

LES INTERMITTENCES DE LA MORT ET LE VOYAGE DE L'ÉLÉPHANT : LA VIE, LA MORT ET L'IMMORTALITÉ SELON JOSÉ SARAMAGO

SÍLVIA AMORIM

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

Résumé : *Les intermittences de la mort* (2005) et *Le voyage de l'éléphant* (2008) font partie des derniers romans de José Saramago et se recentrent sur des questions existentielles. En cherchant à saisir l'essence même de l'Homme et le sens de la vie, l'auteur se heurte, plus que jamais, aux limites d'un langage et de systèmes de représentation imprégnés d'idéologie. José Saramago ne cesse alors de déconstruire son propre texte par le biais de commentaires métafictionnels et métadiscursifs, mais ne renonce cependant pas à la transmission de sens ni à des partis pris éthico-moraux. Il propose ainsi, dans les deux romans, des allégories de la vie et de la mort tout en véhiculant une critique caustique de la société contemporaine et en réaffirmant les valeurs qu'il juge fondamentales. La résolution du paradoxe d'une écriture sceptique, désabusée, mais qui persiste néanmoins, passe par l'exploration de nouvelles dimensions du langage. Celles-ci se révèlent lorsque le génie artistique entre en jeu pour sonder les aspects les plus difficilement exprimables de l'expérience humaine. Cette même virtuosité est peut-être ce qui confère à l'Homme une part d'immortalité, et constitue le legs de José Saramago.

Mots-clés : José Saramago, allégorie, métafiction, représentation, art

Resumo: As *Intermitências da Morte* (2005) e *A Viagem do Elefante* (2008) fazem parte dos romances mais recentes de José Saramago e centram-se em questões existenciais. Ao procurar apreender a própria essência do Homem e o sentido da vida, o autor depara-se, mais do que nunca, com os limites de uma linguagem e de sistemas de representação impregnados de ideologia. José Saramago não deixa então de desconstruir o próprio texto através de comentários metaficcionais e metadiscursivos, não desistindo, porém, de transmitir significados e princípios ético-morais. Assim, nos romances referidos, o autor propõe alegorias de vida e da morte à medida que vai formulando uma crítica cáustica da

sociedade contemporânea e reafirmando valores que considera fundamentais. A resolução do paradoxo de uma escrita cética e desenganada, embora persistente, envolve a exploração de novas dimensões da linguagem. Estas revelam-se quando o génio artístico entra em jogo para averiguar os aspetos mais difíceis de expressar da experiência humana. Esta mesma mestria é talvez o que proporciona ao Homem uma parte da imortalidade, constituindo o legado de José Saramago.

Palavras-chave: José Saramago, alegoria, metaficção, representação, arte

Abstract: *Death at Intervals* (2005) and *The Elephant's Journey* (2008) are among José Saramago's most recent novels and focus on existential questions. In seeking to grasp the true essence of human being and the meaning of life, the author, more than ever, comes up against the limits of a language and systems of representation imbued with ideology. José Saramago does not cease to deconstruct his own text through metafictional and metadiscursive comments, but does not renounce the transmission of meaning and ethical-moral principles. Thus, in the novels discussed here, the author proposes allegories of life and death while conveying a caustic critique of contemporary society and reaffirming the values he considers fundamental. The resolution of the paradox of a writing that is sceptical and disillusioned, but persists despite this, involves the exploration of new dimensions of language. These are revealed when artistic genius comes into play to probe the most difficult to express aspects of human experience. This very talent is perhaps what gives the human a share of immortality, and constitutes José Saramago's legacy.

Keywords: José Saramago, allegory, metafiction, representation, art

Les réflexions sur le sens et la finitude de l'existence sont au premier plan dans les derniers romans de José Saramago, en particulier *Les intermittences de la mort* (paru en 2005) et *Le voyage de l'éléphant* (paru en 2008). Ce recentrement sur des questions existentielles conduit à une réflexion sur des thèmes de plus en plus universels qui visent à saisir l'essence même de l'Homme. En s'essayant à une telle définition, l'auteur aborde les dimensions les plus difficilement exprimables de l'expérience humaine et se heurte, plus que jamais, aux limites du langage et de la représentation. José Saramago ne renonce cependant pas à transmettre sa

propre vision des choses dans des romans qui suggèrent de nouvelles dimensions du langage tout en proposant des allégories de la vie et de la mort.

