

BÁRBARA CHEVALLIER COSENZA

**POÉTIQUE DE LA RÉCEPTION DU PERSONNAGE  
CHEZ SARAMAGO**  
**Analyse de *L'Évangile selon Jésus-Christ* au regard de ses divers  
effets de lecture**

Mémoire présenté  
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval  
dans le cadre du programme de maîtrise en études littéraires  
pour l'obtention du grade de Maître *ès arts* (M.A.)

DÉPARTEMENT DES LITTÉRATURES  
FACULTÉ DES LETTRES  
UNIVERSITÉ LAVAL  
QUÉBEC

2008

© Bárbara Chevallier Cosenza, 2008

## Résumé

Ce mémoire se concentre sur la réception des personnages bibliques par le lecteur du roman *L'Évangile selon Jésus-Christ (ESJC)*, de l'écrivain portugais José Saramago. L'étude dégage d'abord les spécificités de l'univers du roman, à partir duquel le lecteur perçoit les personnages. En fait, cet univers s'avère un espace « tridimensionnel », mixte de mythe, de fiction et d'Histoire. Ensuite, le statut et le sens des figures du récit sont analysés à travers une approche du personnage en termes d'effets. À cet égard, les théories de Vincent Jouve dans *L'effet-personnage dans le roman* et les différentes représentations des personnages dans l'*ESJC* et dans le *Nouveau Testament* orientent l'analyse. En ce sens, ce mémoire démontre un ensemble de mécanismes démystificateurs des personnages, grâce à leur humanisation. L'étude examine également un complexe système axiologique voué, sinon à la subversion du lecteur, du moins à sa réflexion sur les personnages qui intègrent le récit fondateur de la croyance religieuse en Occident.

Mots-clés : réception ; roman ; personnages bibliques ; effets ; José Saramago ; *L'Évangile selon Jésus-Christ*.

## Abstract

This work focuses on the reception of biblical characters by the readers of the novel *The Gospel According to Jesus Christ*, written by the Portuguese author José Saramago. Firstly, this study extracts elements from the novel's universe, from which readers perceive the characters. In fact, such universe integrates a tridimensional world, mixing myth, fiction and History. Secondly, the status and the sense of narrative figures are analyzed through a character approach based on reading effects. In this sense, Vincent Jouve's theories from '*L'effet-personnage dans le roman*' [The character-effect in the novel] and the different representations of novel and biblical characters from the *New Testament* are also compared. In this way, this work demonstrates several mechanisms that demystify the characters, due to their humanization. The present study also investigates a complex axiological system that aims, if not at readers' subversion, at least at their exam about the characters that integrate Western's original narrative of religious belief.

Key words: reception ; novel ; biblical characters ; effects ; José Saramago ; *The Gospel According to Jesus Christ*.

## **Avant-Propos**

Je tiens à remercier Mme. Christiane Kègle, ma directrice de recherche, pour sa cordialité, sa disponibilité, son encouragement et ses suggestions toujours constructives, et Mme. Andrée Mercier, pour ses lectures attentives et ses corrections pertinentes.

*À Lande, Victor et Isadora*

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Avant-Propos .....	iii
Table des matières .....	v
Introduction.....	1
1. L'univers du personnage dans son rapport au mythe, à la fiction et à l'histoire .....	14
1.1. La relation mythique.....	16
1.2. Les signes de la fiction.....	25
1.3. La part de l'Histoire .....	39
2. Statut du personnage et miroir de l'humanité.....	44
2.1. Théorie modale et humanisation.....	45
2.1.1. Personnages féminins .....	46
2.1.2. Personnages masculins .....	52
2.1.3. Personnages surhumains .....	59
2.2. La part du code narratif.....	68
2.3. La part du code affectif.....	71
3. Matériaux pour une réflexion sur le sens du personnage.....	83
3.1. Les spécificités du code culturel.....	84
3.2. Personnages et prévisions .....	87
3.2.1. La structure cohérente du récit.....	87
3.2.2. Enjeux de l'intertextualité.....	93
3.3. Personnages et interprétation .....	102
3.3.1. L'abolition du Bien et du Mal.....	104
3.3.2. L'érotisation du regard.....	107
3.3.3. La relativisation de la culpabilité et de l'innocence .....	110
3.3.4. La définition de Dieu .....	111
3.3.5. La conception du destin et du temps.....	113
Conclusion .....	119
Bibliographie .....	123

## Introduction

Depuis son apparition en Orient, le christianisme a influencé énormément l'Occident, à tel point qu'il serait quasi impossible d'imaginer comment l'humanité aurait pu évoluer sans lui. Il joue un rôle crucial dans notre manière de mesurer et d'évaluer le temps, l'Histoire, les valeurs morales et la transcendance. Sa force vient d'un texte long, hétérogène, parfois énigmatique, nommé *La Bible*. Tissée à partir d'une multiplicité de voix auctoriales, la Bible suscite encore des sentiments divers chez les lecteurs modernes, qu'ils soient de l'ordre de la vénération, du respect, du doute, de l'indifférence ou de la révolte. Cependant, en dépit du déclin du christianisme clamé par la post-modernité, Albert Samuel énumère quelques éléments indiquant que les grandes religions, notamment les religions chrétiennes, sont encore bien vivantes : les statistiques quant au nombre de baptêmes, de mariages ou de funérailles religieuses montrent que le Catholicisme imprègne encore la société européenne. L'Église catholique affirme sa présence en s'appropriant les médias (presse, radio, télévision) ; l'édition d'ouvrages à thématique religieuse est en pleine effervescence, correspondant à 5% des publications dans le monde. La religion exerce encore une grande influence sur la politique, étant donné que les gouvernements considèrent avec soin l'électorat religieux<sup>1</sup>. Plusieurs raisons semblent soutenir l'attrance continue vers le religieux : l'insécurité, la mort des idéologies, l'excès de rationalité, entre autres. En effet, Derrida et Vattimo voient dans la crise de la raison moderne une occasion de rendre au christianisme son authenticité<sup>2</sup>. Par ailleurs, si de nos jours le christianisme peut jouir d'une situation instable, il s'avère favorable à la redéfinition des croyances religieuses actuelles : « [La] crise du christianisme continue à produire un double effet contradictoire. D'un côté, la vague païenne augmente [...] et, d'un autre côté, il y a une relance de la foi chrétienne, de l'Évangile, pas nécessairement du christianisme »<sup>3</sup>. Bref, qu'on le veuille ou pas, le culte de Christ s'avère une donnée enracinée profondément dans notre culture, à tel point qu'on revient toujours à ses sources, même en voulant s'en écarter.

---

<sup>1</sup> Albert Samuel, *As religiões hoje*, São Paulo, Paulus, 1997, p. 6-11.

<sup>2</sup> Jacques Derrida et Gianni Vattimo, *Annuario Filosofico Europeo, La religione*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1995, 212 p. *apud* Cleto Caliman (dir.), *A sedução do sagrado*, Petrópolis (Brésil), Vozes, 1998, p.16.

<sup>3</sup> João Batista Lisbâneo, « O sagrado na pós-modernidade » in Cleto Caliman (org.), *Op. Cit.*, p.72-73 (nous traduisons).



Imprégnée du christianisme, la fiction moderne, notamment le roman, explore souvent la place et l'effet des idéologies religieuses dans notre culture. Si l'avènement de Jésus-Christ a amené, entre autres, la genèse de l'Église catholique, la représentation et les enjeux autour de cette figure vont toutefois bien au-delà d'une simple identification des sources. Construite sur la trinité du Père, du Fils et du Saint Esprit, la doctrine catholique se nourrit en fait du récit de la vie de Jésus et de la construction de l'image de celui-ci à travers le Temps. Ainsi, en 1951, l'écrivain grec Nikos Kazantzakis publie *La dernière tentation*<sup>4</sup>, oeuvre fondatrice d'une série de versions romanesques des *Évangiles* au cours des cinq dernières décennies. Une telle bibliographie transgressive comprend des oeuvres comme *Caballo de Troya*<sup>5</sup>, de J. J. Benítez ; *Voici l'homme*<sup>6</sup>, de Michael Moorcock ; *Ponce Pilate*<sup>7</sup>, de Roger Caillois ; *L'Évangile selon le Fils*<sup>8</sup>, de Norman Mailer ; *L'évangile selon Pilate*<sup>9</sup>, d'Eric Emmanuel Schmitt ; *Le Code da Vinci*<sup>10</sup>, de Dan Brown, qui est l'une des fictions les plus polémiques de la littérature du nouveau millénaire. Dans cet ensemble hérétique s'inscrit le roman de José Saramago, *L'Évangile selon Jésus Christ*<sup>11</sup> (*ESJC*) ; l'écrivain portugais ne se contente pas de modifier les événements contenus dans les évangiles canoniques, mais s'efforce de tisser un récit polysémique qui privilégie la psychologie des personnages et les enjeux d'un complexe système de valeurs. Saramago propose ainsi une variante du *Nouveau Testament* à partir d'un changement considérable de perspective, lequel touche la composition du récit et de ses personnages et, par conséquent, la réception de ceux-ci par le lecteur. Approché déjà sous l'angle de la parodie, de l'intertextualité, de l'ironie ou de la carnavalisation, l'*ESJC* demeure une oeuvre riche, controversée et inépuisable. Plusieurs éléments de sa profondeur thématique, et, surtout, de son effet sur le lecteur restent encore à être dévoilés.

Voici un aperçu des changements que Saramago propose dans son univers fictionnel. En racontant l'histoire intime de Jésus de Nazareth, le narrateur ajoute plusieurs

---

<sup>4</sup> Nikos Kazantzakis, *La dernière tentation*, Paris, Plon, 1988 [1959], 515 p.

<sup>5</sup> J. J. Benítez, *Caballo de Troya*, Barcelona, Editorial Planeta, 1983-2004 [8 volumes].

<sup>6</sup> Michael Moorcock, *Voici l'homme*, Paris, La Tête de feuilles, 1972, 199 p.

<sup>7</sup> Roger Caillois, *Ponce Pilate*, Paris, Gallimard, 1961, 149 p.

<sup>8</sup> Norman Mailer, *L'Évangile selon le Fils*, Paris, Plon, 1998, 220 p.

<sup>9</sup> Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, Paris, Albin Michel, 2000, 334 p.

<sup>10</sup> Dan Brown, *The Da Vinci Code*, New York, Doubleday [Random House], 2003, 476 p.

<sup>11</sup> José Saramago, *L'Évangile selon Jésus-Christ*, traduit du portugais par Geneviève Leibrich, Paris, Seuil, 1998, 473 p.

détails au récit biblique et les explique, ce qui lui permet de signaler de nouvelles causes pour les conséquences déjà apprises par le texte original. En d'autres termes, les grands épisodes des récits canoniques sont présents dans la fiction de Saramago, mais ils voient leur place diminuer devant l'ampleur des enjeux psychologiques des personnages. Se disant « évangéliste », le narrateur de l'*ESJC* suggère, par exemple, que Dieu a mélangé sa semence avec celle de Joseph lors de la conception de Jésus, et détruit de ce fait le mythe de la virginité de la Sainte Vierge. Par ailleurs, il fait de Joseph un homme piégé par son remords de n'avoir voulu sauver que son fils, alors qu'il aurait pu éviter le massacre des autres garçons de Bethléem. Ainsi, Jésus hérite de la culpabilité de son père ; celui-ci est plus tard injustement condamné à la crucifixion. En découvrant qu'il est le seul survivant du massacre, Jésus décide de quitter la maison natale et de partir à la recherche de réponses aux questionnements qui envahissent son esprit. Il devient l'assistant d'un étrange berger, le même ange qui, sous la forme de mendiant, est venu faire à Marie l'annonce de sa grossesse. Dans le désert, le jeune homme est amené à sceller un mystérieux accord avec Dieu. À la suite à cet événement, Pasteur, le berger, le renvoie ; à son retour, la famille de Jésus ne croit pas à ce qu'il raconte. Jésus se réfugie alors dans l'amitié des pêcheurs du bord du Jordan, dont quelques-uns deviendront apôtres, et dans l'amour de Marie de Magdala, laquelle abandonne son métier de prostituée après l'avoir rencontré. Une réunion avec Dieu et le Diable définit le destin de Jésus, qui doit suivre les ordres divins et attendre son calvaire. L'*ESJC* se termine non pas sur la résurrection du fils de Dieu, mais par la terrible scène de la crucifixion, où le Diable soigne les plaies de Jésus alors que celui-ci, s'adressant aux hommes, prononce ses derniers mots sur Dieu: « Pardonnez-lui, car il ne sait pas ce qu'il a fait ».

Lauréat du prix Nobel de Littérature en 1998, José Saramago est l'auteur d'une oeuvre vaste et hétérogène, dans laquelle prédominent des récits en prose. Né en 1922, à Azinhaga, Saramago vient d'une famille d'agriculteurs, qui déménagent plus tard à Lisbonne. Il fait des études techniques et exerce le métier de mécanicien. Le soir, après le travail, il fréquente la bibliothèque publique. Autodidacte, il devient rédacteur, journaliste, chroniqueur et traducteur. En 1947, il publie son premier roman, *Terra do pecado*<sup>12</sup> alors

---

<sup>12</sup> Non traduit en français. José Saramago, *Terra do Pecado*, Lisboa, Caminho, 1997, 2<sup>e</sup> éd.

qu'il a vingt-cinq ans. Son deuxième livre, *Poèmes possibles*<sup>13</sup>, n'est publié que dix-neuf ans plus tard, en 1966. D'autres recueils de poésies, de contes et de chroniques se succèdent. La publication de *Manuel de peinture et de calligraphie*<sup>14</sup> en 1976 marque le retour à la prose narrative et le début d'une nouvelle étape où l'écrivain commence à vivre de sa plume. Dans son Discours de Stockholm, intitulé « Comment le personnage fut le maître et l'auteur son apprenti », Saramago parle un peu des personnages de cette deuxième phase de sa carrière, en reconnaissant qu'ils ont été ses maîtres dans la vie, « ceux qui [lui] ont le plus intensément appris le dur métier de vivre »<sup>15</sup>. L'auteur avoue que son écriture s'est d'abord inspirée de son propre arbre généalogique, de sa famille peuplée de personnes à la fois humbles et savantes, c'est-à-dire pauvres et, malgré cela, émerveillées du monde.

En faisant le portrait de mes parents et de mes grands-parents avec des couleurs littéraires, en les transformant, en faisant des simples personnes en chair et en os qu'ils avaient été des personnages qui, à nouveau et autrement, construisaient ma vie, je traçais, sans en être conscient, le chemin par lequel les personnages que j'inventerais plus tard, les autres, les vraiment littéraires, allaient fabriquer et m'apporter les matériaux et les outils qui [...] finiraient par faire de moi celui en qui je me reconnais aujourd'hui : le créateur de ces personnages, mais, en même temps, celui qu'ils ont créé [*sic*]<sup>16</sup>.

Une telle constatation de la part de Saramago nous permet de nous interroger sur la composition et sur la situation ontologique des figures de ses récits. Celles-ci seraient-elles des personnes entièrement réelles insérées dans des mondes fictionnels ? Garderaient-elles pour autant leur statut originare ?

Publié en 1980, *Levantado do chão*<sup>17</sup> est le premier exemple de conversion de personnes réelles, issues de l'histoire personnelle de l'écrivain, en figures littéraires. Le roman fait le portrait de trois générations d'une famille de paysans d'Alentejo, province d'origine de Saramago. Selon l'auteur, c'est avec ces gens-là qu'il a été initié à la patience et à la confiance : « Des gens du peuple que j'ai connus, trompés par une Église aussi complice que bénéficiaire du pouvoir de l'État et des grands exploitants agricoles, des gens constamment surveillés par la police, des gens tant et tant de fois victimes innocentes de

<sup>13</sup> José Saramago, *Les poèmes possibles*, Remoulins-sur-Gardon, J. Brémond, 1998.

<sup>14</sup> José Saramago, *Manuel de peinture et de calligraphie*, Paris, Seuil, 2000.

<sup>15</sup> José Saramago, *Comment le personnage fut le maître et l'auteur son apprenti*, Paris, Minuit, 2000, p. 16.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

l'arbitraire d'une fausse justice »<sup>18</sup>. C'est à travers les personnages que ces thèmes se manifestent au lecteur. L'innocence, la culpabilité, l'arbitraire, le pouvoir, l'injustice et, implicitement, l'Église sont présents aussi dans l'*ESJC*. Le lecteur de Saramago pourrait s'interroger sur la portée d'un réseau sémantique liant ces éléments à des personnages inspirés par l'Histoire, familiale dans *Relevé du sol*, religieuse dans l'*ESJC*. En fait, le regard de Saramago ne cesse jamais de se retourner vers le passé, puisqu'il revisite également l'histoire de la littérature à travers la représentation du grand écrivain portugais Luís de Camões dans la pièce de théâtre *Que farei com este livro?*<sup>19</sup> (1980). Ensuite, l'écrivain publie *Le dieu manchot*<sup>20</sup> (1982), une histoire pleine de personnages fous placés à une époque marquée par l'Inquisition, la mégalomanie des rois et la misère de ceux qui, pierre après pierre, des années durant, doivent élever un couvent, un palais et une basilique.

Dans *L'Année de la mort de Ricardo Reis*<sup>21</sup> (1984), Saramago revient à l'histoire littéraire du Portugal en accompagnant les derniers jours du poète Fernando Pessoa, puisque Ricardo Reis n'est rien d'autre qu'un de ses hétéronymes. L'écriture de ce roman constituerait selon l'auteur une réponse à ce vers de Pessoa : « Sage est celui qui se contente du spectacle du monde »<sup>22</sup>. Pessoa est alors placé en 1936 parmi des révolutionnaires nazis et des milices fascistes. Plus tard, le roman *Le Radeau de pierre*<sup>23</sup> (1986) propose que la péninsule ibérique soit une grande île flottante qui avance vers l'autre côté de l'Atlantique. Il s'agit, selon Saramago, d'une métaphore selon laquelle toute l'Europe « devra se déplacer vers le sud et expier ses abus colonialistes anciens et modernes, contribuant ainsi à l'équilibre du monde »<sup>24</sup>. Les abus auxquels Saramago fait référence ne se bornent certainement pas au pillage, à l'esclavage, au génocide des populations indigènes et à la domination socio-économique, mais concernent aussi l'imposition d'une hégémonie culturelle et religieuse. Si, d'une part, le christianisme a été une religion légitimée et consolidée d'abord en Europe, et si, d'autre part, l'*ESJC* relève une série de contradictions à propos de Dieu, dans quelle mesure l'histoire intime de Jésus

---

<sup>17</sup> Non traduit en français. José Saramago, *Levantado do chão*, Lisboa, Caminho, 1980.

<sup>18</sup> *Comment le personnage fut le maître et l'auteur son apprenti*, p.18.

<sup>19</sup> Non traduit en français. José Saramago, *Que farei com este livro ?*, Lisboa, Caminho, 1980.

<sup>20</sup> José Saramago, *Le dieu manchot*, Paris, Albin Michel, 1987.

<sup>21</sup> José Saramago, *L'année de la mort de Ricardo Reis*, Paris, Seuil, 1988.

<sup>22</sup> Cité par Saramago dans *Comment le personnage fut le maître et l'auteur son apprenti*, p. 25.

<sup>23</sup> José Saramago, *Le radeau de pierre*, Paris, Seuil, 1990.

<sup>24</sup> *Comment le personnage fut le maître et l'auteur son apprenti*, p. 27.

ne servirait pas à dénoncer aux yeux du lecteur certains abus idéologiques, voire exégétiques, de la doctrine catholique ? Serait-il possible de corriger par anticipation l'avenir à travers la réinvention du passé ?

En 1989, Saramago écrit *Histoire du siège de Lisbonne*<sup>25</sup>, roman dans lequel un correcteur d'épreuves, Raimundo Silva, révise un livre d'histoire portant ce titre : « [...] lassé de voir combien ladite histoire est de moins en moins capable de nous surprendre, [il] décide de mettre un “non” à la place d'un “oui”, remettant ainsi en cause l'autorité des “vérités historiques” »<sup>26</sup>. En ce sens, le récit sur le siège de Lisbonne est raconté selon la perspective des arabes, qui s'oppose à la version officielle des Européens. D'après Saramago, c'est ce correcteur du passé qui lui a appris la leçon du doute, l'amenant à écrire deux ans plus tard l'*ESJC*. Finalement, *In Nomine Dei*<sup>27</sup>, écrit en 1993, constitue son dernier ouvrage d'inspiration historique et religieuse. La pièce théâtrale met en scène l'intolérance et la guerre, au XVI<sup>e</sup> siècle, entre protestants anabaptistes et catholiques, devenus aveugles à cause de leurs croyances : « Le terrible carnage de Münster apprit à l'apprenti [Saramago lui-même] que, à l'inverse de ce qu'elles avaient promis, les religions n'ont jamais servi à rapprocher les hommes, et que la plus absurde de toutes les guerres est une guerre religieuse, si l'on considère que Dieu ne peut pas, même s'il le voulait, se déclarer la guerre à lui-même »<sup>28</sup>. *In Nomine Dei* apparaît ainsi comme un prolongement de la thématique de l'absurdité, qui fonde la trame narrative de l'*ESJC*. Si Dieu est une entité paradoxale dans le roman, la dramaturgie élargit cette perspective en proposant que les religions sont incohérentes, car elles fabriquent des hétéronymes pour la même figure du créateur de l'univers. En ce qui concerne les spécificités de notre corpus, l'analyse des moyens par lesquels le lecteur appréhende l'univers des personnages, leur statut et leur vision de monde serait d'un apport inestimable, puisque la figure de Dieu y est constamment impliquée.

À partir de *L'aveuglement*<sup>29</sup> (1995), Saramago abandonne les contextualisations historiques et géographiques pour proposer à ses lecteurs des univers contemporains plutôt anonymes. Dans un roman en portugais intitulé *Essai sur l'aveuglement*, l'humanité devient

<sup>25</sup> José Saramago, *Histoire du siège de Lisbonne*, Paris, Seuil, 1992.

<sup>26</sup> *Comment le personnage fut le maître et l'auteur son apprenti*, p. 28.

<sup>27</sup> Non traduit en français. José Saramago, *In Nomine Dei*, Lisboa, Caminho, 1993.

<sup>28</sup> *Comment le personnage fut le maître et l'auteur son apprenti*, p. 36

littéralement aveugle alors que seule une femme lucide est capable de guider ses semblables. Symboliquement, il s'agit de l'aveuglement de la raison par son usage pervers, étant donné que « le mensonge universel a pris la place des vérités plurielles »<sup>30</sup>. Dans le cadre de l'*ESJC*, quel serait l'effet produit chez le lecteur par une vérité « alternative », exprimée à travers l'action et les pensées des personnages ? Plus tard, Saramago publie *Tous les noms*<sup>31</sup> (1997) : « Sans être écrits, tous les noms y sont. Ceux des vivants et ceux des morts »<sup>32</sup>. En 2000, l'auteur publie *La caverne*<sup>33</sup>, une histoire qui fait écho à l'allégorie de la caverne de Platon. Ensuite, d'autres situations hypothétiques sont construites dans la fiction saramaguienne : *L'autre comme moi*<sup>34</sup> (2002), où un homme découvre son double à la télé et part à la recherche de celui-ci; puis *La lucidité*<sup>35</sup> (2004), originalement *Essai sur la lucidité*, dans lequel la trame s'appuie sur un épisode d'élections municipales où 85% de la population vote en blanc; enfin *Les intermittences de la mort*<sup>36</sup> (2005), où la mort est en grève et, du coup, l'humanité devient immortelle, pourtant les conséquences ne sont pas aussi agréables que prévu.

L'approche des figures de la fiction narrative est possible à partir de plusieurs optiques, comme leur place dans la structure du récit, leur discours ou, plus récemment, leur réception. À cet égard, quelques caractéristiques propres à la production romanesque contemporaine sont à considérer. Par exemple, dans un ouvrage comme l'*ESJC*, quels seraient les effets sur le lecteur d'une transition de modèles donnés comme réels à l'univers romanesque ? En outre, la lecture de ce roman soulève des questionnements concernant ses aspects structuraux, thématiques et herméneutiques. Quel changement dans notre conception traditionnelle du personnage l'idée de faire intervenir un personnage historique comme Jésus de Nazareth entraîne-t-elle chez le lecteur ? Quelle réception chez ce même lecteur peut inférer la modification radicale du paramètre de la virginité de Marie, proposée par Saramago? Quels effets sont produits chez le lecteur à partir de la représentation de

---

<sup>29</sup> José Saramago, *L'aveuglement*, Paris, Seuil, 2000.

<sup>30</sup> *Comment le personnage fut le maître et l'auteur son apprenti*, p. 36.

<sup>31</sup> José Saramago, *Tous les noms*, Paris, Seuil, 1999.

<sup>32</sup> *Comment le personnage fut le maître et l'auteur son apprenti*, p. 37.

<sup>33</sup> José Saramago, *La caverne*, Paris, Seuil, 2002.

<sup>34</sup> José Saramago, *L'autre comme moi*, Paris, Seuil, 2005.

<sup>35</sup> José Saramago, *La lucidité*, Paris, Seuil, 2006.

<sup>36</sup> José Saramago, *Les intermittences de la mort*, Paris, Seuil, 2008.

figures comme Dieu et le Diable ? Quelles valeurs se dégagent de la reprise des personnages bibliques sous l'angle de la fiction ?

Avant de répondre à ces questions, nous ne pouvons passer sous silence l'aspect post-moderne de l'oeuvre de Saramago, marquée par un mélange à la fois composite et cohérent de formes et de contenus.

Le facteur qui distingue la fiction post-moderne est justement l'hybridité: de langages, de genres, de formules consacrées et de clichés usés, de scepticisme et de défense de valeurs, de sorte que, sans diminuer la puissance esthétique obtenue par les expérimentations, l'oeuvre soit capable d'être reconnue et d'impliquer le lecteur sans la prétention ostentatoire de le conscientiser ou de le modifier comme les modernes le souhaitaient. En ce sens, l'ironie constitue une stratégie puissante pour désarmer des convictions et ébranler des certitudes<sup>37</sup>.

Tout comme une bonne partie de la fiction saramaguienne, l'*ESJC* s'insère dans une pratique de révision de l'Histoire à partir d'une perspective différente du point de vue officiel, voire même opposée. D'où la dissimulation de Marie, l'accusation de Joseph, la révolte de Jésus, le renversement des rôles divin et diabolique, entre autres aspects qui enrichissent psychiquement les personnages et qui, du coup, les humanisent. Plusieurs théoriciens, dont le critique littéraire brésilien Antonio Candido, envisagent l'évolution du roman moderne (du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle) comme un passage d'une trame compliquée incluant des personnages simples à une trame simple faisant appel à des personnages compliqués<sup>38</sup>. Le roman contemporain tendrait ainsi à présenter une intrigue cohérente, en simplifiant les événements du récit dans une relative unité d'action. Doté d'une plus grande épaisseur psychologique, le personnage romanesque est construit selon une logique de vraisemblance, selon laquelle il rejoint la complexité des personnes réelles. Sur le plan ontologique, les figures fictionnelles peuvent parfois même enrichir le modèle des êtres humains. Candido soutient que la vision des personnages de fiction est encore plus limitée et fragmentaire que celle des personnes réelles. Toutefois, le romancier crée l'illusion de l'illimité à partir de la sélection et de la combinaison d'éléments dans un contexte moins variable que dans celui de l'interprétation des personnes de la vie réelle : « Quand il prend

<sup>37</sup> Maria da Glória Bordini, "A personagem na perspectiva dos estudos culturais" dans *Letras de Hoje*, Porto Alegre, vol. 41, n°3, setembro, 2006, p. 135-142 (nous traduisons).

<sup>38</sup> Antonio Candido *et al.*, *A personagem de ficção*, São Paulo, Perspectiva (coll. Debates), 1981, p.58.

un modèle dans la réalité, l'auteur lui rajoute toujours, sur le plan psychologique, son énigme personnelle, grâce à laquelle il cherche à révéler l'énigme de la personne copiée »<sup>39</sup>.

En ce qui concerne les personnages de l'*ESJC*, il s'avère délicat d'établir leur référence au réel, ce qui n'empêche pas de les approcher en tant que figures parodiées. En fait, Saramago ne se sert pas des personnages évangéliques pour en faire une imitation burlesque, mais simplement pour les placer sous un angle différent, pour les expliquer autrement. Un tel mécanisme cognitif semble s'appliquer ainsi à tout modèle préexistant. Pour illustrer son point de vue, Candido cite François Mauriac, pour qui la mémoire est la source de l'invention, ce qui rend les personnages ambigus, puisqu'ils ne correspondent pas aux personnes, mais naissent d'elles<sup>40</sup>. Donc, l'ajout de « l'énigme personnelle » ne peut pas avoir lieu sans le recours à la fiction. À l'opposé de Candido, Zeraffa conçoit le personnage en tant que signifiant partiel de la personne. Aucun roman ne serait capable de la traduire dans sa totalité<sup>41</sup>. Les figures du récit seraient ainsi limitées par leur construction.

L'impasse des études sur le personnage ne concerne pas uniquement la correspondance problématique aux êtres vivants. Les approches immanentistes, comme le formalisme russe (Propp, Tomachevsky, Chklovski) et le structuralisme ont longtemps conçu le personnage comme un être de papier strictement réductible aux signes textuels. Des théoriciens comme Barthes et Greimas se sont consacrés à une minutieuse étude narratologique du personnage. Le critique portugais Carlos Reis, en observant que les études narratives à partir du début des années 1960 ont eu lieu au détriment du personnage, affirme ceci: « [...] à sa manière, le sacrifice du personnage répondait aux excès biographistes et même psychologues qui, dans une perspective axée sur le contenu, comprenaient le personnage comme extension de l'auteur, évidence de son "intention" ou représentation linéaire de figures réelles »<sup>42</sup>.

En faisant le bilan de la place du personnage dans les *narratologies*, mises exprès au pluriel par l'auteur, Reis fait aussi l'éloge de divers travaux, dont ceux de Genette. La

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 65 (nous traduisons).

<sup>40</sup> François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Éditions Correa, 1952.

<sup>41</sup> Michel Zeraffa, *Personne et personnage*. Paris, Klincksieck, 1971.



notion genettienne de *figure*, « l'espace à chaque fois ménagé entre la ligne du signifiant [...] et celle du signifié [...] »<sup>43</sup>, exige, d'après Reis, l'implication du récepteur, en convoquant celui-ci à combler ce vide. Pourtant, ce processus de remplissage de sens n'est pas exempt d'une certaine saturation, au point de ne plus être reconnu comme tel : « [...] la pertinence du personnage en tant que catégorie centrale du récit implique, dans le processus de réception (en y incluant, évidemment, l'analyse du récit), un effort presque supplémentaire pour qu'il soit lu comme *figure fictionnelle significative*, à force d'être devenu familier et, ainsi disons, "lexicalisé" »<sup>44</sup>. Cette universalisation, voire banalisation du sens des figures du récit constitue un obstacle à une étude plus approfondie du personnage, n'empêchant pas le fondement de théories heuristiques axées sur son rapport avec l'instance lectrice.

La notion de contrat de lecture rejette l'immanence et suppose obligatoirement une interaction du texte avec les personnes du monde extérieur. « L'immanentisme absolu mène à l'impasse: le personnage, bien que donné par le texte, est toujours perçu par référence à un au-delà du texte »<sup>45</sup>. En tenant compte des effets de lecture que le personnage suscite chez le lecteur, Jouve étudie la force perlocutoire du texte, c'est-à-dire sa capacité à agir sur le lecteur. En fait, le théoricien se concentre sur l'intersubjectivité, comprise comme l'ensemble de réactions communes à tous les lecteurs et déterminées par le texte. Dans une telle perspective, Jouve part du principe que la liberté du lecteur est codée par le texte lui-même. En outre, il ne s'agit pas de n'importe quel texte, étant donné que seulement le genre romanesque est retenu pour l'analyse. En présentant des caractéristiques spécifiques minimales (représentation de la psychologie d'une figure dans un récit en prose), le roman programme, en général, un impact plus ou moins prévisible sur son lecteur. Les effets de lectures liés au personnage romanesque ne se retrouvent donc pas nécessairement dans les autres genres littéraires. Jouve étudie les comportements du lecteur virtuel, le destinataire implicite des effets de lecture visés par le texte, ce qui permet de dégager les réactions du lecteur réel, qui est le sujet bio-psychologique véritablement impliqué. Selon Jouve, la

---

<sup>42</sup> Carlos Reis, « Narratologia(s) e teoria da personagem » dans *Figuras da Ficção*, Coimbra (Portugal), CLP, 2006, p. 9-23 (nous traduisons).

<sup>43</sup> Gérard Genette, *Figures*, Paris, Seuil, 1966, p. 207 cité par Carlos Reis, *op. cit.*, p.18.

<sup>44</sup> Carlos Reis, *op. cit.*, p. 19, guillemets et italiques de l'auteur (nous traduisons).

<sup>45</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p.10.

plupart des effets de lecture rassemblés sous la notion de lecteur virtuel sont fondés sur une lecture naïve.

En se conformant au déroulement linéaire du récit, ce type de lecture est le plus répandu. Pourtant, il ne semble pas tenir complètement compte de l'attitude de lecture programmée par un roman comme celui de Saramago, si l'on songe à sa double charge polysémique et polémique. Bien que la poétique du personnage proposée par Jouve, dans son ouvrage *L'effet-personnage dans le roman*, soit donnée comme une grille d'analyse, voire une méthode textuelle dotée d'un appareil théorique cohérent, elle se limite à l'examen de courts extraits tirés de différents romans. C'est dire qu'une telle approche demande nécessairement quelques aménagements pour que devienne opératoire l'analyse d'un roman dans son entier. Dans une telle perspective, notre façon de procéder consiste davantage à identifier, à approfondir et à discuter les outils d'analyse développés par Jouve et jugés pertinents à rendre compte des spécificités de l'*ESJC*, qu'à démontrer l'instrumentation méthodologique du théoricien. Ainsi, la deuxième partie de *L'effet-personnage dans le roman* est justement consacrée à un examen minutieux des relations conscientes ou inconscientes qui se nouent entre le lecteur et les personnages. Par souci d'homogénéité, nous n'avons retenu que les relations conscientes, puisqu'elles sont mises en perspective avec l'univers hybride de l'*ESJC*, qui est une donnée assimilée consciemment, étudiée au premier chapitre de ce mémoire. Cette partie introductive décortique l'univers des perceptions du personnage mixte, constitué à la fois d'aspects mythiques, fictionnels et historiques. Le deuxième chapitre se penche sur l'analyse des procédés d'humanisation des personnages, qui visent, entre autres effets, leur identification avec le lecteur. En guise d'appui à notre raisonnement, nous utiliserons la notion d'*effet-personne*, telle que théorisée par Jouve, en profitant de l'occasion pour évaluer les personnages à partir des modalités sémiotiques, également « personifiantes ». Sous l'optique de l'effet-personne, le personnage est reçu par le lecteur comme s'il était un véritable être vivant. Finalement, le troisième chapitre examine les personnages de l'*ESJC* à partir de la notion jouvienne d'*effet-personnel*. En ce sens, le personnage est reçu comme le pion d'un jeu, où il faut que le lecteur devine la suite du récit et interprète sa morale.

La recherche sur les personnages de l'*ESJC* et sur leur réception par le lecteur est loin d'être épuisée, puisqu'il s'agit d'un roman généralement étudié sous l'angle de la

rhétorique, par le fonctionnement de l'ironie, ou de l'intertextualité, par le biais des évangiles canoniques et apocryphes. Même si dans les deux cas les personnages sont implicitement convoqués, la part du lecteur y demeure peu dévoilée. Nous devons néanmoins faire mention à deux études qui rapprochent partiellement de notre démarche. D'abord, celle de Salma Ferraz, intitulée *O quinto evangelista. O (des)evangelho segundo Saramago*<sup>46</sup> [en français : *Le cinquième évangéliste. Le (dés)évangile selon Saramago*], qui approche « sous forme de panorama la genèse de l'*ESJC*, les confluences textuelles présentes dans ce (dés)évangile et la typologie/le style dominant(e) du narrateur/évangéliste ». En se basant sur les théories de Mikhail Bakhtin sur la carnavalisation, Ferraz montre comment l'univers et les personnages de l'*ESJC* sont construits à l'envers de leur modèle biblique. Pour sa part, l'ouvrage de Conceição Flores, *Do mito ao romance. Uma leitura do evangelho segundo Saramago*<sup>47</sup> [en français : *Du mythe au roman. Une lecture de l'évangile selon Saramago*], se concentre sur l'approche théorique du mythe et la lecture des évangiles, dans un premier temps ; à la théorie de la parodie et à la lecture comparative entre l'*ESJC* et les évangiles, dans un deuxième temps. Quoique ces travaux dégagent de manière convaincante et exhaustive les principaux enjeux de la représentation des personnages, ils ne ciblent pas directement l'implication chez le lecteur d'une telle représentation. C'est dire que notre propos vise à étudier la construction des personnages de l'*ESJC* dans le seul but d'examiner les effets de lecture qui lui sont liés.

Par ailleurs, rappelons que José Saramago est considéré comme le plus grand écrivain vivant de langue portugaise et que les travaux produits ou traduits en langue française ne sont pas nombreux en regard de l'envergure de son œuvre et en dépit du prix Nobel qui lui a été accordé en 1998. À cet égard, on peut tout de même citer l'étude de Silvia Amorin<sup>48</sup> sur les aspects critiques ou l'art littéraire dans l'œuvre de Saramago en tant qu'entrecroisement d'écriture et d'esthétique, d'une part, tout comme celle d'Emmanuelle Guerreiro<sup>49</sup> sur les relations entre réalité et fiction dans deux romans

---

<sup>46</sup> Salma Ferraz, *O quinto evangelista. O (des)evangelho segundo Saramago*, Brasília, UnB, 1998.

<sup>47</sup> Conceição Flores, *Do mito ao romance. Uma leitura do evangelho segundo Saramago*, Natal (Brésil), EDUFRN, 2000.

<sup>48</sup> Silvia Amorin, *L'art d'écrire la critique: aspects de l'oeuvre romanesque de Saramago*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris VIII, Paris, 2004.

<sup>49</sup> Emmanuelle Guerreiro, *Réalité et fiction dans l'univers romanesque de José Saramago : étude des oeuvres Levantado do Chão et O ano da morte de Ricardo Reis*, Toulouse, thèse de doctorat soutenue à l'Université Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2007.

saramaguens. En outre, l'oeuvre de Saramago a fait l'objet de quelques études récentes en littérature comparée<sup>50</sup>. *L'Évangile selon Jésus-Christ* s'avère, à nos yeux, un roman insuffisamment étudié, surtout par les francophones, du point de vue de sa critique et de son interprétation. Ce mémoire vise donc à combler partiellement ces lacunes, en proposant une double contribution au milieu académique francophone, à savoir, d'une part, une meilleure connaissance du travail de Saramago sur la narrativité, et d'autre part, une mise en perspective des théories française (Jouve) et brésilienne (Candido) sur le personnage romanesque. À leurs manières, les deux critiques rendent compte des principaux enjeux autour du personnage romanesque, en faisant écho, tout comme les figures de l'*ESJC*, à la constatation suivante: « [...] actuellement, le personnage peut être examiné non seulement comme image de l'homme ou pur être de langage, mais il est projeté comme le lieu d'identification pour le lecteur, où tous les problèmes de la contemporanéité convergent – sans solution »<sup>51</sup>.

L'absence de solution ne nous engage pas à renoncer à comprendre le rapport fascinant qui existe entre le personnage et le lecteur. La leçon de persévérance vient implicitement de Saramago lui-même qui, « grâce à des paraboles soutenues par l'imagination, la compassion et l'ironie, rend sans cesse tangible une réalité fuyante »<sup>52</sup>. Il nous reste à vérifier la justesse de ce propos dans l'*ESJC*, dont le titre est mystérieusement venu à l'auteur par une illusion d'optique. Examinons à notre tour la façon dont les personnages « viennent » au lecteur.

---

<sup>50</sup> Notamment celles de Graciela Vargas, *Ironie et parodie dans l'écriture romanesque contemporaine : Saramago, Fuentes, Kundera*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris III, Paris, 2007 et de Simon Bourgoïn-Castonguay, *Des critiques de la représentation aux représentations de l'éthique : parcours herméneutique d'une compréhension de soi dans La caverne de José Saramago et l'Invitation au supplice de Vladimir Nabokov*, mémoire de maîtrise présenté à l'Université Laval, Québec, 2008.

<sup>51</sup> Maria da Glória Bordini, *op. cit.*, p. 142 (nous traduisons).

<sup>52</sup> Communiqué de presse de l'Académie suédoise. Disponible dans [http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1998/press\\_fr.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/press_fr.html) (consulté le 22 février 2008).

## 1. L'univers du personnage dans son rapport au mythe, à la fiction et à l'histoire

Tout personnage, fictionnel ou non, est inséré dans un temps et dans un espace délimités, du moins *a priori*. Néanmoins, la création littéraire permet de brouiller ces repères, en dessinant des structures narratives assez hétérogènes, notamment en ce qui concerne la nature du monde raconté. Étant donné que le roman de Saramago met en scène à la fois des éléments mythiques, fictionnels et historiques, ce chapitre vise à démontrer et à analyser les traits constitutifs de chacun de ces aspects dans l'*ESJC*. Cette démarche s'avère à nos yeux essentielle pour étudier la perception des personnages par le lecteur, d'une part, et pour mieux cerner leurs frontières, d'autre part.

