

# « Nenhum gesto de pasmo » : l'absurdité dans *L'année de la mort de Ricardo Reis*, de José Saramago

---

Sara Grünhagen\*

## Résumé

Le roman *L'année de la mort de Ricardo Reis*, de José Saramago, affiche d'emblée la référence à partir de laquelle il se construit : l'univers hétéronymique de Fernando Pessoa. L'appropriation de Saramago est cependant loin de se limiter au cadre des personnages et des thèmes ; elle s'étend à la transposition et à la recreation d'un style qui se distingue, notamment, par son caractère métaleptique. Soulignant le dialogue que ce récit établit avec l'histoire, en particulier avec l'histoire portugaise marquée par la dictature salazariste, j'essaierai de montrer dans cet article

---

\* Doctorante en Études Lusophones à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, en cotutelle avec l'Université de Coimbra, sous la direction d'Olinda Kleiman et Carlos Reis. Titulaire d'un master en Littérature Portugaise à l'UERJ et d'une licence bilingue Portugais/Anglais à l'UFPR, au Brésil, elle est actuellement lectrice de Portugais et coordinatrice de l'examen CELPE-Bras à l'Université Paris 3. Elle est également traductrice et a traduit des auteurs tels que Zadie Smith, Elizabeth Strout, Donna Tartt et Edward St. Aubyn. E-mail : sara.grunhagen@gmail.com

la manière dont l'intersection entre le plan discursif et le plan narratif renforce le questionnement idéologico-critique proposé par le roman, qui, par l'absurdité que pointe la métalepse, porte également au premier plan l'absurdité des spectacles dictatoriaux de l'histoire et de la passivité de ses spectateurs.

**Mots-clés : José Saramago, Fernando Pessoa, métalepse, absurdité, dictature salazariste**

### **Resumo**

O romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, deixa claro desde o início a referência a partir da qual se constrói: o universo heteronímico de Fernando Pessoa. A apropriação de Saramago, porém, vai muito além de personagens e temas, estendendo-se à transposição e recriação de um estilo, que se destaca, por exemplo, por seu caráter metaléptico. Enfatizando o diálogo que essa narrativa estabelece com a história, em especial a história portuguesa marcada pela ditadura salazarista, buscarei mostrar neste artigo o modo como o entrecruzamento entre plano discursivo e plano narrativo potencializa o questionamento ideológico-crítico proposto pelo romance, que, através do absurdo para o qual a metalepse aponta, coloca também em evidência o absurdo dos espetáculos ditatoriais da história e da passividade de seus espectadores.

**Palavras-chave: José Saramago, Fernando Pessoa, metalepse, absurdo, ditadura salazarista**

Neste oásis de paz assistimos, compungidos,  
ao espectáculo duma Europa caótica e colérica.

José Saramago

Dans un texte où il s'explique sur ses hétéronymes, ainsi que sur la biographie et l'œuvre de chacun d'entre eux, Fernando Pessoa déclare : « Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma

vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja »<sup>1</sup>.

J'oserai dire que l'hétéronomie aujourd'hui ne demande pas à être défendue, et que l'univers créé par Pessoa est devenu une sorte de canon. Cet univers porte la marque de ces « êtres » certes sans existence, mais présentés comme des *figures* dotées d'une personnalité et d'un style propres, qui se manifestent dans les formes poétiques utilisées, dans les thèmes abordés, bref, dans les caractéristiques et les préférences de chacun. Dans cette attribution d'une singularité à des discours divers qui peuvent être considérés comme porteurs de la « fonction auteur »<sup>2</sup>, la différence de l'hétéronyme par rapport au personnage traditionnel est marquée ; dans les mots de Pessoa, bien que la substance soit la même, la forme est déjà autre : « Há autores que escrevem dramas e novelas ; e nesses dramas e nessas novelas atribuem sentimentos e ideias às figuras [...] Aqui a substância é a mesma, embora a forma seja diversa. »<sup>3</sup> Pourtant, Pessoa va au-delà de la création de figures indépendantes, qui dialoguent, échangent des lettres et s'influencent mutuellement ; il met sur le même plan ces êtres fictifs, les hétéronymes, et leur créateur, l'orthonyme. Cette coexistence est présentée comme toute naturelle : « Se amanhã eu, viajando na América, encontrasse subitamente a pessoa física de Ricardo Reis, que, a meu ver, lá vive, nenhum gesto de pasmo me sairia da alma para o corpo; estava certo tudo. »<sup>4</sup>

