L'histoire, le désir et le *desengaño*

Lecture de José Saramago, Memorial do Convento

Andrea Cavazzini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/grm/2035>

DOI : 10.4000/grm.2035

ISSN : 1775-3902

Éditeur

Groupe de Recherches Matérialistes

Référence électronique

Andrea Cavazzini, « L'histoire, le désir et le *desengaño* », *Cahiers du GRM* [En ligne], 15 | 2019, mis en ligne le 17 novembre 2019, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/grm/2035> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/grm.2035>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© GRM - Association

L'histoire, le désir et le *desengaño*

Lecture de José Saramago, *Memorial do Convento*

Andrea Cavazzini

0

- 1 *Memorial do Convento* de José Saramago (titre français : *Le Dieu manchot*) se présente d'abord comme une démystification de quelques paradigmes mythologiques de l'orgueil national portugais : la grandeur du règne de João V, la construction du palais royal de Mafra, la puissance de l'Empire au XVIII^e siècle...
- 2 Cette dimension du roman est explicite dès la première page : le Roi et la famille royale, l'Église et la Cour apparaissent d'emblée comme des marionnettes figées dans les protocoles officiels, comme des intrigants avides ou comme des hypocrites ; tout au long du récit, le lecteur « découvre » la brutalité de l'Inquisition, la corruption de l'Église, mais surtout le prix que le Portugal a payé, en termes de vies humaines et de ressources, pour édifier un interminable monument qui s'avérera n'être que le fruit des intrigues des moines et de la vanité du monarque.
- 3 Mais l'ouvrage de José Saramago ne se réduit pas à cette déconstruction, ni d'ailleurs à la restitution du point de vue des gens ordinaires exploités et broyés à cause de l'ambition aveugle des Grands. Si tout cela se trouve en effet dans le roman, l'opération fondamentale qui se joue dans celui-ci est bien davantage la représentation des forces essentielles qui agissent dans l'Histoire humaine.
- 4 Un philosophe a écrit :

La grande poésie épique donne forme à la totalité extensive de la vie¹.
- 5 Les formes épiques, l'épopée et le roman en particulier, se fondent sur la représentation de « l'indépendance et de l'universelle liaison des êtres vivants »², sur la création d'un monde organique : mais la spécificité du roman, sa détermination relevant de la philosophie de l'histoire, consiste à considérer cette création comme un problème qu'il s'agit de résoudre à chaque fois contre les scissions de l'expérience qui déchirent l'existence moderne (le monde bourgeois-capitaliste).

- 6 Ainsi, le roman se doit de répondre à chaque fois à une question décisive : qu'est-ce qui, dans les conditions du monde moderne, peut en effet faire totalité ? Où et comment trouver les opérateurs d'une universalité et d'une cohérence tendancielle de l'expérience, les conditions de réalisation d'une plus grande harmonie des aspects dissonants et divergents de la vie, d'une communication plus intense entre les êtres et entre les moments conflictuels au sein de chaque individu ?

Le roman est l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenue problématique mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité³.

- 7 L'œuvre de José Saramago est peut-être l'une des dernières manifestations de cette idée « classique » du roman en tant qu'épique moderne : en elle, les forces de la scission n'effacent jamais l'intention puissamment dirigée vers la totalité⁴. Mais qu'est-ce qui permet de construire cette totalité ?

L'épopée façonne une totalité de vie achevée par elle-même, le roman cherche à découvrir et à édifier la totalité secrète de la vie (...) : il faut que dans cette forme s'incorporent toutes les failles et tous les abîmes que comporte la situation historique et qui ne peuvent ni ne doivent être recouvertes par des artifices de composition. Ainsi l'esprit fondamental du roman, celui qui en détermine la forme, s'objective comme psychologie des héros romanesque : ces héros sont toujours en quête⁵.

- 8 La situation historique à laquelle correspond l'essor de l'œuvre romanesque de Saramago est bien entendu celle de la fin des années 1970 et du début des années 1980 : c'est l'époque de la fin des dictatures ibériques, de l'espoir d'une reprise de la vie politique et sociale et d'une critique radicale du passé, mais c'est aussi l'époque de la crise puis de la dissolution des perspectives révolutionnaires à l'échelle mondiale, de l'éclipse du communisme et de la transformation de la gauche socialiste en parti des affaires, de la revanche du capital sous ses formes les plus sauvages et de la disparition de tout horizon « progressiste » différent du simple culte de la richesse et de l'innovation technologique.
- 9 Ainsi, l'évocation d'une totalité intensive sous la forme d'un tableau à la fois vaste et minutieux du Portugal baroque pourrait facilement aboutir à une méditation sombre sur la vanité des illusions humaines, sur le vide final de l'existence, ou à une représentation déjà « postmoderne » du jeu infini des apparences et du foisonnement des façades et des décors qui cachent le néant ultime de la vie.
- 10 Si tel n'est pas le résultat ultime de ce roman, il faudra chercher ce qu'il contient d'irréductible à une totalisation purement négative par le scepticisme et la désillusion : chercher donc le désir qui continue à animer la quête romanesque, et par là à structurer l'aspiration vers la totalité.

I

- 11 La singularité de l'écriture de José Saramago est notoirement liée au statut du Narrateur. La ponctuation idiosyncrasique et le recours constant au discours indirect, ces aspects très célèbres du style de l'écrivain portugais, sont indissociables de la position que le Narrateur occupe par rapport aux événements et aux personnages.
- 12 Le Narrateur de Saramago est, on le sait, ce que les théories du récit appellent un narrateur hétérodiégétique et omniscient, mais il revêt ces fonctions structurelles

d'une manière particulière. Car ce Narrateur manifeste son « omniscience » et son « extériorité » à l'égard des événements à travers des interventions critiques, des réflexions, des remarques généralement sceptiques ou ironiques qui relativisent, développent ou contestent le point de vue des personnages, ainsi que celui du lecteur, et bien entendu aussi le point de vue anonyme du « sens commun » ou de l'idéologie.

C'est cette position du Narrateur qui organise la double direction de l'appréhension littéraire de l'Histoire dans le *Memorial* : la visée critique et démystificatrice s'articule à une visée de totalisation qui reconstruit une figure synthétique de l'Histoire à partir de la destruction du mythe national.

- 13 Le Narrateur du *Memorial* peut intervenir pour tirer des réflexions morales et existentielles d'un fait raconté, tel que la naissance de l'enfant de João V :

L'on a déjà dit que la naissance de l'infante s'était accompagnée de présages favorables, et maintenant il pleut si abondamment que seul Dieu peut nous envoyer tant de pluie pour nous délivrer de nos importunités. Les laboureurs ont commencé de labourer, ils vont aux champs même sous la pluie, les mottes surgissent de la terre humide comme les enfants de là où ils naissent et, ne pouvant crier comme eux, elles exhalent un soupir sous la déchirure du fer et se couchent sur le côté, luisantes, offertes à l'eau qui continue de tomber, à présent avec une lenteur infinie, eau faite quasi impalpable poussière, afin que ne disparaisse pas la forme de la jachère, terre soulevée par la houle et en attente de la moisson. Cet enfantement est très simple mais il ne peut se faire sans ce que les autres enfantements exigent préalablement, la force et la semence. Tous les hommes sont rois, toutes les femmes reines, et princes les travaux de tous⁶.

Dans ce passage, la méditation du Narrateur débouche sur l'une des fonctions essentielles qui sont les siennes tout au long du roman : la mise en parallèle et finalement la symétrie entre les faits et les gestes des Grands et les vies et les labeurs des simples travailleurs, des hommes et des femmes ordinaires.

- 14 Toutefois, après avoir affirmé la nature princière du travail humain et la dignité royale de tous les hommes, le Narrateur introduit brutalement une relativisation de son propos :

Il ne faut toutefois pas perdre de vue les différences, qui sont nombreuses⁷.

- 15 Et le Narrateur de décrire la complexe et fastueuse cérémonie du baptême de l'infante, qui enveloppe l'enfantement « ordinaire » dans les rituels du pouvoir royal. La remarque du Narrateur introduisant la cérémonie est donc une mise en garde contre les conciliations trop rapides : la réalité « naturelle » de l'enfantement rapproche les Grands et les Humbles, mais les Grands restent Grands et les Humbles restent Humbles. Les fonctions naturelles ne peuvent effacer les inégalités sociales.
- 16 On peut pourtant se demander : à qui cette mise en garde s'adresse-t-elle ? La phrase semble suggérer que le Narrateur s'adresse à quelqu'un qui serait susceptible de « perdre de vue » les différences. Mais ce quelqu'un ne saurait être que le Narrateur lui-même : car c'est bien lui qui a effacé les différences sociales à travers sa méditation sur le labour et l'enfantement.
- 17 Ainsi, la position du Narrateur est triple : gnomique, critique et *auto-critique*. La *méditation* sur un événement à la fois historique et quotidien s'élève jusqu'à des considérations sur l'existence de tous les hommes, se prolonge en une *critique* des erreurs que de telles considérations pourraient faire surgir et s'achève comme un *amendement* de l'intelligence du Narrateur, comme une *rectification* de ses conclusions.

- 18 L'universalisation de l'expérience, la critique des erreurs du jugement, la rectification de son propre jugement : voilà trois procédures fréquentes de la technique narrative de Saramago, qui correspondent également à trois traits essentiels de la conscience intellectuelle. Autrement dit, le Narrateur de Saramago présente les caractéristiques d'un type humain bien précis, d'une figure historique et anthropologique déterminée : ce Narrateur est un Intellectuel. Son regard, qui garantit la consistance et l'intelligibilité de cet univers narratif, incarne sans ambiguïtés la forme de conscience qui est propre à la subjectivité intellectuelle. Dès lors, il incarne aussi le danger du scepticisme et de l'ironie qui lui viennent d'une contemplation trop lucide des choses humaines.

II

- 19 De cette subjectivité découle la position singulière que le Narrateur occupe par rapport aux personnages du récit. L'« omniscience » se décline ici plus précisément comme une anticipation ou une préfiguration dont les personnages font l'objet de la part du Narrateur : ce dernier extrait des personnages les possibilités non réalisées, ce qu'ils auraient pu dire, faire et penser s'ils avaient pu dépasser les limites de leur situation individuelle et historique, personnelle et sociale.

