José Eduardo Reis

Avatars de Raphaël Hythlodée, ou l'influence de l'*Utopie* de Thomas More dans le roman portugais contemporain

Résumé: L'histoire de la réception littéraire de l'*Utopie* de Thomas More au Portugal a été une histoire d'omissions, de censures et de traductions différées qui met en évidence un défaut dans le système culturel portugais. En effet, il est quelque peu ironique qu'une œuvre aussi représentative de la littérature et de la pensée occidentale, historiquement associée à l'ouverture des horizons géographiques du monde, et qui attribue au personnage d'un marin lusitanien, Raphaël Hythlodée, la découverte d'un lieu idéal, n'a été traduite en portugais que dans la seconde moitié du vingtième siècle. Cependant, la première décennie du vingt-et-unième siècle semble annoncer une fortune littéraire plus favorable à l'*Utopie* de More dans la langue portugaise: non seulement une édition du chef d'œuvre de More a finalement été traduite du latin, mais aussi deux romans ont été publiés en 2004, *A lenda de Martim Regos*, de Pedro Canais, et *Rafael*, de Manuel Alegre. Dans le cadre de leurs propres déroulements narratifs, les deux œuvres réaccentuent les traits complexes du personnage du marin portugais et découvreur de l'île idéale. La même réinvention du personnage de Raphaël avait déjà été tentée, en 1998, par José V. de Pina Martins dans son long récit dialogique *Utopia III*. Dans cet essai, je me concentrerai à la fois sur les sources documentaires liées à la culture portugaise qui sont à la base de l'*Utopie* de More et sur certains aspects pertinents de la réception du personnage de Raphaël Hythlodée dans les romans susmentionnés.

Mots clés: Thomas More, *Utopie*, Pedro Canais: *A lenda de Martim Regos*, Manuel Alegre: *Rafael*, José V. de Pina Martins: *Utopia III*

Abstract: The history of the literary reception of Thomas More's *Utopia* in Portugal has been a tale of omissions, censorship and deferred translations that highlight a flaw within the Portuguese cultural system. Indeed, it is somewhat ironic that such a representative work of both Western literature and thought, historically associated with the opening of the world's geographical horizons, and which ascribed to a Portuguese sailor, Raphael Hythloday, the discovery of an ideal place, was first translated into Portuguese only in the second half of the twentieth century. However, the first decade of the twenty-first century seems to bode a more auspicious literary fortune for More's *Utopia* within the Portuguese literary idiom: not only has an edition of More's work finally been translated

from the original Latin, but also two novels were published in 2004, *A lenda de Martim Regos*, by Pedro Canais, and *Rafael*, by Manuel Alegre. In the context of both books' plots, they rewrite the complex traits of the character of the Portuguese sailor and discoverer of the ideal island. The same reinvention of the character of Raphael had already been attempted, in 1998, by José V. de Pina Martins in his long dialogic Morean narrative, *Utopia III*. In this essay, I will focus both on the documental sources related to Portuguese culture that are at the root of More's *Utopia* and on some relevant aspects of the reception of the character of Raphael Hythloday within the aforementioned novels.

Keywords: Thomas More, *Utopia*, Pedro Canais: *A lenda de Martim Regos*, Manuel Alegre: *Rafael*, José V. de Pina Martins: *Utopia III*

Lors de son quatrième voyage à l'île, Raphaël Hythlodée, le navigateur latiniste et helléniste portugais qui a découvert l'île d'Utopie, décide d'emporter à bord « au lieu des marchandises à vendre »¹, une bibliothèque représentative de la culture classique européenne, constituée de livres publiés par l'érudition critique de ses contemporains humanistes et diffusés par les nouveaux « arts » (*Utopie*, 579) typographiques. Pratiquement à la fin de son récit sur la découverte et la redécouverte de l'excellente république insulaire, Raphaël communique à ses interlocuteurs Thomas More et Pierre Gilles que, suite à leur politique personnelle de transport, les utopiens disposent « à présent de la majorité des œuvres de Platon, de nombreuses œuvres d'Aristote, de l'ouvrage de Théophraste sur les plantes [...]. Ils ont manifesté leur goût prononcé pour les livres de Plutarque et ont été séduits par les histoires et la grâce de Lucien » (*Utopie*, 571-5)².

Il y a quelque chose de syncrétiquement productif, de sagacement ironique et de merveilleusement humoristique dans cette référence à un voyage d'un découvreur fictif de nouveaux mondes idéaux qui transporte dans ses bagages d'anciens livres réels qu'il veut offrir en guise de guides illustratifs aux citoyens utopiens, hyper-civilisés et moralement supérieurs. Suite à la générosité de cet acte de commerce intellectuel, ces habitants impollués ont reçu une bibliothèque de livres qui ont voyagé pendant des siècles, de livres authentiques mentalement composés du génie de l'ancienne culture gréco-latine et matériellement édités par les techniques modernes d'imprimerie à caractère mobile sur papier. Raphaël n'emporte pas le livre proverbial de sa vie mais plutôt plusieurs livres qui

¹ Thomas Morus, *Utopia*, édition fac-similé de Bâle, Ioannes Froben, novembre 1518, édition critique, traduction et notes de commentaire par Aires A. Nascimento (Lisbonne: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006), 569. Cité ci-après: *Utopie*.