Dans cette énonciation du croisement de deux niveaux, celui de Pessoa, auteur, et celui de Ricardo Reis, son hétéronyme, on a un aperçu du mouvement métalectique qui constitue la base de la création du poète portugais. Sans entrer dans les subtilités de ce que serait l'« œuvre » de Pessoa, composée de publications et de textes épars, on voit que les phénomènes d'hétéronymie et d'orthonymie franchissent la frontière qui sépare l'auteur et ses créatures et, ce faisant, effacent, tout en les

<sup>1</sup> Fernando Pessoa, *Prosa íntima e de autoconhecimento*, Richard Zenith (dir.), Porto, Assírio e Alvim, 2017, p. 144.

<sup>2</sup> Je récupère ici l'idée de « fonction auteur » de Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits III*, 1976-1979, Gallimard, 1994, p. 82-3. Parmi d'autres aspects, le nom propre, les relations d'appropriation et d'attribution et la position dans le discours sont des marques de ce qui pourrait définir un auteur, et Pessoa renforce ces traits dans la création de ses hétéronymes.

<sup>3</sup> Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 143.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 146.

questionnant, les frontières entre le réel et le fictionnel. Il s'agit donc de métalepse, au sens où Genette en parle, en tant que figure métonymique qui désigne le passage toujours transgressif d'un niveau narratif à un autre, mais aussi en tant que « manipulation [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même »<sup>5</sup>.

C'est précisément cet univers métalectique que Saramago récupère dans *L'année de la mort de Ricardo Reis* (*O ano da morte de Ricardo Reis*). Publié en 1984, le roman prend forme autour de la figure de l'hétéronyme Ricardo Reis et suit au plus près les données biographiques qui lui avaient été attribuées par Fernando Pessoa, à commencer par le fait qu'il n'était pas mort, comme c'était le cas d'Alberto Caeiro, par exemple. Le titre du livre annonce déjà la fin du récit et renforce d'emblée l'appropriation de l'hétéronyme transformé en personnage et le destin réservé à ce dernier dans cet autre plan fictif.

Selon la biographie créée par Pessoa, Ricardo Reis, né en 1887 dans la ville de Porto, est un médecin monarchiste qui, marquant son opposition au régime républicain établi au Portugal, s'est exilé volontairement, en 1919, au Brésil<sup>6</sup>, d'où il est rapatrié par José Saramago. Dans le roman, suite à la mort de Fernando Pessoa, survenue le 30 novembre 1935, Ricardo Reis débarque à Lisbonne après seize années d'absence, comme si la mort de son créateur avait déclenché une crise d'identité et l'avait forcé de rentrer chez lui, en quête de réponses. L'hétéronyme surgit d'abord avec le profil et les caractéristiques qu'on lui connaît : c'est un individu froid et austère, qui cherche à se tenir le plus possible à l'écart du monde, un médecin et un poète à ses heures libres, dont le style se distingue par un langage érudit, par l'usage de l'ode, par des thèmes et des figures récurrents, tels que les dieux, la mort, le temps, le caractère éphémère de la vie. Ricardo Reis est donc le classique représenté et c'est en tant que tel qu'il fera l'objet d'un questionnement et d'une déconstruction tout au long du roman, comme si le genre lui-même forçait le poète à descendre de sa tour d'ivoire pour rejoindre la vie

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 14.

<sup>6</sup> Fernando Pessoa, « Carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935 », in *Obras em prosa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1974, p. 97.

prosaïque des hommes<sup>7</sup>, appelés à faire face aux drames de leur époque.

Dans cette *refiguration*<sup>8</sup> et cette déconstruction de Ricardo Reis, l'« absurdité » évoquée par Pessoa, dans sa défense contre d'éventuels reproches sur sa façon de « parler ainsi de qui n'a jamais existé », a de fortes répercussions. Ce n'est pas le fait du hasard si la citation de Pessoa dont il est question ici constitue l'une des épigraphes de *L'année*, et le dialogue avec Pessoa se fait à la fois dans la *substance* et dans la *forme*, pour reprendre les termes du poète ; il y a, autrement dit, une continuité qui se manifeste non seulement dans l'histoire de l'hétéronyme lui-même, avec tous les attributs qui lui sont propres, mais aussi dans une certaine façon de parler de cet hétéronyme, par métalepse, par exemple. Et ainsi, la rencontre avec Ricardo Reis, dont Pessoa affirmait qu'elle était tout à fait possible et naturelle, se produit effectivement dans le roman de Saramago :

