

Research Article

La poétique du labyrinthe dans *As Terras do Risco*

Agnès Levécot*

CREPAL - Université Sorbonne Nouvelle

Abstract: In this Agustina Bessa-Luís' novel, *As Terras do Risco*, the labyrinths in which the characters venture are as much the comings and goings of human and loving relationships as the space where they are made and unmade: the convent and the Serra de Arrábida which conceals mysterious caves and underground passages covered by dense and dark scrub. Reinforcing this main theme, the structure of the story is also part of a labyrinthine dynamic: textual fragments, analepses, repetitions, digressions, ellipses, figures of the double, parodic intertextuality, instability of chronological data push the reader to weave Ariadne's thread to reach the exit of the labyrinth, perhaps of its own labyrinth.

Keywords: Agustina Bessa-Luís, labyrinth, intertextuality, parody

Résumé: Dans ce roman *As Terras do Risco* de Agustina Bessa-Luís, les labyrinthes dans lesquels se risquent les personnages sont tout autant les va-et-vient des relations humaines et amoureuses que l'espace où celles-ci se font et se défont : le couvent et la Serra de Arrábida qui recèle grottes et souterrains mystérieux recouverts par un maquis dense et ténébreux. Renforçant cette thématique principale, la structure du récit s'inscrit également dans une dynamique labyrinthe : fragments textuels, analepses, répétitions, digressions, ellipses, figures du double, intertextualité parodique, instabilité des données chronologiques poussent le lecteur à tisser le fil d'Ariane pour parvenir jusqu'à la sortie du labyrinthe, peut-être de son propre labyrinthe.

Mots clés : Agustina Bessa-Luís, labyrinthe, intertextualité, parodie

Penser c'est entrer dans le labyrinthe, plus exactement
faire être et apparaître un Labyrinthe alors qu'on aurait
pu rester « étendu parmi les fleurs, faisant face au ciel. »

Cette citation du philosophe Castoriadis (1978, p.6), lequel s'appuie sur un vers de Rilke, trouve un écho multiple dans le style et la pensée de Agustina Bessa-Luís, en particulier dans le roman qui nous occupe ici, *As Terras do Risco*.

Au centre de l'intrigue et prétexte du récit se trouve le séjour au couvent d'Arrábida de Martin Arnoul accompagné de sa femme. Le professeur français, qui apparaît déjà dans un autre roman de l'auteure, *O Concerto dos Flamengos*, s'y installe quelques mois afin d'étudier le contrat de mariage d'Isabelle de Portugal avec Philippe de Bourgogne que l'on peut consulter dans la bibliothèque du couvent, dans le but de prouver sa thèse selon laquelle William Shakespeare serait d'ascendance juive et péninsulaire.

Dans ce texte, la métaphore du labyrinthe est particulièrement développée et opérante, tant dans sa dimension spatio-temporelle que littéraire. Dans cet espace chargé d'une mythologie

*Corresponding author: Agnès Levécot, E-mail: agneslevec@gmail.com

Copyright: © 2025 Author. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), allowing third parties to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially, provided the original work is properly cited and states its license.

1 Espace labyrinthique

Le lieu de l'action, un ancien couvent situé dans la Serra d'Arrábida, au sud de Lisbonne, près de Setúbal, est chargé d'une histoire vieille de plusieurs siècles, ayant traversé plusieurs périodes alternées de gloire et de crise. C'est là que, dès 1215, sur cette côte rocheuse et dangereuse, semble commencer son histoire : le navire du marchand anglais Hildebrant s'y échoua et après avoir retrouvé la statue de la Vierge Marie miraculeusement sauvée des eaux, le marin y édifie en son honneur un petit ermitage. Au début XVI^e siècle, s'y installent les quatre premiers moines et au XVII^e siècle y vivent jusqu'à cent religieux, puis l'édifice est à plusieurs reprises victime des séismes qui ont secoué la région et finit, au XIX^e siècle, par être fermé par le gouvernement libéral qui expulsa les moines et confisqua leurs biens. Abandonné, il fut l'objet de saccages qui l'endommagèrent grandement. Racheté par la Maison de Palmela en 1863, il fut finalement vendu à la Fondation Oriente en 1990 puis classé Monument National en 1996.