² Toutes les citations seront traduites en français à partir des éditions consultées en langue vernaculaire portugaise.

traduisent toute la sagesse théorique et pratique de sa culture et à l'aide de laquelle il a l'intention de cultiver des citoyens utopiens qui sont déjà cultivés. Dans un certain sens, cette nouvelle fonctionne comme une espèce de *mise en abyme* ou comme un signe de réfraction du propre processus de composition de l'*Utopie*, une œuvre profondément dialogique et d'une certaine manière plurilingue au niveau de ses strates de signification et des sources érudites de sa modulation expressive, telles qu'elles ont été énumérées par de compétentes études philologiques³.

Néanmoins, le classement hyper-connecté des différents plans de représentation et d'action convergents dans la composition de l'*Utopie*, de plans basés sur le principe de la raison suffisante du devenir (œuvre) ou du principe de l'être (œuvre) en mouvement, ne fait pas de ce texte latin de l'humanisme de la Renaissance un exemple littéraire autotélique ou autoréflexif. À notre avis, il se rapproche au contraire du modèle d'expression de la conscience galiléenne qui, selon Bakhtine, caractérise les fondements et détermine l'apparition de la prose romanesque moderne. Mais si l'*Utopie*, que ce soit en raison de sa configuration génologique (mélange d'essai philosophique, parabole morale, satire des coutumes, projet politico-constitutionnel) ou de sa modulation linguistique érudite, déliée de l'expression de la diversité de langages sociaux concrets, ne peut pas être considérée comme un roman moderne tout court, elle en demeure pas moins un moyen de partager, grâce à sa forme littéraire, le trait commun du dépassement de la représentation d'un monde idéologique absolutiste, univoque, structuré par une échelle de valeurs stables et hiérarchiquement codées.⁴

³ À propos du style littéraire unique, marqué par celui de l'*Utopie*, voir la note 5 de l'édition critique portugaise de Aires de Nascimento: « L'analyse philologique a inventorié, peu à peu, les lectures de More: Platon, Plinie, Lucien, ... Diodore de Sicile; ce qui n'enlève rien à la qualité du style personnel de l'auteur, mais on perçoit comme son imagination créatrice était ancrée dans les relations avec les autres ». *Utopia*, 298.

⁴ Nous suivons ici l'explication féconde de Bakhtine sur l'origine et sur la discrète nature rhétorique-littéraire du roman moderne: « Le roman est la prise de conscience galiléenne de l'expression linguistique qui a rejeté l'absolutisme d'une seule et unique langue, à savoir, la reconnaissance de sa langue comme le seul centre verbal sémantique du monde idéologique, et qui a reconnu la pluralité des langues nationales et, principalement sociales, qui peuvent être soit "langues de la vérité", mais aussi langues relatives, objectives et limitées aux groupes sociaux, aux professions et aux coutumes. Le roman suppose une décentralisation verbale sémantique du monde idéologique, une certaine dispersion de la conscience littéraire qui a perdu le moyen de la langue incontestée, unique de la pensée idéologique, qui se trouve, entre les langues sociales, dans les limites d'une seule langue et, dans les langues nationales, dans les limites d'une culture unique (hellénistique, chrétienne, protestante) d'un seul monde politique et social (royaumes hellénistiques, l'Empire romain. » Mikhail Bakhtin, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. (São Paulo, UNESP, 1993),

Quant à l'être en mouvement de l'*Utopie*, c'est-à-dire dans le devenir de sa projection historico-culturelle et de sa dissémination thématique et littéraire, nous souhaitons mettre en exergue cette qualité profondément fictionnelle et sécante par rapport à l'univers romanesque, non pas parce que nous voulons approfondir ses implications sémio-narratives particulières dans la création d'un genre littéraire très répandu dans la culture littéraire occidentale, mais parce que c'est le seul moyen de justifier son influence dans la littérature romanesque portugaise contemporaine. Autrement dit et pour mieux spécifier, il s'agit de l'accueil par cette littérature du personnage principal qui y exerce une fonction narrative structurante: Raphaël Hythlodée, la voix fictionnelle associée au modèle génologique original et fondateur de la description imaginée de la société idéale.

Comme l'a écrit à maintes reprises José V. Pina Martins, qui a consacré plusieurs essais à la genèse, à la structure de la composition et à la richesse historico-culturelle de l'*Utopie*, l'invention et l'attribution de la nationalité portugaise du personnage Raphaël Hythlodée par Thomas More traduit une certaine reconnaissance car elle renferme un hommage à l'entreprise pionnière des découvertes maritimes portugaises des dix-cinquième et dix-sixième siècles⁵. Par ailleurs, cet auteur signale dans ses essais les connaissances de l'humaniste anglais en matière de récits de voyage publiés au début du dix-sixième siècle, notamment de récits portant sur les découvertes maritimes des Portugais, rédigés ou traduits en latin, comme par exemple l'*Itinerarium Portugalsium* (Milan, 1508). D'autres éminents chercheurs portugais qui ont étudié l'œuvre de Thomas More, comme l'historien Luís de Matos et l'angliciste Fernando de Mello Moser, dans des contextes explicatifs propres et en fonction de leurs approches disciplinaires respectives, abondent dans la thèse de Pina Martins, plus particulièrement le premier car il souligne la très probable connaissance de l'humaniste anglais du récit des voyages de Vasco de Gama et de Cabral rapportés dans l'*Itinerarium Portugalsium*, bien que les sources documentaires des voyages maritimes comprises dans cette collection et évidentes dans l'*Utopie*, se rapportent concrètement à la *Navigatio quarta* de Vespucci, c'est-à-dire au voyage

164 (notre traduction du portugais). (Cité ci-après: Bakhtin.) Cette thèse de Bakhtine qui définit la forme littéraire du roman en termes d'expression littéraire de la diversité des langues sociales peut se trouver aussi dans la déclaration suivante: « Le roman ne se construit ni sur les différences sémantiques abstraites ni sur les collisions purement thématiques, mais sur un plurilinguisme social concret » (Bakhtin, 202).

