

Les yeux fertiles

Numéro 128, février 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/64615ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (imprimé)

1920-9363 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(2011). Compte rendu de [Les yeux fertiles]. *Moebius*, (128), 161–172.

PAUL CHANEL MALENFANT

Tombeaux, poésie

L'Hexagone, 2010, 93 p.

JEAN-MARC DESGENT

Portraits de famille, poésie

Écrits des Forges, 2010, 67 p.

Esthétiques dos à dos

Ils sont deux poètes à chanter dans les mêmes gammes : les relations amoureuses et familiales sur un fond de perte, de disparition, de désolation. Pourtant, il est difficile de trouver actuellement en poésie québécoise deux esthétiques plus éloignées l'une de l'autre que ces deux-là. Et cette opposition tient principalement à l'usage que chacun fait de la langue. Pour l'un, la syntaxe est classique, sobre et propre. Pour l'autre, elle est plus que seulement subversive, elle est risque-tout et kamikaze.

On reconnaît d'emblée à Paul Chanel Malenfant le don exquis de savoir dépeindre en poésie. Qu'il s'agisse d'un portrait contextuel, d'un micro-paysage, d'une scène de cuisine ou de plage, les descriptions sont d'une sensibilité et d'une efficacité à faire rougir de jalousie un romancier. Et le rapprochement n'est pas fortuit ici, étant donné la présence (assez usuelle chez Malenfant) d'une perceptible trame narrative. Mais ce que fait le poète dans son poème, il le fait succinctement, c'est-à-dire dans la plus étroite observance des codes d'usage qui font qu'un poème est un poème et pas un chapitre de roman.

Ce n'est pas là l'unique qualité de l'écriture, chez Malenfant. Il y a aussi l'équilibre des forces. Et si ces forces sont en équilibre – elles le sont assurément – c'est que le poète excelle autant dans l'art de l'une que dans l'art de l'autre. Quelles sont-elles, ces deux forces, au juste ? Tout d'abord, l'élaboration du décor. Un décor planté à coups de larges traits brossés qui donnent à voir où on se trouve, mais surtout un climat mis en place par l'élaboration de quelques infimes détails qui font qu'on y est, tout simplement. Comme ici, par exemple : « Aux heures de fin dernière, l'enfance est partout. Des photographies sépia dans une boîte à chaussures. L'odeur du vernis à ongles de

tes sœurs. Un kaléidoscope sur un banc d'écolier.» L'enfance... thème cher à Malenfant, certes, mais il faut aussi noter, au-delà du thème, la manière nominale tout à fait typique basée sur le recours constant à la perception sensorielle. C'est là le premier des deux pôles qui assurent l'équilibre.

Le second pôle, lui, vient amplifier la dimension troublante de cet ancrage sensoriel. Il s'ouvre sur un accès délibéré et généreux à tout ce qui survient dans la tête, et qui relève moins de la sensation elle-même que de la conscience et de la conceptualisation de cette sensation. Aussi, de ses effets sur la vie émotionnelle. Par exemple, les circuits de mémoire réactivés par la vitalité sensuelle du monde, la conscientisation des désirs de la chair ou les visions angoissantes du vivant, comme ici : « La pulsation du sang au poignet, l'imperceptible tremblement de la main, une sueur tiède dans la paume : mon corps, l'état présent du monde. ». Les répercussions affectives des odeurs ou des touchers ne sont pas nécessairement manifestes ni clairement inscrites dans le texte, mais c'est très bien comme ça, puisque c'est ce qui fait qu'on touche à la beauté retenue du poème. On n'en pressent pas moins ce qu'il y a à pressentir.

De cette façon, dans la belle strophe où il est écrit : « Nous reposerons de l'autre côté des choses. En dehors des affaires courantes de la planète. Ombres portées sur les pierres pen-santes de l'humanité », on comprend bien que c'est le rapport serré qu'entretient le poète avec le premier de ces deux côtés des choses (l'aspect concret du réel qui sollicite tellement les sens) qui lui permet de prendre élan et de sauter la clôture, pour aller ainsi habiter la mort à l'avance. Sans quoi, sans cet ancrage sensoriel de première importance, le second côté des choses ne serait qu'une abstraction comme une autre. Cette hypothèse semble se vérifier dans cet autre beau moment de poésie : « Le monde laisse indifférent comme une usure du monde ». Autrement dit, c'est parce qu'il y a d'abord le monde tangible, ensuite nos sens pour l'appréhender, qu'il y aura aussi cette usure de nos sens qui auront fini par trop en voir, au point de s'aveugler, d'aveugler le réel lui-même et la vie avec lui.