Couvent de Arrábida
Photographie Agnès Levécot

Sa construction par étapes ainsi que la constitution géologique de l'endroit, petite chaîne de montagnes, recouverte d'une végétation agreste de type étrangement méditerranéen dans une région atlantique, formant un maquis presque impénétrable, en ont fait un bâtiment singulier qui a fait naître de nombreuses légendes plus ou moins historiques. La géographie, son histoire et son architecture renvoient d'emblée à l'image du labyrinthe propice aux divagations spatiales et psychologiques des quatre protagonistes qui se croisent et se rencontrent : « [...] o pósito do convento [que] abria sobre uma espécie de túnel cavado na rocha e aperfeiçoado com azulejos de fabrico rude e [que] compunham retratos de antigos frades » (Bessa-Luís, 1994, p. 42) Combien de portes vont-ils devoir ouvrir, combien de couloirs et de tunnels plus ou moins secrets, combien de chemins incertains et risqués vont-ils devoir parcourir pour satisfaire leurs recherches et désirs respectifs ?

Autour de ce couvent, donc, la Serra avec son maquis constitue un espace plus qu'inquiétant : « Os frades conheciam a serra, mas nunca se aventuravam demasiado. Havia lendas algo caricatas e dizia-se que enormes lagartos carnívoros viviam lá » (Bessa-Luís, 1994, p. 15). Avec sa végétation arbustive très dense, son sous-sol incertain, elle a nourri quantité de mythes plus ou moins effrayants : « [Baltar] sabia que a serra não era inocente como se julgava e tinha segredos que não convinha revelar. Crimes de todo o género e histórias que raiavam pelo fantástico cobriam os seus trilhos » (Bessa-Luís, 1994, p.68). Cet endroit semble renfermer tous les dangers (« todos os riscos ») : des monstres, des crevasses, des souterrains et des grottes

où disparaissent les personnes qui s'y aventurent de trop. Au fil du temps, les légendes s'actualisent et se nourrissent les unes des autres : « Perderam-se; há lugares de onde é difícil sair. Ou podem ter sido maus encontros com contrabandistas, gente da droga, traficantes de armas ou de eletrodomésticos » (Bessa-Luís, 1994, p.55). Cette nature, telle qu'elle est ici décrite, est effectivement troublante et perturbe les sens allant jusqu'à exhaler un parfum engourdissant, où domine celui des arbousiers : « [...] a floresta remota do Formosinho onde os medronheiros gigantescos exalavam um perfume entorpecedor » (Bessa-Luís, 1994, p.219). Avec l'obscurité qui y règne, ceux qui la pénètrent semblent devoir subir une attraction vers le centre de la terre : « Parecia que, pela exuberância e a sombria doçura das suas trevas, aquele lugar tinha comunicação com o ventre da terra » (Bessa-Luís, 1994, p.168). Cette nature semble donc avoir partie mise avec la mort. N'y trouve-t-on pas des ossements animaux ou humains de ceux qui se sont perdus dans ce labyrinthe végétal ? « Aquele pardo solo florestal que parecia ter crescido sobre ossadas. » (Bessa-Luís, 1994, p.25) « Nalguns pontos, a serra estava nua e exposta, e os calcários brancos pareciam grandes ossários » (Bessa-Luís, 1994, p.33). Y entrer c'est pénétrer un labyrinthe d'où on ne sortira peut-être pas vivant, car c'est un parcours entre la vie et la mort, tant physique que psychique puisque « jadis, il [le labyrinthe] constituait à la fois une trajectoire où l'on peut se perdre et un parcours piégé où l'on doit se perdre » (Dancourt, 1981, p.31). Le danger est donc multiple : s'y perdre physiquement mais aussi et surtout psychologiquement, moralement, socialement, comme nous le verrons par la suite. Plus que cela encore, les mystères de cet espace géographique résident dans le fait que l'évolution de la nature est mouvante et changeante. Le mouvement de cette nature participe en effet de la vie des hommes, elle s'accorde à l'état d'esprit des personnages et à leur progression dans l'intrigue, comme pour leur tendre des pièges. Baltar constate ces modifications : « Eu creio que a serra já não é a mesma. Aconteceram acidentes, há covas que não estavam lá. Eu conheço isto palmo a palmo e às vezes não sei onde estou » (Bessa-Luís, 1994, p.89).