⁵ Voir les études suivantes où cette thèse est à plusieurs reprises énoncée: José V. de Pina Martins, *L'Utopie: catalogue de l'exposition bibliographique au Centre culturel portugais*, Paris 24/XI–9/XII 1977 (Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1979); « L'*Utopie* de Thomas More au Portugal (XVI et début du XVII siècle) » in *Archives du Centre culturel portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian Paris* (Paris: 1982).

que le navigateur genevois aurait fait au Brésil en 1503–4, intégré à la flotte commandée par le Portugais Gonçalo Coelho⁶.

Or, à notre avis, ce qui est stimulant pour une herméneutique des conditions de production textuelle de l'*Utopie* est de voir que son auteur Thomas More utilise des informations historiquement documentées et réputées vraies⁷ des récits des voyages de Vespucci pour caractériser en termes littéraires le personnage du marin portugais Raphaël Hythlodée. Dans l'*Utopie*, ce dernier est présenté par le personnage Pierre Gilles au narrateur-personnage Thomas More dans un contexte de la narration où l'élément fictionnel apparaît lié à l'élément historico-documentaire des *Quattuor navigationes*⁸. Les informations fournies au début du Livre Premier de l'*Utopie* sur les circonstances et le lieu de départ du (imaginé) marin portugais pour entamer son voyage d'exploration qui allait lui faire découvrir l'île où était en place l'excellente république sont recueillies textuellement des récits de voyage du (vrai) marin vénitien. Le Raphaël sur papier est donc découpé et littérairement hypostasié à partir de renseignements reposant sur des circonstances historiques particulières. C'est à partir de ce rassemblement hybride d'éléments hétérogènes – historiques, symboliques, dramatiques – que se structure le personnage

⁶ Selon Luís de Matos, « More n'a rien fait d'autre que d'articuler le voyage de Vespucci au Brésil, en 1503–1504, dans la flotte commandée par Gonçalo Coelho, avec des voyages annuels d'aller-retour des navigateurs portugais entre le Portugal et l'Inde ». Luís de Matos, « Estudo Introdutório » in Fracanzano da Montalboddo, *Itinerarium Portugalensium* (Lisbonne: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991), LVII.

⁷ Nous affirmons que les informations « sont réputées comme vraies » car l'authenticité des voyages de Vespucci est controversée.

⁸ Le titre abrégé de ce document identifie l'une des deux versions latines – l'autre est *Mundus Novus* – sur les rapports des voyages Amerigo Vespucci. Les *Quattuor Americi Vespucii navigationes* sont la traduction latine d'une lettre de Vespucci, *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi Viaggi* (1505), au magistrat vénitien Piero Soderini. *Mundus Novus* (1503) est la traduction latine par le savant véronais Giovanni Giocondo d'une lettre de Vespucci à Lorenzo de Médicis, dans lequel le navigateur rend compte de son troisième voyage à travers l'Atlantique ouest et lui communique que la terre découverte par Christophe Colomb n'est pas l'Asie, mais un nouveau continent. En 1507, l'humaniste et cartographe Martin Waldseemüller – auteur de la première carte du monde où figure la première représentation du nouveau continent (www.henry-davis.com/MAPS/Ren/Ren1/310.html), très partielle et primaire, qui revêt la forme d'une île – réédite les *Quattuor Americi Vespucii navigationes* en annexe au texte accompagnant cette carte, ci-après connue comme *Cosmographiae introducti*. Cette version des lettres de Vespucci, qui complète la *Cosmographiae introducti*, a été utilisée par le cartographe allemand pour justifier l'appellation « Amérique » du nouveau continent, d'après le nom du navigateur italien. À son tour, *Mundus Novus*, le texte traduit de Giovanni Giocondo, a été retraduit en italien et intégré dans la célèbre collection *Paesi nuovamente ritrovati*, publié à Venise en 1507, par Fracanzano da Montalboddo, collection qui a connu une première version latine éditée à Milan, en 1508, et réédité à plusieurs reprises avec le titre *Itinerarium Portugalensium*.

en question « ce Raphaël [...] dont le nom de famille est Hythlodée » (*Utopie*, 397), décrit par Pierre Gilles comme étant « un fin connaisseur du latin et également du grec » (399), mais surtout comme un aventurier qui « désireux de voir le monde, s'est joint à Amerigo Vespucci, devenant son compagnon inséparable [...] pendant les droits derniers de ses quatre voyages » (399).