Dans *L'Effet-personnage dans le roman*, Vincent Jouve, en guise de préambule à sa théorie tripartite des effets de lecture, discute de l'impasse des études sur le personnage pour ensuite expliquer les mécanismes de la perception chez le lecteur. La partie intitulée «La saisie du personnage» étudie plus précisément «la façon dont le lecteur appréhende le personnage à l'intérieur de l'univers narratif»<sup>1</sup>. Ainsi, le personnage est considéré en tant que réalité textuelle, ce qui va bien au-delà d'une simple représentation mentale, comme l'indique le théoricien. Il s'agit de jeter un regard attentif sur la façon dont le lecteur imagine le personnage. Selon Jouve, le personnage est conditionné à la fois par sa place dans la structure actantielle dans le récit et par le projet romanesque de l'auteur, ce qui entraîne une «sursignification» de la figure littéraire. Un troisième aspect vient corroborer cette saturation de sens à l'égard du personnage, à savoir que dans le roman il y a une «essentialisation» de la personne aux yeux du lecteur. Le personnage, influencé par son axiologie, son *ethos* et son *pathos*, encore que fictionnels, constitue le moteur de l'action narrative. La figure romanesque est vraisemblablement douée de la même «essence» constitutive des êtres humains.

À la lumière de ces remarques, il est aisé de montrer comment le personnage de Jésus-Christ dans l'*ESJC* reçoit un traitement privilégié du tout début jusqu'à la fin du roman, le récit étant structuré entièrement à partir de cette figure. Le narrateur le suit littéralement de sa conception à son expiration, sans le quitter, sauf pour raconter les

---

<sup>1</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1993, p.56.

actions de Marie et de Joseph, avant et tout de suite après son arrivée au monde. Mais rien n'est gratuit chez Saramago. Le savoir de Marie sur le mendiant qui rôde autour de sa famille depuis qu'elle est enceinte, d'une part, et l'égoïsme de Joseph à ne vouloir sauver que son fils du massacre, d'autre part, représentent l'amorce de la dynamique narrative. Le déroulement du roman est centré sur Jésus en quête de la vérité à propos des événements entourant sa conception et sa naissance, tout comme sur le sentiment de la culpabilité. Ce sont là les passions et les valeurs qui régissent la quête du héros, comme l'indique Jouve. Jésus, mû à la fois par le désir de comprendre et par la hantise du cauchemar, décide de quitter la maison natale afin de trouver réponse à ce qu'il ressent. Il va à Jérusalem où il parle aux sages du Temple. Ainsi commence l'engendrement proprement dit du récit. Ce qui précède dans la trame narrative à propos de Joseph et de Marie n'est que prétexte pour « sursignifier » la figure de Jésus, pour lui conférer une « essentialisation » de sa « personne », pour légitimer et justifier sa quête. Par ailleurs, le fait que le nom de Jésus-Christ soit mentionné dans le titre du roman renforce l'idée que sa figure est mise en évidence non seulement par le projet romanesque mais aussi par la structure narrative.

Ces quelques observations sur le personnage faites à la lumière de Jouve permettent de réfléchir sur les normes de la perception. Si le personnage se présente comme une image mentale surchargée de signification, créée par l'interaction entre le texte et le lecteur, il est important de vérifier le degré de réalité d'une telle représentation. Le théoricien rappelle que « le personnage, réalité allégorique, ne fait sens qu'à travers la mise en relation du monde de référence et du monde textuel »<sup>2</sup>. Puisque certains personnages naissent à l'intérieur du texte, alors que d'autres possèdent des modèles dans le monde extérieur, l'analyse de leurs frontières proposée par Jouve est d'un apport inestimable, surtout en ce qui concerne notre corpus. En reprenant certains concepts de Thomas Pavel dans *Univers de la fiction*<sup>3</sup>, Jouve postule d'abord que le personnage de roman n'est ni entièrement « réel », car il relève d'une création, ni totalement irréel, car il serait impossible d'imaginer une figure complètement inédite<sup>4</sup>. Il incorpore ainsi une « réalité duelle » (Jouve) ou une « structure duelle » (Pavel), dont la saisie s'effectue grâce au rapport entretenu entre le

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>3</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988.

<sup>4</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 64.

monde réel et le monde fictionnel. En ce sens, Jouve tente d'établir comment la nature des mondes mis en scène dans le roman règle la perception du personnage par le lecteur.

En ce qui concerne les frontières du personnage, Jouve retient les trois critères proposés par Pavel: le mythe, la représentation et la réalité, derrière lesquels on peut placer la distinction problématique entre mythe, fiction et histoire, incontournable dans le cadre de l'*ESJC*. Avant de déterminer les frontières des personnages dans l'*ESJC*, nous devons réfléchir sur ces trois termes utilisés non seulement en théorie littéraire mais dans plusieurs champs des sciences humaines. L'association de ces mots à des personnages comme Jésus, Marie-Madeleine, Joseph ou Marie s'avère souvent délicate, car ceux-ci sont issus du monde extérieur et leur classement se trouve intimement lié aux croyances et aux connaissances du lecteur. Bien que cette question déborde le cadre de ce mémoire, il est néanmoins possible de dégager brièvement les enjeux les plus importants chez Saramago. Il ne s'agit pas de dépasser la pensée de Jouve ou même de Pavel, mais de relever des points spécifiques touchant à la nature des personnages de l'*ESJC*, lesquels diffèrent de la plupart des figures romanesques traditionnelles.

### **1.1. La relation mythique**

Tout d'abord la question éminemment problématique du mythe. Plusieurs travaux pourraient être convoqués pour éclaircir le sujet et démontrer sa complexité. Notre objectif n'a toutefois d'autre ambition que de relever et de discuter certains aspects de l'*ESJC* concernant le mythe. Encore que chez Saramago les références mythiques soient davantage implicites, le lecteur a tout de même des moyens de les repérer et de les intégrer à sa perception des personnages. Le mythe constitue un concept qui peut être pris dans un sens extrêmement large, renvoyant à la notion même de langage. Pour Sousa, « le mythe est le langage de la sensibilité et de l'imagination [...] l'élan mythique, créateur de mythes, part de la sensibilité et de l'imagination »<sup>5</sup>. Selon Oliveira, l'école anthropologique du XIX<sup>e</sup>, notamment à travers Taylor et Lang, envisageait le mythe en tant que « forme primitive de

---

<sup>5</sup> Eudoro de Sousa, *História e Mito*, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1981, p. 53 (nous traduisons).

la philosophie et de la religion »<sup>6</sup>. Dans une perspective plus littéraire, Mielietinski considère le mythe comme forme majeure de la pré-histoire de la littérature. Selon l'auteur, la littérature n'a évolué qu'à partir de l'abstraction de l'aspect religieux du mythe<sup>7</sup>. Par ailleurs, Paul Ricoeur conçoit le mythe comme interprétation narrative de l'énigme de l'existence<sup>8</sup>. Dans son étude sur le passage du mythique au romanesque dans l'*ESJC*, Flores montre comment le mythe fut longtemps associé à l'idée de fable, d'invention, de fiction<sup>9</sup>. Par ailleurs, Mircea Eliade écarte le mythe de la notion d'histoire fausse, attribuée à des récits profanes comme les contes, les fables et les légendes. Il place les mythes à côté des histoires vraies et sacrées, où des personnages surhumains vivent dans un temps primordial hors de l'Histoire. Pour Eliade, les mythes concernent intimement le lecteur ou l'auditeur car ils interfèrent directement dans sa condition humaine dans l'univers. Ils racontent comment une réalité a commencé à exister ; ils « décrivent les [...] irruptions du sacré (ou du "surnaturel") dans le Monde », ils constituent le « modèle exemplaire de toutes les activités humaines significatives »<sup>10</sup>. Selon une telle perspective, la réalité se construit à partir du mythe. En ce sens, la fiction romanesque puise autant dans le réel que dans le mythique, s'avérant donc très intéressante à étudier. Toutefois, l'objectif ici n'est que celui de montrer par quels moyens l'*ESJC* peut être envisagé comme relevant du mythe. Il ne faut certes pas négliger le caractère d'indécidabilité propre à ce type d'analyse. Comme l'écrit pertinemment Northrop Frye, « on pense souvent que les aspects mythiques d'une religion sont des ajouts ultérieurs à ce qui était à l'origine un événement historique, mais aucun texte sacré d'aucune des grandes religions ne nous permet de séparer l'historique du mythique »<sup>11</sup>.

Le mythique, pour nous, n'a pas de rapport direct avec la notion d'histoire fausse, mais plutôt d'histoire invérifiable qui défie souvent les lois de la nature. C'est le récit fondateur d'une croyance, d'une doctrine ou tout simplement d'un état de choses. C'est « la

---

<sup>6</sup> Flávio Martinez de Oliveira, *Bíblia, Mito, Ciência e Literatura. Abordagem interdisciplinar da História das Origens em Gênesis 1-11*, Pelotas (Brésil), EDUCAT, 1998, p. 34.

<sup>7</sup> E.M. Mielietinski, *A poética do mito*, Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1987.

<sup>8</sup> Paul Ricoeur cité par Oliveira, *op. cit.*, p. 39.

<sup>9</sup> Conceição Flores, *Do mito au romance: uma leitura do evangelho segundo Saramago*, Natal (Brésil), EDUFN, 2000.

<sup>10</sup> Mircea Eliade, *Mito e realidade*, São Paulo, Perspectiva (coleção Debates), 1994, p. 11-12 (nous traduisons).

<sup>11</sup> Northrop Frye, « Littérature et mythe » dans *Poétique*, n° 8, Paris, Seuil, 1971, p. 490.



chronique du commerce entre les dieux et les hommes »<sup>12</sup>, comme l'écrit Frye. Cette dernière acception s'adapte parfaitement à l'intrigue de l'*ESJC*, où les relations entre le divin et l'humain sont entretenues de manière tragique, car l'un contrôle et manipule l'autre. Tout comme dans la tragédie, ce rapport de forces se complique jusqu'à la précipitation de l'action, caractérisée par la condamnation du héros à la fin du récit. Dans cette perspective, l'univers de l'*ESJC* renvoie à un monde mythique<sup>13</sup>. Voici comment le narrateur décrit l'arrivée de Marie et Joseph à Jérusalem:

Le Temple apparaît comme si Dieu l'avait posé là à l'instant même, et le souffle subit qui traverse l'air et qui frôle le visage, les cheveux, les vêtements des pèlerins et des voyageurs est peut-être le mouvement de l'air déplacé par le geste divin, car si nous regardons les nuages dans le ciel avec attention, nous pourrions y apercevoir l'immense main qui se retire, les longs doigts souillés de boue, la paume où sont tracées toutes les lignes de vie et de mort des hommes et de tous les autres êtres de l'univers [...] (*ESJC*, p. 75)

Ce passage, tout comme la plupart des récits mythiques, met en scène deux plans, l'un terrestre, inférieur et humain, l'autre céleste, supérieur et divin. Le sentiment d'impuissance du premier envers le deuxième naît nécessairement de la prise de conscience de l'abîme qui les sépare. Ainsi, dans l'*ESJC*, la pensée de Jésus, dans la grotte où il est né, « s'ouvrit sur l'évidence aveuglante que l'homme était un simple jouet entre les mains de Dieu, éternellement assujéti à ne faire que ce qui plaît à Dieu, soit quand il croit lui obéir en tout, soit quand il s'imagine le contrecarrer en tout » (*ESJC*, p. 231). L'aspect le plus angoissant du monde mythique vient peut-être d'une idée: ce n'est que le pouvoir qui distingue Dieu de l'homme, car les deux peuvent être physiquement identiques. En d'autres termes, si l'on considère les deux derniers extraits cités *supra*, on remarque une insistance sur « la main de Dieu », ce qui renvoie à l'idée, véhiculée dans le livre de la *Genèse* dans la Bible, que l'homme est fait à son image et à sa ressemblance. Bien entendu, dans le roman il est précisé que Dieu peut prendre des formes diverses, humaines ou non. En dépit de cela, l'allure humaine est choisie pour sa participation décisive au récit. Dans l'*ESJC*, lorsque

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.489.

<sup>13</sup> Certes, il renvoie d'abord à un texte sacré, la Bible. Toutefois, nous ferons provisoirement abstraction de ce rapport intertextuel pour mieux nous concentrer sur les aspects retenus dans cette partie. Nous l'examinerons de plus près à partir du deuxième chapitre de ce mémoire, lors de l'analyse de la réception des personnages du roman de Saramago.

Dieu, Jésus et Pasteur (le Diable) se rencontrent au milieu de l'océan, le narrateur décrit le premier selon un schème anthropomorphique, soit un Juif habillé comme un homme riche. Si, lors de sa première apparition à Jésus dans le désert, il prend la forme d'une colonne de fumée, d'un nuage, voici comment Dieu se présente dans la barque:

C'est un vieil homme de haute stature avec une barbe cascadante et fournie qui s'étale sur sa poitrine, il a la tête nue, les cheveux épars, le visage carré et fort, la bouche épaisse, laquelle parlera sans que les lèvres semblent remuer. Il est vêtu comme un Juif fortuné, avec une longue tunique magenta, un manteau bleu avec des manches et bordé d'une étoffe d'or, mais porte aux pieds des grosses sandales rustiques qu'on appelle des sandales de marche, montrant par là qu'il n'est sûrement pas une personne avec des habitudes sédentaires. (*ESJC*, p. 388, nous mettons en italique)

La technique du portrait permet au lecteur de visualiser une personne, c'est-à-dire une réalité matérielle et palpable. Dans ce passage, il a effectivement accès à une description rapide de l'allure de Dieu, comprenant ses traits physiques et ses habits, ce qui est particulièrement étonnant pour une entité spirituelle. Or, le narrateur affirme textuellement que Dieu est non seulement une personne, mais un homme, un être sexué. Bien qu'il s'agisse probablement d'un déguisement, une démythification s'effectue par l'humanisation de la figure de Dieu, évidente dans cet extrait où il apparaît comme n'importe qui, d'un point de vue morphologique. Il est grand, corpulent et barbu, il a une tête, une bouche et des cheveux: c'est littéralement un être en chair et en os. La simple mention de la taille et du format des parties du corps de Dieu attire l'attention du lecteur sur l'aspect anthropomorphique de son portrait. Ainsi, l'anthropomorphisme corrompt le mythe de la divinité spirituelle. Par ailleurs, il n'y a pas de référence à la couleur des yeux, de la peau ou des cheveux de Dieu. C'est là une réserve déconcertante du narrateur, qui est supposé être omniscient et qui pourtant achève le portrait de Dieu avec peu de certitude sur son propre discours: « Quand il sera parti, nous nous demanderons, Comment étaient ses cheveux, et nous ne nous souviendrons plus s'ils étaient blancs, noirs ou châains, vu son âge ils devraient être blancs, mais il y a des personnes dont la tête devient chenue très tard, c'est peut-être son cas » (*ESJC*, p. 388). Par ces mots, la narration relativise sa propre omniscience en rétablissant l'aura de doute qui traverse le roman. Dieu est comparé à une

---

personne possible dans la réalité, soit à quelqu'un qui tarde à montrer les signes physiques de la vieillesse. Une lecture attentive de ce passage amène à croire que le narrateur veut omettre des détails plus précis. S'il observe que Dieu a la tête nue et que ses cheveux sont épars, il est difficile qu'il n'ait pas retenu la couleur d'un seul fil. Encore qu'il s'attarde un peu plus sur les habits de Dieu, en ajoutant des informations sur ses tonalités, son portrait s'avère assez lacunaire, tout en donnant l'illusion d'une certaine profondeur. Il ne vise donc pas à renseigner le lecteur sur l'allure de Dieu, mais uniquement à anthropomorphiser celui-ci, à le réduire à l'apparence d'un être humain quelconque. Évidemment, il y a aussi une part d'ironie assez forte dans l'*ESJC*, notamment dans le traitement du personnage de Dieu, qui, tout comme les autres, fait écho à des modèles carnavalisés<sup>14</sup>.

Le changement de présentation de la figure divine lors de ses deux apparitions dans le roman est digne d'attention. Pour établir une alliance avec Jésus dans le désert, Dieu se présente sous forme de colonne de fumée. Il s'agit, à nos yeux, d'une scène typiquement mythologique où l'entité surhumaine se place dans un plan supérieur, car elle exprime une aura de mystère et de puissance. Par contre, sur la barque, où Jésus saura en quoi consistent les termes du contrat, Dieu est comme un Juif riche. On dirait que Dieu choisit son « déguisement » selon les propos de sa rencontre avec Jésus. Il n'est pas anodin que Dieu se « déguise » en homme pour exposer ses plans ambitieux et ses intérêts liés à l'extension de son pouvoir, car, en somme, il se comporte plutôt comme un dictateur, c'est-à-dire un homme qui désire être Dieu pour tout dominer. Frye affirme que « pour la caractérisation des dieux dans les mythes, les modèles évidents sont les humains de la classe dominante qui ont le privilège d'être plus passionnés et plus capricieux que leurs inférieurs »<sup>15</sup>. C'est le cas ici, car l'apparence de Juif riche risque bien de symboliser la classe dominante, avec ses privilèges et ses intérêts. Néanmoins, l'univers de Saramago étant constamment percé par le doute, il faut se rappeler que le narrateur explique avant de livrer le portrait que, dû aux conditions climatiques, l'habit de nuage se confondrait avec le brouillard. Or, dans l'*ESJC* Dieu peut tout faire et tout contrôler, y compris le climat, rien n'est donc hasardeux. Le monde mythique, marqué par le pouvoir d'une entité supérieure, se manifeste alors à deux niveaux: dans celui du récit, où Dieu façonne les destinées humaines, et dans celui de

---

<sup>14</sup> Voir sur ce sujet les travaux de Salma Ferraz cités en bibliographie.

<sup>15</sup> Northrop Frye, *art. cit.*, p. 491.

la narration, où le narrateur impose au lecteur la tonalité de son discours. Dans une telle perspective, le personnage de Dieu peut être envisagé en tant que dédoublement de la figure du narrateur. Nous reviendrons sur cet aspect dans un moment plus approprié au fil de l'analyse.

Les ambiguïtés par rapport à la nature du monde diégétique sont récurrentes dans le roman de Saramago et insérées dans plusieurs strates du texte. Les lignes suivantes plongent le lecteur dans un univers plus implicitement mythique, où Jésus hésite sur son propre statut ontologique: « Dieu fit lentement un geste affirmatif avec la tête et dit, Oui, tu es mon fils, Comment un homme peut-il être fils de Dieu, Si tu es fils de Dieu, tu n'es pas un homme, Je suis un homme, je vis, je mange, je dors, j'aime comme un homme, par conséquent je suis un homme et je mourrai comme un homme, A ta place je n'en serais pas aussi sûr [...] » (*ESJC*, p. 389). Ici, Jésus délibère sur sa propre essence, mais il extériorise toute l'ampleur de sa naïveté en se laissant tromper par les apparences. C'est là une scène propre aux récits mythologiques, où le personnage humain, tout en croyant faire preuve de perspicacité, n'atteint jamais celle du personnage divin. La mention sur l'avenir caractérise aussi bien l'écart entre Jésus et Dieu. La connaissance des temps futurs n'appartient qu'aux entités supérieures, l'être humain étant invariablement leurré lorsqu'il fait des assertions sur le futur. Ce passage a une pertinence particulière par rapport à l'axiologie du lecteur : mis à part les miracles, les principaux aspects surnaturels, voire divins, liés à la figure de Jésus, sont l'ascendance paternelle spirituelle et la résurrection. Saramago ignore celle-ci et accorde une importance presque démesurée au doute sur la paternité de Jésus, au point d'en faire une espèce de leitmotiv au fil du roman. L'extrait cité exemplifie également comment oscille la manifestation du monde mythique soit dans le discours du narrateur, soit dans celui des personnages. Puisque ces figures se trouvent à l'intérieur de l'univers romanesque, qui est plus large que celui du mythe à cause de l'appartenance générique du texte, il existe une suspension de la certitude propre au genre, mais liée au projet démystificateur de Saramago. Contrairement aux citations précédentes, dans ce dernier cas c'est Jésus qui affirme être un homme. À l'opposé de ce que la tradition chrétienne attribue habituellement à sa figure de surhomme, incarnation de Dieu sur terre, Saramago privilégie l'aspect humain, c'est-à-dire le corps et ses besoins, l'esprit et ses inquiétudes, voire ses émotions.

Non seulement l'homme et Dieu ont tous les deux la même forme physique, comme on l'a montré, mais ils semblent partager les mêmes passions. Dans l'épisode de la barque, un lecteur averti peut repérer un moment d'ouverture de la psyché de Dieu :

Tu es donc satisfait, dit Jésus, Je le suis et je ne le suis pas, ou plutôt je le serais sans mon coeur inquiet qui me dit tous les jours Eh oui, tu t'es fabriqué là un joli destin, après quatre mille ans de travail et de soucis que les sacrifices sur les autels [...] ne compenseront jamais, tu continues à être le dieu d'un tout petit peuple qui vit dans une partie minuscule du monde que tu as créé avec tout ce qui s'y trouve, alors dis-moi, mon fils, si je peux me tenir pour satisfait quand j'ai tous les jours devant les yeux cette évidence mortifiante [...]. (*ESJC*, p. 394)

Il n'est pas étonnant que Dieu éprouve des sentiments propres aux humains, puisque, d'après la Bible, l'homme est fait à son image et à sa ressemblance, mais celle-ci est-elle physique, psychologique ou les deux ? L'insatisfaction domine Dieu, alors que Jésus est possédé par la culpabilité la plus poignante. L'inquiétude, l'angoisse, l'insatisfaction font partie du grand répertoire des passions qui, dans une perspective rhétorique, constituent « le moyen décisif de la persuasion »<sup>16</sup>. Or, ce discours enflammé que Dieu prononce n'a d'autre but que celui de convaincre Jésus, de l'engager à former une alliance. Mais un lecteur attentif se rend compte que l'éloquence n'est absolument pas nécessaire pour assurer la participation de Jésus dans les projets de Dieu. Jésus lui aussi sait qu'il ne peut pas y échapper. L'influence divine sur la terre est certes grande, mais pas illimitée, car d'autres peuples ont d'autres croyances et adorent d'autres dieux. Néanmoins, Dieu exerce spécifiquement sur le peuple juif un pouvoir indéniablement absolu. Jésus se sent doublement outragé en ce sens, parce qu'il est incontournablelement soumis à ce pouvoir et, comble de l'impuissance, il est encore obligé d'aider Dieu dans l'élargissement de sa domination sur d'autres civilisations. Les paroles suivantes expriment un dernier effort de Jésus, en vain évidemment, pour se délivrer d'une autorité suffocante et dégoûtante qui fait obstacle à sa liberté :

---

<sup>16</sup> Michèle Aquien et Georges Molinet, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1996, p.291.

Je romps le contrat, je me sépare de toi, je veux vivre comme un homme quelconque, Paroles inutiles, mon fils, tu n'as pas encore compris que tu es en mon pouvoir et que tous ces documents cachetés que nous appelons accord, pacte, traité, alliance, dès lors que j'y figure en qualité de partie, ne peuvent contenir qu'une seule clause [...] une clause sans fioritures qui stipule Tout ce que prescrit la loi de Dieu est obligatoire, y compris les exceptions [...]. (*ESJC*, p. 396)

Un homme quelconque n'est pas fils de Dieu et ne peut pas prétendre négocier une entente avec Lui ; c'est à ce moment de l'intrigue que Jésus se rend compte véritablement de sa faute. Il n'avait « rien appris », selon les paroles de Pasteur, lorsqu'il a sacrifié la brebis égarée dans le désert pour sceller le pacte avec Dieu. D'ailleurs, ce genre de rituel symbolisant un accord fait écho à certaines scènes propres aux récits mythologiques. La lecture minutieuse de ce passage, en résonance avec ledit épisode du désert, permet d'entrevoir Jésus comme le double de la brebis. D'abord, il faut mentionner que, lorsque Jésus fait connaissance de Pasteur dans la grotte et lui demande son nom, il entend les paroles suivantes: « Pour mes brebis je n'ai pas de nom, Je ne suis pas une de tes brebis, Qui sait, [...] » (*ESJC*, p. 239). Comme toujours le doute accompagne les tensions discursives, il sert peut-être justement à signaler la polysémie à un lecteur moins attentif. Donc, ce n'est pas sans ambiguïtés que Pasteur prononce solennellement « Je te reçois dans mon troupeau » (*Ibid.*). En s'apercevant que la loi de Dieu est obligatoire, Jésus se rebelle comme une brebis emmenée à l'autel, car il veut vivre comme « un homme quelconque », néanmoins, ses paroles sont « inutiles », elles ne changeront pas son destin déterminé par l'instance supérieure. Dieu exerce autant sur Jésus que sur l'humanité un pouvoir incontestable et incontournable. C'est la seule distinction entre Lui et les hommes, pour le reste il n'y a que reflet de l'Un sur les autres. L'univers mythique est marqué essentiellement par le manque d'espoir. Face au pouvoir absolu de Dieu, la liberté de l'homme tout simplement s'écroule. Jésus est comme une marionnette entièrement contrôlée par un manipulateur impitoyable, qui s'exclame que « l'homme est la meilleure chose qui pouvait arriver aux dieux » (*ESJC*, p. 397).

Jusqu'ici, nous avons tenté de répertorier les aspects de l'*ESJC* constitutifs de ce que le lecteur peut considérer comme relevant du mythe. Saramago, grâce à la représentation d'un univers hybride où le mythe n'est qu'une des composantes majeures du récit, exprime une vision tragique du monde, où l'homme est impuissant devant la

souveraineté tyrannique de Dieu. Puisque le mythe selon Frye constitue « le récit des relations entre Dieu et les hommes », et que Jésus dans l'*ESJC* est peint sous une forme très humaine en regard de Dieu le Père, le roman de Saramago construit un monde mythique. Par ailleurs, il y a une autre acception moderne du mythe, qui correspond selon Mircea Eliade à une « tradition sacrée, révélation primordiale, modèle exemplaire »<sup>17</sup>. Elle s'adapte bien au cas étudié: Saramago reprend la mythologie judéo-chrétienne dans le sens où il réélabore l'origine du christianisme à partir de la biographie de la vie privée de Jésus. Par la reprise du mythe, Saramago remet en question les dogmes du christianisme et l'idéologie religieuse qui ont surgi grâce à l'avènement de Christ. Dans sa lecture de l'*ESJC*, Flores montre que, autant dans la culture grecque classique que dans la pensée judéo-chrétienne, le mythe fut associé à « mensonge », « fable », « fiction », histoire vécue dans un temps primordial hors de la réalité, impossible à remonter, à préciser, relevant donc de la littérature et non de la religion<sup>18</sup>. À l'opposé, l'histoire de Jésus ne constituerait pas un mythe à cause de l'historicité de sa figure. La mort et la résurrection se sont passées dans un temps historique précis où Pilate était gouverneur de la Judée et Hérode Antipas, tétrarque. Nous pouvons également affirmer avec Conceição Flores que le mythe « explique et sanctionne l'ordre social et cosmique en vigueur, il a la fonction étiologique, d'explication des origines, et l'axiologique, de fixation des valeurs »<sup>19</sup>. Par rapport au roman de Saramago cette définition fait référence au projet alternatif du narrateur, qui prend le mythe à contre-pied. Il réexplique les origines du christianisme en relevant différentes causes pour les mêmes effets, d'une part, et il propose des valeurs à l'envers des originaux: le raisonnement éthique au lieu de la foi aveugle, la désobéissance au lieu de la soumission, la relativisation au lieu de la généralisation, pour ne citer que les plus pertinents. En somme, en dépit de la difficulté à vérifier la véracité des récits mythiques, ceux-ci se projettent comme des discours de vérité, en dessinant les origines d'un état de choses et, du coup, en exprimant des valeurs et des idées.

À partir de la tripartition de base proposée par Pavel entre mythe, fiction (ou représentation) et histoire, Jouve essaie d'établir les frontières du personnage à travers des

---

<sup>17</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Galimard, 1963, p.11.

<sup>18</sup> Conceição Flores, *Do mito ao romance: uma leitura do evangelho segundo Saramago*, Natal (Brésil), EDUFRRN, 2000, p. 17.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.19 (nous traduisons).

critères plus précis, soit son éventuelle parenté avec des figures mythiques, la mise en évidence de son caractère fictionnel ou son degré de réalité. En ce qui concerne le mythe, le critique affirme que « la perception du caractère mythique d'un personnage est fonction de son renvoi intertextuel à une tradition »<sup>20</sup>. Une telle position s'avère suffisamment large pour embrasser une multitude de cas, comme le montre l'exemple à partir du personnage de James Bond, qui constituerait, selon Jouve, le mythe du surhomme, marqué par l'indifférence devant la mort. Jouve considère ainsi Fantômas, Arsène Lupin et Tarzan, entre autres figures parues avant Bond, comme un ensemble mythique. En ce sens, il y a un considérable élargissement de la conception du mythe examinée jusqu'ici, une fois que Jouve y introduit la dimension littéraire et n'y suppose plus l'interaction avec les divinités. Par rapport à l'*ESJC*, le mythe risque d'être envisagé dans une telle optique par des lecteurs qui approchent la Bible comme littérature à thématique idéologique et religieuse, avec des caractéristiques qui vont de l'aventure (dans des histoires comme celles de Noé et Jonas) au drame (individuel, familial ou collectif dans des histoires comme celles d'Adam et ses rejetons ou de la Tour de Babel), de la poésie (le *Cantique des cantiques*) à la tragédie (les *Évangiles*). La figure de Jésus serait donc fondatrice d'une tradition littéraire marquée par le sacrifice d'une victime innocente, alors que des personnages comme par exemple Étienne Lantier, dans *Germinal* de Zola, en serait des héritiers.

## 1.2. Les signes de la fiction

Quoique l'univers créé par Saramago dans l'*ESJC* ne cesse de renvoyer à certains aspects mythiques, il faut convenir que Jésus est traité comme un personnage romanesque. L'univers hétérogène construit par Saramago a recours à des modalités visiblement fictionnelles. Dans cette section, nous verrons à répertorier et à analyser les traits les plus pertinents de la fiction dans le monde de l'*ESJC*. Pour mieux comprendre les frontières des personnages, nous essayerons de préciser celles de la fiction, à travers l'étude de notions comme « complétude » (ou incomplétude) de mondes, « monde possible », « histoire possible » et « oscillation générique ».

---

<sup>20</sup> Vincent Jouve, op. cit., p. 66-67.



Tout d'abord, commençons par les rapports entre personnage et fiction. Le critique brésilien Antonio Candido définit le statut particulier du personnage romanesque en littérature de la manière suivante:

Le personnage est un *être fictionnel* – expression qui sonne comme un paradoxe. En fait, comment une fiction peut-elle être? Comment peut-il exister ce qui n'existe pas? Néanmoins, la création littéraire repose sur ce paradoxe, et le problème de la vraisemblance dans le roman dépend de cette possibilité d'un être fictionnel, c'est-à-dire quelque chose qui, étant une création de l'imaginaire, communique l'impression de la plus authentique vérité existentielle. Nous pouvons donc dire que le roman s'appuie surtout sur une relation entre l'être vivant et l'être fictionnel, manifestée à travers le personnage, qui est la concrétisation de celui-ci.<sup>21</sup>

En soulevant la question de la ressemblance, Candido oriente sa définition ontologique du personnage vers la taxinomie générique. Effectivement, on détermine habituellement une structure minimale nécessaire au personnage de roman, soit son appartenance à un récit en prose assez long pour lui donner une épaisseur et sa construction axée sur une représentation de la psychologie. Bien entendu, il s'agit d'une certaine conception du roman, celle du roman réaliste au sens large du terme. Dans une telle perspective, les effets de lecture liés aux figures romanesques ne sont pas nécessairement présents dans les autres genres littéraires, étant donné que le roman possède son propre mode de réception. En guise de contextualisation de la position de Candido dans l'*ESJC*, il faut préciser que les personnages en question ne constituent pas exactement des « créations de l'imaginaire », mais des figures issues directement du monde de références du lecteur. Si le personnage le plus imaginé et inventé rend souvent une impression d'authenticité, que peut-on dire de Jésus, inévitablement présent dans l'univers de connaissances de tout lecteur occidental, au moins, avant même la lecture du roman? Lorsque l'on parle de fiction, il s'avère nécessaire de préciser certaines notions et de se positionner face à certaines oppositions. Par exemple, le roman relève-t-il uniquement de la fiction ou d'un mélange de fiction et de monde « réel », dans ce cas, issu de la croyance religieuse? En quoi consiste les notions de complétude et d'incomplétude de mondes? Quelle différence y a-t-il entre monde possible et monde réel?

---

<sup>21</sup> Antonio Candido *et al.*, *A personagem de ficção*, São Paulo, Perspectiva, (coleção Debates), 1981, p.55 (mis en italique par l'auteur; nous traduisons).

Commençons par le problème du genre romanesque: un roman en théorie relève-t-il seulement de la fiction ou d'un mélange inévitable de fiction et de réalité? En ce qui concerne le corpus retenu, la réponse est plus ou moins évidente. Mais on aimerait plutôt discuter des enjeux autour du concept de « vérité de la fiction » qui découle d'une telle question. Rappelons que le débat est toujours axé sur les frontières du personnage, sur l'influence que la nature des mondes représentés exerce sur la saisie du personnage par le lecteur. Dans « Pour un statut sémiologique du personnage », Philippe Hamon propose un modèle sémiotique axé sur la sémantique (sens) , la syntaxe (programmes narratifs) et la pragmatique (effets produits chez l'allocutaire)<sup>22</sup>. Néanmoins, sa conception se construit dans l'immanence, parce que le personnage demeure strictement réductible aux signes textuels. Dans une approche plus communicative, Jouve étudie la force perlocutoire du texte, c'est-à-dire sa capacité à agir sur le lecteur, ce qui nous amène à aborder les frontières du personnage en fonction de son appréhension par le lecteur. Toutefois, il faut reconnaître que dans les deux perspectives le monde représenté sert de support nécessaire à l'approche du personnage par le lecteur.

Le monde décrit dans l'*ESJC* fait référence explicite à la réalité, à savoir la Palestine des trente premières années de notre calendrier dit grégorien, adopté par consensus. Bien que le narrateur fasse un effort immense pour reconstruire cet univers réel dans la fiction de la manière la plus fidèle possible, en théorie et comme le rappelle Montalbetti « les géographies référentielles et les géographies fictionnelles sont étanches, et ne peuvent se recouvrir »<sup>23</sup>. Cette position prévoit un statut particulier aux espaces fictionnels, conçus comme autonomes et indépendants de la spatialité du monde de références du lecteur. Certains théoriciens, comme Candido, de même que certains praticiens, comme Thomas Mann<sup>24</sup>, affirment que les villes qui existent dans le monde réel se « fictionalisent » dans le contexte de la fiction, puisqu'elles jouent un rôle dans un monde imaginaire. Suite à ce raisonnement, les personnes de la réalité contemporaine ou historique deviennent inévitablement des personnages de fiction si elles sont insérées dans un monde fictionnel, soit d'une manière directe, lorsqu'elles y prononcent des énoncés, soit

---

<sup>22</sup> Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » dans Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

<sup>23</sup> Christine Montalbetti, *La fiction*, Paris, Flammarion (coll. Corpus), 2001, p. 35.

<sup>24</sup> Cf. Candido, *op. cit.*, p.20.

d'une manière plus indirecte, lorsqu'elles apparaissent dans les pensées, les visions ou les discours d'un personnage de fiction. Néanmoins, d'autres théories définissent le roman comme lieu d'un subtil mélange de fiction et de réalité. C'est notamment le cas de John Searle, pour qui le monde de la fiction est constamment percé par des « îlots référentiels »<sup>25</sup>. Chez Saramago, les références à l'intertextualité sont abondamment récurrentes, soit à partir des personnages, soit à partir des nombreux espaces décrits. Un regard panoramique sur le *Nouveau Testament* et le roman de Saramago montre qu'ils suivent de manière semblable le même fil conducteur. Dans les deux textes, une certaine importance est accordée à la conception de Jésus, à l'annonciation de l'ange et aux péripéties liées à sa naissance. Le roman décrit en plus la mort de Joseph et l'adolescence de Jésus, reprenant ensuite les *Évangiles* par la référence aux enseignements, aux apôtres et aux événements déclencheurs de la crucifixion. Les quatre évangélistes expliquent les circonstances et évoquent la scène de la résurrection de Jésus, épisode complètement nié par Saramago. Néanmoins, la différence structurale majeure entre les deux oeuvres réside plutôt en un déséquilibre des proportions textuelles. Dans les *Évangiles*, les discours des protagonistes étant le plus important, la narration est compacte et elliptique. Par contre, dans le roman, nombre d'aspects sont largement développés: la narration, les descriptions, les commentaires, les comparaisons, etc. Dans ses grandes lignes, l'histoire se répète donc comme dans la « réalité » décrite par la Bible, mais la fiction semble modifier les causes et les conséquences de ces étapes. Ce processus de mise en fiction est rendu possible grâce à deux aspects. Le premier, d'ordre chronologique, consiste à combler les lacunes des *Évangiles* canoniques sur la vie de Jésus entre son enfance et l'âge mûr, les années obscures entre l'adolescence et le début de la trentaine, environ. Saramago consacre justement la majorité des pages à la description de la vie privée de Jésus pendant cette époque. Le deuxième aspect est d'ordre logique: il est impossible de peindre des personnages comme Jésus, Joseph, Marie, Dieu ou le Diable de manière humanisée sans tomber dans la fiction, voire dans l'invention. Dans la Bible, ces personnages correspondent à des modèles surhumains et il n'y a aucune ouverture à leur psyché respective.

---

<sup>25</sup> John Searle, *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1982.

En ce qui concerne de telles caractéristiques de la fiction, Jouve affirme que l'univers du roman se caractérise par son absence d'autonomie selon un point de vue à la fois formel et sémiotique. Formel, étant donné que le texte ne peut pas décrire exhaustivement un monde, et sémiotique, parce qu'un monde alternatif complet est inimaginable, tout comme il est impossible de décrire comme complet le monde réel. On pourrait également citer Umberto Eco, qui affirme que « les mondes fictionnels sont des parasites du monde réel. Il n'existe aucune règle relative au nombre d'éléments fictionnels acceptables dans une oeuvre »<sup>26</sup>. Toutefois, Eco rappelle qu'il faut comprendre que tout ce que le texte ne différencie pas explicitement du monde réel correspond à ses lois et à ses conditions. Ce raisonnement vaut surtout pour les histoires entièrement inventées ou reprises sans que les sources soient évidentes. Pourtant, cela n'empêche pas de s'appliquer à notre corpus, un cas où l'intertextualité fait de l'*ESJC* une espèce de « parasite » de la *Bible*. À cet égard, le lecteur de Saramago peut se demander si les détails non mentionnés dans son roman correspondent ou non au livre sacré des chrétiens. On aurait tendance à répondre par la négative, puisque cet évangile romanesque constitue une version parmi d'autres, comme le suggère le narrateur lui-même. Son but consiste précisément à discuter des lacunes, des points ambigus ou incomplets de l'histoire de Jésus, ce qui ne peut pas avoir lieu sans le recours à la fiction : « D'aucuns protesteront, disant que pareils détails exégétiques ne contribuent en rien à l'intelligence d'une histoire finalement archiconnue, mais le narrateur de cet évangile n'estime pas que ce soit la même chose, ni en ce qui concerne le passé ni en ce qui concernera l'avenir, d'être annoncé par un ange du ciel ou de l'enfer [...] » (*ESJC*, p. 135). On remarque que le narrateur délibère à propos de l'identité de l'ange annonciateur. Encore que ce genre de questionnement sème le doute chez le lecteur et le prépare évidemment à ce qui suit, à ce moment du récit l'instance narratrice demeure dans l'indécidabilité. Ce sera le personnage de Dieu lui-même qui se chargera d'informer Jésus et, indirectement, le lecteur. Cet extrait sur les « détails exégétiques » exemplifie bien le caractère subversif de l'*Évangile* de Saramago, car dans son oeuvre le lecteur est porté à douter et à réfléchir sur des épisodes qui relèvent, bien entendu, d'un domaine dogmatique, incontestable, impossible à remettre en question. L'ange

---

<sup>26</sup> Umberto Eco, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 89 (nous traduisons).

annonciateur est, dans la tradition chrétienne, un émissaire de Dieu et, ce faisant, un « bon » ange. Dans cette perspective, on comprend pourquoi l'*ESJC* se présente comme une version romanesque des évangiles canoniques: il est une version, parce qu'il propose un nouveau regard sur des faits déjà connus par tout lecteur, il est romanesque parce qu'il a besoin de la fiction pour construire une telle optique. De surcroît, un deuxième aspect vient corroborer l'idée que l'*ESJC* s'écarte de la Bible cette fois par les éléments textuellement omis, c'est-à-dire par des « détails » non mentionnés. Si le narrateur ne décrit pas la totalité des faits, c'est parce qu'il doit inévitablement procéder à une sélection, à un choix parmi les éléments qu'il juge être pertinents pour son histoire. Dans l'*ESJC*, le responsable de la narration ne cache pas son omniscience, au contraire, il la souligne:

La nuit s'est faite aurore, deux fois la lumière de la lampe est morte et deux fois elle a ressuscité, toute l'histoire de Jésus que nous connaissons déjà fut narrée, y compris même certains détails qu'à l'époque nous n'avions pas jugé intéressants et de nombreuses pensées que nous avons laissées échapper, non pas que Jésus nous les ait dissimulées mais tout bonnement parce que nous ne pouvions pas, nous, évangéliste, être partout à la fois. (*ESJC*, p.328)

À l'opposé de ce qui se passe dans l'extrait précédent, les détails ne sont pas considérés comme révélateurs ou nécessairement utiles à la compréhension du récit. Dans un monde de fiction, les possibilités et les potentialités du récit demeurent infinies. Celui qui raconte l'anecdote est conscient qu'il ne peut pas tout dire, tout décrire, tout commenter, tout expliquer, conscient que tout roman produit des blancs volontaires ou involontaires. À cet égard, Jouve en distingue deux types: l'absence réfléchie d'une notation et la notation explicite d'une absence. Pour le critique, les espaces d'indétermination du texte doivent être comblés par le lecteur, qui est indispensable à la motivation textuelle. Par rapport à l'extrait cité, il se trouve que ce type de discours n'empêche pas la manifestation d'un « effet de réel »<sup>27</sup> à l'envers. Si, pour Roland Barthes, la gratuité du détail représente un dispositif de dissimulation de la fiction, Saramago propose le contraire pour atteindre le même but. Cette démarche inverse pour souligner le haut degré de réalité du récit, c'est l'omission avouée des aspects mineurs de l'intrigue. Tout y est imbriqué à un point tel que, pour faire vite en évitant de déranger ou

même de confondre le lecteur avec des digressions inutiles, la narration se permet de reconnaître ses propres limites. Comme dans le monde réel, régi par les lois de la physique qui postulent qu'un même corps ne peut pas occuper deux espaces différents simultanément, le narrateur-évangéliste affirme ne pas être capable d'être « partout à la fois ». Dans le temps réel, ainsi que dans le temps de la fiction, chaque focalisation est bien sûr unique à un moment précis d'une temporalité donnée. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous approcherons de façon plus directe le narrateur dans ses rapports avec le lecteur.

