

**Maria Alzira Seixo**

Universidade de Lisboa

**LE FAIT DE LA FICTION EN LITTÉRATURE – RICARDO REIS  
ET PESSOA CHEZ SARAMAGO**

Après le succès de *Memorial do Convento*<sup>1</sup>, 1982, José Saramago publie, deux ans après, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*<sup>2</sup>, roman qui raconte la dernière période de la vie de Ricardo Reis, un des hétéronymes créés par Fernando Pessoa. Fidèle au mode thématique qu'il avait alors inauguré dans sa carrière d'écrivain de fiction, Saramago travaille une époque historique déterminée, qu'il évoque d'après des procédés descriptifs d'allure réaliste (ancrage chronologique, fidélité aux événements, mise en scène de personnages ayant réellement existé), tout en organisant cet ensemble narratif autour d'un *fait* (événement) complètement inventé, et qui s'avère d'ailleurs impossible, si l'on tient compte de son rapport de plausibilité avec le monde empirique. Tels sont, dans le premier de ces romans, le vol effectué par la machine du Père Bartolomeu de Gusmão, et, dans des romans postérieurs, des événements inattendus tels que: la navigation de la Péninsule Ibérique traversant l'Atlantique, après la rupture des Pyrénées, dans *Jangada de Pedra*<sup>3</sup>; la correction d'un fait historique par son contraire, qui consiste à nier l'aide des croisés aux chrétiens lors de la conquête de Lisbonne aux Sarrasins, dans *História do Cerco de Lisboa*, et, très récemment, dans son dernier roman, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, 1991, le récit de la vie du Christ reposant sur une reconstitution scrupuleusement fidèle à la tradition chrétienne, mais insistant sur quelques changements opérés dans la fable, à savoir, la conception, qui se fait après une nuit d'amour entre Marie et José: la culpabilité de José prenant la fuite pour sauver Jésus des soldats d'Hérode sans prévenir les parents des autres enfants menacés, et devenant ainsi le responsable de la tuerie des innocents; et l'amour physique réalisé et affiché qui unit le Christ à Marie Madeleine, sa compagne<sup>4</sup>.

Ces gestes fictionnels renvoyant la reconstitution du passé à des significations inattendues, et dont la portée est symbolique et idéologique, s'intègrent dans le vaste ensemble des procédés de la fiction postmoderne, et notamment à son sens de correction de l'Histoire, de goût du rapport du «déjà connu» et de l'adoption du surnaturel, parfois dans son aspect utopique. Le caractère irrationnel, fantastique ou contradictoire de ces événements construit même un effet de lecture dominé par un opérateur de fiction fondé sur la notion *d'incroyable*, puisqu'une conversion est





circuitent la prédictibilité du lecteur, sont souvent les indicateurs des faits historiques, tandis que les composantes fictionnelles font partie de la cohésion de ce même monde. On peut prendre un exemple dans les deux femmes de Reis (existant seulement dans la fiction de Saramago): Lídia, la muse de sa poésie (dans l'histoire littéraire) est une domestique de l'Hotel Bragança, hôtel qui a existé, et qui existe encore, à Lisbonne, au bord du Tage; Marcenda, qui n'existe pas dans les données de l'Histoire, étant une pure invention de Saramago, et qui justifie soit l'intérêt médical de Reis, puisqu'elle est souffrante, soit l'intérêt affectif, de par son éducation bourgeoise, qui la place au même niveau social que le poète.