- 20 Ainsi, le Narrateur peut commenter et développer les pensées de Balthazar Mateus dit Sept-Soleil, l'un des protagonistes de *Memorial*, méditant sur le fait que le don de sa compagne Blimunda, dont le regard dévoile l'intérieur des êtres vivants, est en réalité une malédiction :

Telles sont les pensées confuses qui traversent son esprit, et voilà le sens qu'elles exprimeraient si elles pouvaient être mises en ordre, élaguées de leurs excroissances, il est inutile de lui demander, A quoi penses-tu, Sept-Soleils, car il répondrait, pensant dire la vérité, A rien, et pourtant il a déjà pensé toutes ces pensées et il a même fait plus, il s'est ressouvenu de ses propres os, blancs parmi les chairs déchiquetées, quand on le transportait vers les lignes arrière, et il a revu sa main par terre, repoussée du pied par le chirurgien, Au suivant, et le suivant, le pauvre, serait plus mal loti encore, il en réchapperait certes, mais amputé de ses deux jambes⁸.

- 21 Le Narrateur ne sait pas seulement ce que Balthazar a pensé, mais aussi ce qu'il a pensé sans le savoir. Et ce qu'il a pensé sans le savoir, c'est aussi ce qu'il aurait dû penser, des pensées bien formées, dont il est le porteur inconscient car il ne maîtrise pas la bonne forme dont ses pensées seraient pourtant susceptibles. C'est le Narrateur qui sait de quelles pensées serait capable Balthazar si seulement il n'était pas séparé de la puissance et de la vérité de ses pensées par son incapacité de s'élever jusqu'à la réflexion. Le Narrateur, au contraire, maîtrise cette forme qui fait de certaines pensées des pensées vraies : c'est la forme de l'universalité. Ce que Balthazar ne voit pas clairement est le lien entre ses souvenirs de mutilé, son intuition de la nature du « don » de Blimunda et la condition commune des hommes happés par la guerre.

- 22 Le Narrateur, lui, arrive à tisser ces liens entre un fait présent (Blimunda qui voit le « dedans » des habitants de Lisbonne), un souvenir (la guerre et l'amputation de la main) et l'horizon des destinées générales. C'est pourquoi il peut extraire des pensées confuses de Balthazar une méditation universelle sur la condition humaine :

L'homme désire de percer à jour ses mystères, mais à quoi bon, il ferait mieux de se contenter de se réveiller le matin, et de sentir à ses côtés, endormie ou éveillée, la

femme venue en son temps, ce même temps qui demain l'emportera, peut-être vers quelque autre lit, paillasse jetée à même le sol comme celle-ci, ou lit orné de marqueteries et de festons d'or⁹.

- 23 Toutefois, la supériorité du Narrateur par rapport à Balthazar n'est qu'apparente. Car l'enseignement universel que le Narrateur tire des existences et des pensées de ses personnages se réduit à une méditation mélancolique sur l'inconstance des choses humaines, et à une apologie fataliste du scepticisme. Mais toute l'histoire racontée dans le roman atteste que Balthazar n'est pas homme à se contenter du bonheur éphémère de l'instant, et que, au contraire, le fil conducteur de son existence est en réalité sa fidélité et son attachement, à l'égard certes de sa famille d'origine, mais aussi de trois « mystères » qui dépassent sa conscience immédiate : Blimunda, le père Bartolomeu Lourenço, le rêve incarné par la machine volante qu'il contribue à construire et qui finira par le perdre...
- 24 C'est que la réflexion et la lucidité du Narrateur cachent souvent la tentation de la contemplation amère ou ironique de la *vanitas vanitatum*, à laquelle invite également le spectacle de la vanité de João V bâtissant son immense palais. La position démystificatrice peut facilement aboutir au nihilisme, mais les personnages dont le Narrateur dépasse les capacités réflexives sont en même temps porteurs d'un point de vue qui excède la simple conscience critique et qui ouvre des perspectives plus vastes que le simple spectacle des illusions humaines.
- 25 Si le Narrateur totalise et dépasse la conscience des personnages, ces derniers dé-totalisent le point de vue du Narrateur : ils échappent à son regard pour engendrer une étape ultérieure de la prise de conscience dialectique.

III

- 26 L'une des fonctions essentielles du regard du Narrateur est de rapprocher et de lier les différentes scènes en lesquelles se divise la trame de l'Histoire. Ainsi, la vie des Grands et celle du Peuple sont reliées par un jeu de parallélismes qui ne se révèle qu'à la conscience excentrée du Narrateur. Mais les parallélismes que cette conscience décèle sont de nouveau marqués par la démystification des illusions.
- 27 Ainsi, le rapprochement entre la famille royale et celle, habitant Mafra, de la sœur de Balthazar commence par une référence ironique à la justice divine soucieuse d'équilibrer la mort de l'enfant :
- [La sœur de Balthazar, Inès Antonia, et son mari Alvaro Diogo] avaient emmené leurs enfants, l'un avait quatre ans, l'autre deux, seul l'aîné parviendra à maturité, le puîné devant être emporté par la variole avant trois mois. Mais Dieu, ou celui qui là-haut décide de la durée des vies, éprouve un grand souci d'équilibre entre les pauvres et les riches et, en cas de besoin, va puiser jusque dans les familles royales pour y trouver des contrepoids à placer dans la balance, à telle enseigne que pour compenser la mort de cet enfant, l'enfant dom Pedro mourra quand il atteindra le même âge, et comme, lorsque Dieu en décide ainsi, n'importe quelle cause de mort fera l'affaire, celle qui emportera l'héritier de la couronne portugaise sera due à son arrachement à la mamelle, ce qui n'arrive jamais qu'aux enfants délicats, puisque le fils d'Inès Antonia, quand il mourut, se nourrissait déjà de pain et de tout ce qui lui tombait sous la dent¹⁰.
- 28 Le dernier moment de ce développement vient évidemment démentir l'équilibre entre les deux enfants, qui se trouvent opposés par leur vigueur corporelle et par leur

rapport à la nourriture : la conclusion de la phrase nie donc la compensation qui a été posée au début. Cette torsion *in cauda* fait de l'énoncé l'affirmation d'une différence entre les deux enfants, mais qui n'est dite que par la démystification implicite de leur mise en équivalence initiale.

- 29 A partir de cet écart, que le Narrateur introduit d'une manière apparemment incidentale mais qui modifie en réalité le sens du parallélisme entre les deux morts, des différences plus radicales font surface au fur et à mesure que l'idée de la compensation divine est démystifiée :

Sa comptabilité ainsi équilibrée, Dieu s'est désintéressé des funérailles, et voilà pourquoi à Mafra l'on enterra très simplement le petit ange, comme on en a enterré tant d'autres, c'est à peine si l'on prête attention à ce genre d'événement, mais à Lisbonne il ne pouvait en être de même, la pompe y fut tout autre, l'enfant sortit de sa chambre couché dans un petit cercueil porté par la noblesse au grand complet, le roi était lui aussi présent, de même que ses frères, et si le roi était présent c'était assurément par douleur de père mais aussi et principalement parce que l'enfant défunt était le premier enfant mâle et l'héritier du trône, telles sont les obligations du protocole (...), et quand le cercueil fut placé sur la litière qui devait l'emmener, le roi son père se découvrit et s'étant découvert et recoiffé de nouveau, il s'en retourna dans son palais, telle est l'inhumanité du protocole¹¹.

- 30 Les deux morts ne s'équivalent donc pas : non seulement à cause de la différence physique – mais qui renvoie à des origines sociales – des enfants décédés, mais aussi parce que l'inscription sociale, la ritualisation publique et privée, des deux décès est entièrement différente.
- 31 Tout se passe comme si le Narrateur rappelait implicitement que des réalités apparemment naturelles telles que la mort, ou l'existence presque purement biologique d'un tout petit enfant, sont toujours déjà traversées par des divisions historiques qui n'ont de cesse de marquer la nature et d'en tirer des clivages anthropologiques majeurs.
- 32 Si l'évocation de la comptabilité divine est pour nous d'une ironie évidente, un tel souci providentiel d'équilibre étant devenu trop facile à ridiculiser aujourd'hui – ce qui n'est pas forcément vrai pour la chrétienté européenne au XVIII^e siècle –, la croyance, bien autrement répandue et enracinée dans l'idéologie contemporaine, d'une égalité biologique première, d'une innocence sociale des êtres et des fonctions vitales censée précéder l'histoire, se trouve encore plus radicalement démystifiée par le récit des funérailles de dom Pedro.
- 33 Mais, encore une fois, la critique des illusions idéologiques n'est que la strate la plus évidente, et superficielle, du sens du parallélisme. Car les différences sociales entre les deux enfants sont développées par la narration jusqu'au point de renverser la position des deux morts. Au début, le Narrateur souligne que l'enterrement du neveu de Balthazar a été un événement presque anodin, un cas parmi d'autres d'une mortalité fréquente et devenue habituelle, tandis que les funérailles de dom Pedro sont d'emblée une matière qui implique la Couronne, le Royaume et l'Eglise.
- Mais l'allusion au départ du roi et à l'inhumanité du protocole introduisent un nouveau thème dont le développement montre que c'est dom Pedro qui est destiné à sombrer dans l'indifférence et dans l'oubli juste après sa mort, et ce malgré ou à cause de la grandeur royale de son enterrement :

L'enfant poursuivit seul son chemin vers Saint-Vincent-hors-les-Murs, accompagné de son brillant cortège, sans père ni mère, le cardinal en tête, suivi des porteurs de

la masse à cheval, des officiers de la maison du roi et des hauts dignitaires, venaient ensuite le clergé et les sacristains, à l'exception des chanoines, partis attendre le corps à Saint-Vincent, tous tenant un cierge allumé à la main, suivis de la garde sur deux rangs, lieutenants en tête, et enfin du cercueil, recouvert d'un somptueux drap incarnat dont est également recouvert la carrosse d'Etat (...), dans les rues où défile le convoi funèbre les soldats forment des haies, ainsi que les religieux de tous les ordres sans exception, en dehors des ordres mendiants, maîtres de la maison qui recevra l'enfant mort pour avoir été arraché à la mamelle, privilège plus que mérité par ces moines, tout comme ils ont mérité le couvent qui sera érigé dans le village de Mafra où il y a moins d'un an fut enterré un garçonnet dont personne ne sut jamais le nom mais qui fut suivi d'un cortège au grand complet, père, mère, grands-parents, oncles, tantes, et toute la parentèle, lorsque l'enfant dom Pedro arrivera au ciel et qu'il sera instruit de ces différences, il en concevra un vif déplaisir¹².

