

Maria Graciete Besse

Université Michel de Montaigne - Bordeaux III

Viagem a Portugal de José Saramago *une poétique du regard*

*O viajante cumpre a sua obrigação: viaja e
diz o que vê. Se não parece dizer tudo, senão
erro seu ou desatenção de quem leu.*

José Saramago - Viagem a Portugal

Genre protéiforme et “fuyant”,¹ le récit de voyage occupe depuis le XV^{ème} siècle une place à part dans l’histoire littéraire portugaise. Rattaché surtout à l’aventure maritime, partagé souvent entre le régime référentiel et le régime fictionnel, il convoque en permanence une information et une idéologie, pour transmettre, sous des formes diverses (chroniques, journaux de bord, routiers, lettres, récits, etc.), la découverte de l’Ailleurs et la connaissance de l’Autre,² en présentant des configurations tantôt héroïques, autour d’une conception épistémologique du déplacement, tantôt dramatiques, lorsque la migration et l’errance se terminent en naufrage.

Dans un premier temps, le récit d’exploration se fait surtout “inventaire” d’un périple³ et se présente sous la forme d’une description qui est d’abord cartographique.⁴ Ce n’est que par la suite qu’il devient “invention”,⁵ doté des caractéristiques d’un texte pluriel,

¹ François Moureau, à la suite de Roland Le Huenen et beaucoup d’autres, a bien insisté sur l’ambiguïté générique dont relève la “littérature des voyages”, qui, “comme genre littéraire à part entière semble apparaître au XIX^{ème} siècle”. Voir à ce propos “Le récit de voyage: du texte au livre” – *Les récits de voyages, typologie, historicité*, org. Maria Alzira Seixo et Graça Abreu Lisboa, Cosmos, 1998, p. 241.

² Dans *Crónica dos Feitos da Guiné*, Gomes Eanes de Zurara (1453) fournit la première grille de lecture somatique de l’Autre, à travers la description du partage des esclaves capturés sur la côte occidentale africaine, en 1444.

³ Pour François Lestringant, tout récit de voyage “combine en des proportions variables l’aventure et l’inventaire”, in “L’herbier des îles, ou le Voyage du Levant”, de Joseph Pitton de Tournefort (1717), *Littérales*, n°7, Paris X-Nanterre, 1990, p. 51.

⁴ Christine Bucci-Glucksmann constate que “la fin du XV^{ème} siècle et plus encore le XVI^{ème} siècle sont marqués par une véritable passion cartographique et géographique où l’Italie avec ses ateliers de cartographie (Venise, Rome, Gênes) joue le rôle de plaque tournante avec la Flandre (Anvers).”, in *L’œil cartographique de l’art*, Paris, Galilée, 1996, p. 28.

⁵ Cf. Jean Vivieux – *Le récit de voyage en Angleterre au XVIII^{ème} siècle. De l’inventaire à l’invention*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 16.

marqué par l'hybridité et le croisement des registres discursifs, mettant en scène un voyageur-scripteur chargé de "voir, faire voir et faire savoir",⁶ dont le système perceptif tend non plus à circonscrire le réel, à le réduire à un sens précis, mais plutôt à en suggérer de multiples significations.

On peut remarquer que beaucoup de récits produits pendant la période de l'Expansion maritime portugaise n'ont pas été rédigés avec des objectifs vraiment littéraires, mais ils entretiennent une relation idéologique et pragmatique avec les textes canoniques.⁷ Ils ont été revalorisés en tant qu'objets littéraires par la suite, posant ainsi la question de la réception et des protocoles de lecture. Il s'agissait souvent de textes produits en marge de la littérature officielle dont l'exemple majeur est constitué par *Os Lusíadas* de Luis de Camões (1572). Différents de l'idéal humaniste orthodoxe, les récits de voyage rendent compte du côté vraiment nouveau de la Renaissance, celui ou l'esprit critique s'éloigne de la doctrine de l'imitation et fait l'expérience du Divers. Celle-là se manifestera encore, au cours des siècles suivants, dans les *Relations* des Jésuites ou dans les *Mémoires* de certains intellectuels.