Une clé pour nous aider à mieux départager la difficile frontière entre fiction et réalité se trouve dans la notion de complétude et d'incomplétude des mondes. Candido est de l'avis que le monde de la fiction est complet, car le lecteur a une vision intégrale du personnage, en tout cas beaucoup moins fragmentée que celle d'une personne réelle.

[...] le roman, lorsqu'il approche les personnages de façon fragmentaire, ne fait que reprendre, sur le plan de la technique de la caractérisation, la manière fragmentaire, insatisfaisante et incomplète avec laquelle nous élaborons la connaissance de nos semblables. Toutefois, il y a une différence majeure entre les deux positions: dans la vie, la vision fragmentaire est immanente à notre propre expérience; c'est une condition que nous n'établissons pas, mais à laquelle nous sommes soumis. Dans le roman, elle est créée, établie et rationnellement conduite par l'écrivain, qui délimite et enferme, dans une structure élaborée, l'aventure infinie qui est, dans la vie, la connaissance de l'autre. D'où le besoin de simplification, qui peut consister en un choix de gestes, de phrases, d'objets signifiants, qui marquent le personnage pour l'identification du lecteur, sans toutefois diminuer l'impression de complexité et de richesse.<sup>28</sup>

Candido appelle « logique du personnage » l'unité psychique complexe qu'un romancier élabore autour d'une figure. Encore que le lecteur ne puisse repérer qu'un ensemble réduit de traits physiques et psychologiques, il se trouve que le personnage de fiction possède l'apparence ontologique d'un être complet. Selon le critique, cette idée de complétude se manifeste grâce à la capacité qu'a l'écrivain de combiner, de répéter et d'évoquer certains éléments fondamentaux dans des contextes variés. Dans une telle perspective, on a

---

<sup>27</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel » dans Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (coll. Points), 1982.

<sup>28</sup> Antonio Candido, *op. cit.*, p. 58 (nous traduisons).

l'impression que le monde dans lequel s'insère le personnage devient un univers clos, délimité par le narrateur.

Cependant, d'autres théoriciens envisagent les mondes de la fiction comme étant incomplets. C'est notamment le cas de Thomas Pavel, pour qui « un texte ne saurait [...] représenter qu'une infime partie de la description de son univers »<sup>29</sup>. Le monde décrit par le narrateur de l'*ESJC* n'est que partiellement représenté dans le texte. Cette caractéristique est discrètement mise en évidence par le récit lui-même. L'extrait déjà cité où le narrateur avoue l'impossibilité de tout rendre compte à propos de la vie et des pensées des personnages constitue certes l'exemple le plus flagrant. Une lecture attentive du roman de Saramago permet le repérage d'autres moments où l'incomplétude est sinon soulignée, du moins suggérée. À titre d'exemple, observons ce qui se passe lorsque le narrateur met le récit en suspens pour faire une assez longue digression sur la façon dont les hommes de toutes les époques sont « mentalement contemporains », parce qu'ils éprouvent les mêmes sentiments et sont la proie des mêmes doutes existentiels: « Distracts par ces réflexions qui sont loin d'être négligeables par rapport à l'essence de l'évangile que nous exposons, nous avons oublié de suivre, comme il serait de notre devoir, ce qui reste encore du voyage du fils de Joseph à Jérusalem devant laquelle il vient tout juste d'arriver, sans argent mais sain et sauf [...] » (*ESJC*, p. 209-210). Il s'agit bien entendu de l'explicitation d'une ellipse, qui sert à marquer l'écoulement du temps et l'absence d'événements pertinents pendant la période citée. Dans le récit, l'obligation majeure du narrateur est évidemment celle de raconter. Genette, en répertoriant les activités du narrateur, affirme que la fonction narrative est la plus importante et donc essentielle à la construction du récit<sup>30</sup>. Le narrateur de Saramago n'arrête pas la narration pour émettre des commentaires, mais au contraire, il semble laisser l'action se dérouler toute seule, à son propre rythme. Une telle caractéristique montre encore une fois l'incapacité du récit à rendre compte de la totalité de l'univers auquel il renvoie. Ce type de procédé utilisé par le narrateur confère au monde raconté une aura d'autonomie et d'authenticité, ce qui peut provoquer chez le lecteur un sentiment de doute quant au statut fictionnel du roman. L'illusion d'indépendance ainsi structurée (le monde raconté existant en dépit des ellipses ou digressions du récit), la fiction

---

<sup>29</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 85.

<sup>30</sup> Gérard Genette, « Discours du récit » dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

se trouve dissimulée à l'extrême, jusqu'au renversement des rôles: ce n'est pas le narrateur qui à son gré manipule le personnage mais celui-ci qui, grâce à son mouvement apparemment spontané à l'intérieur de son monde, attire l'attention de l'instance narratrice.

Pour examiner le personnage en tant que « figure représentée », Jouve distingue quatre degrés de la représentation fictionnelle, où le plan de l'énonciation constitue le critère déterminant. L'énonciateur du récit peut reconnaître explicitement la fictionnalité du personnage, la reconnaître implicitement, ne pas la reconnaître ou la dissimuler. Selon Jouve, la reconnaissance explicite du caractère fictionnel du personnage est signalée par les adresses directes du narrateur au lecteur, qui sont relativement récurrentes dans l'*ESJC*, mais d'une manière plus subtile que dans l'exemple de *Jacques le Fataliste et son maître* cité par Jouve. Chez Saramago, il n'y a pas de vocatif explicitant le lecteur comme destinataire, les adresses ayant deux formes de prédilection. L'une cite littéralement l'allocutaire du message à la troisième personne du singulier: « [...] que le lecteur de cet évangile regarde un portrait de sa mère enceinte de lui et qu'il nous dise s'il est capable de s'imaginer là-dedans » (*ESJC*, p. 224). L'autre est exprimée de façon plus impersonnelle, car elle semble se diriger vers le lecteur, enfin elle le suppose tout de même. Il s'agit de l'emploi presque abusif du pronom pluriel de première personne. « Nous » a l'air de renvoyer assez souvent à la combinaison narrateur + lecteur (je + tu). Un exemple suffira à illustrer la problématique de l'identification de l'énonciateur, le voici: « c'est un mensonge éhonté, nous le savons [...] car si nous donnons assez de temps au temps, un jour viendra inmanquablement où la vérité deviendra mensonge et le mensonge vérité » (*ESJC*, p. 203). À l'égard du deuxième niveau de la représentation, Jouve affirme que la reconnaissance implicite du caractère fictionnel est fondée sur une absence de sérieux dans la présentation du personnage. Cette caractéristique est évidente tout au long du roman grâce à l'ironie qui imprègne le texte : « Joseph passa sans difficultés les épreuves d'aptitudes auxquelles un contremaître de charpentiers le soumit, résultat inattendu qui devrait nous conduire à nous demander si nous n'avons pas été un peu injustes dans les commentaires défavorables que nous avons faits depuis le début de cet évangile à propos de la compétence professionnelle du père de Jésus » (*ESJC*, p. 96).

Le troisième degré, celui de la non-reconnaissance, se caractérise par la neutralité de l'instance narratrice. Chez Saramago, ce genre de situation est plutôt rare, le narrateur ne



suspend jamais l'opinion pour longtemps, de sorte que le lecteur ne peut jamais être sûr de la neutralité de son discours. Le dernier niveau consiste à dissimuler le personnage derrière la figure du narrateur à travers une narration autodiégétique et ne s'applique donc pas dans notre corpus. Bref, dans l'*ESJC* le narrateur se place la plupart du temps dans la reconnaissance implicite de la fictionnalité des personnages. Cette position n'est pas figée, à l'opposé, elle oscille entre la reconnaissance explicite, grâce aux contacts avec le lecteur, et l'impartialité. Une telle variation empêche le récit de tomber dans le registre de la comédie, vu que le roman aborde un sujet tragique et que l'ironie sert plutôt d'élan à la réflexion qu'au divertissement du lecteur.

Par ailleurs, puisque l'on a parlé de l'incomplétude inhérente au monde de l'*ESJC*, encore qu'elle existe pour tout monde fictionnel malgré les efforts des créations littéraires tendant vers le réalisme, un dernier aspect mérite d'être discuté ici. Il s'agit de la notion de monde possible dont la définition ne fait pas exactement l'objet d'un consensus, car elle recouvre un terrain multidisciplinaire. Thomas Pavel, théoricien de la fiction, s'approprie l'expression *monde* à partir de la métaphysique de Leibniz, mais il apporte quelques ajustements. Pour le critique, les mondes possibles renvoient à des univers « saillants », soit « des structures duelles dans lesquelles l'univers secondaire est essentiellement novateur et contient des entités et des états de choses sans correspondant dans le premier univers »<sup>31</sup>. À cet égard, les mondes possibles constitueraient des états de choses alternatifs, parce que plus larges. En sémiotique textuelle, Umberto Eco appelle mondes possibles les « événements ou états de choses prévus ou imaginés par le lecteur »<sup>32</sup>. Ces deux perspectives seront examinées séparément. La première sera discutée immédiatement, la deuxième, au fil du troisième chapitre de ce mémoire, étant donné qu'elle fait référence aux prévisions que le lecteur fait à travers l'action des personnages.

Tout d'abord, il faut préciser que, dans le cadre spécifique de l'*ESJC*, l'idée de monde possible se rapproche de celle d'histoire possible, au sens où le roman le suggère à la fin de l'incipit, lorsque narrateur parle de celui qui soigne les blessures des condamnés: « [...] il n'a pas fait de différence entre Jésus et les Larrons, pour la simple raison que toutes ces choses sont choses de la terre, qu'elles restent sur la terre et qu'elles servent à façonner

---

<sup>31</sup> Thomas Pavel, *op. cit*, p. 76.

<sup>32</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 149.

la seule histoire possible » (*ESJC*, p.18). Mais par quelles facettes le roman de Saramago peut-il être envisagé comme un monde possible au sens où Pavel l'entend? L'*ESJC* a déjà été étudié selon la perspective de la parodie, qui est une modalité de la fiction basée sur l'imitation burlesque d'une oeuvre sérieuse. Or, il ne s'agit pas d'une « oeuvre » quelconque dans ce cas-ci, mais de la Bible, d'un texte sacré, c'est-à-dire « qui appartient à un domaine séparé, interdit et inviolable et fait l'objet d'un sentiment de révérence religieuse », comme le définit *Le Robert*. Indépendamment des croyances de son lecteur, le *Nouveau Testament* se donne comme reflet d'une réalité historique, faisant donc référence à des personnes et à des lieux proposés comme vrais. Cependant, rappelons que Saramago appose l'inscription « roman » au-dessous du titre de son *Évangile*. Non seulement le paratexte avise le lecteur attentif qu'il est sur le point d'entrer dans un univers fictionnel, mais l'incipit aussi. La toute première phrase et la toute dernière de l'incipit, délimité par le premier chapitre du récit, convergent vers une attestation implicite du statut fictionnel du roman. Il y a certes une indéniable ambiguïté fortement présente dans les deux exemples. Soit les énoncés suivants: « [...] la bouche ouverte lance un cri que nous ne pouvons pas entendre car rien de cela n'est réel, nous n'avons sous les yeux que du papier et de l'encre, rien de plus » et, pour clore l'incipit « [...] toutes ces choses [...] servent à façonner la seule histoire possible », passage dans lequel le narrateur fait référence à la différence d'attitude que l'on a envers Jésus, d'une part, et envers les larrons, d'autre part. Le premier exemple peut être interprété par « nous sommes dans la fiction » encore qu'il soit impossible de préciser si le narrateur parle seulement de la figure qu'il décrit, du texte que le lecteur a sous les yeux, ou même des deux à la fois. Le deuxième exemple avertit le lecteur que la fiction est le seul moyen d'échapper au dogme, aux préjugés et aux conventions morales qui dominent la réalité. Distinguer le bien du mal équivaut à accepter la seule histoire possible, c'est-à-dire celle qui est racontée par l'Église catholique. À partir de la fin de l'incipit, le narrateur recommence une autre histoire possible, inacceptable dans la réalité, mais parfaitement légitime dans un contexte fictionnel. Il s'agit d'un récit où les concepts de Bien et de Mal s'écroulent, étant donné qu'il y a une inversion des figures auxquelles ils se rattachent. En ce sens, Saramago met en scène un Dieu qui n'incarne pas la bonté, mais l'égoïsme, tandis que le Diable est marqué par un humanisme touchant et une prétendue méchanceté constamment neutralisée.

À la lumière de ces remarques, il est aisé d'entrevoir l'*ESJC* comme un deuxième monde possible, un univers alternatif où les choses se passent différemment du premier: Joseph admet sa faute, Jésus vit maritalement avec Marie de Magdala, Marie doute que Jésus soit le fils de Dieu, etc. Néanmoins, il semble plus approprié de parler d'histoire possible dans ce cas, d'abord parce qu'il s'agit d'un terme employé dans le récit, ensuite à cause du fait que le monde représenté demeure vraisemblablement le même. L'histoire ne change que dans ses méandres, étant donné qu'autant dans la Bible que dans l'*ESJC* nous passons pratiquement d'un même état initial (annonciation) à un même état final (crucifixion). On dit pratiquement, car dans la fiction de Saramago il y a l'ajout de la conception au début du récit et, à la fin, le retrait de deux passages bibliques majeurs qui perdent toute signification dans le roman. Ces deux scènes correspondent au salut de Barrabas par le peuple et la résurrection de Jésus dont Marie-Madeleine est le premier témoin selon les évangiles canoniques. Quel serait alors le sens de ces changements fictionnels dans l'*ESJC*? La représentation inédite de la scène de la conception est le moment où, déjà au tout début du roman, le narrateur privilégie le doute essentiel sur la vraie paternité de Jésus. Cette incertitude persistera jusqu'à la scène de la barque, où Dieu explique d'un point de vue purement utilitaire qu'il a mêlé sa semence à celle de Joseph : « Il est vrai qu'en général dans ces affaires il n'est pas prudent de faire montre de certitude, encore moins de certitude absolue, mais moi cette certitude je l'ai, cela sert à quelque chose d'être Dieu » (*ESJC*, p. 391). La représentation de cette scène primaire ne vise pas uniquement à semer le doute chez le lecteur mais à contester le dogme de la Sainte Vierge, lié à la figure de Marie. Dans une autre perspective, l'omission de la scène où le peuple condamne Jésus en acclamant Barrabas n'a d'autre but que celui de dénoncer Dieu comme le vrai responsable de la mort de Jésus. Saramago refuse de mettre en scène le mécanisme du bouc émissaire, car celui-ci est incompatible avec le système de pouvoir absolu en vigueur dans le monde mythique de son récit, comme on l'a déjà démontré plus haut. En ce qui concerne le dernier refus de l'auteur, celui d'inclure la résurrection de Jésus dans l'histoire possible qu'il raconte, il est difficile d'aller au-delà de quelques hypothèses. Tout au long de nos maintes lectures de l'*ESJC*, aucune récurrence n'a été repérée ni pour le nom « résurrection » ni pour le verbe « ressusciter ». Or, ignorer l'aspect le plus significatif du pouvoir de Dieu sur la vie de Jésus, c'est nier l'essence, la doctrine d'un évangile, dont

l'étymologie signifie « bonne nouvelle ». Tout comme dans l'incipit, le roman se termine sur la scène de la crucifixion de Jésus, qui finalement se trouve dépourvue de toute signification: elle n'est plus un sacrifice nécessaire au salut de l'humanité ni à la vie éternelle comme dans la Bible, mais tout simplement un assassinat à l'intérieur d'un stratagème pour élargir la domination divine. *L'Évangile* de Saramago, loin d'annoncer une bonne nouvelle, communique au contraire un sentiment d'impuissance et de désespoir de l'homme face à Dieu. Celui-ci constitue un exemple de renversement de la « seule histoire possible » façonnée par la pensée chrétienne. Une telle démarche sert, sinon à subvertir le texte biblique, du moins à faire réfléchir le lecteur sur le sujet.

Bref, dans cette partie dédiée aux traits de la fiction dans l'*ESJC*, certains aspects pertinents pour l'approche du personnage ont été relevés à partir de l'analyse du monde décrit dans le roman. Les frontières sont brouillées au fil de la narration, mais il n'en demeure pas moins que la nature des figures qui habitent cet univers sont également hybrides. Saramago reconstruit un monde à l'image d'une réalité historique spécifique, dans laquelle il place des personnages également historiques. C'est alors au niveau de la dynamique narrative qu'intervient la fiction. L'action des personnages, encore qu'elle corresponde de façon générale à l'itinéraire tracé par les évangélistes canoniques, ne se déroule que par le recours à la fiction. Il en va de même pour les pensées et les discours, qui constituent des « actions mentales », des mouvements de la psyché des personnages. Le lecteur du *Nouveau Testament* n'a pas accès aux pensées de Jésus, Joseph ou Marie, ni aux paroles de Marie-Madeleine. C'est dire que le récit de Saramago va bien au-delà des sources attestées de la vie de Jésus, quoique celles-ci risquent de ne pas correspondre à un ensemble de faits véridiques : l'histoire n'est pas toujours un exposé factuel et exact d'événements réels. Malgré cela, on conçoit la fiction comme moteur du récit car les moments les plus tendus du roman ont toujours recours à des modalités éminemment fictionnelles, comme par exemple le ressort dramatique atteint dans les dialogues théâtralisés :

Le seul Dieu c'est moi, je suis le Seigneur et tu es mon Fils, Des milliers mourront, Des centaines de milliers, Des centaines de milliers d'hommes et de femmes mourront, la terre s'emplira de cris de douleur, de hurlements et de râles d'agonie, la fumée des bûchers voilera le soleil, la graisse des suppliciés grésillera sur les braises, l'odeur donnera le frisson et tout cela

sera de ma faute, Pas de ta faute, pour ta cause, Père, éloigne de moi ce calice, Que tu le boives est la condition de ma puissance et de ta gloire, Je ne veux pas de cette gloire, Mais moi je veux cette puissance. (*ESJC*, p. 416)

Dans la scène de la barque, peut-être la plus importante du roman à cet égard, mais également dans celle du Temple ou de l'aveu de Marie, le lecteur se sent transporté dans une salle de théâtre. Le style du narrateur, marqué par l'absence de ponctuation et de signes typographiques, qui traditionnellement séparent les répliques des personnages, favorise ce sentiment. Les majuscules constituent le seul moyen de repérer, non sans une certaine confusion, l'identité de celui qui parle. Encore que la spécificité de la ponctuation éloigne l'*ESJC* du texte dramatique conventionnel, ce trait stylistique fait écho à la dynamique des prises de paroles, c'est-à-dire à l'oralité théâtrale. Par ailleurs, certaines descriptions métaphoriques, où le narrateur explique en comparant, n'empêchent pas de rapprocher le roman de la poésie, car on a l'impression qu'à ces moments du récit le temps s'arrête : « [...] le silence chaud de la dernière heure du soir flotte encore sur le village comme une bénédiction oubliée qui aurait presque perdu sa vertu, comme un lambeau de nuage qui s'évanouit » (*ESJC*, p.117). À plusieurs reprises, la prose romanesque de Saramago atteint une dimension lyrique, sans toutefois plonger le lecteur dans l'univers de la poésie, étant donné que ces élans poétiques sont assez fugaces, ne dépassant presque jamais la longueur d'une phrase. De surcroît, ils semblent provoquer une courte suspension des discours ironique et essayistique, en permettant une distraction chez le lecteur, tout comme un effet de variation de la tonalité de la prose.

Néanmoins, à part l'univers spatio-temporel réel peuplé de figures historiques, d'autres aspects ramènent assez souvent le lecteur à son propre monde de références. C'est sur cela que jouent les commentaires du narrateur, qui font le pont entre le temps du récit et celui de la narration, comparant la culture, les croyances, les valeurs des deux époques. Voilà la raison pour laquelle Saramago se demande s'il est effectivement « un romancier, ou si [ses] livres ne constituent pas, au fond, des essais avec des personnages »<sup>33</sup>. L'oscillation générique illustre le mélange de registres de la fiction chez Saramago et complexifie davantage le problème de la réalité fictionnelle immanente à l'*ESJC*. Roman,

---

<sup>33</sup> José Saramago, *Aproximação a um retrato*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, Publicações Dom Quixote, 1996, p. 37 (nous traduisons).

poésie et théâtre, chacun à leur manière, tirent le récit vers la fiction, alors que le côté essayistique, omniprésent dans l'oeuvre, la rapproche du réel. Par rapport à l'idée de complétude, les éléments relevés dans notre analyse convergent tous vers une inévitable incomplétude du monde, ce qui se manifeste aussi dans la représentation des personnages. D'une part, cette caractéristique écarte l'*ESJC* des évangiles canoniques : leur caractère sacré les rend entiers et incontestables, malgré leur indéniable aspect elliptique. D'autre part, la fragmentation rapproche le roman des écrits des historiens, qui soulignent quelques fois l'impossibilité de remplir toutes les lacunes de leur récit, surtout en ce qui concerne la vie de Jésus. Quant à la perspective de l'*ESJC* en tant que monde alternatif où les choses auraient pu se passer autrement, on a distingué deux niveaux: l'un, plus large, englobant tout récit de fiction et l'autre, plus spécifique, établissant le roman de Saramago comme monde possible de la Bible.

### 1.3. La part de l'Histoire

Comme la dimension historique dans l'*ESJC* est indéniable, nous nous contenterons de relever les points les plus pertinents pour illustrer le rôle joué par l'Histoire dans le monde et dans les figures du roman. Relevant d'une construction, rarement certaine, de faits témoignés par l'humanité au fil du temps, l'Histoire se donne la plupart du temps comme un discours de vérité. Si le *Nouveau Testament* n'existait pas, l'histoire de Jésus nous serait arrivée, quoique plus résumée, grâce aux récits de deux auteurs qui n'étaient ni chrétiens, ni témoins des faits, et qui n'ont écrit que quelques décennies après les événements racontés. Il s'agit de l'historien juif Flavius Joseph et du romain Cornélius Tacite. Les deux affirment que Jésus a vécu en Palestine, qu'il a eu des disciples et que Ponce Pilate, le procureur romain de la région, a ordonné sa crucifixion. Flavius Joseph affirme de plus que Jésus avait été accusé par l'élite juive de subversion de la loi<sup>34</sup>. Certes, on ne peut pas exclure une possible corruption ou « correction » de ces sources dites historiques en faveur du christianisme. Malgré cela, la plupart des historiens conviennent que la crucifixion est le seul épisode à propos duquel on peut avoir une relative certitude. Les descriptions de la réalité historique dans l'*ESJC* se présentent de façon assez large.

---

<sup>34</sup> John Dominic Crossan, *Quem matou Jesus?*, São Paulo, Imago, 1995, p. 48.

Elles sont d'ordre géographique, lorsque le narrateur se met à contextualiser son récit et à expliquer la carte de la Palestine ou bien les aspects physique et climatique de Nazareth, par exemple. Le lecteur a également accès à une chronologie historique assez précise, couvrant environ les trois premières décennies de notre calendrier. Le contexte social n'est nullement omis dans le roman, où l'on parle du peuple, des prêtres, de l'occupation des Romains en territoire juif. La religion, comprenant ses rituels et croyances, tout comme la culture et les habitudes des Juifs sont suffisamment développées pendant la narration. Bref, d'un point de vue historique, les personnages du roman de Saramago sont situés dans le temps et placés dans un univers réel révolu, mais ils demeurent présents car leur histoire n'a jamais cessé d'être actualisée au fil des siècles. Ce n'est donc pas un hasard si maintes scènes dans le récit, outre les dialogues en général, sont racontées au présent de l'indicatif. Vu que nous nous concentrons davantage sur la réception, nous n'aurons pas la possibilité d'analyser dans ce mémoire l'énonciation et les temps verbaux employés par le narrateur, mais il faut mentionner cette caractéristique dans le cadre d'une écriture très souvent définie comme « fiction historique ». On a parlé de la constante réactualisation qu'a subi le récit de la vie de Jésus, outre d'autres épisodes bibliques. Que l'on songe à toute la production artistique d'inspiration chrétienne réalisée dans les derniers deux mille ans en architecture, en peinture, en sculpture, en musique, en littérature, etc. Ou encore à la multitude d'événements, cités brièvement dans l'épisode de la barque, nécessaires à la constitution de l'Église catholique et à la légitimation de la foi chrétienne, comme la persécution des premiers croyants, l'institution de leur culte, l'ascétisme médiéval, la Réforme protestante, l'Inquisition, pour ne citer que les plus marquants. En ce sens, la reprise de l'histoire de Jésus englobe implicitement toutes les actions humaines réalisées au nom de sa mort et, surtout, au sens que l'on donne à cet événement. Si, d'une part, il est vrai, comme le remarquent la plupart des chercheurs, que Saramago revisite l'Histoire en privilégiant la perspective des vaincus, des victimes, des opprimés, du peuple, il est vrai, d'autre part, qu'il s'écarte beaucoup du modèle du roman historique du XIX<sup>e</sup> siècle, car l'écrivain est paradoxalement un « maître de la déconstruction de tout réalisme, à travers les anachronismes volontaires, les changements brusques d'énonciateur et de teneur, le mélange de registres [...], l'ironie et l'humour de ses autocomentaires »<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Leyla Perrone-Moisés, "Formas e usos da negação na ficção histórica de Saramago" in *José Saramago*:

D'ailleurs, Saramago s'impatiente de voir la critique qualifier ses romans d'historiques, car celle-ci ignore l'évidence que « toute fiction littéraire (et, dans un sens plus large, toute oeuvre d'art) non seulement est historique comme ne peut pas s'empêcher de l'être »<sup>36</sup>. Dans cette perspective toute production artistique ne peut pas s'abstraire de son propre temps, c'est-à-dire des matériaux historiques disponibles et variés, d'ordre lexical, sémantique, idéologique, comme l'explique Saramago lui-même. Le romancier rappelle également que l'Histoire n'est qu'une organisation fragmentaire du passé, une sorte d'anthologie, de sélection de données, où l'on prend la partie pour le tout. Si l'Histoire est partielle, il faudrait mieux connaître le Présent, car il devient Passé et, par conséquent Histoire. Voilà la raison pour laquelle « une continuelle et [...] nécessaire invention du Présent (invention au sens de découverte) dépendrait, surtout, d'une continuelle réinvention du Passé »<sup>37</sup>. La fiction permet donc une meilleure compréhension du monde, un nouvel éclairage sur ce qui est obscur ou apparemment limpide. L'esprit sceptique de Saramago ne cesse jamais de relativiser les dichotomies tacitement acceptées, les idées reçues, les concepts rapidement définis. Dans une telle optique, la fiction devient non pas une Vérité unique, mais une vérité possible, tandis que l'Histoire contient probablement des traces de fiction.

En guise de conclusion de ce chapitre, on pourrait synthétiser le problème de l'amalgame entre mythe, fiction et histoire de la manière suivante. L'aspect mythique du monde représenté dans l'*ESJC* se manifeste plutôt dans le sentiment d'impuissance qu'ont les personnages envers des êtres semblables, mais supérieurs à cause de leur pouvoir. Ces êtres sont Pasteur et surtout Dieu. Le mythe remplit ainsi un rôle thématique dans le roman de Saramago. Par ailleurs, la fiction, assurément l'élément le plus difficile à cerner, s'impose à plusieurs niveaux. Le plus important est sans doute celui du récit, où la fiction permet de concevoir une histoire possible, une version plus humaniste et plus réflexive de la vie de Jésus par rapport à la Bible. Il s'agit d'une narration qui reconnaît ses limites, voire son incomplétude, et qui, pour cette raison même, prétend être aussi proche de la vérité que d'autres sources, plus accréditées, comme les récits canoniques. L'Histoire, à

---

*uma homenagem*, São Paulo, EDUC (USP), 1999, p. 101 (nous traduisons).

<sup>36</sup> Discours Docteur *Honoris Causa*, Université Fédérale de Porto Alegre, Brésil : José Saramago dans Tânia Carvalho (dir.), *Saramago na universidade*, Porto Alegre (Brésil), Ed. da Universidade/UFRGS, 1999, p. 36 (nous traduisons).



partir de laquelle le narrateur dessine l'univers spatio-temporel du roman et l'esquisse des personnages, n'est reprise que pour être recontextualisée dans la perspective du doute. Cela ne signifie pas nécessairement que la fiction romanesque renie les faits « historiques » de son intertexte biblique, puisque somme toute ces deux textes appartiennent au patrimoine culturel de l'humanité. À l'instar des arts plastiques, auxquels Saramago fait référence dans l'incipit à travers la description d'une gravure représentant la crucifixion de Jésus, l'univers de l'*ESJC* apparaît au lecteur comme un triptyque. Composé d'un panneau central nommé « fiction » et de deux volets complémentaires renvoyant à « mythe » et à « histoire », ce triptyque rend complexe la perception des personnages. Proposées par Pavel, mais reprises par Jouve, ces trois catégories orientent la lecture de l'*ESJC* vers différents degrés de représentation des personnages à l'intérieur d'un seul univers narratif. Cela permet une multiplication sémiologique dans le statut ontologique des figures évangéliques. Étant le pivot du triptyque, la fiction permet, comme on le verra dans les chapitres qui suivent, deux attitudes possibles lors de la réception des personnages de l'*ESJC* par le lecteur: l'approche des figures du récit en tant que personnes réelles ou en tant que pions d'un grand jeu mis en place par l'auteur.

Nous finirons donc sur ces mots cités par Saramago dans son « Discours de Stockholm » mais repris d'un de ses romans, intitulé *Histoire du siège de Lisbonne*, où un correcteur d'épreuves dialogue avec un historien, auteur d'un livre d'histoire:

Je vous rappelle que les correcteurs en savent beaucoup sur la littérature et la vie. Mon livre, je vous rappelle, est un livre d'histoire. Je n'ai pas l'intention de vous contredire, Monsieur le Professeur, mais à mes yeux tout ce qui n'est pas la vie est de la littérature, l'histoire aussi. [...] Je me disais bien aussi que l'histoire n'est pas la vie réelle, mais de la littérature, et rien de plus. Mais l'histoire a été la vie réelle du temps où l'on n'aurait pas encore pu l'appeler histoire<sup>38</sup>.

Nous sommes toujours devant l'éternel problème de la polysémie chez Saramago. On peut comprendre ici que l'histoire relève de la littérature. Si, dans cet extrait, l'on remplace « littérature » par fiction et « vie » par réalité, on peut comprendre le projet du narrateur, qui joue le rôle de correcteur de la Bible dans l'*ESJC*. Quant au mythe, a-t-il un jour pu se

---

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Comment le personnage fut le maître et l'auteur son apprenti*, Paris, Minuit, 2000, p. 29.

délivrer de son penchant pour la fiction? Dans l'univers de Saramago, le regard sur le passé se fait invariablement par l'intermédiaire de la fiction ou de la réinvention.

## 2. Statut du personnage et miroir de l'humanité

La lecture est une activité intellectuelle passive seulement en apparence, car une série de processus mentaux ont lieu pendant qu'un être humain tient un livre entre ses mains. L'attitude du lecteur oscille constamment entre l'absorption des éléments du récit, la comparaison avec d'autres lectures similaires et la synthèse des données saisies. Vincent Jouve, à partir de Michel Picard (*La lecture comme jeu*), établit trois régimes de lecture: le *lectant*, responsable de l'effet personnel, reçoit le personnage par rapport à l'auteur; le *lisant* permet la production de l'effet-personne et reçoit le personnage en lui-même, et le *lu* constitue l'effet-prétexte où le personnage est appréhendé à l'intérieur des scènes, servant à satisfaire certaines pulsions de l'instance lectrice<sup>1</sup>.

Notre tripartition: *lectant*, *lisant*, *lu* repose sur la structure complexe du crédit que le sujet accorde à l'univers romanesque. Le lecteur est toujours, plus ou moins confusément, partagé entre trois attitudes de croyance: il sait qu'il a affaire à un monde imaginaire; il fait semblant de croire ce monde réel; il croit effectivement ce monde réel à un niveau dont il n'a pas conscience.<sup>2</sup>

Jouve explique que ces régimes de croyance se superposent dans n'importe quel roman, mais que certains textes, plus ou moins marqués sur le plan générique, peuvent déterminer une hiérarchie entre eux. Dans ce chapitre, nous examinerons les principaux enjeux qui concernent le *lisant*, c'est-à-dire, la part du lecteur « victime » de l'illusion romanesque dans l'*ESJC*. Notre objectif est de démontrer les procédés utilisés par Saramago pour produire l'humanisation des personnages bibliques, en explicitant leur capacité d'être reçus en tant que personnes réelles, semblables au lecteur lui-même. Appartenant traditionnellement à un niveau spirituel distinct, les figures de l'*ESJC* sont construites selon le modèle des êtres de chair et d'os, mais comment fonctionne exactement cet effet-personne ? Jouve rappelle que l'illusion référentielle est fragile, limitée et temporaire, car le support de la crédulité du lecteur est le « moi fictionnel », lequel s'approche du moi narcissique ou enfantin et se caractérise par l'équivalence entre l'être et le paraître, l'illusion prise comme réalité. L'état du lisant se caractérise ainsi par « un certain

---

<sup>1</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p.81.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 82.

endormissement qui anesthésie en partie la faculté critique »<sup>3</sup>. Notre analyse suivra le raisonnement que Jouve dans son chapitre « Le personnage comme personne » (*L'effet-personnage dans le roman*), mais nous ne retiendrons que les outils pertinents à la lecture du roman de Saramago, à savoir le lexique modal et les codes narratif et affectif.

## 2.1. Théorie modale et humanisation

À partir de la théorie modale de Greimas, Jouve soulève quelques aspects pertinents du point de vue de la logique du personnage et de l'effet-personne. Les modalités communes aux personnes réelles (dont le lecteur) et aux personnages de fiction contribuent à rendre efficace l'effet-personne dans l'*ESJC*. À l'instar des êtres humains, influencés par des états psychiques ou des projections et les exprimant à travers leurs actions, les personnages de l'*ESJC* se présentent au lecteur comme une synthèse entre l'être, le vouloir et le faire. Nous essayerons donc d'explicitier les enjeux autour de ce triangle ontologique dans la réception des personnages évangéliques de Saramago, en y incluant le rôle de deux données extérieures essentielles qui sont le savoir et le pouvoir. Pour Jouve, « le parcours narratif est déclenché par un actant-opérateur dont le vouloir, instaurant un programme, détermine les actions et l'enchaînement de l'histoire »<sup>4</sup>. Si l'on porte une attention spéciale au récit de Saramago, la plupart des éléments qui composent la richesse psychique de l'être font référence à la modalité volitive, comme les désirs, les angoisses, les passions et les sentiments. Nous nous contenterons de les dégager à propos des six personnages principaux, en incluant aussi Dieu et Pasteur. Encore qu'ils dépassent un peu la notion de personne, ils s'insèrent aussi bien dans le cadre des modalités, comme on le verra. Rappelons que la synthèse entre l'être et le faire des personnages sera le fil conducteur de notre analyse, elle-même conditionnée par la dynamique des modalités où le vouloir joue un rôle primordial. Greimas a été l'un des premiers à adopter une telle optique: « La relation entre le sujet et l'objet est assez spécialisée et comporte un investissement sémique plus lourd, de "désir", et se transforme, au niveau des fonctions manifestées, en "quête" »<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.119.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>5</sup> Julien-Algirdas Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966, p. 180.

### 2.1.1. Personnages féminins

Marie de Nazareth et Marie-Madeleine constituent les seules figures féminines importantes des évangiles canoniques et du roman de Saramago. En fait, dans le *Nouveau Testament*, peu de femmes sont nommées. Certes, le lecteur des *Évangiles* connaît des femmes qui jouent des rôles secondaires, comme Marthe, soeur de Marie-Madeleine, Élizabeth, cousine de Marie, et Anne, prophétesse et femme de Siméon; notons, d'ailleurs, que ces deux dernières ne sont citées que par Luc. Pourtant, en général, les allusions aux femmes se font plutôt par métonymie, comme « la belle-mère de Pierre », « la femme qui avait un flux de sang », « la femme cananéenne », « les dix vierges », « la veuve pauvre », « la femme adultère », « la femme de la Samarie »<sup>6</sup>. Ainsi, Marie et Marie-Madeleine non seulement ont le privilège d'être nommées, mais elles participent aussi à plus d'un épisode dans les récits bibliques sur la vie de Jésus. Ces figures sont plutôt laconiques, une caractéristique en conformité avec la place des femmes dans les sociétés anciennes. La quantité, chez elles, cède la place à la qualité du discours, dans ce sens où elles profèrent des paroles simples mais qui touchent directement à l'essentiel de la question.

**MARIE** incarne parfaitement le rôle d'un être soumis à sa condition et à son destin, comme le confirment ses tous premiers mots rapportés par le narrateur dans le roman: « Loué sois-tu, Seigneur, qui m'as faite selon ta volonté » (*ESJC*, p. 27). Selon le narrateur, et non sans ironie, ces paroles équivalent à celles que Joseph avait prononcées: « Loué sois-tu, Seigneur, notre Dieu, roi de l'univers, pour ne pas m'avoir fait femme » (*Ibid.*).

La représentation des parents de Jésus peut étonner le lecteur s'il les compare aux couples modernes, car ils lui sont culturellement éloignés. Par exemple, comme Marie et Joseph ne se regardent pas, le mari est incapable de deviner la grossesse de sa femme, d'apercevoir « les fils qui brillent dans les yeux de leurs mères » (*ESJC*, p.33), comme le dit le mendiant. L'épisode de l'annonciation éclaire dès le début le caractère de Marie qui, à plusieurs reprises dans le roman, est décrit comme correspondant à celui de la plupart des femmes de son temps. Face à l'étrange geste de laisser couler la terre entre ses doigts et aux mots énigmatiques de l'ange (« Que le limon retourne au limon, la poussière à la poussière, la terre à la terre, rien ne commence qui ne doive finir, tout ce qui commence naît de ce qui a

---

<sup>6</sup> Bien entendu, d'autres femmes sont citées et nommées par Mathieu et par Luc lorsque ceux-ci exposent la généalogie de Jésus.

pris fin »), Marie demande humblement: « Qu'est-ce que cela veut dire? » (*Ibid.*), l'interprétation et la compréhension ne lui étant certainement pas une habitude. En fait, le personnage féminin n'arrive que par le recours à l'intuition à lier sa grossesse au passage de l'ange. Son silence, néanmoins, dissimule des tentatives intérieures pour saisir son propre monde, comme le suggère le narrateur (p. 44). Son embarras pour parler de la terre brillante laissée par le mendiant résume toute sa condition: « Je suis une femme, je ne sais pas expliquer » (*ESJC*, p. 34).