Cependant, la fiction peut être considérée elle-même comme un point de départ du caractère fictif du texte; autrement dit, la fiction (imagination, par Pessoa, de l'hétéronyme Ricardo Reis) devient un fait (Ricardo Reis constitué par son oeuvre), à travers lequel la littérature s'engendre dans un processus suivi et autonome dont tous les enjeux ne nous sont pas immédiatement accessibles. Le travail d'intertextualité est sans doute un des plus émergents concernant cet aspect de la question: Saramago écrivant à partir de Pessoa en 1984, un an avant le cinquantième de sa mort et quatre ans avant le centenaire de sa naissance; Saramago intégrant dans les motifs littéraires des allusions à un certain nombre d'écrivains portugais — Eça de Queirós et Camões, par exemple<sup>8</sup>; Saramago incorporant dans son texte, à maintes reprises et à plusieurs niveaux, des morceaux des *Odes* de Ricardo Reis, le seul fait effectivement «réel» (ou du moins concret) sous-tendant cet ensemble de fiction. Motif littéraire et symbolique est aussi la référence fréquente à un livre de Herbert Quain, un Irlandais, et notamment au début et à la fin du roman; il s'agit d'un roman policier que Reis avait emprunté à la bibliothèque du navire où il a voyagé, et qui avait pour titre *The god of the labyrinth* (en anglais dans le texte); n'ayant pas fini sa lecture, Reis avait oublié de le rendre, et il l'emporte avec lui au moment où Pessoa vient le chercher pour qu'ils disparaissent ensemble vers les régions de la mort; il emporte ce livre, dit-il, «pour délivrer le monde d'une énigme»<sup>9</sup>. La figure du labyrinthe, le jeu avec la prononciation portugaise du nom Quain (qui donne quelque chose comme «qui», en formulation interrogative ou appropriative, se rapportant à des personnes, et nettement en relation avec le contenu «personne» du nom de Pessoa et le problème de l'identité), la référence à la langue anglaise, langue quasi maternelle du poète, ainsi que les implications borgesiennes et joyciennes de l'ensemble font de ce motif du labyrinthe — un vrai leitmotiv du texte, d'ailleurs — un détail important au niveau herméneutique, et un emblème fictionnel de la composition de la personnalité de Reis par Pessoa et par Saramago, en même temps qu'une mise en abyme du Livre en tant que motif essentiel plus large de l'effet de connaissance.

On peut comprendre que la démarche de Saramago cherche à joindre la dynamique textuelle du possible et de l'impossible, par l'acceptation des données pseudo-référentielles qui brisent la logique de l'univers proposé. Cet univers, donné d'emblée comme fictif — le lecteur cultivé connaît Pessoa et Reis, et leur monde

historique et littéraire — est composé par un certain nombre de procédés touchant à la production de l'effet de réel: accumulation des détails descriptifs et historiques concernant la Lisbonne de l'époque; conduite humaine et morale de Ricardo Reis qui tient compte, au-delà des informations exiguës données par Pessoa (et, pour cela, la source est toujours la très célèbre Lettre de Pessoa à Casais Monteiro du 13 janvier 1935<sup>10</sup>), des caractéristiques inférées de par la lecture de ses *Odes*; et les rapports entre Reis et Pessoa, construits seulement sur des faits de parole, lors des conversations qu'ils entretiennent au moment des apparitions, pour la plupart inattendues, du créateur à sa créature, qui tournent autour du rapport entre la littérature et le monde, entre l'être et l'autre, entre la surdétermination et l'imprévisible.

En ce qui concerne la description de Lisbonne et l'ambiance contemporaine du pays, des événements marquants de l'époque sont enregistrés surtout par ce qu'ils suscitent, en tant que puissance évocatrice, de l'information actuelle concernant les années 30; autrement dit, c'est la vision existante de nos jours par rapport à l'année 1936 qui commande cette focalisation du passé, en cela encore très peu «historique» et plutôt pragmatique dans le sens d'une vision actuelle constructive de ce passé, pur objet d'une fiction. Par exemple, Reis déjeune dans le Restaurant «Irmãos Unidos» (ce qui a le même effet pour le lecteur portugais qu'aurait une fiction sur Sartre qui le mettrait en train de manger au café de Flore); ou alors le détail narratif qui oblige Reis à se présenter à la PIDE, la police politique de triste renommée au Portugal pendant la période du fascisme; ou encore le débarquement d'Algeiras, et ses échos dans la marine portugaise, qui relèvent d'une opposition déjà significative au gouvernement de Salazar, encore très peu contesté à l'époque.

