ainsi conjointement les principes de rétrospection – propre à la reconstitution narrative et rendant visible l'événement en le ramenant vers le point d'origine qu'il a marqué et l'advenue à laquelle il a déjà donné lieu – et de prospection – à même de susciter l'expérience de son advenue en mobilisant sa dynamique continue et indéterminée sans cesse amenée à se prolonger, modulant à chaque possible réalisé l'horizon du monde auquel il donne lieu. L'exercice narratif, la mise en récit, sont ainsi travaillés de manière à permettre une constitution de l'expérience événementiale donnée comme actuelle et rendue observable par sa combinaison avec un principe de reconstitution. Le principe de la plurivocité du langage, ou des ramifications du flux narratif, notamment, permettent de développer ce double regard, cette double appréhension qui aiguise la perception d'une expérience. Les échos créés entre des images, des mots ou des expressions, qui se répercutent d'un chapitre à l'autre dans *Atlas Occidental*, permettent par exemple de lier ce qui a eu lieu avec la possibilité de sa continuité. Ils créent un retour sur ce qui s'est passé en faisant résonner les détails des chapitres précédents, et l'associent à ce qui est en cours et amené à se prolonger. Ils ouvrent ainsi une mémoire du récit dans le récit, qui combine prospection et rétrospection en renvoyant l'instant présent au mouvement d'advenue dans lequel il est pris. Ils confèrent par là une visibilité rétrospective à ce qui a eu lieu, sans le défaire de son intégration dans le déroulement continu de l'expérience diégétique. On observe un procédé comparable avec les ramifications du flux narratif chez José Saramago, notamment sa pratique de la digression. Celles-ci peuvent renvoyer de manière concomitante à l'expression d'un « maintenant », l'évocation d'un « avant » et la projection d'un « ensuite ». Elles donnent ainsi à voir un déroulement, mobilisant conjointement ses différents états, associant la sensation de son advenue à une distanciation réflexive, qui la fait apparaître comme telle. Il ne s'agit pas de liens logiques, qui briseraient l'indétermination de la dynamique événementiale, mais de la création de liaisons, discrètes, qui marquent les relations entre les instants par lesquelles s'organise un mouvement d'advenue, un processus. Elles rendent compte, de plus, d'une diversité, d'une multiplicité d'éléments faisant

429 « Événement et sens », *Raisons Pratiques*, n°2, 1991, « L'événement en perspectives », Publication de l'EHESS, p. 55.

présence dans le récit, donnant une teneur à l'avoir-lieu diégétique, et composant, par accumulation, une totalité, organisée dans un rapport avec la survenue événementiale.

Également, le fait que la présence de l'événement ne soit attestée dans les récits qu'à mesure du parcours de ses différentes manifestations, qui font advenir progressivement le bouleversement événemential, peut susciter un tel principe de combinaison entre une prospection et une rétrospection. Il mène en effet à reconsidérer, à partir de la manifestation présente, ce qui a eu lieu, ce qui a été lu, et permet ainsi à l'événement de se distinguer comme événement. L'absence de liens logiques entre les différents moments du récit, combinée avec le principe de liaisons plus subtiles, indirectes, connotant l'advenue continuée de la dynamique événementiale, appelle en effet à un principe de reconstitution de la part du lecteur. Il est ainsi investi doublement : par l'expérience sensible créée (l'actualité de l'advenue événementiale), par la nécessité de son observation (pour la percevoir comme telle). Le « rien » par lequel est désigné dans un premier temps l'accident manqué entre les avions de Brahé et d'Epstein à l'incipit d'*Atlas Occidental* en est tout à fait représentatif. La survenue, *a posteriori*, d'un sentiment que « quelque chose a eu lieu », oblige à reconsidérer l'ensemble de la scène décrite et lue, et charge *a posteriori* le fait survenu à l'incipit d'une teneur événementiale. La confusion temporelle dont fait état le personnage par rapport à cet avoir-lieu est elle-même représentative de ce décalage porté par l'événement, instauré par la narration, suscité par la mise en récit, qui permet de maintenir à la fois la force de l'expérience sensible, indéterminée, de l'advenue événementiale, et la possibilité de l'ouverture d'un regard et d'une observation de celle-ci : « Andava e veniva dalla guida senza pensieri definiti, con un senso di nostalgia istantanea come talvolta si prova per cose che stanno accadendo, sono appena accadute, o debbono accadere ancora. »⁴³⁰. Les récits parviennent ainsi à maintenir dans le texte la double orientation propre à l'événement. Ils font apparaître son événementialité, en suscitant l'expression d'un mouvement d'advenue indéterminé en même temps que sa considération. Sans avoir à les réduire, sans les soumettre à un principe d'explication ou de définition, la présence de l'événement et l'ampleur de son advenue peuvent faire l'objet d'un regard, d'une appréhension. Ce procédé permet de donner à voir un mouvement d'advenue et d'organiser un déroulement, tout en dégageant le récit d'une structure logique. Cela permet de faire surgir du récit une présence, dont la manifestation continue s'éprouve et dont la dynamique est portée au regard. Le récit peut ainsi se constituer comme lieu d'une expérience, observable.

L'advenue événementiale, la dynamique hétérogène qu'il représente, sont ainsi mises en forme par le récit : la linéarité de sa structure comme les ramifications de son expression sont contraintes ou

430 *Atlante Occidentale*, p. 17 (« Son attention allait et venait tandis qu'il conduisait sans pensées bien définies, avec un sentiment de nostalgie instantanée comme on l'éprouve parfois pour des choses qui sont en train d'arriver, qui viennent à peine d'arriver, ou doivent arriver encore. », *Atlas Occidental*, p. 25).

utilisées pour donner une présence et une visibilité au mouvement d'advenue qu'il entraîne. La combinaison entre la création d'une expérience sensible et la possibilité de son observation fournie par la mise en récit peut mener alors à l'essor d'une com-préhension, à l'appréhension de la dynamique événementiale, des particularités de son mouvement d'advenue et de celles de la composition du monde⁴³¹.

L'observation suscitée ne rend cependant visible que le fait que « quelque chose » est en cours, « está a acontecer », « sta accadendo ». Elle ne permet pas de définir l'événement, de lui donner une caractérisation, de doter son déroulement d'une destination prévisible. Il est au contraire donné comme manifestation contingente, ouverture indéterminée de possibles, d'éléments faisant présence et valant comme présence. L'inconnu qu'il représente est ainsi préservé dans son caractère immaîtrisable, peut s'imposer comme la présence d'une nouveauté, d'une altérité, dans le monde. Il apparaît, en cela, véritablement « événemential » : il possède une ampleur indéterminée, représente un bouleversement advenant progressivement à partir des possibles ouverts par son surgissement, auquel n'est donnée toute son ampleur que rétrospectivement.