Un dernier aspect important à relever à propos de Marie fait référence à sa naïveté. Après le massacre des jeunes enfants de Bethléem, l'ange vient lui annoncer que la culpabilité de Joseph a noirci le front de Jésus. Marie a la présomption de penser, comme dans un délire fugace, que Dieu a voulu épargner son fils (*ESJC*, p. 123). Ces quelques considérations sur Marie aident à composer le tableau suivant sur les modalités de son personnage :

### **MARIE**

VOULOIR	SAVOIR	POUVOIR
- vouloir-savoir - Pourquoi son aîné a été choisi? Quelle est l'identité du mendiant ?	presque nul - ignorance, ou plutôt intuition.	nul – impuissance quasi totale

Les modalités déterminent le rapport à l'action (le faire) ou à un état (l'être). Marie n'apparaît pas au lecteur comme une figure en quête de quelque chose. Ses actions constituent plutôt des réactions aux comportements des autres ou à des événements extérieurs. Sans initiative, Marie s'efface, n'ayant aucune occasion de s'affirmer comme sujet dans la société patriarcale où elle vit. La question du vouloir ne s'applique pas à une femme palestinienne de son temps. Pendant sa première grossesse, Marie, tout comme Joseph, pensait : « [...] Plaise au Seigneur que ce soit un garçon, mais ses raisons n'étaient pas les mêmes » (*EJSC*, p. 44). Il s'agit d'un vouloir relatif, car sa structure, encore une fois, renvoie à une soumission à la volonté arbitraire de Dieu. Son vouloir le plus authentique se trouve subtilement associé à la modalité du savoir: c'est un vouloir-savoir, sous forme de curiosité métaphysique, sur l'étrangeté des événements liés à la naissance de son fils aîné. La curiosité de Marie s'étend également à l'identité du mendiant, car elle se demande longtemps s'il est envoyé de Dieu ou du Diable ; toutefois, son incertitude devient

certitude pendant la rencontre avec Jésus à l'occasion de Pâques. L'explication de Jésus à propos de son patron berger, tout comme la teneur du discours du jeune homme, lui prouvent que l'ange et Pasteur sont le Diable : « [...] je continue à dire que ce n'est pas là science de Dieu [...] N'offense pas Dieu, toi qui vis avec un démon » (*ESJC*, p. 270). Nul besoin d'insister sur le fait que Marie est privée de savoir sur le monde, puisque c'est toujours grâce aux visites d'un ange qu'elle apprend des choses. Mais il est vrai aussi qu'elle savait déjà qu'elle était enceinte lorsque l'ange annonciateur, qui joue avec maîtrise son rôle de messenger, est venu lui dire qu'elle aurait un fils. En plus, sans jamais avoir vu Pasteur, elle affirme que Jésus a été apprenti berger avec le Diable, à cause de l'attitude et du discours de son fils. Dans une telle perspective, le savoir de Marie se résume à la perception des choses d'un point de vue obligatoirement intérieur, de l'ordre de l'instinct et de l'intuition. Pour nous, ce trait fait de Marie un personnage aussi féminin que Marie de Magdala, sans qu'il y ait recours à la sensualité.

En ce qui concerne la modalité du pouvoir, Marie n'a pratiquement pas la possibilité d'y recourir, car elle est non seulement pauvre, mais, aussi et surtout femme, le narrateur lui-même insiste beaucoup sur ce point. Néanmoins, ce personnage a un pouvoir lié à la nature et à des instincts plutôt primitifs car, ayant accouché de neuf enfants, on peut reconnaître, non sans pitié, qu'elle a le pouvoir de la procréation. Par ailleurs, elle a eu le pouvoir de comprendre le geste égoïste de Joseph pour sauver leur fils, mais elle n'a pas pu croire aux paroles de son aîné lorsqu'il affirmait avoir vu Dieu.

**MARIE DE MAGDALA** fait sans doute écho au personnage de Marie. D'ailleurs, les rôles de mère (ou d'épouse) et de prostituée (ou d'épouse adultère) sont assez souvent associés aux femmes dans la tradition fondée par la Bible, probablement pour illustrer la suprématie du bien sur la méchanceté. Ce constat s'appuie sur la lecture du *Nouveau Testament*, où les femmes ne remplissent que ces quatre rôles possibles dans les récits canoniques. Tout comme le personnage de Marie, mais d'une façon apparemment plus intense, Marie de Magdala est entourée d'une certaine aura de mystère propre au féminin, car les descriptions psychiques pour ces figures ne sont pas aussi nombreuses que celles des personnages masculins. Marie de Magdala appréhende les choses plus efficacement ; même si elle ne comprend pas le sens des mots, elle peut les vérifier parce que, contrairement à Joseph et à Marie, son regard rencontre celui de Jésus : « Tu t'ennuyais, qu'est-ce que cela

veut dire, Je regrettais d'être loin, Tu mens, Pourquoi dis-tu que je mens, Parce que j'ai vu de la peur et du remords dans tes yeux » (*ESJC*, p. 304).

Le lecteur s'aperçoit que Marie de Magdala est moins ignorante que Marie, à cause de son discours, qui exprime un plus grand savoir sur le monde par rapport à celui de Marie. Quoique plus jeune, Marie de Magdala est plus expérimentée que la mère de Jésus. La prostituée connaît la solitude, la malice, les préjugés, la méchanceté des gens et de Dieu. L'ignorance sur les théories et les conventions des hommes, Marie de Magdala l'a aussi, mais son expérience personnelle et son intuition lui permettent de saisir le monde selon une autre perspective: « Il te faudrait être une femme pour savoir ce que signifie vivre avec le mépris de Dieu [...] » (*ESJC*, p. 328-329).

Une manifestation mystérieuse et obscure de l'esprit sert de source de savoir et semble sceller son destin: c'est dans un rêve que Marie de Magdala apprend d'un garçon que « Dieu est terrifiant » (*ESJC*, p. 329). Ensuite, elle devient prostituée. Son personnage incarne la féminité dans tous ses aspects: corps et sensualité, d'une part, esprit et intuition, d'autre part. C'est peut-être pour cette raison que Marie de Magdala incarne un personnage très réussi du point de vue de l'effet-personne. En d'autres termes, les difficultés et les misères qu'elle subit à cause de son métier, quoique brièvement rapportées, semblent contribuer, sinon à l'élévation de son esprit, du moins à l'acquisition d'une lucidité propre aux sages. Marie de Magdala ne délire pas, ne rêve pas, elle n'est pas la proie d'illusions. Quand Jésus décide de vivre avec elle comme s'ils étaient mariés, elle observe: « Tu promets trop, il est suffisant que tu me laisses être à tes côtés » (*ESJC*, p.330). Voici un exemple de la capacité critique de Marie de Magdala:

Les temps sont autres désormais, tu es obligé de vouloir ce que Dieu veut, mais Dieu ne peut te refuser ce que tu voudras, Qu'il me libère de cette charge, je n'en veux pas d'autre, Tu veux l'impossible, mon Jésus, la seule chose que Dieu ne peut pas véritablement, c'est ne pas se vouloir lui-même, Comment le sais-tu, Les femmes ont d'autres façons de penser, peut-être parce que leur corps est différent, cela doit être pour cette raison, oui, cela doit être pour cela. (*ESJC*, p. 431)

Si la mère de Jésus accepte aveuglement la volonté de Dieu, ce qui peut constituer une excuse pour ne pas faire face à sa propre misère, Marie de Magdala se place sous un angle différent. Elle sait qu'elle ne peut rien faire, mais cela ne l'empêche pas de pointer des



injustices, comme par exemple: « [...] Dieu, qui a fait le monde, ne devrait priver d'aucun des fruits de son oeuvre les femmes dont il est aussi l'auteur » (*EJSC*, p. 438).

Contrairement à Marie, Marie de Magdala ne met pas en doute le statut particulier, voire surnaturel, de Jésus. Leur rapport respectif au savoir et au croire est très différent, puisqu'il découle, entre autres raisons, de deux attitudes opposées à l'égard de Dieu. Tandis que Marie est croyante, obéissante et timorée, Marie de Magdala n'avale pas naïvement les contradictions et les injustices divines. À l'opposé, elle les comprend et les dénonce à Jésus, ce qui s'avère assez rare pour une femme de son temps. Du point de vue de la logique, c'est Marie qui devrait faire confiance au choix de Dieu de vouloir se présenter à Jésus. Néanmoins, dans l'intuition de la femme, son fils aîné est sous l'emprise du Diable depuis sa naissance. Puisque sa famille ne croit pas en lui, Jésus décide de repartir, ce qui donne à Marie l'idée de le tester secrètement, car elle lui demande de choisir une écuelle avant de partir. Jésus prend la plus vieille, celle même où le mendiant avait déposé la poignée de terre luisante et d'où une étrange plante avait poussé. Avant de quitter pour toujours sa famille, Jésus demande une dernière fois: « Dites encore une fois que vous ne me croyez pas, Nous ne te croyons pas, dit la mère, et maintenant moins que jamais car tu as choisi le signe du Diable, De quel signe parles-tu, De cette écuelle » (*ESJC*, p. 322). Guidée par les apparences, Marie attribue l'obscurité et le malheur au Diable. Sa vision de monde étant fortement influencée par les préceptes de sa religion, elle n'attend pas que Dieu puisse apparaître à un garçon comme son fils, dominé par des forces diaboliques. Par ailleurs, Marie de Magdala croit spontanément au témoignage de Jésus, son amour étant d'une authenticité et d'une profondeur supérieures à des croyances religieuses. Elle n'affirme pas que c'est Dieu qui lui a permis de rencontrer Jésus: « Béni soit celui qui t'amené dans ce monde quand j'y étais encore » (*ESJC*, p. 307). Étant « terrifiant », comment Dieu pourrait-il être capable de telle bonté envers la prostituée? Celle-ci connaît la méchanceté divine, donc l'aveu de Jésus ne lui semble pas du tout invraisemblable. En outre, il partage le « pain de la vérité » avec cette femme: « Que ce pain soit le pain de la vérité, mangeons-le pour croire et ne pas douter, quel que soit ce que nous dirons et entendrons ici, Ainsi soit-il » (*ESJC*, p. 237). Marie de Magdala est consciente de la gravité du sujet, car il ne faut pas attendre de bonnes choses lorsqu'il s'agit de Dieu: « Si je ne croyais pas en toi, je n'aurais pas à vivre avec toi les choses terribles qui t'attendent, Et

comment peux-tu savoir que des choses terribles m’attendent, Je ne sais rien de Dieu, sauf que ses préférences doivent être aussi terrifiantes que ses mépris » (*ESJC*, p. 328). Dans une telle perspective, Marie de Magdala s’avère plus sévère que Pasteur par rapport à Dieu. Si les critiques du Diable se concentrent à relever les paradoxes et les incongruités divines, la pensée de Marie de Magdala rejette Dieu d’emblée, tout ce qui le concerne étant de l’ordre de l’horreur et de la crainte. Ces quelques considérations étant faites à partir de la figure de Marie de Magdala, nous avons sélectionné les points suivants pour montrer les modalités de son personnage dans l’analyse de l’effet-personne dans le roman de Saramago:

#### MARIE DE MAGDALA

VOULOIR	SAVOIR	POUVOIR
- être avec Jésus.	- vivre avec le mépris de Dieu; - juger: Dieu est « terrifiant ».	- séduire, plaire; - comprendre Jésus et croire en lui.

Le personnage de Marie de Magdala est construit selon une logique visiblement enchaînée. C’est à cause de son envie d’être proche de Jésus (vouloir), de son pouvoir de le comprendre et de son savoir sur la monstruosité divine que Marie de Magdala est capable de partager le « pain de la vérité » (*ESJC*, p. 328) avec son aimé, son vrai homme. Cette dynamique optimise, à nos yeux, l’effet-personne chez le personnage de la prostituée, car elle apparaît au lecteur comme un amalgame de femme, de mère et d’amie de Jésus.

Avant de conclure, il faut mentionner que la modalité du pouvoir pour les personnages féminins se convertit obligatoirement en impuissance d’un point de vue social, politique et religieux. Paradoxalement, il y a un grand pouvoir dans l’appréhension du monde en silence, sans instruction ni éducation. Le narrateur lui-même reconnaît cette valeur, quoique l’extrait soit aussi teinté d’ironie:

Mise à l’écart, Marie prenait connaissance ainsi de ce qu’elle ne pouvait demander, il s’agit là d’une méthode ancienne des femmes, affiné par des siècles et des milliers d’années de pratique, quand elles ne sont pas autorisées à vérifier quelque chose par elles-mêmes elles écoutent et très

vite elles sont au courant de tout et réussissent, comble de la sagesse, à séparer le faux du vrai. (*ESJC*, p. 141)

### 2.1.2. Personnages masculins

De manière différente de ce qui a été fait pour analyser les caractères de Marie et de Marie de Magdala, nous nous concentrerons plus directement sur les modalités qui régissent les actions des personnages masculins. Ceux-ci sont suffisamment développés au fil du récit pour que le lecteur puisse bien saisir les enjeux qui définissent leurs actions. Les personnages masculins reçoivent une focalisation privilégiée et constituent aussi des figures importantes, en dépit de la mise en valeur de Jésus par le titre du roman.

**JOSEPH** est le principal centre d'attention tout au long du premier tiers du roman. Dans la logique du récit, toutes les actions de Joseph justifient et légitiment les pas que Jésus prendra ultérieurement. La crucifixion de Joseph constitue une véritable préfiguration de la mort de Jésus, n'étant pas exactement le résultat d'une malheureuse coïncidence. Nous ferons donc une brève analyse de ce passage, qui est très réussi du point de vue de l'effet-personne, car il décrit l'être dans toutes ses hésitations d'ordre ontologique, dans son déchirement entre le « faire » et le « ne pas faire » et dans le labyrinthe d'illusions qui piègent l'esprit humain.

Dans l'optique de la logique du récit, nous pouvons conclure que c'est Joseph qui cherche sa propre mort. Sans réfléchir, il a permis le massacre d'une vingtaine de petits enfants pour ne sauver que son fils. Du coup, le remords se manifeste sous la forme de cauchemars. Son égoïsme étant impardonnable, Joseph essaie tout de même de le compenser. Il va à la recherche d'Ananias, parce qu'il veut se racheter d'une manière quelconque. Au milieu du chemin, des fuyards l'avertissent que les Romains ne tarderont pas à arriver: « Où vas-tu, le charpentier répondit, A Séphoris, chercher un ami, Si tu es ami de toi-même, n'y va pas [...] Réfléchis bien » (*ESJC*, p.164). Toutefois, Joseph continue sa marche, il ne sera pas la proie de l'égoïsme et de la lâcheté à nouveau, il ne fuira pas les soldats cette fois-ci, même s'il n'arrive pas à décider si Ananias est un ami ou un simple voisin. Il le trouve sérieusement blessé et il le veille pendant toute la nuit, ce qui s'avère une attitude suicidaire puisqu'il a conscience que les Romains sont en route pour tuer : « Joseph se demande pourquoi il était venu ici, puisqu'il n'y avait jamais eu d'amitié véritable entre son voisin et lui [...] Il est mon voisin, pensa Joseph, et il ne trouvait pas de

meilleure réponse à ses doutes, il est mon prochain, il est mourant » (*ESJC*, p. 168). Il pense emmener le moribond à Nazareth: « [...] l'idée lui parut si évidente qu'il crut que c'était pour cela même qu'il était venu, pour trouver Ananias vivant et le transporter mort » (p. 169). À la dernière minute, Joseph décide d'aider non pas Ananias, un vieillard qui agonise, mais un jeune homme. Ce geste amène à croire que Joseph recherche, en fait, une meilleure équivalence d'âge entre ceux qu'il n'a pas aidés à Bethléem et celui à qui il est sur le point de sauver la vie à Séphoris. Mais l'âne de Joseph a été volé et les Romains sont déjà là. Ils arrêtent le père de Jésus. Celui-ci se calme, il cède à l'illusion fugace de croire qu'il est plongé dans l'univers d'un mauvais rêve, mais cela ne dure pas: « Je vais mourir, et mourir innocent » (*ESJC*, p. 171).

Il n'est pas possible de citer tous les mouvements de la pensée de Joseph dans cet épisode. Pourtant, l'hésitation entre son vrai devoir comme homme, ami ou voisin, et la véritable raison d'être à Séphoris pousse l'effet-personne à l'extrême. Le doute sur le sens de ses actions l'accompagne du moment où il part de Nazareth jusqu'aux instants qui précèdent sa mort : « Désespéré, il se mit à haïr Ananias par la faute de qui il allait mourir [...] » (p. 172). Ce n'est que dans ses tous derniers moments que Joseph recouvre la lucidité après tant de mirages:

Bien que ce soit difficile à croire, la certitude de la mort prochaine le calma. Il regarda autour de lui ses compagnons de martyre, ils marchaient avec sérénité, certains étaient abattus, il est vrai, mais les autres avaient la tête haute [...] Alors, pour la première fois, Joseph se souvint de ses enfants, il eut aussi une pensée fugace pour sa femme, mais les visages et les noms étaient si nombreux que sa tête vide, il n'avait pas dormi, pas mangé, les sema en chemin les uns après les autres, jusqu'à ce qu'il ne lui reste plus que Jésus, son premier-né, son dernier châtement. (*ESJC*, p. 172)

On peut relever ici au moins deux grands aspects « personnifiants », c'est-à-dire capables de transformer le personnage en sujet vivant et de promouvoir son effet-personne. Tout d'abord le regard de Joseph: pour se retrouver et se reconnaître, l'homme regarde ses semblables. Son esprit se déplace de sa propre individualité vers l'extérieur, les autres individus. Joseph ne définit son attitude face à la mort qu'à partir de l'observation du comportement de ses compagnons. Cela ne veut pas dire qu'il les imite pour cacher sa peur, mais peut-être qu'il essaye de trouver une cohérence au milieu de la situation tendue à laquelle il ne s'attendait pas, contrairement aux rebelles, qui étaient au courant de la

possibilité d'être condamnés. Étourdi par l'enchaînement d'événements si malencontreux et leurré par l'illusion de pouvoir éviter au moins une fois un décès, le regard sur les autres hommes lui permet d'accepter son sort. Ces Palestiniens savent qu'ils ont commis une « faute », à savoir, celle de l'insoumission: ils n'ont pas respecté la souveraineté politique des Romains et ils se sont levés contre leur tyrannie. Pour chaque crime il y a un châtement correspondant, le sentiment de devoir accompli justifie le geste de ceux qui marchent tête haute vers la mort, d'où peut-être l'atmosphère de sérénité autour des résistants. Néanmoins, le lecteur sait que Joseph va mourir innocent pour le crime d'insurrection, mais pas pour celui d'égoïsme. Le fait de ne pas avoir pensé aux autres au moment de sauver son fils favorise l'effet-personne chez le personnage, qui incarne l'être humain avec ses imperfections et ses instincts de survie.

Un deuxième aspect « personnifiant » de l'extrait ci-dessus renvoie non plus au regard mais aux images mentales qui se succèdent confusément chez Joseph et qui, paradoxalement, semblent aller à l'encontre du sentiment de calme rapporté par le narrateur. Chez une personne réelle, c'est souvent dans des moments de tension extrême que des *flashes* se suivent pêle-mêle. Par contre, à part une « pensée fugace » envers Marie, la narration n'insiste pas tellement sur la désorientation, ce qui peut s'accorder avec l'air de sérénité que le personnage acquiert, selon le narrateur. Dans une telle perspective, ce défilé de visages et de noms constituent une espèce de bilan que Joseph fait de sa propre vie, en établissant Jésus comme sommet de son existence, sa raison d'être et de mourir: « son premier-né, son dernier châtement ». Il se rend compte de la réciprocité des punitions: pareillement à ce que Joseph pensait devant le tombeau de Rachel, que les parents condamnent leurs enfants dès qu'ils les engendrent, car la mort viendra les chercher infailliblement, Jésus, en venant au monde, a condamné son père à être complice du massacre de Bethléem. Le roman développe d'ailleurs la thématique de la culpabilité au point de représenter l'héritage de ce sentiment, symbolisé par le transfert du cauchemar.

Une fois établis ces quelques enjeux autour du personnage de Joseph, nous pouvons passer aux modalités qui le concernent. L'analyse du chapitre qui raconte sa mort a servi de fil conducteur. En dehors de cet épisode majeur, d'autres moments ont appuyé cette division modale, comme, par exemple, les allusions du narrateur à une certaine méfiance que Joseph cultive à l'égard de Marie à propos de l'ange. Un autre moment très intéressant

sélectionné pour aider à saisir le personnage de Joseph est le dialogue suivant avec son fils, qui est très emblématique de la condition du personnage. Il s'agit du moment où Jésus adolescent, en aidant son père au travail, prend le courage de lui poser des questions sur le cauchemar. Joseph lui répond: « Le rêve est la pensée qui n'a pas été pensée au moment où elle aurait dû l'être, maintenant je l'ai avec moi toutes les nuits, je ne puis l'oublier, Et qu'aurais-tu dû penser, Tu ne peux pas me poser toutes les questions et je ne peux pas te donner toutes les réponses » (*ESJC*, p. 152).

### JOSEPH

VOULOIR	SAVOIR	POUVOIR
- se délivrer de son cauchemar; - se racheter; c'est-à-dire, être pardonné.	- déchiffrer le cauchemar; - non-savoir accéder à ce que sa femme lui cache; - comprendre les limitations de l'homme.	- procréer: fertilité; - non-pouvoir sauver les victimes du massacre.

**JÉSUS** est sans doute le personnage principal du roman de Saramago. Dans le *Nouveau Testament* il est également placé au centre du récit, mais plutôt sous l'optique de son discours et de ses actions. Dans la fiction, il est focalisé en tant que sujet, ses sentiments et pensées guident et justifient son faire. D'où une possible explication pour le titre *L'évangile selon Jésus-Christ*, encore que l'auteur affirme que ce titre lui est venu avant l'écriture du roman sous la forme d'une illusion d'optique. Cela étant dit, en ce qui concerne les modalités qui composent l'ensemble du faire de Jésus, la narration ne laisse pas de place aux ambiguïtés. Tout est bien précis, quoique complexe, car le personnage part d'une situation de non-savoir sur soi-même, sur le monde et sur les sentiments avec lesquels les hommes doivent composer. L'acquisition de ce savoir est douloureuse, étant donné que, malgré son innocence, il hérite d'une double culpabilité: celle d'être venu au monde, en plus de celle d'être le fils divin d'un père humain. L'aspect le plus tragique de sa condition trouve sa cohérence dans la rupture de l'évolution des modalités: ensemble, le vouloir et le savoir ne donnent pas accès au pouvoir.

## JÉSUS

VOULOIR	SAVOIR	POUVOIR
<ul style="list-style-type: none"> <li>- apprendre sur les fautes et les remords;</li> <li>- échapper à l'alliance divine;</li> <li>- être avec Marie de Magdala.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- interpréter l'abjection du projet de Dieu.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- faire des miracles (<i>pouvoir délégué par Dieu</i>) ;</li> <li>- non-pouvoir lutter contre Dieu;</li> <li>- toucher le coeur de Marie de Magdala.</li> </ul>

Le personnage de Jésus donne parfois l'impression d'être précocement mûr, une caractéristique qui s'accorderait avec sa double descendance humaine et divine. Néanmoins, une telle impression ne se dégage que grâce à des aspects relatifs à l'effet-personne. Le narrateur explique qu'il n'y a rien d'étonnant dans la profondeur des conversations de Jésus, car à son époque, un garçon de treize ans est déjà un véritable jeune homme, initié dans les études ardues de la loi et de la religion. Outre cela, il affirme également que Jésus n'est plus complètement innocent après avoir regardé de près le spectacle de la mort de son père. Finalement, rappelons que le personnage quitte très tôt sa famille à la recherche de réponses à ses doutes. Chez une personne réelle ces facteurs sont extrêmement signifiants dans le processus de mûrissement psychologique de l'être. Évidemment, il y a l'indéniable interférence de la personnalité et de l'éducation dans la vision du monde des personnes, mais, en général, un adolescent qui étudie des contenus philosophiques, qui subit une expérience traumatisante et qui sort de la maison familiale confus comme Jésus, doit posséder un sens assez développé des épreuves de la vie. La souffrance favorise la méditation de la personne sur son sort et lui accorde, sinon une certaine sagesse, du moins de l'expérience. Comme tout être humain, surtout à l'adolescence, Jésus se montre parfois rebelle et prétentieux, notamment devant sa mère, un trait qui stimule également la production de l'effet-personne du personnage.

Par ailleurs, le comportement de Jésus envers Marie pourrait constituer un renversement assez net du personnage, représenté plutôt dans l'imaginaire chrétien comme un fils respectueux de sa mère. Il y a un véritable culte de la Vierge dans la tradition chrétienne ; la rébellion de Jésus chez Saramago s'attaquerait donc à ce culte. Toutefois, il faut tenir compte que les relations entre mère et fils ne sont pas tellement harmonieuses

dans la source primaire, c'est-à-dire dans les évangiles canoniques, où Jésus adulte ignore complètement sa famille. Chez Mathieu, Jésus prêche à la synagogue, alors que sa mère et ses frères veulent lui parler. Jésus affirme alors que ses disciples sont sa famille (Mathieu, 12 : 46-50). Chez Marc, il se passe à peu près la même chose. Il n'y a pas de traitement spécial non plus, parce que Jésus affirme que la foule qui l'entoure est sa famille : « Celui qui fait la volonté de Dieu est mon frère, ma soeur et ma mère »<sup>7</sup> (Marc, 3 : 31-35). La scène se répète chez Luc, où la mère et les frères de Jésus ne peuvent pas s'approcher de lui à cause de la foule. Les gens avisent Jésus, qui répond : « Ma mère et mes frères sont ceux qui écoutent la parole de Dieu et qui l'exécutent »<sup>8</sup> (Luc : 8 :19-21). Ces discours bibliques semblent être repris par la fiction dans une situation analogue, c'est-à-dire lorsque les frères de Jésus vont le chercher non pas au milieu de la foule, mais au bord de la mer :

Qui est mère, qui sont mes frères, mes frères et ma mère sont ceux qui ont cru en ma parole au moment même où je l'ai prononcée, mes frères et ma mère sont ceux qui me font confiance quand nous allons en mer pour qu'ils mangent ce qu'ils pêchent avec plus d'abondance qu'ils ne le faisaient pas, ma mère et mes frères sont ceux qui n'ont pas besoin d'attendre l'heure de ma mort pour avoir pitié de ma vie. (*ESJC*, p. 345)

Jésus rejette sa famille autant dans le *Nouveau Testament* que dans l'*ESJC*. Cette forte résonance entre les deux textes sur ce sujet n'est pas fortuite, car la fiction pointe une donnée importante à laquelle le canon n'accorde pas tellement d'importance. Il s'agit de l'incrédulité du peuple de Nazareth, duquel la famille de Jésus fait partie, rapportée chez Marc (6 :1-6) ainsi que chez Luc (4 :28-30), où il y a même l'expulsion de Jésus, car celui-ci refuse de faire des miracles spectaculaires. Le lien entre la rage des habitants de Nazareth, l'incrédulité de sa famille et la rébellion de Jésus n'est donc pas difficile à établir, car il ne fait qu'obéir à des forces d'action et de réaction.

Jean ne fait pas de mention à l'épisode raconté dans les trois autres évangiles, l'appel de la famille de Jésus, quoiqu'il parle brièvement de l'incrédulité de ses frères (7 :1-5). En revanche, le dernier évangéliste est le seul à rapporter les noces de Cana, où Marie approche son fils en lui disant qu'il n'y a plus de vin, et Jésus lui répond : « Femme, qu'y

<sup>7</sup> Traduction libre de la Bible en portugais (voir bibliographie), verset 35: « Porquanto qualquer que fizer a vontade de Deus esse é meu irmão, e minha irmã, e minha mãe. »

<sup>8</sup> Verset 21: « [...] Minha mãe e meus irmãos são aqueles que ouvem a palavra de Deus e a executam. »



a-t-il entre toi et moi? »<sup>9</sup> (Jean, 2 :4), paroles identiques à celles de l'*ESJC* pour représenter la même scène. Toutefois, chez Jean, Jésus part de Cana avec sa mère et ses frères, et reste quelques jours avec eux. Le deuxième et dernier « échange » entre la mère et le fils a lieu lors de la crucifixion, où, sur la croix, Jésus dit à sa mère : « Femme, voici ton fils »<sup>10</sup> (Jean, 19 :26). Ces paroles, selon le témoignage de Jean, sont prononcées devant le disciple que Jésus aimait, donc Jean lui-même, et suivies de celles-ci, dirigées à ce même disciple : « Voici ta mère »<sup>11</sup>. Jean ajoute que le disciple l'a reçue chez lui par la suite. Ce transfert symbolique vise peut-être à montrer à Marie qu'il y a plus d'affinités et une plus grande complicité entre elle et Jean, qui sont humains tous les deux, puisque Jésus, fils de Dieu, appartient à un niveau spirituel supérieur. À partir de l'analyse des rares interactions entre Jésus et Marie dans le *Nouveau Testament*, nous pouvons observer que le culte de la Vierge, par rapport à la manière dont son fils la traite, est fondé sur une distorsion de la lecture des évangiles canoniques, parce que ceux-ci ne permettent pas une interprétation de sens complètement opposée. Bien entendu, le lecteur de la Bible peut comprendre que Dieu est au-dessus de tout pour Jésus, y compris de sa famille humaine. En fait, les mots agressifs de Jésus à sa mère pendant les noces de Canaan explicitent presque une incompatibilité entre Marie et Jésus, et peuvent être déchiffrés aussi à la lumière de l'*ESJC* : « Jésus regarda sa mère s'éloigner, il ne fit pas un geste pour la retenir, il avait compris que le Seigneur s'était servi d'elle comme auparavant il s'était servi de la tempête ou du dénuement des pêcheurs » (*ESJC*, p. 367-368). Bref, Jésus commence à avoir une compréhension plus juste du monde au fur et à mesure qu'il évolue chez Saramago : plus il connaît Dieu, moins il est innocent. L'apprentissage par l'expérience contribue à l'épanouissement de l'effet-personne chez le personnage, d'une part, et justifie en quelque sorte l'agressivité de Jésus, d'autre part, car sa mère n'est rien d'autre qu'un instrument que Dieu manipule à sa guise. Dans une telle perspective, Jésus s'énerve plutôt contre Dieu, quoiqu'il s'adresse effectivement à Marie. Lorsque Jésus décide de sauver l'agneau de Pâques et rencontre sa famille à la sortie de Jérusalem, Marie lui dit : « On dirait que tu as plus d'amour pour cet agneau que pour ta famille, En ce moment, oui, répondit Jésus » (*ESJC*, p. 270). L'étude des rapports entre Jésus et sa mère permet également de conclure

<sup>9</sup> « [...] Mulher, que tenho eu contigo? [...] ».

<sup>10</sup> « [...] Mulher, eis aí o teu filho. »

<sup>11</sup> Verset 27: « [...] Eis aí tua mãe. »

que Saramago ne prend pas toujours à contrepied l'intertexte biblique. En effet, la rébellion de Jésus s'avère une donnée maintenue, seulement mieux expliquée par la fiction. Il s'agit peut-être de rappeler la vraie teneur des liens maternels, étant donné que l'imaginaire chrétien les représente de façon excessivement limpide et harmonieuse. L'*ESJC* semble ainsi s'attaquer à des lectures libres et à des interprétations fantaisistes de la Bible. Le roman de Saramago se concentre sur les points obscurs et sur les lacunes des récits évangéliques, en essayant de donner du sens aux actions et aux discours rapportés dans le canon, grâce à la perspective de la vie privée de Jésus.

### 2.1.3. Personnages surhumains

Une rapide observation de l'effet-personne chez les personnages plus-que-humains n'est pas nécessairement inutile, étant donné que ces figures, à savoir Dieu et le Diable, sont personnifiées et, tout comme les humains, régies par des modalités. Dans le christianisme, Dieu et le Diable constituent des êtres spirituels, qui n'existent donc pas en chair et en os. Néanmoins, dans la Bible, le Diable peut assumer des formes diverses, comme par exemple celle du serpent dans le livre de la *Genèse*. Par ailleurs, Dieu se manifeste parfois sous la forme de coups de tonnerre, souvent pour exprimer sa rage. Encore qu'ils choisissent d'assumer une forme anthropomorphique à leur guise, Dieu et le Diable agissent en fonction de la dynamique des modalités. Seuls les êtres humains possèdent une telle caractéristique, puisqu'il est extrêmement difficile de les établir chez d'autres animaux, dont les actions sont mûes plutôt par instinct. Ceci étant dit, on peut essayer de définir les enjeux modaux concernant les personnages surhumains de l'*ESJC*.

#### DIEU

VOULOIR	SAVOIR	POUVOIR
- vouloir-pouvoir: élargir sa domination sur les hommes.	- accéder quasi absolument à la totalité du monde.	- régner quasi absolument sur l'humanité.

Le mot atténuateur « quasi » a été placé avant « absolument », parce que parfois Dieu ne fait pas attention aux hommes, selon le narrateur, ce qui limite un petit peu son savoir détaillé sur leur monde. D'autres fois, il n'est pas capable de comprendre sa propre création. La scène de la conception de Jésus est à cet égard très révélatrice:

Dieu, qui est partout, était là, mais étant ce qu'il est, un pur esprit, il ne pouvait pas voir la peau de l'un toucher la peau de l'autre, la chair de l'homme pénétrer la chair de la femme, toutes deux créées à cette fin, et probablement n'était-il déjà plus là quand la semence sacrée de Joseph se répandit dans l'intérieur sacré de Marie, sacrés tous deux car ils étaient la source et la coupe de la vie, en vérité il est des choses que Dieu lui-même ne comprend pas, bien qu'il les ait créées. Étant donc sorti dans la cour, Dieu ne put entendre le bruit d'agonie [...] (*ESJC*, p. 27).

Selon la Bible, Dieu est le seigneur de l'univers. Dans le livre sacré de la pensée judéo-chrétienne, le savoir des hommes sur la sexualité est acquis grâce à une transgression, le péché originel, dont tout être humain est coupable en naissant. Pourtant, sa mère étant vierge, le fils de Dieu n'origine pas de la souillure. D'où la conception immaculée de Jésus. Or, dans le roman de Saramago, où les personnages sont l'objet d'un travail raffiné sur l'effet-personne, ces événements se passent sous une perspective beaucoup plus humaine. La façon dont le narrateur expose les faits ne renvoie nullement à la notion de faute, parce que Joseph et Marie ne font qu'accomplir leur devoir, leurs corps étant « créés à cette fin ». Le sperme de Joseph et le ventre de Marie sont sacrés, parce qu'ils font partie de la création de Dieu, tellement mystérieuse au point d'être incompréhensible aux yeux de son propre créateur. Saramago peint un Dieu rappelant un artiste qui n'est pas toujours capable d'expliquer son oeuvre, mais l'on sait qu'une telle oeuvre est une expression de son être. D'après une lecture attentive de l'*ESJC*, Dieu n'est donc pas entièrement tout-puissant, car il ne peut pas voir à travers la chair des hommes et il ne peut pas non plus entendre leurs cris s'il s'en écarte suffisamment.

Un autre passage extrêmement intéressant à propos de l'insuffisance de la puissance divine est celui de la barque, lorsque Jésus lit dans les yeux de Pasteur les mots « Tu n'as rien appris, va-t-en » et les comprend finalement. La narration semble plonger le lecteur dans la conscience de Jésus, qui se dit à lui-même: « Dieu, malgré ses démonstrations de force coutumières, est l'univers et les étoiles, l'éclair et le tonnerre, les voix et le feu en haut de la montagne, il n'avait pas le pouvoir de te forcer à tuer la brebis et pourtant, toi, par ambition, tu l'as tuée [...] » (*ESJC*, p. 400). Ceci montre que Dieu n'est pas entièrement responsable des actions humaines et que son pouvoir n'est donc pas absolu, au moins selon l'opinion exprimée dans ce passage. Mais qui s'exprime ici exactement? Il est vrai que le passage en question est assez confus: on semble être dans la conscience de

Jésus, mais le lecteur ne peut exclure ni une possible conversation télépathique de Pasteur, qui expliquerait mentalement à Jésus le vrai sens de ses mots, ni un subtil glissement de l'opinion du narrateur, qui jugerait le personnage. Nous examinerons de tels enjeux de façon plus spécifique dans le prochain chapitre sur le personnage comme pion.

C'est précisément dans l'épisode de la barque que Dieu expose ses ambitions et montre l'ampleur de son pouvoir. Néanmoins, Jésus y découvre que le pouvoir de Dieu est limité et c'est justement à cause de cette limitation qu'il se sert des hommes:

Mais avec le pouvoir que tu es seul à détenir, ne serait-il pas bien plus facile et plus séant d'un point de vue éthique d'aller toi-même à la conquête de ces pays et de ces gens, Cela ne peut pas être, le pacte entre les dieux l'empêche et ce pacte-là est immuable, il stipule de ne jamais intervenir directement dans les conflits, tu m'imagines sur une place publique, entouré de Gentils et de païens, en train d'essayer de les convaincre que leur dieu est une supercherie et que je suis le vrai dieu, ce ne sont pas des choses qu'un dieu fait à un autre dieu, de plus aucun dieu n'aime qu'on vienne faire dans sa maison ce qu'il serait malséant qu'il aille faire dans la maison d'autrui, Alors, servez-vous des hommes, Oui, mon fils, l'homme est du bois dont on fait toutes les cuillers [...]. (*ESJC*, p. 396)

Cette partie de la conversation prouve de façon plus explicite que la puissance de Dieu a des limites, encore que celles-ci soient de l'ordre de la bienséance entre les dieux. Cette diplomatie entre les divinités suit visiblement les mêmes conventions que celles des hommes. Dans une échelle réduite, l'exemple que Dieu évoque fait penser aux accusations que les hommes se font mutuellement lorsqu'il y a dispute de pouvoir. En religion, tout comme en politique, la vanité et la violence sont malséantes, voilà la raison pour laquelle les hommes se servent de leurs créatures abstraites, les idées, tout comme les dieux se servent des hommes. Il est important de noter que le pacte entre les dieux n'est pas comme celui entre Dieu et les hommes, à clause unique, qui prévoit l'assujettissement total à la loi de Dieu, même dans les exceptions. Ce pacte supérieur, qui, il faut l'avouer, risque bien d'être un stratagème pour mieux tromper Jésus, semble être régi par les lois du bon sens et de la diplomatie. On admet la possibilité de l'inexistence d'un tel accord par une apparente contradiction à l'intérieur du même passage qui, à nos yeux, résume l'essence de l'*ESJC*. Ce contresens est le suivant: Dieu d'abord explique à Jésus que tout ce qui est de l'ordre d'un contrat, dès lors qu'il figure en qualité de partie, devient une loi unique d'obéissance obligatoire à son pouvoir, pour ensuite argumenter qu'il ne peut pas exécuter son projet tout

seul à cause d'un pacte immuable entre les dieux. Dans une telle perspective, on croirait que le pouvoir de Dieu est en fait sciemment limité, c'est-à-dire faussement réduit par calcul. Un dernier extrait suffira à la démonstration:

En quelque endroit de l'infini, ou l'emplissant infiniment, Dieu fait avancer et reculer les pions d'autres jeux auxquels il joue, il est encore trop tôt pour se préoccuper de celui-ci, pour l'instant il faut simplement laisser les événements suivre leur cours naturel, une fois ou l'autre Dieu donnera avec le bout du petit doigt une chiquenaude opportune pour qu'une action ou une pensée intempestive ne vienne pas bouleverser l'harmonie implacable de la destinée. Voilà pourquoi il ne daigne pas s'intéresser au reste de la conversation entre Jésus et Marie de Magdala [...]. (*ESJC*, p. 329)

Le pouvoir de Dieu est guidé ainsi par la froideur et le sens de l'objectivité propres aux manoeuvres stratégiques d'un joueur qui veut vaincre à tout prix. Peu importe si Dieu a des adversaires, comme le suggère le pacte entre les dieux, ou s'il joue tout seul, contre soi-même. L'important à retenir, c'est qu'il n'agit que par intérêt, ne perdant pas de temps avec des détails sans rapport direct avec ses objectifs. S'il peut tout voir, tout savoir et tout faire, il faut comprendre que Dieu est un personnage entièrement mû non pas par son pouvoir, mais par son vouloir, qui est le moteur de celui-là. Cette caractéristique essentielle serait déjà responsable à elle seule de l'effet-personne de Dieu, qui, même s'il n'est pas le héros de l'*ESJC*, n'en demeure pas moins lui aussi un porteur de désir contrarié, ce qui du coup provoque son humanisation. Par ailleurs, on espère une certaine cohérence de la volonté divine, emblématique de sa perfection et de sa supériorité face au genre humain. Néanmoins, son vouloir est instable et contradictoire comme celui des hommes, c'est du moins ce que Pasteur essaie de montrer à Jésus, qui n'arrive pas à résoudre les contradictions de son Dieu: « Je ne veux pas t'entendre, Tu dois m'entendre, ne serait-ce que pour répondre à la question que je t'ai posée, Quelle question, Dieu peut-il rejeter comme n'étant pas son oeuvre ce que tu as entre les jambes, réponds-moi par oui ou par non, Il ne le peut pas, Pourquoi, Parce que le Seigneur ne peut pas ne pas vouloir ce qu'il a un jour voulu » (*EJSC*, p. 250). Ceci montre comment Dieu, tout comme les personnes, se trouve régi par des modalités dont la plus essentielle est celle du vouloir. De surcroît, le désir en tant qu'expression de l'âme est quelque chose de mobile et d'éphémère, ce qui renforce l'effet-personne dans le personnage divin de l'*ESJC*. Toutefois, le lecteur découvre au fil de la lecture que les inconstances divines sont soumises à des convenances,

à son vouloir majeur caractérisé par la soif de pouvoir. Voilà la raison pour laquelle une détermination réductrice et définitive du rôle de Dieu dans l'ensemble de la structure du récit s'avère difficile et peu satisfaisante. Son explication pourrait prendre appui sur le fonctionnement du modèle actantiel mythique proposé par Greimas. « Sa simplicité réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé comme objet de communication entre le destinataire et le destinataire, le désir du sujet étant, de son côté, modulé en projections d'adjuvant et d'opposant »<sup>12</sup>. Or, le modèle actantiel dans l'*ESJC* n'est pas aussi simple, surtout à cause de la fusion entre mythe, fiction et histoire, comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent. Dans le roman de Saramago, il est difficile d'affirmer avec précision l'objet de la quête du sujet, encore que la recherche initiale de Jésus constitue un vouloir-savoir sur les fautes et les responsabilités. Le problème se pose davantage à l'égard de la figure de Dieu, qui surgit à la fois comme destinataire et destinataire de ce savoir, tout comme adjuvant, avec Pasteur, et opposant de Jésus, tout dépendant de la perspective adoptée. En d'autres termes, il contrôle la destinée de toute l'humanité, il trace les pas de son fils, en plaçant dans son chemin des personnes et des situations qui l'aideront à acquérir le savoir. Toutefois, Jésus ne comprend que trop tard ses fautes humaines, car il scelle l'accord avec Dieu en tuant la brebis qu'il avait épargnée. Il croyait agir correctement en refusant d'amener à l'autel de Pâques un agneau acquis grâce à la générosité d'un vieillard (qui risque évidemment d'être un autre déguisement divin) et destiné à mourir tout simplement pour l'adoration de Dieu. En faisant référence au Diable, il argumente ainsi auprès de sa mère : « Si c'est par son pouvoir que cet agneau a la vie sauve, quelque chose aura été gagné dans le monde aujourd'hui » (*EJSC*, p.270). Pasteur juge négativement ce sacrifice et châtie le jeune homme en le renvoyant du troupeau. Jésus a conscience d'avoir mal agi, mais il ne comprend pas en quoi cet acte constitue une erreur. Sa quête de savoir se transforme ainsi en fuite, en vouloir-échapper aux desseins de Dieu, qui devient à partir de ce moment l'opposant du héros. En vérité, il y a des contradictions à l'intérieur du roman de Saramago que le lecteur le plus averti n'a pas les moyens de résoudre. La narration oscille entre deux positions qui se chevauchent: soit Dieu est le seigneur de la destinée, le conducteur de l'humanité, soit il est une figure

---

<sup>12</sup> Algirdas-Julien Greimas, *op. cit.*, p.180.

importante mais non entièrement responsable de la totalité de ce qui arrive aux hommes. Ceci nous fait penser à l'extrait suivant, tiré de la *Sémantique structurale* de Greimas:

Le récit [...] est susceptible d'une double interprétation, faisant apparaître l'existence de deux modèles immanents: le premier rend compte d'un modèle constitutionnel [...] le second, au contraire, explicite l'existence d'un modèle transformationnel [...] Cette possibilité d'une double interprétation ne fait que souligner le grand nombre de contradictions que le récit peut contenir. Il est à la fois affirmation d'une permanence et des possibilités de changement, affirmation de l'ordre nécessaire et de la liberté qui brise ou rétablit cet ordre. Et, pourtant [...] le récit, bien au contraire, donne l'impression d'équilibre et de contradictions neutralisées. C'est dans cette perspective qu'il apparaît essentiellement dans son rôle de médiation. De médiations multiples, devrait-on dire: médiations entre structure et comportement, entre permanence et histoire, entre la société et l'individu.<sup>13</sup>

Dans son raisonnement, Greimas n'inclut pas le rôle trop évident de médiation entre un auteur et un lecteur. Néanmoins, notre corpus propose un modèle transformationnel à un lecteur conditionné à une lecture constitutionnelle de la vie de Jésus. Par rapport à l'immanence, rappelons que la permanence et le changement, tout comme l'ordre et la liberté, coexistent dans l'*ESJC* aux niveaux formel et thématique. Mais contrairement à la pensée greimassienne, le roman de Saramago ne cherche pas à neutraliser, mais plutôt à légitimer les contradictions, comme on verra plus loin.