Dans *Les intermittences de la mort*, l'auteur réinterprète avec humour le mythe de l'immortalité. Dans un pays où, subitement, les habitants cessent de mourir — bien qu'ils continuent de vieillir et de décliner —, la vie institutionnelle, économique et sociale se trouve désastreusement bouleversée. Le roman verse alors dans une décapante satire de la société contemporaine : hypocrite, peu encline à affronter des questions comme l'euthanasie ou la gestion de la dépendance, elle paraît dépourvue de sens critique, obsédée par les apparences et prisonnière d'une logique du profit. L'auteur rappelle également que la mort est inhérente à l'être humain, qui ne saurait trouver de sens dans la vie éternelle. *Le voyage de l'éléphant*, quant à lui, constitue une réflexion sur le cheminement que représente l'existence et peut être lu comme une allégorie de la vie humaine. Le parcours de l'éléphant Salomon à travers l'Europe du XVI^e siècle, constitue une réflexion pleine de sagesse sur le sens de la vie, un voyage fait de rencontres, de séparations, de dangers et d'épreuves, de contrariétés et de satisfactions, de tromperies et de miracles. Le malicieux cornac, Subhro, et l'éléphant sont des vecteurs de différence¹ : ils sont l'objet de curiosité, voire de crainte ou d'intolérance, mais ne laissent personne indifférent. Ainsi, la remise en question et la relativisation des savoirs et des croyances passe par eux. La vie s'apparente à une quête identitaire constante, impossible à achever car, tant que l'homme fait des rencontres et vit de nouvelles expériences, son identité est toujours en devenir.

Il est possible de faire dialoguer ces deux romans car, dans les deux cas, l'auteur ne cesse de nous mettre en garde contre les pièges de la représentation et du langage, imprégnés d'idéologie et incapables de saisir les dimensions les plus complexes de l'existence humaine. Pourtant, malgré ce scepticisme, il ne renonce pas à la transmission de sens ni à ses partis pris éthico-moraux. Les deux œuvres suggèrent des issues à ce paradoxe, en laissant entrevoir des dimensions du langage susceptibles d'exprimer ce qui, chez l'Homme, est essentiel et universel.

Artifices et limites du langage

Le "*linguistic turn*", dont les enjeux sont présentés par Richard Rorty dans l'introduction de son volume éponyme (1992, 1-42), ainsi que le tournant postmoderniste

¹ Une différence ainsi affirmée par le narrateur : « En réalité, l'éléphant était un être différent. Si différent qu'il n'avait rien à voir avec ce monde-ci, il était régi par des règles qui ne cadraient avec aucun code moral connu [...] » (Saramago, 2009, 141).

des années 1980, ont induit une méfiance vis-à-vis des systèmes de représentation, et en particulier du langage. José Saramago manifeste, lui aussi, une attitude quelque peu désabusée vis-à-vis de la capacité de ses romans à refléter le réel. La dimension métafictionnelle² qui résulte de cette posture crée un « jeu de miroirs sans fin » (Hutcheon, 1984, xii) de l'œuvre en elle-même, ce qui crée d'ailleurs un paradoxe puisque le texte n'échappe pas au scepticisme ainsi instauré par lui-même. Or, d'après Linda Hutcheon (1989, 93-94), ce paradoxe est productif et participe de la dimension politico-esthétique de la métafiction. Nous nous proposons d'explorer cette productivité en commençant par montrer les aspects douteux du langage mis à nu par José Saramago dans les nombreux commentaires métalinguistiques présents dans ses textes.

Le signifiant des mots est souvent présenté comme étant purement conventionnel : il ne dit rien du référent, il peut même être en contradiction avec celui-ci, comme l'est par exemple le nom du cornac dans *Le voyage de l'éléphant*. Subhro, le prénom de ce personnage, signifie « blanc », ce qui en Europe peut sembler inapproprié pour désigner un Indien. D'ailleurs, les noms changent aléatoirement dans le roman, selon le bon vouloir des puissants : Subhro devient Fritz car l'archiduc Maximilien en a décidé ainsi, de même que l'éléphant Salomon (Salomão) est rebaptisé Soliman. Les toponymes changent également, en fonction des frontières et de l'hégémonie politico-linguistique des États. Ainsi, la ville italienne de Bolzano devient Bozen en allemand (Saramago, 2009, 217) et le col d'Isarco est « obstinément » appelé Einsack par les Autrichiens (2009, 191). José Saramago nous met ainsi en garde contre tout essentialisme linguistique et fait d'ailleurs le choix d'abandonner la majuscule des noms propres, ce qui permet de dissocier le nom et la personne, le nom propre étant un mot comme les autres. Dans *Les intermittences de la mort*, l'apprenti philosophe médite également sur l'absence de liens entre les mots et les choses :

Voilà un mot qui sonne bien, qui est rempli de promesses et de certitudes, tu dis métamorphose et tu poursuis ton chemin, on dirait que tu ne vois pas que les mots sont des étiquettes collées sur les choses, les mots ne sont pas les choses, tu ne sauras jamais comment sont les choses pas même quels sont

² La définition générale que donne Patricia Waugh met en évidence la destruction l'illusion référentielle opérée par la métafiction, ainsi que l'impact plus large de cette dernière sur notre rapport au réel : "a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critic of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text" (Waugh, 1984, 2).

leurs vrais noms, car les noms que tu leur donnes ne sont que cela, les noms que tu leur donne [...] (Saramago, 2008, 93)

Ce caractère arbitraire du signe linguistique est patent dans l'instabilité du sens des mots. Une longue digression à propos du substantif « ennui » (pt. *nojo*), permet de rappeler que ce mot, autrefois synonyme de peine, exprime désormais (surtout en portugais) la répugnance et le dégoût. Le narrateur ne manque pas de nous mettre en garde contre les mots car ils « changent d'avis comme les êtres humains » (2008, 83).

