

Sylvano Santini

Université du Québec à Montréal

Le prix de l'inutilité.
Représentation de l'écriture
uchronique chez José Saramago

Avant d'aborder mon objet principal — la mise en scène de l'écriture d'une uchronie dans *L'Histoire du siège de Lisbonne*¹ de José Saramago —, je tiens à préciser le sens que je donnerai tout au long de ce texte à l'expression « événement historique ». Si l'on me demandait de justifier le caractère abrupt de cette introduction théorique, je répondrais qu'elle n'obéit pas véritablement à l'injonction d'avoir des idées claires, mais bien plutôt au souci de ne vouloir ni différer ni cacher mon attachement pour l'imaginaire de l'événement.

Au sens fort du terme, l'événement est considéré comme le moment d'un changement important dans le cours normal d'une expérience. Il

1. José Saramago, *L'histoire du siège de Lisbonne*, traduit par Geneviève Leibrich, Paris, Seuil, coll. « Points », 1992 [1989], 352 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *HSL*.

représenterait une déviation qui provoquerait une telle discontinuité dans un écoulement donné qu'elle lui semblerait entièrement étrangère. L'événement serait donc comparable à une intervention d'un corps dans un autre corps, à une rencontre subite entre eux qui ne serait pas volontaire. L'événement est un accident de parcours imprévisible, dont les stéréotypes seraient le tremblement de terre et le crash aérien. C'est d'ailleurs pour cette raison — parce qu'il est accidentel et, par conséquent, sans cause nécessaire — que « l'événement dans son devenir, dans sa consistance propre, dans son auto-position comme concept, échappe à l'Histoire² ».

Cette définition générale nous permet d'éclairer la manière dont on structure logiquement l'imaginaire de l'événement historique. En effet, les événements du passé, ceux qui se sont effectués dans des états de choses, dans du vécu, et qui, pour cette raison même, ont été saisis par l'histoire³, auraient tous été commencements plutôt que fins. Cela signifie qu'on n'imagine pas l'événement de manière déterministe, comme s'il était la conséquence, sur le long terme, de macro- ou micro-tendances qui en conditionneraient l'apparition. Pour dire les choses autrement, on ne conçoit généralement pas l'événement comme étant l'effet d'un enchaînement causal et encore moins comme une fatalité; sans annonce, il surgit d'un seul coup. Cela veut dire que l'événement n'a pas de passé, mais qu'il a un avenir. On pourrait suggérer, en usant d'une formule un peu barbare, qu'il est la cause sans cause d'un futur plus ou moins rapproché. Cette structure imaginaire de l'événement historique se traduirait, dans l'art de raconter, sous la forme d'une narrativité inchoative, c'est-à-dire sous la forme d'un épisode en demande de récit.

2. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1991, p. 106. Le commentaire que François Zourabichvili fait de ce passage est également très éclairant : « L'événement met donc en crise l'idée d'histoire. Ce qui arrive, en tant qu'il arrive et rompt avec le passé, n'appartient pas à l'histoire et ne saurait être expliqué par elle » (François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 19).

3. Ibid., p.106.

Mais pour qu'un événement existe, pour qu'il apparaisse comme tel, il faut qu'il soit perçu consciemment : l'événement est un phénomène et non un fait. Il s'agit néanmoins d'un phénomène spécial, car il est imaginé, interprété et représenté — c'est-à-dire perçu — comme pouvant potentiellement affecter le corps et l'esprit. L'événement est donc un phénomène qui intensifie la conscience de soi, intensification qui apparaît dans différents affects allant de la peur au sentiment de salut. Quel effet l'événement produit-il alors sur la conscience lorsqu'il est éloigné d'elle dans le temps? Il arrive, semble-t-il, que la conscience croie que l'événement passé, historique, a été vécu et ressenti selon ses propres dispositions psychologiques, c'est-à-dire selon les émotions et les sentiments qu'elle imaginerait ressentir si un événement analogue l'ébranlait au présent. Cela signifie non pas que la conscience imprègne effectivement tout le corps de crainte et tout l'esprit de doute, mais qu'elle a une propension à imaginer de façon vive le malheur ou le bonheur des autres. L'événement du passé est donc perçu, comme phénomène, sur le mode de l'empathie.