Si la mise en relief de la limitation des pouvoirs divins va partiellement à l'encontre de l'aspect mythique de l'*ESJC* démontré dans le chapitre précédent, il faut comprendre qu'une telle caractéristique est essentielle pour le fonctionnement de l'effet-personne dans l'oeuvre. Jusqu'ici, nous avons tenté de déchiffrer les actions, c'est-à-dire le faire du personnage de Dieu, afin d'illustrer les bornes de sa perfection. L'extrait suivant, où Dieu explique que le Diable et le péché représentent son absence, prouve définitivement une telle théorie: « Celui qui m'abandonne me cherche, Et s'il ne te trouve pas, la faute, on le sait, en incombe au Diable, Non, de cela il n'est pas coupable, la faute me revient à moi qui ne réussis pas à me rendre là où l'on me cherche, Dieu prononça ces mots avec une tristesse poignante et inattendue, comme si soudain il avait découvert des limites à sa puissance » (*ESJC*, p. 412). Bref, l'effet-personne se manifeste dans le personnage de Dieu grâce à plusieurs aspects, qui vont de l'allure anthropomorphe à la représentation d'un être

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 212-213.

désirant, capable de tous les calculs et stratagèmes possibles pour atteindre son but. Son pouvoir est donc tyrannique, sans altruisme et centré sur soi-même, ce qui dans la réalité le rapproche de la figure d'un dictateur, qui ramène le monde à son moi. L'extrait suivant résume bien tous ces enjeux: « Tu permets qu'on enfreigne tes lois, c'est mauvais signe, Je le permets quand cela me sert, et quand cela m'est utile j'en arrive à le souhaiter, rappelle-toi ce que je t'ai expliqué à propos des lois et des exceptions, ce que veut ma volonté devient aussitôt obligatoire, Je mourrai sur la croix, as-tu dit, C'est là ma volonté [...] » (ESJC, p. 402).

En guise de conclusion à cette partie dédiée à l'analyse du lexique modal, il reste encore une figure à étudier: celle du Diable, surnommé Pasteur, qui est peint comme le double de Dieu. Il est pertinent de rappeler qu'il s'agit là d'une thématique importante chez Saramago, qui publie *L'autre comme moi* quelques années après l'ESJC. Cette caractéristique simplifie et complexifie à la fois le personnage sur le plan des modalités, étant donné que les limites de l'un sont celles de l'autre.

#### PASTEUR

VOULOIR	SAVOIR	POUVOIR
<ul style="list-style-type: none"> <li>- développer chez Jésus un esprit critique ;</li> <li>- enseigner à Jésus la méchanceté de Dieu;</li> <li>- être pardonné par Dieu.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- limité à celui de Dieu.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- limité à celui de Dieu.</li> </ul>

Dieu et le Diable sont comme des jumeaux, sauf que le premier est barbu, mieux habillé et plus ridé. Les deux sont « pasteurs »: l'un guide les hommes, l'autre, des brebis, qui symbolisent ceux-ci. Leur ressemblance physique confirme leur duplicité, qui ne sert qu'à la mise en place d'un renversement total des rôles. Pasteur est raisonnable, cohérent, lucide, ayant un sens critique âpre face à l'arbitraire et aux contradictions imposées par Dieu et naïvement avalées par les hommes. C'est un personnage mystérieux et pour cela même très réussi du point de vue de l'effet-personne, car il incarne une espèce de philosophe, de savant; ses dialogues socratiques avec Jésus en sont la preuve. Son vouloir n'est presque pas explicite au fil du récit, pourtant le lecteur s'aperçoit que Pasteur a une



prédilection pour les conversations qui versent sur l'absurdité du pouvoir de Dieu. Les mots qu'il prononce, lorsque Jésus revient du désert, dénotent une certaine équivalence entre le vouloir et le devoir de Pasteur: « Tu n'as rien appris, va-t-en » (*ESJC*, p. 281). Ce n'est que plus tard, dans la scène de la barque, que le lecteur découvre que Pasteur était le responsable de l'éducation de Jésus, c'est-à-dire de lui faire apprendre des choses, d'où la difficile séparation entre le vouloir et le devoir. Puisque Jésus ne pouvait pas vivre avec Dieu et ne voulait pas rester avec sa famille, la tâche de le garder est attribuée à Pasteur : « Est-ce lui qui est venu me chercher, ou toi [Dieu] qui m'as envoyé à lui, À vrai dire, ni l'un ni l'autre, disons que nous avons été d'accord pour estimer que c'était la meilleure solution dans ton cas » (*ESJC*, p. 392). Cela étant dit, il y a le moment où le personnage exprime un désir plus explicite, celui de retourner à sa place originelle parmi les anges du Seigneur: « Je veux aujourd'hui faire bon usage du coeur que j'ai, j'accepte et je veux que ta puissance s'étende à tous les confins de la terre, sans que tant de personnes doivent mourir [...] » (*ESJC*, p. 417). Non qu'il s'agisse d'une volonté proprement dite, mais d'un effort pour éviter tout le versement de sang qui sera causé par la mort de Jésus : le personnage de Pasteur est peint ici selon un humanisme profondément altruiste. La demande, reçue comme une blague, est solennellement refusée par Dieu, vu que sa force vient de l'antagonisme nécessaire avec le Diable : « [...] Pour que je sois le Bien il est nécessaire que tu continues à être le Mal [...] la mort de l'un serait la mort de l'autre » (*ESJC*, p.418). Dans une telle perspective, en ce qui concerne les modalités du savoir et du pouvoir de Pasteur, il n'y a qu'un ajustement à celles de Dieu et vice-versa: « [...] je me suis borné à prendre pour moi ce dont Dieu n'a pas voulu, la chair, avec ses joies et ses tristesses, la jeunesse et la vieillesse, la fraîcheur et la pourriture [...] » (*ESJC*, p.411).

D'un point de vue psychologique, Pasteur est un personnage moins « personnifié » que Dieu parce qu'il n'est pas la proie des passions, comme l'insatisfaction, l'envie et la jalousie. Il faut néanmoins reconnaître que, dans le passé, Pasteur s'est laissé gouverner par l'orgueil et par l'ambition, parce qu'il a voulu être meilleur que le Seigneur. Dieu est mécontent d'être le seigneur d'un tout petit peuple et, à cet égard, il est, au moins implicitement, jaloux de ses concurrents. De surcroît, Pasteur a un caractère qui l'élève un peu au-dessus de l'humanité. Son raisonnement est logique à l'extrême et il n'est pas victime d'illusions, peut-être parce qu'il a appris par sa faute, celle de sa révolte contre

Dieu, qui est brièvement mentionnée dans la conversation de la barque. Lorsqu'il doit se défendre ou qu'il accuse certains paradoxes divins, ses arguments sont légitimes et convaincants parce que basés sur le bon sens. Ceci étant dit, il est difficile de parler d'effet-personne à propos de Pasteur si l'on veut dépasser l'aspect purement physique et, surtout, si l'on s'en tient à la notion d'une personne ordinaire. Pourtant, si l'on songe à une personne supérieure à la moyenne, à un penseur ou à un maître spirituel, à ce moment l'effet-personne du personnage s'étend jusqu'à l'aspect psychique, mais demeure soumis à un modèle surhumain.

Pasteur est indéniablement le personnage le plus mystérieux de l'*ESJC*, d'où la difficulté d'établir avec précision au fil de la lecture les modalités du vouloir, du savoir ou du pouvoir. On convient que l'idée de prendre ce que Dieu délaisse est un peu vague, parce que, selon Dieu, « tout ce qui intéresse Dieu intéresse le Diable » (*ESJC*, p. 393). De toute façon, il faut reconnaître que Pasteur est le personnage le moins privilégié du point de vue de l'effet-personne à cause de sa représentation un peu trop elliptique et du difficile accès à son intériorité. N'oublions pas que le narrateur lui-même montre que Pasteur est une figure pas évidente à décrire, tout ce que le lecteur sait sur le personnage se résume au fait que celui-ci se définit comme un ange: « Jésus regarda Pasteur comme s'il attendait de lui, non pas une aide, la compréhension qu'il avait des choses du monde étant forcément différente, car il n'est pas homme et ne l'a jamais été, il n'a pas été dieu non plus et ne le sera jamais [...] » (p. 399-400). Bref, en ce qui concerne Pasteur, l'effet-personne peut lui être rattaché seulement s'il s'agit d'une personne excentrique ou insaisissable. Pour tenter de résoudre le problème, on pourrait qualifier cette caractéristique fondamentale de Pasteur d'effet-personne-pas-ordinaire. Voilà pourquoi il été classé parmi les personnages surhumains. Rappelons que ce qui distingue fondamentalement Pasteur de Dieu c'est l'axiologie de chacun, opposée comme dans les évangiles, mais fortement inversée dans la fiction de Saramago. L'antagonisme de valeurs n'entraîne pas une bataille, mais une sorte d'alliance accordant des avantages à tous les deux, car il y a toujours le contrepoint ou la pensée contre-hégémonique à celle de Dieu. Nous reviendrons sur la figure énigmatique de Pasteur dans le prochain chapitre, où il sera question de nous interroger sur le sens de ce personnage dans l'ensemble de la lecture.

## 2.2. La part du code narratif

Après le recours à la théorie modale, Jouve conclut que le savoir du lecteur fait référence à trois domaines possibles afin de construire l'effet-personne: l'action des personnages, leur « intériorité » et le jugement éthique. Le critique propose ainsi trois codes, qui sont le code narratif, le code affectif et le code culturel: « Le code narratif est le seul à provoquer une *identification* du lecteur au personnage. Le code affectif n'entraîne, lui, qu'un sentiment de *sympathie*. Le code culturel, enfin, *valorise* ou *dévalorise* les personnages en fonction de l'axiologie du sujet lisant »<sup>14</sup>. Selon le théoricien, les codes narratif et affectif dépendent strictement de procédés textuels, alors que le code culturel se manifeste sur le plan extratextuel, parce qu'il prévoit la mise en relation entre les valeurs exprimées dans le récit, d'une part, et celles du lecteur et de sa réalité culturelle, d'autre part. Celui-ci sera donc analysé plus spécifiquement dans le prochain chapitre. Dans cette section, nous nous contenterons d'analyser brièvement les mécanismes de l'identification du lecteur aux figures de l'*ESJC*.

Le code narratif prévoit une double identification du lecteur, d'abord avec l'instance narratrice et ensuite avec des personnages. Par rapport à l'*ESJC*, l'identification lectorale primaire proprement dite, caractérisée par une empathie envers le narrateur, serait intimement liée à l'axiologie du lecteur, c'est-à-dire au code culturel. Or, le narrateur du roman de Saramago prend en charge, outre la narration, le jugement des pensées et des actions des personnages à partir d'un point de vue propre, subjectif. En ce sens, il devient presque un personnage à part et il faudrait une résonance minimale entre son axiologie et celle du lecteur pour qu'il y ait une véritable identification de celui-ci avec celui-là. Étant donné qu'un tel mécanisme relève de valeurs extratextuelles, la partie du code narratif qui traite de l'identification entre le lecteur et les personnages semble à première vue plus facile à entrevoir. Avec le code affectif, elle constitue un outil précieux pour évaluer la potentialité de l'effet-personne dans un roman comme l'*ESJC*. Toutefois, la première partie du code narratif, portant sur l'identification entre le narrateur et le lecteur, ne montre pas le même apport, du moins à nos yeux. Si le narrateur était un personnage du récit, l'identification serait plus probable en termes d'effet-personne, mais dans le cas de l'*ESJC* est-elle véritablement possible? Pour Jouve, « le regard du lecteur, avant de prendre en

---

<sup>14</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p.123, mis en italique par l'auteur.

écharpe le regard de telle ou telle figure, se confond avec celui du narrateur. Le point de vue de l'énonciation est un point de passage obligé entre le point de vue du lecteur et celui des personnages »<sup>15</sup>. Mais est-ce que ce passage obligatoire entraîne vraiment une identification, ou plutôt une simple acceptation nécessaire pour que la lecture se concrétise? En fait, la notion d'identification ne semble pas être plus univoque quand il s'agit des personnages. Le terme « identification » choisi par Jouve semble inadéquat si l'on songe, à titre d'exemple, à la lecture globale de l'incipit de l'*ESJC*, où le narrateur fait le portrait physique et moral de la crucifixion de Jésus. Dans l'impossibilité de reprendre tout le premier chapitre, voici un extrait du passage :

Maigre, le cheveu plat, la tête retombant vers la terre qui l'engloutira, deux fois condamné, à la mort et à l'enfer, cette misérable dépouille ne peut être que le Mauvais Larron, finalement un homme très droit, qui a eu suffisamment de conscience pour ne pas feindre de croire, sous le couvert des lois divines et humaines, qu'une minute de repentir suffit pour racheter une vie entière vouée au mal ou même une seule heure de faiblesse. (*ESJC*, p. 17)

Pour donner suite à la lecture, il faut que le lecteur consente à la perspective adoptée par le narrateur, mais cela ne l'engage pas exactement à s'identifier ni avec celui-ci ni avec le personnage. Jouve lui-même explique ce processus à partir d'une optique qui peut être interprétée comme relevant plutôt du consentement: « C'est qu'en imposant au lecteur son point de vue sur l'histoire, le narrateur l'oblige du même coup à entrer dans son jeu »<sup>16</sup>. La terminologie « identification » chez Jouve s'avère donc problématique parce que déplacée et partiellement contredite à l'intérieur de son discours: « L'acceptation du système de sympathie imposé par l'oeuvre apparaît comme l'effet d'un contrat. Il y a, comme préalable à la lecture d'un roman, une sorte d'engagement tacite en vertu duquel le lecteur est prêt à jouer le jeu »<sup>17</sup>. L'important à distinguer ici, c'est que l'identification relève plutôt de la spontanéité, alors que l'acceptation suppose une attitude plus réfléchie. Le lecteur de l'*ESJC* n'a pas le choix de suivre les options de la narration, incluant la focalisation, mais il n'endosse pas nécessairement les opinions du narrateur. L'instance narratrice de l'*ESJC* est une voix très marquée au niveau de l'énonciation, d'où le besoin d'établir des nuances dans

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.124.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.125.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 120.

le raisonnement de Jouve. Le critique reconnaît que « si l'identification narrative est le moteur de la lecture, elle est cependant le plus souvent inconsciente »<sup>18</sup>.

Selon Jouve, les identifications secondaires aux personnages dans le code narratif ont lieu en fonction de l'homologie de situations informationnelles entre le lecteur et les personnages. La similitude de savoir les rapproche en favorisant une identification « informationnelle ». Jouve la définit ainsi: « Parmi les acteurs romanesques, le lecteur s'identifie à qui a le même savoir que lui sur le monde du récit. Je suis celui qui en sait autant que moi, qui découvre l'histoire par les mêmes voies que moi »<sup>19</sup>. Ce phénomène est parfaitement visible dans l'*ESJC*, où le personnage de Joseph reçoit une focalisation privilégiée au cours du premier tiers du récit. Par exemple, le lecteur partage avec le personnage un non-savoir sur l'identité exacte du mystérieux mendiant ou l'incertitude sur ce qui va arriver au juste à Séphoris. Il est sûr que, s'agissant d'une réécriture de l'évangile, le lecteur peut prévoir des événements comme le recensement ou la naissance de Jésus à Bethléem, mais il ne peut pas avoir la certitude que les choses se passeront comme dans l'histoire qu'il connaît déjà, puisqu'il est dans le monde du roman. L'identification avec Joseph se fait ainsi naturellement, mais sa mort provoque un déplacement de la focalisation, qui devient pratiquement constante sur Jésus. Jusqu'à ce point du récit, le lecteur a plus d'informations que Jésus, parce qu'il connaît le contenu et l'explication du cauchemar de Joseph. À partir de la mort de Joseph, le lecteur et Jésus deviennent complices en ce qui concerne le savoir sur le monde du récit: ils partagent la même attente lorsque Jésus quitte la maison familiale pour aller à Jérusalem interroger les docteurs du Temple et ensuite au lieu de sa naissance. Les deux sont surpris par la rencontre de Pasteur et par l'excentricité de cette figure. Il en va de même pour tout le reste, toute nouveauté pour le personnage l'est pour le lecteur, comme les rencontres avec Marie de Magdala et avec Dieu. Cette connivence entre un être vivant et un de papier n'a d'autre résultat qu'un puissant effet-personne sur ce dernier. Pourtant, il faut convenir que la complicité entre le lecteur et la figure de Jésus n'est pas si simple, parce qu'elle n'est pas véritablement absolue. Au fil du roman de Saramago, on peut repérer certaines situations informationnelles distinctes entre le lecteur et Jésus. Il s'agit des visites que Marie reçoit des anges. Ce n'est que vers la

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.128.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.129.

moitié du récit, lors de la rencontre avec sa famille à l'occasion de Pâques, que Jésus apprend de sa mère les apparitions du mendiant annonciateur de la grossesse chez elle, dans le chemin vers Bethléem lors du recensement et dans la grotte de la naissance, sous forme de berger. Le lecteur est déjà au courant de ces événements depuis le moment où ils se sont produits. Mais il y a aussi la dernière visite, en rêve, d'un ange à Marie, qui lui explique que Jésus est fils de Dieu, qu'elle doit croire en lui et le chercher. Personne ne sait l'origine de cet ange, mais tout mène à croire qu'il est l'envoyé du Diable, car, au fil de son entretien, il affirme qu'il a étudié à la même école que lui, que le mal n'existe pas et qu'il ne sait pas à quelle fin Dieu a voulu un fils. De surcroît, il y a également le rêve que Lisia fait en même temps que Marie, d'un ange silencieux qui la regarde tendrement. Étrangement, la jeune fille se réveille presque nue. L'important à noter c'est que Jésus ne saura jamais que sa mère envoie ses frères Jacques et Joseph pour lui dire qu'ils croient en lui seulement à cause de la visite d'un ange, quoiqu'il semble soupçonner cela : « [...] même si un ange du Seigneur lui apparaîtrait pour confirmer tout ce que je vous ai relaté, la convainquant enfin de la volonté du Seigneur, je ne retournerai pas à la maison » (*ESJC*, p. 344). Dans ce cas spécifique, le lecteur en sait davantage que le personnage de Jésus, dont le jugement sur sa mère paraîtra toujours d'une grande dureté. Malgré ceci, l'homologie relativement constante de situations informationnelles entre le héros et le lecteur demeure valable, du moins à nos yeux. L'identification étant le lien le plus fort entre le lecteur et les personnages, cela n'empêche pas que d'autres interactions soient également possibles entre les deux.

### **2.3. La part du code affectif**

Le code affectif n'établit pas une relation d'identification, mais de sympathie, au sens de participation compréhensive à la situation d'autrui. Pour Jouve, « le propre du code affectif est de jouer sur certains mécanismes du psychisme humain »<sup>20</sup>. Autrement dit, la sympathie est proportionnelle au degré de connaissance de l'autre: plus on le connaît, plus on se sent concerné par son sort. Au fil des prochaines pages, il sera question de répertorier

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 132.

et d'analyser les éléments de l'*ESJC* qui stimulent ce sentiment de sympathie, en essayant de démontrer leur rôle dans la production de l'effet-personne chez le lecteur.

Le savoir détaillé sur l'essence du personnage le rend sympathique pour le lecteur, car il reconnaît en lui un sujet authentique, mais le récit ne fait que bâtir l'illusion de l'authenticité ontologique de ses figures. Antonio Candido définit ce processus en ces termes:

La fiction est un lieu ontologique privilégié: lieu où l'homme peut vivre et contempler, à travers des personnages variés, la plénitude de sa condition, et où il devient transparent à soi-même; lieu où, en se transformant imaginativement en l'autre, en jouant d'autres rôles et en se détachant de soi-même, il vérifie, réalise et vit sa condition fondamentale d'être autoconscient et libre, capable de se dédoubler, de s'éloigner de soi-même et d'objectiver sa propre situation.<sup>21</sup>

Voilà la raison pour laquelle le lecteur tend à sympathiser avec le personnage principal, dont la personnalité est généralement la plus explorée par la narration. Jouve parle d'une équivalence cartésienne: si le personnage est un être qui pense, donc il existe, comme tout être humain dans la réalité. « L'effet-personne est donc fondé sur une conception cartésienne de l'individu: le personnage, pour être crédible, doit relever d'une logique narrative »<sup>22</sup>, ajoute-t-il. Pour le théoricien, c'est le code narratif qui guide le code affectif, dans le sens où les modes de représentation de la vie psychique du personnage par le narrateur constituent de véritables vecteurs de sympathie. Parmi les six techniques de représentation de la vie intérieure relevées par Dorrit Cohn dans *La transparence intérieure*, Jouve n'en retient et n'en explique que trois et cela dans une échelle décroissante, à savoir le *psycho-récit*, le *monologue narrativisé* et le *monologue rapporté*. Le psycho-récit consiste dans « l'analyse par un narrateur omniscient des pensées du personnage ». Le monologue narrativisé se caractérise par le « discours intérieur du personnage relayé par le narrateur sous forme de style indirect », tandis que le monologue rapporté est la « citation littérale des pensées du personnage – en général, entre guillemets – dont le monologue intérieur n'est qu'une variante »<sup>23</sup>. Or, dans cette perspective, il est clair que dans l'*ESJC*, la narration donne un accès privilégié à l'intériorité des personnages, car

<sup>21</sup> Antonio Candido, *op. cit.*, p. 48 (nous traduisons).

<sup>22</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p.114.

<sup>23</sup> Les trois définitions sont tirées de Vincent Jouve, *op. cit.*, p.136.

le psycho-récit est, de toute évidence, le procédé le plus répandu dans le roman. En effet, il n'y a presque pas d'occurrence de monologue rapporté au long du récit, qui fait l'économie de guillemets et de toute signalisation de changement de discours, et recourt plutôt à des virgules assez déroutantes. Celles-ci, d'ailleurs, constituent un autre exemple d'acceptation, non pas du point de vue, mais du style du narrateur (on ne peut pas imaginer quel lecteur s'identifierait avec ce genre de discours labyrinthique). On ne fait pas référence au dialogue, qui est un échange entre les personnages, mais à la manière dont les pensées des personnages et le récit du narrateur s'entrelacent. En fait, Saramago construit parfois le psycho-récit en ayant recours aux monologues narrativisé et rapporté, c'est-à-dire qu'il cite directement ou indirectement les pensées des personnages sans oublier de les commenter, comme dans le passage suivant, où Marie entend un bruit dans la cour et croit que Jésus, à peine parti de la maison, est de retour:

C'est Jésus qui revient, pensa-t-elle, et tout d'abord la joie la paralysa et l'étourdit, Que dois-je faire, elle ne voulait pas aller lui ouvrir en prenant un air de triomphe, Après t'être montré si cruel avec ta mère, tu n'as même pas supporté une nuit hors de la maison, ce serait une humiliation pour lui, le mieux était de rester coite et silencieuse, de faire semblant de dormir, de le laisser entrer, et s'il veut se coucher sur sa natte sans faire de bruit et sans dire, Me voici, demain je feindrai la stupéfaction devant le retour du fils prodigue, car ce n'est pas parce qu'une absence est brève que la joie est moindre, finalement l'absence est aussi une mort, la seule différence, et elle est importante, c'est l'espoir. (*ESJC*, p. 203)

Les trois modes de représentation de la psyché des personnages semblent être intégrés dans l'extrait. Bien entendu, les monologues narrativisé et rapporté prédominent, mais les dernières lignes tournent l'ensemble en psycho-récit, puisque c'est le narrateur qui compare la brièveté et la joie, puis l'absence et la mort. Le psycho-récit, ayant une plus grande aptitude à décrire la complexité d'une vie intérieure que les deux autres, il permet du coup un plus grand investissement affectif du lecteur. En fait, ce procédé narratif donne un effet d'authenticité aux pensées des personnages qui, au lieu d'être purement rapportées, deviennent l'objet de la critique, faisant preuve qu'elles sont dignes de l'être et, d'un certain point de vue, exemplaires. Il est vrai que le narrateur étant assez invasif et la ponctuation un peu confuse, il est parfois difficile de démêler les pensées des personnages de celles du narrateur, d'où l'apparente omniprésence du psycho-récit. L'exemple suivant



montre comment les pensées de Marie de Magdala glissent subtilement vers la digression narratoriale:

Assise sur une pierre, attendant que Jésus revienne de la pêche, Marie de Magdala pense à Marie de Nazareth. Jusqu'à aujourd'hui, la mère de Jésus, pour elle, avait été seulement cela, la mère de Jésus, maintenant, car elle a posé la question, elle sait que son nom est aussi Marie, coïncidence en soi d'une importance minime puisque les Marie sont nombreuses sur terre et qu'elles le deviendront davantage si la mode prend, mais nous ne nous aventurerons pas à supposer qu'un sentiment de fraternité plus étroite existe entre ceux qui portent le même nom, tel le sentiment que nous imaginons chez Joseph quand il se souvient de l'autre Joseph qui fut son père, il se sent alors non pas son fils mais son frère, et voilà bien le problème de Dieu, personne ne porte le nom qu'il a. (*ESJC*, p. 350)

Dans cet extrait, le narrateur ne juge pas directement les pensées de Marie de Magdala, mais il en profite comme point de départ pour discuter sur le sujet et émettre son avis. Ainsi, la psychologie des personnages s'avère suffisamment riche pour servir de matériau à la réflexion de l'instance narratrice.

Si les procédés narratifs constituent un important outil dans la complexification de l'intériorité des personnages et, par conséquent, dans le processus de construction du personnage comme personne, sur le plan thématique, le récit s'ouvre à d'autres possibilités. Selon Jouve, certains thèmes exposent mieux que d'autres, à l'instar de ce qui se passe chez les personnes réelles, l'intimité du personnage. L'amour, sans doute l'un des plus importants, se présente dans l'*ESJC* comme emblématique de la relation entre Jésus et Marie de Magdala. L'enfance renvoie également à l'intimité, car elle explique la genèse de l'individu. Il s'agit exactement de l'un des propos de l'*ESJC*: celui de revenir aux sources, de réévaluer les causes, d'expliquer les origines ignorées par le *Nouveau Testament*. Jouve affirme que « la personne se définit comme histoire: plus on a accès à cette histoire, plus le lien affectif est fort »<sup>24</sup>. Le rêve est un autre thème important, étant donné qu'il ouvre sur l'inconscient de l'individu : « Pénétrer le rêve d'un personnage, c'est communiquer avec lui dans ce qu'il a de plus intime »<sup>25</sup>. Le lecteur de l'*ESJC* sait très bien à quel point le rêve est capable de montrer les sentiments les plus secrets et les plus poignants. Le rêve joue un rôle symbolique fondamental dans la manifestation du remords, chez Joseph, et dans la

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 139.

conscientisation de la culpabilité, chez Jésus. De surcroît, il faut noter que c'est également en rêve que Jésus rencontre son père et se réconcilie avec lui. Après cet épisode, le vieux cauchemar ne reviendra plus. N'oublions pas non plus qu'un ange visite Marie en rêve pour lui dire qu'elle aurait dû croire en son fils, étant donné qu'il avait effectivement vu Dieu. Le rêve de Marie de Magdala a été déjà mentionné aussi et il reste encore d'autres récurrences mineures de ce phénomène au cours du récit. Sur le plan thématique, le rêve mériterait assurément une étude plus approfondie, mais nous pouvons affirmer d'ores et déjà, sans grandes possibilités d'erreurs, que les plus grandes révélations ont lieu par le biais du rêve. Celui-ci est étroitement lié au dernier motif répertorié par Jouve, celui de la souffrance. Encore une fois, il s'agit de l'un des thèmes majeurs mis en place par le récit. Comme le souligne Jouve, « L'individu semble ne pouvoir se livrer totalement qu'à travers sa blessure. Si la sympathie a besoin de l'intimité, l'intimité a besoin de la souffrance. Peut-être faut-il voir là [...] une des marques essentielles du christianisme sur notre culture »<sup>26</sup>. Dans le roman de Saramago, la souffrance physique du Christ biblique perd un peu sa force face à l'ampleur des peines de l'âme qu'éprouvent les personnages, surtout masculins, qui sont les mieux focalisés. Les enjeux les plus secrets de la souffrance ne sont accessibles qu'aux confins de la psyché humaine, et de ce point de vue l'*ESJC* est très réussi, car les personnages sont imprégnés d'un légitime sens du tragique.

Lorsque Jouve cite l'amour comme motif donnant accès à l'intériorité des personnages, il n'y a pas d'allusion explicite à l'amour physique. Bien qu'il ne s'agisse pas exactement d'une thématique centrale dans le roman de Saramago, il est pertinent de noter que la sexualité expose à la fois un aspect de l'intimité du personnage au lecteur et joue un rôle intéressant dans le fonctionnement de l'effet-personne. Jouve ne retient pas cet aspect dans son chapitre sur le personnage comme personne, car il l'inclut dans celui qui traite du personnage comme prétexte à la satisfaction de certaines pulsions inconscientes du lecteur. Toutefois, l'*ESJC* met en scène des personnages ayant un statut très particulier: ils sont sacrés pour l'Église catholique, mythiques pour certaines croyances, historiques pour d'autres et romanesques pour Saramago. Peu importe la foi du lecteur, ce n'est certainement pas sans étonnement qu'il est amené par le récit à être spectateur des rapports sexuels entre Joseph et Marie, au début de l'histoire, et entre Jésus et Marie de Magdala,

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.140.

vers la moitié du roman. En dépit des pulsions du lecteur, le sexe est le ressort romanesque qui démythifie la virginité de Marie, car il la transforme en femme et en mère ordinaire. Pour sa part, le fils de Dieu, en se livrant à l'amour charnel avec Marie de Magdala, cesse d'être une créature spirituelle, comme le suggère la Bible, pour incarner la corporalité d'un homme quelconque. La sexualité étant l'une des formes les plus explicites et concrètes de l'exposition et de l'usage du corps humain, le recours aux scènes sexuelles ne semble donc pas avoir la même portée.

Jouve explique que l'intérêt du lecteur pour les scènes érotiques constitue en fait une pulsion voyeuriste dérivée de l'observation de la scène primitive ; il appelle cette modalité pulsionnelle la *libido sciendi*. Néanmoins, la force du code affectif est encore présente: « [...] dans le cadre du roman, le voyeurisme concerne aussi – et peut-être surtout – l'être affectif des personnages. L'intimité passionnelle est aussi fascinante que l'intimité corporelle »<sup>27</sup>. Comme le voyeurisme se caractérise par un désir de voir sans être vu, tout processus de lecture est fondé en partie sur ce trait essentiel. Dans ce cas, le vouloir entraîne un savoir: les comportements des deux couples de l'*ESJC* dénotent une différence substantielle entre eux. Joseph traite Marie froidement, il ne s'en approche pas exactement par amour mais plutôt par instinct primitif, ne découvrant que l'essentiel du corps de sa femme. Le lecteur se rend compte qu'il s'agit d'un rapport « traditionnel », qui n'a d'autre but que celui d'un besoin de décharge ni d'autre aboutissement que celui de la procréation. Il n'y a pas de préliminaires, ni aucune sorte d'échange entre les deux, car Joseph et Marie ne se disent absolument rien ni ne se regardent pas, Joseph rentre tout simplement dans la maison et rencontre sa femme réveillée et attentive, semblant attendre quelque chose :

Sans dire un mot, Joseph s'approcha et retira lentement le drap qui la couvrait. Elle détourna le regard, releva un peu le bord inférieur de sa tunique mais elle l'avait à peine retroussée à hauteur du ventre que déjà il se penchait et faisait de même avec sa propre tunique, entre-temps Marie avait écarté les jambes ou alors elle les avait écartées pendant le rêve et était restée ainsi, soit par une indolence matinale inhabituelle, soit à cause d'un pressentiment de femme mariée qui connaît ses devoirs. (*ESJC*, p. 26-27)

Les scènes érotiques représentées dans la fiction de Saramago touchent à des aspects cruciaux en regard de la doctrine catholique. Marie est pratiquement présentée au lecteur

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.157.

avec ses jambes écartées, soit par devoir conjugal, soit par la volonté divine, on peut du moins le supposer, étant donné que les choses inhabituelles, tout comme le rêve, ont souvent un rapport quelconque avec Dieu dans le roman. L'important à remarquer, c'est l'absence de volonté de Marie, d'une part, liée toutefois à l'intuition que l'acte est imminent, d'autre part. Joseph, quant à lui, ne s'approche pas de Marie par attirance physique, car il est dehors de la maison, mais soudain pris d'une « subite turbulence de son sang [...], signe d'une urgence différente, plus insistante » (*ESJC*, p. 26), probablement provoquée par Dieu, puisque le ciel prend l'allure d'une beauté unique, le temps semble s'arrêter et les coqs du voisinage se taisent, entre autres phénomènes inusités. Dans l'univers du roman, la notion de péché n'existe pas en ce qui concerne le sexe, étant donné que la chair de l'homme et la chair de la femme sont « toutes deux créées à cette fin » et que la semence de Joseph et l'intérieur de Marie sont « sacrés tous les deux car ils étaient la source et la coupe de la vie » (*ESJC*, p. 27). La fiction sacralise ainsi le sexe en fonction de deux postulats suggérés par le roman : Dieu est le créateur de tout, y compris du corps et de son usage, et on peut être fils de Dieu à partir de la conjonction charnelle, une chose n'empêchant pas l'autre. En fait, l'effet-personne lié à cette scène sert plutôt à valoriser l'aspect humain des personnages qu'à s'attaquer à la conception spirituelle de Jésus. Néanmoins, la force de Dieu est déjà très fortement présente : « créées à cette fin », les personnes sont soumises aux projets divins.

Par ailleurs, entre Jésus et Marie de Magdala tout se passe différemment, non seulement parce que c'est l'apprentissage de Jésus qui est en jeu, mais aussi à cause de l'attirance mutuelle qu'ils ressentent dès qu'ils s'approchent pour la première fois. On peut remarquer aussi un renversement assez net des personnages féminins, car, en théorie, c'est la prostituée qui devrait se présenter au lecteur avec les jambes écartées, et non la Vierge Marie. Marie de Magdala joue d'abord un rôle maternel, car elle lave et soigne la plaie de Jésus. N'oublions pas que le jeune homme se dirige effectivement vers la maison de sa mère, c'est le « destin » qui veut que sa blessure se rouvre devant la maison de la prostituée. À titre de comparaison, notons également que Marie-Madeleine joue un rôle essentiel dans les *Évangiles*, vu que c'est elle qui témoigne en tout premier de la résurrection de Jésus. Qu'y a-t-il de spécial chez cette femme pour qu'elle soit la personne la plus privilégiée du *Nouveau Testament* ? Mathieu et Marc relatent l'épisode d'un dîner à

Béthanie chez Simon, le lépreux. Une femme, qui n'est pas identifiée par les évangélistes, s'approche de Jésus en tenant un vase plein d'onguent d'une grande valeur et renverse tout le contenu sur sa tête à lui. Étonnés par le gaspillage, les disciples argumentent que l'onguent aurait pu être vendu à un très bon prix et que l'argent aurait pu être destiné aux pauvres. Jésus défend la femme, en leur disant qu'elle a fait une bonne action, car les pauvres seront toujours avec eux pour qu'ils leur fassent le bien, mais lui, il ne sera pas toujours là. Jésus ajoute qu'en fait la femme l'a préparé pour son enterrement et que son action devra être racontée partout dans le monde en mémoire de l'Évangile (Mathieu, 26 : 6-13 ; Marc, 14 : 3-9). Sans faire mention de la ville où Jésus se trouve, ni de l'identité de la femme qui porte le vase d'onguent, Luc relate un épisode semblable. Jésus mange chez un pharisien et une femme pécheresse s'approche de lui par derrière, lave ses pieds avec ses larmes, les essuie avec ses cheveux, les embrasse et les oint avec l'onguent. Jésus pardonne alors les péchés de la femme en lui disant que sa foi l'a sauvée. (Luc, 7 :36-50). Ensuite, Luc ajoute que Jésus prêchait de village en village, accompagné de ses disciples et des quelques femmes qui avaient été guéries d'esprits malins ou de maladies, dont Marie-Madeleine, de laquelle sept démons sont sortis (Luc, 8 : 1-2). Or, la femme de l'épisode de l'onguent n'est autre que Marie Madeleine, puisque Jean propose une version où cette femme est doublement identifiée. Lors du récit de la résurrection de Lazare, il explique ceci : « Et Marie était celle qui avait oint le Seigneur avec l'onguent, et lui avait essuyé les pieds avec ses cheveux; dont le frère Lazare était malade »<sup>28</sup> (Jean, 11 :2). Toutefois, Jean raconte seulement au début du douzième chapitre l'épisode de l'onguent, qui se passe à Béthanie, six jours avant Pâques, lors d'un souper avec Lazare où Marthe les servait. Marie oint les pieds de Jésus et les essuie avec ses cheveux. Alors Judas Iscariotes demande pourquoi l'onguent n'a pas été vendu à bon prix et l'argent n'a pas été donné aux pauvres. Pour l'évangéliste, le disciple ne se souciait pas des pauvres, mais de sa bourse. Jésus répond à peu près la même chose que chez Mathieu et Marc, où l'onguent est renversé sur sa tête :« Laissez-la ; elle a gardé ceci pour le jour de ma sépulture ; Parce que les pauvres vous les avez toujours avec vous ; mais à moi pas toujours vous m'avez »<sup>29</sup> (Jean : 12, 7-8).

<sup>28</sup> « E Maria era aquela que tinha unguido o Senhor com unguento, e lhe tinha enxugado os pés com os cabelos [...] ».