La question des liens entre les structures signifiantes et le monde empirique est posée de façon explicite par José Saramago : le roman n'est pas une copie du réel, mais se présente comme une (re)création de celui-ci. Comme l'explique Linda Hutcheon (1989, 34), avec la métafiction postmoderne « la représentation reconnaît consciemment son existence en tant que représentation, c'est-à-dire comme interprétation (voire création) de son référent, et pas seulement comme accès direct et immédiat à celui-ci ».³ Cette capacité créative de la représentation (par le récit, et par le langage en général) est par ailleurs expliquée de façon éclairante par la linguiste Fernanda Irene Fonseca qui, en s'appuyant sur les travaux de Karl Bühler, démontre que grâce à la deixis le contexte référentiel est engendré « dans et par le texte » (Fonseca, 1992, 149). Or, ces représentations finissent par se substituer au réel et par modeler notre vision du monde et notre perception des choses. Ainsi, la mort revêt habituellement, dans la culture occidentale, un aspect épouvantable. Les expressions qui la désignent, comme « vieille atropos à la denture dénudée » (Saramago, 2008, 13), « odieuse Parque » (2008, 139) ou Parque aux « ciseaux grinçants » (2008, 28), révèlent une aversion pour la mort, tout en construisant et en entretenant cette aversion. D'autres représentations sont évoquées, comme l'horrible grosse femme en noir que Marcel Proust aurait aperçue près de son lit de mort. Et dans une culture plus contemporaine et médiatique, la mort revêt la figure d'un *serial killer*. Les nombreuses représentations, collectives ou individuelles, révèlent notre difficulté à sonder une notion insaisissable que les personnages du roman s'obstinent néanmoins à analyser et disséquer. La personnification est une stratégie destinée à transformer la mort en une ennemie tangible, alors que la mort n'est pas une altérité, mais une composante de l'existence humaine. Elle n'est pas antagoniste à l'être humain, mais fait partie de sa définition même.

Le caractère contingent de nos représentations est également suggéré par l'apparition fortuite d'une tête de mort sur le corps d'un animal, le sphinx tête de mort. Ce papillon

³ Nous traduisons cette citation.

représente la mort (au sens concret), cependant, l'apparition du squelette sur son corps est accidentelle, due, comme l'explique avec humour le narrateur, à un « tohubohu biologique » (Saramago, 2008, 221) :

Comme on peut le voir sur l'image dans le livre, le sphinx tête-de-mort est un papillon et son nom latin est *acherontia atropos*. C'est un papillon de nuit qui comporte sur la partie dorsale du thorax un dessin ressemblant à une tête de mort humaine [...]. Et il se nomme *atropos*, c'est-à-dire mort. (2008, 220)

Pour en revenir aux aspects métalinguistiques, l'auteur démontre que les mots peuvent parfois être utilisés pour dissimuler une réalité peu agréable, voire dérangeante. Le pouvoir hypocritement euphémistique de l'expression « foyers du crépuscule heureux » (2008, 36), utilisée pour désigner les maisons de retraite, est dévoilé par le narrateur. Sur un ton sarcastique, celui-ci révèle que cette expression cache en réalité des lieux sordides, des « institutions de bienfaisance créées pour la tranquillité des familles qui n'ont ni le temps ni la patience de nettoyer la morve, de s'occuper des sphincters fatigués et de se lever la nuit pour glisser un bassin sous le malade alité » (2008, 35).

Ainsi, le choix des mots, ou même une simple option orthographique, peut changer la perception d'une situation donnée. Il suffira d'écrire, par exemple, « maphia » avec PH pour distinguer celle-ci de la mafia « classique » (2008, 63). De cette façon, le gouvernement du pays où l'on ne meurt pas peut collaborer sans scrupules avec cette serviable institution afin d'organiser des euthanasies.

Le mot écrit (règlement, loi, article, certificat...) jouit conventionnellement d'une certaine autorité, instillant, comme le relève le narrateur, un « respect plus ou moins superstitieux [...] dans les âmes timorées » (2008, 157). Par conséquent, la mort commence à envoyer à la population des préavis de décès sous forme de lettres violettes. Cependant, une de ces missives s'obstine à revenir à l'expéditrice, ce qui remet en question l'autorité de ce discours impersonnel et bureaucratique, ainsi que sa capacité d'action sur le réel, ce qui oblige la mort à aller à la rencontre de l'homme qui ne reçoit pas les lettres. Il faudra connaître le violoncelliste, revenir à l'humain, pour que le discours recouvre son sens.