L'événement historique intéresse donc le roman, en tout cas ceux qui en écrivent, en lisent ou, peut-être plus orgueilleusement, en proposent une interprétation, puisqu'il possède les principaux ingrédients qui permettent la narration d'une bonne histoire : il est une demande de récit et il suscite les passions.

C'est bien à cet imaginaire de l'événement historique qu'a recours José Saramago dans plusieurs de ses récits. En effet, sans qu'on ne sache trop pourquoi ni comment, un événement extraordinaire a très souvent lieu dès l'amorce de ses romans — un événement si hors du commun d'ailleurs qu'il afflige à peu près tout le monde : plus personne ne voit, plus aucun humain ne meurt, etc⁴. Une telle amorce semble mettre en place, de manière tout aussi arbitraire qu'artificielle, un état d'exception

4. Un exemple suffira, le plus éloquent je crois de tous ses romans, la première phrase de *Les intermittences de la mort* : « Le lendemain, plus personne ne mourut » (José Saramago, *Les intermittences de la mort*, traduit par Geneviève Leibrich, Paris, Seuil, coll. « Points », 2008 [2005], p. 13).

qui permet d'engager un discours philosophique à dominante éthique sur l'agir humain. Il me plaît d'imaginer les incipits des livres de Saramago comme le seuil d'une généalogie imaginaire de romans qui poseraient tous la question : « que se passera-t-il avec les hommes après une si grande infortune? » plutôt que : « pourquoi ont-ils mérité cela? »; des romans, en somme, existentiels, humanistes et pragmatistes puisqu'ils s'intéresseraient non pas aux causes des événements (ont-ils même une cause?), mais bien plutôt à leurs effets concrets sur la vie des êtres humains, ce qui révoque d'emblée toutes les tentatives d'interprétation métaphysique, surnaturelle ou religieuse.

Saramago recourt une fois de plus à cet imaginaire pour mettre en scène l'écriture d'une uchronie dans *L'Histoire du siège de Lisbonne*. Ce roman raconte les conséquences de l'impertinente décision d'un correcteur de remplacer un « oui » par un « non » dans le manuscrit de *L'Histoire du siège de Lisbonne* qu'il devait réviser. Ce « oui » était historiquement la vraie réponse que les croisés, qui naviguaient au large de Lisbonne en route vers Jérusalem, ont donnée au roi du Portugal qui leur avait demandé d'aider les Portugais à reprendre la ville aux mains des Maures en 1147. Sans l'aide des croisés, la prise était peu probable, ce qui signifie que l'histoire du Portugal aurait été différente de celle que la mémoire connaît aujourd'hui. Le livre d'histoire a été publié avec l'erreur volontaire de Raimundo Silva, le correcteur. Son geste lui a valu une réprimande de la part de l'éditeur, mais a surtout conduit à l'embauche d'une superviseuse de correction. Or, cette femme, la « doutora Maria Sara », la nouvelle patronne de Raimundo, lui propose d'écrire *L'histoire du siège de Lisbonne* telle qu'elle aurait pu être si les croisés avaient répondu « non » plutôt que « oui » à la requête du roi. Sans doute a-t-elle été séduite par l'audace du correcteur. Ce qui importe le plus dans sa proposition inattendue néanmoins, c'est qu'elle est formellement une demande de récit, exactement comme l'est en principe toute proposition d'élucider un événement historique qui a véritablement eu lieu. Raimundo répond à cette demande en écrivant une fausse histoire du siège de Lisbonne, et il le fait sur le mode sympathique, puisqu'on peut y lire, en filigrane, la naissance de son histoire d'amour avec Maria Sara, sa nouvelle patronne. Que se passera-t-il

donc avec Raimundo? Quelles seront les conséquences de son geste impertinent sur sa propre vie?