Avec les Romantiques, en particulier Almeida Garrett, nous assistons à une transformation intéressante dans la pratique du récit de voyage au Portugal. En effet, à cette époque, l'aventure maritime est bien terminée et le sens du Voyage se modifie, associé souvent à l'exil de beaucoup d'écrivains, engagés (comme Garrett) dans la Révolution Libérale. Il traduit aussi un parcours d'apprentissage qui converge dans une nouvelle perception de l'espace où le nationalisme joue un rôle de premier plan. La vision qui s'impose désormais dans le récit de voyage s'intéresse moins à l'Autre qu'au Sujet, impliquant en priorité une quête de la terre portugaise qui vise à repenser le paysage, l'Histoire et l'identité de la nation. Dans *Viagens na minha Terra* (livre inclassable, selon la critique), Almeida Garrett nous propose, en 1846, la chronique originale d'un voyage à Santarém, entrepris comme "un pèlerinage *ad loca sancta*"⁸ qui s'ouvre sur un parcours digressif et romanesque, dans un registre discursif complexe, teinté d'ironie, accordant une place importante à la dimension auto-référentielle et à l'implication du lecteur, tout en problématisant la relation de l'auteur avec la réalité.⁹

Curieusement, le XXème siècle n'est pas très prolifique en récits de voyages à l'intérieur des frontières nationales. Parmi les auteurs les plus connus, nous pouvons citer Manuel Teixeira Gomes qui évoque l'Algarve dans *Agosto Azul* (1904), Raúl Brandão et son périple insulaire dans *As Ilhas Desconhecidas* (1926), Abel Salazar avec *Digressões em Portugal* (1935), Miguel Torga et ses impressions de voyage dans *Portugal* (1950), et surtout, plus près de nous, José Saramago qui, dans *Viagem a Portugal*, paru en 1981, renouvelle le genre, nous proposant un récit de voyage où résonne l'écho de Garrett (évo-

⁶ Roland Le Huenen – "Qu'est-ce qu'un récit de voyage?", in "Les modèles du récit de voyage", Littérales, n°7, Paris X-Nanterre, 1990, p. 16.

⁷ Voir à ce propos Maria Alzira Seixo – *Poéticas da viagem na literatura*, Lisboa, Cosmos, 1998.

⁸ Selon Ofélia Paiva Monteiro, "a viagem que "sustenta" as *Viagens* constitui-se como uma "peregrinatio ad loca sancta" que tem logicamente por *sujeito* alguém que quer retemperar-se com a virtude salvífica que deles emana. Os "loca sancta" na concretização portuguesa que recebem, são as terras férteis do Ribatejo e a histórica cidade de Santarém", in "Ainda sobre a coesão estrutural de "Viagens na Minha Terra" - *Afecto às Letras*, Lisboa, INCM., 1984, p. 573.

⁹ Cet aspect est particulièrement développé par Claudia Chigres – "Vozes do Exílio: Almeida Garrett e a questão da identidade e da nacionalidade no romantismo português", in *Ciberkiotok*, n° 10, Coimbra, 2000.

qué dans la dédicace comme “mestre de viajantes”) et fondé sur la construction d’un regard singulier que nous essayerons d’analyser.

Écrit à la suite d’un voyage réel entrepris à la fin des années 70, grâce à l’invitation d’un éditeur, ce récit de José Saramago¹⁰ explore un itinéraire soigneusement cartographié en territoire continental portugais, avec ses seuils, son cheminement, ses étapes, ses raccourcis. Il va de Trás-os-Montes en Algarve, selon un rythme scandé par l’alternance des saisons, les mouvements cycliques du soleil, l’importance de la pluie ou du brouillard, les jeux de l’ombre et de la lumière.

Proche de la chronique,¹¹ apparenté au guide touristique,¹² jonglant parfois avec le registre didactique et argumentatif, partagé souvent entre le factuel et le fictionnel, *Viagem a Portugal* nous renvoie à l’hybridité d’un genre se trouvant au confluent de l’autobiographie, de l’histoire et du roman.¹³

Dans un texte liminaire, l’auteur prend la précaution d’avertir qu’il ne veut pas mettre sous les yeux des lecteurs ni un livre pittoresque sur le Portugal, ni un guide, ni un voyage sentimental; son dessein, beaucoup plus ambitieux et original est de leur révéler un triple récit, défini de la manière suivante:

Esta Viagem a Portugal é uma história. História de um viajante no interior da viagem que fez, história de uma viagem que em si transportou um viajante, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto, encontro nem sempre pacífico de subjectividades e objectividades. (p. 13)

Comme tout récit de voyage, le texte de Saramago s’élabore en deux temps: il y a d’abord le périple, où l’écrivain entre effectivement en contact avec la réalité, la découvre et l’explore; il y a ensuite le récit, où il raconte, dans une tension constante entre objectivité et subjectivité, les événements qui ont eu lieu durant son parcours, faisant un compte rendu de ses explorations, rapportant ses découvertes, les chemins inattendus, la précarité du gîte, mais aussi le bonheur gastronomique ou encore l’insouciance du lendemain, bref cherchant à faire voir ce qu’il a vu et surtout ressenti, puisque le voyage se fait essentiellement à l’intérieur de lui-même: “viajou por dentro de si mesmo, pela cultura que o formou” (p.14). Nous avons donc affaire à une temporalité multiple qui comprend d’une part le temps propre à l’expérience et, d’autre part, le temps de l’écriture dans lequel l’aventure s’insert au sein d’une totalité.