C'est cette dynamique qui est donnée à voir. L'avancée particulière des récits et la visibilité progressive conférée à l'événement comme événement peut correspondre alors au mouvement d'un parcours, qui fait advenir l'hétérogénéité d'un divers selon la continuité d'un mouvement de traversée d'une expérience. On trouve dans ces récits ce processus de cheminement qui ne s'ordonne pas selon la linéarité d'une succession logique, mais s'organise de manière asyndétique et paratactique, que définit Michel de Certeau⁴³² par rapport au « parcours » et à la logique paradoxale de la marche. Ceux-ci s'effectuent selon un passage disruptif d'un élément du monde à un autre, appréhendé à mesure d'un déploiement progressif. De même, l'avancée de la narration constitue peu à peu une totalité organisée, ponctuée d'éléments divers, emplie également de la teneur du parcours qui permet de l'appréhender. Il s'agit aussi bien de la teneur des expériences diégétiques des personnages, qui participent à la constitution du monde et le forment par leur agir et leur appréhension, que de la progression de la narration, des particularités de l'exercice littéraire et de la consistance du matériau-langage qui en suscitent la présence. L'expérience du parcours crée ainsi le

431 Mouvements d'advenue de l'événement et de la composition du monde se confondent de plus : l'événement ouvre une reconfiguration du monde, le monde se compose selon la présence de l'événement, ainsi que le décrit Romano : « Par suite, le monde n'est pas ici véritablement distinct de l'événement en tant que tel, mais il est bien plutôt un *a priori* de celui-ci. Tandis que le contexte est, par définition, indépendant du fait qui s'y annonce [...], le fait se tenant « là-devant », ob-stant pour quiconque l'envisage, le « monde » se tenant « là-derrrière », comme le fond signifiant sur lequel il se détache, l'événement et le monde au sens événemential apparaissent, au contraire, interdépendants, solidaires l'un de l'autre. », *op. cit.*, p. 93. Le monde n'est ainsi pas un simple contexte, mais ressort du mouvement de l'événement, mis en exergue par ces récits.

432 Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien, I. Arts de faire*, Gallimard, 1990 (1980), p. 147-153.

monde diégétique et l'événement qui l'ouvre, marque son advenue et le donne à voir. Au contraire des « relevés de parcours » dont parle Michel de Certeau⁴³³ « [qui] perdent ce qui a été : l'acte même de passer. » car ils donnent à ce procédé une unité *a posteriori*, ces récits le rejouent en le décrivant. On observe donc une liaison, une continuité, créée par le mouvement de l'advenue événementiale, dans le même temps qu'une déliaison, un hétérogène, un insaisissable, puisque son advenue ne fait pas l'objet d'une détermination et d'une définition qui lui donnerait un aspect unitaire, mais s'exprime progressivement par une diversité de manifestations⁴³⁴.

Les personnages font l'objet d'un même procédé : ils apparaissent soumis à une évolution, se donnent comme indéterminés, ne s'appréhendent qu'à mesure que la narration « parcourt » leurs modes de réaction, et ne se singularisent qu'à mesure de leur parcours diégétique de la situation événementiale. Cette indétermination selon laquelle ils apparaissent, si elle les fait apparaître sans qualités particulières, n'équivaut pas à une absence de qualités. Elle met simplement à distance le recours à une caractérisation, en ne la faisant pas intervenir dans la description des personnages. Leur mode d'être n'est ainsi pas formé d'un ensemble de caractéristiques conçues comme des attributs essentiels des personnages. Il se dégage, au contraire, comme un ensemble de possibilités portées en puissance dans toute manifestation d'une présence. Les personnages sont alors mis progressivement au jour, s'adviennent, apparaissent selon un mouvement de constitution. Ce mouvement par lequel ils se réalisent peu à peu, se dotent d'une consistance et font présence en tant qu'eux-mêmes, fait écho à la dynamique de construction de soi à travers ce qui nous arrive et les expériences qui nous échoient, qu'analyse Romano. Les personnages se construisent comme des « advenants », se découvrant eux-mêmes dans la continuité de leurs manifestations, à travers les situations et les événements qui les révèlent à eux-mêmes. Le rapport instauré avec le lecteur renvoie de plus à la dynamique de rencontre d'autrui : ce n'est qu'à mesure que l'autre s'éprouve qu'il se laisse voir et appréhender comme lui-même.

Les textes renouent ainsi avec le principe du devenir : l'événement, le monde et les personnages ne sont pas donnés à voir dans une détermination figée, ils n'adviennent qu'en ayant progressivement lieu, qu'en développant un mouvement selon lequel leur présence se manifeste, et selon lequel ils apparaissent dans la continuité narrative. L'appréhension de la dynamique paradoxale de

433 *Ibid.*, p. 147.

434 Ces récits proposent l'assomption des principes de « discohérence » pour lesquels plaide Michel de Certeau dans l'appréhension du quotidien et de son « temps accidenté », et l'on pourrait appliquer mot pour mot sa définition des lieux stratifiés de la ville au monde bâti dans ces romans : « L'ensemble, fait de pièces non contemporaines et encore liées à des totalités effondrées, est géré par des équilibres subtils et compensatoires qui assurent silencieusement des complémentarités. Mouvements infinitésimaux, activités multiformes, homologues à cette « bouillie d'électrons, de protons, de photons..., tous êtres aux propriétés mal définies en perpétuelle interaction », par laquelle, d'après René Thom, la théorie physique représente l'univers. », *Ibid.*, p. 294. L'analyse des rapports entre ces récits et la science contemporaine permettrait sans doute d'éclairer plus précisément le type de structure que ces auteurs instaurent dans leurs récits, ainsi que la configuration du monde qu'ils donnent à voir.

l'événement, à la fois prospective et rétrospective, renvoyant à son avoir-eu-lieu comme à la continuité de sa présence, au prolongement de son advenue, fait porter l'attention sur un « cours des choses », un processus en cours. L'être, l'avoir-lieu, ressort dans ces récits avant tout d'un processus. Celui-ci ne s'ordonne pas mais se *forme* par les relations instaurées entre les divers éléments qui le composent, les diverses expressions de sa présence. À l'instar des personnages, pris dans un mouvement d'advenue perpétuel qui leur permet de posséder un mode d'être dynamique plutôt qu'une caractérisation fixe, le monde ouvert par l'événement dans ces récits semble être en permanence parcouru d'une dynamique, d'orientations plurielles qui connectent ses diverses manifestations – présentes, passées, futures, simultanées.

La narration de « l'action » du récit se distingue alors peu d'un principe descriptif, qui permet de poser côte à côte des éléments faisant présence simultanément⁴³⁵. L'agencement qui régit la narration d'action est de fait biaisé, parcouru de segments descriptifs, tissé par un mélange avec un principe analytique (Daniele Del Giudice) ou réflexif (José Saramago). Le mouvement d'advenue du monde est par là rendu central : le monde n'est plus un contexte sur lequel se superposerait l'action, tandis que celle-ci se confond avec l'évocation d'une configuration des situations. L'action du récit semble être reportée à l'advenue du monde, les actions des personnages formant la teneur du monde plutôt que celui-ci n'en compose le contexte. Un principe de simultanéité, de mobilisation et d'actualisation de tous les éléments formant la teneur d'une situation et sa configuration est ainsi suscité. Actions prenant place dans le monde et descriptions du contexte se rejoignent, pour donner lieu, dans le texte, au mouvement de la constitution du monde renouvelé par l'événement.