<sup>29</sup> « [...] Deixai-a ; para o dia da minha sepultura guardou isto ; » / « Porque os pobres sempre os tendes convosco ; mas a mim nem sempre me tendes. »

Ce détour par l'étude de l'intertexte biblique à propos de Marie-Madeleine s'avère d'une importance majeure pour la compréhension du rôle de cette femme dans la vie Jésus. Il montre également que l'*ESJC* ne semble pas s'écarter tellement des évangiles canoniques, puisqu'en fait l'épisode retenu, quoique raconté par les quatre évangélistes, n'est pas beaucoup cité ailleurs. Hormis l'insertion de la sexualité, la foi et l'humilité de Marie-Madeleine demeurent constantes dans la fiction saramaguienne, où la prostituée soigne les pieds de Jésus, grâce à quoi, au plan symbolique, le jeune homme, fortifié par l'amour, sera capable de poursuivre sa marche. Dans le chapitre qui suit, nous montrerons que la rencontre avec Marie de Magdala est préfigurée dans l'*ESJC* par le chant d'une femme que Jésus écoute et imagine nue dans le fleuve Jourdain, au bord duquel il décide de tremper ses pieds meurtris. Le narrateur raconte alors ce qui se passerait si cette femme passait par là : « Avec quelques paroles ou sans parole, la femme se dévêtira de nouveau, et quand sera arrivé ce qu'on doit toujours attendre de ce genre de rencontre, elle lui retirera ses sandales avec un soin extrême, elle guérira ses plaies en déposant sur chaque pied un baiser et en les enveloppant ensuite, comme un oeuf ou un cocon, dans sa propre chevelure humide » (*ESJC*, p. 287).

L'abandon, la solitude, l'attirance physique et l'amour à première vue composent le sentiment harmonieux que Jésus et Marie de Magdala partagent dès qu'il s'approche l'un de l'autre. L'érotisme est fortement présent dans cette scène, où Marie de Magdala commande toute une préparation avant l'acte: le déshabillage, la toilette, les caresses. Pourtant, la nudité évoque une forte complicité spirituelle entre le jeune homme et la femme, car ils soignent mutuellement leurs respectives plaies de l'âme, qui sont la culpabilité héritée et le sentiment de la faute, pour Jésus, et la porte de sa maison toujours ouverte et par laquelle son amour n'entrait pas, pour Marie de Magdala. La nudité constitue en fait une double exposition où chaque personnage montre volontairement son corps à un autre, mais involontairement au lecteur qui, outre la satisfaction pulsionnelle, se reconnaît aussi en tant qu'être sexué dans cet « espionnage ». En outre, la dimension spirituelle de l'amour physique valorise l'interaction entre corps et âme et, à cet égard, renvoie à la dualité inhérente à tout être humain. Tout ce processus augmente sans doute l'efficacité de l'effet-personne lié aux couples de l'*ESJC*. Joseph et Marie, d'une part, et Jésus et Marie de Magdala, d'autre part, incarnent deux façons possibles et opposées de pratiquer le sexe. La

première est plus artificielle parce qu'elle est socialement construite, voire imposée, c'est-à-dire qu'elle synthétise le besoin de l'homme et le devoir de la femme. La deuxième ignore les règlements sociaux et naît de la connivence physique et spirituelle entre un homme et une femme, c'est-à-dire que leur vouloir est commun. Les deux cas symbolisent le rapport des personnes réelles face à la sexualité. En ce qui concerne la doctrine catholique, le roman de Saramago ne rejette pas la spiritualité, ni ne fait pas nécessairement l'éloge de la corporalité. Il montre néanmoins que les deux coexistent dans les êtres humains et que la sexualité n'entraîne pas la souillure de l'âme, car elle n'empêche pas Jésus d'être fils de Dieu. Au contraire, elle sert à réunir complètement Jésus et Marie de Magdala.

Bref, plusieurs aspects se juxtaposent pour la mise en place d'un complexe mécanisme narratif qui vise à ce que le lecteur reçoive le personnage comme une personne, c'est-à-dire un congénère. Le lexique modal et la logique narrative permettent de fortes résonances dans la production de l'effet-personne chez le lecteur. Jouve explique que « l'impression de "logique narrative" est [...] fondée sur la dissémination du signifiant-personnage dans l'ensemble du récit »<sup>30</sup>. Les modalités de l'être et du faire font effectivement du personnage, à l'instar des personnes réelles, une figure pleine de sens. Pour *Candido*, la construction de sens autour d'une figure de fiction n'est pas limitée ni fragmentaire comme dans l'interprétation des personnes réelles. Dans le roman, l'écrivain établirait quelque chose de moins variable. Pour le critique, la logique du personnage constitue en fait une logique de composition basée sur la sélection et la combinaison, ce qui donne l'illusion de l'illimité.

Justement par la limitation des énoncés, les personnages ont une plus grande cohérence que les personnes réelles (et même lorsqu'ils sont incohérents, ils montrent au moins en cela une cohérence); une plus grande exemplarité (même lorsqu'ils sont banals, que l'on songe à la banalité exemplaire de certains personnages de Tchekov ou d'Ionesco); une plus grande signification, et, paradoxalement, une plus grande richesse aussi – non qu'elles soient plus riches que les personnes réelles, mais grâce à la concentration, sélection, densité et stylisation du contexte imaginaire, qui réunit les fils épars et déguenillés de la réalité dans un modèle ferme et consistant<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 115.

<sup>31</sup> Antonio *Candido*, *op. cit.*, p. 35 (nous traduisons).

La position de Candido semble aller à l'encontre de la notion d'incomplétude du personnage, qui donne au lecteur la tâche de combler les lacunes du récit. Tout ce que la narration omet est davantage insignifiant, car ce qui est présent est suffisamment signifiant au point de supposer la totalité. Pourtant, il ne faut pas ignorer l'aspect mystérieux de certains personnages créé par des omissions. Songeons, à cet égard, à la figure toujours énigmatique de Pasteur. En principe, le lecteur ne sait pas une infinité de choses sur les personnages, mais celles qu'il sait sont extrêmement chargées de sens. D'où la force de l'effet-personne dans le roman: les quelques références au vouloir, au savoir et au pouvoir du personnage, insérées dans des thématiques qui accèdent directement à son intériorité, suffisent pour que le lecteur le reçoive comme un semblable, c'est-à-dire qu'il fasse temporairement abstraction qu'il a affaire à un monde imaginaire. La façon dont Saramago trace la personnalité et le cheminement de ses personnages s'écarte ainsi de leur représentation succincte et lacunaire véhiculée par le *Nouveau Testament*. Contrairement à leur statut divin ou leur rapport particulier au divin proposé par l'imaginaire chrétien, Joseph, Marie et, évidemment, Jésus vivent, aiment, souffrent, désirent et sont influencés par des valeurs morales, comme tout être humain. Ces éléments sont facilement repérables par le lecteur à cause du fonctionnement du code narratif, notamment par la prédominance du psycho-récit, qui permet la soumission des pensées des personnages à la réflexion du narrateur et, du coup, une mise en valeur de leur vie psychique. En outre, il y a également la dimension thématique du roman de Saramago, qui, selon la perspective du code affectif, amplifie l'effet-personne des personnages, en exposant leur intimité à travers le rêve, l'enfance, l'amour et la souffrance. Pour Jouve, le code affectif n'est pas capable de produire des identifications aux personnages, mais seulement de la sympathie, de la complaisance, de l'indulgence. Pour nous, le code affectif est suffisamment puissant pour que, outre la simple compréhension, des identifications précises, c'est-à-dire ponctuelles, aient lieu. Évidemment, tout dépendra de l'histoire de vie de chaque lecteur et de ses possibles coïncidences avec celle des personnages.

Dans le chapitre précédent, nous avons montré que les personnages de l'*ESJC* relèvent en même temps de l'histoire, du mythe et de la fiction. Avant la lecture de ce roman, le lecteur initié aux confessions chrétiennes a été amené à croire que ces personnages, surtout Jésus, sont des êtres parfaits, parce que spirituels, incarnant la



présence de Dieu parmi nous. Dans l'évangile de Saramago ils sont humanisés et peut-être qu'à cause même de cela ils sont fautifs, pécheurs, imparfaits, mais encore dignes de pitié. Nos quelques comparaisons entre l'*ESJC* et le *Nouveau Testament* révèlent que certains aspects « personnifiants » du roman sont déjà en filigrane dans le canon. Saramago les développe dans l'univers de la fiction, en inventant une trame axée sur le côté humain. Évidemment, le recours aux scènes sexuelles demeure la plus grande exception. L'optique de l'humanisation rend ainsi compte d'un grand nombre d'interactions entre les figures du récit et l'instance lectrice lors de la réception. Pourtant, plusieurs éléments distincts ressortent du roman si l'on approche autrement celui-ci. En plaçant le personnage entre le lecteur et l'auteur, un peu comme Pasteur dans la barque, assis entre Dieu et Jésus, le chapitre qui suit s'attardera à analyser les enjeux de ce changement de perspective.

### 3. Matériaux pour une réflexion sur le sens du personnage

La réception du personnage en tant que décalque de personnes réelles relève, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, d'une illusion référentielle. Or, ce type de piège n'a lieu que dans des situations où le lecteur ne garde pas suffisamment de distance entre lui-même et l'objet de son attention, à savoir le texte. En dépit de l'impossibilité de garder pleinement sa faculté critique du début à la fin de la lecture romanesque, l'attitude première du lecteur, celle qui lui permet d'entrer en contact avec le paratexte, d'ouvrir le livre et de le parcourir dès ses premières lignes, consiste à entrevoir le texte comme le produit du travail d'un écrivain. Ceci constitue, selon Jouve, le premier niveau de lecture: « recevoir le personnage comme pion suppose [...] de garder à l'esprit qu'il fait partie d'un texte ourdi par un auteur »<sup>1</sup>. Dans ce régime de lecture, le *lectant* envisage le texte comme un échiquier, et les figures du récit comme le support des manoeuvres de l'auteur. Dans l'optique de Jouve, le personnage-pion produit ainsi chez le lecteur un « effet-personnel », car le personnage est reçu par rapport au créateur du monde narratif duquel il ressort. L'effet-personnel travaille sur deux niveaux complémentaires: le personnel narratif se rapporte à un *lectant jouant*, alors que le personnel herméneutique fait référence à un *lectant interprétant*. Les deux seront analysés l'un après l'autre et tisseront dorénavant le fil conducteur de ce chapitre, dont l'objectif majeur est donc celui de dégager et de discuter les principaux aspects de la réception narrative et herméneutique du personnage. Étant donné la portée de chacune de ces modalités, nous les approcherons séparément. Ainsi, dans un premier temps, nous nous concentrerons sur l'effet-personnel narratif, où le personnage est reçu par le lecteur en tant que pion d'un jeu de prévisibilité sur le récit. À cet égard, deux composantes seront focalisées: la cohérence et l'intertextualité. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur l'effet-personnel herméneutique, où le personnage est reçu par le lecteur en tant que pion d'un jeu plutôt interprétatif de déchiffrement des intentions de l'auteur et de la morale du roman. En ce sens, l'analyse partira d'un inventaire thématique qui permettra de dégager l'axiologie de l'instance narratrice et la place des personnages dans ce système de valeurs. Toutefois, avant d'entamer l'analyse proprement dite, il nous faudra revenir sur le système de sympathie déjà étudié, plus spécifiquement sur le code culturel, étant donné qu'il pose des

---

<sup>1</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 107.

enjeux pertinents au fonctionnement de l'effet-personnel, notamment par rapport à l'activation ou à la neutralisation de l'axiologie du sujet lisant.

### 3.1. Les spécificités du code culturel

Dans le chapitre précédent, nous avons montré le fonctionnement du système de sympathie et des codes narratif et affectif dans l'*ESJC*. Il resterait à analyser, encore que brièvement, le troisième code, le culturel, qui reçoit le personnage encore comme personne, mais à partir de valeurs extratextuelles, plus spécifiquement celles du système axiologique du sujet lisant. En ce sens, il peut y avoir un certain rejet du personnage par incompatibilité morale ou, à l'opposé, un investissement par projection idéologique. Ce mécanisme n'est possible que grâce à la tendance qu'a l'être humain de comprendre les choses à partir de son expérience propre, comme le rappelle Jouve. Selon le critique, le code culturel s'avère le moins efficace des trois, étant donné qu'il ne fonctionne que sous des conditions particulières. C'est dire que le retour de la faculté critique du lecteur dépend de deux situations, qui sont à retenir: « lorsque le roman lu est, chronologiquement, proche du sujet lisant » et « lorsqu'il est peu marqué au niveau du genre »<sup>2</sup>. Observons séparément la pertinence de chacun des deux cas par rapport à l'*ESJC*.

Encore que Saramago tisse un récit chronologiquement éloigné du temps de la lecture, on ne peut pas dire que son roman affaiblit le sens critique du lecteur. L'*ESJC* est une oeuvre qui présente un statut particulier. Malgré le grand décalage entre l'univers spatio-temporel du récit et celui de la réalité, il n'en demeure pas moins que le sujet traité par Saramago est emblématique de la genèse de la culture occidentale. Ainsi, il s'avère pratiquement impossible d'aborder l'*Évangile* de Saramago en toute naïveté, soit par simple divertissement ou par véritable contemplation artistique. Jouve lui-même le reconnaît: « quand une oeuvre est culturellement proche de nous, nous avons en effet tendance à la recevoir comme autre chose qu'un pur objet esthétique »<sup>3</sup>. Ce n'est pas tant la croyance du lecteur qui compte ici, mais plutôt sa formation, son degré d'immersion dans l'univers de la culture chrétienne, qui est fondatrice non seulement de la religion catholique, mais aussi d'une vaste gamme de cultes évangéliques anciens ou modernes. La culture, entendue ici comme un ensemble d'idées, de pratiques, de théories, de méthodes et

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>3</sup> *Id.*

de préceptes que l'individu absorbe malgré lui, oriente la croyance, laquelle s'avère une démarche spontanée seulement en apparence. L'écrivain José Saramago pose bien ces enjeux en affirmant qu'il est athée, mais qu'à la fois il ne peut pas s'empêcher d'être chrétien, car ses racines originent d'un milieu catholique traditionnel de la province portugaise de Ribatejo. « Il y a une évidence qui ne doit pas être oubliée: en ce qui concerne la mentalité, je suis chrétien. Donc, j'écris sur ce qui fait de moi la personne que je suis. »<sup>4</sup>. À l'opposé d'une mentalité involontairement imprégnée de valeurs enracinées, il y a également l'étrangeté culturelle, selon laquelle la lecture de l'*ESJC* serait radicalement toute autre pour un taoïste, par exemple, pour qui le code culturel soit n'aurait presque pas d'effet, soit serait fondé sur d'autres valeurs. Marqué ainsi par la proximité culturelle, tout lecteur élevé dans la pensée chrétienne aura tendance à juger les personnages à partir d'une telle optique. À titre d'exemple, il va reconnaître la faute égoïste de Joseph, mais il aura certainement pitié de cet homme à cause de sa souffrance et de son repentir. Il est conditionné à valoriser la bonté, la justice et les personnes pieuses et à dévaloriser la méchanceté, la tyrannie et les intérêts narcissiques. Ces oppositions étant construites dans le récit par une inversion totale de rôles, tous les éléments du texte convergent vers une sympathie à l'égard du Diable et à un mépris envers Dieu. C'est là, d'ailleurs, l'un des arguments majeurs utilisés par les fundamentalistes pour accuser Saramago d'hérésie, faisant de l'auteur l'image d'un écrivain satanique, diabolique, d'un ange de l'enfer au service de l'Antéchrist.

L'axiologie du lecteur étant neutralisée par l'éloignement culturel ou, à l'opposé, actualisée par la proximité culturelle, il reste à examiner un dernier aspect qui joue également sur ce mécanisme d'orientation. Il s'agit du rôle du genre littéraire dans le processus de jugement des personnages: les conventions propres du genre facilitent l'endormissement de la faculté critique du lecteur, alors que l'absence d'une appartenance générique définie provoque son réveil, selon Jouve. À cet égard, l'*ESJC* de Saramago peut être envisagé selon deux perspectives différentes. Tout d'abord celle de l'auteur, qui qualifie son oeuvre d'*Évangile* et qui ajoute la mention *roman*. Jusqu'à un certain point, il suit ce qu'il annonce en couverture, en réécrivant un récit déjà connu par le lecteur sous une autre rubrique, et en utilisant les structures traditionnelles du genre romanesque, telles que la prose, la narrativité, la diégèse et la représentation d'un héros en quête de sens. Pour un

---

<sup>4</sup> Réponse à des questions posées par la revue italienne *Panorama*, dans le journal intime de Saramago intitulé *Cadernos de Lanzarote*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 147 (nous traduisons).

lecteur naïf, ces quelques points de repères génériques suffiraient pour sceller le contrat de lecture où il y a acceptation d'immersion dans le monde du roman avec ses caractéristiques intrinsèques. Ce n'est qu'à ce niveau que nous pouvons concevoir une neutralisation, encore que partielle, du jugement critique du lecteur, étant donné que la thématique abordée par le récit tend, à l'opposé, à le potentialiser. De surcroît, un lecteur non seulement plus averti, mais également plus expérimenté d'un point de vue « encyclopédique », au sens où l'entend Eco, possède plus de moyens pour saisir la complexité générique qui se pose dans l'*ESJC*. Bien entendu, la forme du roman domine le texte, mais Saramago utilise des techniques qui rappellent d'autres genres. Les descriptions métaphoriques font écho à la poésie, les digressions fréquentes marquent la présence de l'essai et les dialogues, rapportés sans presque aucune intervention du narrateur, rappellent la prise de parole des acteurs et les didascalies de l'univers théâtral. Évidemment, le dialogue romanesque existe de façon autonome et ne renvoie pas systématiquement au théâtre. Pourtant, dans l'*ESJC* il a peut-être un effet de contraste, résultat d'une présence marquante du narrateur au fil du récit, mais aussi d'un certain effacement ou d'une intervention minimale lors des conversations des personnages, d'où l'analogie avec la dramaturgie. En outre, le narrateur semble agir paradoxalement lorsqu'il s'en prend à quelques formes traditionnelles du roman, au moment même où il est en train de les reproduire dans son propre récit. Cet aspect intéressant sera d'ailleurs analysé plus tard, à la fin de ce chapitre. L'important à noter, c'est l'insoumission du narrateur à un modèle romanesque préexistant, ce qui ébranle l'apathie critique du lecteur, si elle a lieu au cours de la lecture. Pour Jouve, « sitôt qu'une oeuvre cesse de s'imposer au lecteur sur la base de règles textuelles strictes et reconnues, ce dernier rentre en possession de ses facultés critiques »<sup>5</sup>. Bref, on peut constater que, par rapport au fonctionnement du code culturel de l'*ESJC*, il y a un double appel à l'axiologie du lecteur, soit parce que celui-ci est, d'un point de vue thématique, concerné culturellement par l'oeuvre, soit parce qu'il est, d'un point de vue formel, surpris par la structure hétéroclite du texte. On observe ainsi que la figure du narrateur joue un rôle crucial dans la réception et dans l'analyse des personnages, puisqu'en effet il réalise une médiation entre ceux-ci et le lecteur.

---

<sup>5</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p.146.

## 3.2. Personnages et prévisions

Dans l'optique de Vincent Jouve, le personnage en tant que pion narratif a un statut particulier. Il est avant tout « un instrument textuel au service de l'intrigue », c'est-à-dire « le pôle privilégié des questions et attentes du lecteur », donc « le support du jeu de prévisibilité qui fonde la lecture romanesque »<sup>6</sup>. Jouve reprend ainsi Wolfgang Iser pour concevoir la lecture comme une tension constante entre « protention », projection de ce qui va se passer, et « rétention », mémorisation de ce qui est déjà arrivé dans le monde du récit<sup>7</sup>. En ce sens, le personnel narratif fonctionne pleinement dans les « endroits stratégiques » cités par Jouve: fin de chapitre, de scène ou d'épisode. En portant une attention particulière à ces endroits stratégiques, nous analyserons au fil des prochaines pages la structure événementielle du récit, tout comme la dimension intertextuelle qui en découle, deux aspects majeurs dans le fonctionnement de l'effet-personnel narratif dans l'*ESJC*. Le but de cette partie est donc celui de relever et de discuter des points pertinents au fonctionnement de l'effet-personnel narratif chez le lecteur.

### 3.2.1. La structure cohérente du récit

L'*ESJC* de Saramago est divisé en chapitres sans numérisation ni sous-titres ; une feuille de garde signale les fragmentations du texte, correspondant à des épisodes pertinents pour l'évolution du récit. Chaque chapitre contient une scène principale, ce qui permet de constater que la structure traditionnelle adoptée par Saramago favorise la dynamique de prévisions du lecteur. En fait, l'opération de fragmentation du récit en chapitres, entièrement contrôlée par le narrateur, constitue en quelque sorte un stratagème pour obliger le lecteur à jouer, à réfléchir sur les possibilités du récit, à parier virtuellement avec la narration. Si le lecteur, lui, a tout le pouvoir sur la fragmentation de sa lecture, il est inévitablement soumis à la structure imposée par le texte. Ceci étant dit, ce n'est pas sans une grande curiosité que le *lectant jouant* entamera la lecture du deuxième chapitre de l'*ESJC* après avoir parcouru les dernières lignes de l'incipit, qui font référence à « la seule histoire possible ». À ce moment, il se demandera certainement s'il va lire encore une fois l'histoire qu'il connaît déjà (protention), puisqu'il vient de sortir d'un épisode déjà connu (rétention), mais à la fois différent, c'est-à-dire présenté d'emblée selon une autre

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>7</sup> Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, p. 203-205 cité par Jouve, *op. cit.*, p. 93.

perspective. Il en va de même pour ce qui suit: après la lecture du deuxième chapitre, dédié essentiellement à décrire un lever de soleil extraordinaire et la rencontre sexuelle entre Joseph et Marie, le lecteur a l'impression de revenir au début de l'histoire présentée à rebours par l'incipit. Néanmoins, ce n'est que dans le troisième chapitre qu'il peut en avoir la certitude, car c'est le moment où les personnages de Joseph et Marie lui sont formellement présentés. La séquence des trois premiers chapitres montre au lecteur que les prévisions sur l'enchaînement du roman qu'il est en train de lire ne seront pas facilement confirmées. Les ruptures chronologique, culturelle, voire « morale », en font la preuve. En d'autres termes, la fin du récit précède le début, ainsi que la représentation des ébats amoureux des personnages précède leur introduction au lecteur. L'anormalité de la scène s'aggrave énormément, puisqu'il s'agit de Joseph et Marie. Historiquement, ce couple a une bonne réputation morale et, selon le *Nouveau Testament*, n'a pas eu de rapports sexuels pour qu'il y ait conception de leur fils aîné. Dans son étude sur l'*ESJC* de Saramago, Salma Ferraz affirme: « La question de la naissance virginale du Christ n'est pas questionnée ni par les catholiques, ni par les protestants. En général, il y a une unanimité sur ce point, quoiqu'il existe plusieurs controverses par rapport à la virginité après l'accouchement de Marie »<sup>8</sup>. Ferraz montre bien dans son étude, à travers la perspective bakhtinienne, la façon dont les personnages du roman sont carnalisés, notamment Marie, qui, selon l'auteure, constitue, avec Joseph et Dieu, l'une des figures les plus détestées par le narrateur. La désacralisation de Marie s'effectue dès sa première apparition dans le récit linéaire, car elle est présentée avec les jambes écartées au lecteur, comme le note Ferraz.

Ces quelques aspects généraux sur les trois premiers chapitres servent à illustrer la complexité de l'échiquier imposé d'emblée au lecteur. Dans le chapitre précédent, nous avons essayé de montrer à quel point les modalités jouent sur la réception du personnage en tant que personne. En fait, sous l'optique du personnage comme pion, le lexique modal ne cesse pas d'être heuristique, car, d'après Jouve, il constitue l'un des supports de la prévisibilité. Ainsi, pour le théoricien, les modalités « orientent le devenir des personnages » et « dessinent des isotopies »<sup>9</sup>. Les isotopies sont les redondances, c'est-à-dire les éléments récurrents responsables de la construction des possibilités et capables d'inférer du sens au texte. La prévisibilité relève ainsi de l'organisation interne du roman.

---

<sup>8</sup> Salma Ferraz, *O quinto evangelista: o (des) evangelho segundo Saramago*, Brasília, UnB, 1998, p.75 (nous traduisons).

<sup>9</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 92.

L'*ESJC*, autant sur le plan formel que thématique, renferme un récit bien articulé et organisé, assistant au moins sur ce point la tâche du lecteur. En dépit des phrases longues, des excessives interventions de l'instance narratrice et de l'originalité dans la transcription des dialogues, le discours saramaguien dessine des isotopies très raffinées d'un point de vue sémantique. L'ouverture du troisième chapitre, où les personnages de Joseph et de Marie sont véritablement introduits au lecteur, sert d'exemple, tout comme la plupart des descriptions où le narrateur montre (*showing*) plus qu'il ne raconte (*telling*), selon la terminologie de E.M. Forster<sup>10</sup>. « Joseph et Marie vivaient dans un village appelé Nazareth, terre ingrate et peu peuplée, en Galilée, dans une maison semblable à toutes ou presque, un cube tordu fait de briques et de boue, pauvre parmi les pauvres. Aucune invention de l'art architectonique, seule la banalité uniforme d'un modèle inlassablement répété » (*ESJC*, p. 29). Dans ces deux phrases assez courtes les lexiques *semblable*, *aucune invention*, *banalité uniforme* et *modèle répété*, ainsi que la double récurrence du mot *pauvre*, tissent un microréseau d'isotopies qui expriment la condition de Joseph et Marie, soit des gens misérables et ordinaires. Par ailleurs, selon une échelle plus large, à savoir celle du texte dans sa totalité, les redondances se retrouvent éparpillées pour constituer des réseaux sémantiques multifonctionnels. Ceux-ci sont responsables à la fois de la mise en place de certaines oppositions binaires (la pauvreté et la richesse, le mensonge et la vérité, la justice et l'injustice, le bien et le mal), des principaux enjeux thématiques abordés dans le roman (le destin, la faute, la culpabilité) et, par conséquent, de l'assistance au lecteur dans son travail d'anticipation imaginaire de l'action.

Par ailleurs, notons que la linéarité du récit joue un rôle capital dans le bon fonctionnement du système de prévisibilité du lecteur. Mise à part l'anticipation de la fin du récit dans l'incipit, la narration de Saramago dans l'*ESJC* s'avère moyennement traditionnelle par rapport au traitement du temps, ne suivant donc pas entièrement les tendances dites post-modernes de discontinuité ou d'éclatement temporel. Notons, toutefois, que le mépris de la chronologie du roman caractérise un comportement nullement récent. Saramago reconnaît que, dans l'ensemble de son oeuvre, la fracture du temps constitue une « dette » envers Cervantès<sup>11</sup>. Pour anticiper les mouvements de l'action des personnages, le lecteur utilise les informations qu'il connaît déjà, semées au fil de la lecture

---

<sup>10</sup> E. M. Forster, *Aspects of the novel*, Harmondsworth, Penquin Books, 1962.



par le narrateur. Or, le jeu de prévisibilité n'a évidemment pas la même teneur s'il s'agit d'un récit linéaire ou fragmenté. Dans le premier cas, le lecteur est seul devant une énigme, alors que dans le deuxième, la dynamique d'analepses et de prolepses fournit des pistes pour mieux guider (ou mieux tromper) les prévisions de l'instance lectrice. Nous soulevons ces quelques aspects pour illustrer comment la cohérence peut jouer autant sur le plan lexical que structural.

Jouve ne fait pas de mention explicite aux retours en arrière ni aux sauts vers le futur dans la diégèse du roman, peut-être à cause de son rapport plutôt indirect avec la cohérence, mais évidemment direct avec l'aspect de la prévisibilité. Les analepses et les prolepses, en faisant un certain écho aux rétentions et aux protentions proposées par Iser, influencent énormément le lecteur dans son travail d'anticipation des événements. Si, d'emblée, les prolepses surgissent comme le poison qui assassine le plaisir des prévisions, elles se révèlent parfois pertinentes du point de vue de la réévaluation des possibilités du récit. En d'autres termes, apprendre sur l'avenir des personnages ferme certaines portes pour ouvrir des fenêtres sur les moyens, les raisons et les enjeux autour des événements connus par le lecteur avant leur accomplissement. En outre, le jeu n'est jamais terminé avant la dernière ligne du récit, car les prolepses permettent des moments où le narrateur doit faire preuve d'honnêteté, c'est-à-dire pousser l'action dans la direction préalablement promise. Dans un roman à forte charge ironique, rien n'est jamais sûr pour l'instance lectrice. Quoique peu nombreuses, les prolepses explicites n'excluent pas l'occurrence d'autres formes, plus implicites, semblables à des pré-figurations. Voici des exemples du premier cas:

\* Dans quatre ans Jésus rencontrera Dieu [...] (p.241);

\* Avant cela, toutefois, les circonstances, les hasards et les coïncidences [...] voudront que Jésus rencontre sa mère et certains de ses frères et soeurs à Jérusalem [...] (p.259);

\* Finalement, l'objectif de cette longue et laborieuse dissertation est de dire que notre Jésus trouvera sûrement le moyen de se présenter dignement au Temple avec son petit agneau [...] (p.260).

L'emploi du futur simple de l'indicatif énonce la certitude sur l'avenir (*rencontrera*, *voudront* et *trouvera*), dissipant les moindres possibilités de doute, qui serait exprimé par le subjonctif ou atténué par un lexique modal. Quel serait, chez le lecteur, l'effet de ces

---

<sup>11</sup> José Saramago, *Aproximação a um retrato*, op. cit., p. 38. Cette caractéristique avait déjà été soulevée par Milan Kundera sous une appellation semblable: « L'héritage décrié de Cervantes » dans *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

informations anticipées? Jouve affirme ceci: « Le *lectant*, pour qui “prévisibilité” est synonyme d’ennui, saura gré au narrateur d’avoir déjoué ses prévisions »<sup>12</sup>. Or, le roman de Saramago, en posant la spécificité de l’intertextualité, propose des analogies constantes entre la fiction et les évangiles canoniques. Le travail du lecteur ne consiste pas exactement à prévoir, mais plutôt à vérifier les points communs et les points divergeants entre ces textes. Le plaisir de la lecture de l’*ESJC* est fondé sur ce dialogue intertextuel. Au lieu d’ennuyer le lecteur, les prolepses, explicitement marquées au niveau de l’énonciation et utilisées avec parcimonie, stimulent le lecteur à se concentrer sur d’autres éléments plus pertinents. De surcroît, le fait d’avancer certains renseignements, et de les transformer par la suite en vérité à l’intérieur du récit, confère, du moins sur le plan symbolique, de la crédibilité au narrateur, en établissant une plus grande complicité entre celui-ci et l’instance lectrice. Ce genre de connivence se révèle nécessaire et important dans un contexte qui correspond aux années obscures de la vie de Jésus, d’une part, et contaminé par le discours ironique, d’autre part. Par ailleurs, comme mentionné plus haut, les prolepses les plus récurrentes sont d’ordre implicite, c’est-à-dire qu’elles ne sont pas énoncées comme telles, mais subtilement suggérées par les pensées ou par les discours des personnages. Notons les exemples suivants:

\* Joseph laissa pendre sa tête comme s’il avait définitivement renoncé à comprendre, emportant avec lui à l’intérieur du sommeil une idée totalement absurde, l’idée que cet homme avait été une image de son fils devenu homme, venu du futur lui dire, Un jour je serai ainsi, mais tu ne parviendras pas à me voir ainsi. (p. 74)

\* [Joseph] Il comprit que pour la première fois de sa vie il doutait du sens du monde et comme s’il renonçait à un dernier espoir il dit à voix haute, Je vais mourir ici. (p. 97)

Dans les deux extraits, Joseph est confus et déçu de ses limites humaines de compréhension des choses. Le premier fait référence à l’homme que Joseph a vu marcher à côté des femmes dans le chemin vers Jérusalem. Le deuxième se rapporte au retour de Jérusalem le jour où Joseph a trouvé du travail au Temple. Du point de vue de l’enchaînement des épisodes, il y a accomplissement ultérieur des deux actions, exprimées encore une fois par l’emploi du futur, simple dans le premier cas, proche dans le deuxième. Néanmoins, le premier exemple s’accomplit au sens littéral, alors que le deuxième devient vérité dans la fiction au sens partiellement figuré. Il est vrai que Joseph ne verra jamais Jésus adulte. Pourtant, la suite de la lecture montre que Joseph meurt en fait à Séphoris, et non pas

---

<sup>12</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p.98, mis en italique par l’auteur.

devant la tombe de Rachel. Mais le lecteur comprend que l'innocence et la paix intérieure de Joseph succombent effectivement lors du trajet entre Jérusalem et Bethléem. Ces prolepses implicites révèlent la force ontologique des personnages et préparent le lecteur pour ce qui suit, notamment dans le cas du rêve, qui joue un rôle crucial dans les prévisions de l'avenir. On observe également la dialectique suivante: les moments d'abandon, de bouleversement ou de désespoir, dus à l'effort extrême pour saisir sa condition, ouvrent l'esprit de Joseph à la lucidité la plus inattendue, faisant écho aux mots solennels de Jésus prononcés à sa mère au moment de quitter la maison: « [...] peut-être les hommes naissent-ils avec la vérité en eux et ils ne la disent pas tout simplement parce qu'ils ne croient pas qu'elle est la vérité » (*ESJC*, p. 201).

Cette parenthèse sur les prolepses vise à illustrer la variété des composantes qui influencent les prévisions du lecteur sur la direction du récit. D'autres éléments pourraient encore être exploités, comme des discours ou des scènes auxquels le narrateur accorde peu d'importance, mais qui en préfigurent d'autres, dûment contextualisés. Par exemple, lorsque Jésus décide de partir, Marie lui demande ce qu'il fera pour subsister, et le jeune homme lui répond qu'il sera berger ou pêcheur. « Ne te fais pas berger, Pourquoi, Je ne sais pas, c'est un sentiment que j'ai, Je serai ce que je dois être [...] » (*ESJC*, p. 201). À ce stade de la lecture, le lecteur n'a pas les moyens de deviner facilement le sort du héros, mais la narration indique déjà les traces de son parcours. Non seulement Jésus devient effectivement berger et puis pêcheur, mais l'intuition de Marie ne la trompe pas, car son fils travaillera pour Pasteur, le berger qui est venu la voir à la grotte de Bethléem et qu'elle connaissait déjà en allure de mendiant. Différente de la structure des prolepses explicites ou implicites, la scène où Jésus est au bord du Jourdain à réfléchir sur sa vie, ses pieds sanglants, représente un changement significatif dans la vie du héros, mais le lecteur ne peut pas saisir toute l'importance de cet épisode, car la narration ne le signale pas comme il le faudrait. Jésus se remémore sa vie, fait la paix, à un niveau symbolique, avec Joseph, se délivre du cauchemar, tout cela en écoutant le chant d'une femme que Jésus imagine nue. Si par hasard Jésus et cette femme se croisent, ses yeux à elle « s'arrêteront pour regarder ses yeux à lui, douloureux pour d'anciennes raisons et maintenant ardents, pour une raison nouvelle » (*ESJC*, p. 287). Après ces instants de divagation, de rêverie et d'excitation, Jésus achète de nouvelles sandales et marche dorénavant avec « ses propres pieds », autrement dit il devient autonome, puisqu'il ne porte plus les sandales de Joseph ; la problématique paternelle est symboliquement réglée. Le « hasard », selon le récit, fera qu'il se blesse

encore à la sortie de Magdala et qu'il connaisse effectivement une femme. Le lecteur attentif recueille et classe mentalement toutes ces bribes préliminaires, laissées exprès par la narration pour préparer le terrain à ce qui suit, de sorte que la rencontre avec Marie de Magdala n'apparaît nullement comme une surprise, mais davantage comme l'étape suivante d'un tout, qui est le chemin de Jésus. Bref, la dynamique de la prévisibilité suscitée chez le lecteur par le texte s'avère beaucoup plus complexe que prévu, du moins dans la perspective de la cohérence du récit. Cette composante englobe des éléments divers, qui vont de l'énonciation de l'instance narratrice à celle des discours et des pensées des personnages, en passant par l'enchaînement des épisodes, jusqu'au niveau des détails et des mentions apparemment accessoires.

### 3.2.2. Enjeux de l'intertextualité

Jouve rappelle que la cohérence du récit n'est qu'un seul parmi d'autres critères de prévisibilité possibles. En effet, le critique affirme que le *lectant jouant* « s'appuie également sur des scénarios communs et intertextuels, qui lui permettent d'anticiper la suite du récit en fonction d'une idée du "vraisemblable" issue de l'expérience commune et de la pratique littéraire »<sup>13</sup>. Il s'agit, en fait, des scénarios empiriques intégrés à l'univers des connaissances de chaque lecteur, c'est-à-dire un ensemble de données servant à signaler une situation stéréotypée. Notre but ici est de relever et de comparer les points communs ou divergeants entre la fiction et les évangiles canoniques, d'une part, et de réfléchir aux enjeux qui se posent à la prévisibilité propre au *lectant jouant*, d'autre part.

Pour Jouve, les scénarios communs se forment essentiellement à partir de la qualification des personnages en tant qu'acteurs jouant des rôles thématiques<sup>14</sup>. Ceux-ci peuvent être d'ordre professionnel, familial, social ou autre. Nous allons donc procéder à l'analyse des traits essentiels des scénarios communs dans l'*ESJC*, avant de les rapporter aux scénarios intertextuels. Quelle est la notion de vraisemblance qui se dégage de la qualification des personnages? Tel est le premier problème: ceux-ci ne remplissent pas de rôles thématiques au sens profond, étant donné qu'ils échappent aux principaux stéréotypes qui pourraient leur être attribués. Dans une telle perspective, les figures de l'*ESJC* ne sont pas typifiées, mais individualisées, si l'on considère le raisonnement que Jouve fait dans

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 94-95.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 96.

son chapitre dédié à l'effet-personne. En fait, cet aspect a été gardé exprès pour cette dernière partie de notre analyse, encore qu'il fasse référence au système de sympathie déjà travaillé ailleurs. La densité affective du lecteur envers le personnage change en fonction de sa typologie. En reprenant le classement de Susan Suleiman (*Le roman à thèse*), Jouve propose quatre catégories de personnages à partir des modalités de la sémiotique narrative. En ce qui concerne la réception complète des figures d'un récit, nous avons: le type, le caractère, l'individu et la personne.

Le *type* et le *caractère* se distinguent par *une redondance parfaite entre qualifications et fonction*. Ils *sont*, mais ne *deviennent* pas. Le *caractère* a cependant sur le *type* l'avantage d'être « conscient » de son rôle (c'est-à-dire de sa fonction) [...] L'*individu* et la *personne* n'affichent, eux, qu'une redondance partielle entre fonction et qualifications [...] la *personne* (« *consciente de son destin* ») est plus proche du lecteur que l'*individu* (moins « réfléchi » dans son vouloir-faire)<sup>15</sup>.

L'important à observer n'est pas la catégorie exacte à laquelle se rapportent les figures de l'*ESJC*, mais au fait qu'ils se situent tous invariablement entre les deux dernières. Le chapitre précédent a démontré à quel point les personnages évangéliques de Saramago sont peints sous le modèle des personnes réelles. Or, plus le personnage est proche de la personne, plus il est difficile de prévoir ses mouvements à travers les scénarios communs, car il est moins rattaché à des stéréotypes. Les exemples suivants en font la preuve. Le charpentier Joseph est incapable de penser à faire un lit pour sa femme enceinte. Pasteur ne fait aucun profit de l'élevage des brebis et des chèvres. Marie, qui incarne le classique rôle thématique de mère, ne se montre pas compréhensive envers son fils lorsqu'il lui raconte son secret le plus intime, sa rencontre avec Dieu. Marie de Magdala n'est pas devenue prostituée par nécessité pécuniaire, mais à la suite d'un rêve. Elle ne veut pas l'argent de Jésus. Celui-ci ne frappe pas chez elle à la recherche de plaisirs sexuels. Il y aurait certainement un contresens si l'on associait cette rencontre à l'histoire, stéréotypée par l'imaginaire contemporain, du client qui tombe amoureux de la prostituée ou vice-versa. Notons, d'ailleurs, que les pas du couple principal sont, parmi tous, les plus difficiles à deviner. Mis à part les personnages surhumains de Dieu et Pasteur, Marie de Magdala constitue la figure la plus consciente de son destin, donc la plus proche de la personne. Le lecteur n'a jamais de pistes sur ses actions ou ses discours, tout ce qui se rapporte à cette femme risque donc de le surprendre. De surcroît, la composition de ce personnage est plus

libre à cause de son faible modèle dans le *Nouveau Testament*, où il constitue une figure mineure parce que peu focalisée. Malgré son apparition fugace, ce personnage constitue le témoin privilégié lors de l'épisode le plus signifiant des *Évangiles*: c'est en effet à Marie-Madeleine que Jésus ressuscité se montre, lors du troisième jour après sa mort sur la croix. La résurrection n'est pas représentée dans le roman de Saramago ; celui-ci privilégie la crucifixion, qui est doublement décrite, soit dans l'*incipit* et dans l'*excipit*. Dans l'univers de la fiction, la présence et les interventions de Marie de Magdala ont une dimension toute autre. La rencontre de cette femme ressuscite Jésus, lui permet de renaître au plan symbolique, non pas à cause de l'Esprit Saint, mais grâce à l'amour. Ce bref détour, par le retour à des notions sur l'effet-personne de Jouve, renforce l'idée que la vraisemblance ne s'appuie pas sur les rôles thématiques des personnages de l'*ESJC*.