Le voyageur-spectateur, qui se déplace à voiture et à pied, ne prend pas possession

¹⁰ José Saramago – *Viagem a Portugal*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1981. Nous citerons d’après la 18ème édition, Lisboa, Caminho, 1995.

¹¹ Maria Alzira Seixo insère cette oeuvre de Saramago, “numa zona de hesitação entre a crónica e a ficção”, in *Lugares da ficção em José Saramago*, Lisboa, INCM, 1999, p. 21. Pour Maria Luísa Leal: “Este livro funciona como um guia turístico a contrario, ou um guia do não-turista: em vez da informação objectiva que um guia pode oferecer, a *Viagem a Portugal* propicia a visão subjectiva de um homem que, para além do mais, tem o poder de impressionar-nos pela escrita.”, in “*Viagem a Portugal: os passos do viajante*”, *Colóquio Letras*, n° 151-152, Lisboa, F. Gulbenkian, 1999, pp. 193-194.

¹² Un index toponymique proposé à la fin du volume permet au lecteur de situer exactement les lieux visités. Notons que l’édition dite “de luxe” comporte en plus une importante dimension iconographique, avec des photographies et des cartes.

¹³ Selon Jean Viviès, le récit de voyage “met en intrigue” et “présente des similitudes avec un dispositif de nature romanesque”, in *Lignes d’horizon – récits de voyage de la littérature anglaise*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2002, p. 8.

d'un territoire entièrement vierge: il traverse un univers déjà connu, codifié, circonscrit culturellement, auquel l'instance rationalisante du discours confère une dimension que l'on pourrait dire teintée par la "médiation de la bibliothèque",¹⁴ ce que Christine Montalbetti définit comme l'ensemble des connaissances livresques mobilisées par l'expérience ambulatoire de l'espace.

Dès le titre, la thématique du voyage se pose d'emblée. Par conséquent, les éléments spatiaux ne recouvrent tout leur sens que dans une perspective dynamique, à travers les déplacements du sujet qui fait un voyage vers la connaissance, en commençant par le passage du fleuve au double nom (Douro/Duero) et la traversée du pont qui sépare le Portugal de l'Espagne. Une fois ce seuil franchi, le voyageur s'engage alors sur le chemin de la découverte du monde extérieur et de la descente dans sa propre conscience. Le parcours est ponctué par une série de ruptures qui se traduisent en termes d'oppositions spatiales (montagne/vallée; ville/campagne; nord/sud) et temporelles (passé/présent; temps de la légende/temps de la réalité), en parfait accord avec l'évolution vitale du voyageur.

Les images chronotopiques de la route et du chemin comportent logiquement celles de la séparation et de la rencontre, dessinant une poétique où il n'y a jamais de coupure entre le moi et le monde, mais plutôt une expérience continue que l'on pourrait qualifier de "voyage-voyance", pour reprendre une expression de Kenneth White, dans la mesure où "en plus de la notion de voyage, il y a la notion de voie (ligne de vie) et de voir (percevoir un autre espace, ouvrir d'autres dimensions)".¹⁵ Le voyage permet ainsi de capter le mouvement de la vie, de saisir l'épaisseur du temps et de ne pas réduire l'espace à la seule carte, élément de découverte certes, mais aussi d'abstraction du réel.

Le récit de voyage pose souvent la question des relations que le discours entretient avec le référent, et surtout des rapports du référent à la culture qui le construit, mais il correspond toujours à une mise en forme du réel conforme à une représentation imaginaire (qui est aussi celle des lecteurs successifs de l'oeuvre). Même si cheminer consiste à accumuler les sensations en arpentant l'espace dont on prend la mesure avec son corps, il est vrai que le voyage se présente avant tout comme un texte-palimpseste, c'est-à-dire une organisation historique et culturelle,¹⁶ s'adressant à un public qui peut, selon les circonstances, dessiner un tout autre projet de lecture du monde. À la fin de son texte liminaire, José Saramago en a bien conscience, lorsqu'il s'adresse au lecteur en ces termes:

Tome o leitor as páginas seguintes como desafio e convite. Viaje segundo um seu projecto próprio, dê mínimos ouvidos à facilidade dos itinerários cómodos e de rasto pisado, aceite enganar-se na estrada e voltar atrás, ou, pelo contrário, persevere até inventar saídas desacostumadas para o mundo. Não terá melhor viagem. (p. 14)

Dans *Viagem a Portugal*, la narration à la troisième personne, source de fictionnali-

¹⁴ Christine Montalbetti – *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997.

¹⁵ Kenneth White – "Petit album nomade", in *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1992, p. 180.

¹⁶ François Moureau a déjà observé que la fonction du récit de voyage "est de prouver que la réalité se conforme à l'érudition qu'on en a. Le voyage n'est plus découverte, il est confirmation de "sources", perversion du sens au profit de la lettre", in "L'imaginaire vrai" – *Métamorphoses du récit de voyage*, Paris-Genève, Champion, Slatkine, 1986, p. 166.

