

Sara GRÜNHAGEN

JOSÉ SARAMAGO  
ET SON ATELIER D'ÉCRITURE



PARIS  
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR  
2022

[www.honorechampion.com](http://www.honorechampion.com)

## INTRODUCTION

*Dis-je quelque chose assez belle, / L'Antiquité, toute en cervelle, /  
Me dit : je l'ai dite avant toi. / C'est une plaisante donzelle ; /  
Que ne venait-elle après moi ? / J'aurais dit la chose avant elle ?*

Jacques de Cailly, *Diverses petites poésies du Chevalier d'Aceilly*, 1825  
[1667].

*LEAR : Nothing will come of nothing, speak again.*

William Shakespeare, *King Lear*, 2007 [1608].

Chaque écrivain a sa manière de répondre à la « plaisante donzelle » de la tradition, et les passions et angoisses qu'elle suscite peuvent générer des réactions assez différentes : certains la courtisent à l'ancienne et la citent respectueusement ; d'autres prétendent l'ignorer ; il en est même qui ne résistent pas à la contredire et à la provoquer, et qui manifestent ainsi souvent dans ce geste une admiration et un respect peut-être même plus grands que ceux des amours ouvertement révérencieux. T. S. Eliot a bien défini ce conflit lorsqu'il souligne le paradoxe selon lequel ce qui ressort souvent le plus chez un auteur a à voir avec les moments où nous trouvons dans ses ouvrages, immortalisés, ses prédécesseurs<sup>1</sup>. Cette étude porte sur l'œuvre d'un auteur auquel le constat de T. S. Eliot s'applique de manière manifeste : José Saramago (1922-2010), qui demeure jusqu'à présent le seul écrivain portugais lauréat du prix Nobel de littérature.

Le parcours de cet écrivain est impressionnant à plusieurs égards : Saramago est né le 16 novembre 1922 dans un tout petit village portugais, issu d'une famille modeste surnommée Saramago par la communauté, en référence à une herbe adventice mangée par les

---

<sup>1</sup> T. S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », dans *The Sacred Wood*, Londres, Methuen & Co. Ltd., 1928, p. 48.

pauvres<sup>2</sup>. Enfant, il a déménagé avec sa famille à Lisbonne, où il a vécu pendant la plus grande partie de sa vie et a exercé plusieurs professions : serrurier-mécanicien, employé administratif, traducteur, éditeur, journaliste. N'ayant pas fait d'études supérieures, il était pourtant un autodidacte et un lecteur avide ; ainsi, son premier livre, *Terra do pecado* (*Terre du péché*, 1947, non traduit), porte très fortement la marque de ses lectures, ce qui sera une constante dans son œuvre romanesque. Il s'agit en fait d'une œuvre assez tardive, qui n'a pris de l'ampleur qu'après un long intervalle, alors que l'auteur avait déjà près de soixante ans.

C'est après la Révolution des Œillets du 25 avril 1974 et surtout avec la parution de *Relevé de terre* (*Levantado do chão*, 1980) que Saramago est devenu un auteur connu et reconnu, se consacrant exclusivement à l'écriture et publiant à un rythme régulier. Traduit dans le monde entier, il a écrit dix-huit romans en tout, dont deux ont été publiés à titre posthume, l'un d'eux étant demeuré inachevé. Le prix décerné par l'Académie suédoise a constitué un événement marquant pour le monde lusophone et a projeté davantage sur la scène internationale l'un de ses plus grands écrivains, quelqu'un qui, « grâce à des paraboles soutenues par l'imagination, la compassion et l'ironie, rend sans cesse à nouveau tangible une réalité fuyante<sup>3</sup> », comme cela a été affirmé à juste titre lors de l'annonce du Nobel de littérature, le 8 octobre 1998.

Il s'agit indubitablement d'un auteur célèbre dont l'œuvre a déjà été consacrée. La presque totalité de son œuvre romanesque est disponible en français ; pourtant, malgré sa grande renommée, il existe encore très peu d'études sur Saramago en France. Nous entendons combler cette lacune en proposant une analyse détaillée et un rapprochement de certains des meilleurs romans du Nobel portugais. Nous nous attacherons à analyser certains des éléments qui, conjugués, contribuent à définir une partie de ce que l'on pourrait appeler le talent individuel de cet auteur, à savoir son style<sup>4</sup>, qui a amplement contribué à sa consécration.