C'est sur les rails d'un savant mais jamais mécanique aller-retour entre ces deux pôles (la perception sensorielle et la réflexion qu'elle suscite) que Paul Chanel Malenfant écrit des poèmes depuis bientôt quarante ans. Et c'est comme ça que nous, à sa suite, entrons « dans la contemplation du paysage » ainsi constitué. On visite à peu près toujours les mêmes thématiques : les figures familiales, les retours de mémoire, la

frange floue qui sépare le monde vrai des produits de l'imaginaire, le travail implacable du temps, l'avancée certaine vers la mort, puis son silence, bien sûr.

Tombeaux s'adresse à quelqu'un. Écrit au tu, mais à partir d'un je qui n'attend pas de réponse, le recueil déroule son fil dans un coefficient espace-temps difficile à cerner, tant les événements courants sont régulièrement passés au sas mental de ce je qui souffre autant du silence du mourant que de l'infini retour des souvenirs de parole et de vie. C'est sur un tel fond de paradoxe entre langage et mutisme que le poète vient célébrer magnifiquement la vision de cet infini « de la mer, des fronts de mer rêvant d'éternité aux cadastres de la terre », pour évoquer les derniers jours des cancéreux.

Et toujours, il y a la présence obsédante des mots. Et surtout, de la parole qui apparaît comme le bien, le don, le talent (au sens biblique) le plus précieux. Celui duquel on sera vraiment et profondément en deuil avant de l'être de tout autre chose, à l'heure de notre mort comme à l'heure de la mort de ceux qu'on aura chéris et qu'on n'entendra plus jamais. « Les mots sèchent sur leurs lèvres ». Ils voudront parler de la mer, dira le poète, mais seront des « [c]oquillages muets », enroulés sur eux-mêmes avec, au cœur, une perspective en cul-de-sac. Ils verront « [l]e mot EXIT clignote[r] en lettres rouges au bout du corridor ». Voilà qui démontre bien à quel point l'expérience humaine du début à la toute fin, chez Malenfant, est affaire de mots. À la dernière seconde, c'est encore ça, c'est un mot (EXIT) qui nous saute au visage, comme si le langage avait toujours été l'essentiel de nous, et qu'il continuait de l'être jusque-là. Et rendu là, précisément, même mourir, même la mort, n'y changent rien. En tout cas, pas dans le sens d'une libération, puisque quand « [l]'ami se meurt », la langue est toujours là. C'est seulement pire : « Le langage s'évide de la langue. »

Outre la force et l'unité logique de cette vision du monde de poète, un des plaisirs de lecture que procurent les *Tombeaux* tient aux effets très réussis des compléments du nom à l'évocation splendide, comme par exemple : « le risque de ton humanité », ou encore « la diction de la douleur ». Ces deux expressions suggèrent d'ailleurs une piste intéressante vers ce qui pourrait constituer les fondements du recueil. Si c'est le cas, ce serait moins sur l'idée de la mort que sur une réalité antérieure au fait de parler, antérieure même à la langue, que la poésie de Malenfant se dessinerait. C'est penser (un peu comme chez Roger Des Roches, avec son *Nuit, penser*¹ et les infinis moments d'insomnie qui peuplent la nuit) qui

apparaît ici comme le vrai coupable et le véritable nœud de la douleur. « En rêve on croit être mort. On se réveille en peine. Ça pense encore. » Comme une malédiction. On aura beau faire que « [l]’âme s’évapore, lucide, se dilue dans la menthe de la morphine », penser travaille encore, envers et contre tout. Et surtout contre nous. On y revient : « La pensée s’exaspère dans le langage. » C’est la pierre de touche.

Dans cette poétique de la conscience aiguë, la seule chose qui pourrait réellement nous libérer de cette malédiction de penser serait une mort subite : « [u]ne délivrance de mort subite. » Mourir ne sera donc libération que si la fin nous surprend brutalement, avant que l’on puisse détecter le phénomène de sa survenue sur le plan mental. Autrement, l’acte de penser et son « délire intermittent » sont un supplice constant qui nous enchaîne à une blafarde « libération conditionnelle » et ce, jusque dans les parages de la mort, là même où l’on serait en droit d’espérer trouver grâce, et où l’on est plutôt forcé de se voir comme « [e]n temps de guerre dans des zones de survie ».