34 Ainsi, la méditation revient à son point de départ, à savoir la mort du neveu de Balthazar : sa différence d'avec la mort de l'enfant est réaffirmée, mais le Narrateur a tracé un cercle complet, et maintenant c'est la mort du fils du Roi qui est marquée par la solitude et l'oubli, alors que l'indifférence apparente du peuple devant la mort d'un enfant apparaît maintenant comme la manifestation d'une *patience* – à la fois une vertu chrétienne et un rapport entièrement immanent au temps et à la vie – qui n'exclut nullement la solidarité dans le deuil entre les membres de la famille et entre les vivants et les morts.

35 Dans ce retournement, se manifeste un *leitmotiv* fréquent dans le roman : la tristesse des Grands, l'incompatibilité entre la condition royale et la réalisation du bonheur humain – une incompatibilité qui peut prendre la forme de la déception et de la désillusion, de la résignation ou d'une sourde insatisfaction. Mais c'est aussi le thème de la mort qui apparaît ici comme central : la mort, l'inacceptation ou la résignation devant le fait de la mort, le rapport du désir et de l'espérance face à la condition mortelle. Tout le roman développe ces thèmes et n'a de cesse de les faire varier et de les renverser.

36 C'est aussi la conclusion d'une autre mise en parallèle, qui rapproche cette fois-ci la rencontre entre Balthazar et Blimunda du mariage entièrement politique du roi dom João :

Nombreuses sont les façons pour un homme et une femme de se rencontrer, mais comme ceci n'est ni un inventaire ni un vade-mecum du mariage, nous n'en mentionnerons que deux, la première consistant pour l'homme et la femme à se trouver côte à côte, sans se connaître, à un autodafé, en spectateurs bien entendu, à regarder passer les pénitents, et soudain la femme se tourne vers l'homme pour lui demander, Quel est ton nom (...). Une autre façon consiste pour l'homme et la femme à se trouver loin l'un de l'autre, sans se connaître, chacun en sa cour, lui à Lisbonne, elle à Vienne, ayant lui dix-neuf ans, elle vingt-cinq, et à être mariés par quelques ambassadeurs, par procuration, les promis s'étant vus au préalable sur des portraits flatteurs, lui de fière prestance et le teint sombre, elle potelée et d'une blancheur tout autrichienne et peu leur chaut de se plaire ou de ne se plaire pas, ils sont nés pour se marier ainsi et non point d'autre façon, mais lui se dédommagera de belle manière, elle non, la pauvre, car elle est femme honnête, incapable de lever les yeux sur une autre homme, ce qui se passe en rêve ne compte pas¹³.

37 Cette fois-ci, le parallélisme semble d'abord montrer les divisions infranchissables entre la condition des Grands et celle du commun des mortels, mais c'est encore une fois une première lecture qui n'en épuise pas le sens. Car Blimunda et Balthazar ne sont pas des êtres communs : leur union est un destin prévu et facilité par la mère de Blimunda, de laquelle elle tient ses pouvoirs de voyante. Inversement, la situation du

couple royal renvoie à autre chose qu'à la critique du protocole et des intrigues diplomatiques.

38 Le Narrateur s'arrête sur la pitié que suscite la reine, victime à la fois consentante et inconsciente de sa condition et du pouvoir que la raison d'Etat exerce sur la vie des Grands. La reine est une victime parce qu'elle est trompée, dans tous les sens du terme : au sens conjugal, certes, mais, plus profondément, elle est trompée par l'Histoire qui lui a enlevé toute possibilité de bonheur, a fait de ses rêves des consolations illusoires et l'a condamnée à une conscience aliénée d'elle-même et du monde. Comme dom Pedro, la reine mérite la pitié du Narrateur parce qu'elle vit dans la méconnaissance de la misère et de la dépossession auxquelles la destine le rôle qu'elle joue sur la grande scène du pouvoir royal.

39 C'est pourquoi le parallélisme se prolonge dans une nouvelle méditation sur l'inutilité des vicissitudes humaines (prolongée à son tour par un portrait cruel de la reine) :

A la guerre de João, Balthazar perdit sa main, à la guerre de l'Inquisition, Blimunda perdit sa mère, João, lui, ne gagna rien car la paix faite nous nous retrouvâmes Grosjean comme devant, quant à l'Inquisition, elle ne gagna rien non plus, car pour chaque sorcière morte il en naît dix, sans compter les sorciers qui ne sont pas en nombre négligeable non plus. Chacun a sa comptabilité, ses registres et ses livres de raison, les morts sont inscrits sur un côté de la page, les vivants additionnés sur l'autre¹⁴.

40 Encore une fois, le parallélisme contient plusieurs niveaux de lecture : il commence par nier le rapprochement qu'il institue – car non seulement les pertes de Balthazar et de Blimunda pèsent beaucoup plus que le gain inexistant du Roi, mais c'est le Roi lui-même qui a provoqué les pertes dont souffrent ses sujets. L'égalité que suppose le parallélisme est donc immédiatement niée par le développement du parallélisme.

41 Mais l'inégalité que le parallélisme introduit subit ensuite un renversement, qui montre que, dans cette inégalité, c'est le Roi qui se trouve du côté perdant. Balthazar et Blimunda ont subi des pertes qui les marquent dans leur chair et dans leur sang, alors que João n'a fait que « ne rien gagner ». Les actions du Roi aboutissent donc à un résultat nul, elles débouchent sur un vide, sur l'échec radical que sont les projets et les agissements des Grands de la Terre.

42 En revanche, Balthazar et Blimunda passent par l'expérience de la douleur, qui est moins le fruit de l'action que de la « passion » au sens étymologique du terme, et ils en obtiennent l'accès à un nouveau rapport avec le monde, à une conscience renouvelée d'eux-mêmes, de leurs rêves et de leurs pouvoirs, à travers leur rencontre et leur association avec le père Lourenço, lui aussi marqué par une « passion » tragique.

43 Ainsi, le sens complet de ce parallélisme n'est compréhensible qu'à l'aune du développement total du roman, où Balthazar apparaît à plusieurs reprises comme une figure du Christ, et où par conséquent la fonction positive de la souffrance, de la marginalité et de la mutilation est un thème central. Mais si ce développement est montré par le Narrateur, il reste irréductible au point de vue réflexif de celui-ci.

Tout se passe comme si le regard sceptique et ironique du Narrateur, pour lequel le fait que le Roi ne gagne rien dans des guerres où ses sujets perdent leurs parents et des parties de leur corps renvoie aux fausses égalités et à leur démystification, était excédé implicitement par un autre mouvement immanent à la totalité du roman – un mouvement plus difficile à situer dans un regard ou dans une conscience, et qui fait de

la perte et de la douleur, donc aussi de l'oppression et du malheur historiques, la prémisse d'un renversement du rapport inégalitaire.

- 44 Ainsi, la conscience sceptique du Narrateur, son désenchantement mélancolique devant les illusions et les mensonges par lesquels les hommes recouvrent le retour perpétuel de l'injustice et de l'inégalité et se détournent du visage cauchemardesque de l'Histoire, trouvent dans l'histoire racontée leur critique immanente, le dépassement immanent que représente le renversement dialectique, l'enfant que l'Esclave fait, au travers de la puissance du négatif, dans le dos du Maître.

IV

- 45 Le système des protagonistes du roman est organisé autour d'une division fondamentale qu'expriment les parallélismes fréquents et leurs renversements et qui prolonge, tout en en modifiant le sens, la division entre les Grands et les gens du peuple. Les protagonistes du récit sont distribués sur deux scènes qui ne communiquent qu'à travers le regard du Narrateur : le roi João et sa famille, d'un côté, et, de l'autre, la « trinité » constituée par Balthazar, Blimunda et le père Bartolomeu.
- 46 La « scène » de la royauté est marquée par l'illusion et la vanité, par la déception que les Grands rencontrent dès qu'ils sont confrontés à la finitude de l'homme : à la mortalité, à la frustration du désir et aux trahisons de l'Histoire. C'est une scène tragique, bien que constamment enveloppée par l'ironie du Narrateur. A cause de cette ironie, et du fait que João et les siens ne prennent jamais vraiment conscience des illusions dont ils sont victimes, il est très facile de voir ces personnages comme des marionnettes, des pantins ridicules enfermés dans les rituels, la vanité et la bêtise. Mais la représentation effective des personnages excède le contenu idéologique, intellectuel et moral de leur présentation par le point de vue immédiat du Narrateur : un point de vue qui, d'ailleurs, évolue au gré de sa capacité de pénétration de la réalité profonde des personnages.
- 47 Ainsi, l'ironie est parfois interrompue par l'évocation d'une douleur et d'une misère infinies, qui révèlent la profondeur du vide auquel sont destinées les vies des puissants de la Terre. C'est la solitude *post-mortem* de dom Pedro ; c'est aussi la passivité et le malheur de la reine :

Chacun a sa comptabilité, ses registres et ses livres de raison, les morts sont inscrits sur un côté de la page, les vivants additionnés sur l'autre, il existe aussi différentes façons de payer et de recouvrer l'impôt, avec l'argent du sang et avec le sang de l'argent, mais il est des gens qui préfèrent la prière, c'est le cas de la reine, pondeuse dévote venue au monde à cette seule fin et qui donnera le jour à six enfants en tout mais dont les prières se comptent par milliers (...), pauvre reine triste et abusée que seule la prière ne trompe pas, et qui prie chaque jour et à toute heure du jour, tantôt avec un motif, tantôt sans la certitude d'en avoir un, pour son mari volage, pour ses parents au loin, pour cette terre qui n'est pas la sienne, pour ses enfants qui ne lui appartiennent qu'à demi, ou moins encore, comme le jure dom Pedro au ciel, pour l'Empire portugais, pour la peste qui menace, pour la guerre qui a pris fin, pour celle qui s'annonce, pour les infantes ses belles-sœurs, pour ses beaux-frères les infants, pour dom Francisco aussi, et Jésus, Marie, Joseph, pour les angoisses de la chair, pour le plaisir entrevu, deviné entre ses cuisses, pour le salut si ardu, pour l'enfer qui la guette, pour l'horreur d'être reine, pour la pitié d'être femme, pour la vie qui s'en va, pour la mort qui approche¹⁵.