Avec ironie, José Saramago reproduit un large éventail de sociolectes et de discours conventionnels, qui sonnent creux pour la plupart et s'avèrent totalement inefficaces en contexte de crise. Ainsi, le communiqué du premier ministre qui suit la suspension de la mort se résume à une série d'« inanités pseudo-scientifiques » (2008, 21). La formule creuse utilisée

par le ministre pour conclure son discours devant les journalistes (« il n'y a aucune raison de s'alarmer », 2008, 19) est un « tropisme », un « automatisme », un « mouvement machinal » qui s'avère contreproductif puisqu'il crée la panique. Enfin, le sensationnisme stérile des unes de journaux, foisonnantes de majuscules et de signes typographiques tape-à-l'œil, fait également l'objet d'une critique de la part de l'auteur.

Une autre critique vis-à-vis du langage consiste à affirmer son insuffisance lorsqu'il s'agit de décrire la complexité de l'expérience humaine. Cette incapacité se révèle notamment lorsqu'on cherche à représenter quelque chose d'aussi insaisissable qu'un paysage avec des mots éculés. Comme le constate le narrateur, les personnages se trouvent dans l'incapacité d'exprimer la beauté du panorama visible depuis le col du Brenner :

Réellement, le plus grand irrespect à l'égard de la réalité, quelle qu'elle soit, dont nous puissions faire preuve quand nous nous consacrons au travail vain qu'est la description d'un paysage, c'est de le faire avec des mots qui ne nous appartiennent pas, qui ne nous ont jamais appartenu, observez bien, des mots qui ont déjà parcouru des millions de pages et de bouches avant que n'arrive notre tour de les utiliser, des mots fatigués, épuisés d'être tellement passés de main en main et d'avoir laissé dans chacune une partie de leur substance vitale. (Saramago, 2009, 205-206)

D'une culture à l'autre et d'une langue à l'autre la palette de mots pour exprimer une réalité donnée peut être plus ou moins large, et il n'est pas rare que « les mots nous manquent » (Saramago, 2009, 204) pour exprimer avec nuance certains aspects du réel. Toutefois, il est difficile de se passer de ce langage, même s'il est conventionnel, creux ou insuffisant. Parfois, quand il met en jeu l'imagination, le génie et l'art, il peut révéler ses innombrables subtilités et capacités expressives. José Saramago nous oriente vers un langage qui ne prétend pas copier le réel, mais vers une approche biaisée qui dévoile indirectement une forme de vérité grâce à l'allégorie⁴. L'auteur rappelle, à travers un questionnement du personnage de la mort, que nous avons besoin de représentations pour rendre compréhensible une réalité fuyante :

⁴ À partir du roman *L'aveuglement* (1995), l'œuvre saramaguienne prend un nouveau tournant. Comme l'explique l'auteur dans son discours de réception de doctorat *honoris causa* de l'Université de Lille 3 (2004), l'allégorie devient alors « une nécessité ».

[...] où se trouve à présent amphitrite, fille de nérée et de doris, où se trouve ce qui n'a jamais existé réellement, mais qui a néanmoins habité pendant un bref laps de temps l'esprit des hommes afin d'y créer, également pour un bref laps de temps, une certaine façon particulière de donner un sens au monde, de tenter de comprendre cette même réalité. (Saramago, 2008, 212)

Ainsi, l'auteur ne renonce pas, pour citer Carlos Reis (2020, 71), à « un projet de récupération post-moderniste de l'allégorie », à la fois déconstructif et recanonisant, répondant à un « devoir éthique ». Dans *Les intermittences de la mort*, le personnage allégorique de la mort oscille ainsi, prosaïquement, entre la fonctionnaire zélée et la femme fatale, dans une fable qui éclaire la société contemporaine tout en interrogeant notre rapport à la mort. De façon moins subversive, *Le voyage de l'éléphant* représente l'existence humaine par le biais d'un voyage riche de rencontres et d'échanges, mais aussi d'épreuves et de séparations, dans ce qui ressemble, à première vue, à un roman historique relatant les facéties d'un cornac finaud et de son éléphant. Le sens de la vie se révèle dans le manque et le vide qui accompagnent la disparition de cette même vie, surtout lorsque celle-ci a été riche en contacts et ouverte à l'Autre. Chacun joue son rôle puis sort de scène, mais la pièce continue :

La colonne se mit en branle, précédée par le char à bœufs, c'est fini, nous ne les reverrons plus sur ce théâtre, la vie est ainsi, les acteurs apparaissent, puis sortent de scène, car ce qui leur est propre, habituel, ce qui tôt ou tard se produit, c'est qu'ils débitent les tirades qu'ils ont apprises, puis ils disparaissent par la porte du fond, celle qui donne sur le jardin. (Saramago, 2009, 134-135)

D'ailleurs, le roman se clôt sur une phrase laconique qui exprime la peine infinie de la reine du Portugal à l'annonce de la mort de Salomon (« elle courut s'enfermer dans sa chambre où elle pleura toute la nuit », 2009, 218).