Ainsi que l'explique C. Sachs, cité par Dancourt, « L'essence du labyrinthe réside dans le mouvement. Pour qu'il prenne une signification, il faut que quelqu'un le parcoure » (2002, p.185), Gracieuse commence à élaborer son projet démoniaque – nous y reviendrons – en tentant de pénétrer le mystère de la forêt. Elle y renonce néanmoins dans un premier temps, en constatant que la végétation se referme sur elle comme la légende le prétend, et lui fait perdre ses repères comme cela pourrait advenir à ceux qui s'y aventureaient : « Ainda demorou uma boa meia hora até encontrar o caminho da saída. A floresta sofria transformações progressivas, e o indício que o guiava uma vez, da outra vez não estava lá. » (Bessa-Luís, 1994, p.169). La forêt semble engloutir et se nourrir de ceux qu'elle piège. C'est pourquoi, à la fin du séjour de Martin et Précieuse à Arrábida, après que Baltar et Piedade ont disparu dans la forêt, la nature qui entoure le couvent a regagné en vigueur, comme si elle s'était sustentée des disparus, ce qui la rend encore plus inquiétante :

Autour de ce couvent, donc, la Serra avec son maquis constitue un espace plus qu'inquiétant : « Os frades conheciam a serra, mas nunca se aventuravam demasiado. Havia lendas algo caricatas e dizia-se que enormes lagartos carnívoros viviam lá » (Bessa-Luís, 1994, p.15). Avec sa végétation arbustive très dense, son sous-sol incertain, elle a nourri quantité de mythes plus ou moins effrayants : « [Baltar] sabia que a serra não era inocente como se julgava e tinha segredos que não convinha revelar. Crimes de todo o género e histórias que raiavam pelo fantástico cobriam os seus trilhos » (Bessa-Luís, 1994, p. 68). Cet endroit semble renfermer tous les dangers (« todos os riscos ») : des monstres, des crevasses, des souterrains et des grottes où disparaissent les personnes qui s'y aventurent de trop. Au fil du temps, les légendes s'actualisent et se nourrissent les unes des autres : « Perderam-se; há lugares de onde é difícil

sair. Ou podem ter sido maus encontros com contrabandistas, gente da droga, traficantes de armas ou de eletrodomésticos» (Bessa-Luís, 1994, p.55). Cette nature, telle qu'elle est ici décrite, est effectivement troublante et perturbe les sens allant jusqu'à exhaler un parfum engourdissant, où domine celui des arbousiers : «[...] a floresta remota do Formosinho onde os medronheiros gigantescos exalavam um perfume entorpecedor» (Bessa-Luís, 1994, p.219). Avec l'obscurité qui y règne, ceux qui la pénètrent semblent devoir subir une attraction vers le centre de la terre : «Parecia que, pela exuberância e a sombria doçura das suas trevas, aquele lugar tinha comunicação com o ventre da terra» (Bessa-Luís, 1994, p.168). Cette nature semble donc avoir partie mise avec la mort. N'y trouve-t-on pas des ossements animaux ou humains de ceux qui se sont perdus dans ce labyrinthe végétal ? « Aquele pardo solo florestal que parecia ter crescido sobre ossadas. » (Bessa-Luís, 1994, p.25) « Nalguns pontos, a serra estava nua e exposta, e os calcários brancos pareciam grandes ossários » (Bessa-Luís, 1994, p.33). Y entrer c'est pénétrer un labyrinthe d'où on ne sortira peut-être pas vivant, car c'est un parcours entre la vie et la mort, tant physique que psychique puisque « jadis, il [le labyrinthe] constituait à la fois une trajectoire où l'on peut se perdre et un parcours piégé où l'on doit se perdre » (Dancourt, 1981, p.31). Le danger est donc multiple : s'y perdre physiquement mais aussi et surtout psychologiquement, moralement, socialement, comme nous le verrons par la suite. Plus que cela encore, les mystères de cet espace géographique résident dans le fait que l'évolution de la nature est mouvante et changeante. Le mouvement de cette nature participe en effet de la vie des hommes, elle s'accorde à l'état d'esprit des personnages et à leur progression dans l'intrigue, comme pour leur tendre des pièges. Baltar constate ces modifications : « Eu creio que a serra já não é a mesma. Aconteceram acidentes, há covas que não estavam lá. Eu conheço isto palmo a palmo e às vezes não sei onde estou » (Bessa-Luís, 1994, p.89).