Ici, le tandem langage / pensée apparaît dans sa plus cruelle dualité. Il est à la fois celui qui nous tyrannise au moment où l’on voudrait ne pas y être lié, et celui dont on sait à l’avance qu’il nous fera le plus douloureusement défaut, quand on ne l’aura plus aux alentours.

Nous sommes des espèces menacées. L’aorte, les poumons, le pivot des os, nous épelons le blason des corps mourants. Dans l’effroi de la seringue au poignet, de la liste d’attente, du signal de départ. Cadavres sans sépultures, nous célébrons ensemble, si humains, si mortels, la cérémonie des adieux.

Où seront-nous donc en ce pays sans nom ? En ce lieu sans langage ?

Le credo artistique de Paul Chanel Malenfant est pertinent et la cohérence du modèle est sans reproche. Sans trop risquer de se tromper, on pourrait probablement lui attribuer une espèce de schéma à trois piliers sur lesquels on ferait reposer sa poétique : sensation, pensée, langage. Il est vrai que c’est un schéma qui pourrait s’appliquer à un grand nombre de poètes québécois contemporains (et de poètes tout court, aussi bien) et pourtant, il parviendrait plutôt mal à rendre compte de la complexité du travail poétique de Jean-Marc Desgent.

On ne peut évidemment pas nier l’importance de la langue dans la poésie de Desgent. Elle est centrale, comme dans

le travail de tout poète sérieux. Mais Desgent a une façon tout à fait inusitée de faire sien ce qui n'appartient à personne en particulier. Comme la langue, par exemple.

Depuis son *Vingtièmes siècles*² surtout, Desgent nous confronte à une utilisation inhabituelle et très personnelle des auxiliaires avoir et être. Avec ses plus récents *Portraits de famille*³, on passe au niveau 102 du même programme. C'est-à-dire que l'on poursuit sur les bases déjà établies, en les augmentant de quelques nouvelles formes. À la différence de la poésie de Malenfant, plutôt nominale, celle de Desgent est extrêmement verbale. Et les verbes employés (même si ce sont des verbes d'état) prennent à peu près tous des allures de verbes d'action. Le verbe *avoir* est encore employé (moins souvent que le verbe être, cependant), conjugué à la première personne de l'indicatif présent, pour commencer des phrases principalement, comme dans : « j'ai le corps à la haine », « J'ai le corps à donner » ou « J'ai alors la pauvre personne qui se traîne ».

On voit bien ici (à travers le sens de ces affirmations) qu'il s'installe une espèce de relation de permutabilité entre les auxiliaires avoir et être. C'est-à-dire que le premier peut être employé en lieu et place du second. Et non seulement peut-il l'être, mais il l'est assez souvent. Comme si le verbe *être* (et plus particulièrement le syntagme *je suis*, tel qu'on le connaît et qu'on l'utilise habituellement) était trop intense pour être employé à la légère. D'ailleurs, en remplacement de ce *je suis* plus classique, le poète optera facilement pour la singulière formule *Moi, c'est*, au moment de définir sa personne. Comme dans ce cas-ci : « Moi, c'est le sac jeté sur une épaule qui contient le solitaire en toute situation de rencontre. » *Moi, c'est* apparaît comme une expression qui vient diviser la langue en deux, pour mieux répondre à la réalité d'une identification elle aussi divisée en deux. Car clairement, *Moi, c'est* permet au poète de déplacer le sujet en dehors des perspectives habituelles et des rudiments de l'identification, afin de poser un regard quasiment autre que celui du *je* sur ce même *je*. Un travail amorcé par le poète il y a déjà plus de quinze ans, entre autres avec son très beau (et difficile à oublier) *Ce que je suis devant personne*⁴.