Ainsi, on le voit, José Saramago ne renonce pas à la représentation, ni même au sens, et il associe la force pragmatique de l'éthique au *mythos*, l'organisation narrative des événements par le biais de l'art poétique. En outre, les trois derniers romans de José Saramago (*Les intermittences de la mort*, *Le voyage de l'éléphant* et *Caïn*) s'inscrivent, d'après Ana Paula Arnaut, dans un dernier cycle romanesque, celui des « romans-fables » marqués par une simplification de l'écriture et de la structure narrative, ainsi que par un « ton résolument

comique » (Arnaut, 2011, 26). Cette utilisation du ressort comique est ce qui permet l'acceptation de la dimension éthico-morale (Arnaut, 2011, 30) et le retour de cette dimension dans la littérature.

José Saramago, virtuose du langage

Le texte saramaguien présente un éventail diversifié de registres, de tonalités et de modulations. Il n'est pas rare que le narrateur, léger et ironique, ait recours à des périphrases cocasses. Par exemple, pendant la grève de la mort, les hôpitaux et agences funéraires sont appelés les « partenaires geignards, fournisseurs d'injections intraveineuses et de couronnes de fleurs avec un ruban rouge » (Saramago, 2008, 35). L'écriture est généralement profuse, chargée de commentaires et d'énumérations. Le registre est parfois familier, nourri de phrases toutes faites et d'expressions populaires : « clore le bec » (pt. *meter a viola no saco*), « enclisser la patte de la grenouille » (pt. *encanar a perna à rã*), « ménager la chèvre et le chou » (pt. *dar uma no cravo e outra ferradura*), « faire un froid de gueux » (pt. *estar um frio de rachar*), « nourrir des ânes avec de la brioche » (pt. *sustentar burros a pão de ló*) etc. Comme dans ses autres romans, l'auteur emploie des proverbes plus ou moins détournés (et parfois difficilement traduisibles), comme « un tiens vaut mieux que deux tu l'auras » qui devient « cet oiseau, au moins, elles l'ont bien dans la main » (2008, 149) [pt. *este pássaro, pelo menos, já o têm bem seguro na mão*], ou bien « celui qui raconte une histoire ne rate jamais l'occasion de lui ajouter un point et parfois même une virgule » (2009, 168) [pt. *quem conta um conto não passa sem lhe acrescentar um ponto, e às vezes uma vírgula*], ou encore « il est plus facile de voir la poutre dans l'œil du voisin que le poil d'éléphant dans le sien » (2009, 172) [pt. *é mais fácil ver a trave no olho do vizinho que o pêlo do elefante no próprio olho*].

À d'autres moments le style est clairement sentencieux, ce qui peut sembler paradoxal étant donné la posture critique de l'auteur face au discours autoritaire. On trouve de nombreuses phrases péremptoires dans les deux romans, mais ce sont les épigraphes, inventées par l'auteur, qui mettent ostensiblement en évidence ce ton aphoristique (« Nous saurons chaque fois moins ce qu'est un être humain - Livre des Prévisions », dans *Les intermittences de la mort*, et « Nous arrivons toujours à l'endroit où nous sommes attendus - Livre des Itinéraires », dans *Le voyage de l'éléphant*). On peut d'ailleurs s'interroger sur le statut particulier de ces sentences fictionnelles qui jouent pourtant un rôle de caution⁵ aux côtés de

⁵ L'épigraphe possède traditionnellement, comme l'explique Gérard Genette, une autorité liée à l'identité de son auteur, lequel joue le rôle de « caution indirecte » et dont l'identité est souvent plus importante que les

phrases de penseurs connus (comme Wittgenstein), comme si l'autorité de la fiction était ainsi réaffirmée par l'auteur.

À côté de la profusion de mots et de registres, le texte présente aussi, parfois, une sobriété contrastante. C'est notamment le cas dans *Les intermittences de la mort*, lorsque le narrateur raconte l'épisode d'une famille de paysans qui accepte de soulager le grand-père et le petit-fils, en état de mort suspendue, en les conduisant à la frontière afin de provoquer leur décès (Saramago, 2008, 50-55). Un autre changement de tonalité se produit dans cette phrase poignante qui s'adresse à un 'TU mystérieux, peut-être le lecteur, ou l'auteur lui-même : « [...] tout est égal à tout parce que tout aura une fin unique, celle-là même à laquelle une partie de toi devra toujours penser parce qu'elle est la marque obscure de ton irrémédiable humanité » (Saramago, 2008, 207).