- 48 Le Narrateur juxtapose ses réflexions aux sentiments de la reine : car, si elle ressent l'horreur de sa condition, ce n'est que le Narrateur qui peut la nommer et la relier à la situation faite aux femmes et aux reines dans le monde de l'absolutisme ibérique. Ainsi, le Narrateur retrouve sa fonction d'explicitation des pensées confuses des personnages et son avantage sur les êtres livrés à la méconnaissance de leur condition. Pourtant, la représentation de la tristesse et de la solitude féminines et royales dit aussi autre chose.
- 49 D'abord, l'appellatif de « pondeuse dévote » suggère que la reine est un être méprisable, réduite à ses fonctions biologiques, et aveuglée par la superstition ; en outre, la comparaison entre la procréation et la prière finit de livrer ce personnage au ridicule que suscitent sa passivité et son auto-aveuglement.
- 50 Mais à la description minutieuse des pratiques dévotionnelles de la reine fait suite le long passage qui commence par « pauvre reine triste et abusée que seule la prière ne trompe pas ». Dans ce passage, le ridicule, le mépris et la critique immédiate de la superstition catholique et baroque disparaissent, et à leur place apparaît un personnage certes incapable d'analyser sa condition historique et sociale, mais aussi animé par une demande inassouissable de consolation, laquelle renvoie à la persistance d'un désir que la condition royale n'a pas entièrement éteint. Par cette persistance, la prière elle-même apparaît comme irréductible à une simple mystification : elle est au contraire la seule chose qui « ne trompe pas », car la reine peut réellement trouver en elle les mots pour articuler, à sa manière, le bonheur et le malheur, le plaisir et l'horreur. Et, à travers la prière, c'est la finitude, la précarité de la vie, l'imminence de la mort, qui peuvent parvenir à une forme, sinon de conscience, au moins d'expression.
- 51 La représentation de la reine s'ouvre donc sur un personnage grotesque, trop rapidement présenté à l'aune des Lumières les plus désabusées et faciles, évolue à travers une représentation plus complexe de l'univers moral et intellectuel de ce personnage, où c'est plutôt le refus de renoncer entièrement à ses désirs et de s'adapter au malheur qui est mis en évidence, et aboutit à une méditation sur la fragilité de la créature qui rachète, non seulement un moment de vérité de la piété catholique baroque par-delà l'iniquité du clergé, mais aussi la dignité tragique de la « pauvre reine » qui n'a de cesse d'affirmer sa nostalgie du bonheur et du salut depuis les abîmes de sa conscience mystifiée.
- 52 Le roi João aussi dépasse dans la représentation le jugement que porte implicitement le Narrateur sur la vacuité de son caractère et sur la vanité de ses agissements. Après l'entretien avec l'architecte allemand Ludwig, qui lui explique que son rêve de faire bâtir une église semblable à celle de Saint-Pierre à Rome est irréalisable, le roi commence à prendre conscience de sa finitude :

Je pense qu'il serait plus facile pour le monde d'arriver à sa fin que de répéter la basilique de Rome, Devrai-je donc ne jamais satisfaire de mien désir, Votre Majesté vivra éternellement dans le souvenir de ses sujets (...) mais la mémoire n'est pas un bon terrain pour y creuser des fondations, les murs s'y effondrent peu à peu et les cieux tout entiers constituent une vaste église où Saint-Pierre de Rome n'occuperait plus d'espace qu'un grain de sable, S'il en est ainsi, pourquoi bâtissons-nous des églises et des couvents sur terre, Parce que nous ne comprenons pas que la terre est une église et un couvent, un lieu de foi et de responsabilité, de réclusion et de liberté, Je comprends mal ce que j'entends, Et moi je ne comprends pas très bien ce que je dis mais pour en revenir à notre affaire, si Votre Majesté souhaite parvenir au terme de sa vie ayant vu sortir de terre au moins un empan du mur, elle devra

donner d'ores et déjà les ordres nécessaires, sinon elle n'apercevra jamais que les soubassements, Vivrai-je donc si peu de temps, L'œuvre est de longue haleine, la vie est courte¹⁶.

- 53 Dans le dialogue entre le roi et Ludwig, le Narrateur interagit avec les pensées de ses personnages, en leur faisant exprimer des méditations qui appartiennent justement au Narrateur, mais que les deux personnages ne comprennent guère. Ainsi, le dialogue montre d'abord la profondeur de l'inconscience dans laquelle se trouvent le roi et son cynique architecte, qui le tient secrètement pour un « grimaud et un béjaune », et qui incarne un type intellectuel lucide et sceptique, mais incapable de porter un regard profond sur les passions humaines et de participer de leurs affects. Contrairement au Narrateur, Ludwig ne ressent aucune pitié devant le spectacle de l'aveuglement et du malheur des Grands et, s'il reconnaît la vanité des désirs de João, il n'en conclut pas que la liberté et le rêve, la responsabilité et l'action, se jouent entièrement sur terre.
- 54 En revanche, grâce à cette déception qui le confronte à sa mortalité et à l'insignifiance de son règne, le roi semble commencer à dépasser le personnage volage, superficiel, hypocondriaque et égoïste que présente le roman. Cette évolution se manifeste notamment lorsque le roi comprend qu'il ne pourra voir de son vivant le palais de Mafra achevé. Comme dom Pedro et la reine, le personnage du roi accède à une plus grande consistance à travers sa confrontation à la mort et à la peur de la mort :
- Soudain le roi comprend que sa vie sera courte, que toute vie est courte, que beaucoup sont morts et que beaucoup mourront avant que la construction de Mafra ne soit achevée, que lui-même peut dès demain fermer les yeux pour toujours (...). La peur de mourir se peint sur son visage, honte suprême pour un monarque si puissant, mais cette peur n'est pas la crainte de voir son corps terrassé subitement et son âme s'envoler, mais celle que ne soient plus ouverts et brillants ses yeux le jour où se dresseront le jour où se dresseront les tours et la coupole enfin consacrées, que ne soient plus sensibles et d'ouïe fine ses oreilles le jour où retentiront glorieusement carillons et musiques, la peur de ne pas toucher de ses mains les riches parements et les tentures de la fête, de ne pas sentir avec son nez l'encens des cassolettes d'argent (...). Vanité des vanités, a dit Salomon, et dom João répète, Tout n'est que vanité, désirer est vanité, posséder est vanité¹⁷.
- 55 Le roi semble voir pour la première fois le vrai noyau de la vanité de la condition royale : le désir s'y oriente vers des possessions éphémères, destinées à échapper à la prise de toute créature dont la vie est une ruée vers la mort. Tout au long du roman, le roi et le Portugal sont vus à travers leur rapport à la richesse, aux cérémonies fastueuses, aux immenses palais et cathédrales, à la circulation à travers les continents des produits coloniaux et de l'argent. La royauté n'apparaît jamais dans sa fonction souveraine, mais uniquement en train de gérer et de jouir des richesses matérielles de la Cour et de l'Empire : comme le Philippe II de Fernand Braudel, Dom João n'est pas un Souverain, mais un point ou un nœud où se concentrent les flux de la civilisation matérielle à l'époque du premier essor du marché mondial : un point dont les conséquences subjectives s'expriment dans un sentiment désespéré de vide et de précarité.
- 56 Le roi semble deviner ce lien entre la possession et la mélancolie, mais il n'accède pas à une conscience claire de sa situation ; si la reine trouve sa consolation dans la prière, le roi réagit à la désillusion par un paroxysme d'ambition : « La vanité n'est pas vaincue par la modestie, encore moins par l'humilité, mais par son excès »¹⁸ ; et João décide d'accélérer la construction du palais de Mafra. Par ce geste de défi à l'égard de sa

mortalité, le roi accède à quelque chose de la grandeur tragique, tout comme la reine devient autre chose qu'une « pondeuse » par son refus de renoncer entièrement à son désir.

- 57 Mais le tragique implique l'aveuglement qui attire l'emprise du destin sur celui qui essaie d'en être délivré : la volonté de posséder Mafra dans cette vie accélère la dilapidation des richesses du Royaume, le désir d'échapper à la finitude laisse le Portugal et son peuple exsangues et épuisés, le temps que le roi voudrait arrêter s'écoule de plus en plus rapidement au fil des ressources et des hommes détruits et gaspillés. La tentative de s'émanciper de la condition de la créature aboutit à la dévastation de la créature.