Plus que la singularité de l'événement diégétique, se dégagent par cette construction les spécificités du mouvement d'advenue de l'événement, quel qu'il soit, et de la constitution du monde qu'il ouvre. Le retour sur ce qui est advenu, intégré au mouvement d'avoir-lieu en cours, ne brise ainsi pas l'adhésion à la continuité de son processus, selon laquelle la structure narrative s'ordonne. Il permet, plutôt, d'en détailler la structuration, de donner à voir l'organisation d'une continuité hors d'un principe de succession logique. Ainsi, il ne s'agit pas de caractériser unitairement les éléments du récits, ou de les définir, mais de rendre visible la composition de leur présence. La dynamique de la constitution renouvelée et lente du monde advenant par le bouleversement événemential est ainsi

435 Cf. Genette, *Figures II*, Seuil, 1979 (1969), « Frontières du récit », p. 49-68 : « La narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit ; la description, au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble surprendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace. », p. 59 ; « La différence la plus significative serait peut-être que la narration restitue, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements, tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace [...] », p. 60.

mise en exergue par les récits. On retrouve ici l'expression du mouvement d'advenue événemential et de son appréhension décrit par Claude Romano :

« Non seulement, en effet, le monde s'origine dans l'événement, mais il n'est pas, rigoureusement parlant, différent de celui-ci. Car, d'un côté, l'événement n'« est » justement rien d'autre que la métamorphose du monde et de son sens ; et, de l'autre, le monde n'« est » que l'événement de son propre avènement, ce qui advient ou se mondanise à travers cette métamorphose du possible : l'événement en son sens pur. C'est parce qu'il est une *modulation du monde* que l'événement peut révéler le monde en tant que tel, comme la totalité articulée du possible pour l'advenant [...]. L'événement est alors, rigoureusement, ce qui donne accès à l'Ouvert du monde qui s'ouvre en lui, à la possibilité du possible qu'il possibilise. »⁴³⁶.

Plus qu'une unicité est donnée à voir la dynamique de l'advenue d'un monde, jamais ordonnée, mouvante, se constituant à chaque fois qu'un possible est actualisé. C'est l'articulation interne du mouvement d'avoir-lieu qui est donnée à voir : tendue entre le déjà advenu et l'advenir, mettant en relation des moments divers, liés alors uniquement par sa dynamique et les ramifications du texte (échos, digressions). C'est le mouvement de cette advenue et de son appréhension (décalée, prise dans un temps plurilinéaire), composé par le surgissement et l'imposition de la présence d'un inconnu opéré par l'événement événemential, que les romans expriment, dont ils rendent manifeste la présence et sur lequel ils ouvrent le regard. Un principe d'écho avec l'expérience commune de l'événementialité peut ainsi naître des textes.

De la même manière, la création d'une expérience sensible, rendue visible, observable dans sa configuration particulière (spatiale, mettant au jour un réseau de relations entre les éléments) permet d'appréhender, autant que la singularité de la situation diégétique, la structuration d'un sensible, la composition commune de son expérience (on pense notamment aux détails jouant le principe de perception et chargeant les situations d'une matérialité autant que donnant à voir leur configuration). Les instants précis, visibles et sensibles, divers, ainsi suscités, composent de plus par amalgame la teneur du monde diégétique. Ils participent ainsi de son processus d'advenue, l'emplissent de la diversité de leurs manifestations. Les récits donnent alors à voir cette structuration d'un sensible, le mouvement qui le sous-tend, les différentes manières dont les différents éléments le composant se positionnent et entrent en relation, formant la teneur singulière du sensible diégétique autant qu'éclairant sur le processus de sa composition.

Un commun de l'expérience peut alors se faire jour, amenant le lecteur à un principe de reconnaissance. L'absence de caractérisation de l'événement, au profit de la mise en exergue de sa dynamique d'avoir-lieu, semble en effet davantage mobiliser une relation biaisée à l'extra-diégétique, par l'expression d'un commun, que renvoyer à la singularité de l'expérience diégétique. La « mise en présence » de la dynamique d'advenue ouverte par l'introduction de l'événement peut

436 *Op. cit.*, p. 93.

équivaloir à une mise au jour de la structuration sous-jacente de la dynamique de constitution d'un monde et de son expérience, et ferait alors écho à l'extra-diégétique. En l'absence d'une communication « d'informations », qui enserreraient les éléments du récit dans une trame logique, détermineraient strictement leur avoir-lieu, le lecteur est de plus appelé à effectuer un travail de reconnaissance, qui permet de lier l'expérience narrative à son expérience réelle. Il s'agit alors d'amener le lecteur à reconnaître la forme, la teneur d'une expérience. La création, de plus, d'un principe d'implication dans le sensible diégétique, ainsi que les divers procédés mis en place pour interpeller le lecteur (notamment les digressions et les commentaires chez José Saramago, l'analyse de l'action, la narration à la deuxième personne chez Daniele Del Giudice, ainsi que la constitution indéfinie et progressive de personnages, qui les renvoient à des déterminations quelconques évoquant un commun de l'appréhension d'autrui), permettent au récit de se constituer comme une expérience, dont la composition est rendue observable par la mise en récit et ses spécificités. Si les récits ne prétendent pas proposer un reflet fidèle du monde évoqué, la combinaison entre une visibilité et un principe de perception semble permettre de recréer dans les textes à la fois l'implication dans une expérience, reconnaissable par tout lecteur, et de fournir la possibilité d'une observation de sa composition, rejouée spécifiquement par l'exercice littéraire et renvoyant à l'extra-diégétique. Il ne s'agirait alors pas tant de procéder à une relation *du* monde que d'instaurer une relation *au* monde.

Le récit se constitue ainsi à la fois comme possibilité d'expérience et possibilité d'une appréhension de cette expérience. Il ne prétend pas mettre face au monde, mais ouvrir un regard sur celui-ci par le détour même de sa mise en récit, dont les spécificités, la distorsion, les lacunes, la faille entre les signifiants et l'objet signifié ne sont pas passés sous silence. La « mise en présence » à laquelle procèdent ces récits, la com-préhension qu'elle entraîne, peut permettre ainsi de doter l'expérience d'une forme, par l'exercice narratif ouvrant un regard sur sa composition, sa structuration, la diversité dont les relations particulières et changeantes créent la teneur.

La mise en présence d'un tel monde passe par une mise en forme qui puise dans les spécificités de l'exercice littéraire. Les liaisons infimes qu'il comporte vont permettre, notamment, de donner à appréhender la structuration mouvante et hétérogène du sensible. La linéarité du déroulement narratif est ainsi biaisée par les ramifications contenues dans son flux ou dans la plurivocité des mots. Échos, images, dessinent des lignes de force dans le récit, créent une liaison entre diverses scènes, divers instants chez Daniele Del Giudice. Chez José Saramago, les digressions emplissent le monde diégétique des divers cheminements de l'énonciation, expriment les possibles contenus en puissance soit par la diégèse, soit par le langage, soit par la position du narrateur. Ces procédés, peut-on dire, « amplissent » le monde, lui donnent une ampleur en l'emplissant de divers détails, des

lignes de sens contenus dans le langage, qui structurent le texte hors d'un aspect linéaire. Ils créent un sensible composé selon un réseau, une mise en relation d'éléments hétéroclites, permettant de rejouer et de donner à voir l'événement et sa construction paradoxale, qui ne s'accorde pas avec une unilinéarité. Se dessine alors un sensible articulé en différents plans dont le positionnement détermine la teneur. Le mélange entre les procédés descriptifs et narratifs, comme le jeu sur les ramifications du langage, la convocation de détails non-motivés, la création d'un principe d'échos ou la multiplication des lignes de sens dans le texte, contribue à découper les instants en diverses strates. Reliés par une construction paratactique, une agglomération dans une même phrase ou le mouvement du flux narratif, ces plans sont données à voir comme simultanés, tout en mettant en exergue leur diversité. Il s'agit de contraindre la forme romanesque à l'expression d'une exhaustivité, d'une simultanéité, afin de rendre une teneur du sensible qui possède à la fois une hétérogénéité et un principe de liaison interne. Chaque élément faisant présence dans une situation est ainsi distingué, comme sa participation à la situation globale et les liens entretenus avec les autres éléments.