¹⁷ Ces six parcours, qui évoquent la création du monde dans la Genèse, sont désignés par leurs noms et leurs particularités: "De Nordeste a Noroeste, duro e dourado", "Terras baixas, vizinhas do mar", "Brandas Beiras de pedra, paciência", "Entre

sation, met en scène un voyageur qui n'est autre que l'auteur du récit. Le narrateur itinérant organise l'espace en six grands parcours,¹⁷ désigne ce qui doit être obligatoirement vu,¹⁸ découpe minutieusement un espace physique et culturel, en accordant une attention particulière au terroir, avec ses traditions, dans une attitude évaluative qui pratique souvent la digression et l'inépuisable exploration des chemins latéraux.

Nous sommes donc en présence d'un "récit factuel"¹⁹ dans lequel le narrateur, à partir de ce que Philippe Lejeune appelle un "pacte référentiel",²⁰ relate une expérience effectivement vécue qui se veut témoignage et réflexion, intimement associée à une fonction documentaire, historique et pragmatique qui passe par la transmission d'une certaine culture.

Réglé par les pulsations du quotidien passionné par le détail, le récit reconstitue la diversité des paysages et des rencontres, il permet de capter le frémissement des régions les plus secrètes du Portugal, il dévoile un univers peuplé surtout de lieux mémorables, accordant à la description des églises et de l'art religieux une place de choix. En effet, plus que le spectacle de la nature, c'est le patrimoine artistique portugais qui intéresse Saramago: "O viajante procura a arte dos homens, essa vontade de vencer a morte que se exprime em pedras levantadas ou suspensas..." (p. 126)

Cette "volonté de vaincre la mort" s'exprime aussi bien dans la richesse architecturale des monuments les plus somptueux (Batalha, Alcobaça) que dans certains détails des temples les plus modestes. À Golegã, région qui l'a vu naître, le voyageur découvre à l'entrée de la petite église rurale une mystérieuse inscription ("Memória sou de quem a mim me fabricou", p. 247) qui donne aussitôt lieu à une réflexion admirative et généralisante concernant la création humaine: "magníficas palavras, dístico que poderia estar em todas as obras do homem, que nelas está invisível" (p. 247).

En effet, tout au long de son itinéraire, le voyageur ne cesse d'admirer la créativité patente aussi dans l'univers des pratiques collectives, anonymes, populaires, mineures, qui sont à la source des images issues d'un savoir-faire artisanal, d'une tradition ou d'une légende, comme celle du coq de Barcelos (p. 98).

Le parcours obéit à une chronologie linéaire et dessine des espaces dominés par la "primauté du visuel".²¹ La construction du regard, l'un des éléments essentiels du récit, invite le lecteur à une revisitation d'une grande partie de l'héritage culturel portugais présenté avant tout comme un ensemble animé par la capacité "d'établir une relation",²² sous la forme d'un inventaire rétrospectif qui engage fortement la mémoire ainsi qu'un réseau intertextuel très vaste. Les images mobiles du voyage et de ses paysages s'associent aux images fixes des églises, des tableaux, des retables, des céramiques, des sculptures, qui mobilisent l'intérêt du voyageur et orientent le sens de son regard, souvent ébloui, parfois

¹⁸ Voici quelques exemples: "Mas a igreja de Oleiros merece largamente a visita" (p. 219), "Também nas Caldas da Rainha se deverão ver as cerâmicas" (p. 267), "Em Palmela deve-se ir à igreja matriz" (p. 306), "se gostar de comprazer-se, por gosto mórbido ou franciscana mortificação da carne, vá à Capela dos Ossos" (p. 347).

¹⁹ Cf. G.Genette – *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 66.

²⁰ Philippe Lejeune – *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 36.

²¹ Roland Le Huenen – *op. cit.*, p. 17.

²² Pour Jean Starobinski, le regard est "moins la faculté de recueillir des images que celle d'établir une relation", in *Loeil vivant*, Paris, Gallimard (1961), 1999, p. 13.

²³ Cette expression est utilisée par Robert Ricalte qui en fait un trait de l'art des Goncourt, in *La création romanesque chez les Goncourt*, Paris, A. Colin, 1952, p. 280.

ironique, dans une démarche exploratoire qui légitime une randonnée avant tout intellectuelle et accorde une place fondamentale à la “description ambulatoire”²³ faite d’une succession de tableaux qui dénotent le pouvoir, le vouloir et surtout le savoir-voir/décrire du voyageur-scripteur.²⁴

L’œil du voyageur – celui de l’intellection, mais également celui de la contemplation et celui de l’imagination –, est happé par le tourbillon de la multiplicité, du fragmentaire, de la sérialisation. Il constitue le régime essentiel d’un discours qui, dans l’entrelacement du référentiel et du fictionnel, de l’objet et du sujet, tisse une pensée questionnante et ouverte. Dans le jeu de miroirs des échanges et des réciprocitys (voir/être vu), le regard est d’abord relation, “toujours ailleurs qu’en lui-même”,²⁵ toujours opérateur d’une rencontre et témoin d’une présence.