Retenons donc cette triple dimension de l'érudit, du voyageur et de l'idéaliste intranquille, découvreur de nouveaux mondes géographiques et sociaux, qui se traduit par la personnalité singulière du personnage Raphaël Hythlodée. Nous devons souligner que cette constitution animique du philosophe-marin-utopiste, à la fois triple et discrète, est corrélative de l'attribution d'une désignation onomastique double, celle de la juxtaposition de deux noms, le prénom (Raphaël) et le nom de famille (Hythlodée), que les experts de More prennent pour une identification patronymique adaptée à l'expression de l'ambiguïté essentielle de l'œuvre elle-même – mélange d'essai politico-philosophique et d'exercice ludico-intellectuel – où le personnage portant ce nom joue un rôle central⁹. Mais si le prénom du personnage principal nous renvoie à l'onomastique biblique et apparaît connoté positivement aux attributions de l'ange messenger de Dieu dont la mission est de rendre visite à un aveugle pieux (Tob: 3–17), s'il est associé à l'image d'un agent divin qui rend la vue à l'homme aveugle, son nom de famille, par contre, d'origine grecque du point de vue linguistique, lui accorde une signification négative dérivant des termes qui en font un néologisme, *hytlos* et *daios*, équivalant à « beau parleur » ou à l'expression « expert en bagatelles ». Toutefois, selon Fernando de Mello Moser, il est possible que le nom Hythlodée signifie l'importance de la folie qui, dans le contexte de la culture littéraire européenne de l'époque de Thomas More, a été utilisée comme un élément ironique de dévoilement et d'affirmation de la vérité. Ainsi, Hythlodée serait donc fou ou « beau parleur » uniquement pour les aveugles ou ceux qui ne se rendent pas compte de sa folie et de sa (dé)raison¹⁰.

⁹ Voir Elizabeth McCutcheon, « Thomas More, Raphael Hythlodæus, and the Angel Raphael », *Moreana* 52.201–2 (1969): 17–36.

¹⁰ Selon Fernando Mello Moser: « l'ironie est aussi une caractéristique de toute une lignée littéraire européenne très discrète et se développe avec brio dans le siècle de Thomas More – rappelez-vous les soi-disant “apologistes de la folie” [...], d'Erasme à Rabelais et Shakespeare. [...] ce qui en fait un exemple très clair de l'ironie exquise de More, qui attribue à un bavard le rôle du prophète qui apporte à l'Europe un message qu'elle ne peut entendre ». Fernando Mello Moser, « A Utopia de Thomas More: Reflexões à margem do 6º Centenário de uma aliança », in *Dilecta Britannia. Estudos de cultura inglesa* (Lisbonne: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004), 128.

Par une retentissante ironie de l'histoire et contrairement à ce qui s'est produit dans d'autres cultures littéraires européennes « le vrai livre d'or, aussi salubre que gracieux » (*Utopie*, 343) de l'*Utopie* n'a pas rencontré une diffusion et une réception dans la littérature et la culture portugaises correspondant à un symbolisme passible d'être interprété comme un hommage aux mérites des découvreurs du peuple lusitanien, d'attribuer à la voix imaginée d'un marin portugais la mission de communiquer au vieux monde la « meilleure forme d'organisation politique » (343). Au moins jusqu'au XXe siècle et avec de rares références au XVIe et XVIIe siècle, aussi bien l'œuvre, qui constitue une étape dans l'histoire de la pensée et de la culture occidentale, que son auteur, unanimement reconnu à plusieurs niveaux institutionnels et même idéologiques¹¹, n'ont pas rencontré, pour plusieurs raisons mais surtout en raison d'une absence séculaire de liberté de pensée critique, l'accueil herméneutique et la richesse éditoriale adaptés à l'importance qui du point de vue historique et symbolique les associent à un moment conjoncturel des succès maritimes de l'histoire du Portugal¹². D'une certaine manière, le principe de la raison suffisante du devenir (œuvre) ou du principe de l'être (œuvre) en mouvement de l'*Utopie* a échoué sur le quai de plomb d'une culture souvent surveillée tout au long de son histoire par plusieurs organes de censure, à commencer par l'Inquisition, qui ont successivement mentionné cet ouvrage dans le *Catalogue des livres interdits dans ce Royaume du Portugal* de 1581 et l'*Index auctorum damnatae memoriae*, de 1624. Cette situation confirme d'ailleurs le sentiment de désenchantement par rapport à l'ambiance socioculturelle « expérimenté » par Raphaël dont le destin, selon la lettre adressée par Pierre Gilles à Jérôme de Busleyden, le mène jusqu'à l'exil sur l'île d'*Utopie* parce qu'« il n'était pas d'accord avec la façon d'être de ses compatriotes » (*Utopie*, 371).

Ainsi, alors que l'*Utopie* a été traduite entre la dernière moitié du dix-sixième siècle et la première moitié du dix-septième siècle dans les

¹¹ La reconnaissance de l'importance doctrinaire de l'*Utopie* est mentionnée exemplairement par Fernando de Mello Moser: « [...] ce livre est étudié avec un si grand intérêt tant par un fondamentaliste chrétien admirateur du martyr, que par un chrétien progressiste qui y découvre des affinités de perspective; tant par un marxiste convaincu, attiré par ce qui lui est présenté comme l'aperçu d'une société communiste, que par un libéral, passionné par les valeurs individuelles d'une société organisée en vue de bonheur collectif; par un esprit concerné par les problèmes de la criminalité et de la réforme du système pénal, que par un apologiste de l'utilisation constructive des possibilités d'une civilisation de loisirs; par un illuministe, croyant en la raison, que par un chrétien œcuménique qui prône le respect mutuel entre les religions positives, etc., etc. » (Moser, 126).