Le faisceau des relations entre les éléments, souvent exprimées de manière spatiale (ou par un jeu d'écho, une proximité typographique ou une utilisation de la ponctuation isolant et liant à la fois les divers éléments), crée la situation globale, compose une totalité. Celle-ci s'organise en fonction du positionnement des divers éléments qui la composent de manière concomitante. Ces positionnements ne sont pas figés ni déterminés, mais soumis à un mouvement qui traduit leur importance, leur force de présence dans une situation. Il peut faire écho également au mouvement d'advenue de l'événement, qui rend certains éléments (émotions ou particularités matérielles) plus ou moins prégnants en fonction de son déroulement. Le sensible apparaissant dans les récits semble ainsi stratifié ou composé d'une agglomération. Il se dote alors d'un aspect composite, kaléidoscopique, la répartition de ces différents éléments (détails anodins, sentiments, sensations, perception, liens entre les personnages) se modulant au cours du processus d'advenue du monde. Ces procédés instaurent une liaison entre les divers éléments qui, si elle peut être paradoxale, unifie, englobe l'appréhension de l'hétéroclite dont semble ressortir l'expérience du sensible dans ces récits. Elle permet de dessiner, par les liaisons propres au langage narratif, par une contrainte de sa linéarité, par la prise en compte de son ambiguïté, de sa plurivocité ou de ses ramifications, la forme d'un monde, diversement composé et déroulant en filigrane la dynamique événementiale. Le faisceau de relations entre les éléments permet de dessiner la forme du sensible, tandis que la diversité des éléments lui donne sa teneur. Leur conjonction participe de la tentative de créer une expérience par un récit qui donne à « voir et à sentir ». Dégagés d'une mise en ordre, les récits

procèdent alors à une mise en forme de l'expérience du sensible, rejouée par l'exercice narratif et ses caractéristiques, donnée à voir par la mise en récit.

Par ailleurs, la nuance du principe de sélection donne lieu à un monde composé d'une multitude d'éléments faisant présence de manière inopinée et tissant la configuration des diverses situations. Ce procédé peut laisser place à l'évocation de la diversité qui compose le monde, rejouée par l'exercice littéraire. L'intervention de ces éléments divers, détails généralement non-motivés, ressortant souvent d'un principe paratactique, qui emplit le monde diégétique d'une diversité, contribue encore à dégager l'événement d'un principe d'ordonnement causal, et pourrait alors permettre de le « remondaniser ». En effet, ils laissent place, dans le récit, à la diversité insignifiante qui « interfère » avec le dessin d'une ligne claire reconstituant un principe causal : « Autrement dit, la science, pour les besoins de sa méthode, se livre à une démondanisation du fait intramondain, éliminant de sa trame causale toutes les causes non pertinentes qui interfèrent, dans la théorie, avec le calcul de la loi seule explicative en termes scientifiques. »⁴³⁷. Ces éléments permettent ainsi de donner lieu dans le texte à la teneur d'une diversité, d'un hétéroclite, telle qu'elle s'impose dans toute expérience du sensible, hors d'un processus unilinéaire. Une telle composition des récits peut ainsi permettre de rejouer cette saturation insignifiante de l'expérience du sensible. Elle contribue en tous cas à créer un monde tissé d'une diversité, hétéroclite, donnant peut-être ainsi davantage lieu à un commun qu'à un extraordinaire.

La mise en forme littéraire rejoue ainsi une articulation du monde s'accordant avec les principes de la grande parataxe, qui conjoint hétérogène et liaisons paradoxales. Les liaisons comprises dans l'exercice littéraire, les particularités de celui-ci, sont mises en avant et créent la possibilité de l'évocation de la teneur d'un tel monde et de son dessin. Les particularités du langage rencontrent ainsi la forme hétéroclite, diverse, mouvante et déhiérarchisée du sensible. Dans le même temps, les récits créent un tel monde, dont ils offrent l'expérience, tissant ainsi un lien avec l'extra-diégétique.

L'événement, le « débord » dont il est doté (puisque'il ne s'organise pas dans un agencement causal, ne possède pas de signification, porte une temporalité composite et paradoxale et ne se soumet pas à une détermination), est utilisé comme point d'organisation du mouvement par lequel se tisse un monde et son expérience, advenant de manière continue à défaut d'ordonnée. Il permet de soutenir par son articulation paradoxale la mise en forme d'un sensible que proposent les textes, donnée comme mise en présence.

437 Romano, *op. cit.*, p. 58.

Le fait d'utiliser l'événement comme élan du récit, tout en l'extrayant du schéma logique, en le dotant d'une hétérogénéité plutôt que d'en faire un point de cohérence, permet d'appréhender la manière dont toute présence (du monde, de l'événement, d'autrui) s'impose en fonction d'un mouvement qui la fait progressivement advenir, par la mise au jour de ses spécificités et de sa singularité. Dans le même temps, la mise en récit et la construction particulière de ces romans jouant des propriétés de l'exercice littéraire rend visible ce mode de présence, son mouvement. La narration, bien qu'elle ne puisse plus proposer une mise en ordre, une signification ou un reflet du réel donné comme fidèle, qu'elle soit avant tout distorsion, mise en avant de son propre fonctionnement, peut ainsi ouvrir à une appréhension (implication dans une expérience et visibilité de celle-ci), à une compréhension d'une expérience qui s'inscrit dans une relation à l'extra-diégétique par un jeu d'écho. Elle donne accès à une expérience rendue observable, répondant ainsi aux recherches poétiques des deux auteurs, qui tentent, lors de leur entrée dans l'écriture dans les années 80, de trouver une possibilité de narration. Avec cette construction du roman autour de l'événement événemential, ils se dégagent des impasses supposées de la narration, puisqu'il leur devient possible d'évoquer un commun de l'expérience, qui fasse écho à l'extra-diégétique sans prétendre à une entreprise mimétique. L'utilisation de l'extrapolation fictionnelle, d'un principe de distorsion de l'objet évoqué, la mise en exergue des failles de l'entreprise narrative, soutenus chez ces deux auteurs par leur utilisation de l'événement, permet ainsi de renouer avec une possibilité de récit. L'utilisation « paradoxale » de l'événement (comme point d'hétérogénéité et d'articulation, de figuration et de mise en avant des principes narratifs), permet d'insuffler aux récits un élan, anime leur déroulement. Elle fonde de plus la structure narrative sur une « discohérence », qui peut soutenir leur volonté de « raconter des histoires » sans enserrer les expériences et parcours de vie dans la création d'un destin. Une telle utilisation de l'événement permet d'ouvrir le récit à l'aléatoire et la diversité de tout parcours, rendus visibles par la distance portée par la mise en récit vis-à-vis de ce qu'elle évoque. Cela permet une appréhension de l'expérience distincte d'une mise en ordre, mais allant de pair avec une mise en forme, puisant ses caractéristiques dans celles du langage et de l'exercice littéraires. La figuration narrative permet ainsi de manifester la présence d'un monde, d'ouvrir à sa perception, son appréhension et son observation.