Toujours dans le but de contourner l'usage du *je suis* (pour mieux le réserver aux occasions de la plus haute importance, comme nous le verrons plus loin), Desgent choisit donc d'utiliser le verbe *avoir* de façon très créative, en lui prêtant la vocation d'un verbe *être*. Au lecteur de faire le travail de substitution. Ainsi, « j'ai le corps à la haine » pourrait bien correspondre à :

je suis un corps à la haine, et « J'ai alors la pauvre personne qui se traîne » à : je suis alors une pauvre personne qui se traîne. Mais quelle différence cela fait-il ? Eh bien, sur le plan de la langue (car c'est bien là que tout se joue pour Desgent, et là que se trouve la principale motivation du poète), cet emploi inusité permet deux choses. Premièrement, de venir témoigner dans le corps même du poème d'une essentielle rupture de ban par rapport aux convenances langagières et deuxièmement, d'actualiser à partir de cette première rupture langagière une seconde rupture qui, celle-là, concerne moins la forme que le fond exposé dans le poème, et qui se situerait davantage sur le plan des convenances sociales. Personnellement, j'estime que tous les moyens sont bons pour projeter le lecteur en dehors de sa zone de confort, pour déstabiliser et pour provoquer en poésie, d'une part, et, d'autre part, que les stratagèmes qui sont déployés par Desgent atteignent leur cible en plein dans le mou du mille, et en ligne droite !

Mais quelles sont les conséquences de tout cela sur le plan sémantique ? Poser la question permet de révéler un aspect très intéressant de la poétique de Desgent. Car il semble qu'il y ait dans le fait d'avoir un être (peu importe ce qui complète l'énoncé : un être comme ceci ou comme cela) une espèce de passivité par rapport au plus traditionnel *je suis*. Comme une attitude de résignation. Un peu comme quand on dit : j'ai mal à la tête, et qu'on n'y peut rien. Identification oui (puisqu'il y a quand même un *je* qui dit avoir un être), mais aussi fatalité. Distance, dépersonnalisation, dépersonnification pour ainsi dire, et par le fait même déresponsabilisation vis-à-vis d'un éventuel contrôle sur la conduite des événements. Donc, encore cette idée d'un déchirement, d'un écartèlement, mais cette fois, à un niveau plus essentiel, plus intime, dans la chair même de soi. Être, et puis ne pas pouvoir être, tout à la fois. Ce qui fait que toute la poétique de Desgent tient vraiment serrée sur elle-même, dans une puissante logique interne, laquelle est d'autant plus percutante qu'elle se trouve en parfait contraste avec ce grand éclatement général qui soutient toute la structure.

Pourtant, çà et là dans le recueil, quelques phrases ont bel et bien recours au *je suis*. Mais alors (toujours pour éviter une équation identitaire trop directe parce que trop facilement lisible), peu d'entre elles sont des phrases syntaxiquement correctes. C'est l'explosive charge créatrice du poète qui se matérialise, qui fait sa signature et fait licence. On n'en attend pas moins de la poésie. Dans *Portraits de famille*, ces quelques occasions où il y a rectitude grammaticale et syntaxique autour

de l'emploi du verbe *être* ressemblent sérieusement à des exceptions qui viennent confirmer la règle. En effet, le choix du contenu d'un énoncé précis qui sera exceptionnellement réglo sur le plan de la syntaxe semble aller de pair avec une étrange volonté de subvertir ses propres lois générales (qui visaient, dans un premier temps, à rejeter les lieux communs de la langue). Car en dérogeant ainsi à ses propres règles, vœux et efforts pour gauchir la langue, et en acceptant momentanément de faire conforme, le poète vient témoigner jusque dans ses plus profonds retranchements de son impétueuse et fondamentale attirance pour l'insoumission, la rébellion et le saccage. Tirer sur tout ce qui bouge, comme convention, y compris lorsqu'il s'agit de celles qu'il avait lui-même instituées. Rien ne résiste.

Et il le fera. C'est donc temporairement en amitié avec la langue orthodoxe qu'il écrira ces mots impossibles *je suis*, comme pour mieux éveiller l'attention du lecteur en sonnand du clairon, avant de proclamer solennellement ce qui prendra des allures de grandes vérités : « Je suis une fin en soi », « Je suis monstrueux », « Je suis dans un état d'esprit qui me rappelle le profond terrestre », « Je suis mortel, c'est vrai, et fin de non-recevoir ». Alors, dans ces rares moments de rectitude langagière, le verbe *être* reprend ses droits (« ses droits de verbe majeur »⁵, comme dirait Pierre Nepveu), où il redevient pleinement un verbe d'état, d'existence et d'identité, retrouvant par le fait même l'intégrité de la dimension ontologique qui lui revient par définition.