Face aux œuvres d’art, la pulsion scopique²⁶ du voyageur se traduit par diverses catégorisations de la perception fondée sur une reprise obstinée et une délectation évidente (“Aqui apenas senti u prazer dos olhos”, p. 292), établissant une relation entre le haut et le bas, le proche et le lointain, le réel et l’imaginaire (“O viajante é, como já se tem visto, dado a imaginações”, p. 311). Le regard surplombant dessine essentiellement deux trajets: l’un qui procède par ordre, l’autre plus nomade, qui brûle les étapes et joue avec la chronologie, se projetant parfois dans l’avenir. L’une des leçons que le voyageur retient de son périple lui fait comprendre que le voyage reste toujours à refaire: “a viagem não acaba nunca” (p. 387). Pour cette raison, il affirme avec conviction:

O fim duma viagem é apenas o começo doutra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na Primavera o que se vira no Verão, ver de dia o que se viu de noite, com sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. (p. 387)

Lors de son périple, le voyageur connaît parfois des contrariétés,²⁷ comme les aléas atmosphériques, la crevaison d’un pneu, les édifices fermés, les clés impossibles à trouver, les chemins impraticables, ou encore les vieilles femmes méfiantes, comme celles qu’il rencontre à Cidadelhe et qui hésitent à lui montrer “o pálio”, le dais somptueux de l’église (“a grande peça de veludo carmesim bordada a ouro, a prata e a seda”, pp. 165-166) qu’il réussit finalement à contempler, grâce à la complicité d’un ami.

À certains moments du récit, le jeu des temporalités converge dans une perte momentanée du réel qui fait place à une illusion hallucinatoire susceptible de nourrir la fiction. Ainsi, par un portail entrebaïllé, le voyageur croit découvrir la chambre de la Belle au Bois Dormant (p. 70); au détour d’une route, le château de Lousã devient subitement celui de Hamlet (p. 146). La frontière entre la réalité et la fiction est souvent ténue, favorisant une plongée dans le moi profond du voyageur-spectateur.

Il nous importe surtout de remarquer que le regard prend en charge des systèmes topographiques qui exploitent la perspective, la verticalité et la latéralité, nous révélant une

²⁴ Consulter à ce propos Philippe Hamon – *Introduction à l’analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

²⁵ Cf. Carl Havelange – *De l’œil et du monde- une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998, p. 7.

²⁶ C’est en 1910 que Freud, en s’adressant à un public d’ophtalmologistes, emploie pour la première fois le terme de “schaustus”, que nous traduisons par “pulsion scopique” ou plaisir de voir.

²⁷ “Todas as viagens têm as suas contrariedades. E também as suas negações, como esta de chegar à Nave de Santo António e estar todo o céu limpo para cima.” (p. 198).

manière singulière d'habiter et de penser l'espace portugais, défini encore par une toponymie parfois incantatoire où résonnent des réminiscences de l'enfance de l'auteur ("São nomes de encantatória toada, palavras de santo-e-senha que já deram acesso à descoberta do mundo", p. 249).

La perception visuelle, toujours associée à la motricité du voyageur-spectateur, se traduit par diverses formes lexicales qui renvoient à une particularité de l'expérience perceptive (*perto/longe, dentro/fora*), et nous permettent d'évoquer une "topographie des verbes de vision",²⁸ constituée par un centre (*ver, olhar*²⁹), une périphérie (*examinar*), ou une frontière plus ou moins perméable (*explorar, espiar*). Ainsi, l'œil "sentimental" du voyageur³⁰ semble ne rien vouloir perdre du spectacle qui s'offre à lui. Il s'immobilise parfois, regrettant ce qu'il n'a pu contempler,³¹ avant de devenir à nouveau un regard déambulatoire, promeneur, capable de dessiner un trajet rigoureux toujours attentif aux formes, aux détails, aux couleurs, aux matières, bref aux images génératrices d'un récit qui est aussi une "image-récit".³²

Dans l'espace tantôt élargi, tantôt confiné de la perception, le "regard descripteur" (Hamon) se fait exigeant ("vai o viajante aguçando a observação", p. 18), mais ce regard aiguisé peut devenir voyeuriste lorsque le voyageur "espreita à porta" (p. 22), paresseux ("a preguiça do olhar", p. 291), panoramique s'il se laisse tenter par les "vistas de conjunto" (p. 250), ébloui lorsqu'il s'émerveille devant le surgissement du fleuve Guadiana (p. 354). Il peut tout simplement se reposer ("os olhos repousam", p. 23), plonger dans la contemplation ("Depois de contemplar", p. 334), atteindre ses propres limites ("os olhos valem muito, mas não podem alcançar tudo", p. 175).