Bibliographie

José Saramago

Romans

en français

L'Année de la mort de Ricardo Reis, [Paris], Seuil, 1988, traduction Claude Fages

Le Radeau de pierre, [Paris], Seuil, 1990, traduction Claude Fages

Histoire du siège de Lisbonne, [Paris], Seuil, 1992, traduction Geneviève Leibrich

L'Evangile selon Jesus-Christ, [Paris], Seuil, 1993, traduction Geneviève Leibrich

Le Dieu manchot, [Paris], Seuil, 1995, traduction Geneviève Leibrich

L'Aveuglement, [Paris], Seuil, 1997, traduction Geneviève Leibrich

Manuel de peinture et de calligraphie, [Paris], Seuil, 2000, traduction Geneviève Leibrich

Quasi Objets, [Paris], Seuil, 2000, traduction Geneviève Leibrich

Pérégrinations portugaises, [Paris], Seuil, 2003, traduction Geneviève Leibrich

L'Autre comme moi, [Paris], Seuil, 2005, traduction Geneviève Leibrich

La Lucidité, [Paris], Seuil, 2007, traduction Geneviève Leibrich

Les Intermittences de la mort, [Paris], Seuil, 2008, traduction Geneviève Leibrich

en portugais

Manual de Pintura e Caligrafia, Lisboa, Editorial Caminho, 1977

Levantado do Chão, Lisboa, Editorial Caminho, 1980

Viagem a Portugal, Lisboa, Editorial Caminho, 1981

Memorial do Covento, Lisboa, Editorial Caminho, 1982

O Ano da morte de Ricardo Reis, Lisboa, Editorial Caminho, 1984

Objecto Quase, Lisboa, Editorial Caminho, 1984 (1978)

A Jangada de Pedra, Lisboa, Editorial Caminho, 1986
História do Cerco de Lisboa, Lisboa, Editorial Caminho, 1989
O Evangelho sobre Jesus Cristo, Lisboa, Editorial Caminho, 1991
Ensaio sobre a Cegueira, Lisboa, Editorial Caminho, 1995
O Homem Duplicado, Lisboa, Editorial Caminho, 2002
Ensaio sobre a Lucidez, Lisboa, Editorial Caminho, 2004
As Intermittências da Morte, Lisboa, Editorial Caminho, 2005
As Pequenas Memórias, Lisboa, Editorial Caminho, 2006

Essais, Carnets, Discours, Chroniques

Deste Mundo e do Outro, Lisboa, Editorial Caminho, 1985
Cadernos de Lanzarote-I, Lisboa, Editorial Caminho, 1994
Cadernos de Lanzarote-II, Lisboa, Editorial Caminho, 1995
Cadernos de Lanzarote-III, Lisboa, Editorial Caminho, 1996
Cadernos de Lanzarote-IV, Lisboa, Editorial Caminho, 1998
Cadernos de Lanzarote-V, Lisboa, Editorial Caminho, 1998
Discursos de Estocolmo, Lisboa, Editorial Caminho, 1999
A Estátua e a Pedra, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999

Interviews

BARBAS, Helena, « Saramago, Das aparências das coisas », *Expresso*, 3/04/2004, suplemento Actual, nº1640, p. 14-17

BERRINI, Beatriz, « Entrevista com José Saramago », *Ler Saramago : o romance*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998, p. 227-245

FERREIRA ALVES, Clara, « O cerco a José Saramago », *Revista Expresso*, 22/04/1989, p. 60-64

FERREIRA ALVES, Clara, « José Saramago, Todos os pecados do mundo », *Revista Expresso*, 28/10/1995, p. 81-86

GOMES, Adelino, « José Saramago, O universo não tem notícia da nossa existência », *Mil Folhas, Público*, 12/11/2005, p. 4-7

GUSMAO, Manuel, « Entrevista com José Saramago », *Vertice* n°14, maio de 1989, p. 85-99

PEDROSA, Inês, « José Saramago : « A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa » », *Jornal de Letras*, 10/11/1986, p. 24-26

NUNES, Maria Leonor, « José Saramago, O escritor Vidente », *Jornal de Letras*, 25/10/1995, p. 15-17.

Articles de José Saramago

en français

« Chiapas, un combat pour la dignité », *Le Monde Diplomatique*, janvier-février 2000, p. 84-86.

en portugais

« História e ficção », *Jornal das Letras, Artes e Ideias*, Ano X, n°400, 1990, p.17-20

« Descobrir o outro, descobrir-se a si mesmo », *Espacio/Espaço escrito, Revista de literatura en dos lenguas*, Badajoz, n°9 y 10, Inverno 93/94, p. 84-92.

« Entre o narrador omnisciente e o monólogo interior : voltar ao autor ? », *La Littérature comparée à l'heure actuelle, Théories et réalisations / textes réunis et présentés par Steven Tôtôsy De Zepetnek et Milan V. Dimic*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 183-193.

Ouvrages Critiques

en portugais

José Saramago : Uma voz contra o silencio / coord. de Fransisco José Viegas, Lisboa, Editorial Caminho, 1999, 64 p.

ALZIRA SEIXO, Maria, *Lugares da ficção em José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional -Casa da moeda, 1999, 176 p.

ARNAUT, Ana Paula, *Post-modernismo no romance português contemporâneo : fios de Ariadne, máscaras de Proteu*, Coimbra, Livraria Almedina, 2002, 387 p.

BAPTISTA – BASTOS, *José Saramago : Aproximação a um retrato*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996, 113 p.

BERRINI, Beatriz, *Ler Saramago : o romance*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998, 245 p.

CERDEIRA DA SILVA, Teresa Cristina, *José Saramago, Entre a história e a ficção : uma saga de portugueses*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989, 277 p.

COSTA, Horácio, *José Saramago, O Período formativo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, 389 p.

LOPES, Oscar, *Os sinais e os sentidos, Literatura portuguesa do século XX.*, Lisboa, Editorial Caminho, 1986, chap. « José Saramago, as fronteiras do maravilhoso real », p. 193-217

REIS, Carlos, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998, 173 p.

autres langues

BLOOM, Harold, *The Varieties of José Saramago*, Lisboa, Fundação Luso-Americana, 2002, 47 p.

Articles

en français

ALZIRA SEIXO, Maria, « Modernités insaisissables – remarques sur la fiction portugaise contemporaine », *Dedalus*, n°1, 1991, p. 303-313

BESSIERE, Jean, « Certitude et hasard, Ordinaire et énigme du roman », *Coloquio/Letras*, n° 151-152, 1998, p. 463-472

GRACIETE BESSE, Maria, « A Jangada de Pedra de José Saramago et la fascination de l'espace. », *Quadrant*, n° 16, 1999, p. 73-87

GRACIETE BESSE, Maria, « Une cartographie singulière du féminin dans les romans de José Saramago », *Quadrant*, n° 21, 2004, p. 171-184

KRYSINSKI, Wladimir, « Le romanesque et le sacré, Observations sur L'Evangile selon Jesus-Christ », *Coloquio/Letras*, n°151-152, 1998, p. 403-411

MOURA, Jean-Marc, « L'écriture et la vie selon José Saramago, sur O ano da morte de Ricardo Reis », *Coloquio/Letras*, n°151-152, 1998, p. 281-290

PAGEAUX, Daniel, « La Péninsule ibérique quitte l'Europe », *L'Europe, reflets littéraires / textes* recueillis et présentés par Colette Astier et Claude de Greve, [Paris], Klincksieck, 1993, p. 199-205

en portugais

ALFAYA, Javier, « O compromisso moral e político na obra de José Saramago, ou um leitor espanhol perante Saramago », *Vertice*, n°52, Janeiro-Fevereiro 1993, p. 23-27

ALZIRA SEIXO, Maria, « Ficção », *Coloquio/Letras*, n°78, 03/1984, p. 30-42

ALZIRA SEIXO, Maria, « Escrever a terra, Sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo », *Revista da Faculdade de Letras*, n°2, 5a Seria, 1984, p. 19-28

ALZIRA SEIXO, Maria, « Alteridade e auto-referencialidade no romance português de hoje », *Dimensões da alteridade nas culturas de língua-portuguesa – O Outro : Actas / 1ero Simpósio interdisciplinar de estudos portugueses*, vol 1, Lisboa : D.E.P – F.C.S.H. -Universidade Nova, 1985, p. 307-314

ALZIRA SEIXO, Maria, « De novo, o romance », *Jornal de Letras*, 10/11/1986, p. 23

ALZIRA SEIXO, Maria, « História do Cerco de Lisboa, ou a respiração da sombra », *Coloquio/Letras*, n°109, Maio-Julho de 1989, p. 33-40.