¹² À propos de ce malheureux trait répressif et réfractaire aux débats d'idées sur la culture portugaise, voir l'essai de Miguel Real, *A Morte de Portugal* (Porto: Campo de Letras, 2007).

langues principales de la culture européenne, il a fallu attendre le vingtième siècle pour voir apparaître en 1937 une première version du texte en portugais ... du Brésil. Ensuite, en 1946 apparaît ce que l'on peut considérer comme la première traduction de l'*Utopie* en portugais du Portugal, en effet, un « échantillon » concernant la description de la ville d'Amaurote, la capitale de l'excellente république et du mode de vie de ses habitants, dans une version d'Agostinho da Silva. Il a donc fallu attendre près de cinq cents ans après l'*editio princeps* de l'*Utopie* (Louvain, 1516) et soixante ans après la première édition en portugais du Brésil pour assister à la publication en langue portugaise européenne de la première traduction directement réalisée à partir du latin, grâce à un travail de rigueur philologique mené à bien par Aires do Nascimento. Il a également fallu attendre plusieurs siècles pour constater l'existence d'allusions éparées à l'*Utopie* de Thomas More faites par des auteurs portugais; c'est le cas de la préface de *Década terceira* (1563) de João de Barros où ce dernier affirme que l'humaniste anglais a voulu « endoctriner les Anglais sur la manière de gouverner » ou de *Imagem da Vida Cristã* (1563) de Frei Heitor Pinto qui fait référence à l'auteur du « livre sur la ville qui n'existe pas »¹³. C'est à partir de là que l'*Utopie* a commencé à circuler ou à être accueillie comme un sous-texte parmi les textes littéraires portugais, autrement dit que l'œuvre a pu se transporter, devenir une œuvre dans le corps d'autres œuvres. C'est pour ainsi dire à partir de là que les virtualités symboliques et narratives de son protagoniste Raphaël Hythlodée ont pu être recréées en termes littéraires.

C'est alors qu'apparaît sous forme de personnage un de ses « descendants », Miguel Mark Hythlodée, le coauteur avec José V. de Pina Martins, d'*Utopia III* ou *Récit sous forme de dialogue sur le mode de vie, l'éducation, les usages et coutumes à la fin du XXe Siècle du peuple dont les lois et la civilisation ont été fidèlement décrites au début du XVIe Siècle par le remarquable Thomas More*¹⁴, imprimé comme l'indique le colophon le « 21 mars 1998, Fête de l'Equinoxe du Printemps dans la Nouvelle Utopie [...] en Ulyssée, Ancienne Lisia, Berceau de Raphaël Hythlodée, le Marin d'Utopie I ». En accord avec l'effet dramatico-hétéronymique ou jeu de masques institué entre les personnages de More et Raphaël dans le sous-texte original, cette assomption ironique de la co-écriture d'*Utopia III* est un processus fictionnel adopté par l'auteur Pina Martins pour manifester la dialectique de sa

¹³ Voir les extraits de João de Barros et de Frei Heitor Pinto dans l'étude d'introduction de Pina Martins, in *Utopie*, 89–91. Pour une première réception au Portugal de Thomas More, voir Fernando Mello Moser, « More's Early Reputation in Portugal », in *Dilecta Britannia. Estudos de cultura inglesa* (Lisbonne: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004), 180–6.

¹⁴ Mark Miguel Hythlodeu, José V. de Pina Martins, *Utopia III* (Lisbonne: Editorial Verbo, 1998). Cité ci-après: *Utopia III*.

pensée dédoublée qui se traduit par deux êtres en papier: le premier est découpé de l'image de sa biographie et de sa *forma mentis* (le personnage-narrateur Pina Martins) et le deuxième de l'image de son alter égo idéal d'humaniste utopiste (Miguel Mark Hythlodée). Ce psychodrame, appelons-le ainsi, est d'ailleurs suggéré par le personnage-narrateur Pina Martins, qui, dans l'un des chapitres initiaux conçus, à l'instar du modèle de More, pour énoncer les circonstances de la création de l'œuvre, fait allusion à une possibilité: l'autre extérieur est lui-même. « Et si c'était vrai? Si Miguel Mark Hythlodée était d'une certaine manière une espèce de double de moi-même? Si sa voix était ma voix et sa présence le fantôme objectivé de mon propre esprit? » (*Utopia III*, 23). Le partage de la composition écrite d'*Utopia III* avec un personnage de fiction traduit donc, dans l'économie de ce récit, une espèce de stratégie de discours qui d'une certaine manière dépasse celle qui a servi de base à la représentation, à partir du modèle original de l'antithèse entre les valeurs du réalisme pragmatique et de l'idéalisme utopique personnifié par la relation More/Raphaël. Si dans l'*Utopie* de More les termes de cette relation ont eu pour but hypothétique la dissimulation d'une tendance utopiste probable de la conscience humaine de l'homme d'État Thomas More ou alors de l'exonérer de toute possible imputation anti-ordre politique en vigueur, dans *Utopia III* la sympathie de l'auteur envers un utopisme à racine humaniste chrétienne et libérale n'apparaît pas déguisée car elle est, au contraire, parfaitement assumée par ce statut de parité accordé au moi réel et au moi idéal dans la création de l'œuvre. D'une certaine manière, il est légitime d'estimer que dans *Utopia III* le discours bivocal, c'est-à-dire le discours à deux voix qui selon Bakhtine « sert à réfracter les intentions de l'auteur » (Bakhtin, 127), et par lequel « s'exprime au même temps [...] l'intention directe du personnage qui parle et l'intention réfractrice de l'auteur » (127), apparaît très peu prononcé.