Une grande partie de l'originalité de Saramago découle de la manière dont son écriture est construite à partir d'autres créations, par le biais de l'appropriation de textes et de personnages, ainsi que de stratégies et de modes de représentation de différentes traditions et de divers médias. Cette appropriation n'est pas en elle-même une démarche qui lui est

---

<sup>2</sup> José Saramago, *As pequenas memórias*, Porto, Porto Editora, 2014, p. 41-42.

<sup>3</sup> Académie suédoise, « Communiqué de presse », 8 octobre 1998, en ligne.

<sup>4</sup> La notion de style sera précisée et développée au chapitre premier de la troisième partie de ce volume.

propre : nombre de références sur lesquelles Saramago s'est basé portent déjà la marque de la recreation, de Jorge Luis Borges à Fernando Pessoa, de Luís de Camões aux textes bibliques, de la peinture au cinéma, etc. Saramago dialogue avec ses prédécesseurs sur le fonds et sur la forme, et son œuvre propose une réflexion sur cette relation, souvent conflictuelle, avec la tradition, comme elle a déjà été menée par Pessoa, par exemple, qui se réfère aux propos provocateurs de Jacques de Cailly :

Le chevalier de Cailly demandait déjà [...], étant donné qu'à chaque fois qu'il écrivait quelque chose, il découvrait que l'Antiquité l'avait déjà dite, pourquoi cette Antiquité ne viendrait pas après lui, car alors il aurait été le premier à écrire<sup>5</sup>.

Cette approche narratologique de l'œuvre de Saramago s'appuie sur trois concepts principaux que sont l'intertextualité, l'intermédialité et la métalepse. Tous trois s'avèrent essentiels pour comprendre le processus créatif de Saramago ; ils sont révélateurs tout à la fois de son atelier d'écriture et de son style. Nous anticipons déjà une brève explication de chacun d'eux, avec un exemple tiré de *L'Évangile selon Jésus-Christ (O evangelho segundo Jesus Cristo, 1991)*, l'un des ouvrages étudiés dans ce travail. Cet extrait provient d'un épisode important de la trajectoire du protagoniste de ce roman, d'une rencontre inhabituelle et assez longue entre Jésus, Dieu et le Diable. Au moment même où il présente et décrit le personnage divin, le narrateur de Saramago commente :

Quand [Dieu] sera parti, nous nous demanderons, Comment étaient ses cheveux, et nous ne nous souviendrons plus s'ils étaient blancs, noirs ou châains, vu son âge ils devraient être blancs, mais il y a des personnes dont la tête devient chenue très tard, c'est peut-être son cas<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Sauf indication contraire, c'est nous qui traduisons. Dans la version originale : « Já o Chevalier de Cailly perguntava [...], dado que sempre que escrevia qualquer coisa, descobria que a Antiguidade a já havia dito, porque não teria essa tal Antiguidade vindo depois d'elle, pois então teria elle escripto primeiro ». Transcription par José Barreto, « Pessoa e Fátima », dans Jerónimo Pizarro (éd.), *Fernando Pessoa : o guardador de papéis*, Alfragide, Texto Editores, 2009, p. 275.

<sup>6</sup> José Saramago, *L'Évangile selon Jésus-Christ*, Geneviève Leibrich (trad.), Paris, Seuil, 1993, p. 310. Tout au long de cet ouvrage, nous utilisons, dans la mesure du possible, les traductions en français déjà publiées de l'œuvre de Saramago, ainsi que d'autres auteurs lusophones cités ; dans certains cas, lorsque la traduction disponible ne permettrait pas de voir l'argument avancé, nous proposons notre propre traduction, en citant toujours la référence originale en portugais dans les notes de bas de page.

La métalepse narrative, plus précisément, en l'occurrence, la métalepse rhétorique, désigne ce geste d'intervention du narrateur de Saramago, qui non seulement s'occupe de la narration mais intervient également au niveau de l'histoire : le narrateur se manifeste comme quelqu'un qui participe à cette scène, pose des questions sur les personnages qu'il décrit, commente ses propres imprécisions. Après tout, quelle est la couleur des cheveux de Dieu ? On peut dire que ce personnage, comme tant d'autres chez Saramago, est construit par le biais de l'intertextualité : il provient d'un autre univers de référence, notamment de l'ensemble des textes bibliques sur lesquels se fonde *L'Évangile*.