Ce qu'il faut retenir, c'est que la plupart du temps dans ces *Portraits de famille*, la langue n'est pas conforme. En fait, soit que le verbe *être* est utilisé dans le cadre d'une syntaxe qui lui fait défaut, soit que le verbe *avoir* vient se substituer à lui comme si c'était naturel. Et quand ce n'est pas la syntaxe qui fait défaut auprès de l'un ou l'autre des deux auxiliaires, c'est le sens. Comme ici : « Après être décédé d'une longue maladie, je suis un fleuve. » Autrement, quand le poète utilise le fameux *je suis*, c'est pour le faire suivre par des mots que, spontanément, on n'attendrait pas là. « [J]e suis existé seulement », « je suis par la tête coupée », « Je suis grand lit d'amour », « Je suis raide corps », « je suis roulé au bord des rues », etc.

Beaucoup plus qu'iconoclaste : incendiaire. Et c'est Desgent lui-même qui le dit. Car tout ce Grand Jeu autour de la matière verbale, Desgent l'appelle : « [s]on incendie de langue ». Le poète brûle le monde à ras, et le refait. À son image et à sa ressemblance, dedans dehors. Fin et début du monde dans le même temps, dans la même chair. Dans la même tête du même être.

Moi, les objets que je me fais, moi, la langue très close (peu importe celle que j'entends ou celle que j'apprends, je me la détruis dans le coffre qui est sur mes épaules). Je dis feu et c'est lost si calciné...

Malgré l'image de couverture, le titre du livre et les deux titres de sections (*daguerréotypes* et *polaroïds diapositives*) qui évoquent l'univers de la photographie, on aura bien compris que l'enjeu dans ces *Portraits de famille* de Jean-Marc Desgent tient moins à la claire représentation des *trésor papa, maman, frérot* et *sœurette* qu'à la représentation globale de l'univers affectif d'un sujet qui affirme: «Je suis traversé par les pères, pères, les femmes, femmes, les cœurs, cœurs, les meurs, meurs!» Un projet beaucoup plus vaste que celui qui est annoncé par le titre, en vérité, et qui ne trouve apparemment pas sa fin facilement. C'était pareil avec *Vingtièmes siècles*. D'ailleurs, à la limite, on pourrait quasiment interchanger les titres des deux recueils, sans que le travail en souffre le moins du monde. Dans les deux cas, la perspective est gigantesque et dépasse le cadre prescrit par le titre. Et pour cause, chez Desgent ce n'est pas le titre, le thème, le sujet ou le contenu qui intéressent et propulsent l'écriture, c'est la langue elle-même, et plus particulièrement les jeux et tensions qui participent de cette langue-de-poésie, telle qu'elle se tient quelque part entre langue à dévaster et langue à reconstruire.

D'une certaine façon, on pourrait dire que le credo artistique de Paul Chanel Malenfant *sensation, pensée, langage* devient chez Desgent une structure complexe qui serait faite d'une association binaire à deux volets: «langue universelle, langue à soi / chair universelle, chair à soi».

Mais au-delà des différences esthétiques qui opposent la poésie de Desgent et celle de Malenfant, tous les deux travaillent incontestablement dans les mêmes inépuisables gammes que sont le langage et ses aptitudes à la modulation. Les poétiques ont beau être contraires et situées dos à dos, elles le sont néanmoins de part et d'autre d'une seule et même échine, autour de laquelle se regroupent tous les poètes: l'amour (et la détestation) de la langue.

Monique Deland

Notes

1. Roger Des Roches, *Nuit, penser*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001, 55 p.
2. Jean-Marc Desgent, *Vingtièmes siècles*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2005, 64 p.
3. À noter que le titre de Desgent *Portraits de famille* n'est pas sans rappeler celui d'un récit de Malenfant, *Des airs de famille*, paru à l'Hexagone, en 2000.
4. Jean-Marc Desgent, *Ce que je suis devant personne*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1994, 61 p.
5. Pierre Nepveu, *Les verbes majeurs*, Montréal, Éditions du Noroît, 2009, 102 p.

JOSÉ SARAMAGO

Le voyage de l'éléphant, roman
Seuil, 2009, 215 p.