Saramago n'écrit pas une uchronie, il en met plutôt en scène l'écriture, désirant peut-être ainsi exhiber les effets réels qu'une telle fantaisie imaginaire pourrait provoquer si elle devenait un acte réellement accompli. Son projet ne se limite pas cependant à combler ce désir : Saramago semble avoir également voulu représenter l'écriture d'une uchronie pour s'amuser à imaginer les fins auxquelles la littérature s'accorde le droit de rêver le passé autrement.

De l'importance de l'événement historique pour l'uchronie

L'uchroniste a une vision du passé qui se rapproche de la structure imaginaire de la macro-histoire telle que Siegfried Kracauer la conçoit dans son essai sur les écritures historiques. Kracauer, qui était aussi critique et théoricien du cinéma, définit cette structure en la comparant aux plans éloignés. La macro-histoire s' imagine ainsi comme des prises de vue qui donnent une perspective si lointaine des détails de la vie passée que seules sont perceptibles, à l'œil nu dirait-on pour filer la métaphore, les grandes charnières de l'histoire, c'est-à-dire ses événements marquants⁵. C'est bien à cet imaginaire de l'histoire événementielle que se réfère le père de la notion d'uchronie, Charles Renouvier, lorsqu'il dit, dans son ouvrage bien connu *Uchronie* : « Me voilà donc tout à fait dans l'histoire [...] je n'ai donc qu'à suivre en regardant aux sommités des événements⁶ ». Renouvier nous présente une image alpine de l'histoire, comme s'il était suffisamment élevé pour voir surgir, de la masse nuageuse, les cimes d'une chaîne de montagnes. Cette image donne l'impression que le passé est divisé en

5. Siegfried Kracauer, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006 [1969], p. 187-194.

6. Charles Renouvier, *Uchronie (l'utopie dans l'Histoire), esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*, Paris, A. Fayard, 1988 [1876], p. 330.

deux, exactement comme si l'on voyait de loin une montagne coupée par un nuage : il y aurait, à la base, la vie passée dans tous ses détails et, au sommet, les événements qui en infléchissent le cours. L'histoire comme suite d'événements se détacherait ainsi de la vie mondaine et empirique, comme si elle échappait finalement au temps. La cime d'une montagne suggère d'ailleurs assez bien le lieu de la divinité, c'est-à-dire un endroit qui échappe au temps mais d'où l'on peut se jouer du temps. Vue de cette hauteur, l'histoire a quelque chose d'une nature divine. Certaines expressions courantes comme « c'est l'histoire qui en a voulu ainsi », « l'histoire fait bien les choses » ou encore « l'histoire lui a donné raison » évoquent bien cette nature. La réalité de l'histoire événementielle repose sur ceci : on imagine que, comme un dieu, elle s'exprime par des décrets qui donnent implacablement un nouveau cours aux choses. Cela signifie que le reste du temps, quand il ne se passe pas grand-chose, quand la vie suit pour ainsi dire son cours habituel, l'histoire veille sur la cime du temps.

L'uchroniste accorde de l'importance à cet imaginaire de l'histoire événementielle. Dans son panorama de l'uchronie, Éric Henriet a relevé l'une des raisons de cet attachement : l'uchroniste aime les grands événements historiques et les grands hommes qui y sont associés, car son lecteur doit connaître minimalement l'histoire dont il s'agit pour saisir le sens possible de son uchronie⁷. Si Henriet pense que l'uchroniste reprend un moment important et très connu de l'histoire parce qu'il représente la condition de visibilité de son travail, je dirais plutôt, de mon côté, que l'événement historique est une condition non pas de *visibilité* mais, plus radicalement, de *possibilité* de l'uchronie. Si l'uchroniste s'adonne à l'imaginaire événementiel de l'histoire, c'est que ce dernier lui permet d'avoir une conception si réelle et tangible des événements historiques qu'il s'imagine pouvoir les retoucher. Le narrateur de *L'Histoire du siège de Lisbonne* ne cache pas que le sens de