Il s'avère que ces textes, prudents même lorsqu'ils se réfèrent au nom de Dieu, ne se montrent pas précis en ce qui concerne les cheveux. Du fait de leur nature, ils ont la prérogative d'éluder certaines informations, ce qui peut contribuer, par exemple, à donner une aura de mystère aux personnages. En revanche, cette information sera nécessaire dans le cadre d'autres médias : par exemple, un tableau ou un film qui entend représenter Dieu anthropomorphisé doit définir la couleur de ses cheveux, lui donner le visage de n'importe quel acteur. Cette réflexion est caractéristique de l'intermédialité, qui étend la prémisse dialogique de l'intertextualité à d'autres médias : quelles sont les possibilités et les limites de chaque média, du texte à l'image ? Comment fonctionne le dialogue entre eux ? On sait que la peinture et le cinéma, par exemple, font un grand usage de la littérature, mais l'inverse est également vrai et particulièrement important dans le cas de Saramago, qui bien souvent décrit et remet en scène d'autres œuvres d'art, qui imite et recrée des effets spéciaux typiques du cinéma. Et la figure de Dieu en particulier, comme on le verra, n'émane pas seulement des textes.

La couleur des cheveux de Dieu et les traits, souvent diffus, d'autres personnages seront donc à nouveau évoqués tout au long de cette étude. Nous verrons que des épisodes comme celui de l'extrait cité de *L'Évangile* s'avèrent être une constante chez Saramago : non seulement ses histoires sont souvent faites d'autres récits, mais elles présentent également un commentaire sur leur propre processus de construction narrative, y compris les inexactitudes qui y sont associées et assumées. Quelque chose de similaire se produit déjà dans *L'année de la mort de Ricardo Reis* (*O ano da morte de Ricardo Reis*, 1984), l'autre ouvrage analysé dans cet essai. Après avoir été convoqué devant la police politique, l'hétéronyme de Pessoa, transformé en personnage de roman,

« tente sans y parvenir de se remémorer les traits de l'officier adjoint qui l'a interrogé<sup>7</sup> ». Nous avons accès à des flashes de la mémoire de Ricardo Reis, revêtant la forme de détails montrés en gros plan :

Il voit seulement une bague avec une pierre noire à l'auriculaire de la main gauche, et, comme dans un brouillard, un visage rond et pâle pareil à un biscuit qui ne serait pas suffisamment cuit, quant aux yeux, il n'arrive pas à les distinguer, l'homme n'en avait pas, peut-être<sup>8</sup>.

Il est curieux de constater comment ces deux personnages cruels, que sont cet officier et le Dieu de *L'Évangile*, perdent leurs contours : les stratégies narratives de Saramago servent également la fonction idéologico-critique de ses romans.

Les deux romans cités seront analysés en détail dans les pages qui suivent, dans lesquelles nous chercherons également à comprendre leur dimension critique, consolidée par des stratégies désignées par les trois concepts-clés de cette étude. L'étude menée ici sur *L'année* et *L'Évangile* pourrait être étendue à d'autres ouvrages, et il s'agit là de l'un des points défendus dans ce travail : nombre d'éléments qui ressortent de ces deux romans sont constitutifs du style de Saramago. L'option méthodologique choisie a consisté à approfondir l'analyse de ces deux ouvrages spécifiques, en allant du particulier au général et souvent de l'exemple au concept théorique ; la méthode inductive est donc privilégiée et la construction littéraire de Saramago servira également à repenser certains présupposés théoriques.

*L'année* et *L'Évangile* s'imposent tout à la fois parce qu'ils sont emblématiques du style de Saramago et par le fait qu'ils révèlent une série d'affinités entre eux, alors qu'ils sont fort différents, à première vue, d'un point de vue thématique. Tous deux ont, pourtant, été construits à partir de récits et de personnages intertextuels, tous deux entretiennent un dialogue considérable avec d'autres médias et sont marqués par une narration fortement métalectique. Cette étude a, de plus, une composante génétique importante, puisque l'on vise à enquêter sur certains des matériaux préparatoires de l'écrivain, de sorte que dans ces deux ouvrages la spécialisation permettra une meilleure compréhension du laboratoire d'écriture de Saramago.

---

<sup>7</sup> José Saramago, *L'année de la mort de Ricardo Reis*, Claude Fages (trad.), Paris, Points, 1998, p. 225-226.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 226.