Ainsi que l'explique C. Sachs, cité par Dancourt, « L'essence du labyrinthe réside dans le mouvement. Pour qu'il prenne une signification, il faut que quelqu'un le parcoure » (2002, p. 185), Gracieuse commence à élaborer son projet démoniaque – nous y reviendrons – en tentant de pénétrer le mystère de la forêt. Elle y renonce néanmoins dans un premier temps, en constatant que la végétation se referme sur elle comme la légende le prétend, et lui fait perdre ses repères comme cela pourrait advenir à ceux qui s'y aventureraient : « Ainda demorou uma boa meia hora até encontrar o caminho da saída. A floresta sofria transformações progressivas, e o indício que o guiava uma vez, da outra vez não estava lá. » (Bessa-Luís, 1994, p.169). La forêt semble engloutir et se nourrir de ceux qu'elle piège. C'est pourquoi, à la fin du séjour de Martin et Précieuse à Arrábida, après que Baltar et Piedade ont disparu dans la forêt, la nature qui entoure le couvent a regagné en vigueur, comme si elle s'était sustentée des disparus, ce qui la rend encore plus inquiétante :

Baltar que conhecia a serra como ninguém, contou que o Formosinho se tornara tão frondoso que sendo difícil entrar, mais difícil seria de sair; se não era que as trepadeiras crescessem em volta da pessoa que lá penetrasse, enquanto procurasse réstia de luz que a guiasse. A antiga floresta virgem remoçara como por encanto. (Bessa-Luís, 1994, p. 208)

2 Labyrinthes du moi

Dans la littérature contemporaine, écrit Castoriadis, « le labyrinthe n'[y] est [même] plus affaire d'artiste, mais de tout homme jeté au monde et qui cherche le sens et la formule de son existence. » (Castoriadis, 1978, p.30). Ceci nous renvoie à l'étymologie du mot labyrinthe

rappelée par Ernst Leonardy dans *Labyrinthes. Parcours ethniques*, selon qui ce terme serait interprété de nos jours comme *labor-intus* : labeurs et peines à l'intérieur de ce monde (Leonardy, 1986, p.27).

Dans ce roman, les chemins labyrinthiques sur lesquels s'engage chacun des personnages se croisent, entremêlent et empêchent qu'ils se rencontrent vraiment, car chacun est avant tout tourné vers soi-même, vers son chaos individuel, ses problématiques personnelles qu'il espère résoudre, souvent aux dépens de l'autre. Sans doute parce que l'expérience du chemin, nous dit J. P. Charcosset, c'est « faire l'expérience de ce qui rassemble son être autour de lui » (1983, p.272). En effet, ajoute Bachelard, « l'être "labyrinthé" » fonde la totalité de son parcours sur l'espérance que ce parcours même parviendra à réorganiser un chaos, à discerner, dans la masse des ressemblances, les pièces d'un puzzle à réunir patiemment » (1995, p.13).

C'est précisément un puzzle que tente de construire le Professeur Martin en recherchant tous les documents et éléments qui lui permettront de démontrer sa thèse sur les origines de Shakespeare. Personnage dédaléen, demiurge errant dans le monde de l'investigation historique, il aspire avant tout à affirmer ses qualités de chercheur sur le plan national et international. À ses côtés, sa femme Précieuse désire, quant à elle, préserver son statut confortable d'épouse en même temps que celui de femme fatale, et pour cela elle est capable du pire. Les chemins labyrinthiques de Baltar et Piedade sont plus flous, plus imprécis : ils ne demandent qu'à combler les brèches de leur vie respective – mariage raté ou défait des deux côtés. Cela les amène à fantasmer : Baltar sur Précieuse qui joue de la fascination qu'il a pour elle, Piedade sur Martin qui, dans un premier temps, se laisse séduire et devient son amant.