ALZIRA SEIXO, Maria, « Narrativa e Ficção – Problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo », *Coloquio/Letras*, n°134, 10-12/1994, p. 101-114

ALZIRA SEIXO, Maria, « Derivas, Notas para uma leitura do caderno de apontamentos sobre a composição de A jangada de Pedra », in *Coloquio/ Letras*, n° 151-152, 1998, p. 311-319

ALZIRA SEIXO, Maria, « Quanto pode o coração », *Jornal das Letras*, Ano XXV, n° 923, 15 a 28 de Fevereiro de 2006, p. 23

BARRETO DA CUNHA, Priscila, « Dramáticas palavras : O narrador e a teoria da linguagem em A Jangada de Pedra de José Saramago », *Luso-Brazilian Review*, vol 43, n° 1, 2006, p. 111-127

BULGER, Laura Fernanda, « A Jangada de pedra, de José Saramago – Viagem em busca de um futuro, de um tempo, de um destino », *Il Portogallo e i mari : un incontro tra culture / dir.* Instituto universitario Orientale, Napoli, Lignori Editore, 1997, p. 69-85

- CARRIÇO VIEIRA, Agripine, « Da História ao indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de José Saramago, do Evangelho... a Todos os nomes », *Coloquio/Letras*, nº151-152, 1998, p. 379-392
- CERDEIRA DA SILVA, Teresa Cristina, « José Saramago, A ficção reinventa a história », *Coloquio/Letras*, nº120, Abril-Junho de 1991, p. 174-178
- CERDEIRA DA SILVA, Teresa Cristina, « O quinto evangelista ou da Tigela ao Graal », *Vertice*, nº52, 1993, p. 17-21
- COSTA, Horácio, « Sobre a Pós-Modernidade em Portugal, Saramago revisita Pessoa », *Coloquio/Letras*, nº109, Maio-Junho de 1989, p. 41-47
- DE SOUSA REBELO, Luis, « A consciência da história na ficção de José Saramago », *Vertice*, nº52, Janeiro-Fevereiro 1993, p. 29-38
- KAUFMAN, Helena, « A metaficção historiográfica de José Saramago », *Coloquio/Letras*, nº120, Abril-Junho de 1991, p. 124-136
- LANCIANI, Giulia, « Os universais irreduzíveis de José Saramago. », *Vertice*, nº 52, 1993, p. 13-16
- LOURENÇO, Eduardo, « Literatura e revolução », *Coloquio/Letras*, nº78, Março de 1984, p. 7-16
- PALMA DOS REIS, Filipa, « José Saramago e algumas tendências actuais do romance em Portugal », *Peregrinações*, nº12, 1986, p. 4-8
- PIRES DE LIMA, Isabel, « Dos « anjos da História » em dois romances de José Saramago, Ensaio sobre a Cegueira e Todos os Nomes», *Coloquio/Letras*, nº151-152, 1998, p. 415-426
- PIRES DE LIMA, Isabel, « Saramago pós-moderno o talvez não », *Quadrant*, nº15, 1998, p. 215-225
- REIS, Carlos, « Romance e história depois da revolução, José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea. », *Il Bagaglio dello scrittore / a cura di Giulia Lanciani*, Roma, Bulzoni Editore, 1996, p. 23-36
- TAVANI, Giuseppe, « Viagem abusiva de um filólogo nos universos saramaguianos », *Vertice*, nº52, 1993, p. 5-12
- VIÇOSO Vitor, « *Levantado do Chão* e o romance neo-realista », *Colóquio/letras*, nº152, 1998, p. 239-248

autres langues

CECCUCCI, Piero, « La Citta ritrovata. Una « frincha de esperança » in Ensaio sobre a Cegueira », *Il Bagaglio dello scrittore* / a cura di Giulia Lanciani, Roma, Bulzoni Editore, 1996, p. 177-189

FOKKEMA, Douwe, « How to decide whether Memorial do Covento by José Saramago is or is not a postmodernist novel ? », *Dedalus*, n°3, 1991, p. 293-302

FOKKEMA, Douwe, « The art of rewriting the Gospel », *Coloquio/Letras*, n° 151-152, 1998, p. 395-402

LANCIANI, Giulia, « Gli universali irriducibili di José Saramago », *Il Bagaglio dello scrittore* / a cura di Giulia Lanciani, Roma, Bulzoni Editore, 1996, p. 62-71

Daniele Del Giudice

Romans

en français

Le Stade de Wimbledon, [Paris], Seuil, 2003 (1985), traduction René de Ceccatty

Atlas Occidental, [Paris], Seuil, 1987, traduction Jean-Paul Manganaro

Quand l'ombre se détache du sol, [Paris], Seuil, 1996, traduction Jean-Paul Manganaro

L'Oreille absolue, [Paris], Seuil, 1998, traduction Jean-Paul Manganaro

Dans le musée de Reims, [Paris], Seuil, 2003, traduction Jean-Paul Manganaro

Horizon Mobile, [Paris], Seuil, 2010, traduction Jean-Paul Manganaro

en italien

Lo stadio di Wimbledon, Torino, Einaudi, 1983

Atlante occidentale, Torino, Einaudi, 1985

Nel museo di Reims, Milano, A. Mondadori, 1988

Staccando l'ombra da terra, Torino, Einaudi, 1994

Mania, Torino, Einaudi, 1997

Orizzonte mobile, Torino, Einaudi, 2009

Interviews

en français

ALPHANT, Marianne, « Daniele Del Giudice, service gagnant », *Libération*, 4 novembre 1985, p. 36

DE CECCATTY, René, « Postface en forme d'entretien avec l'auteur », *Le Stade de Wimbledon*, Rivages, 1985, p. 145-147

DELAUNOIS, Alain, « Daniele Del Giudice ou l'art de mettre l'ombre en lumière », *Le Soir*, 30 octobre 2003, p. 3, disponible sur http://archives.lesoir.be/daniele-del-giudice-ou-l-art-de-mettre-l-ombre-en-lumie_t-20031030-Z0NPM4.html

MANGANARO, Jean-Paul, « Entre Venise et Wimbledon », *Magazine Littéraire*, n°237, janvier 1987, p. 22-24

en italien

BERGHMANS, Dominique, « Intervista a Daniele Del Giudice », *Atti del Convegno Internazionale, Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, vol. 2, Roma, Bulzoni, Leuven University Press, 1995, p. 587-605

QUAQUARELLI, Lucia, « Una narrazione probabile », *Inchiesta*, n°119, janv-mars 1998, p. 69-71