7. Éric B. Henriet, *L'uchronie*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 58-61. Henriet fait remarquer aussi, d'après son propre relevé statistique, qu'environ 80% des uchronies se répartissent en dix groupes relevant d'événements historiques majeurs dont la Deuxième Guerre mondiale qui, à elle seule, alimente le tiers des « 5000 textes ou objets divers à caractère uchronique » contenus dans sa base de données (p. 40).

la correction intempestive de l'histoire du Portugal consiste, en partie, à révéler la vraie nature de l'historien, c'est-à-dire cette « catégorie humaine qui se rapproche le plus de la divinité par sa façon de regarder les choses » (*HSL*, p. 180). Mais, pour pouvoir être retouchée, voire corrigée par l'uchroniste, l'histoire doit se présenter sous une forme traitable. Aucun doute sur ce point : comme Renouvier, tout uchroniste imagine l'histoire sous la forme spirituelle d'une volonté, une sommité dirais-je avec lui, qui a imposé un choix tranché dans le temps.

Réalité et présence de l'histoire

Dans *L'Histoire du siège de Lisbonne*, Raimundo fait face à l'histoire, elle est pour ainsi dire présente devant lui. Il ne faudrait toutefois pas se contenter d'envisager que cette présence de l'histoire se limite au livre qu'il a sous les yeux et qu'il est en train de réviser, ce serait trop simple. Saramago sait très bien que la véritable réalité de l'histoire se fait sentir non pas dans la matérialité du livre, dans chacune de ses pages, dans chacun de ses mots, mais plutôt dans une sorte d'esprit du livre qui émane de cette matérialité et qui impose sa volonté au lecteur. Le narrateur de Saramago s'arrange pour bien le faire sentir à son personnage :

Il est comme hypnotisé, il lit, relit, lit une troisième fois la même ligne, celle qui affirme chaque fois sans équivoque que les croisés aideront les Portugais à prendre Lisbonne. Le hasard, ou plutôt, la fatalité, a voulu que ces mots univoques fussent réunis sur une seule ligne, se présentant ainsi avec la force d'une légende, formant comme un distique, une sentence sans appel, mais ils sont aussi une provocation, car ils semblent dire ironiquement, Fais de moi autre chose, si tu en es capable (*HSL*, p. 49).

L'histoire excite la conscience du correcteur parce qu'elle lui lance le défi d'intervenir là où elle-même est intervenue, c'est-à-dire au moment de la naissance du Portugal tel que la mémoire le connaît aujourd'hui. Et le défi est d'autant plus provoquant qu'il se réduit à sa plus simple expression : oui ou non ! Cet épisode rappelle ce que William James disait à propos de ce qu'il appelait l'« option vivante » : il y a des

moments dans la vie où l'on est obligé de croire ceci ou cela, et le fait de suspendre son jugement, comme le proposait Descartes devant le malin génie, ne ferait que nous ramener nécessairement du côté que l'on n'aurait pas choisi volontairement⁸. Le correcteur Raimundo affronte une telle option vivante et obligée : s'il décidait de ne pas relever le défi de l'histoire, c'est elle qui gagnerait le pari.