Quelques études sur le style ou les grandes lignes qui traversent l'œuvre de Saramago ont déjà été réalisées, pour la plupart en langue portugaise. Tel est le cas des livres de Maria Alzira Seixo<sup>9</sup> et d'Ana Paula Arnaut<sup>10</sup>, ainsi que d'un article de Fernando Venâncio<sup>11</sup>. En France, nous attirons l'attention sur le travail de Silvia Amorim, unique en son genre, dont l'analyse associe style et critique<sup>12</sup>. L'étude de l'atelier de Saramago et l'approche narratologique de son œuvre et de son style demeurent cependant marginales dans l'ensemble des publications déjà consacrées à cet auteur.

Le présent ouvrage est divisé en trois parties, chacune comprenant deux chapitres. Les deux premières parties analysent, séparément et dans l'ordre chronologique de leur publication, les deux romans choisis. Les chapitres respectifs de ces parties se penchent sur la construction intertextuelle et intermédiaire de *L'année* et de *L'Évangile*. Bien que leurs stratégies narratives soient très similaires, les matériaux qui ont servi de base à chacun d'eux sont, à bien des égards, assez différents et requièrent qu'on leur consacre une analyse spécifique. Comme dans le cas du travail d'un plasticien, c'est comme si l'on analysait un tableau et une sculpture créés par la même main : afin de mieux les comprendre et voir ce qui les unit, il convient de parler de leurs particularités, de la peinture et de l'argile dont chacun est fait.

Les deux premières parties sont également précédées d'une contextualisation, qui vise à présenter chaque roman et à aborder sa réception ; car tous deux ont, après tout, généré une production de textes significative et assez diversifiée. Néanmoins, la dimension de cette contextualisation va varier selon les cas. On peut, par exemple, dire par avance que le roman *L'année* a été plus étudié que *L'Évangile*, et que sa réception critique s'est avérée enthousiaste et a beaucoup contribué à la consécration de l'écrivain. *L'Évangile* est, en revanche, le roman le plus controversé de Saramago en termes de réception, et il est possible que les polémiques qui l'ont entouré en soient même venues à influencer sa réception académique.

---

<sup>9</sup> Maria Alzira Seixo « O essencial sobre José Saramago », dans *Lugares da ficção em José Saramago*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 9-49.

<sup>10</sup> Ana Paula Arnaut, *José Saramago*, Lisbonne, Edições 70, 2008.

<sup>11</sup> Fernando Venâncio, « José Saramago e a iberização do português : um estudo histórico », dans Burghard Baltrusch (éd.), *O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia*, Berlin, Frank & Timme, 2014, p. 95-126.

<sup>12</sup> Silvia Amorim, *José Saramago : art, théorie et éthique du roman*, Paris, L'Harmattan, 2010.

La troisième partie de ce livre propose quant à elle de comparer les deux ouvrages précédemment analysés en détail. Dans un premier temps, nous utilisons le concept le plus directement associé à la narration, celui de métalepse. L'accent sera mis sur la couture réalisée par le narrateur ainsi que sur la manière dont les frontières entre les niveaux, et même entre les personnages, sont constamment, délibérément, flouées dans ces deux romans : comme dans les exemples donnés, l'effet d'imprécision est aussi un jeu narratif et vise souvent à confronter les références en cours de récupération.

Le dernier chapitre est le point d'arrivée de l'ensemble de cette réflexion et présente ses conclusions, en élargissant ainsi les analyses précédemment menées sur *L'année* et *L'Évangile* à d'autres romans de Saramago. Nous visons à mettre en évidence les éléments constitutifs de son style et à montrer également comment les stratégies narratives de l'intertextualité et de l'intermédialité se conjuguent à la narration métaleptique de l'écrivain. Enfin, dans l'épilogue nous proposons de repenser le sens du canon et la place que Saramago y occuperait, à partir de ce qui a été analysé dans son œuvre.

Bien que centrée sur Saramago, cette étude n'abordera pas uniquement son œuvre ; le débat proposé ici inclut d'autres écrivains, ouvrages et traditions et implique principalement des références et des auteurs avec qui Saramago avait établi un dialogue explicite et implicite. La discussion qui aura lieu revient sur certaines positions de l'écrivain lui-même, qui, à différents moments, a parlé et écrit sur sa production littéraire. Cette création ouvre les portes d'une réflexion sur la maxime latine *ex nihilo nihil fit*, rien ne sort de rien, ou, dans la version re-énoncée par le roi Lear de Shakespeare, renforçant l'ancienneté de ce débat et de cette inquiétude, « rien ne peut être fait de rien<sup>13</sup> ».

---

<sup>13</sup> « Nothing can be made out of nothing » (William Shakespeare, *King Lear*, New Haven, Yale University Press, 2007, p. 42).