V

- 58 La conscience des trois Grands – dom Pedro, le Roi et la Reine – débouche donc sur une conscience paralysante de la condition créaturale : la finitude temporelle de l'homme, l'inéluctabilité de l'illusion et de la déception, font l'objet d'une contemplation mélancolique où s'arrête tout développement dialectique et où à la sidération mélancolique succèdent la répétition et le déni.
- 59 Au contraire, pour Balthazar, Blimunda et le père Lourenço, la fragilité de la créature est indissociable de son ouverture possible à des états et des actions singuliers, à des capacités et à des réalisations exceptionnelles. Baltasar est un soldat mutilé, qui a vu de près, et donné, la mort, Blimunda une sorcière dont la mère a disparu dans les auto-da-fés, le père Lourenço un chrétien hétérodoxe rongé par l'inquiétude intellectuelle et religieuse. Chacun d'entre eux possède des capacités, ou fait des expériences, uniques : la vision des volontés humaines dans la transparence des corps pour Blimunda, l'union mystique avec le Dieu-Nature pour le père Lourenço, pour Balthazar et Blimunda un lien amoureux inscrit mystérieusement dans leur destin, pour tous les trois la vision de la terre depuis la machine volante. Mais ces expériences et ces pouvoirs menacent la vie et l'équilibre des trois personnages : le père Lourenço devient fou, incapable de soutenir les conséquences spirituelles de son hérésie, la nostalgie du vol provoque la mort de Balthazar et Blimunda est presque tuée par la vision des volontés des mourants pendant une épidémie de peste.
- 60 Chacun d'entre eux est porteur d'un moment excentrique, d'un motif de marginalité et d'hétérogénéité qui communique avec l'extraordinaire et le merveilleux. Mais ce privilège qui est le renversement d'une blessure peut se renverser à son tour et devenir un excès destructeur. Là où le roi et son entourage restent enfermés dans l'échec et la mélancolie, sans possibilité de transformation, l'autre groupe de personnages est constamment menacé par un excès de réel, par un devenir-autre trop brutal et immédiat.
- 61 L'asymétrie qui sépare les deux groupes concerne leur rapport aux désirs et aux actions : le désir des figures royales est illusoire, fantasmatique ou compensatoire, et leurs actions sont des actions inefficaces qui finissent par « ne rien gagner » ; en revanche, les désirs des trois autres protagonistes se réalisent, bien que l'intensité de cette réalisation puisse constituer un danger, et leurs conduites oscillent entre action et passivité, entre une perte radicale et un gain exceptionnel, entre la condition des exclus et le privilège des intensités libres et singulières. Ainsi, la conscience des Grands représente un échec, ne débouchant que sur le sentiment de la vanité de la vie et sur la

contemplation effrayée de la mort. Au contraire, pour les autres, la proximité constante de la mort et de la folie n'est qu'un pôle dans une dialectique qui permet, à travers des épreuves et des sacrifices, d'accéder à des nouvelles figures de l'existence.

- 62 Cette asymétrie organise les événements racontés par le roman en deux séquences parallèles, l'une relatant la construction du palais de Mafra, l'autre tournant autour de la machine volante projetée par le père Lourenço, la *passarola*. Les événements et le récit sont mis en mouvement par les fins différentes que poursuivent les deux groupes de personnages, et chaque fin est fixée à partir de la subjectivité qui est propre à chaque groupe. Finalement, le moteur de l'histoire, de toutes les histoires racontées dans le roman, est la réalisation du désir : « Ce sont les rêves qui maintiennent le monde sur son orbite. Mais ce sont aussi les rêves qui lui font une couronne de lunes, voilà pourquoi le ciel est cette clarté resplendissante qui emplit la tête des hommes, pour autant que la tête des hommes ne soit point le véritable et unique ciel »¹⁹.
- 63 Le rêve du roi mobilise et engage l'Histoire, la grande histoire, politique, économique et sociale, du Portugal au XVIII^e siècle : le désir de João oriente et déclenche les mouvements d'une puissante masse de grandeurs matérielles – argent, matériaux, hommes, bêtes, tous happés par la volonté royale et attirés vers le grand chantier de Mafra, qui devient ainsi une figure du Destin mythique, du Moloch funeste englobant les êtres et les livrant au Néant. Maître de la matière qui est sa seule richesse, le roi transforme son royaume et ses sujets en matériaux inertes et interchangeables, destinés à être consommés et sacrifiés pour construire un monument à la vanité des pouvoirs de ce monde.
- 64 Le rêve du père Bartolomeu Lourenço – construire la machine qui permettra à l'homme de voler – appartient à la contre-histoire, aux tentatives marginales et délirantes, toujours à la fois tardives et précoces, d'émanciper l'homme de ses limites présentes. C'est un rêve qui ne se réalise pas à travers la fatigue et la mort des esclaves, mais en faisant appel à la volonté commune du prêtre, de Balthazar et de Blimunda, au travail d'hommes qui poursuivent un but commun et librement accepté – un rêve d'affranchissement, de sublimation du poids de la matière et du labeur, dans lesquels s'enfoncent au contraire les êtres mus de l'extérieur par le commandement despotique du roi.
- C'est à travers le courant souterrain que constituent de tels rêves que l'Histoire est libérée du poids des cycles mythiques de la destruction. Ainsi, la déconstruction de l'histoire dominée par le point de vue de la royauté débouche sur la figuration d'une contrehistoire.
- 65 Par là, l'opération du roman n'est plus réductible à la contemplation mélancolique des illusions et de leur démythification :

Quand les vies sont déchirées par le cours de l'histoire, la poétique ne saurait les raccommoder, les recoller ou les recoudre. En revanche, s'il s'agit de comprendre ce que le monde nous réserve, elle a la capacité de créer des relations. Elle compose des toiles, à l'instar d'Arachné (...). Un monde fonctionnalisé, globalisé, donne naissance à des phantasmes. La seule façon d'y remédier, c'est de produire des contre-récits²⁰.

VI

- 66 Les deux mouvements qui coexistent dans le roman, l'un visant le palais de Mafra, l'autre aimanté par la machine volante, ne se croisent l'un l'autre que par les commentaires réflexifs du Narrateur, qui est donc l'instance permettant la ponctuation dialectique de l'Histoire par le contre-récit de l'émancipation.
- 67 L'une de ces croisements a lieu à l'occasion de la rencontre, en elle-même dépourvue de conséquences quant à la narration factuelle, entre le père Lourenço et des ouvriers sur la route de Mafra. Le prêtre et les travailleurs se dirigent tous vers Mafra, mais le sens de leurs déplacements est différent, car le père Lourenço s'y rend pour achever la machine volante, alors que les ouvriers sont en marche vers le destin qui les enfoncera dans la terre du chantier :
- Quand le père Bartolomeu Lourenço, au dernier détour du chemin, commença à descendre dans la vallée, il tomba sur une multitude d'hommes, multitude est peut-être une exagération, mais il en croisa une bonne centaine, d'abord il ne comprit pas ce qui se passait car ces gens couraient tous dans la même direction, on entendait sonner une trompette (...) et les hommes se dirigèrent vers le terrain défoncé, avec des brouettes et des pelles, remplissant ici sur la butte, déversant plus loin sur la pente orientée vers Mafra, tandis que d'autres hommes, la houe sur l'épaule, descendaient dans des tranchées déjà profondes et y disparaissaient cependant que d'autres encore leur lançaient des paniers qu'ils remontaient ensuite pleins de terre qu'ils allaient vider à l'écart, en un endroit où d'autres remplissaient à leur tour des brouettes qu'ils déchargeaient ensuite sur les remblais, il n'y a guère de différence entre une centaine d'hommes et une centaine de fourmis, l'on transporte une charge d'ici à là parce que les forces manquent pour aller plus loin, arrive un autre homme qui transporte la charge jusqu'à la prochaine fourmi, jusqu'à ce que, comme toujours, tout finisse dans un trou, pour les fourmis lieu de vie, pour les humains lieu de mort, comme on le voit il n'y a aucune différence²¹.
- 68 A partir de cette image très dense et poignante, le thème du travail vivant en situation d'hétéronomie, du collectif travailleur soumis à une volonté étrangère, devient central dans le roman. Les travailleurs de Mafra sont un collectif-au-travail, mais leur non-liberté fait de leur effort la cause de leur déshumanisation. Répondant à la trompette comme un troupeau ou comme du bétail, ils s'enfoncent dans la matière, ils disparaissent dans les profondeurs de la terre et se réduisent à l'anonymat et à la répétition aveugle, en finissant par devenir des « fourmis ».
- 69 Ensuite, c'est Balthazar qui contemple Mafra transformée en chantier, la « fourmilière d'hommes qui accourent de toutes parts (...), cet amas énorme d'entrepôts et de maisons innombrables et de toutes les tailles »²² ; c'est une transformation qui a déjà commencé à dépouiller la ville et ses habitants : « Tous se dirigent vers le chantier, voilà sans doute qui explique pourquoi les champs sont délaissés, les vieillards et les femmes ne suffisant pas aux labours »²³.
- 70 Balthazar devient lui aussi un ouvrier du chantier, mais il reste aux marges de cette multitude, le souvenir du vol le sépare des hommes qui marchent vers leur transformation en terre et en fourmis :
- Il demeure interdit, quelle nouvelle Mafra est-ce donc là, cinquante logements là en bas, cinq cents ici en haut, sans parler des autres changements, comme cette rangée de gargotes, des baraques presque aussi vastes que les dortoirs, avec des tables et des bancs en enfilade fixés au sol, et de longs comptoirs, pour le moment on n'y voit personne mais vers le milieu de la matinée on mettra sur le feu les chaudrons du

repas de midi et lorsque la trompette annoncera la ration ce sera une course générale pour voir qui arrivera le premier, les travailleurs viennent du chantier tout sales, le tintamarre est assourdissant, les amis hèlent les amis, assieds-toi là, garde-moi une place, les charpentiers s'asseyent avec les charpentiers, les maçons avec les maçons, les terrassiers avec les terrassiers, le menu fretin des manœuvres s'installe en bout de table, chacun avec ses pairs, Balthazar heureusement peut rentrer manger chez lui, avec qui parlerait-il puisque en matière de brouettes il ne sait rien encore et en matière d'avions il est le seul à avoir des lumières²⁴.

- 71 Isolé par le souvenir qu'il garde de possibilités humaines plus vastes et plus riches, Balthazar ne participe pas de ce collectif qui, s'il conserve encore des moments de solidarité entre les ouvriers, est déjà organisé suivant la division du travail, et ne permet de communion réelle que d'une manière partielle, à l'occasion de la satisfaction des besoins élémentaires.