Parmi les plaisirs de lire figure celui de retrouver le style familier d'un auteur aimé, l'assurance confortable de retrouver un allié qui soulage quelques instants de la condition humaine si solitaire. Ce confort n'est pas indifférence ni détachement, il résulte d'une complicité construite, acquise, méritée et maintenue par un auteur qui a su séduire, en le surprenant, son lecteur devenu ainsi un inconditionnel. Le plaisir promis du texte, jamais déçu, toujours retrouvé, est une occasion rare et précieuse que le lecteur privilégié thésaurise. Ce plaisir impossible à préméditer résulte souvent du hasard. Cette fois-ci, celui d'un voyage au Portugal alors que curieuse de connaître la littérature lusitanienne je découvris un prix Nobel parmi ses auteurs. Un monde m'était désormais offert mais surtout un compagnon de route au-delà du temps et de l'espace. Lectrice lente que je suis, j'aurai découvert tardivement l'œuvre de José Saramago déjà octogénaire, et mort depuis, le 18 juin 2010.

Le voyage de l'éléphant n'est pas l'œuvre ultime de José Saramago même si sa rédaction fut interrompue par la maladie qui devait nous l'enlever. Elle apparaît cependant comme le témoignage d'un vieillard à l'indignation amusée. Saramago que d'aucuns qualifient de *pachyderme* des lettres portugaises se sera permis un voyage fantaisiste dans l'univers de la fiction

qu'il a fréquenté durant quelques décennies. Le lecteur averti aura profité avec complaisance de ce divertissement dénué d'innocence.

Mais de quoi s'agit-il ?

Féru d'histoire, non pas de celle armée de « sa grande hache », mais de l'autre, celle des Annales (des historiens Fernand Braudel et Georges Duby) qui évoque la vie des petites gens, l'auteur se sera amusé à entrelacer faits véridiques et farfelus. Déjà dans son roman *Le dieu manchot* qui en 1982 lui acquit à soixante ans la célébrité, il avait associé la première moitié du XVIII^e siècle et les dérives de l'Inquisition, à la rencontre d'un homme et d'une femme uniques et pour ce fait condamnés à la clandestinité. Cette fois encore, quoique son récit soit jonché de nombreux anachronismes parfaitement assumés, les cadres géographique et historique sont avérés : c'est le XVI^e siècle qu'il prétend fréquenter. Plus précisément l'an 1551 alors que l'action débute à Lisbonne...

Deux personnages centraux : un éléphant dont le nom Salomon sera transformé en Soliman par son nouveau propriétaire germanique, ainsi que son cornac l'Indien Subhro, lui aussi obligé selon le bon plaisir de son nouveau patron de se transformer en Fritz. Tous deux seront pris en otage par les autorités de l'époque c'est-à-dire l'Église et l'État. Nous sommes en terrain connu... Suite à un don du roi du Portugal, dom João III, à son cousin l'archiduc Maximilien d'Autriche, futur empereur, notre duo suit un long itinéraire de Lisbonne à Vienne, traversant les terres portugaises, espagnoles et italiennes. Cette odyssee, dont les pires obstacles à surmonter ne seront pas seulement climatiques, les confrontera aux aléas de la condition humaine.

Puisque nous dit-on, les gens heureux n'ont pas d'histoire, Saramago s'emploiera sous le couvert du conte merveilleux à multiplier les événements menaçants dont l'issue apparemment miraculeuse s'avérera profitable à nos voyageurs. L'éléphant Salomon du fait de sa sagesse (comme on l'aura deviné !) multipliera ses admirateurs. Le cornac Subhro, candide et étranger aux mœurs européennes, n'aura de cesse de s'étonner devant leur bizarrerie. Ensemble et exclus de tous les rouages et réseaux dans lesquels on aura bien voulu les inscrire, ils réussiront pour ainsi dire à tirer leur épingle du jeu. José Saramago utilise ces deux personnages improbables pour s'amuser de tout, de rien, de nous ses lecteurs dont il assure à moult reprises ne pas vouloir troubler la *tranquillité*.