À partir de ces quelques exemples, il nous serait possible de définir la typologie d'un regard qui évolue en fonction des situations viatiques, traduisant la densité du temps vécu, l'étonnement, l'ennui, l'éblouissement, mais aussi l'ironie ou l'aveuglement du voyageur. Dans tous les cas, il s'agit d'un regard construit et exotopique qui ne "fusionne" pas avec autrui, mais lui accorde toute sa sympathie.

On pourrait dire que dans *Viagem a Portugal*, le narrateur met en évidence un véritable thésaurus iconographique par la transposition d'éléments iconiques dans le langage. Les formes artistiques (peinture, sculpture, architecture, etc.) sont cernées par un mouvement de captation qui accorde une place de choix à l'*ekphrasis*, cet exercice longuement

²⁸ Cette question est amplement développée par Pierre Ouellet – *Poétique du regard – littérature, perception, identité*, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 115.

²⁹ A propos de la différence entre *voir* et *regarder*, Pierre Ouellet observe ceci: "Voir a en effet tendance à caractériser un acte unique et indivis de perception d'objets ou d'aspects appréhendés dans leur globalité (...), tandis que *regarder* caractérise le plus souvent un acte global de perception plus ou moins persistant d'un objet appréhendé dans son unicité ou son individualité...", in *op.cit.*, p. 117.

³⁰ "E o viajante tem de disfarçar e enxugar os olhos sentimentais" (p. 51).

³¹ "Leva a mágoa de não ter podido olhar, por um minuto que fosse. *A Criação dos Animais* de Vasco Fernandes que no Museu de Lamego se guarda" (p. 189).

³² Pour Liliane Louvel: "Lorsque l'image passe du mode spatial qui lui est traditionnellement attribué, au mode temporel, c'est à une véritable discursivité de l'image que le lecteur assiste, à une image-récit", in *L'œil du texte - texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 170.

recommencé de mise en paroles de représentations visuelles, figure de rhétorique qui consiste à mettre sous nos yeux des oeuvres d'art, grâce au pouvoir du langage qui désigne, décrit et commente les images.³³ L'insertion d'une description de peinture dans le récit change en quelque sorte le statut de la vision du lecteur qui assiste, comme le signale Judith Labarthe-Postel, à la création d'une "distance intérieure" lui donnant accès à une expérience originaire axée sur la manière dont l'écrivain voit le réel indépendamment de ce qui est vu, c'est-à-dire, "une illusion dans l'illusion".³⁴

Par la mise en relation de deux codes et malgré le fameux *ut pictura poesis* de Horace,³⁵ le statut de la description ekphrastique est essentiellement ambigu.³⁶ A la fois texte et image, *l'ekphrasis* fait partie de l'hybridité typique du récit de voyage, car elle interroge les frontières génériques, l'absolue altérité du pictural et du verbal. Grâce à ce procédé, le narrateur met en oeuvre un plaisir esthétique, il souligne les conditions historiques de la création, sans jamais oublier les catégories idéologiques de la perception artistique. En effet, la description ekphrastique fait voir, elle appelle "un regard hors point de vue" de type synoptique comme l'analyse Louis Marin.³⁷

La description picturale proposée dans *Viagem a Portugal* s'articule avec la narration, produisant un effet d'expansion qui apparaît comme une tentative de reconstruire, sinon de retrouver, par l'écriture, un objet absent. "En écrivant, le descripteur lit le tableau – observe Bernard Vouilloux – en lisant, le lecteur est mis en posture de voir le tableau."³⁸

On pourrait citer de nombreux exemples de ce procédé tout au long du récit qui nous occupe. En effet, chaque parcours, chaque visite d'église, de musée ou de palais, donne lieu à des pages magnifiques. Cependant, plus qu'un relevé exhaustif de ce type de discours, nous aimerions démontrer que *l'ekphrasis* pratiquée par Saramago diffère considérablement du modèle classique dans la mesure où il ne s'agit pas uniquement de "donner à voir" une oeuvre d'art par la magie des mots, mais plutôt de témoigner du travail à la fois perceptuel et sensible qui s'effectue dans la contemplation de l'oeuvre. *L'ekphrasis* pratiquée par les Anciens s'appuyait en priorité sur une lecture descriptive du tableau, cherchant avant tout à transposer des signes figuratifs dans l'ordre du langage. Saramago