C'est ce qui arrive quand on dispose d'un imaginaire de l'histoire qui regarde aux « sommités des événements » ; c'est ce qui passe lorsqu'on se prend pour un historien, c'est-à-dire, en suivant la catégorie de Saramago, lorsqu'on se rapproche de la divinité : l'impossibilité de pouvoir changer les événements du passé agace la conscience. Malgré cette impossibilité, ce défi n'est pas absurde selon Renouvier : combattre les décrets de l'histoire par l'imaginaire, c'est pour l'être humain affirmer symboliquement sa liberté au présent. Il est vrai que Renouvier est un homme de son temps, c'est-à-dire du XIX^e siècle, un homme donc qui voulait combattre, à sa façon, tous les déterminismes historiques, en particulier ceux de la religion. Écrire une uchronie représentait pour lui une façon d'imposer symboliquement à l'histoire une volonté humaine. C'est le principe de l'homme moderne qui, croyant non plus au passé mais à l'avenir, conçoit l'être humain comme un être infiniment perfectible. C'est à ce sens de l'uchronie que fait référence Saramago, bien plus qu'à un nouveau genre de la science-fiction, quoique la science-fiction fantasme, bien souvent, la perfectibilité de la race humaine dans l'extraordinaire perspicacité des cyborgs. Raimundo n'a rien cependant d'un cyborg, même si l'aspect automatique de son travail de correction peut paraître analogue à l'activité d'un robot.

L'uchronie comme effet de coexistence du passé et du présent

Renouvier place l'auteur imaginaire de son uchronie dans une situation historique telle que la liberté qu'il s'autorise face à l'histoire le

8. William James, *La volonté de croire*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2005 [1897], p. 40-47.

mène au bûcher. En regard de ce châtimeⁿt, le danger auquel s'expose Raimundo Silva est puéril : en prenant la liberté de corriger l'histoire du siège de Lisbonne, il risque tout au plus d'être mis à la porte de la maison d'édition. Ce degré différent de risque ne change rien à la donne, car la liberté d'un être humain ne s'exerce jamais dans l'absolu, mais toujours par rapport à sa situation présente. En opposant sa volonté à celle de l'histoire pour en détourner fictivement le cours, l'uchroniste verra les effets de son intervention se manifester dans son propre présent. Tel est bien le sens de la liberté que s'autorise l'uchroniste : faire coexister le passé avec son présent.

L'uchronie de Raimundo ne dure que quelques mois, le temps d'un été, car les Portugais réussissent tout de même à prendre la ville de Lisbonne à la fin du siège en dépit du « non » imaginaire des croisés. L'histoire du Portugal retrouve donc son cours habituel à la fin, malgré cette légère déviation fantaisiste qui parvient à introduire temporairement, comme dans les contes pour enfants, un non-temps dans le temps. Mais qu'est-ce qui change alors dans la vie de Raimundo? Quel est le sens de la liberté qu'il s'autorise face à l'histoire? Comment le passé qu'il imagine coexiste-t-il avec son présent?

Saramago a un sens du récit traditionnel, voire classique : l'événement historique détourné par Raimundo est, par la même occasion, l'événement qui équivaut à un retournement de situation dans le récit. L'histoire se replie parfaitement sur le récit. Raimundo est un célibataire ankylosé par les habitudes : il mange des tartines au beurre le matin, des sardines le midi et reste plongé dans son travail de correcteur le reste du temps; et, quand il a terminé la révision d'un manuscrit, il s'offre une soirée de détente au restaurant ou au cinéma, invariablement les mêmes. Pour ce qui est de l'amour, je laisse le narrateur nous en donner l'aperçu :

Il n'y a donc pas de femme dans cette maison et il n'y en a jamais eu. Le correcteur Raimundo Benvindo Silva est célibataire et ne songe pas à se marier, J'ai cinquante ans passés, dit-il, qui m'aimerait maintenant, ou qui aimerais-je,

encore que, comme chacun sait, il soit beaucoup plus facile d'aimer que d'être aimé. (*HSL*, p. 34-35)