Revenant au parcours d'investigation du professeur Martin Arnoul, retenons qu'il est comparé par analogie, et non sans raison, à la densité du labyrinthe de la forêt de Formosinho : « Convencido de que seguia uma pista segura, internou-se no bosque denso da obra de Shakespeare e começou por querer identificar os personagens com as figuras históricas e familiares. » (Bessa-Luís, 1994, p.225). Le chercheur se perd effectivement dans un dédale de papiers, de documents, de fiches, de correspondances, de discussions avec ses pairs mais aussi et surtout, dans celui de sa propre imagination : « Entretinha-se Martin a ligar os fios das investigações que encheram três séculos de estudos e correrias de imaginação [...] » (Bessa-Luís, 1994, p.111). Il se laisse prendre dans une toile d'indices qui lui ouvrent d'abord des portes, suggérant des avancées dans son enquête, mais qui ensuite se referment comme la végétation derrière les pas de Gracieuse : l'affaire se révèle d'abord « délicate » (Bessa-Luís, 1994, p.35) et ses démarches le mènent finalement à l'échec. Le professeur semble alors illustrer les propos de Castoriadis : « Penser c'est se perdre dans des galeries qui n'existent que parce que nous les creusons inlassablement, tourner en rond au fond d'un cul-de-sac dont l'accès s'est refermé derrière nos pas » (1978, p.6). Le chemin de Martin Arnoul est en effet sinueux et labyrinthique car les documents qu'il étudie ne sont souvent que des fragments dont l'encre a été plus ou moins effacée par le temps, ce qui rend possibles plusieurs interprétations et l'empêche de tirer des conclusions définitives. Au fur et à mesure de l'avancée de son investigation, la question du nom du dramaturge persiste et se complexifie. Il finit par justifier sa démonstration par la construction d'un enchaînement qu'il tient pour plausible sur son évolution patronymique : « Concretizava-se o que tanto esperava: Shakespeare era uma adaptação já erudita doutra forma local, Shakespere ou Shaxsper, nitidamente vindo de Sequespee, comerciante florentino; que fora sem dúvida o Jaques Peres de Ariza, ou de qualquer outro lugar defumado da Inquisição. » (Bessa-Luís, 1994, p.241). Il ne parvient pourtant pas à démontrer les origines marranes du poète anglais, mais comme pour se convaincre de la tangibilité de sa thèse et/ou éluder l'évidence de son erreur, il ne nomme plus le dramaturge ni

par le nom que l'histoire a retenu de lui, William Shakespeare, ni par son appellation métonymique 'cygne de Stratford-on-Avon', et ne le désigne plus que par Jaques Peres, ou Sequespee (Bessa-Luís, 1994, p.110). Il semble tellement égaré sur son chemin parsemé d'embûches historiques qu'il va jusqu'à admettre la théorie d'un confrère anglais selon laquelle Bacon et Shakespeare seraient une seule et même personne : « Por essa altura Martin estava a ter uma correspondência assídua com um doutor inglês, Bailie, que se dizia um estudioso de Francis Bacon. Ele admitia, com provas, algumas bastante sólidas que Bacon fosse o próprio Shakespeare » (Bessa-Luís, 1994, p.238).

Perdu dans ses investigations, et parce qu'il n'y a, selon Bachelard, « pas de plus grande solitude que celle de l'épreuve du labyrinthe » (1980, p.78), il semble ne pas percevoir ce qui se passe autour de lui dans ce huis-clos monastique : « O caso tornara-se tão labiríntico que não dava a Martin ocasião para outros pensamentos » (Bessa-Luís, 1994, p.65). Baltar, en revanche, comprend que la passion de l'homme cherchant à résoudre une énigme « propage[ait] des passions », et il perçoit clairement les modifications qui s'opèrent dans les rapports entre les habitants du couvent : « Baltar ... compreendia que alguma coisa de extraordinário se passava ali. Porque a paixão do homem em abrir caminho ao enigma espalhava em redor paixões à medida de cada um » (Bessa-Luís, 1994, p.193). Car, effectivement, il s'y passe beaucoup de choses sous l'impulsion de Précieuse qui, par sa beauté et par la localisation du couvent face à la péninsule de Tróia, se trouve ici associée à l'image d'Hélène de Troie : « O facto de o promontório de Tróia estar ao alcance de vista fez despertar nela muitos pensamentos lisonjeiros, porque a mulher partilha com a antiguidade uma dialéctica que autolegitima e actualiza a sua realidade pessoal » (Bessa-Luís, 1994, p.39). Gracieuse, femme fatale mais délaissée par son mari qui se perd dans le labyrinthe de la reconstruction historique, tisse sa propre toile labyrinthique et démoniaque. Elle va mettre en œuvre toute la perversité dont elle est capable pour ourdir un plan afin de sortir son mari de sa solitude studieuse et de reprendre le pouvoir sur lui, plongeant les habitants du couvent dans un véritable dédale relationnel et amoureux : « Précieuse quisera opor Piedade à obsessão que o marido fora, cada vez mais, elevando à categoria duma descoberta mundial » (Bessa-Luís, 1994, p.99). Voyant que Piedade s'intéresse à son travail, elle la jette délibérément dans les bras de Martin entre lesquels la jeune employée, assumant sa duplicité, trouve des raisons d'espérer une vie plus calme et plus rangée que celle qu'elle a eue jusqu'alors : « Viu em Martin uma boa desculpa para se despedir dos seus sonhos atrapazados e de lucro, e ser uma mulherzinha que gosta de adular o marido, pondo nisso uma pequena devassidão mental » (Bessa-Luís, 1994, p.97). De son côté, Baltar, fasciné par la beauté de Précieuse, analyse avec distance, mais non sans une certaine amertume, l'entremêlement des passions au sein du groupe :