Mais en fin de compte, qui est ce Miguel Mark, avatar de Raphaël Hythlodée « qui a abandonné Ulysée pour la Vieille Utopie où il s'est établi, marié, ayant une vaste descendance ? » (*Utopia III*, 167)

Du point de vue sémio-narratif, c'est le personnage qui fonctionne comme un véritable *doppelgänger* de Pina Martins et qui polarise, malgré sa sympathie ponctuelle et paternaliste envers quelques idiosyncrasies de la culture portugaise, la voix éminemment critique de l'état défaillant dans lequel se trouve la société « lisique » (lusitanienne). À cet effet, voyons par exemple les critiques sévères qu'il adresse à son système universitaire (*Utopia III*, 184–220). Dans ce statut et dans celui de descripteur de la société contemporaine idéale, Miguel Mark Hythlodée assume ainsi un rôle identique au personnage de son ascendant familial dont les indices apparaissent immédiatement sur son image, son apparence physique: « homme d'âge mûr avec un visage brun allongé par une barbe grisâtre »

(*Utopia III*, 5), semblable en tous points à celle de Raphaël décrit par Thomas More qui avait des « airs d'un âge plus que moyen, au visage basané et à la barbe longue » (*Utopie*, 395). Dans une œuvre saturée de références et d'allusions intertextuelles, Miguel Mark Hythlodée est donc celui qui assure, en grande mesure, le transport des motifs, des isotopies, des itérations sémantiques. C'est lui qui procède au déplacement et à la recomposition des figurations thématiques du sous-texte *Utopie* dans le texte *Utopia III*. Mais Miguel Mark Hythlodée est également un ambassadeur itinérant et, à l'instar de Raphaël, un voyageur dont la mission n'est pas à proprement parler la découverte d'un nouveau monde mais plutôt celle de dévoiler le tout-nouveau monde au vieux monde. Sa fonction d'émissaire et de révélateur est finalement inscrite dans la valeur symbolique des deux premiers anthroponymes, Miguel et Mark, qui l'identifient. Il s'agit du trait le plus subtil rattaché au personnage étudié: non seulement il est énoncé par l'alliance de deux prénoms dont la graphie est associée à l'onomastique des deux cultures – portugaise et anglaise – participant à la genèse de la composition de l'*Utopie*, mais en outre il rejoint une onomastique aux résonnances bibliques qui articulent l'idée d'une annonce, de l'avènement d'un nouvel ordre. Pour l'angio-logie, Raphaël est l'ange protecteur de la terre promise, Israël, tout en étant l'ange qui dans l'Apocalypse – texte prophétique conçu, comme d'ailleurs dans toutes les apocalypses, pour nourrir l'espoir lié à l'apparition d'un nouvel ordre – lutte dans le ciel contre le dragon, contre la densité du mal. Le nom Mark, à son tour, nous renvoie, comme l'indique le *Dictionnaire culturel de la Bible*, à l'auteur du Deuxième Evangile, St. Marc, celui qui a été le témoin de la vie du Christ (entre 65 et 70) dans un contexte qui lui permet de dévoiler une nouvelle vie inspirée par le mystère de Jésus¹⁵. D'ailleurs, aucun autre trait de ce personnage ne pouvait être plus marqué dans une œuvre rattachée en termes de doctrine à l'idéaire de l'humaniste chrétien Pina Martins: c'est un être en papier qui écoute les paroles sibyllines de Miguel Mark Hythlodée qui se trouve dans état de quasi-étonnement mystique: « Commencer c'est naître. Nous avons besoin d'un nouveau commencement. Nous devons retourner à la Genèse. Mais seuls nous ne pouvons rien » (*Utopia III*, 218).

Nous devons cependant retourner à l'*Utopie* de Thomas More et à ses sources (pseudo)documentaires liées aux voyages maritimes portugais des dix-cinquième et dix-sixième siècles pour analyser l'avatar littéraire de Raphaël Hythlodée qui, comme nous pouvons le lire dans le sous-titre de *A lenda de Martim Regos* (2004), roman extrêmement

¹⁵ Danielle Fouilloux et al., *Dictionnaire culturel de la Bible*, trad. José David Antunes (Lisbonne: Dom Quixote, 1996), 172–3.