Cette diversité de tonalités et de discours rend insaisissable la voix du narrateur lui-même, dont on ne sait jamais s'il parodie d'autres discours ou s'il assume réellement ses propos. Quoi qu'il en soit, sa voix ne surplombe pas les autres, elle ne les fait pas taire, et ne peut s'imposer, au risque d'être elle-même discréditée. On trouve ainsi un grand nombre de commentaires métatextuels qui, tout en révélant les coulisses de l'écriture, interrogent les partis pris du narrateur-auteur :

[...] 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 personnages 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. (Saramago, 2008, 50)

Reconnaissons d'ores et déjà qu'un certain ton ironique et déplaisant introduit dans ces pages chaque fois que nous avons dû parler de l'autriche et de ses autochtones était non seulement agressif, mais encore indéniablement injuste. Non que ce fût là notre intention, mais nous savons qu'en matière de chose écrite il n'est pas rare qu'un mot en entraîne un autre uniquement parce qu'ensemble ils ont belle allure, ce qui fait que souvent on sacrifie le respect à la légèreté, l'éthique à l'esthétique [...] (Saramago, 2009, 150)

paroles elles-mêmes. Le texte se place ainsi d'emblée dans la filiation de cette figure jugée digne de crédit, de valeur, ou représentative d'une tradition (Genette, 1987, 161).

Cependant, cette distanciation ne remet pas totalement en question l'adhésion du lecteur au roman. Pour expliquer ce qui semble être un paradoxe, il nous semble intéressant de recourir à la notion d'*ethos discursif* qui est, d'après le linguiste Dominique Maingueneau (qui défend le recours à cette notion dans le cadre de l'analyse littéraire), l'image de l'auteur qui se dégage de ce qui est dit et de la manière de le dire. Cette notion permet en particulier d'étudier le processus d'« adhésion des sujets à un certain positionnement » (Maingueneau, 2002, 60) car le texte incarne un être social, une personnalité porteuse de valeurs et de positions que le discours lui-même atteste. Cette figure est le « garant » d'un monde éthique (Maingueneau, 2002, 61) qui provoque l'adhésion du lecteur tout en lui donnant accès à ce monde éthique. Mais quelle est donc cette personnalité qui prend corps dans le roman saramaguien ? Peut-être l'*ethos* d'un virtuose du langage, pleinement conscient de la façon dont il utilise les mots et des enjeux liés à cet usage, capable d'orchestrer une large gamme de registres, de tonalités et de types de discours, y compris ceux qu'il prétend critiquer. L'adhésion est également garantie par le jeu complice qui s'établit avec un lecteur initié aux secrets et aux pièges de l'écriture et du langage. Il s'agit d'une figure qui ne se présente pas comme étant totalement fiable : ses propres partis pris sont explicités, et le lecteur est libre de les remettre en question. Il s'agit également d'un *ethos* d'essayiste, qui expérimente des situations fictives pour vérifier jusqu'où cela le conduit.⁶ Enfin, pour rejoindre l'analyse d'Ana Paula Arnaut présentée plus haut, l'adhésion du lecteur peut provenir de l'humour qui est une composante forte de cette personnalité. Ainsi, l'*ethos* saramaguien induit une approche singulière du roman, à la fois ludique et sérieuse, mais susceptible de montrer les multiples facettes contradictoires et complémentaires d'une même situation, d'une même expérience mise en scène par l'auteur.

L'*ethos* saramaguien est également celui d'un virtuose de l'écriture, un artiste qui explore de nouvelles dimensions du langage. Cette facette se révèle lorsqu'il s'agit d'évoquer les aspects les plus impénétrable de l'âme et de la nature humaines. Comment décrire, par exemple, l'amitié ou l'amour ? Comment représenter ce qu'on a peine à exprimer ? José Saramago relève le défi en explorant de nouveaux codes, tout en montrant que le véritable José Saramago se laisse saisir dans les moments de grâce où le roman parvient à exprimer, par-delà les mots, l'essence même de l'humain.

⁶ Cette vocation essayiste a maintes fois été soulignée par l'auteur et nous l'avons-nous-même étudiée (Amorim, 2010, 19-47).

Ainsi, l'auteur évoque avec tact et mesure la profondeur du lien affectif tout en suggérant que celui-ci ne peut être représenté par des mots triviaux et des images surfaites. Le philosophe Giorgio Agamben souligne l'aspect insaisissable d'un syntagme comme « je suis ton ami » qui implique une certaine performativité, tout en constatant que le terme « ami » est non-prédicatif (Agamben, 2007, 16). L'amitié ne peut se décrire par des mots, elle est « désubjection au cœur même de la sensation la plus intime de soi » (Agamben, 2007, 35) et elle est « le partage qui précède tout autre partage, parce que ce qu'elle départage est le fait même d'exister, la vie même » (2007, 40). José Saramago saisit ces aspects en décrivant Subhro comme « l'alter ego de salomon » (2009, 128) et en soulignant l'interdépendance, voire le brouillage identitaire, qui existe entre les deux personnages. Où l'un va, l'autre va, et lorsque Salomon meurt, on perd également la trace de Subhro. Ce langage du lien est suggéré par la façon singulière de communiquer adoptée par Salomon et Subhro : « Il déversait les paroles dans son oreille en un susurrement inintelligible qui pouvait être aussi bien du hindi que du bengali, ou une langue que seuls eux deux connaissaient, née et créée pendant des années de solitude » (2009, 122-123). De même, l'amitié est tangible dans des situations qui révèlent l'affection qui lie les personnages. Ainsi, les adieux au commandant portugais se font en silence, par des gestes qui expriment l'amitié et que l'auteur ne saurait traduire autrement :