A beleza morena, Piedade, fingia que ele era novo e adulava, sempre que podia, o seu vigor na cama. Enquanto que Précieuse, a loira e libidinosa esposa de muitos anos, era decerto amante mais querida. O terceiro era ele. Isto desconcertou a sua vida; deu ao trabalho um sentido amargo, que não o defendia num sofrimento invulgar porque estava tocado de ridículo. (Bessa-Luís, 1994, p. 51).

Finalement pris dans la toile de Précieuse, le gardien plonge « dans le labyrinthe d'un espace, le labyrinthe de ses désirs, le labyrinthe temporel, et les personnages qu'il[s] rencontre[nt] dans son [leur] long cheminement : s'organise [toujours] autour de lui [du héros] toute une giration substitutive favorisant le face à face d'un individu seul avec cet Autre qu'il lui faut questionner sous peine de mourir ou jusqu'à la mort. » (Siganos, 1995, p.9). Ainsi, Baltar expérimente-t-il et décrit-il ce qu'André Comte-Sponville appelle le « labyrinthe de vivre, tours et détours du désir » : « le désir est l'effort de vivre (ou la force d'exister) dans la multiplicité indéfinie,

variable et contradictoire de ses manifestations ». (1984, p.59). Il questionne la situation, les relations qui sont en train de se tisser en-dehors de lui, mais se montre incapable de se dégager de l'emprise de Précieuse. Il est prêt à tout pour satisfaire la belle Hélène et ne peut refuser ce qu'elle lui demande : « podia pedir-lhe a morte de alguém, que ele obedecia. Sem escrúpulo, sem medo, sem resistência. Mas não chegara o tempo de ela dar essa ordem » (Bessa-Luís, 1994, p.110). Et donc, après que la relation Martin/Piedade a fait son œuvre pour que le professeur relativise l'importance de sa recherche et s'intéresse de nouveau au monde qui l'entoure, Précieuse charge le gardien de faire disparaître la jeune employée : « Leve Piedade para onde quiser, desfaça-me dela, mate-a, case com ela, venda-a para um bordel, mande-a para longe » (Bessa-Luís, 1994, p.247). Il s'acquittera donc de cette tâche. À la fin du roman, Piedade et lui disparaissent dans la forêt de Formosinho, le narrateur laissant planer le doute sur leur destin ce qui augmente la charge mythique du lieu : ont-ils été dévorés par le Minotaure ou bien se sont-ils transformés en papillons, ou bien...

Às vezes, outra rapariga do tabuleiro, que se aventurava até às guaritas, dizia que vira Précieuse, ou alguém muito parecido. Constava que vivia em Palmela, casada com um desses fidalgos desengenhosos que reflectem a vida dos portugueses autênticos, sem planos e sem vinganças. Outros diziam que ela e Martin nunca se separaram e que ele continuou a sua pesquisa sobre Jaques Peres. Mas não devemos acreditar em tudo o que nos dizem. (Bessa-Luís, 1994, p.284).

Ainsi la légende d'Arrábida se voit-elle enrichie d'un possible nouveau mythe labyrinthique.