- 72 Au fur et à mesure que le récit présente le travail des ouvriers, l'image de cet effort collectif acquiert de plus en plus le statut d'une allégorie : la figure allégorique d'une humanité, et d'une nature, hétéronomes, soumises aux cycles aveugles de la destruction par le poids inerte de leur propre matérialité :

Depuis le lever du soleil jusqu'à son coucher, Balthazar et avec lui tant d'autres, sept cents, mille, mille deux cents hommes, chargent leur brouette de terre et de pierres, dans le cas de Balthazar le croc soutient le manche de la pelle (...), puis en une procession interminable du Corpus Homini, ils vont à la queue leu leu déverser les gravats le long de la pente, ils n'en recouvrent pas seulement les broussailles mais aussi des terres cultivables, dont un potager là-bas, qui remonte au temps des Maures et qui aura bientôt cessé d'exister, le pauvre, tant de siècles passés à produire des choux tendres, de la laitue craquante de fraîcheur, de la marjolaine, de mignons pieds de persil et de menthe, toutes espèces de prémices et de primeurs, et maintenant c'en est fait, l'eau ne courra plus dans ces rigoles, le maraîcher ne viendra plus ameubler les petites mottes de terre pour que la planche de légumes assoiffés puisse se désaltérer plus commodément, cependant que la planche à côté se réjouit d'avoir déjà étanché sa soif. Le monde tourne sans fin mais les hommes qui y vivent tournent plus frénétiquement encore, qui sait si l'ouvrier là-haut qui vient de déverser une brouette, les pierres dégringolent en bondissant, la terre ruisselle, la plus lourde devant, qui sait s'il n'est pas le jardinier de ce potager, non, ce ne peut être lui car il n'a même pas les larmes aux yeux²⁵.

- 73 Soumise au désir d'un Maître prémoderne, étranger à la production et incarnant au contraire la pure consommation improductive, la force collective des ouvriers se trouve prise dans un mouvement aveugle, dépourvu de toute dialectique interne : la construction du couvent détruit l'œuvre humaine déjà accomplie et devient par-là un instrument du néant. Le travail n'accomplit plus que l'œuvre de la mort, il est exclusivement la mort à l'œuvre, qui force la matière formée des corps et des objets à sombrer dans l'indistinction originaire.

- 74 La nature elle-même subit un processus de désagrégation, sa déliquescence accompagnant l'enfoncement des gestes humains dans la matière indistincte :

Passent les jours, passent les semaines, les murs grandissent à peine. Les tirs de poudre font éclater la roche d'une dureté extrême que les soldats se sont mis à attaquer, cette roche serait d'une grande utilité et compenserait toute la peine qu'elle donne si elle pouvait servir, comme d'autres pierres, à remplir les murs, mais elle est si accrochée à la montagne qu'elle ne consent à s'en déprendre qu'au prix d'une grande violence, et quand elle est exposée à l'air elle ne tarde pas à se désagréger et à se déliter, en un rien de temps elle se transformerait en terre si la brouette ne venait la précipiter au fond d'un trou. Servent aussi au transport des véhicules plus spacieux, munis de roues de charrette, tirés par des mules, parfois

chargés à outrance, et comme il a plu dernièrement les bêtes s'enfoncent dans la boue d'où elles finissent par s'extraire forcées et contraintes par le fouet qui s'abat sur leurs flancs et même sur leur tête²⁶.

- 75 La pierre se délite, les bêtes s'enfoncent, la pluie semble dissoudre les formes et les structures des corps, en faire une masse boueuses et indistincte, où l'hétéronomie imposée au travail vivant témoigne du désastre de la création : la nature et la civilisation retournent à la glèbe chaotique dont les pouvoirs de la main et de l'esprit auraient dû les dégager. L'histoire redevient nature, animalité brute dont la seule résistance opposée à la domination et à l'exploitation est un silence énigmatique :

Les mules attelées demeurent paisiblement sous la pluie battante, leur pelage imprégné de sueur est à présent ruisselant de cette pluie qui s'obstine à tomber, les bœufs, indifférents, ruminent sous le joug, quand la pluie redouble de violence ils secouent la tête, qui peut dire ce qu'éprouvent ces bêtes, quelles fibres en elles sont touchées et combien profondément, quand par hasard leurs cornes se touchent c'est peut-être simplement pour se dire l'une à l'autre, Tu es là²⁷.

- 76 Il est peut-être possible de reconnaître dans les gestes des brutes les traces enfouies d'une communauté possible, d'une solidarité encore aveugle, se dégageant inconsciemment de l'engourdissement et de la fatigue. Mais c'est encore une fois le Narrateur qui interprète ainsi une image mystérieuse, qui relève l'énigme de la matière enchaînée au mouvement de sa destruction : les vraies pensées des brutes, si pensée il y a, restent inconnues et inexprimables. La communion avec la nature, dans l'œuvre de Saramago, est une figure thématique fréquente, mais elle se solde à chaque fois par un échec qui impose de la dénoncer comme une illusion : la soumission du travail, l'exploitation de l'homme, rendent hostiles les forces naturelles, et privent les hommes de toute conciliation transcendante :

Les saints sont comme les hommes, ces hommes qui œuvrent à la construction du couvent et qui dit ces hommes dit d'autres hommes, occupés à d'autres constructions et à d'autres destructions, les saints se lassent, ils font grand cas de leur repos, eux seuls savent combien il leur en coûte d'endiguer les forces de la nature, si encore il s'agissait de la force de Dieu ils auraient moins de mal²⁸.

VII

- 77 Balthazar partage une partie de la vie de ces hommes, mais il en est séparé par son souvenir de l'expérience du vol et de la « passerole », la machine volante construite avec Blimunda et le Père Lourenço. Parmi les ouvriers, il est le seul à avoir connu la libération du poids de la matière aliénée, devenu ennemie des êtres et des choses condamnés à la travailler. Ainsi, il ne peut plus se réconcilier avec la condition des manœuvres, ni soulager la fatigue dans l'ivresse :

Chacun sait que Balthazar va boire, mais il ne s'enivrera pas (...). Il boit parce qu'il n'est pas un moment où il ne songe à la passerole, là-bas [où il l'a cachée] dans la montagne du Barregudo²⁹.

Grâce au souvenir de la machine volante et de Blimunda, Balthazar conserve sa lucidité, et parvient ainsi à saisir le sens des propos échangés par les ouvriers, à entendre la signification de leurs récits :

Il demeurera silencieux, se contentant d'écouter, cependant que la torpeur engendrée par le vin se dissipera lentement et que les paroles des autres retrouveront un sens, même si c'est celui de la même histoire, sempiternellement répétée³⁰.

- 78 Ainsi, les vies des ouvriers résonnent dans leurs récits, résonnent dans les paroles du Narrateur, mais celui-ci ne fait, encore une fois, que lire dans la conscience de Balthazar : c'est ce dernier qui recueille et sauvegarde les trajets, tous identiques et tous singuliers, des hommes venus à Mafra pour gagner leur vie et qui y rencontrent la fatigue, l'épuisement et souvent la mort. Les récits emplissent la conscience de Balthazar au fur et à mesure qu'elle sort de l'ivresse, l'éveil progressif du manchot laisse se manifester la forme d'un discours enfoui dans la matière meurtrie, d'une demande de reconnaissance se dégageant du poids de l'existence hétéronome à la recherche d'une réponse ou d'une écoute :

Je m'appelle Francisco Marques, je suis né à Cheleiros, près de Mafra, à deux lieues d'ici, j'ai une femme et trois marmots en bas âge, j'ai travaillé toute ma vie comme journalier et ne voyant aucun moyen de sortir de ma misère j'ai décidé de venir travailler à ce couvent (...), Je m'appelle Joseph le Petit, je n'ai ni père ni mère, ni femme que je puisse dire mienne (...), avec cette bosse dans le dos aucune femme n'a jamais voulu vivre avec moi (...), je suis venu à Mafra parce que j'aime bien travailler avec les bœufs, les bœufs de ce monde sont comme moi, ils ne sont pas d'ici, ils sont un prêt du ciel, Je m'appelle Joaquim da Rocha, je suis né dans les environs de Pombal où j'ai toute ma famille, c'est-à-dire seulement ma femme, j'ai eu quatre enfants mais tous sont morts avant l'âge de dix ans (...), je possédais un lopin de terre mais il ne donnait pas de quoi sustenter (...). La cloche de Saint André au fond de la vallée sonna les vêpres. Au-dessus de l'île de Bois, dans les rues et sur les places, dans les tavernes et les hostelleries, un murmure continu se fait entendre, comme la rumeur d'une mer dans le lointain. Sont-ce vingt mille hommes qui disent la prière du soir, ou qui se racontent l'histoire de leur vie, qui donc ira le vérifier³¹.

VIII

- 79 Le travail soumis à une volonté étrangère n'est pas la seule figure de l'activité laborieuse qui apparaît dans le roman. La construction de la passarola représente une autre signification du travail : une transformation de la matière gouvernée par la volonté et le désir de ceux qui l'œuvrent, une transformation qui impose à la matière vivante et inorganique un mouvement vers le haut, un dynamisme libérateur qui, au lieu de s'enfoncer dans le chaos primordial, se débarrasse du poids de l'hétéronomie :

La machine tressaillit, oscilla comme à la recherche d'un équilibre subitement perdu, un grand craquement se fit entendre, c'étaient les lamelles de fer et les osiers tressés qui jouaient, puis soudainement, comme aspirée par un tourbillon de lumière, la machine tournoya deux fois sur elle-même en s'élevant, elle n'avait pas encore dépassé le sommet des murs, ensuite, son assiette retrouvée, un nouvel équilibre conquis, levant sa tête de mouette, elle s'élança comme une flèche en direction du ciel³².

La machine volante est le produit du travail commun de Balthazar et de Blimunda, et des projets du père Lourenço :

Le crochet est excellent pour souder une lame de fer ou pour tordre un osier, la broche est sans égale pour pratiquer des œillets dans de la toile à voile, pourtant les choses obéissent mal quand il leur manque la caresse de la peau humaine, elles ont l'impression que les hommes auxquels elles se sont accoutumées ont disparu et que le monde est retombé dans le chaos. C'est pour cette raison que Blimunda vient aider Balthazar et dès qu'elle apparaît la rébellion cesse, Heureusement que tu es venue, dit Balthazar, on dirait que les choses sentent ta présence³³.