E não pensou que fosse acontecimento irregular estar ali à sua espera Fernando Pessoa, disse Olá, embora duvidasse de que ele lhe responderia, nem sempre o absurdo respeita a lógica, mas o caso é que respondeu, disse Viva, e estendeu-lhe a mão, depois abraçaram-se, Então como tem passado, um deles fez a pergunta, ou ambos, não importa averiguar.<sup>9</sup>

L'absurdité, qui ne cesse ici de respecter la logique, est un mot-clé de la métalepse et réapparaît souvent dans le roman de Saramago<sup>10</sup>. L'absurdité s'identifie à la métalepse parce qu'elle renvoie à la transgression des seuils de la fiction, comme celui qui sépare le monde du créateur du monde de ses créatures. En faisant en sorte que Ricardo Reis retrouve, dans le roman, son créateur, déjà mort, et cela en dialogue avec le texte et le style

<sup>7</sup> Cette image est récurrente dans le livre, comme on le voit dans l'extrait suivant : « e não lhe fará mal nenhum descer uma vez por outra das altitudes rarefeitas em que costuma abonar-se, para ver como se fabrica o pensar comum, como alimenta ele o comum pensar ». José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 153.

<sup>8</sup> Je fais référence au concept de « figuração » proposé par Carlos Reis, à ne pas confondre avec la caractérisation du personnage. Allant bien au-delà d'une description, la figuration remet en question aussi des éléments de l'ordre du discours. Cf. Carlos Reis, *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 27-8.

<sup>9</sup> José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho, 1984, p. 86.

<sup>10</sup> Par exemple, *ibid.*, p. 27, 71, 88, 100, 181, 305, 351.

du poète, Saramago procède à une deuxième fictionnalisation de ce qui, en un sens, était déjà métalepse<sup>11</sup>. Mais, au-delà de la question productive de la recreation fictive, la transformation de l'univers de Pessoa et la présence de ce que j'ai appelé l'absurdité, renforcée par la figure de la métalepse, servent une élaboration idéologique qui interroge l'histoire ou le « réel », que la confrontation avec la fiction fera paraître plus absurde encore en raison du caractère tragique qui marque la période historique mise en cause.

Tout d'abord, le personnage de l'hétéronyme est effectivement un lieu privilégié d'affirmation idéologique dans le roman, comme l'ont souligné Carlos Reis et Ana Cristina Lopes<sup>12</sup>. Dans ce récit intertextuel qui se construit ouvertement comme une « mosaïque de citations »<sup>13</sup>, on pourrait dire que Saramago se propose de poursuivre le geste créatif de Pessoa et que, par la prose, à présent, il cherche, à son tour, à « arracher » Reis à son « faux paganisme »<sup>14</sup>. Inséré dans un nouveau contexte, Ricardo Reis est confronté à son propre point de vue selon lequel “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo”<sup>15</sup>, propos également placé comme épigraphe du roman et qui traverse le texte sous la forme de citations directes et indirectes. Ce vers a fait une forte impression sur Saramago, qui en a fait état à plusieurs reprises, notamment lors d'entretiens où il dit que Ricardo Reis a été le premier hétéronyme de Pessoa avec lequel il a été en contact, et que, bien qu'il ait été fasciné par sa poésie, cette posture de spectateur l'avait bouleversé, à tel point que ce vers en particulier a eu une forte influence sur son écriture<sup>16</sup>. Il constitue le point de départ du livre, qui pousse Ricardo Reis sur la scène des événements dramatiques de

<sup>11</sup> Carlos Reis le suggère déjà dans « Narratologia(s) e teoria da personagem », *Figuras da ficção*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2006, p. 21.

<sup>12</sup> Carlos Reis et Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1990, p. 318.

<sup>13</sup> Julia Kristeva, *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.

<sup>14</sup> D'après l'expression de Pessoa : « Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via » (Pessoa, “Carta a Adolfo Casais Monteiro”, p. 96).

<sup>15</sup> Fernando Pessoa, *Poesia completa de Ricardo Reis*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 36.