La correction inopportune de Raimundo est un événement dans sa vie. Elle bouleverse en effet son métier de correcteur qui, comme tout le monde le sait, implique qu'il n'intervienne pas dans un livre, et elle change également sa vie affective puisque c'est elle qui est à l'origine de son histoire d'amour avec Maria Sara. Son audace de retoucher l'histoire du Portugal a donc pour effet de renverser le déroulement de sa vie, elle l'incite à prendre un nouveau départ en se libérant des habitudes qui déterminaient et figeaient son existence. Tout compte fait, sa décision déplacée de réécrire un événement historique tel qu'il aurait pu être lui offre l'occasion de se perfectionner : Raimundo est non plus un simple correcteur mais bien écrivain, rêve qu'il osait à peine s'avouer, et, plus encore, il devient l'auteur de sa propre vie. Cette double conséquence répond parfaitement aux vœux de Renouvier d'associer l'uchronie à une question de liberté et de perfectionnement de l'être humain. Raimundo porte la correction à un degré supérieur : il corrige l'histoire et sa vie au sens où l'on dirait qu'il leur flanque une correction à toutes les deux. Ce sont les effets de cette audace sur l'histoire et sur sa vie régulière qui demandent à être racontés. C'est exactement ce qu'il entreprend en écrivant l'histoire du siège de Lisbonne telle qu'elle aurait pu être si....

Que se passe-t-il dans son uchronie? Pas grand-chose : depuis le départ des croisés après leur « non » imaginaire, les Portugais assiègent la ville de Lisbonne seuls sans être capables de la prendre. Ils attendront tout un été aux portes de Lisbonne, et l'uchronie de Raimundo correspond à la durée imaginaire de cette attente. Nous sommes bien dans un hors-temps. Alors, faute d'un autre événement marquant, Raimundo s'intéresse à la vie des guerriers immobilisés, et plus particulièrement à celle de l'un d'entre eux, Mogueime, secrètement amoureux d'Ouroana, la fiancée d'un chevalier supérieur à lui en rang et en richesse. Il ne peut nourrir aucun espoir : cet amour semble socialement impossible, en tout cas, tant que vivra le chevalier. Or, l'histoire fait bien les choses comme on dit, surtout lorsqu'on en a l'initiative : le chevalier meurt, et Mogueime peut donc aimer Ouroana en toute tranquillité. On l'aura

compris : le sort de cet amour qui n'a pas eu lieu dépend du sort de celui qui a lieu au présent entre Raimundo et Maria. Ces deux amours coexistent ensemble à tel point parfois qu'on se demande de quel amour il s'agit au juste, comme si par la puissance non pas du même mais de l'analogie, c'est-à-dire de l'histoire qui passe dans le langage, comme le propose Ricœur⁹, le passé et le présent formaient une seule réalité : « Comment t'appelles-tu, demanda Raimundo Silva à Ouroana, et elle répondit, Maria Sara » (*HSL*, p. 286).

L'entremêlement des voix

Il faut reconnaître ici que Saramago cède à la facilité en effectuant la permutation des personnages dans le temps par la simple inversion des noms, ce que nous avons au demeurant déjà très bien saisi. Mais si l'on fait fi de ce jugement sommaire, on s'aperçoit que cette permutation est l'expression d'un mécanisme narratif beaucoup plus complexe chez Saramago et qui ne se limiterait pas à ce seul roman : l'entremêlement des voix. La manière la plus efficace, à mon avis, de faire tenir ensemble le passé et le présent se situe sur le plan de la voix narrative. Qui parle dans *L'Histoire du siège de Lisbonne*? C'est évidemment le narrateur omniscient et ironique qui manipule à sa guise les personnages de son histoire. Mais ce narrateur cède souvent la place à d'autres voix, celles de ses personnages, celle du narrateur de la fausse histoire du siège de Lisbonne que Raimundo est en train d'écrire (le narrateur cite en fait cette histoire en lui donnant la forme d'un manuscrit qu'il a sous les yeux); il cède aussi la place à la voix de la mémoire encyclopédique des dictionnaires et d'autres documents historiques réels ou illusoire dont Saramago s'est servi pour écrire son roman, citant parfois les sources