80 Non seulement le vol de la passarola représente une victoire sur la pesanteur de la matière : la construction de la machine est déjà une telle victoire, elle n'a été possible que grâce à une communion avec les choses matérielles, une réconciliation entre l'action et le désir des hommes, d'une part, et, d'autre part, l'indocilité irréductible du réel.

81 Cette réconciliation est déjà préfigurée par l'harmonie entre les gestes de Balthazar et ceux de Blimunda, entre leurs gestes et le projet de la machine élaboré par le père Lourenço :

Balthazar façonne les fers dans la forge et les trempe dans l'eau, tandis que Blimunda racle les peaux rapportées de la boucherie, tandis que tous deux coupent l'osier et travaillent à l'enclume, elle, maintenant la lamelle dans les tenailles, lui, la martelant de son maillet, et grande doit être leur entente pour qu'aucun coup ne se perde, elle, présentant le fer rougi, lui, assenant un coup bien assuré en force comme en direction, sans qu'ils aient besoin l'un ou l'autre de se parler³⁴.

82 Ainsi, la construction de la machine volante est l'image spéculaire de la construction du couvent par João V : le travail soumis à la volonté, et aux illusions, du Roi, s'enfonce dans la boue, disparaît dans la désagrégation universelle de la matière et revient à l'indistinction première ; alors que la fabrication de la machine suivant le désir utopique de ses créateurs réconcilie l'homme avec ses forces, avec la matière inerte et organique, et finalement avec sa volonté et ses projets. La fange et la poussière qui engloutissent les ouvriers du chantier sont les résultats du travail aliéné, dont le genre humain est dépossédé par la division de la société en classes ; le résultat du travail libre des créateurs de la passarola est la naissance d'une forme à partir de l'inerte, et, à travers cette forme, l'inscription d'un but humain dans l'objectivité des choses.

83 Mais quel est réellement le but de la machine volante ? Pour quelle raison le père Bartolomeu Lourenço se lance, et entraîne Balthazar et Blimunda, dans cette entreprise ?

Malgré l'omniscience du Narrateur, le roman est étonnamment réticent quant aux motivations des trois personnages à propos de la construction de la machine. Cependant, il est suggéré à plusieurs reprises que le vol humain a partie liée avec le rapport entre l'homme et Dieu, avec la perspective d'une appropriation par l'homme d'une partie des attributs divins.

84 Ce qui permet à la machine de voler, c'est les volontés humaines, que Blimunda a le pouvoir de saisir et d'enfermer afin qu'elles deviennent la source d'énergie de la passarola. Or les volontés humaines tendent spontanément vers le haut, et elles semblent avoir un rapport mystérieux à Dieu (sont-elles sa nourriture ? Ou son excitant ?) :

L'éther, avant que de monter dans les airs pour devenir le lieu où les étoiles sont suspendues et l'air que Dieu respire, vit au-dedans des hommes et des femmes (...) l'éther est formé des volontés des vivants (...). Au-dedans de nous existent volonté et âme, l'âme prend congé avec la mort, elle va en ce lieu où les âmes attendent d'être jugées, personne ne sait où se trouve ce lieu, mais la volonté ou bien elle se retire de l'homme de son vivant, ou bien elle en est séparée par la mort, c'est elle l'éther, par conséquent c'est la volonté des hommes que Dieu respire³⁵.

85 La construction de la machine est aussi une manière de réduire la distance entre l'homme et Dieu : en volant, les hommes non seulement commencent à habiter le Ciel, mais font aussi travailler pour eux l'air que Dieu respire. Mais cet air a déjà une origine humaine, Dieu ne pouvant le respirer que lorsque la volonté a abandonné l'homme

vivant. Ce mouvement de l'homme vers Dieu est donc une réappropriation d'une partie de l'homme dont Dieu seul peut jouir actuellement.

- 86 Selon le père Lourenço, la passarola est l'œuvre de la « trinité » qu'il forme avec Balthazar et Blimunda :

C'est un travail qui nous incombe à tous les trois (...), Balthazar et moi avons le même âge, trente cinq ans, nous ne pourrions pas être père et fils naturels, je veux dire selon la nature, nous serions plus facilement frères mais alors il nous faudrait être jumeaux, or lui est né à Mafra, moi au Brésil, et nous ne nous ressemblons aucunement, quant à l'esprit, Blimunda serait l'esprit car c'est elle qui est le plus près de faire partie d'une trinité qui n'aurait rien de terrestre³⁶.

- 87 Cette « trinité » trouve son unité dans le rêve de la machine volante, de la libération de la condition humaine ordinaire ; mais ses trois membres sont d'emblée marqués par une extériorité partielle à l'existence normale des humains. Il y a donc une coïncidence entre la divinité et l'humanité mutilée, imparfaite et difforme. La divinisation de l'homme est associée au vol, mais c'est aussi la mutilation de Balthazar qui fait de lui une figure de Dieu, comme il l'explique aux autres ouvriers du chantier :

Je suis allé à la guerre du roi, j'y ai laissé ma main gauche, plus tard j'ai appris qu'ainsi privé de main gauche je commençais à être l'égal de Dieu³⁷.

Blimunda a le pouvoir de saisir et de retenir les volontés, qui ne sont visibles qu'à Dieu, mais cette capacité, qui faillit la tuer, est liée à son héritage maudit de sorcière. Quant au père Lourenço, c'est à travers ses méditations théologiques qu'il entame un mouvement vers la sphère divine qui finira par le rendre fou :

Et ego in illo, oui, et moi je suis en lui, moi Dieu en lui l'homme, en moi qui suis homme, tu es, toi qui es Dieu, Dieu habite en l'homme, mais comment Dieu peut-il habiter en l'homme puisque Dieu est immense et l'homme une partie infime de ses créatures, la réponse est que Dieu est en l'homme par le sacrement, cela est clair, on ne peut plus clair, mais si c'est par le sacrement que Dieu est en l'homme, encore faut-il que l'homme l'accueille et donc Dieu n'est pas en l'homme quand il le veut mais quand l'homme choisit de le recevoir, si bien que d'une certaine façon le créateur devient la créature de l'homme (...), et si Adam fut puni pour avoir voulu être semblable à Dieu, comment se fait-il que les hommes puissent avoir maintenant Dieu en eux et n'être pas châtiés, ou ne pas vouloir le recevoir et n'être pas punis, car avoir Dieu en soi et ne pas l'y vouloir est véritablement absurde, véritablement impossible, et pourtant *Et ego in illo*, Dieu est en moi, ou bien Dieu n'est-il pas en moi, comment m'y retrouver dans cette forêt de oui et de non, non qui sont oui, oui qui sont non, affinités contradictoires, contradictions affines, comment passer impunément sur le tranchant du poignard, mais résumons à présent, avant que le Christ ne se soit fait homme Dieu était extérieur à l'homme et ne pouvait être en lui, ensuite, grâce au sacrement, il est entré en lui, ainsi l'homme est devenu presque Dieu, peut-être même est-il Dieu, oui, oui, si Dieu est en moi, moi je suis Dieu, je le suis non pas selon le mode trinitaire ou quadrinitaire, mais selon le mode unitaire, un avec Dieu, Dieu nous, lui moi, moi, lui, *Durus est hic sermo, et quis potest eum audire*³⁸.

- 88 La proximité avec la sphère divine, la réappropriation par l'homme des pouvoirs et des attributs de Dieu, demandent un prix très élevé : l'exclusion du cercle de l'humanité ordinaire, l'effondrement du corps et de l'esprit et finalement, pour Balthazar brûlé par l'Inquisition, une mort ignominieuse.

IX

- 89 Tout se passe comme si la condition de la créature était trop fragile pour tolérer l'ascension vers la divinité ou la descente de Dieu en elle. Le désir d'une réappropriation de l'essence divine s'avère insoutenable, et donc aussi illusoire que les rêves de grandeur du Roi sont vains. Ainsi, il semblerait que tous les désirs et les rêves qui orientent les actions du roman et qui structurent son espace narratif finissent par être engloutis dans un immense *desengaño* final et irrémédiable. Le *Mémorial* ne serait donc qu'une autre critique des conséquences catastrophiques des rêves d'absolu, un produit des années 1980 jusque dans sa reprise des thèmes et des atmosphères baroques, de leur interminable rappel de la *vanitas vanitatum* et de la tromperie qu'est toute vie mortelle.
- 90 Encore une fois pourtant, il y a peut-être des éléments du récit qui empêchent de se contenter d'une conclusion aussi sombre et nihiliste. A plusieurs reprises, le roman évoque des expériences, des gestes et des états qui constituent une affirmation pleine de la finitude, une plénitude possible de l'existence finie, plus qu'une tentative de reconquérir pour l'homme les attributs de Dieu : c'est une autre figure de la condition terrestre érigée en lieu de l'Absolu, moins la substitution d'un Absolu avec un autre qu'une libération absolue du fini dans et par le fini.
- 91 C'est déjà l'harmonie qui se réalise entre les membres de la « trinité » construisant la *passarola* : la réalisation de la machine par un travail harmonieux et doté de sens semble finalement assurer un bonheur plus durable et moins dangereux que le rêve du vol. C'est aussi l'aspiration au salut qui fait surface dans les discussions des ouvriers :
- Tu as dit que (...) après avoir perdu ta main tu avais commencé à être l'égal de Dieu, si pareille hérésie parvient à l'oreille du Saint Office, rien ne pourra te sauver, Nous serions tous sauvés si nous devenions les égaux de Dieu (...), Peut-être qu'à la gauche de Dieu il y a un autre Dieu, peut-être Dieu est-il assis à la droite d'un autre dieu, peut-être sommes-nous tous des dieux assis (...), d'où pareilles choses viennent-elles à l'esprit de ces rustres, tous illettrés (...), nous ne le savons vraiment pas³⁹.
- 92 La remarque finale du Narrateur représente un renversement des rapports entre sa conscience et celle des personnages : si le Narrateur est d'abord l'instance critique qui sait développer mieux que les personnages les pensées que pensent ces derniers, maintenant c'est au Narrateur d'afficher son étonnement devant une pensée que les personnages développent de manière autonome.
- 93 C'est que le Narrateur est bien une instance d'unification des différentes lignes narratives, mais nullement une conscience totale des enjeux du monde romanesque : son point de vue, le point de vue de la critique ironique, du sarcasme et de la pitié devant la vanité et l'illusion, trouve une limite absolue dans l'exigence de salut et de délivrance, d'assouvissement final des besoins et des désirs, que manifestent tous les personnages du roman. Au fond de chaque conscience, il y a comme un fond obscur, impénétrable pour le regard démystificateur, d'où surgissent des volontés, des nostalgies et des aspirations capables de percer les strates de la fausse conscience, de l'aveuglement et du non savoir. La totalisation par le Narrateur indique donc quelque chose au-delà d'elle-même : une autre totalité, qui se manifeste à travers la totalité visible des épisodes et des personnages, et qui relie entre elles les différentes manières

d'articuler le désir irréductible d'un salut qui sauverait l'entièreté des êtres et des expériences.