<sup>16</sup> Fernando Gómez Aguilera, *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010, p. 205.

l'année 1936. L'une des questions posées par le livre est donc : face à un spectacle ou à une tragédie qui frôle l'absurde est-il possible de se poser en spectateur, de se tenir à l'écart du monde ? L'usage qui sera fait du poème « Les joueurs d'échecs » est emblématique de cette indifférence à laquelle Reis aspire ; il traite de deux joueurs d'échecs qui restent inébranlables dans leur jeu alors même qu'une guerre se déroule autour d'eux.

Ardiam casas, saqueadas eram  
 As arcas e as paredes,  
 Violadas, as mulheres eram postas  
 Contra os muros caídos,  
 Trespassadas de lanças, as crianças  
 Eram sangue nas ruas...  
 Mas onde estavam, perto da cidade,  
 E longe do seu ruído,  
 Os jogadores de xadrez jogavam  
 O jogo de xadrez.<sup>17</sup>

Dans le roman, Ricardo Reis est en effet présenté comme un joueur essayant de rester concentré sur son propre jeu et indifférent aux tragédies qui se déroulent sous ses yeux :

Esta é a página, não outra, este o xadrez, e nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu, ardem casas, saqueadas são as arcas e as paredes, mas quando o rei de marfim está em perigo, que importa a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças, se carne e osso nosso em penedo convertido, mudado em jogador, e de xadrez [...] caíam cidades e povos sofram, cesse a liberdade e a vida, por nossa parte imitemos os persas desta história.<sup>18</sup>

Cependant, le roman se passe dans une période historique qui offre un spectacle particulièrement cinglant, ce qui apparaît d'une manière expressive dans le livre et qui rend l'impassibilité voulue par Reis de plus en plus difficile. Ainsi, tout au long du récit, les événements suivants sont tantôt mis en évidence tantôt mentionnés en passant : la croissance du fascisme en Italie et l'invasion de l'Éthiopie par les

<sup>17</sup> Fernando Pessoa, *op. cit.*, 2007, p. 51.

<sup>18</sup> José Saramago, *op. cit.*, p. 336.

armées italiennes<sup>19</sup> ; l'intensification du pouvoir d'Hitler en Allemagne, la dénonciation du pacte de Locarno et l'occupation de la Rhénanie, ainsi que de fortes campagnes de propagande nazie, dont le Portugal est également la cible<sup>20</sup> ; les révoltes et les grèves des ouvrières en France<sup>21</sup> ; les élections en Espagne remportées par la gauche mais rapidement suivies d'une tentative de coup d'État militaire qui déclenche la guerre civile, faisant plus de deux mille morts dans le massacre de Badajoz<sup>22</sup> ; et, dans le contexte portugais, la consolidation de l'État Nouveau et du pouvoir de Salazar<sup>23</sup>, avec des actions populistes et un fort mouvement nationaliste<sup>24</sup>, la création de la Mocidade Portuguesa, inspirée de la Jeunesse Hitlérienne et bénéficiant d'un fort soutien de la population<sup>25</sup>, les mobilisations contre le communisme et la création de la Légion Portugaise<sup>26</sup>, et enfin la révolte des marins, qui n'aboutira pas, et qui clôt le livre<sup>27</sup>.

Ces événements sont souvent présentés de manière indirecte, soit par les journaux que Ricardo Reis lit, soit à travers des situations vécues et des conversations avec les autres personnages du récit. À chaque nouvel épisode, le poète s'emploie à rester à l'écart du conflit ; il veut simplement lire le journal et regarder, passif, les événements<sup>28</sup>. Mais cet éloignement devient de plus en plus ardu, jusqu'à devenir impossible, puisque même les drames lointains interviennent dans sa vie, s'imposant à l'attention du joueur d'échecs absurdement concentré sur son propre jeu. C'est en ce sens que le récit reprend à plusieurs reprises le poème clé de la posture de Ricardo Reis :

<sup>19</sup> Voir en particulier *ibid.*, p. 172-173, 292, 333.

<sup>20</sup> Voir, respectivement, *ibid.* p. 288 ; 223 ; 239, 406.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 332, 391.

<sup>22</sup> Voir, respectivement, *ibid.* p. 170, 290, 415-416 ; p. 439-440.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 91-93.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 122, 172 ; 289, 333.

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 406, 422.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 449.

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 459.

<sup>28</sup> Le journal est, dans le roman, emblématique de cet éloignement ; Reis apparaît constamment avec un journal, non pas parce qu'il serait un « leitor assíduo », mais parce que « por falar do mundo geral, servia de barreira contra este outro mundo próximo e sitiante, podiam as notícias daquele de além ser lidas como remotas e inconsequentes mensagens » (*ibid.* p. 55).