3 Écriture labyrinthique

Tout récit de labyrinthe est également un récit-labyrinthe. Le décor dessiné, insensiblement, se confond avec le livre qui l'évoque. Dédale mythique et texte littéraire, bientôt, superposent leurs architectures, additionnent leurs méandres et leurs détours. L'aventure du héros – Thésée ou Dédale – en quête d'une improbable issue, se double d'une autre qui en contient peut-être le sens : celle du lecteur en quête d'une signification aussi improbable et toujours fuyante. (Forest, 1995, p.85)

Le récit de *As Terras do Risco* n'échappe pas à cette règle énoncée par Philippe Forest. Les lecteurs assidus de Agustina Bessa-Luís ne s'en étonneront pas, habitués qu'ils sont à son écriture foisonnante et dédaléenne qualifiée par E. Lourenço de « déconcertante » (1994, p.164) et qui, ici, multiplie l'effet labyrinthique des parcours géographiques et psychologiques des personnages.

Si le temps intradiégétique est relativement linéaire, avec cependant quelques analepses concernant la vie antérieure des personnages, le fil narratif est lui constamment interrompu par divers procédés, en particulier par des digressions en tous genres : dès les premières pages sur les taxis (p. 8), sur la beauté des femmes (p.11), sur les relations hommes/femmes (p.59) ; sur le passé historique (p. 63), sur le fado (p.80), sur les modes (p.218), sur l'éducation des enfants (p.248), sur les femmes, l'amour, la culture, la société les coutumes, l'éducation, etc.

Ces longues digressions alternent avec des passages au temps narratif concentré ou dilué, plus ou moins pléthorique d'informations, qui créent un rythme irrégulier de scansion. Citons pour exemple, au tout début du roman, l'histoire de la rencontre entre Martin et Précieuse où des coïncidences de noms et de situations peuvent embarrasser la compréhension du lecteur qui devra en chercher l'élucidation dans le texte. D'ailleurs, les jeux avec le lecteur sont multiples. L'auteure joue par exemple de son statut de démiurge pour semer le doute entre réalité et fiction : « Não era certo que o guardião levasse Précieuse para o Formosinho. Mas se isso acontecera, o que se passara lá, ninguém podia vir contar. Um escritor com alguma imaginação

podia reconstituir a cena, sem garantir nada sobre a sua veracidade» (Bessa-Luís, 1994, p.281). C'est une posture littéraire que l'écrivaine revendique dans ses interviews : « Le doute est ce qui nous fait avancer. La civilisation et la découverte partent du doute. Le doute est mon attitude pour tout » (Bessa-Luís, 1997, p.36). Dans un autre jeu qui est celui de la métalepse, elle avance des informations sur la suite du récit laissant imaginer des faits à venir, soit par prétérition « Ainda que seja cedo para o contar... » (Bessa-Luís, 1994, p.51) ; soit par prolepse avec un imparfait de l'indicatif à la valeur de futur du prétérit qui signale l'intrusion du narrateur dans l'univers diégétique du roman : « Em breve as coisas iam complicar-se, conforme os documentos que o professor Martin Arnoul encontrasse ou farejasse nas bibliotecas, as suas viagens iam tocar outros continentes » (Bessa-Luís, 1994, p.59).

Au-delà de ces procédés et pour que le pouvoir du doute soit plus opérant, l'auteure joue d'une multiple et complexe intertextualité entre plusieurs hypertextes, les principaux étant les pièces de Shakespeare et le *Faust* de Goethe. Elle fait incarner les personnages mythiques par deux personnages de notre temps, Martin et Précieuse, celle-ci ayant la même force que l'Hélène évoquée par le grand poète allemand. L'espace est similaire : le couple s'installe dans un monastère, analogue à celui où a eu lieu la rencontre imaginée par Goethe, c'est-à-dire dans un cloître médiéval et obscur où Faust, transformé en seigneur féodal, reçoit Hélène qui revient de Troie. Les allusions au mythe sont explicites et perlent le récit pour rappeler constamment la métaphore (Bessa-Luís, 1994, pp. 56, 73, 82, 115, 148, 157, 196, 207, 270) : « Helena, que Martin fazia surgir dum oceano de fantasmagoria, tão bem materializado pelo mar da Arrábida, não pecara com Páris » (Bessa-Luís, 1994, p.144). Précieuse/Hélène, femme fatale à la chevelure remarquable, demandera à Baltar transformé en Méphisto de faire disparaître sa rivale. Les personnages parodiques recréent les scènes de Faust et, à travers la citation, les réinventent, en leur donnant un sens nouveau. Si, d'un côté, Faust est l'homme qui recherche la vérité, Shakespeare est celui qui la cache. Si le parcours du premier est linéaire, ne s'éloignant jamais de ses objectifs, celui du second s'y oppose par la dispersion qu'il évoque. Les deux configurations se rejoignent et interfèrent sur le personnage de Martin : « Sentia-se uma espécie de doutor Fausto, obcecado pelo propósito de descobrir o meio de alcançar a eternidade » (Bessa-Luís, 1994, p.133). Finalement, leur assemblage au niveau du récit construit de nouvelles théories qui ébranlent l'histoire canonique, la remettent en cause et nous amènent à conclure, comme le romancier : « não podemos acreditar em tudo o que nos dizem » (Bessa-Luís, 1994, p.284).