En ce qui concerne la constitution du personnage Ricardo Reis, on retiendra que les prédicats narratifs qui le constituent tournent toujours autour des actions suivantes: promenades en ville (attitude rattachée au point précédent, dans la mesure où elle permet les descriptions d'extérieurs et la mise en forme des itinéraires) et exercice de la médecine (encore une recherche d'effet de réel: Pessoa nous ayant donné l'indication que Reis est médecin, Saramago fait qu'il cherche un endroit où exercer sa profession, et le place provisoirement comme remplaçant d'un autre médecin dans un cabinet médical situé à la Place Camões, où il est en effet situé aujourd'hui encore). Mais les prédicats vraiment narratifs (ceux qui constituent l'intrigue), sont ceux qui établissent les rapports amoureux de Reis, et ceux qui déterminent les contacts avec Pessoa. Pour ce qui est des amours, la source est celle du rapport «l'homme et l'oeuvre»; Reis est l'hétéronyme classicisant de Pessoa, situé dans la lignée de Valéry, mais bien plus rattaché aux auteurs antiques, surtout Horace, les épicuriens et les stoïciens. Dans cette mesure, les muses de ces odes, les Lydie, les Chloé et les Neera, sont des êtres de convention sans les particularités spécifiques d'une femme réellement aimée, et l'on n'est pas surpris de voir surgir, dans les pages de *L'Année de la Mort de Ricardo Reis*, une Lídia qui attire son attention, et qui se consacre amoureusement à son existence. Seulement, cette Lídia n'est rien d'autre qu'une pauvre servante de l'hôtel où il est installé, femme sans culture



et sans convention, qui entre dans sa chambre et dans son lit plus facilement que l'autre n'entre dans ses poèmes; cette fiction du fait littéraire sert une conception idéologique de Saramago qui fait que Ricardo Reis, conservateur et royaliste, est obligé, à travers cette relation amoureuse, d'entrer en contact avec la réalité du peuple portugais, avec ses tendances de sympathie envers les patriotes d'Espagne, car Lídia a un frère qui est matelot dans un des navires qui protagnisent la révolte nationale manquée, organisée à l'instar des mouvements politiques espagnols. C'est d'ailleurs avec la mort de son frère qu'elle disparaît de la vie de Reis, qui alors suit Pessoa définitivement vers la mort. Il s'agit donc ici d'un cas de détour sémantique (*semantic deviation*), qui ne correspond pas à la prévisibilité du lecteur, mais qui donne de la consistance à la fiction de l'Histoire. En tout cas, l'effet parodique de la construction du personnage de Lídia comme domestique est atténué (car on ne veut pas satiriser Reis, on veut seulement rendre compte de ses contradictions dans ses rapports avec le monde réel — auquel, en fait, il n'appartient pas) à travers la construction d'un autre personnage amoureux, la femme vraiment idéale de ses poésies, cultivée et distante, bien élevée et aux sentiments délicats, Marcenda, une fille qui vient de temps en temps à Lisbonne avec son père et qui s'installe dans le même hôtel que Reis. Mais, par un effet de logique romanesque qui brise, une fois encore, la logique de la fiction littéraire qui fonde le fait de ce roman, elle part définitivement et le quitte sans même savoir qu'elle a aimé un poète. L'homme discret, modéré, sensible, amant de la lecture et des plaisirs mais prêt à sacrifier ses passions pour l'intérêt de son repos, tel que ses poèmes pourraient nous le faire imaginer, institue le protocole de lecture que Saramago développe dans son personnage Ricardo Reis hésitant entre deux femmes qui représentent, l'une, l'amour dépourvu d'artifice, l'autre, l'amour intégré dans la convention.

Mais nous trouverons dans la dernière série des prédicats, les rencontres avec Pessoa, quelques-uns des aspects les plus intéressants concernant notre sujet. Attente, prévisibilité et anticipation sont trois possibilités majeures de la coopération du lecteur dans la constitution des mondes possibles, dans le traitement qu'en fait Umberto Eco<sup>11</sup>. Or les rencontres entre Reis et Pessoa définissent la structure non seulement fictionnelle du texte, mais celle d'une rencontre sociale entre le texte, son lecteur, et l'Histoire qui lit l'Histoire, disons-le d'une façon un peu recherchée mais, il me semble, correcte. C'est dire que le lecteur qui commence la lecture de *l'Année* attend forcément que ce livre parle de Pessoa, dans ses rapports avec l'hétéronyme le moins facile et d'habitude le moins lu (en effet, Reis ne possède pas la facilité d'intégration en histoire littéraire connue par son «frère» Campos, le poète futuriste, ni la naïveté philosophique de Caeiro, «scandale» moderniste reconnu, ni la modernité éclatée et éclatante de Soares, le créateur récemment révélé du *Livre de l'Intranquillité*, ni même la marque symboliste un peu désuète de Pessoa lui-même; Reis est un moderne qui écrit des odes classiques, un homme qui vit en dehors de la société contemporaine, obsédé par la fuite du temps et la recherche des plaisirs modérés, l'amour des nymphes et le discours raisonné du monde et de la sensation).