Quand le discours prit fin et que le capitaine s'approcha de subhro pour lui donner l'accolade, salomon s'avança de deux pas et toucha l'épaule du militaire de sa trompe, cette espèce de lèvres palpitante. [...] Le cornac accompagna salomon pendant la revue, considérant que lui aussi avait fait ses adieux. Il n'était pas homme à permettre à son cœur de se briser en public, même si, comme en cet instant, des larmes invisibles coulaient le long de son visage. (2009, 134)

Le langage amoureux est une autre piste suggérée par le roman comme alternative au langage commun. D'après Roland Barthes, le discours amoureux est un langage singulier, déconnecté du pouvoir, obéissant à une logique de pure dépense (Barthes, 1977, 99-100). L'essayiste s'attache d'ailleurs, dans ses célèbres *Fragments d'un discours amoureux*, à faire un portrait de l'amour, et non à parler de l'amour par le biais d'un métalangage (1977, 7), puisque seules les situations sont susceptibles d'exprimer le sentiment amoureux. Le langage de l'amour fonctionne différemment du langage ordinaire : si nous restons à la surface des mots, ceux-ci n'ont pas de sens, il faut en sonder les abîmes, déchiffrer ce nouveau « code » (1977,

8). Il n'est donc pas surprenant que, dans *Les intermittences de la mort*, le violoncelliste ne comprenne pas le langage de la mort, une sorte de nouvelle langue parlée par une femme à la beauté « impossible à expliquer avec des mots » (Saramago, 2008, 241) : « Je ne comprends rien, parler avec vous c'est comme tomber dans un labyrinthe dépourvu de portes, Eh bien, voilà une excellente définition de la vie » (2008, 251). Les longs dialogues entre le violoncelliste et la femme, apparemment énigmatiques, sont pleins de sens cachés et expriment, avant tout, la fascination mutuelle et les liens invisibles qui se tissent entre les deux personnages :

Il se souvenait de phrases prononcées par la femme, l'allusion aux ambiguïtés qui se paient toujours, et il découvrit que toutes ses paroles, bien que pertinentes dans leur contexte, semblaient contenir un autre sens, qui refusait de se laisser capter [...] (2008, 247)

Le discours amoureux, « tissé de désir » (Barthes, 1977, 8), est plein d'une volonté de signifier ce désir. Symboliquement, à un niveau plus général dans le roman, la fascination mutuelle entre l'homme et la mort, ainsi mise en scène, indique une forme de réciprocité entre la vie et la mort, l'une étant la raison d'être de l'autre.

Autre langage et autre code dans le roman : la musique. Celle-ci est capable d'exprimer les émotions les plus authentiques, la vérité de l'être et de l'existence. Le violoncelliste reconnaît d'ailleurs son portrait le plus fidèle dans une étude de Chopin, l'opus vingt-cinq, numéro neuf, en sol bémol majeur (Saramago, 2008, 216), également intitulée "*butterfly*". Quand il veut parler de lui-même, le fait de jouer dispense le violoncelliste de tout discours fastidieux, la musique étant ce qui représente la vie, mieux que tout autre système sémiotique puisque « dans ces cinquante-huit secondes de musique » se trouve « une transposition rythmique et mélodique de toute vie humaine, ordinaire ou extraordinaire, à cause de sa tragique brièveté, de son intensité désespérée » (2008, 217).

La musique traduit les nuances et modulations de l'existence, y compris celles qui ne sont pas exprimable par des mots. Cette capacité à déchiffrer une vérité insondable, peut-être le mystère-même de la vie, confère au musicien une transcendance qui lui permet de toucher du doigt l'immortalité. Ce moment d'épiphanie où la mort découvre la facette la plus sublime de l'Homme, la touche profondément et lui arrache une larme (2008, 242-243). Le violoncelliste, amateur « de littérature en général » (2008, 219), établit une passerelle entre la musique et les livres. De la musique à la littérature il n'y a qu'un pas si la démarche artistique

est présente et la volonté de projeter, dans l'œuvre, une part de soi-même. De fait, José Saramago, grand mélomane, est également un virtuose du rythme qui manie avec dextérité la ponctuation. Il indique ainsi au lecteur, tel un compositeur, comment interpréter son texte-partition pour placer correctement les pauses et adopter l'intonation adéquate, en fonction du sens qui émerge au fur et à mesure. À propos des *Intermittences de la mort*, l'auteur met en évidence la correspondance entre la structure triadique du roman et la musique :

Ce ne sont pas trois histoires, mais une sorte de rétrécissement d'une vision panoramique, mais cela conduit à trois rythmes narratifs, que le lecteur perçoit dans le rythme de la phrase et dans la vitesse de lecture. Au fond, il y a quelque chose de musical, comme si cela commençait par un *Allegro*, se poursuivait en *Andante* et finissait en *Largo*. (Saramago, 2005)⁷

Ainsi, en accord avec la théorie du rythme d'Henri Meschonnic, nous pouvons dire que le rythme est un signifiant décisif du roman qui, loin d'être un simple aspect technique, est une « forme-sens » susceptible de résonner chez le lecteur et de lui dévoiler de nouveaux sens (Meschonnic, 1982, 224).