original de Pedro Canais, est présenté comme une inspiration de ce « Portugais qui a voyagé aux quatre coins du monde ». Il y a plusieurs raisons pour adjectiver superlativement l'originalité du premier roman de ce nouvel auteur. Cependant, dans le cadre des paramètres définis pour le thème de notre essai autour de la « réaccentuation » – le terme est de Bakhtine¹⁶ – de la composition du personnage découvreur de « l'excellente république », nous souhaitons mettre en évidence une hypothèse, considérée comme très possible par certains historiens: le personnage de Raphaël serait inspiré d'un véritable marin portugais que Thomas More aurait connu pendant son séjour à Anvers¹⁷. En termes plus déliants, le personnage de Raphaël serait l'invention d'un autre personnage qui, du point de vue de l'histoire de la littérature et à distance de pratiquement cinq siècles, est très postérieur à celui-ci mais qui, dans les limites de son inscription sémiotique et littéraire, l'aurait précédé temporellement. Dans ce va-et-vient entre l'histoire et la fiction, entre l'élément réel et la construction imaginaire, les termes relativement stables qui représentent deux plans de la connaissance, à la fois distincts et interconnectables (réalité/fiction) qui sont à l'origine de l'invention du signe personnage ou « personnalité symbolique » Raphaël Hythlodée, sont brouillés, interceptés et réaccentués par le jeu romanesque proposé par Pedro Canais. Dans ce jeu, élevé à un plan métafictionnel, la question de la priorité de qui a inventé peut être posée comme un dilemme, sous forme de chiasme et ce de la manière suivante: Martim est-il l'avatar de Raphaël ou Raphaël est-il l'avatar de Martim? Si le premier est celui qui valide et se soumet à la logique herméneutique suivie, le second est celui qui résulte de la logique de sa propre trame narrative. Et cette dernière, conçue dans un style qui, de toute évidence, est parodique, c'est-à-dire le mieux adapté à une métafiction historiographique¹⁸ postmoderne, se construit à l'aide d'une stratégie: fusionner le plan objectif des

¹⁶ Ce terme est utilisé par Bakhtine dans un essai où il réfléchit sur ce qu'il considère les deux principaux vecteurs de style qui définissent le roman européen, l'abstrait, monodique, et le prosaïque, multilingue. « Le signifié du processus de réaccentuation est remarquable. Chaque époque réaccentue à sa manière les œuvres du passé récent. Grâce aux possibilités intentionnelles incluses, chaque époque réussit à révéler sur son fond dialogique les nouveaux moments sémantiques: sa composition sémantique continue littéralement à croître et à se renouveler ». Bakhtin, 209 (notre traduction du portugais).

¹⁷ C'est la thèse de Luís de Matos: « Il n'est pas surprenant en effet, étant donné l'importance du trafic maritime entre le Portugal et la Flandre à cette époque, que More ait pu s'entretenir avec un marin Portugais ». Luís de Matos, *L'Expansion portugaise dans la littérature latine de la Renaissance* (Lisbonne: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991), 385.

¹⁸ Le terme « métafiction historiographique » a été proposé par Linda Hutcheon pour caractériser les fictions qui utilisent parodiquement la matière historique à des fins romanesques.

événements survenus dans l'ordre du temps historique au plan subjectif des épisodes romanesques vécus par le personnage de Martim Regos. Pour baliser l'action narrative entre les règnes d'Afonso V et de D. João III qui correspondent à la période de l'expansion maritime portugaise, Pedro Canais rattache à la fois, en guise de paratextes à son roman, une bibliographie constituée de sources primaires et des études monographiques à une chronologie des principaux événements associés à l'histoire du Portugal¹⁹. Ces derniers suivent un ordre précis, étant classés à partir de l'année de naissance de Martim Regos (1453) et jusqu'à l'année qui signale le début de l'écriture de la légende de sa vie mouvementée (1538/9). Autrement dit, les événements sont énoncés en accord avec la logique parodique de subsumer le monument objectif au document subjectif.

Par ailleurs, le vecteur picaresque de ce roman historique parodique, qui de par le récit des tribulations et déboires de son protagoniste convoque immédiatement la mémoire littéraire, à la fois d'un des plus remarquables récits de voyage de la littérature portugaise du dix-septième siècle, *Peregrinação* (*Pérégrination*), et du personnage de son auteur, l'antihéros Fernão Mendes Pinto, est d'ores et déjà évident dans le prologue où le narrateur-personnage Martim Regos définit son intention de raconter « en toute vérité », « l'histoire de mes désirs et de mes craintes qui ont été après tout bien plus grands que les désirs de tous les hommes existant dans le monde »²⁰. Comme tous les filous (picaros), Martim Regos est un survivant sans aucune morale à part celle d'utiliser la morale et la religion conventionnelles à son propre avantage. Son seul idéal est d'avoir une belle vie même si pour cela il doit nier les valeurs les plus inaliénables de la raison, de la justice et de la vertu.

Il est bien connu que l'amoralité du filou (picaro)²¹ propice aux grands investissements fictionnels pathétiques et comiques à grand effet

¹⁹ À la question de la journaliste Manuela Barreto sur le temps qu'il a fallu pour écrire *A lenda de Martim Regos*, Pedro Canais a répondu: « L'écriture a pris deux ans, l'enquête environ vingt. » Pedro Canais, *Públic* (avril 2004): 5.

²⁰ Pedro Canais, *A lenda de Martim Regos* (Cruz Quebrada: Oficina do Livro, 2004), 13. Cité ci-après: *LMR*.