- 94 Un tel salut est justement au centre de l'un des derniers dialogues entre Blimunda et Balthazar avant que le manchot ne disparaisse, ravi par la passarola et livré par conséquent aux bûchers de l'Inquisition :

On m'a toujours dit que les saints étaient nécessaires à notre salut, Les saints n'ont pas été sauvés, Qui t'a dit pareille chose, Je le sens en mon for intérieur, Que sens-tu dans ton for intérieur, Que personne n'est sauvé, personne n'est damné, C'est un péché de penser ainsi, Le péché n'existe pas, seules existent la mort et la vie, La vie vient avant la mort, Tu te trompes Balthazar, la mort vient avant la vie, celui que nous fûmes meurt, naît alors qui nous sommes, voilà pourquoi nous ne mourons pas d'une seule fois, quand nous sommes sous terre, quand Francisco Marques est écrasé sous un chariot, n'est-ce pas là une mort sans recours, Si c'est de Francisco Marques que tu parles, c'est une naissance pour lui, Mais il ne le sait pas, Tout comme nous ne savons pas assez qui nous sommes et pourtant nous sommes vivants⁴⁰.

- 95 Dans cet échange le sentiment de la précarité de toute créature qui est propre à la piété baroque se renverse en vision d'un salut matérialiste dans lequel semblent se réconcilier l'éternité de la matière et la résurrection des morts, la foi en un réel indestructible et celle en la régénération par la grâce. Si le rêve et l'expérience utopiques du vol ont permis à Balthazar de se déprendre de la condition misérable de l'humanité asservie dont le chantier est une allégorie, c'est la perspective évoquée par Blimunda qui ouvre à la rédemption de la matière broyée et gaspillée : le souvenir de la passarola soustrait Balthazar au poids du chantier, mais les ouvriers tués dans le chantier ne trouvent une possibilité d'être soustraits à la mort que dans le regard que Blimunda jette sur l'existence finie. D'ailleurs, Balthazar est aussi étonné devant les propos de Blimunda que le Narrateur l'est devant les spéculations théologiques des ouvriers : « Blimunda, où as-tu appris ces choses ? »⁴¹.

- 96 Le père Lourenço aussi rencontre, à travers son dialogue intellectuel et spirituel avec le musicien Domenico Scarlatti, une figure du salut différente, bien qu'assez proche, de sa vision obsédante d'une divinisation de l'homme. La musique de Scarlatti est l'opérateur d'une autre rédemption de la matière, d'un passage de la finitude à l'éternité qui semble éviter la tentation d'une appropriation immédiate et radicale de l'Absolu :

Domenico Scarlatti, après avoir fermé portes et fenêtres, s'assied à son clavecin, quelle est cette musique aérienne qui monte dans la nuit de Lisbonne en se glissant par les fentes et par les cheminées, les soldats de la garde portugaise et de la garde allemande l'entendent dans leurs rêves et ils la reconnaissent à leur réveil, les vagabonds qui ont trouvé abri sous les bateaux tirés à terre le long de la Ribeira l'entendent, les moines et les nonnes de mille couvents l'entendent et disent, Ce sont les anges du Seigneur, notre terre est fertile en miracles, ceux qui se couvrent le visage jusqu'aux yeux pour tuer l'entendent et les poignardés, l'entendant, renoncent à demander la confession et meurent absous, un prisonnier du Saint Office l'entendit du fond de son cachot profond et, un garde se trouvant près de lui, il le saisit brusquement à la gorge et l'étrangla, ce meurtre ne lui vaudra pas une mort plus cruelle, et plus loin, dans leur lit, Balthazar et Blimunda l'entendent et demandent, Quelle est cette musique, Bartolomeu Lourenço fut le premier à l'entendre car il habite tout près, il se leva de son lit, alluma la lampe et ouvrit la fenêtre pour mieux l'ouïr⁴².

- 97 La musique de l'artiste italien enveloppe toute la création, sans la transfigurer, mais en faisant résonner en elle les échos d'une rédemption sans divinisation : un déplacement minimal, un pli ou un repli de la créature sur elle-même, qui la délivre de son poids tout

en lui laissant son épaisseur terrestre. C'est finalement l'immanence absolue de la grâce qui apparaît comme le salut final, la clé ultime de tous les désirs dont le roman développe les trajets et les entrelacs :

Chacun cherche, par la voie qui lui est propre, la grâce, quelle qu'elle soit, simple paysage surmonté d'un ciel, une certaine heure du jour ou de la nuit, deux arbres, trois dans le cas d'un tableau de Rembrandt, un murmure, sans savoir si par cette forme de grâce le chemin se ferme ou s'ouvre enfin, et pour mener où, vers un autre paysage, une autre heure, un autre arbre, un autre murmure⁴³.

Une grâce entièrement terrestre ne peut être garantie contre les égarements : si la créature ne trouve qu'elle-même au bout de sa recherche du salut, c'est toujours dans ses propres replis, dans les pièges infinis de sa finitude, qu'elle risque constamment de se perdre.

- 98 Lorsque Balthazar disparaît à cause de son incapacité d'oublier l'expérience exceptionnelle du vol, Blimunda part à sa recherche : sa quête est la dernière séquence du roman, dans laquelle se concentrent toutes les tensions, les quêtes héroïques ou grotesques, les désirs inassouvis et la douleur de la déception dont le roman orchestre les liens et les résonances.
- 99 Finalement, Blimunda ne peut qu'assister à la mort de Balthazar, une mort dont l'analogie avec la crucifixion du Christ achève et renverse la divinisation du manchot. Mais c'est précisément au moment de sa coïncidence finale avec la transfiguration du Fils de l'homme que Balthazar est retenu par Blimunda loin des sphères célestes et rattaché à la finitude indépassable de la terre :

Il y a onze suppliciés. Le supplice est déjà bien avancé, on distingue à peine les visages. De ce côté-ci brûle un homme à qui manque la main gauche. Peut-être parce qu'il a la barbe noire, prodige cosmétique de la suie, il a l'air plus jeune. Un nuage clos se trouve au centre de son corps. Alors Blimunda dit, Viens. Et la volonté de Balthazar Sept Soleils se détacha mais elle ne monta pas vers les étoiles, elle appartenait à la terre et à Blimunda⁴⁴.

NOTES

1. György Lukács, *Théorie du roman* (1920), traduit de l'allemand par Jean Clairdevoye, Paris, Gallimard, 1968, p. 38.

2. *Ibid.*, p. 43.

3. *Ibid.*, p. 49.

4. Du moins en ce qui concerne ses premiers romans : *La lucarne*, *Relevé de terre*, *L'année de la mort de Ricardo Reis...* Un discours différent devrait être fait pour aborder les ouvrages plus « allégoriques » et métaphysiques de l'auteur (*Tous les noms*, *L'aveuglement...*). Dans ces derniers, la totalité extensive de la vie semble s'éclipser partiellement en faveur d'une représentation dépouillée et abstraite de destins et d'idées fortement épurés.

5. *Ibid.*, p. 54.

6. José Saramago, *Le Dieu manchot*, traduit du portugais par Geneviève Leibrich, Paris, Seuil, 1995, p. 87.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, p. 95.
 9. *Ibid.*
 10. *Ibid.*, p. 127-128.
 11. *Ibid.*, p. 128.
 12. *Ibid.*, p. 128-129.
 13. *Ibid.*, p. 133-134.
 14. *Ibid.*, p. 134.
 15. *Ibid.*, p. 134-136.
 16. *Ibid.*, p. 331.
 17. *Ibid.*, p. 340-341.
 18. *Ibid.*, p. 342.
 19. *Ibid.*, p. 141.
 20. Alexander Kluge, *Chronique des sentiments II. Inquiétude des temps*, Paris, POL, 2018, p. 10-11.
 21. J. Saramago, *Le Dieu manchot*, op. cit., p. 144.
 22. *Ibid.*, p. 248
 23. *Ibid.*, p. 247.
 24. *Ibid.*, p. 252.
 25. *Ibid.*, p. 254-255.
 26. *Ibid.*, p. 255.
 27. *Ibid.*, p. 257.
 28. *Ibid.*, p. 258-259.
 29. *Ibid.*, p. 272.
 30. *Ibid.*
 31. *Ibid.*, p. 272-279.
 32. *Ibid.*, p. 231.
 33. *Ibid.*, p. 110.
 34. *Ibid.*, p. 174.
 35. *Ibid.*, p. 151.
 36. *Ibid.*, p. 201-202.
 37. *Ibid.*, p. 277.
 38. *Ibid.*, p. 205-206
 39. *Ibid.*, p. 278.
 40. *Ibid.*, p. 391.
 41. *Ibid.*
 42. *Ibid.*, p. 195.
 43. *Ibid.*, p. 210.
 44. *Ibid.*, p. 420.
-

RÉSUMÉS

En reprenant les analyses de la *Théorie du roman* de Lukàcs, l'article étudie la vision de l'histoire développée par *Le Dieu manchot* de José Saramago.

INDEX

Index chronologique : Années 1980

Mots-clés : Saramago José, Théorie du roman, Le Dieu manchot, Memorial do Convento, Histoire, désir, travail, créature, salut, grâce.

Index géographique : Europe

AUTEURS

ANDREA CAVAZZINI

Agrégé de philosophie, membre du GRM.