Ainsi, la voie de l'influence des scénarios communs dans un récit comme celui de Saramago se montre faiblement efficace. L'expérience commune de « l'image du vrai »<sup>16</sup> s'avère non pertinente à cause des particularités génériques de l'*ESJC*, entre autres raisons, comme le statut particulier des personnages. Selon Jouve, « le texte ne peut décevoir l'attente du lecteur que dans une certaine limite. Ce dernier ne tolérera pas (surtout dans un genre aussi référentiel que le roman) de trop grandes distorsions entre le monde textuel et son monde de référence ».<sup>17</sup> Nous revenons au principe de l'écart minimal, qui chez Saramago tend plutôt au maximum si l'on songe à la minutieuse imbrication de mondes. Parfois, le lecteur de l'*ESJC* n'est pas si loin de se sentir plongé dans l'univers du réalisme merveilleux: une plante mystérieuse pousse d'une étrange terre luisante, le personnage parle avec Dieu et le Diable et il opère des miracles. Certes, une telle ressemblance ne tient pas pour longtemps, vu que ces « anormalités » étonnantes sont discutées par le narrateur et les personnages et que l'histoire reprend un mythe, au sens de « récit fondateur d'un état de choses ».

En ce qui concerne les scénarios intertextuels, Jouve fait référence à la notion d'encyclopédie, telle que théorisée par Umberto Eco, soit un bagage « sélectionné et restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous »<sup>18</sup>. Si les scénarios communs ne favorisent pas les anticipations mentales pour le personnel

---

<sup>15</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 142-143, mis en italique par l'auteur.

<sup>16</sup> Todorov, « Introduction au vraisemblable » in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971, p.92-99, cité par Jouve, *op. cit.* p.95.

<sup>17</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 95.

<sup>18</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 108.

narratif, par contre, les scénarios intertextuels jouent un rôle très important dans le cadre spécifique de l'*ESJC*. À vrai dire, le roman de Saramago a comme particularité que les scénarios tendent à se fondre en une seule loi: la prévisibilité est soumise non pas à une expérience commune de l'idée du vraisemblable, mais à l'intertexte de base, le *Nouveau Testament*. Une telle notion de vraisemblance se résume alors aux protentions du lecteur quant au degré de conformité ou de ressemblance aux *Évangiles* bibliques. Dans un contexte dominé par l'intertextualité, la notion de vraisemblance se trouve intimement liée, sinon soumise, à celle de ressemblance.

Construit sous la forme d'une version romanesque d'un texte préexistant, l'*ESJC* fait donc écho aux quatre évangiles du *Nouveau Testament*, reconnus comme authentiques par l'Église catholique. Ceux-ci sont semblables en leur essence, mais ne sont pas identiques pour autant. Pour le *lectant jouant*, l'intertextualité est la composante majeure à considérer, étant donné qu'elle est, assez souvent, responsable de l'amorce de l'acte de lecture. C'est donc au niveau du paratexte que les scénarios intertextuels exercent leurs premiers effets chez le lecteur. Celui-ci, pour comprendre le titre même du texte qu'il va lire, est obligé de reconnaître l'intertextualité qui lie étroitement le livre sacré de la religion catholique et le roman de Saramago. En outre, au cas où l'encyclopédie de l'instance lectrice serait plus riche, d'autres rapports de comparaison et de prévision peuvent exister entre l'*ESJC* et d'autres évangiles, apocryphes ou littéraires.

À ce stade de l'analyse, il convient de rappeler que ce mémoire n'est pas axé sur l'intertextualité, quoique celle-ci joue un rôle crucial dans la réception des personnages de l'*ESJC* par le lecteur, qui constitue l'axe majeur de notre raisonnement. À cet égard, nous ferons un bref survol des aspects de l'intertextualité pertinents pour le fonctionnement de l'effet-personnel narratif chez Saramago. Cela étant dit, comme les principales études sur le sujet réalisées par la critique lusophone ne sont pas encore traduites pour les lecteurs francophones, nous citerons les travaux en portugais de Conceição Flores et de Salma Ferraz<sup>19</sup>. L'ouvrage de Flores compare la figure mythique de Jésus qui se dégage des évangiles et le personnage parodié par Saramago dans l'univers de la fiction. Celui de Ferraz analyse les figures de l'*ESJC* selon la perspective bakhtinienne de la carnavalisation.

---

<sup>19</sup> Conceição Flores, *Do mito ao romance. Uma leitura do evangelho segundo Saramago*, Natal (Brésil), EDUFRN, 2000; Salma Ferraz, *O quinto evangelista*, Florianópolis, Editora da UFSC, 2002 et *Calidoscópio profano. O (des) evangelho Segundo José Saramago*, Brasília, UnB, 1998.

Précisons que les deux auteures se penchent plutôt sur l'étude des personnages, alors que nous essayons d'analyser les effets de leur représentation chez le lecteur.

Selon Ferraz, qui fait un bilan assez détaillé des intertextes présents dans l'*ESJC*, le récit de Saramago dialogue avec plusieurs autres textes. Par rapport aux évangiles canoniques, le narrateur s'approprie certains passages, qui deviennent parties soit de ses propres commentaires, soit du discours de Jésus. Comme la dynamique des prévisions s'appuie davantage sur les actions que sur les discours, les citations directes ou par mélange de textes ne collaborent pas toujours avec le *lectant jouant*. Toutefois, Ferraz énumère une série de caractéristiques tirées des évangiles apocryphes, comme la création du personnage de Zelomi, la naissance de Jésus dans une grotte (*Proto Évangile de Tiago*), l'habileté médiocre du charpentier Joseph (*Évangile Arabe de l'Enfance*), la prédilection et l'amitié spéciale à l'égard de Marie-Madeleine (présente dans presque tous les apocryphes, surtout dans l'*Évangile Apocryphe selon Philippe*), la culpabilité héritée du Père à cause du massacre des innocents à Bethléem (*Évangile Apocryphe de Nicodemus*) et l'existence des frères de Jésus comme la reprise de leurs prénoms (une constante dans tous les évangiles apocryphes)<sup>20</sup>. Parmi les éléments repérés par Ferraz, l'héritage de la culpabilité et la relation spéciale avec Marie Madeleine semblent stimuler les prévisions du lecteur par rapport à l'enchaînement des épisodes du roman. Comme Joseph disparaît mystérieusement du *Nouveau Testament*, le remords constitue un legs, le seul indice de sa permanence, car Jésus est fortement influencé par la présence de son père dans son habituel cauchemar. Pour sa part, Marie-Madeleine n'est pas n'importe qui, elle est tout simplement la prostituée la plus fameuse au monde, et Jésus n'est nullement indifférent à cette pécheresse dans l'imaginaire chrétien. D'autres marques de l'intertextualité sont encore citées par Ferraz: les échos au discours de l'Histoire, à la Peinture (dans l'incipit) et à deux géants de la littérature portugaise, les écrivains Luís de Camões et Fernando Pessoa. L'auteur résume ainsi l'oeuvre de Saramago dans une perspective intertextuelle: « Un riche miroir qui reflète sur soi des peintures, des écritures et des poèmes, enfin, un caléidoscope désévangélisateur, dans lequel les seuls canonisés ce sont les pauvres êtres humains »<sup>21</sup>.

Il faut toutefois reconnaître que le lecteur réel de l'*ESJC* n'est pas nécessairement érudit, et probablement peu initié à la lecture des apocryphes, à la peinture allemande ou à l'épopée et la poésie portugaises. Cela ne l'empêche pas de posséder des outils pour

<sup>20</sup> Salma Ferraz, *Calidoscópico Profano. O (des) evangelho segundo Saramago*, op. cit., p. 19-20

<sup>21</sup> Salma Ferraz, op. cit., p. 30 (nous traduisons).



détecter des résonances intertextuelles. Le *Nouveau Testament* demeure le grand miroir de l'action dans l'*ESJC*. L'un des objectifs majeurs du roman de Saramago est évidemment de reprendre la structure du récit immortalisé dans la Bible, tout en modifiant son sens. L'*ESJC* se divise ainsi en trois moments clairement distincts quant au degré d'influence de l'intertexte biblique. Le premier moment rassemble les chapitres initiaux du roman, qui vont de la conception de Jésus au massacre des innocents, en passant par le recensement commandé par César, le déplacement jusqu'à Bethléem, la naissance dans la grotte et la visite des trois bergers. Mise à part la conception sexuée de Jésus, et non pas spirituelle, représentée au début du roman, la première rupture marquante de l'*ESJC* au niveau de l'intrigue s'effectue lors de la négligence de Joseph envers les enfants condamnés par Hérode. Chez Saramago il n'y a pas d'ange messager suggérant la fuite dans le désert pour attendre la mort du tyran. La responsabilité du massacre tombe toute entière sur Joseph, qui se sent comme un soldat exécuteur, parce que c'est lui qui devrait accomplir la tâche de l'ange annonciateur du désastre imminent. Si cet exemple constitue la rupture la plus évidente, cela n'exclut pas d'autres divergences. Dans l'*Évangile selon Mathieu*, plusieurs détails diffèrent de la fiction de Saramago. Mathieu fait d'abord la généalogie de Jésus, pour raconter ensuite que Marie, étant déjà mariée, se trouve enceinte et que Joseph veut, pour cette juste raison, la quitter secrètement, car ils n'avaient pas encore consommé le mariage. Alors un ange du Seigneur lui explique en rêve qu'il ne doit pas rejeter sa femme, parce que c'est l'Esprit Saint qui a conçu l'enfant qu'elle a dans le ventre. Joseph reçoit Marie, mais n'a pas de rapports avec elle jusqu'à la naissance de Jésus (Mathieu, 1: 18-25). Les événements autour du massacre commandé par Hérode sont décrits dans le deuxième chapitre. Contrairement à Mathieu, l'évangéliste Marc ignore entièrement le couple Joseph et Marie, tout comme la naissance et l'enfance de leur fils. Son récit débute par la présentation de Jean Baptiste en tant que précurseur du Christ. Le baptême de Jésus, qui est déjà adulte, fait suite à la courte introduction de Jean Baptiste. (Marc, 1: 1-9). L'*Évangile Selon Luc*, dont l'incipit sert d'épigraphe au roman de Saramago, s'avère le plus riche en détails. Le premier chapitre de Luc est consacré à l'annonciation de la naissance de Jean Baptiste et à celle de Jésus par l'ange nommé Gabriel, qui visite Zacharie et Marie, respectivement. Luc parle également de la grossesse d'Élisabeth, cousine de Marie, de leur rencontre et de la naissance de Jean Baptiste. Celle de Jésus ne se passe qu'au deuxième chapitre, à Bethléem, à cause du recensement (Luc, 2: 1-7). Il n'y a aucune mention du massacre des innocents. Après la circoncision de Jésus, Marie et Joseph retournent à

Nazareth. Le récit de Luc fait une longue ellipse et reprend à l'occasion de Pâques, lorsque Jésus a douze ans et interroge les docteurs du Temple à Jérusalem, n'arrivant à Nazareth que trois jours après ses parents. Dans le troisième chapitre, Jésus est adulte et se fait baptiser par Jean Baptiste. Dans l'*Évangile Selon Jean*, Jésus, présenté déjà adulte au lecteur, vient à Jean Baptiste pour être baptisé (Jean, 1: 28-34). Quelques caractéristiques intéressantes sont à noter à propos des récits bibliques dédiés à l'avènement de Jésus. D'abord, Marc et Jean, soit la moitié des évangélistes reconnus officiellement par l'Église, présentent Jésus déjà adulte, lors de son baptême, en ignorant ses origines et ne racontant que les événements sur ses enseignements, sa crucifixion et sa résurrection. Les évangiles de Mathieu et de Luc incluent les origines de Jésus dans leurs textes, mais leurs versions sont incompatibles, soit par omission, soit par divergence des faits. Luc est le seul évangéliste à affirmer que l'Annonciation par l'ange a été faite à Marie. Par contre, l'histoire du massacre de Bethléem ne nous serait jamais arrivée si ce n'était par le témoignage de Mathieu.

Saramago avoue que c'est l'*Évangile selon Mathieu* que lui a servi de modèle pour l'écriture de son roman, néanmoins c'est à Luc que se rapporte la citation en exergue. À cet égard, il est pertinent d'observer que, chez Mathieu, Joseph est prévenu des intentions d'Hérode de tuer uniquement son fils et non pas d'assassiner tous les petits garçons de Bethléem. Tout dépendant de la traduction, on peut lire à peu près les mots suivants: « [...] voici que l'ange du Seigneur a paru à Joseph en rêve, en lui disant: Lève-toi, prends le garçon et sa mère, et fuis en Egypte [...] parce qu'Hérode cherchera le garçon pour le tuer »<sup>22</sup> (Mathieu, 2: 13). Trompé par les mages qu'il avait envoyés à la recherche de Jésus, Hérode, enragé, ordonne l'assassinat de tous les garçons de moins de deux ans de Bethléem et des alentours<sup>23</sup>. Or, le roman de Saramago est bâti, entre autres motifs, sur la culpabilité de Joseph, sur son égoïsme, puisqu'il est conscient que tous les enfants de Bethléem vont mourir et qu'il ne sauve que son fils. Le récit de Saramago insiste beaucoup sur la culpabilité de Joseph. En dépit de cela, l'instance narratrice en soi ne montre pas hors de tout doute que Joseph aurait pu faire autrement. C'est davantage le jugement des personnages qui le condamne. Pasteur note ceci : « C'est la cruauté d'Hérode qui a dégainé les poignards, mais votre égoïsme et votre lâcheté ont été les cordes qui ont ligoté les pieds

---

<sup>22</sup> « [...] eis que o anjo do Senhor apareceu a José em sonho, dizendo : Levanta-te, e toma o menino e sua mãe, e foge para o Egito [...] porque Herodes há de procurar o menino para o matar. »

et les mains des victimes [...] le charpentier Joseph aurait pu faire beaucoup, avertir le village que les soldats venaient tuer les enfants [...] » (*ESJC*, p. 122). Pour sa part, Jésus, sans qu'il ait jamais conversé avec Pasteur sur le sujet, explique à Marie de Magdala : « À Bethléem des enfants sont morts à cause de mon père, Il les a tués, Il les a tués parce qu'il ne les a pas sauvés, ce n'est pas sa main qui a brandi le poignard » (*ESJC*, p. 305). À l'exception de Marie, les personnages du roman ne montrent pas de compassion envers Joseph. Dans une telle perspective, l'évangile de Mathieu, celui même qui sert de référence à Saramago, permet l'absolution de Joseph, du moins selon certaines traductions, comme celle que nous avons consultée, il faut bien insister sur ce point. Face à cette dissonance entre les versions canonisées, le lecteur qui connaît le *Nouveau Testament* établit un horizon de possibilités pour l'*ESJC* à partir de la mise en relation de l'ensemble de données acquises préalablement. Par contre, et c'est peut-être là le cas le plus fréquent, le lecteur peut avoir accès à la biographie de Jésus à partir de récits oraux, qui fusionnent souvent des éléments tirés des quatre évangélistes. Ces histoires constituent la trame de fond minimale du contexte de la lecture de l'*ESJC* et guident le lecteur dans son labyrinthe imaginaire des prévisions.

Le deuxième mouvement de l'*ESJC* vient combler le grand vide laissé par les évangiles canoniques, qui ne font aucune référence au sort de Joseph ou à l'adolescence de Jésus. Privé de l'écho du scénario intertextuel biblique, il s'avère difficile pour le lecteur de prévoir le destin de Joseph ou le départ de Jésus en quête de réponses, tout comme sa rencontre avec le Diable, Dieu et Marie de Magdala. L'épisode de la barque dévoile au lecteur les derniers secrets sur la suite des événements. Le discours de Dieu sur l'avenir suggère, sous la forme de prolepses, qu'il y aura dorénavant retour à l'horizon commun avec la *Bible* et en conformité avec celle-ci. La dernière partie de l'*ESJC* est donc marquée par la sensation que le roman de Saramago et l'intertexte canonique sont en pleine communication. Pourtant, à cette étape de la lecture, le lecteur se rend compte que les actions peuvent être les mêmes, mais qu'elles ne sont pas mûes et expliquées par les idées ou les raisons véhiculées par le canon. Ainsi, les similitudes entre le texte et son intertexte demeurent encore partielles à un niveau plus profond. Que l'on songe à l'intervention de Marie de Magdala au moment où Jésus est sur le point de ressusciter Lazare ou encore aux comportements de Jésus et de Judas Iscariotes lorsque le récit se précipite vers sa clôture.

---

<sup>23</sup> Pour plus de détails, nous recommandons la lecture du deuxième chapitre de l'*Évangile selon Mathieu*, où les mages, l'étoile de Bethléem et Hérode partagent le même épisode.

Selon Jouve, outre les scénarios communs et intertextuels, un dernier élément intervient dans le fonctionnement du personnel narratif. Il s'agit de l'influence de l'image de l'auteur sur les anticipations du *lectant jouant*. Le lecteur qui connaît un peu la biographie de Saramago, comme son communisme et son athéisme avoués, ne fera certainement pas les mêmes projections sur le récit qu'un autre, qui ignore complètement ces données pertinentes. L'esprit du premier se trouve déjà plus conditionné à douter des intentions d'un auteur qui intitule son roman *L'Évangile selon Jésus-Christ*. Jouve rappelle que sa compréhension de l'expression « image de l'auteur » s'applique à « l'horizon de prévisibilité dessiné par l'inscription du nom sur la couverture »<sup>24</sup>. Chaque lecteur possède ainsi son propre champ sémantique lié au nom « José Saramago », qui influence la construction d'un horizon d'attente. De surcroît, et même si le lecteur n'a pas lu d'autres œuvres de Saramago à thématique religieuse, notamment *Le Dieu manchot* ou *In Nomine Dei*, il peut tout de même connaître quelques caractéristiques de l'auteur. Saramago lui-même reconnaît une certaine parenté entre ses romans et le néo-réalisme, par exemple. Le lecteur informé sur les tendances post-modernes de l'écriture saramaguienne, spécifiquement par la voie de la réécriture de l'Histoire, possède un atout important. Notons, d'ailleurs, que la réécriture de l'Histoire ne constitue pas la seule orientation de l'auteur. Maria Alzira Seixo, dans « Saramago e o tempo da ficção » relève encore d'autres éléments.

[...] quelques-uns des procédés de la fiction reconnus comme post-modernes sont centraux chez Saramago [...]: le goût des formes de la réécriture (littéraire ou historique: *L'année de la mort de Ricardo Reis*, *Histoire du siège de Lisbonne*, *L'Évangile selon Jésus-Christ*), le goût de la correction ou de l'altération du passé (*Le dieu manchot*, *Histoire du siège de Lisbonne*, *L'Évangile selon Jésus-Christ*) et l'adoption, dans le récit, du point de vue de l'autre (l'oublié par l'histoire officielle, le perdant ou le « mal vu »; le point de vue des soldats et des ouvriers, dans *Le dieu manchot*; le point de vue des arabes, dans *Histoire du siège de Lisbonne*; le point de vue du citoyen anonyme, compris, d'ailleurs, comme l'élément effectif des altérations sociales, dans *Le Radeau de pierre*). Et pourtant, la tendance la plus commune dans la post-modernité, exprimée dans l'effacement des axiologies et des systèmes de valeurs, et tournée vers l'indifférence politique-sociale [...] n'est pas vérifiée dans le roman toujours engagé de José Saramago [...]<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 97.

<sup>25</sup> Maria Alzira Seixo, « Saramago e o tempo da ficção » dans Beatriz Berrini (org.), *José Saramago: uma homenagem*, São Paulo, EDUC, 1999, p. 93 -94 (nous traduisons).

Toutes ces composantes, citées par Seixo dans le contexte de l'écriture de la post-modernité, interfèrent énormément dans la réception du personnage comme pion. Elles dépassent le domaine ludique de l'effet-personnel narratif, jeu des projections sur l'enchaînement du récit propre au *lectant jouant*, pour accéder à un niveau plus élevé de captation de sens. Il s'agit de l'effet-personnel herméneutique, qui a lieu lorsque le lecteur se comporte plutôt comme un *lectant interprétant*.

### 3.3. Personnages et interprétation

Concevoir, percevoir et recevoir le personnage comme pion d'un projet sémantique tissé par un auteur dénote le comportement humain essentiel de réflexion sur l'action d'autrui. En fait, le lecteur interprétant raisonne à propos de l'acte de communication ou, plus spécifiquement, l'acte d'écriture. Les personnages, ces entités de l'imaginaire, font le pont entre ces deux instances réelles que sont l'auteur et le lecteur. L'objectif de cette partie n'est autre que d'examiner le rapport idéologique entre le narrateur et les personnages, à partir duquel le lecteur dégage le sens global du récit. Ceci étant dit, Jouve décrit en ces termes la nature du personnel herméneutique: « Lire, avons-nous dit, est un travail de déchiffrement. Or, ce n'est pas seulement prévoir, c'est aussi élucider. La lecture romanesque est soumise au principe de pertinence: le besoin de comprendre, l'instinct "interprétatif", sont présents chez tout lecteur »<sup>26</sup>. Selon le critique, cette particularité est spontanée chez le lecteur au point de permettre la construction de sens même dans les cas où l'oeuvre ne permet pas de saisir clairement son intentionalité. Le personnage acquiert ainsi une densité sémantique beaucoup plus profonde. Il demeure le pion, non plus d'un échiquier de prévisions, mais d'un projet idéologique inféré par le lecteur. Dans une telle optique, le questionnement sur le devenir des figures du récit, qui est une donnée concrète suscitée par le texte, accède à un niveau supérieur et abstrait. Dans le cadre de l'ESJC, le lecteur interprétant s'interrogera sur les buts de l'auteur. Quelles seraient les intentions de celui-ci à travers la représentation d'un Dieu méchant, d'un Diable sans ambition ou d'un Jésus peu sûr de soi?

À la lumière de ces remarques, Jouve rappelle le besoin d'articuler deux composantes pas toujours redondantes: « [...] nous aurons à reconstruire deux données

---

<sup>26</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 99.

pour dégager le sens du personnage: le système axiologique du narrateur (sa « vision de monde ») et la valeur du personnage dans ce système. Il convient d'insister sur le rôle déterminant du narrateur. La compétence d'un personnage n'est valorisée que si elle est sanctionnée comme positive par le récit, ce qui n'est pas toujours le cas »<sup>27</sup>. L'efficacité de l'effet-personnel herméneutique dépend d'abord de l'exercice de repérage et de compréhension du système de valeurs instauré par la figure du narrateur. Le deuxième pas consiste à attribuer la place du personnage dans l'idéologie de l'instance narratrice. En ce qui concerne l'ESJC, le dégagement de la vision du monde du narrateur constitue un défi, dans un contexte où le faux sérieux domine la tonalité d'ensemble du récit. Chez Saramago, la tâche du lecteur interprétant s'avère d'emblée plus difficile, à cause de l'emploi quasiment abusif de l'ironie. L'ironie en tant que figure de style ne nous intéresse pas spécifiquement, néanmoins ses traces véhiculent une bonne partie de l'axiologie de l'instance narratrice. Selon Jouve, le narrateur manifeste sa vision du monde à partir de déclarations explicites, ironiques ou non, et d'oppositions marquées au fil du récit. Pour le théoricien, ces polarités thématiques ne ressortent du récit que lorsque le narrateur se met en retrait, en faisant l'économie des assertions relatives à ses opinions. Or, ce n'est pas exactement le cas dans l'ESJC, où le narrateur travaille les contrastes à la fois sur le plan des sentiments ou des discours des personnages et dans le contenu de ses propres digressions. Il faut noter également l'ensemble des déclarations explicites diverses, sous forme de commentaire, de précision, de comparaison, d'exemplification, entre autres, où affleurent la plupart des partis pris idéologiques de l'instance narratrice. Bref, d'une manière ou d'une autre, la vision du monde de l'évangéliste-romancier domine l'ESJC. Par souci de clarté et de synthèse, nous avons retenu d'abord les aspects les plus significatifs de l'axiologie du narrateur reliables directement aux personnages, avant d'en approcher d'autres, non moins pertinents. Pour éviter toutefois le danger de simplification que représente la généralisation, nous avons relevé à la fois les engagements les plus acharnés et récurrents et aussi les positionnements, sinon contradictoires, du moins plus hésitants.

La lecture de l'incipit ou du premier chapitre de l'ESJC fait déjà ressortir des caractéristiques marquantes de l'idéologie et du caractère de l'instance narratrice, comme l'abolition du bien et du mal, l'érotisation du regard et la relativisation de la culpabilité et de l'innocence. D'autres éléments axiologiques surgissent au fil du roman, comme la

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 101, mis en italique par l'auteur.

définition de Dieu et la conception du destin et du temps. Ces éléments seront brièvement discutés séparément. Nous profiterons de l'occasion pour les mettre en rapport avec l'idéologie des personnages, dans le but de situer ceux-ci dans la vision de monde du narrateur. La réception idéologique du personnage, qui est une étape intermédiaire prévue par Jouve, ne sera pas refaite ici. Nous en avons déjà discuté indirectement dans le chapitre précédent, puisqu'elle dépend de la compétence ou de l'incompétence du personnage par rapport à la modalité du savoir (surtout le savoir-faire, le savoir-dire, le savoir-vivre et le savoir-jouir). Pour Jouve, « la réception herméneutique du personnage, [...] est fondée sur la valeur, aux yeux du narrateur, de cette compétence »<sup>28</sup>. Une fois compris l'itinéraire de l'analyse, passons aux paramètres retenus.

### 3.3.1. L'abolition du Bien et du Mal

Voilà un aspect central de l'*ESJC* présent dès l'incipit. D'emblée, le narrateur de l'*ESJC* nie textuellement l'existence du Bien et du Mal. En effet, en mentionnant que Jésus agit différemment avec le Bon et le Mauvais Larron, il affirme ceci: « pour n'avoir pas compris qu'il n'y a aucune différence entre l'un et l'autre, ou si différence il y a, ce n'est pas celle-là, car le Bien et le Mal n'existent pas en soi, chacun n'est que l'absence de l'autre » (*ESJC*, p.17). L'opposition Bien vs Mal est représentée ainsi par la présence concomitante du Bon et Mauvais Larron. Elle est néanmoins neutralisée par la possibilité de feinte du repentir du Bon Larron et par l'éloge de la lucidité du Mauvais Larron. Une telle relativisation montre que la déconstruction de dogmes et d'idées reçues est entamée dès le début du roman. À cet égard, la dernière phrase de l'incipit résume bien ce mécanisme. Le narrateur parle de celui qui soigne les blessures des condamnés: « [...] il n'a pas fait de différence entre Jésus et les Larrons, pour la simple raison que toutes ces choses sont choses de la terre, qu'elles restent sur la terre et qu'elles servent à façonner la seule histoire possible » (*ESJC*, p.18). Ce n'est que rétrospectivement que l'on peut remarquer à quel point cette assertion se lie directement à l'excipit du roman. Dans les toutes dernières phrases du récit, l'identité de cet individu est révélée. Il s'agit, bien entendu, du Diable, surnommé Pasteur. Si, d'une part, distinguer Jésus des Larrons c'est reconnaître le paradigme entre le Bien et le Mal, d'autre part, dépasser cet antagonisme, c'est accéder à un niveau supérieur de compréhension du monde. La position de l'instance narratrice est claire: la bataille entre le Bien et le Mal est une affaire terrestre, à partir de laquelle l'église

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.103.

catholique bâtit son idéologie dogmatique, c'est-à-dire, « la seule histoire possible ». Implicitement, cette clôture de l'incipit joue le rôle d'un avertissement qui informe le lecteur que l'histoire qu'il lira ne sera pas celle qu'il connaît déjà. Il s'agit d'une autre histoire possible, racontée à partir de la déconstruction de la première, c'est-à-dire de l'officielle. Dans son ensemble, la tonalité de l'incipit prépare le lecteur à la démythification et à la démystification des concepts et des personnages bibliques.

Au fil du roman, l'abolition du Bien et du Mal devient, au lieu de suppression, plutôt coexistence vitale, mais pas nécessairement harmonieuse. Dans la morale du roman, le Mal domine le Bien, mais il ne peut pas l'exclure au risque de créer le vide par manque de contrepoint. Les commentaires explicites du narrateur sur le sujet ne sont pas récurrents, vu que son idéologie est véhiculée à travers la représentation des personnages de Dieu, par l'ambition, l'égoïsme et la méchanceté, et du Diable, par la modestie, le raisonnement et la lucidité, ce qui fait que celui-ci, par effet d'opposition, tend vers la bonté. Ce changement de rôles vise à démontrer à quel point le Bien et le Mal sont réversibles, tout dépendant de la perspective adoptée. Ainsi, la soif de pouvoir et le manque de respect à l'égard d'autrui, une créature plus fragile, constituent des marques de la méchanceté, encore qu'il s'agisse de Dieu. « Tous les dieux n'ont-ils pas jusqu'à présent été des diables devenus saints et rebaptisés de la sorte? »<sup>29</sup>, s'interroge Nietzsche, dont la philosophie sur la religiosité converge parfaitement avec la pensée du narrateur. Sur le plan de la représentation des personnages évangéliques personnifiés par la fiction, la coexistence entre le Bien et le Mal se trouve confinée à l'intérieur de leur personnalité réciproque. En dépit de leur apparente bonté, ils portent tous des traces de l'égoïsme, de l'intolérance, de l'injustice ou de la cruauté. C'est respectivement le cas de Joseph, qui ignore les enfants qui ne le concernent pas; de Marie, qui refuse de croire en son fils; de Jésus, qui ne pardonne jamais à sa mère; et de Marie de Magdala, qui empêche la résurrection de son propre frère Lazare. Approchés en tant que couples, d'autres significations possibles émergent de la représentation des personnages. Joseph et Marie font une certaine référence, d'un point de vue social, au « Mal » qui origine de l'artificialité des relations et des hiérarchies imposées par les lois et les us et coutumes : « En vérité, en vérité, je vous le dis, beaucoup de choses en ce monde pourraient se savoir avant que d'autres qui en sont le fruit ne se produisent, si la coutume voulait qu'un mari et une femme se parlent l'un à l'autre comme un mari et une femme »,

---

<sup>29</sup> Friedrich Nietzsche, *Par delà bien et mal*, Paris, Flammarion, 2000, p. 199.



affirme le narrateur (*ESJC*, p. 74). À l’opposé, Jésus et Marie de Magdala incarnent le “Bien” symbolique par l’amour véritable, en dépit de l’immoralité de leur liaison, Jésus vivant en concubinage avec une ex-prostituée. En ce sens, la pensée nietzschéenne peut également les absoudre: « [...] ce qui se fait par amour s’accomplit toujours par-delà bien et mal »<sup>30</sup>. Bref, pour conclure sur la vision qu’a le narrateur des deux forces antagoniques du monde, essayons d’interpréter les mots suivants, énoncés lors de l’épisode où Jésus sauve la femme adultère de la lapidation:

Mais le mal, qui est né avec le monde, a appris du monde ce qu’il sait, frères bien-aimés, le mal est comme le célèbre oiseau Phénix que personne n’a jamais vu et qui paraissant mourir dans le brasier renaît d’un oeuf créé par ses propres cendres. Le bien est fragile, il est délicat, il suffit que le mal lui lance au visage l’haleine chaude d’un simple péché pour que sa pureté en soit ternie à tout jamais, pour que la tige du lis se brise et que se fane la fleur d’oranger. Va, et dorénavant ne pêche plus, mais en son for intérieur il était en proie au doute. (*ESJC*, p. 374)

Selon le narrateur, le Mal, autonome et puissant, est aussi vieux que le monde. Le lecteur qui maîtrise le contexte global du roman peut facilement soupçonner que le narrateur associe, en fait, le Mal à Dieu, fort et dominant, et le Bien aux êtres humains, fragiles et vulnérables. L’exemple cité permet déjà de situer un peu mieux les personnages par rapport aux idées du narrateur: Jésus exige le pardon de la femme adultère, mais il n’a pas véritablement de certitude sur ce qui constitue le péché, ni sur la possibilité d’en vivre exempt ou sur la légitimité ou l’ilégitimité de juger les autres. Élevé au sein du judaïsme, Jésus attribue le Bien à Dieu, et le péché, ou le Mal, au Diable, du moins telle est la situation au début de sa quête. La révélation du docteur du Temple sur la culpabilité, son séjour avec Pasteur, qui lui fait découvrir les contradictions de Dieu, tout comme les conversations avec Marie de Magdala, l’obligent à revoir un peu ses concepts. À cet égard, l’épisode de la barque s’avère décisif pour que Jésus prenne conscience que Dieu n’est pas entièrement bon et que le Diable n’est pas si méchant. En fait, le narrateur place subtilement Jésus face à une multitude de situations favorables à cette prise de conscience. L’apprentissage du personnage intègre ainsi, à un niveau profond de cohérence et de signification du récit, le projet subversif du narrateur. Dans cette perspective, la représentation de Pasteur constitue le pivot du bouleversement provoqué par l’abolition du Bien et du Mal. Le Diable est le personnage le plus valorisé par le narrateur, parce qu’il

---

<sup>30</sup> Nietzsche, *op. cit.*, p. 133.

exprime une parfaite conformité avec ce versant idéologique. D'après l'imaginaire chrétien, il est supposé incarner le Mal Absolu, alors que dans l'*ESJC* il est raisonnable et ne pratique aucun acte de méchanceté. Comme la vision du narrateur exclut également la bonté absolue, Dieu est peint sous la même logique en prononçant ces mots au Diable: « Parce que le Bien que je suis n'existerait sans le Mal que tu es [...] pour que je sois le Bien il est nécessaire que tu continues à être le Mal » (*ESJC*, p. 418). En somme, la morale du roman ne s'écarte jamais de la pensée de Friedrich Nietzsche dans *Par delà bien et mal* (1885), où le philosophe banalise les grands concepts du catholicisme en faisant l'éloge de la liberté de l'esprit et de la confiance de l'homme en soi. Voici un dernier exemple : « Peut-être un jour les concepts les plus solennels, pour lesquels on a le plus combattu et souffert, les concepts de "Dieu" et de "péché", ne nous apparaîtront guère plus importants que ne le sont pour le vieil homme un jouet d'enfant ou une douleur d'enfant »<sup>31</sup>. Si « Dieu » et « péché » renvoient directement au Bien et au Mal, l'époque dont parle Nietzsche semble s'accorder à celle où le narrateur de l'*ESJC* raisonne, argumente et interprète.

### 3.3.2. L'érotisation du regard

Cet aspect ne correspond pas exactement à l'idéologie, mais plutôt à la « personnalité » du narrateur. L'abolition de notions paradoxales ne se joue pas seulement au niveau de la question du Bien et du Mal. De manière plus ou moins évidente, l'incipit suggère déjà la suppression de la dualité corps/esprit: au lieu de les dissocier, le narrateur les réunit en admettant un rapport plus étroit entre eux. Toutefois, la toute première allusion à la corporalité dans le texte s'effectue dans le sens contraire, en rapprochant nudité et sexualité et en les opposant à l'équilibre spirituel. Le narrateur décrit ainsi une femme qu'il croit être Marie-Madeleine: « [...] car seule une femme au passé dissolu comme elle aurait osé se présenter en cette heure tragique avec un décolleté aussi échancré et un corselet si ajusté qu'il exhausse et rehausse la rondeur de son sein, attirant inévitablement et retenant le regard avide des hommes qui passent, au grand péril de leur âme, entraînée ainsi vers la perte par le corps infâme » (*ESJC*, p.14). Nous avons ici un procédé semblable à celui de la bénédiction du Bon Larron par Jésus, où le narrateur ne fait appel à un élément de l'idéologie catholique que pour le renverser. Tantôt, il s'agissait du salut de l'âme par le

---

<sup>31</sup> Nietzsche, *op. cit.*, p. 107-108.

repentir, maintenant, le narrateur fait référence à la voie opposée, qui est est la perte de l'âme par le corps infâme. Imprégné par l'ironie, l'objectif de son commentaire n'est que celui de ridiculiser, pour ne pas dire détruire, la croyance catholique autour de la purification de l'esprit par le contrôle du corps et de ses pulsions. L'exemple suivant en fait la preuve, car le narrateur y réconcilie une fois pour toutes la dualité entre corps et esprit:

Pourtant l'expression de son visage est empreinte d'une tristesse poignante et l'abandon de son corps n'exprime rien d'autre que la douleur de son âme, cachée, il est vrai, par une chair tentatrice, mais que nous avons le devoir de prendre en considération, nous parlons de l'âme, bien entendu, car cette femme fût-elle entièrement nue, si l'on avait choisi de la représenter dans ce simple appareil, nous devrions lui témoigner respect et vénération. (*ESJC*, p. 14)

Ici, le rapport direct généralement établi entre nudité et sensualité subit une démythification. En fait, l'érotisation du regard se transforme en respect et vénération. Le possible recours au code ironique, dans la supposition d'une nudité entièrement représentée, servirait plutôt à convaincre le lecteur de la sincérité de la douleur morale ressentie par ladite femme. L'érotisation du regard du narrateur étant évidente lors de la présentation de Marie-Madeleine dans l'incipit, il faut tenir compte que cette attitude n'a pas été entièrement abandonnée par la suite. On sent parfois que certains positionnements de l'instance narratrice sont marqués par l'irrévérence ou l'indiscrétion. Lorsque l'esclave Zéломie s'approche de Marie pour exercer la fonction de sage-femme, le narrateur fait un commentaire nullement nécessaire à la compréhension de la scène: « L'esclave entra [...] puis s'agenouilla entre les jambes écartées de Marie, car les jambes des femmes doivent être ainsi écartées pour ce qui entre et pour ce qui sort » (*ESJC*, p.86). Le roman de Saramago développe en profondeur des sentiments et des troubles liés à l'esprit. Pourtant, le narrateur, outre l'ironie, utilise des procédés de ce genre, soit pour alléger la teneur des scènes, soit pour rattacher l'esprit au corps, c'est-à-dire pour rappeler la part de la corporalité. L'exemple suivant en fait la preuve, il s'agit de l'épisode où un ange apparaît à Marie en rêve pour lui dire qu'elle aurait dû croire en Jésus. En se réveillant, Marie perçoit que Lisia est endormie, mais pratiquement nue:

[...] probablement en a-t-il toujours été ainsi et nous ne le savons pas, ces anges se promènent toujours par deux, où qu'ils aillent, et pendant que l'un, pour détourner l'attention et couvrir son compagnon, se met à raconter des histoires à dormir debout, l'autre accomplit en silence l'actus nefandus, ce qui est une façon de parler car il n'est pas vraiment abominable, et tout

semble indiquer que la fois suivante ils changeront de fonction et de position afin que ni chez le rêveur ni dans ce qu'il rêve ne se perde le sentiment bénéfique de la dualité de la chair et de l'esprit. (*ESJC*, p. 335)

Dans cet extrait, le narrateur choisit la voie de l'humour pour exprimer ses idées sur certains besoins du corps et de l'esprit, comme celui de la sexualité et de la fabulation. Même chez les anges, ces créatures apparemment spirituelles et pieuses, les choses ne sont pas différentes. Or, voilà un autre moyen de subvertir l'idéologie catholique, qui glorifie l'esprit, tout en condamnant la chair, qui est attachée au péché originel, donc à l'instauration du Mal sur terre. Cette dichotomie « bénéfique » entre ainsi en profonde résonance avec la coexistence nécessaire du Bien et du Mal chez les individus. Il ne s'agit jamais d'un jugement de valeur sur l'un ou sur l'autre aspect, mais d'une prise de conscience de leur interaction indispensable. Le récit de Saramago se sert de l'indiscrétion pour montrer que les choses se passent en fait à partir d'une synthèse entre le destin, d'une part, et l'état d'esprit et les exigences, ou carences, du corps, d'autre part. Dans cette perspective, les scènes sensuelles sur la conception de Jésus ou sur la rencontre avec Marie de Magdala s'avèrent emblématiques.

Dans l'*ESJC*, il y a un personnage qui partage avec le narrateur l'érotisation du regard. Il s'agit, bien entendu, de Pasteur, qui conduit un dialogue socratique avec Jésus à partir d'une considération presque philosophique de ce que le personnage a entre les jambes. Pasteur provoque Jésus en lui demandant de prendre une brebis ou une chèvre pour faire la preuve qu'il n'est pas un eunuque. Cette réflexion forcée lui permet de reconnaître quelques contradictions insoutenables. Par exemple, la censure de la zoophilie charnelle est infondée, aux yeux de Pasteur : si l'homme se croit supérieur aux bêtes, qu'il s'en serve à sa guise, que ce soit pour les abattre ou à n'importe quelle autre fin. L'autre paradigme semé par Pasteur au cœur de Jésus fait référence à l'impossible infériorité du corps face à l'esprit, puisque les hommes sont faits à l'image et à la ressemblance de leur Créateur. Par rapport à son organe sexuel, Jésus conclut que « Dieu ne peut pas ne pas vouloir ce qu'il a un jour voulu » (*ESJC*, p. 250). Le corps n'est pas maudit, comme le suggèrent les préceptes religieux. La leçon de Pasteur est à retenir: les mots créés par l'esprit et proférés par la bouche cultivent souvent l'hypocrisie. À l'opposé, l'érotisation du regard se révèle légitime et, paradoxalement, chaste.