Addis-Abeba está em chamas, ardiam casas, saqueadas eram as arcas e as paredes, violadas as mulheres eram postas contra os muros caídos, trespassadas de lanças as crianças eram sangue nas ruas. Uma sombra passa na frente alheada e imprecisa de Ricardo Reis, que é isto, donde veio a intromissão, o jornal apenas me informa que Addis-Abeba está em chamas [...] em Addis-Abeba não consta que estivessem jogadores de xadrez jogando o jogo do xadrez.<sup>29</sup>

Une transformation s'opère et se renforce dans le croisement entre ce que Ricardo Reis lit dans le journal sur la guerre éthiopienne et son poème sur les joueurs d'échecs. Ici, comme dans d'autres passages, les contradictions entre le personnage et l'hétéronyme Reis s'intensifient, puisque l'on perçoit un écart entre l'indifférence à laquelle il aspire et la façon dont il finit par se comporter. Malgré lui, il s'implique dans les événements.

Il faut souligner que la position de spectateur désirée par Reis et mentionnée dans plusieurs passages du roman est cruciale non seulement parce qu'elle marque cette transformation de l'hétéronyme, mais aussi parce qu'elle est très représentative du moment où se déroule l'action. Pour que la machine autoritaire fonctionne bien, il faut également des spectateurs apathiques, passifs, conformistes ; il faut des joueurs contents de leur jeu et indifférents à l'absurdité des spectacles alentour.

L'épisode dans lequel Reis se mêle à la foule pour assister à la scène du « théâtre de guerre » promue par le gouvernement renforce cette idée du peuple en tant que spectateur passif, dont la liberté se limite à assister. On apprend ainsi que “irá Lisboa assistir a um espectáculo inédito, a saber, um simulacro de ataque aéreo a uma parte da Baixa”<sup>30</sup>, dont le but est d'enseigner à la population à se protéger en cas de bombardement – et cela à la suite des premiers mouvements de résistance des marins. Le spectacle, fait aussi pour distraire et détourner l'attention du peuple, est déconstruit par le récit, qui met l'accent sur l'absurdité de la situation, dont il souligne les contradictions en même temps que la mauvaise performance des acteurs :

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 334-335.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 376.

Também não teve salvação uma força de infantaria que se dirigia para o Rossio, dizimada até ao último homem, ainda hoje está por saber que raio ia fazer uma força de infantaria a um local que, segundo o humanitário aviso do inimigo, seria severamente bombardeado, como logo a seguir se viu, esperemos que o lamentável episódio, vergonha do nosso exército, não caia no esquecimento e o estado-maior seja levado a conselho de guerra para fuzilamento colectivo, sumário.<sup>31</sup>

L'ironie de ce passage joue avec le fait que “foi tudo uma brincadeira”<sup>32</sup>, ce qui autoriserait à souhaiter même la fin de ceux qui font le spectacle. Toutefois, en face de la scène, Ricardo Reis se souvient du spectacle des bombardements d’Urca et de Praia Vermelha, auxquels il avait assisté de loin au Brésil, mais dont les conséquences ont été autrement plus dramatiques : “o pior foi terem os jornais, no dia seguinte, dado notícia de mortos reais e feridos verdadeiros.”<sup>33</sup>

Placé devant les événements de l’époque, Ricardo Reis est confronté à la gravité de la situation et il se rend compte qu’il n’aura pas la possibilité de s’en tenir à sa posture de simple observateur. Mais c’est lorsqu’il devient la cible de la répression qu’il subit un changement plus brusque, car sa position change : il n’est plus un simple spectateur ennuyé ; il a un rôle dans ce dangereux spectacle. Peu de temps après son arrivée à Lisbonne, il est l’objet d’une enquête absurde de la Police de Vigilance et Défense de l’État (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, PVDE), dont la renommée est connue de Lídia, une des muses de sa poésie que Saramago réinvestit dans le roman comme femme de chambre de l’hôtel dans lequel il séjourne et avec qui il entretient une liaison amoureuse. Le frère de Lídia est un marin militant qui lui enseigne que “não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem”<sup>34</sup>, contrairement à la position de Reis. Ainsi, à travers elle, “Ficou Ricardo Reis a saber que a polícia onde terá de apresentar-se na segunda-feira é lugar de má fama e de obras piores que a fama, coitado de quem nas mãos lhe caia, eles são as torturas,

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 378.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 378. Le passage fait référence au « Soulèvement communiste » (Intentona Comunista) de 27 novembre 1935.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 436.

ele são os castigos, eles são os interrogatórios a qualquer hora<sup>35</sup>. Mais il n'y a pas que Lídia qui a entendu parler de la PVDE ; tout le monde à l'hôtel change d'attitude à l'égard de Ricardo Reis, désormais décrit comme « suspect », ce qui le contraint à chercher un autre endroit où habiter à Lisbonne.