Nous voyons par-là que l'écriture de Agustina Bessa-Luís n'est pas si désordonnée que certains lecteurs le prétendent. L'auteure elle-même s'en défend d'ailleurs en se moquant auto-réflexivement et ironiquement comme lorsqu'elle se réfère, dans ce roman, à la rencontre de Martin avec l'écrivaine Luisa Baena : « Era uma autora mais popular do que se pode julgar, e ainda hoje, como asseverava o professor Martin Arnoul, o seu encanto está nesse direto e desordeiro palavreado » (Bessa-Luís, 1994, p.163).

Pour Eduardo Lourenço, cette écriture labyrinthique n'est effectivement pas un « bavardage désordonné » mais une tapisserie où « l'on peut, de chaque point de l'œuvre, partir vers tous les autres sans qu'il y ait un cercle dont chacun soit le centre. C'est une tapisserie, mais d'un genre spécial, ouverte » (1994, p.166)¹.

Le tissage de cette tapisserie est fait de l'entrecroisement de procédés dont le but est, selon Daniel Henri-Pageaux, d'affirmer « l'incertitude comme principe d'écriture et effet esthétique complexe », ainsi que la nécessité d'une « indétermination qui confère au lecteur un rôle actif

1 Notre traduction.

et prééminent dans l'interprétation » (2015, p.19). Comme beaucoup d'autres romans de Agustina Bessa-Luís, celui-ci est donc une œuvre ouverte et un lieu de possible révélation de l'humain et du sacré si, et seulement si, le lecteur accepte de pénétrer dans le labyrinthe, de s'y perdre, ou, s'il préfère, de se laisser guider par le fil d'Ariane.

Bibliographie

Bessa-Luís A.

(1994). *As Terras do Risco*. Guimarães Editores.

(1997). "Entrei na etapa da sabedoria", entrevista de António Guerreiro. *Semanário Expresso*, 36–38.

Bachelard, G.

(1980). *Les rêveries du repos*. José Corti.

(1995). La terre et les rêveries du repos. In André Siganos, *Le fil d'Ariane : l'imaginaire du labyrinthe*, 7-17.

Castoriadis, C. (1978). *Les carrefours du labyrinthe*. « Esprit ». Seuil.

Charcosset, J. P. (1983). *Chemin faisant, dans Heidegger*. Cahiers de l'Herne.

Comte-Sponville, A. (1984). *Le Mythe d'Icare, Traité du désespoir et de la béatitude*. PUF.

Dancourt, M. (1995). Dédale et son labyrinthe crétois. In André Siganos, *Le fil d'Ariane : l'imaginaire du labyrinthe*, 19-35.

Forest, P. (1995). Le récit labyrinthique et ses marges : textes et paratexte dans l'*Aleph* de Borges. In André Siganos, *Le fil d'Ariane : l'imaginaire du labyrinthe*, 85-99.

Leonardy, E. (1986). Le signe du labyrinthe dans le miroir de ses lectures successives. In *Parcours éthiques*, 27–56. <https://books.openedition.org/pusl/6354?lang=fr>

Lourenço, E. (1994). Des-concertante Agustina. *O Canto do Signo*, 164–172.

Pageaux, D.-H. (2015). Agustina Bessa-Luís et 'l'incertitude romanesque'. In Dumas C. et Levécot A., *Audaces et défigurations. Lectures de la romancière portugaise Agustina Bessa-Luís*, 9-27.

Siganos, A. (1995). *Le fil d'Ariane : l'imaginaire du labyrinthe*. Ed. Opéra.