### 3.3.3. La relativisation de la culpabilité et de l'innocence

La relativisation de la culpabilité et de l'innocence, d'une part, et l'abolition du Bien et du Mal, d'autre part, sont liées par une visible parenté. En dépit de cela, nous avons opté pour discuter séparément ces traits idéologiques du narrateur. La culpabilité et l'innocence ne constituent pas une thématique simple à analyser ; souvenons-nous que le noeud central de la trame familiale de Jésus est fondé sur des enjeux assez complexes autour du sujet. Alors que Jésus est encore dans le ventre de Marie et qu'elle ressent les premières douleurs, le narrateur pose déjà le problème en ces termes: « Elle vient de loin et semble ne jamais devoir finir, la guerre entre les pères et les fils, l'héritage des fautes, le rejet du sang, le sacrifice de l'innocence » (*ESJC*, p. 77). Ce commentaire fait allusion à Jules César, qui a connu la gloire de son vivant, mais qui a également été assassiné par son propre fils. Ce n'est que retrospectivement que le lecteur peut comprendre la réelle portée d'une telle citation. À ce moment du récit, Joseph et Marie arrivent à Jérusalem, mais doivent prendre encore la route vers Bethléem, endroit où Joseph sera symboliquement tué par son fils lui aussi. Rappelons que c'est sur cette même route, plus précisément devant la tombe de Rachel, que Joseph a l'étrange pensée que les fils meurent inévitablement à cause de leurs parents, qui les mettent au monde: « il eut pitié de son propre enfant, condamné à mort sans être fautif » (*ESJC*, p. 97). Dans son habituel cauchemar causé par le remords, Joseph se voit en soldat sur ce chemin en allant tuer son fils, ce qui est vrai dans une certaine perspective, puisqu'une partie de l'innocence de Jésus est entachée lors du massacre, c'est du moins le sentiment du personnage. L'avis du narrateur va dans le même sens. Voici ce qu'il affirme lorsque Jésus revisite la grotte où il est né: « [...] nous le voyons souffrir du remords de ce qu'il n'a pas fait mais dont il sera sa vie durant, ô contradiction insurmontable, le premier coupable » (*ESJC*, p. 235-236). Selon *Le Robert*, le remords est un « sentiment douloureux, angoisse accompagnée de honte, que cause la conscience d'avoir mal agi ». Or, grâce à l'effet-personne, le lecteur comprend la désolation du personnage et sait que c'est à tort qu'il éprouve du remords, applicable en fait à Joseph ou à Dieu: « Le remords de Dieu et le remords de Joseph ne faisaient qu'un et si déjà en ces temps antiques on disait, Dieu ne dort pas, aujourd'hui nous sommes en mesure de savoir pourquoi, Il ne dort pas parce qu'il a commis une faute qui même à l'homme ne serait pas pardnable » (*ESJC*, p.140). Pour chaque crime il y a un châtement. Le roman de Saramago fait écho à la morale dostoïevskienne, alors que les personnages paient leurs fautes, sinon aux yeux des autres, du moins dans leurs fors intérieurs. C'est le cas de Dieu

qui, selon le narrateur, ne relèvera pas la tête complètement, puisque Joseph n'aura jamais assez d'enfants pour compenser les victimes de Bethléem. C'est également le cas de Joseph, qui n'aura plus au cours de sa vie une seule nuit de sommeil paisible et qui, hanté par le poids de son crime, partira à la rencontre de sa propre mort, à Séphoris.

Encore une fois, les personnages concernés par ce thème sont tissés conformément à l'axiologie du narrateur. Le premier jugement de Joseph a lieu tout de suite après l'accomplissement de sa faute, au moment où Marie n'est pas encore au courant des détails du massacre. Pendant que Joseph va vérifier si les soldats sont effectivement partis, voici que Pasteur vient annoncer son verdict: « [...] les crimes des hommes bons sont innombrables et, contrairement à ce que l'on pense, ils sont les seuls qui ne puissent être pardonnés » (*ESJC*, p. 122). Pleine d'indulgence, Marie essaye de justifier l'acte de Joseph, en affirmant que l'idée de prévenir les autres ne lui est pas venue. Néanmoins, Pasteur, qui proclame ne pas être un ange de pardon, conclut sur le sujet: « [...] Non, il n'y a pas pensé, et cela ne l'innocente pas » (*ESJC*, p. 123). Dans le même sens que Pasteur, Jésus formule son avis à sa mère dans les termes suivants: « Ton mari est mort innocent mais sa vie n'a pas été innocente » (*ESJC*, p. 200). Ces quelques exemples suffisent à montrer l'ampleur de la faute de Joseph, qui est condamné à l'unisson par le narrateur et par les personnages, dont son propre fils, qu'il a essayé de sauver. Hormis l'argument de Marie cité *supra*, les personnages féminins s'abstiennent de juger explicitement Joseph pour décider s'il est coupable ou innocent. À cet égard, deux hypothèses sont possibles, voire complémentaires. Les femmes se taisent soit en raison de leur place inférieure dans la société, soit à cause de leur construction dans le récit en tant que figures humaines et compréhensives face à une faute commise involontairement et avec la meilleure des intentions.

### **3.3.4. La définition de Dieu**

Tout au long du roman, le lecteur peut repérer une série d'allusions, d'affirmations, d'hypothèses sur Dieu, issues des discours du narrateur et des personnages. Autour de cette thématique, plusieurs éléments ont déjà été relevés dans les chapitres précédents, lors de notre argumentation sur l'aspect mythique de l'*ESJC* et sur le fonctionnement de l'effet-personne. Nous serons donc brève pour ce qui concerne la vision du narrateur sur Dieu, avant de montrer les résonances profondes avec celle des personnages. Dans le processus de personnification de Dieu, l'ambition, la domination et l'insatisfaction bâtissent son

caractère. Il s'agit d'une entité qui opère exclusivement en fonction de son vouloir, sans le pondérer d'aucune éthique. En se servant des hommes pour atteindre ses buts, le Seigneur est peint par le narrateur comme étant quelqu'un doté d'une logique insaisissable. Lorsque Joseph est au Temple, c'est-à-dire chez Dieu, pour faire le sacrifice des tourterelles nécessaire à la purification de Marie, le narrateur note ceci: « [...] une âme, qui n'a même pas besoin d'être sainte, une âme vulgaire aura du mal à comprendre comment Dieu peut se sentir heureux au milieu d'un tel carnage, s'il est, comme il affirme, le père commun des hommes et des bêtes » (*ESJC*, p. 105). L'instance narratrice critique ainsi Dieu surtout du point de vue de son incohérence. Dans le cas où l'extrait fait référence aux atrocités commises par les hommes au nom de Dieu, le narrateur pose lui-même ou à travers le discours des personnages le problème de la complicité. Si les choses se passent d'une certaine manière, c'est parce que Dieu le veut. « Je suis le Seigneur et au Seigneur rien n'est impossible » (*ESJC*, p. 280), se vante le personnage de Dieu lors de sa première apparition à Jésus. Celui-ci, avant même de quitter sa famille, est déjà conscient du fait que Dieu est incompréhensible: « Personne ne peut savoir quand le nom de Dieu est prononcé en vain, tu ne le sais pas, je ne le sais pas, le Seigneur seul fera la distinction et nous ne comprendrons pas ses raisons » (*ESJC*, p. 201). Dans une telle optique, Dieu impose ses lois, mais les hommes ne sont pas assez doués par le même Dieu pour déchiffrer ses messages. Les questionnements au Temple en font la preuve. Être fait à l'image et à la ressemblance de Dieu ne semble pas être suffisant. Il faut qu'un scribe étudie les discours divins afin de les élucider pour les hommes. En bref, l'image de Dieu créée par le narrateur s'accorde harmonieusement avec celle des personnages, y inclus Dieu lui-même. Cet ensemble de reflets vise à donner un éclairage nouveau à la figure du Créateur du monde. L'avis de Pasteur a été gardé exprès pour la fin, à cause de sa capacité à synthétiser des aspects complexes en peu de mots. Il a plus d'intimité avec Dieu, non seulement à cause de leur passé, mais surtout parce qu'il constitue son double. Voici donc comment Pasteur résume Dieu à Jésus: « [...] ton Dieu est le seul gardien d'une prison où le seul prisonnier est ton Dieu » (*ESJC*, p. 250). En d'autres termes, Dieu est le seigneur et l'esclave de ses propres désirs. Les hommes, qui sont à son avis « du bois dont on fait toutes les cuillers » (*ESJC*, p. 396), ignorent en général cette limite que Dieu impose à Soi même. Néanmoins, le roman de Saramago attache les humains ailleurs, à d'autres chaînes, plus précisément au destin que Dieu prépare à chacun.

### 3.3.5. La conception du destin et du temps

Avant d'approcher la vision complexe du narrateur sur le sujet, on peut postuler que tous les personnages de l'*ESJC* partagent la croyance que Dieu constitue l'ingénieur du temps et de la destinée humaine. Voici un aspect qui découle directement de la définition de Dieu selon l'*ESJC*. Contrairement à celle-ci, construite selon une logique univoque, les conceptions du destin et du temps s'avèrent assez plurivoques, voire contradictoires. En fait, la vision de Dieu qui se dégage du roman tend à faire croire qu'il constitue le contrôleur de la destinée des hommes. Le narrateur lui-même émet des commentaires qui vont dans ce sens.

[...] mon Dieu, pourquoi as-tu voulu que tes enfants favoris, les hommes, naissent de l'immondice, alors qu'il aurait été préférable, pour toi et pour nous, de les faire de lumière et de transparence, hier, aujourd'hui et demain, le premier d'entre eux, celui du milieu et le dernier, et de même pour tous, sans différence entre nobles et plébéiens, entre rois et charpentiers, tu te contenterais d'apposer un signe effrayant sur ceux qui en grandissant seraient destinés à devenir irrémédiablement immondes [...] (*ESJC*, p. 81).

L'extrait remet en question la nature physique et spirituelle des hommes, créée par Dieu lui-même, selon laquelle ils naissent de l'immondice (dans le contexte de ce passage, le narrateur fait référence au sang et aux sécrétions corporelles) et vivent à la recherche de l'illumination de l'esprit. Cette pensée ne correspond pas uniquement à la croyance catholique, mais à l'imaginaire relatif à toutes les religions en général. En adoptant une perspective historique, le narrateur admet l'interférence de Dieu dans le destin de l'humanité. À l'opposé, les hommes n'ont jamais le moindre accès au temps futur, ce qui permet au narrateur de concevoir le destin à partir de sa condition inhérente: « [...] le destin, combien de fois faudra-t-il le répéter, est un coffret à nul autre pareil, à la fois ouvert et fermé, l'on regarde à l'intérieur et l'on voit ce qui est arrivé, la vie passée, devenue destin accompli, quant à l'avenir nous n'avons que des pressentiments, des intuitions [...] » (*EJSC*, p. 149).

Jusqu'ici, le narrateur serait en accord avec la pensée courante selon laquelle le Créateur stipule le sort de ses créatures, qui, quant à elles, ne peuvent qu'anticiper de façon abstraite leur destin. Néanmoins, le lecteur se rend compte que le narrateur n'établit ce système temporel « classique » que pour le remettre en question quelques lignes plus loin, à la fin du même paragraphe. Voici l'exemple : contrairement à ceux qui sont partis pour



défendre Israël de la domination étrangère, Joseph est un lâche aux yeux de l'instance narratrice, qui reconnaît l'authenticité de son choix:

[...] le charpentier Joseph est resté chez lui, avec ses neuf enfants en bas âge et leur mère, cramponné à son établi et à la nécessité de gagner le pain de ce jour, car pour ce qui est du lendemain nul ne sait à qui il appartient, d'aucuns disent qu'il est à Dieu, hypothèse qui vaut bien celle selon laquelle demain n'appartient à personne et que tout, hier, aujourd'hui et demain ne sont que les différents noms de l'illusion. (*ESJC*, p.150)

Au cours des trois derniers extraits cités, on peut apercevoir clairement le changement progressif de perspective accompagnant la chronologie du roman. Nous ne sommes pas encore rendus à la moitié du récit et le narrateur suggère déjà que le temps est un leurre, ce qui du coup détruit la notion de destin et le pouvoir que Dieu exerce sur celui-ci. À cet égard, la position de l'instance narratrice est assez radicale: puisque personne n'a accès à la connaissance du temps, le narrateur devient aussi puissant que Dieu, car il en sait autant que Lui. En réfléchissant sur la maxime « Le temps succède au temps », qui ouvre le seizième chapitre du roman, le narrateur note ceci :

Il ne serait pas entièrement crédible que Jésus, à son âge, ait eu ces paroles sur les lèvres, quel que soit le sens qu'il leur attribue, mais nous, en revanche, qui à l'instar de Dieu savons tout du temps passé et à venir, pouvons les prononcer, les murmurer ou les soupirer tandis que nous le voyons se vouer à sa tâche de berger dans ces montagnes de Juda ou descendant, le moment venu, vers la vallée du Jourdain. (*ESJC*, p. 253)

Une telle affirmation signale encore une fois au lecteur l'écart entre le temps du récit et celui de la narration, tout en reconnaissant, avec franchise et sans déguisements, l'indéniable omniscience inhérente à la figure du narrateur. C'est lui le seigneur de son récit et de la destinée de ses personnages, donc celui qui contrôle la fiction. Toutefois, le temps n'y est pas défini comme étant une ligne droite: « [...] nous disons, Cela s'est passé hier, et c'est comme dire, Cela s'est passé il y a mille ans, le temps n'est pas une corde qui puisse se mesurer noeud après noeud, le temps est une surface oblique et ondulante que seule la mémoire est capable d'agiter et de rendre plus proche » (*ESJC*, p. 176). Implicitement, ce commentaire peut signifier que c'est la mémoire, un mécanisme du cerveau humain, qui gouverne véritablement le temps. Si, comme l'indique le narrateur, le lendemain risque de n'appartenir à personne, et si la trinité temporelle qui sépare passé, présent et futur risque d'être une illusion, l'homme devient à la fois fragile et puissant, parce que solitaire, d'une

part, et maître de sa conscience, d'autre part. Dans une telle perspective, l'idéologie du narrateur de l'*ESJC* reflète la pensée de Saramago lui-même, qui affirme ceci: « L'endroit de la transcendance est l'image-mère de tout, le cerveau humain. C'est le cerveau humain qui a inventé Dieu. Dieu n'est nulle autre part que dans le cerveau humain »<sup>32</sup>.

Bref, en ce qui concerne la vision du monde du narrateur de l'*ESJC*, l'enchaînement de concepts abstraits mène à la subversion de l'instance lectrice, grâce à un mécanisme tortueux de paradigmes. Il y a d'abord, au niveau de surface, l'institution de la toute-puissance du personnage de Dieu, connaisseur du Temps et architecte de la destinée humaine. Ensuite, le narrateur se met à semer le doute sur le véritable statut de l'omnipotence divine. Finalement, à un niveau plus profond, l'équilibre est apparemment rétabli: en faisant éclater la notion du temps, Dieu est aussi impuissant que l'homme, ou l'homme est aussi puissant que Dieu, la réinvention du passé s'avère légitime d'une façon ou d'une autre. Certes, rien n'est jamais définitif chez Saramago. En fait, l'éclatement du temps n'est pas entièrement réel, mais plutôt symbolique, car nous sommes dans l'univers du roman, qui possède une temporalité spécifique. La narration a besoin de la tripartition temporelle pour que le récit ait du sens. Si le seizième chapitre de l'*ESJC* débute par la maxime « Le temps succède au temps », et que le narrateur profite de l'occasion pour y réfléchir un peu, c'est parce que cette thématique abrite en fait des contradictions insurmontables. Le *lectant interprétant* se rend ainsi compte que ces dichotomies se révèlent d'autant plus significatives qu'elles sont maintenues et non pas dépassées. D'ailleurs, on peut supposer que l'harmonie des paradigmes constitue l'une des tendances majeures du discours narratorial. Le Bien n'est pas supérieur au Mal, le corps n'est pas inférieur à l'esprit, ni la culpabilité ni l'innocence ne sont jamais absolues. Jusqu'ici, l'effet-personnel herméneutique s'applique essentiellement à des idées reçues liées à des préceptes religieux. De plus, la reprise de la biographie de Jésus sous l'angle de son intimité, tout comme la représentation de Dieu et du Diable en tant que jumeaux ou hétéronymes, affrontent directement la doctrine catholique. De la lecture de l'*ESJC* de Saramago émerge un réseau de signifiants démystificateurs capable, sinon de convaincre le lecteur des absurdités contenues dans le discours catholique, du moins de le faire réfléchir. Toute la force et la consistance de ce réseau sont dues à l'extrême cohérence entre l'axiologie du narrateur et celle des personnages. Le roman de Saramago constitue en ce

---

<sup>32</sup> José Saramago, *Aproximação a um retrato*, *op. cit.*, p. 53 (nous traduisons).

sens un récit exemplaire du point de vue du fonctionnement circulaire de l'effet-personnel. En dépit du nombre de contradictions soulevées au fil de la narration, le message du narrateur demeure clair: mieux vaut une pluralité de vérités qu'une version unique, au singulier. À cet égard, l'instance narratrice présente une posture éthique, puisqu'en effet le Catholicisme n'est jamais renié textuellement dans le récit: « [...] cet évangile qui n'a jamais eu le but irrévérencieux de contredire celui que d'autres ont écrit et qui donc ne se hasarderait pas à dire que ce qui est arrivé n'est pas arrivé, mettant un Non à la place d'un Oui [...] » (*ESJC*, p. 254). D'ailleurs, l'influence des scénarios intertextuels bibliques dans l'effet-personnel narratif joue davantage sur la complémentarité que sur la négation des récits canoniques, puisque les détails sur les circonstances de la naissance de Jésus ou sur d'autres événements n'y sont pas du tout nombreux.

Il faut également signaler que, dans un roman aussi riche et digressif que l'*ESJC*, l'analyse du système de valeurs de la figure du narrateur est difficilement épuisable. D'autres aspects intéressants ont dû être délaissés, surtout à cause de leur difficile mise en relation avec le point de vue des personnages. Nous faisons référence au sens des rêves, aux enjeux psychanalytiques liés surtout à la figure du père et à l'attitude ironique du narrateur mixte entre le sexisme et l'éloge de la femme. Toutefois, nous aimerions conclure ce chapitre dédié à l'effet-personnel dans l'*ESJC* par un bref regard sur un sujet qui, sans concerner directement les personnages, se montre significatif pour l'interprétation du récit. Il s'agit de la légitimation de la fiction et de la réécriture exprimée dans certaines adresses au lecteur, qui deviennent extrêmement pertinentes pour le *lectant interprétant*. Nous travaillons avec l'hypothèse selon laquelle la vision du narrateur sur son propre récit synthétiserait les deux attitudes de lecture de l'effet-personnel, celle du *lectant jouant* et celle du *lectant interprétant*. Quelques-unes de ces manifestations autocritiques surgissent lorsqu'il y a anticipation d'événements, donc lors des prolepses, si importantes pour le personnel narratif, mais auxquelles Jouve ne fait pas référence dans *L'effet-personnage dans le roman*. Puisqu'ils apparaissent chronologiquement, les commentaires du narrateur sur son propre récit s'adressent au *lectant jouant*, mais, au moment où celui-ci essaye de comprendre la portée de telles interventions, il devient du coup *lectant interprétant*. L'exemple suivant illustre bien ce mécanisme. Le narrateur initie le quinzième chapitre de son récit par une digression sur les coïncidences dans la vie, en les rapportant au concept de vraisemblance, qui concerne également le personnel narratif.

Les personnes versées dans les règles de la bonne narration des contes disent que les rencontres décisives doivent être entrecoupées et entremêlées comme dans la vie de mille autres rencontres d'une importance moindre ou nulle, afin que le héros de l'histoire ne se transforme pas en un être d'exception à qui tout peut arriver dans la vie hormis la banalité. Et elles disent aussi que c'est le procédé narratif qui sert le mieux l'effet de vraisemblance toujours souhaité, car si l'épisode imaginé et décrit n'est pas un fait et ne pourra jamais en devenir un, devenir une donnée de la réalité et s'y inscrire, au moins qu'il ait l'air d'être un fait, contrairement au présent récit dans lequel on a manifestement abusé de la confiance du lecteur en menant Jésus à Bethléem afin qu'il tombe tout de go, nez à nez, à peine arrivé, sur la femme qui avait fait fonction de sage-femme à sa naissance, comme si les bornes n'avaient pas déjà été dépassées par la rencontre avec l'autre femme portant son fils dans ses bras, placée là tout exprès pour donner le la et fournir les premières informations. Pourtant le plus difficile à croire est encore à venir [...] [*sic*] (*ESJC*, p. 234).

Dans ce passage, le narrateur fait un appel direct à la figure du lecteur implicite du récit, tout en essayant de dialoguer avec celui-ci à propos de l'enchaînement de l'action dans l'*ESJC*. Pour l'étonnement du lecteur, l'instance narratrice reconnaît explicitement l'invraisemblance de la narration. En fait, cet aspect métafictionnel ou autoréflexif du récit peut constituer un procédé visant, par effet de contraste, à sceller sa propre authenticité. En d'autres termes, le narrateur légitime son récit grâce à une logique à rebours: si, malgré l'imitation fidèle de la réalité, la fiction demeure un mensonge, par ailleurs, l'*ESJC*, en s'écartant du vraisemblable, risque d'être plus proche de la vérité. Les théories littéraires modernes s'interrogent de plus en plus sur le fait que la fiction est d'autant plus « fictionnelle » qu'elle se nie elle-même. Or, l'instance narratrice propose exactement le contraire en affichant exprès son apparence de fictionnalité. Quels seraient donc les effets d'une telle démarche pour le lecteur? Pour le *lectant jouant*, le narrateur fournit des pistes pour mieux guider le jeu de prévisibilité, puisqu'il affirme que toutes les actions sont décisives et significatives pour Jésus, à qui il n'arrive rien d'ordinaire. Au niveau du *lectant interprétant*, la question herméneutique se pose en ces termes: quelles intentions a le narrateur en évaluant son propre récit? Peut-être qu'en faisant référence, en dépit de l'ironie, aux « règles de la bonne narration des contes », le narrateur s'en prend à des formes réalistes et propose un art du roman à la lumière de l'*ESJC*. Peut-être son commentaire vise-t-il à argumenter que son récit est aussi invraisemblable que les évangiles canoniques, où il n'y a pas, non plus, place pour la banalité. Au début de ce chapitre, l'étude du code culturel proposé par Jouve a démontré que l'axiologie du lecteur est

actualisée par la proximité, voire l'inscription, de l'histoire de Jésus dans la culture occidentale. Le deuxième facteur de stimulation axiologique chez l'instance lectrice était justement le refus d'un modèle générique précis. Malgré l'écho que le récit fait à d'autres genres, comme l'essai, la poésie ou le théâtre, l'*ESJC* demeure un roman ayant une forme traditionnelle. Le passage en question en fait la preuve, car le narrateur à la fois critique et reproduit un mode de métalepse utilisé depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Ceci relativise partiellement la position de Jouve, étant donné qu'un texte ayant une appartenance générique définie peut bel et bien actualiser la faculté critique du lecteur, s'il est programmé pour cela au niveau du contenu. Pour conclure sur ce passage important et qui mériterait peut-être une étude plus approfondie, il resterait à dire quelques mots sur son statut fictionnel. L'analyse minutieuse de la structure du récit par l'explication des fonctions des personnages rejoint sans doute la toute première phrase du roman, où on ne saura jamais si le narrateur fait référence à la gravure qu'il décrit ou à l'histoire que le lecteur commence à lire: « [...] car rien de cela n'est réel, nous n'avons sous les yeux que du papier et de l'encre, rien de plus » (*ESJC*, p. 13). Ainsi, l'instance narratrice s'approche encore une fois de la figure de Dieu, dont le plus grand pouvoir est celui de l'invention. Selon son intérêt, sa création s'avère soit parfaitement intelligible, soit uniquement imaginable. En d'autres termes, l'*ESJC* représente l'éloge du doute, surtout celui entre la fiction et la réalité: « [...] il y aurait beaucoup à dire sur cette histoire de jugements moraux péremptoires car si nous donnons assez de temps au temps, un jour viendra immanquablement où la vérité deviendra mensonge et le mensonge vérité » (*ESJC*, p. 203). Le lecteur, qu'il soit joueur ou interprète, reçoit aussi les personnages en tant qu'entités textuelles servant à faire dialoguer la fiction et la réalité, ou le mensonge et la vérité.

## Conclusion

En guise de conclusion, les personnages de *L'Évangile selon Jésus-Christ* possèdent la spécificité d'appartenir à un triptyque dans lequel le mythe et l'histoire se greffent à l'univers romanesque mis en place par Saramago. Ainsi, les figures du récit dépassent la « réalité duelle » que Jouve propose à partir du rapport entre le monde réel, voire historique, et le monde de la fiction, puisque le mythe joue un rôle thématique crucial dans la perception des personnages par le lecteur. À cet égard, la perspective de Northrop Frye, selon laquelle le mythe renvoie aux relations entre les dieux et les hommes, se révèle appropriée au cas étudié, où Dieu et les êtres humains entretiennent des rapports de pouvoir et de soumission. Bien que les instances divines et humaines puissent avoir une ressemblance physique, c'est notamment sur le plan psychique, c'est-à-dire celui des passions comme l'insatisfaction et l'angoisse, que s'apparentent les images des uns et des autres. Ces aspects découlent non seulement de notre lecture de Saramago, mais aussi implicitement de celle de la Bible proposée par l'écrivain, étant donné que son roman s'inspire des évangiles canoniques, dans lesquels il y a déjà une interaction entre Jésus, un surhomme divinisé, et les mortels.

Par ailleurs, le discours de l'Histoire, partiel et lacunaire, fait référence à un homme appelé Jésus de Nazareth, condamné à la crucifixion par Ponce Pilate pour subversion de l'ordre et de la loi. Afin de combler un certain vide laissé par les historiens et donner du sens à certains enjeux inexplicables dans le texte sacré, le recours à la fiction s'avère un moyen fécond. Ainsi, en regard de la composante fictionnelle de *l'ESJC*, la théorie de Candido sur le personnage romanesque permet de concevoir celui-ci comme une figure de complétude ou qui en donne l'impression, tout au moins. Une telle approche s'avère propice à la relecture des figures de Dieu et de Jésus dans leur liaison mythique. Pourtant, Pavel postule qu'un texte ne décrit qu'une infime partie de l'univers auquel il renvoie ; de même, le récit de Saramago souligne à quelques reprises son incomplétude. Selon notre analyse, cela constitue en fait un habile procédé de dissimulation de la fiction, car il lui confère un « effet de réel » où le monde fictionnel se révèle aussi fragmentaire que celui de la réalité. Certes, le doute demeure un aspect impossible à résoudre chez Saramago, car le plan de l'énonciation oriente le lecteur vers une reconnaissance à la fois explicite (par des adresses au lecteur) et implicite (par une certaine désinvolture dans le traitement du monde

décrit et des personnages). Nous devons à Jouve les critères énonciatifs d'examen des frontières du personnage, alors que les catégories telles que le « mythe », le « réel » et la « représentation » prennent leur origine chez Pavel. Selon les spécificités de notre corpus, les aspects mythiques, fictionnels et historiques de l'univers des personnages coexistent bel et bien, permettant tout de même la construction d'une histoire possible, c'est-à-dire d'un état de choses alternatif faisant écho à l'Histoire et, notamment, à la Bible. Une tension entre fiction et réalité domine ainsi la trame narrative de l'*ESJC*, surtout à travers l'oscillation générique constante des modalités fictionnelles (celles du roman, de la poésie et du théâtre) et des modalités référentielles (celles de l'essai).

Se concentrant sur les mécanismes de la réception des personnages en tant que congénères du lecteur (*lisant*), notre analyse du statut des personnages a démontré, à partir de Jouve, quelques-uns des principaux procédés d'humanisation des figures bibliques. En ce sens, l'étude du lexique modal, emprunté par Jouve à la sémiotique narrative de Greimas, demeure une méthode révélatrice d'un grand nombre d'enjeux ontologiques. Dans une telle perspective, l'être et le faire orientent la personnification des personnages féminins, surtout à travers la modalité du savoir qui s'accomplit plutôt par intuition ; celle des personnages masculins, grâce à la dissonance entre le vouloir et le pouvoir ; et celle des personnages surhumains, à partir de la relativisation de leur pouvoir respectif. En outre, la prédominance du psycho-récit, catégorie énonciative que Jouve emprunte à Doritt Cohn, contribue énormément à l'humanisation des personnages. Le psycho-récit dénote une valorisation par l'instance narratrice des pensées et des actions des personnages ; celles-ci s'avèrent ainsi dignes de réflexion et constituent le point de départ pour une grande partie des commentaires émis par le narrateur.

En ce qui concerne « l'effet-personne », Jouve a également permis de mettre en relief le système d'identification et de sympathie établi à partir de la lecture. Sur le plan du code narratif, nous avons étudié, entre autres aspects, l'acceptation de la figure narrative et l'identification au héros du roman, Jésus, notamment par l'homologie de situations informationnelles. Pour ce qui est du code affectif, des thèmes qui ouvrent à la psyché des personnages favorisent non seulement l'empathie envers eux, mais du coup, leur humanisation. Nous avons fait référence à l'enfance, au rêve, à l'amour et à la souffrance. À cet égard, le recours aux scènes sexuelles jouent un rôle crucial dans la personnification

de Marie et de Jésus et, par conséquent, dans leur démythification par rapport à la doctrine catholique.

Pour ce qui est du code culturel, nous avons montré qu'il active doublement l'axiologie du lecteur de l'*ESJC*, puisque, d'une part, le sujet traité par le roman lui est culturellement proche et que, d'autre part, le monde romanesque est constamment envahi par le discours essayistique. Cette caractéristique conduit le lecteur à recevoir le personnage non plus comme une personne, mais comme le pion d'un stratagème structuré par l'auteur. En ce sens, le lecteur devient *lectant jouant* lorsqu'il se sert des personnages pour faire des prévisions sur le sort du récit. Dans ce régime de lecture, la dimension de la cohérence joue un rôle important à travers les isotopies (redondances), la modalité volitive, qui oriente le devenir des figures du récit, et la portée des prolepses et des préfigurations. En dépit de leur apport heuristique, ces deux derniers éléments sont délaissés par Jouve. Pourtant, les scénarios intertextuels, en l'occurrence les évangiles canoniques, demeurent le plus grand point de repère pour que le lecteur construise dans son imaginaire l'horizon de possibilités quant au destin des personnages dans la fiction. L'idée de la vraisemblance se trouve ainsi soumise à celle de la ressemblance. En ce sens, notre étude de l'intertexte biblique a permis d'éclaircir un certain nombre de points, non pas exactement démythificateurs mais plutôt révélateurs, puisqu'ils apparaissent en filigrane dans le *Nouveau Testament*. À cet égard, il convient de rappeler le lien familial problématique entre Jésus et sa mère et, peut-être même à titre de compensation ou de conséquence, sa relation spéciale avec Marie de Magdala. Pourtant, l'un des aspects les plus novateurs issus de notre étude concerne l'absolution de Joseph dans *L'Évangile selon Marc*. Or, l'évangéliste Marc, celui-là même qui sert d'inspiration à Saramago pour l'écriture de l'*ESJC*, affirme que Joseph était au courant qu'Hérode voulait sacrifier uniquement Jésus. Malheureusement, nous ne sommes pas en mesure de préciser si Saramago a consulté des traductions différentes de la Bible ou s'il a consciemment opté pour la culpabilité de Joseph. Certes, il n'y aurait pas de roman sans cet épisode déclencheur de la quête de Jésus.

Par ailleurs, le *lectant interprétant* de l'*ESJC*, en établissant l'axiologie du narrateur, tout comme la place des personnages dans ce système de valeurs, relève des éléments herméneutiques capables de donner du sens à l'œuvre de Saramago. Ainsi, certaines intentions de l'auteur se manifestent à travers son rapport aux contradictions. La



suppression de dualités comme le Bien et le Mal, le corps et l'esprit, la culpabilité et l'innocence, à travers leur relativisation, va à l'encontre des dogmes catholiques et démystifie le caractère mythique des personnages bibliques. Bien entendu, nous faisons référence aux mythes de la bonté absolue, de la spiritualité et de l'innocence, qui ne sont pas rattachés uniquement à Jésus. De telles oppositions, maintenues au fil de la narration, collaborent indirectement à l'humanisation des figures du récit, ce qui montre que « l'effet-personne » peut fonctionner même lorsque le lecteur reçoit le personnage comme pion. Quant aux conceptions de Dieu et du destin, d'une part, et du temps et du récit, d'autre part, les paradoxes demeurent difficilement surmontables. Dieu contrôle et ne contrôle pas tout à la fois la destinée humaine ; le narrateur, qui égale la figure divine, écrit et en même temps n'écrit pas un roman traditionnel.

Bref, les théories de Jouve sur la réception du personnage romanesque à partir des effets produits par la lecture se révèlent heuristiques dans le cadre d'un roman où la notion de personne, tout comme le sens de sa représentation dans un contexte fictionnel, demeure problématique. L'analyse des interactions possibles entre personnages et lecteur nous a permis non seulement de mieux cerner leurs frontières dans leur univers de représentation, mais également d'éclaircir plusieurs mécanismes d'identification et d'interprétation chez le lecteur. En ce sens, la plupart de nos éléments d'interprétation convergent vers la subversion du lecteur par la démystification des personnages bibliques. Pourtant, notre lecture attentive de l'*ESJC* et des évangiles canoniques nous permet de conclure que Saramago ne cherche pas exactement à défier aveuglement un pouvoir dogmatique millénaire par le reniement de ses préceptes. Son travail d'écriture consiste plutôt à fournir un nouvel éclairage sur des points laissés obscurs dans la Bible, comme les rapports entre Dieu et Jésus, entre Jésus et sa famille et entre Jésus et Marie-Madeleine. En dernière instance, nous pouvons affirmer que la déconstruction constitue une étape nécessaire à la reconstruction, puisque la personnification des figures évangéliques, plutôt que de les appauvrir, leur confère bien au contraire la valeur complexe, paradoxale et mystérieuse de l'humanité. En ce sens, une étude axée sur le rôle et le fonctionnement du rêve dans l'*ESJC* pourrait illuminer encore d'autres aspects brumeux des personnages du roman.

# Bibliographie

## Ouvrages de José Saramago :

*Terra do Pecado*, Lisboa, Caminho, 1997, 2<sup>e</sup> éd.  
*Les poèmes possibles*, Remoulins-sur-Gardon, J. Brémond, 1998.  
*Manuel de peinture et de calligraphie*, Paris, Seuil, 2000.  
*Levantado do chão*, Lisboa, Caminho, 1980.  
*Que farei com este livro?*, Lisboa, Caminho, 1980.  
*Le dieu manchot*, Paris, Albin Michel, 1987.  
*L'année de la mort de Ricardo Reis*, Paris, Seuil, 1998.  
*Le radeau de pierre*, Paris, Seuil, 1990.  
*L'Évangile selon Jésus-Christ*, Paris, Seuil, 1998, [1991].  
*Histoire du siècle de Lisbonne*, Paris, Seuil, 1992.  
*In Nomine Dei*, Lisboa, Caminho, 1993.  
*L'aveuglement*, Paris, Seuil, 2000.  
*Tous les noms*, Paris, Seuil, 1999.  
*La caverne*, Paris, Seuil, 2002.  
*L'autre comme moi*, Paris, Seuil, 2005.  
*La lucidité*, Paris, Seuil, 2006.  
*Les intermittences de la mort*, Paris, Seuil, 2008.  
*Comment le personnage fut le maître et l'auteur son apprenti*, Paris, Minuit, 2000, 37 p.  
*Aproximação a um retrato*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, Publicações Dom Quixote, 1996, 113 p.

## Ouvrages critiques :

AMORIN, Silvia, *L'art d'écrire la critique: aspects de l'oeuvre romanesque de Saramago*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris VIII, Paris, 2004.

BERRINI, Beatriz (org.), *José Saramago: uma homenagem*, São Paulo, EDUC, 1999, 295 p.

BOURGOIN-CASTONGUAY, Simon, *Des critiques de la représentation aux représentations de l'éthique : parcours herméneutique d'une compréhension de soi dans La caverne de José Saramago et l'Invitation au supplice de Vladimir Nabokov*, mémoire de maîtrise présenté à l'Université Laval, Québec, 2008.

CARVALHAL, Tânia (org.), *Saramago na universidade*, Porto Alegre (Brésil), Ed. da Universidade/UFRGS, 1999, 61 p.

FERRAZ, Salma, *O quinto evangelista. O (des)evangelho segundo José Saramago*, Brasília, UnB, 1998, 152 p.

FERRAZ, Salma, *Calidoscópico profano*, Florianópolis, Editora da UFSC, 2002.

FLORES, Conceição, *Do mito ao romance. Uma leitura do evangelho segundo Saramago*, Natal (Brésil), EDUFRN, 2000.

GUERREIRO, Emmanuelle, *Réalité et fiction dans l'univers romanesque de José Saramago : étude des oeuvres Levantado do Chão et O ano da morte de Ricardo Reis*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2007.

SEIXO, Maria Alzira, *Lugares da ficção e outros ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1999, 176 p.

SILVA, Tereza Cristina Cerdeira da, *José Saramago – entre a história e a ficção: uma sage de portuguesas*. Lisboa, Dom Quixote, 1989.

VARGAS, Graciela, *Ironie et parodie dans l'écriture romanesque contemporaine : Saramago, Fuentes, Kundera*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris III, Paris, 2007.

#### **Ouvrages généraux ou théoriques:**

AQUIEN, Michèle et Georges MOLINET, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1996.

BARTHES, Roland *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

BARTHES, Roland *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, 180 p.

*Bíblia Sagrada*, Sociedade Bíblica do Brasil, Rio de Janeiro, 1963.

BORDINI, Maria da Glória, “A personagem na perspectiva dos estudos culturais” dans *Letras de Hoje*, Porto Alegre, vol. 41, n° 3, setembro, 2006, p. 135-142.

CALIMAN, Cleto (org.), *A sedução do sagrado*, Petrópolis (Brésil), Vozes, 1998.

CANDIDO, Antonio *et al.*, *A personagem de ficção*, São Paulo, Perspectiva (coll. Debates), 1981.

CAMPBELL, Joseph, *As transformações do mito através do tempo*, São Paulo, Cultrix, 1997.

CROSSAN, John Dominique, *Quem matou Jesus?*, São Paulo, Imago, 1995.

- ECO, Umberto, *Lector in fabula. La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.
- ECO, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- ECO, Umberto, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Galimard, 1963.
- ELIADE, Mircea, *Mito e realidade*, São Paulo, Perspectiva (coleção Debates), 1994.
- FEUERBACH, Ludwig, *A essência do cristianismo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- FRYE, Northrop, « Littérature et mythe » dans *Poétique*, n° 8, Paris, Seuil, 1971, p. 490.
- FRYE, Northrop, *Anatomia da crítica*, São Paulo, Cultrix, 1973.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- GIRARD, René, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage » dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1993.
- LURKER, Manfred, *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*, São Paulo, Paulos, 1993, 299 p.
- MACQUARRIE, John (org.), *Dictionnary of Christian Ethics*, Philadelphia, The Westminster Press, 1967.
- MIELIETINSKI, E. M., *A poética do mito*, Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1987.
- MONTALBETTI, Christine, *La fiction*, Paris, Flammarion (coll. Corpus), 2001, 254 p.
- OLIVEIRA, Flávio Martinez de, *Bíblia, Mito, Ciência e Literatura. Abordagem interdisciplinar da História das Origens em Gênesis 1-11*, Pelotas (Brésil), EDUCAT, 1998.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil (coll. Poétique), 1988.

REIS, Carlos (org.), *Figuras da Ficção*, Coimbra (Portugal), Centro de Literatura Portuguesa, 2006.

SAMUEL, Albert, *As religiões hoje*, São Paulo, Paulus, 1997.

SEARLE, John, *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1982.

SOUSA, Eudoro de, *História e Mito*, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1981.

VALADIER, Paul, *L'Église en procès – Catholicisme et société moderne*, Paris, Calimann-Lévy, 1987.

ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage*. Paris, Klincksieck, 1971.

#### **Récits littéraires sur la vie de Jésus-Christ:**

BENÍTEZ, J. J. *Caballo de Troya*, Barcelona, Editorial Planeta, 1983-2004 [8 volumes].

BROWN, Dan, *The Da Vinci Code*, New York, Doubleday [Random House], 2003, 476 p.

CAILLOIS, Roger, *Ponce Pilate*, Paris, Gallimard, 1961, 149 p.

KAZANTZAKIS, Nikos, *La dernière tentation*, Paris, Plon, 1988, 515 p.

MAILER, Norman, *L'Évangile selon le Fils*, Paris, Plon, 1998, 220 p.

MOORCOCK, Michael, *Voici l'homme*, Paris, La Tête de feuilles, 1972, 199 p.

SCHMITT, Éric-Emmanuel, *L'Évangile selon Pilate*, Paris, Albin Michel, 2000, 334 p.