³³ Au sens large on entend généralement par *ekphrasis* toute description poétique de personnes, d'objets ou de lieux. Le substantif vient du verbe "ekphrazein", proclamer, affirmer, ou donner la parole à un objet inanimé. On le trouve en ce sens dans les rhétoriques anciennes. Cependant, on observe très tôt le développement d'un sens précis, *l'ekphrasis* étant réservé pour désigner la description littéraire d'une oeuvre d'art. La fameuse description du bouclier d'Achille, au chant XVIII de *L'Illiade*, est généralement considérée comme le prototype de *l'ekphrasis*. Selon Liliane Louvel, *l'ekphrasis*, définie à l'origine comme une "description étendue d'un objet en termes vifs et animés, a vu son sens progressivement se restreindre à la description riche et détaillée d'un objet d'art (peinture ou sculpture), semblant ainsi lui donner vie.", in *op.cit.*, p. 72.

³⁴ Judith Labarthe-Postel – *Littérature et Peinture dans le roman moderne – une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 10.

³⁵ Dans *l'Art Poétique*, Horace inaugure une tradition d'analogie entre la poésie et la peinture avec le célèbre passage commençant par "Ut pictura poesis" ("Une poésie est comme une peinture"). Cette doctrine sera critiquée en 1766 par Lessing dans le *Laocoon* qui distingue nettement les arts qui relèvent du temps (littérature, musique) et ceux qui relèvent de l'espace (peinture).

³⁶ Comme le signale Judith Labarthe-Postel, ce type de description "tend tantôt vers le Texte, tantôt vers la Vision; puis, sur ce même modèle, tantôt vers la présence, tantôt vers l'absence; tantôt vers le profane, tantôt vers le sacré." in *op.cit.* p. 342.

³⁷ Louis Marin – *De la représentation*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1994.

³⁸ Cf. Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte-XVIII et XXèmes siècles*, Paris, CNRS Éd., 1994, p. 80.

demande autre chose à ce qu'il perçoit dans le champ artistique portugais, et en rend largement compte par une rhétorique habile et suggestive. Il évoque de diverses façons ce qui survient entre l'oeil et l'oeuvre d'art, l'*ekphrasis* l'aidant parfois à se représenter l'artiste aux prises avec les dilemmes de la représentation.³⁹ Nous avons donc affaire non plus à une simple description, mais plutôt à une interprétation qui laisse à la fois ouverts l'espace des arts plastiques et celui du texte.

Dès le début de son périple, le voyageur semble vouloir extraire de la gangue du visible le maximum de signes, dans un "appétit de l'oeil"⁴⁰ qui se traduit par un désir de déchiffrement où le voir est lire (lire en voyant), pour traduire ensuite le spectacle en langage, au moyen de riches descriptions lui permettant de nourrir largement sa pensée.⁴¹

La séduction des églises romanes du nord du Portugal qu'il chérit tout particulièrement,⁴² la splendeur du baroque, la naïveté de certains "azulejos" traversent tout le récit. La franchise du regard va directement à ce qui l'attire, jouant parfois sur la répétition monotone, l'accumulation descriptive, le recours fréquent aux déictiques.⁴³

Le retable baroque de l'église de Escarigos, l'un des plus beaux contemplés par le voyageur, donne lieu à une description qui met l'accent sur le contraste des couleurs, sans jamais perdre de vue la réaction du spectateur.⁴⁴

Parfois, l'oeil du voyageur est subjugué par des visions plus charnelles. À l'église de Telões, par exemple, il découvre un panneau de bois, "painel das almas" (p. 54), avec un Saint Michel armé de sa lance et surtout l'image d'une femme particulièrement séduisante, source de trouble et de fascination:

Tem S. Miguel da santificada lança, umas labaredas de cor natural, mas os olhos vão cobiçosos para aquela formosíssima condenada, de peitos firmes e apetitosos que arde voluptuosamente entre as chamas. (p. 54)

À Amarante, le musée offre au voyageur une série de travaux de peintres célèbres, dont les noms, éléments immédiats de lisibilité, font aussitôt appel à la compétence culturelle du lecteur:

Tem mais o museu uns Elóis, uns Dacostas, uns Cargaleiros, mas é o Amadeu de Souza Cardoso que o viajante devagar contempla... (p. 49)

³⁹ Nous en trouvons un exemple dans la chapelle du palais royal, à Salvaterra de Magos: "o que neste lugar mais atraí é a *Pietà* quinhentista, (...) conjunto que lembra, embora o não faça esquecer, a *Pietà* de Belmonte. Esta escultura é de madeira, mas parece, salvo na flexão do corpo da Virgem. não ter conseguido resolver os problemas mínimos de plasticidade que a matéria levantava." (p.252).

⁴⁰ Selon Jacques Lacan, "il y a un appétit de l'oeil chez celui qui regarde", in "*Qu'est-ce qu'un tableau?*" - *Le Séminaire, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 104.