Il s'avère que ce premier interrogatoire se passe mal, puisque le personnage se montre agacé par la situation dans laquelle on le place, ce qui conduit la PVDE à approfondir l'enquête. C'est à ce moment qu'apparaît la figure de Victor, agent emblématique de cette police politique et qui, dès le début, se distingue par une odeur répulsive d'oignon, qui revient souvent dans le livre comme une sorte de *leitmotiv*, à la manière de la chanson que le tueur de *M le maudit* siffle dans le film de Fritz Lang (1931). Par le biais de la mention récurrente de l'odeur d'oignon, le lecteur identifie la présence de Victor à la poursuite de Reis, ce qui installe un climat de suspense et d'oppression qui a de nombreuses similitudes avec la société et la période de l'entre-deux-guerres du film du cinéaste autrichien.

L'enquête réalisée par Victor forme une sorte de labyrinthe dans le livre : les événements sont racontés indirectement et on ne sait pas exactement ce qu'il cherche ni pourquoi il le cherche, ce qui contribue à renforcer l'absurdité de la situation<sup>36</sup>. L'un des derniers chapitres du livre débute précisément par la description d'une importante mission à accomplir : Victor doit tendre un piège dans une maison où un suspect se cache, et toute l'action est racontée comme dans un roman policier, de manière à donner à penser que Ricardo Reis est la cible. Victor étant le « cerveau » de l'opération, la description de la violence est à son comble ; le lecteur est ainsi porté à croire que la mort de Ricardo Reis annoncée dans le titre est proche, d'autant plus que l'ouvrage est à son point d'achèvement.

On apprend finalement, à l'aide d'indices et de suggestions, qu'il s'agit juste d'un autre spectacle : « É a vez do Victor [...] são os vizinhos que ajudam à festa, não se atrevem a entrar no palco mas iluminam o

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>36</sup> « É verdade, um rasto de cebola, o seu amigo Victor parece não ter desistido de o vigiar, Mas isso é absurdo, Você o saberá » (dialogue entre Fernando Pessoa et Ricardo Reis, *ibid.*, p. 369).

cenário [...] então o realizador diz, Corta. »<sup>37</sup> On assiste à une scène du tournage de *A revolução de maio*, réalisé par António Lopes Ribeiro, un film de propagande idéologique sorti en 1937, dont l'action se passe en 1936. Le film fait l'éloge de la PVDE, transformée plus tard en PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), qui est représentée comme une agence chargée de protéger le pays et, ce qui est plus inquiétant, comme un garde en sentinelle qui sait tout de tous<sup>38</sup>.

Mais la tonalité quelque peu comique sur laquelle s'achève la scène du tournage fait place à un autre ton, plus sombre : « Outros assaltos se estão premeditando. »<sup>39</sup> Le spectacle, non plus fictif mais réel, devient trop proche et menaçant, entraînant une violence qui ne peut pas passer inaperçue même pour le spectateur le plus têtue.

Peut-être, justement pour que Reis puisse continuer à être ce qu'il est, son destin est déjà annoncé dans le titre du livre et achevé à la fin de l'intrigue dans laquelle il est inséré. Après tout, seule la mort peut offrir la possibilité de se positionner en spectateur passif ; et pourtant, même cela est remis en question par Pessoa :

Só estando morto assistimos, e nem disso sequer podemos estar certos [...] e contudo eu não me sinto como se apenas assistisse, ou, se realmente assisto, não sei o que em mim assiste, todos os meus actos, todas as minhas palavras, continuam vivos, avançam para além da esquina a que me encosto.<sup>40</sup>

La présence de Fernando Pessoa dans un roman dans lequel la plupart des personnages sont fictifs est fortement métaleptique<sup>41</sup>, et le poète orthonyme s'impose précisément comme l'interlocuteur qui attirera constamment l'attention de Reis sur l'absurdité de sa position

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 410 e 412.