En dépit des déconstructions qui interviennent dans les deux romans, notamment par le biais de procédés métafictionnels et métalinguistique, le roman saramaguien réalise un compromis entre, d'un côté, le retour de notions comme le sens et la valeur ; d'un autre côté, une forme de relativisme épistémologique et éthique. Il ne renonce pas à représenter l'existence humaine dans toute sa complexité et nous livre, sous forme d'allégories particulièrement éclairantes, sa vision de la vie et de la mort. Par son art, il réinvestit les mots de sens afin de révéler des dimensions de l'Homme et de l'existence qui ne sont pas exprimables par le langage ordinaire, soulignant ainsi le fossé entre langage courant et littérature. Le génie de l'artiste s'exprime lorsqu'il parvient à « donner un sens au monde » et à permettre « de comprendre cette même réalité » (Saramago, 2008, 212). Ces fulgurances, saisies par l'artiste, laissent entrevoir la vérité profonde du monde et de l'existence derrière les apparences. Et l'artiste trouve lui-même un sens à son existence lorsqu'il effleure cette vérité fuyante par son art : « [J]e violoncelliste commence à jouer son solo comme s'il n'était venu au monde que pour cela. » (Saramago, 2008, 242). José Saramago, n'était, quant à lui, pas venu au monde pour écrire, ni pour obtenir un prix Nobel,⁸ mais il était doté des capacités

⁷ Nous traduisons cette citation.

⁸ Comme il l'affirme (en reprenant des paroles ultérieurement prononcées lors du salon du livre de Francfort, en 1998) dans un discours prononcé lors du dîner officiel Nobel, le 10 décembre 1998. En effet, José Saramago

et d'une volonté qui le lui ont permis⁹ et il y a trouvé sa propre voie. Cette révélation du sens de l'existence dans ce que nous apportons au monde, en particulier par l'acte créatif, et qui transcende la vie humaine, est rappelée avec insistance dans les derniers romans.¹⁰ Une clé de l'immortalité qui constitue, qui sait, le legs de José Saramago au lecteur et au monde ?

conclut en disant: “não nasci para isto, mas isto foi-me dado” (Saramago, 1998, 9) [fr. “je ne suis pas né pour cela, mais cela m’a été donné”].

⁹ Notamment grâce à une forme d’autoformation qui a duré plusieurs décennies.

¹⁰ Dans *Le voyage de l'éléphant*, cette notion « d’être né pour quelque chose », d’avoir quelque chose à faire ou à apporter au monde, est explicitement formulée : « Chacun sait pour quoi il est né, mais il faut toujours envisager la possibilité que des exceptions importantes se présentent à nous » (2009, 178-179).

Œuvres citées

- Agamben, Giorgio. *L'amié*. Paris : Payot & Rivages, 2007.
- Amorim, Sílvia. *José Saramago. Art, théorie et critique du roman*. Paris : L'Harmattan, 2010.
- Arnaut, Ana Paula. “Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (*As Intermittências da Morte*, *A Viagem do Elefante*, *Caim*).” *IPOTESI* v. 15 n. 1, jan./jun. 2011: 25-37.
- Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1984.
- Maingueneau, Dominique. « Problèmes d'éthos. » *Pratiques* n°113-114, 2002 : 55-67.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier, 1992.
- Reis, Carlos. *José Saramago: Nascido para isto*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2020.
- Rorty, Richard (dir.). *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992 [1967].
- Saramago, José. *Le voyage de l'éléphant*. Traduit par Geneviève Leibrich. Paris : Seuil, 2009 [2008].
- . *Les intermittences de la mort*. Traduit par Geneviève Leibrich. Paris : Seuil, 2008 [2005].
- . “O Tempo e a Morte.” *Visão*, 2005.
- . « De l'allégorie en tant que genre à l'allégorie en tant que nécessité ». Discours de remise de doctorat *honoris causa*, Université Charles de Gaulle – Lille 3, 5 novembre 2004.
- . *Discurso de Estocolmo*, portoeditora.pt. 1998.
https://www.portoeditora.pt/responsive/landing-pages/saramago/imagens/pdf/saramago_discursos_de_estocolmo.pdf (accès le 06/12/2022).
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Methuen & Co., 1984.