9. En réfléchissant sur la réalité du passé historique, Ricœur tente de préciser la nature du lien qui unit le passé et le présent dans les écritures historiennes. C'est à ce moment qu'il s'intéresse à la tropologie et, plus particulièrement, à l'analogie pour expliquer cette nature : « L'analyse tropologique est l'explication cherchée de la catégorie de l'Analogie. Elle ne dit qu'une chose : les choses ont dû se passer *comme* il est dit dans le récit que voici; grâce à la grille tropologique, l'*être-comme* de l'événement passé est porté au langage » (Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome 3 : Le temps raconté*, Seuil, coll. « Points », 1985, p. 279).

directement dans le texte. À cette voix de la mémoire encyclopédique, il faut ajouter une voix de la mémoire populaire composée de phrases toutes faites et de dictons que le narrateur reprend pour leur beauté, pour leur justesse ou tout simplement pour s'en moquer. Cette mémoire populaire est une voix imagée et vivante, exactement comme celle, encyclopédique, de l'histoire. On dirait ainsi que le narrateur de Saramago n'est pas si omniscient qu'il en a l'air, car il ne cache pas que sa propre mémoire baigne dans une mémoire qui la dépasse largement et qui est irréductible à une conscience singulière. Or, toutes ces voix s'entremêlent dans le roman par un procédé typographique particulier à Saramago : aucun saut de ligne ou tiret n'indique le début d'un discours direct, une virgule et une majuscule suffisent à la tâche. Le narrateur atténue la plupart des marques qui nous permettraient de visualiser un changement de voix, comme : « tel qu'il est écrit », « tel qu'il est dit », « tel qu'on peut le lire », etc. C'est ainsi qu'une expression populaire peut se trouver enchâssée dans un passage reproduisant un document historique lui-même commenté par le narrateur, sans que l'on ne parvienne à savoir exactement qui dit quoi; ou encore, à un autre moment, le narrateur lit le livre que Raimundo lit dans les pages d'un livre d'histoire dans lequel on cite le livre que le roi du Portugal est lui-même en train de lire. Il y a, dans cette série de lectures d'un même livre, un jeu de lectures par-dessus l'épaule dirais-je, quelque chose qui tient d'une nouvelle de Borges.

Cet entremêlement des voix permet surtout au narrateur de produire un effet de coexistence entre le passé et le présent, glissant, dans la même phrase, du Moyen Âge au temps présent sans recourir à aucun marqueur temporel : ce qui est décrit dans une phrase s'adapte parfois aussi bien à la situation de Raimundo qu'à celle de Mogueime ou des autres assiégés. On le voit dans l'extrait suivant où l'on passe sans avertissement du présent de Raimundo Silva au passé médiéval du Portugal, où l'on passe également d'une voix narrative à l'autre, changement repérable cette fois par l'utilisation ténue de la majuscule qui suit invariablement une virgule :

Il devient donc nécessaire de reconsidérer toute la stratégie, et c'est pour examiner in situ le théâtre des opérations que

Raimundo Silva monte de nouveau au château, du haut des hautes tours duquel les yeux peuvent embrasser toute l'étendue du terrain où, comme sur un échiquier, pions et cavaliers au sens propre du terme se battront, sous le regard du roi et des évêques, peut-être avec l'aide d'autres tours qui seront construites si est retenue la suggestion d'un des étrangers qui sont restés avec nous. Elevons-les jusqu'à la hauteur des murailles et appuyons-les contre elles en les poussant jusque-là, ensuite il ne restera plus qu'à sauter sur les remparts et à tuer les infidèles. Dit ainsi, cela paraît facile, répondit le roi, mais il faudra voir si nous avons assez de charpentiers... (HSL, p. 214-215)