Le lecteur découvre alors que Reis vit une vie réelle (en tant que personnage de fiction) et cela après que Pessoa est déjà mort. Les modalités de prévisibilité se constituent: exercice de la médecine, amours avec Lídia, écriture des poèmes; biographie imaginaire, donc, et de quelqu'un qui n'a existé que sur le plan de la fiction existentielle développée par l'oeuvre littéraire. Après la première rencontre de Pessoa (qui l'attend dans sa chambre d'hôtel, après une promenade de réveillon par les rues de la ville), l'anticipation se constitue dans un ensemble de possibles narratifs à partir de quelques directions de sens qui n'avaient pas été prévues: d'autres rencontres possibles; statut de communication entre la mort et la vie, et entre la littérature et le monde; logique des rapports de l'immanence dans une ambiance surnaturelle; quête de l'identité («et puis, si nous y pensons bien, qui êtes-vous», demande Pessoa; et il ajoute, plus tard: «ce ne sont que des mots», 78). Dans leur deuxième rencontre, au coin de la rue Santa Justa (rue moderniste par excellence, où il y a l'ascenseur d'Eiffel), une question tourmente Ricardo Reis, «Si quelqu'un nous regarde, qui voit-il, vous ou moi. Il vous voit, vous, plus exactement, il voit quelque chose qui n'est ni vous ni moi. La somme que nous représentons divisée par deux. Non, je dirais plutôt le produit de la multiplication de l'un par l'autre. Cette opération existe. Deux individus, quels qu'ils soient, ne s'ajoutent pas, ils se multiplient», 86. Au chapitre suivant, Reis lui demande: «Dites-moi juste une chose, c'est comme poète que je feins ou comme homme. Reis, mon ami» lui répond Pessoa, «votre cas est désespéré, vous, vous feignez d'être simplement, vous jouez à être». Reis est donc conçu comme un être de fiction, qui partage la réalité du créateur mais s'assimile à lui ou l'assimile à son état d'être vivant dans l'esprit du lecteur: «Aucun de nous n'est vraiment vivant ni vraiment mort», 77, dira Pessoa. Un jour, réfléchissant sur une pièce de théâtre à laquelle il avait assisté au Théâtre National, *Tá-mar*, de Alfredo Cortez, Reis produit ces pensées: «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, il a oublié que la réalité ne tolère pas son reflet mais le rejette, que seule une autre réalité, n'importe laquelle, peut prendre la place de celle qu'on a voulu exprimer, et que ces deux réalités se définissent mutuellement par leurs divergences, s'expliquent l'une l'autre, déchiffrent la réalité comme invention passée et l'invention comme réalité à venir», 101. Voilà le précepte de Saramago: la réalité comme invention passée et l'invention comme réalité à venir — qui esquisse la définition du sens de la plupart de ses romans, y compris l'écriture de l'histoire dans le texte de fiction, le rapport monde/littérature et les enjeux littéraires de l'événement en fiction. La fiction sera donc, pour cet auteur, une lecture critique de la réalité, la lecture étant toujours, du fait qu'elle ne peut s'exprimer que par le langage, une réécriture et, en soi-même, un événement, un fait déterminant de l'évolution du sens et de la vie. Là est la manifestation d'une conscience de l'emprise théorique de toute activité d'écriture, ou du moins du besoin qu'elle en éprouve.