<sup>38</sup> Comme il ressort de la séquence du film, dans ce contexte « qualquer pobre-diabo pode estar a ser vigiado ». Cf. Orlando Raimundo, "O elogio da polícia política", *António Ferro : o inventor do salazarismo – mitos e falsificações do homem da propaganda da ditadura*, Alfragide, Leya, 2015, p. 226.

<sup>39</sup> Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 413.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 159-160.

<sup>41</sup> « Seule la longue habitude que nous avons du roman dit historique [...] nous empêche de percevoir le caractère transgressif de leur présence 'réelle' dans un monde de fiction », Genette, *op. cit.*, p. 130.

de spectateur<sup>42</sup>. Reis décide néanmoins, à la fin, d'accompagner son créateur et il ne lui survit que pendant les neuf mois durant lesquels Pessoa pourrait rester sur Terre comme un souvenir, avant d'être totalement oublié, en une forme de pendant des neuf mois avant la naissance<sup>43</sup>. Mort, le personnage de Ricardo Reis pourrait maintenant se contenter du spectacle du monde, qui, dès lors, « não promete soberbas felicidades »<sup>44</sup>.

L'inquiétude qu'un roman comme *L'année* peut provoquer est sans doute due à la période historique dans laquelle se situe le récit, avec ses spectacles absurdes et ses agents et spectateurs irrationnels. Elle résulte aussi de son style métaleptique, marqué par la refiguration et la démystification à la fois de Ricardo Reis et Fernando Pessoa, ainsi que par le croisement de différents niveaux, y compris celui de la diégèse avec celui des spectacles promus par le gouvernement dictatorial. Mais les deux choses, la *substance* et la *forme*, comme disait Pessoa, sont profondément liées : le plus troublant de la métalepse est ce mélange de niveaux, et, dans un roman qui établit un dialogue fort avec l'histoire, l'effacement des frontières entre réel et fictionnel apporte un risque supplémentaire pour le lecteur, qui peut soudainement se voir aussi comme un personnage possible de ce récit. C'est en ce sens que les jeux métaleptiques du roman renforcent sa dimension idéologico-critique, car le récit en question, qui entraîne le lecteur dans l'œuvre, parle d'une période historique particulièrement sombre, qui peut à tout moment déborder du livre. Soulignant le risque de ce mouvement, le roman n'invite pas le lecteur à participer à l'histoire, mais à ne pas lui permettre de se répéter.

Le cycle du roman, qui commence par "Aqui o mar acaba e a terra principia"<sup>45</sup>, se ferme ainsi avec une seconde allusion, inversée, au vers de Camões : "Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera."<sup>46</sup> *L'année* s'affirme ainsi comme une lecture et une relecture de la littérature et de l'histoire à travers cette intertextualité, ainsi que dans l'intervention du narrateur qui annonce un avenir possible, quoique lointain, que le

<sup>42</sup> Par exemple, Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 128, 199, 304.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 465.

lecteur est censé imaginer et désirer : la fin de la dictature salazariste, le 25 avril (la Révolution des Œillets) et, peut-être, même un autre Ricardo Reis. En mettant en scène la brutale ascension du fascisme en Europe, d'une façon générale, et la violente consolidation de l'État Nouveau de Salazar au Portugal, ce que le roman semble questionner, c'est la possibilité de rester indifférent et de ne pas s'impliquer face à l'autoritarisme et à la tragédie du monde. Le « Nenhum gesto de pasmo » dont Pessoa parlait à propos des hétéronymes prend chez Saramago une tout autre dimension, puisque la métalepse et l'absurdité forcent le lecteur à « s'étonner » ; elles ne suspendent pas son « incrédulité », mais sa « crédulité »<sup>47</sup>. Entre l'histoire et la fiction, la littérature s'impose ici comme forme de résistance et de protestation non seulement contre les discours fascistes en vigueur en Europe dans les années 1930, mais également contre la nostalgie dangereuse d'un passé totalitaire qui ne cesse de hanter le présent.

---

<sup>47</sup> Comme le fait remarquer John Pier, “Called into question is the Coleridgean “willing suspension of disbelief” [...] with metalepsis, it is the reader’s belief, not disbelief, that is suspended », John Pier, « Metalepsis », in Peter Hühn et al. (dir.), *Handbook of Narratology*, Berlin/Nova York, Walter de Gruyter, 2009, p. 193.