QUAQUARELLI, Lucia, « Una Narrazione probabile », *Objets de fiction, quelques fonctions narratives (France-Italie, 1980-1990)*, sous la direction de Philippe Daros, Thèse : Littérature Générale et Comparée : Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle : 2003, p. 301-311

Articles de Daniele Del Giudice

en français

« L'oeil qui écrit », *Italo Calvino*, Philippe Daros, Paris, Hachette Sup., 1994, p. 214-217 / extraits de « L'occhio che scrive », *Rinascita*, n°3, 20/1/1984, traduction Martine Gugliemi-Peretti

« Un écrivain diurne », *Le Magazine Littéraire*, n° 274, février 1990, p. 26-29, traduction Marie-Josée Tramuta

« Comment raconter l'invisible », *L'Atelier du Roman*, n°1, 11/1993, Paris, L'Arléa, p. 127-136, traduction Carole Walver

en italien

« L'occhio che scrive », *Rinascita*, n°3, 20/1/1984, p. 15-16

Ouvrages critiques

en français

QUAQUARELLI, Lucia, *Objets de fiction, quelques fonctions narratives (France-Italie, 1980-1990)*, sous la direction de Philippe Daros, 403p. Thèse : Littérature Générale et Comparée : Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle : 2003.

en italien

LA FERLA, Manuela, *Diritto al silenzio, vita e scritti di Roberto Bazlen*, Sellerio editore, Palerme, 1994, 204 p., chap. « Un'eco di suggestioni », p. 97-104

Articles

en français

DAROS, Philippe, « Image et représentation chez Italo Calvino et Daniele Del Giudice », *Chroniques Italiennes*, n°75/76 : « Italo Calvino, les mots, les idées et les rêves », 2005, p. 77-96

GRODENT, Michel, « Les « manies de Daniele Del Giudice », *Le Soir*, 15 avril 1998, p.4, disponible sur http://archives.lesoir.be/les-manies-de-daniele-del-giudice_t-19980415-Z0F3V9.html

SCEPI, Henri, « Parabole de l'éclipse », *Critique*, n°538, mars 1992, p. 174-187

SCEPI, Henri, « L'homme, l'air et la machine », *Critique*, n°586, mars 1996, p. 223-224

SPERTI, Valeria, « Voyages à la recherche de soi : Yourcenar, Del Giudice, Tabucchi », *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* / eds C. Biondi, C. Rosso, Pise, Editrice Libreria Goliardica, 1988, p. 259-272

en italien

BERTONE, Giorgio, « Il volo di Del Giudice », *L'Indice dei libri del mese*, ano XII, n°4, aprile 1995, p.14

BERTONI, Federico, « Avventure di un uomo probabile », *Inchiesta*, n°119, janv-mars 1998, p. 65-68

COLETTI, Vittorio, « Corpi ai confini del pensabile », *L'indice dei libri del mese*, ano XIV, n°6, giugno 1997, p.14

GUISO, Angela, « Il compromesso della modernità : la scrittura di Daniele Del Giudice tra *attualità e tradizione* », *Bolletino '900*, n°1-2, 2010, disponible sur <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2010-i/Guiso.html>

autres langues

DOLFI, Anna, «Daniele Del Giudice, Planimetry of Sight/vision in three books », *The new italian novel* / edited by Zygmunt G. Baranski and Lino Pertile, Univerity of Toronto Press, 1997 (1993), p. 89-97

CAESAR, Michael, « Italian fiction in the Nineteen-Eighties », *Postmodernism and contemporary fiction*, ed Edmund J. Smyth, London , B.T. Bradsford Ltd, 1991, p. 74-89

RICCI, Franco, « Atlante occidentale : Del Giudice's New Atlantis », *Mosaic*, vol. 23, n°1, winter 1990, p. 45-53

Critique littéraire générale

Ouvrages critiques (monographies)

Roman, Réalités, Réalismes / études réunies par Jean Bessière, [Paris], P.U.F, 1989, 243 p.

The new italian novel / ed. Z.G. Baranski and Lino Pertile, Toronto, University of Toronto Press, 1997 (1993), 257 p.

The Cambridge History of italian literature / ed. Peter Brand, Lino Pertile, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 701 p.

Littérature et espaces / sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal, Limoges, Pulim, 2001, 668 p.

Que se passe-t-il ? Événements, sciences humaines et littérature / sous la direction de Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabrina Parent et al., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, 253 p.

Que m'arrive -t-il ?, Littérature et événement / sous la direction de Emmanuel Boisset et Philippe Corno, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, 301 p.

Le Sens de l'événement dans la littérature française des XIXe et Xxe siècles / eds Pierre Glaude et Helmut Meter, Bern, Peter Lang, 2008, 296 p.

BARTHES, Roland, BERSANI, Léo, et al., *Littérature et réalité* / sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, [Paris], Seuil, 1982, 181 p.

BEIU-PALADI, Luminita, *Generi del romanzo italiano contemporaneo*, Stockholm, Almqvist and Wicksell international, 1998, 203 p.

BENJAMIN, Walter, « Le Narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Rastelli Raconte... et autres récits*, [Paris], Seuil, 1987 (1971), pp.143-178, trad. Maurice de Gondillac

CAESAR, Ann Hallamore, *Modern Italian Literature*, Cambridge, Polity Press, 2007, 233 p.

CALVINO, Italo, *Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire*, [Paris], Gallimard, 1989, 197 p., trad. Yves Hersant

COHN, Dorit, *La Transparence Intérieure*, [Paris], Seuil, 1981, 310 p., trad. Alain Bony

COHN, Dorit, *Le Propre de la fiction*, [Paris], Seuil, 2001, 261 p., trad. Claude-Hary Schaeffer

- COURTIEU, Marc, *L'Événement dans le roman occidental du XX^e siècle. Continuités et ruptures*, sous la direction de Jean-Pierre Martin, 641 p., Thèse : Lettres et arts : Lyon, Université Lumière Lyon II : 2007, consultable en ligne sur http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2007/courtieu_m
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, [Paris], Grasset, 315 p., trad. Myriem Bouzaher
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, [Paris], Seuil, 1972, 285 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, [Paris], Seuil, 1979 (1969), 293 p.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, [Paris], Seuil, 1991, 151 p.
- GENETTE, Gérard, *Métalepses*, [Paris], Seuil, 2004, 131 p.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, 268 p.
- HONIG, Edwin, *Dark conceit, the making of allegory*, London, Faber and Faber, 1959, 209 p.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative, the metafictional paradox*, London, Routledge, 1991 (1980), 168 p.
- LABARTHE, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, 700 p.
- LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, [Paris], Gallimard, 1973, 415 p., trad. Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret et Joëlle Yong, sous la direction d'Henri Meschonnic
- MANACORDA, Giuliano, *Storia della letteratura italiana contemporanea, 1940-1996*, Roma, Editori Riuniti, 1996, 1027 p.
- RICOEUR, Paul, *De l'interprétation, essai sur Freud*, [Paris], Seuil, 1965, 534 p., chap. II « Le conflit des interprétations », pp.29-44
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, [Paris], Seuil, 1975, 411 p.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit I*, [Paris], Seuil, 1983, 404 p.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit II*, [Paris], Seuil, 1984, 298 p.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit III*, [Paris], Seuil, 1985, 513 p.
- RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, [Paris], Seuil, 1986, 452 p.
- TABUCCHI, Antonio, *La Nostalgie du possible, sur Pessoa*, [Paris], Seuil, 1998, 118 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, [Paris], Seuil, 1970, 184 p.