À titre d'illustration, un leurre parmi tant d'autres puisque le narrateur s'excusera plus d'une fois d'utiliser des *trucs* et de s'en tirer par des pirouettes. Alors qu'un personnage apparu inopinément risque, par la digression dans laquelle il a surgi, de détourner l'ensemble du récit, le narrateur le fait disparaître par une onomatopée, «Plouf», ni plus ni moins. Et la cohérence du récit d'en être immédiatement assurée... Le narrateur commentera ainsi: «Imaginez que nous devons décrire le processus de disparition de ce type dans tous les détails. Il nous faudrait au moins dix pages. Plouf.» Ainsi Saramago assume d'entrée de jeu «son droit à inventer» et réclame, en se moquant, certaines libertés d'écriture au nom de la «sainte cohérence du récit». Son narrateur entame le récit comme s'il poursuivait un propos depuis longtemps engagé, s'épargnant le fastidieux travail du prologue. Résultat de cette insoumission aux règles, l'écriture s'élabore de manière surprenante. Ce narrateur, omniscient suivant la convention, multiplie les anachronismes, les prolepses (sauts dans le futur) à titre d'incises, autant de digressions qu'il adresse au lecteur en employant indifféremment le *je* ou le *nous* de majesté. Ses manifestations polymorphes matérialisent en somme la relativité des choses dont prend conscience progressivement le cornac devant les intrigues militaires autant qu'ecclésiastiques. L'univers de Saramago n'est pas linéaire, en fait il évite la ligne droite: «Comme nous devrions déjà le savoir [nous indique son narrateur], la représentation la plus exacte, la plus précise de l'âme humaine est le labyrinthe. Avec elle tout est possible.» Fidèle à lui-même, l'écrivain enchasse les dialogues aux narrations, usant cette fois d'un peu plus de ponctuation qu'à son accoutumée. Après tout, reconnaît-il, «comme nous ne le savons que trop bien, celui qui raconte une histoire ne rate jamais l'occasion de lui ajouter un point et parfois même une virgule.»

L'écriture jubilatoire de Saramago lorsqu'il s'agit d'explorer les méandres de l'esprit humain voire éléphanterque se rebelle devant la description: «la vérité, si nous sommes prêts à l'accepter dans toute sa crudité, c'est tout bonnement qu'il est impossible de décrire un paysage avec des mots. Ou plutôt, c'est possible, mais cela n'en vaut pas la peine.» L'auteur n'a rien à prouver et ses multiples clins d'œil nous rassurent: il ne se prend pas au sérieux. Ce faisant il alimente la complicité essentielle au «contrat de lecture». La lucidité amusée qu'il suscite chez son lecteur à propos de ses voltiges formelles est emblématique de son propos qui malgré les invraisemblances qui le sertissent n'en atténue pas le réalisme pessimiste: «Adieu,

monde, tu vas de mal en pis.» Non blasé, c'est en homme révolté qu'il témoigne et refuse de démissionner devant la fausseté :

Au fond, il faut reconnaître que l'histoire n'est pas uniquement sélective, elle est aussi discriminatoire, elle ne cueille de la vie que ce qui l'intéresse en tant que matériau socialement tenu pour historique et elle dédaigne tout le reste, précisément là où pourrait peut-être résider la vraie explication des faits, des choses, de cette putain de réalité.

Saramago persistera à user de la densité si caractéristique de son style: qu'on pense à *Laveuglement* et à *La lucidité* traduits en 1997 et en 2006. Tout fantaisistes que soient ses personnages ils n'en sont pas moins instrumentalisés au service de sa pensée caustique. La complexité des émotions à laquelle est soumis l'humain sous les traits de Subhro en révèle le caractère contradictoire et démuné. Quant à l'éléphant Salomon, il sert en quelque sorte de cheval de Troie au narrateur, lui permettant sous forme de parenthèses ingénues à propos de la divinité indienne Ganesh ou d'Hannibal le Carthaginois traversant les Pyrénées accompagné de ses éléphants de guerre, de discuter à propos de l'autoritarisme, de la manipulation, de la malhonnêteté... La légèreté de ton est à la mesure de la sévérité de l'observation. « Si tous faisaient ce qu'ils pouvaient, le monde irait sûrement mieux », constate-t-il en fin de roman.

L'issue du récit nous confirme que ce n'est pas tant la destination (après tout les héros de cette histoire disparaîtront sans laisser de traces ou si peu – les pattes de l'éléphant serviront de réceptacle à parapluie) que la pérégrination qui compte. Le regard implacable que jette Saramago sur les maux et la vanité de l'humaine condition s'avère d'un humanisme empreint de compassion et d'empathie. Solidaire et à sa façon œcuménique, son narrateur conclut devant le désarroi de Subhro-Fritz qu'il « avait besoin que quelqu'un pose une main amie sur son épaule, et c'est exactement ce que nous avons fait, placer la main sur son épaule. » Et c'est aussi exactement ce que fait l'auteur : il place sa main sur l'épaule de la lectrice.

Lysanne Langevin