⁴¹ "vai comparando à chuva o quadro de Roeland Jacobsz que representa Orfeu amansando com a música da sua harpa as brutas feras, e um outro, de autor anónimo quinhentista, que mostra Santo Inácio a ser devorado pelos leões. Podia a música o que a fé não logrou. Não há dúvida, pensou, houve uma idade de ouro." (p. 34).

⁴² "é mais profundamente tocado pelas pequenas e rústicas igrejas românicas do Norte, quase nuas tantas vezes, roídas por todos os lados (...) mas tão próximas do coração que se sente o pulsar da pedra" (p. 141).

⁴³ "Aqui temos o cadeiral e a talha dourada, os painéis de azulejos com a lenda da fundação do mosteiro, as pinturas de Gaspar Vaz, talvez de Vasco Fernandes, talvez de Cristóvão de Figueiredo. Aqui temos um anjo do século XIV, e uma Virgem de granito pintado, com o menino ao colo, da mesma época. Aqui temos, na sacristia, pequenas imagens de madeira, detidas pelo tempo e pelo uso." (p. 194)

⁴⁴ "a policromia de talha é tão harmoniosa nos seus tons de vermelho, azul e ouro, com toques de verde e róseo, que se pode estar uma hora a examiná-la sem fadiga" (p. 116)

Le nom des peintres permet de délimiter un champ pictural spécifique, et fait l'objet d'un jugement hiérarchisé de la part du spectateur. Notons cependant que la nomination référentielle n'est qu'un indice textuel parmi beaucoup d'autres. Assez souvent, le narrateur propose des notations descriptives minimales axées sur des éléments aussi divers que l'aire culturelle, le style, le motif, le type de support, la couleur et la lumière. Son attention s'arrête parfois sur le détail incongru, comme les grandes oreilles d'un Saint-Sébastien admiré avec un étonnement rieur dans la chapelle d'un village de Beira:

o que causa espanto são as enormes orelhas que este santo tem, verdadeiros abanos, para usar a expressiva comparação popular. (p. 162)

Même si la peinture semble attirer particulièrement l'attention du voyageur, son regard promeneur ("olhos que passeiam", p. 90) s'arrête souvent sur des sculptures, comme celle de Bragança, datée du XVI^{ème} siècle, représentant une Vierge à l'Enfant:

virgem com o Menino, gótica, de roupagens que são um esplendor, quebrado o corpo pela cintura, numa linha sinuosa que se prolonga para além do rosto de puríssimo oval, talvez flamenengo. (p. 34)

Au musée de Aveiro, c'est la représentation d'un Christ qui le touche profondément par son anatomie peu commune et dont la description est ponctuée par l'énumération négative, aboutissant à une conclusion qui met l'accent sur la dimension humaine du Crucifié:

Não tem sequer a coroa de espinhos... não é o corpo esguio a que estamos habituados (...), também não é um atleta rubensiano, nem a mortificação de carnes amolecidas, tão do gosto de um Greco, por exemplo. É apenas um homem, um pobre homem de mediana estatura cujo esqueleto não entende de proporções clássicas. (p. 123)

Nous pouvons constater que l'attention du voyageur-spectateur se déplace souvent de l'oeuvre vers l'effet, de l'image vers l'impression, l'expérience de la sensibilité et de l'imagination. Il arrive aussi que le voyageur soit incapable de décrire ce qu'il voit tout simplement parce qu'il y a une saturation d'information, comme à propos de la fameuse fenêtre manuelle de Tomar ("Da janela grande já tudo foi dito: provavelmente está tudo por dizer", p. 231). L'impossibilité de dire peut renvoyer aussi à un choix narratif fondé sur la dénégation: "Explicar o Palácio da Pena é uma aventura em que o viajante não se meterá" (p.282). Il faut signaler que le paradigme de l'innommable, de l'indicible ou de l'ineffable fait souvent partie de toute description ekphrastique.

Intimement associée à l'itinéraire, la voix du narrateur restitue la vision du voyageur et la profondeur de son expérience viatique, dans une démarche qui relie patiemment nature et culture, territoire et pensée, fiction et diction. Ainsi, en donnant voix au regard du voyageur, le narrateur répond à la sollicitation du visible, creuse la surface des choses et des êtres, affronte les apories de tout récit de voyage⁴⁵; il retrouve aussi l'horizon sensible d'un paysage intérieur, montrant moins les choses qu'un regard sur les choses, dans la tension fréquente entre surface et profondeur.⁴⁶ Ce n'est donc pas le seul plaisir de l'œil

⁴⁵ Voir à ce propos Christine Montalbetti – *op.cit.*, en particulier le chapitre intitulé "Les apories de hétérogène", pp. 11-51.

⁴⁶ "e nesse rápido passar e olhar, que é superfície apenas, tem de encontrar depois lembranças das correntes profundas." (p. 137).