Articles

ATTRIDGE, Derek, « Avant l'arrivant, Le Maître de Pétersbourg de J.M. Coetzee et quelques ouvrages récents de Jacques Derrida », *Passions de la littérature : avec Jacques Derrida* / sous la direction de Michel Lisse, Paris, Galilée, 1996, p. 323-345

COURTIEU, Marc, « De l'événement intramondain à l'événement discursif », *Trans*, n° 10, été 2010, disponible sur <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article440> (au 1er novembre 2010).

COURTIEU, Marc, « De la place de l'événement dans le récit. », *Trajectoires* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, Consulté le 01 novembre 2010. URL : <http://trajectoires.revues.org/index326.html>

GONTARD, Marc, « Le postmodernisme en France, Définition, critères, périodisation », *Le temps des lettres, quelle périodisation pour l'histoire de la littérature française au Xxe siècle ?* / sous la direction de M.Touret et F.Dugast-Portes, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 283-293

KRYNSINSKI, Wladimir, « Voyages modernes et postmodernes : mythe ou réalité des déplacements cognitifs », *Ecriture du voyage et mémoire culturelle* / ed. Maria Alzira Seixo, Amsterdam : Atlanta (Ga), Rodopi, 2000, p. 23-33

LYOTARD, Jean-François, « Réponse à la question : qu'est ce que le postmoderne », *Critique*, n°419, avril 1982, p. 358-367

PIWNIK, Marie-Hélène, « Panorama de la littérature portugaise contemporaine », *Siècle 21*, n°6, printemps-été 2005, p. 5-8

RICOEUR, Paul, « Événement et sens », *Raisons Pratiques*, n°2, 1991, « L'événement en perspectives », Publication de l'EHESS, pp.41-57

RIFFATERRE, Michael, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue Française*, n° 3, p. 46-60

VANDENDORPE, Christian, « Allégorie et interprétation », *Poétique*, n° 117, février 1999, p. 75-94, disponible sur <http://www.ruor.uottawa.ca/fr/handle/10393/12804> (au 17 mai 2011)

Philosophie

Monographies

AGAMBEN, Giorgio, *La Communauté qui vient*, [Paris], Seuil, 1990, 119 p.

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2008, 41 p.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, 278 p.

DERRIDA, Jacques, « Donner la mort », *L'Éthique du don : Jacques Derrida et la pensée du don* / eds Jean-Michel Rabaté, Michael Wetzell, Paris, Métailié, 1992, p. 11-108

DERRIDA, Jacques, *Apories*, Paris, Galilée, 1996, 140 p.

LABARRIÈRE, Pierre-Jean, *Au fondement de l'éthique, Autostance et relation*, Paris, Kimé, 2004, 106 p.

LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini*, [Paris], Le livre de poche, 1982, 121 p.

RANCIÈRE, Jacques, *La Chair des mots*, Galilée, 1998, 205 p.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, 75 p.

RANCIÈRE, Jacques, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, 78 p.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, 157 p.

ROMANO, Claude, *L'événement et le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 293 p.

ROMANO, Claude, *L'événement et le temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 313 p.

ROMANO, Claude, *Il y a*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 382 p.

Articles

DERRIDA, Jacques, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », *Dire l'événement, est-ce possible ?*, Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida / Jacques Derrida, Gad Soussana, Alexis Nouss, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 81-112

Divers

Monographies

L'événement en anthropologie, Concepts et terrains / sous la direction de Ignace Olazabal et Joseph J. Lévy, Presses de l'université de Laval, 2006, 267 p.

BAUDRILLARD, Jean, *L'Échange impossible*, Paris, Galilée, 1999, 189 p., chap. « Événement réel, événement fatal : Singularité de l'événement », p.167-174

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*, [Paris], Gallimard, 1990 (1980), 349 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Editions de Minuit, 2000, 286 p.

LAPLANTINE, François, *De tout petits liens*, Paris, Mille et une nuits, 2003, 414 p.

MASSEY, Doreen, *Philosophy and politics of space*, Athens, A. Papasotoriou Co Publications, 2001, 53 p.

Articles

FARGE Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux », *Terrain*, 2002, n° 38, p. 69-78.

Événement et dynamique événementiale chez José Saramago et Daniele Del Giudice

Résumé

Les romans de Daniele Del Giudice et la seconde partie de la production romanesque de José Saramago se construisent autour d'un événement neutre, survenant par surprise et en excès des possibles diégétiques. Il peut être considéré comme « événemential » si l'on suit les analyses philosophiques de Claude Romano. Cette thèse met en lumière la place d'un tel événement dans les poétiques des deux auteurs, étudie ses spécificités diégétiques et narratives et les caractéristiques de son utilisation, et analyse ses implications par rapport au monde refiguré par le roman.

L'utilisation d'un tel événement participe de la recherche d'une narration possible entreprise par les deux auteurs au début des années 80 ; elle permet de dérouter le schéma romanesque traditionnel en reportant l'attention sur un processus d'avoir-lieu indéterminé et sans cesse dévié qui préserve un élan dans le récit tout en perturbant son organisation logique. Les deux auteurs visent à mettre en relief un mouvement d'advenue, et ainsi, à créer un écho avec le réel extra-diégétique. Celui-ci apparaît tissé d'une multitude d'éléments instables qui forment un ensemble mouvant. Le récit donne à voir les relations qui le composent, la dynamique qui l'anime. Est créée une expérience à la fois sensible et observable, ancrée dans les propriétés du langage et de la narration, mettant en perspective une structuration du sensible.

L'utilisation de l'événement rapproche ces deux auteurs et met en exergue une tendance contemporaine du récit : la tentative de mettre en évidence une dynamique d'advenue, indéterminée, incertaine et sans visée, mais imposant dans et par le récit la force d'une présence.

Mots clés : [événement, José Saramago, Daniele Del Giudice, roman contemporain]

The event and the dynamic of the happening in the novels of Jose Saramago and Daniele Del Giudice

Abstract

Daniele Del Giudice's novels, and the second part of Jose Saramago's novelistic work, are built around a neutral event, happening surprisingly and beyond the possibilities contained by the diegetic world. Such an event can be considered as « événemential » in the terms of Claude Romano's philosophical analysis. This thesis examines the place of such an event in the poetics of the two writers, studies its diegetic and narrative specificities as well as the characteristics of its use, and analyses its implications in giving shape to the world figured by the novels.

The use of such an event is part of the search of a possible narration begun by the two writers in the early 1980's : this event disrupts the traditional novelistic pattern by drawing attention to a process of happening that is indeterminate and constantly disrupted, all the while providing a narrative dynamic that disturbs its own organisational logic. Both writers aim to expose the movement of the happening, echoing the extra-diegetic reality. The latter appears as woven from a multiplicity of unstable elements which combine to form a changing totality. The narrative shows its relational structure and its dynamic. An experience that is both tangible and visible is created, anchored in the specificities of language and narration, in a way that offers a perspective on the structuring of the sensory world.

The use and role of the event in the two writer's novels reveals shared concerns and gestures towards a tendency of contemporary narrativisation : the desire to make palpable the dynamics of an indetermined, aimless and uncertain happening, while rendering in and through narrative the force of a presence.

Keywords : [event, José Saramago, Daniele Del Giudice, contemporary novel]

Littérature Générale et Comparée – ED 120 Littérature Française et Comparée
Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle
17, rue de la Sorbonne
75230 Paris cedex 5