La fluidité des voix narratives, permettant toutes sortes de va-et-vient entre différents passés et entre ceux-ci et le présent, réalise verbalement l'abolition de la chronologie. Cette abolition se présente du reste comme l'une des caractéristiques de l'expérience du temps dans la mémoire et est conçue par le narrateur omniscient, derrière lequel on semble reconnaître sans peine l'écrivain, comme le principe même de la connaissance : « je suppose que la vraie connaissance est dans la conscience que nous avons de passer pour ainsi dire d'un niveau de perception à un autre » (HSL, p. 297). Ce passage d'un niveau à l'autre m'apparaît en définitive comme un véritable défi adressé au lecteur.

La fausse histoire du siège de Lisbonne permet de rêver la coexistence du passé et du présent. C'est cette liberté qui est affirmée dans l'histoire, et c'est finalement elle qui résume le mieux le sens de l'œuvre. On l'a vu, le narrateur de Saramago s'amuse à faire le pont entre les deux histoires d'amour. Il lui arrive aussi de situer le correcteur dans certains lieux de la ville de Lisbonne où jadis eut lieu le siège pour tirer tout le parti d'un tel rapprochement métonymique. Des quasi-fantômes de guerriers du Moyen Âge semblent même apparaître inopinément à Raimundo dans un restaurant, une crèmerie ou sur une place publique¹⁰. Mais c'est

10. Pour le seul plaisir de la citation, j'offre cet extrait qui décrirait bien, à mon avis, l'imaginaire de l'uchronie de Saramago : « La nuit, dans cet espace entre les maisons basses, les trois fantômes se réunissent, le fantôme de ce qui fut, celui de ce qui fut sur le point d'être et celui de ce qui aurait pu être, ils ne se parlent pas, ils se regardent comme font les aveugles et se taisent ». (HSL, p. 76)

surtout l'entremêlement des voix qui lui permet concrètement de faire coexister différents moments du passé et du présent, entremêlement si bien métaphorisé dans le passage suivant qu'on dirait presque que l'auteur a voulu nous en laisser un indice évident : « Des chiens aboyaient avec une différence de plusieurs siècles, le monde était par conséquent identique » (*HSL*, p. 77).

La liberté que Raimundo s'est permise en retouchant l'histoire a été rendue possible parce qu'il s'est abstrait de ses actions quotidiennes, de ses habitudes, en posant le geste extravagant de rêver autrement la mémoire du Portugal. C'est la leçon connue de Bergson : « Pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver¹¹ ». Deleuze a saisi l'opportunité d'une telle liberté de la mémoire en montrant comment, dans un certain cinéma après la littérature, un seul et même événement peut produire des effets dans des univers séparés dans le temps, ce qui, du coup, fait coexister dans une seule image des nappes de passé dont le présent est la partie la plus contractée. C'était bien sûr le problème de Proust. La liberté de rêver le passé au présent nous révèle que les problèmes du temps linéaire n'affectent pas la mémoire, et que seul celui qui sait « attacher du prix à l'inutile », comme celui qui s'adonne librement à écrire une histoire qui aurait pu être, s'autorise la liberté d'expérimenter autrement le temps. Ne dirait-on pas finalement que la mise en scène de l'écriture d'une uchronie a permis à Saramago de prendre la mesure du XX^e siècle littéraire en faisant d'un événement historique une demande de récit de la mémoire?

11. Henri Bergson, *Matière et mémoire Essai sur la relation du corps et de l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004 [1939], p. 187. Pour éviter toute ambiguïté, il faut savoir que le présent est, pour Bergson, « sensori-moteur », une sorte de combiné de sensations et de mouvements sur lequel reposent les actes réflexes. On peut donc dire que « s'abstraire de l'action présente » (p. 153), comme il le propose ici, signifie en un certain sens s'éloigner de ses habitudes. A mon avis, c'est exactement ce que fait le personnage de Saramago.