Notre conclusion insiste donc sur les rapports d'interdépendance des deux registres, le factuel et le fictionnel, dans la construction du texte littéraire; autrement

dit, l'automatisation de la communication linguistique qui devra être brisée pour que l'effet poétique se produise<sup>12</sup>, trouve ici son équivalent dans l'effet fictionnel du fait «impossible» (ou «incroyable», ou «scandaleux») qui soustrait les caractéristiques de simple rapport historique, ou biographique, ou panégyrique, à des textes qui en plus ont toujours une appartenance génologique déterminée par l'auteur (notation «roman» sur la couverture); mais *L'Année de la Mort de Ricardo Reis* nous aide à reprendre cette conclusion à partir d'une perspective moins banale et éventuellement productrice de développements futurs: c'est que la fiction littéraire peut, en elle-même, constituer un fait défini qui change l'Histoire (littéraire), et que ces faits sont susceptibles de réécritures nouvelles et divergentes, produisant des fictions, déplaçant ainsi les horizons d'attente, et reconstruisant les protocoles de lecture, que non seulement la critique, mais aussi la théorie, sont obligées de suivre dans le changement des temps et des perspectives.

### Notes

- <sup>1</sup> En français, *Le Dieu Manchot*, 1987; en anglais, *Balthazar and Blimunda*, 1987.
- <sup>2</sup> En français, *L'Année de la Mort de Ricardo Reis*, 1990; en anglais, *The Year of the Death of Ricardo Reis*, 1992.
- <sup>3</sup> En français, *Le Radeau de Pierre*, 1990; en anglais, *The Stone's Raft*, 1992.
- <sup>4</sup> Au moment où je rédige ce texte, les milieux intellectuels portugais et la presse sont très agités du fait que ce roman, proposé pour la candidature au Prix de Littérature Européenne, a été refusé par le Sous-secrétaire d'État à la Culture, sous prétexte qu'il blesse les sentiments religieux des Portugais.
- <sup>5</sup> Dans des conversations privées ou dans des exposés oraux.
- <sup>6</sup> Expression que j'utilise à la suite de celle de «forme-sens», proposée par Henri Meschonnic, 1970.
- <sup>7</sup> Eco, 1979; Bailin, 1986.
- <sup>8</sup> Le n° 201 de l'Hôtel Bragança où Reis s'installe à Lisbonne est commenté à la lumière du n° 202 de l'appartement que Jacinto, le personnage du roman *A Cidade e as Serras*, habite à Paris; l'Adamastor, statue qui orne un square de Lisbonne face au Tage, où Reis se promène, a été créé par Camões dans *Les Lusiades* en tant qu'allégorie (géant des falaises menaçant de mort les marins) représentant les dangers dans l'océan au moment du passage du Cap de Bonne Espérance par Bartolomeu Dias, en 1488.
- <sup>9</sup> *L'Année de la Mort de Ricardo Reis*, 1988, trad. Claude Fages. Paris: Minuit, p. 378.
- <sup>10</sup> Pessoa, 1980.
- <sup>11</sup> *Lector in Fabula*, chapitres 7 et 8.
- <sup>12</sup> V. g. Posner, 1976.

### Références

- Bailin, Alan. 1986. «Fact and Fiction». *RSSI*. 6 (1986), 2, pp. 180-198.  
 Barthes, Roland. 1968. «L'effet de réel». *Communications*. Paris: Seuil.  
 Eco, Umberto. 1979. *Lector in Fabula*. Milan: Bompiani.

- Genette, Gérard. 1991. *Fiction et Diction*. Paris: Seuil.  
 Harsaw, Benjamin. 1984. «Fictionality and Fields of Reference», *Poetics Today*, 5, 2.  
 Meschonnic, Henri. 1970. *Pour la Poétique*. Paris: Gallimard.  
 Pavel, Thomas. 1986. *Univers de la Fiction*. Paris: Seuil.  
 Pessoa, Fernando. 1980. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Atica.  
 Posner, Roland. 1987 (1976). «Comunicación poética frente a lenguaje literario, o La falacia lingüística en la poética». *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.  
 Recanati, François. 1979. *La transparence et l'énonciation*. Paris: Seuil.  
 Reis, Ricardo. 1946. *Odes*. «Obras Completas de Fernando Pessoa». Lisboa: Atica.  
 Saramago, José. 1984. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho.  
 Scholes, Robert. 1989. *Protocols of Reading*. New Haven: Yale University Press.  
 Van Dyke,Carolynn. 1985. *The Fiction of Truth. Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*. Ithaca and London: Cornell University Press.