²¹ Voilà comment le picaro est défini par António José Saraiva: « Le picaro, une création de la littérature espagnole, est un personnage qui lutte désespérément pour survivre sans qu'il puisse choisir les moyens et les métiers adéquats et qui compte uniquement sur ses propres ressources; fils des champs, ou presque, il n'apporte aucune norme morale, aucun préjugé de classe. Il ne détient aucune solidarité sociale et doit se battre seul; et au cours de sa lutte constante il acquiert une philosophie pratique, farouchement individualiste et dépouillée de tout idéalisme, qui pourrait se résumer comme suit: l'homme est un loup pour l'homme; déçois ton voisin avant qu'il ne te déçoive; mange-le avant qu'il ne te mange [...], enfin, libre de toutes les considérations que les autres disent respecter, le monde est pour le picaro un spectacle amusant dont les protagonistes sont des hypocrites ou des

démystificateur et c'est justement grâce aux masques qu'il adapte aux circonstances et aux adversités qu'il rencontre qu'il voit et montre aussi bien la mascarade des fausses et mensongères convenances sociales ainsi que la naïveté des représentations idéales. Bakhtine le définit comme un magouilleur, joyeux protagoniste du canular (Bakhtin, 275–81). Et c'est en tant que canular en non comme une ironie raffinée et façonnée par le sens ludique des esprits cultivés de l'humanisme que le dessin de l'île d'Utopie, tel qu'il a été tracé par Raphaël Hythlodée, apparaît représenté dans la diégèse de ce roman picaresque. Le chapitre L de *A lenda de Martim Regos*, qui raconte comment Martim Regos a voulu devenir gentilhomme a pour titre « Comment un certain Anglais dénommé Thomas More a voulu écrire mes mensonges dans un livre dénommé Utopie ». Et ce sont trois pages exemplaires d'exercice littéraire de « réaccentuation » du récit de Thomas More, diégétiquement situées après un autre chapitre, le XLIV, « Des plus grandes perfections qui existent en Chine et de tout ce que j'ai voulu faire des perfections que j'ai vues », dont le contenu manifeste de claires affinités thématiques avec les chapitres (88 à 99) de la *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto qui décrivent une Chine idéale. À leur tour, ces chapitres de la *Peregrinação* semblent avoir été composés à partir du *Tractado em que se cõtam por extênso as cousas da China* (*Traité où sont contées tout au long les choses de la Chine*) du dominicain Gaspar da Cruz. Il est intéressant dans ce jeu d'érudition littéraire de voir que Pedro Canais, renversant l'ordre historique temporel, semble inverser l'ordre dialogique du fonctionnement du système littéraire, et ce à tel point que ce qui devrait fonctionner logiquement comme une source (l'*Utopie* de More en tant que texte matriciel d'une tradition littéraire où l'on peut inclure de manière « évanescence » la Chine idéale représentée par Fernão Mendes Pinto) devient un succédané et vice-versa (la Chine idéale d'un Fernão Mendes Pinto transfiguré en Martim Regos en tant que source de l'*Utopie* de More). Dans ce sens, l'auteur Pedro Canais réinvente le modèle d'inspiration du récit de More et, bien sûr, l'origine de son protagoniste descripteur, Raphaël.

Dans le chapitre en question, la scène se passe évidemment à Anvers, plus exactement dans une taverne où Martim Regos surprend « deux hommes » qui consultent la missive *Mundus Novus*, envoyée par son compagnon de voyage Amerigo Vespucci à Laurent de Médicis: « lorsque nous venions sur la mer Océan, revenant de notre voyage sur la terre de Vera Cruz » (*LMR*, 422). Faisant allusion à l'une des sources documentaires d'*Utopie* susvisées, plus particulièrement au récit du

imbéciles." José António Saraiva, *Para a história da cultura em Portugal* (Lisbonne: Gradiva, 1996), 98–9.

quatrième voyage entrepris par le navigateur italien au Brésil sous le commandement du portugais Gonçalo Coelho, le personnage-narrateur Martim Regos insinue que ce ne fut pas sa découverte partagée du nouveau continent mais sa visite fascinée d'une Chine socialement juste et prospère qui aurait inspiré sa fantaisie, laquelle, mélangée à une grande part d'invention, aurait imaginé l'existence d'un endroit parfait sur Terre. Tout ce que nous pouvons lire dans l'*Utopie* serait en fin de compte inspiré de l'expérience chinoise du picaresque Martim Regos qui, auprès de ses interlocuteurs Pierre Gilles et Thomas More, s'est réinventé sous forme de Raphaël, découvreur de l'île où existerait l'excellente république. Le narrateur Martim Regos dit alors :

[...] ce n'était pas de la terre appelé l'Amérique que j'arrivais à ce moment, mais de la Chine, où tout était fait dans une grande perfection. [...] Et pour ces raisons j'ai décidé d'assembler tout dans la même histoire et raconter à tous ceux qui voulaient m'écouter sur un pays qui était si parfait qui existait dans le milieu des mers inexplorées où je suis allé et qui pourrait être exemple de la vie et de travail pour toutes les autres personnes de partout dans le monde. Et puis, de mon imagination j'ai pris une terre aussi parfaite telle quelle peut être dans les cœurs des hommes. [...] Et j'ai aussi inventé un nouveau nom pour moi, c'était Raphaël, comme l'archange, et j'ai raconté cette histoire pour la première fois à un tel Pierre Gilles, qui voulait m'amener près de son ami anglais, qui s'appelait Thomas More. [...] Et après avoir tout raconté, Thomas More m'a dit qu'il voulait mettre mes lignes écrites dans un livre qu'il voulait écrire, et qu'un tel livre, parlant d'une terre si parfaite, a dû avoir le nom Utopie. J'ai parlé et parlé, et tout ce que j'ai vu dans mes jours si lointains et que j'ai découvert et que j'ai entendu dans ce livre a été mis comme le plus grand mensonge jamais raconté par personne au cours de sa vie. (LMR, 423–4) (notre traduction)

C'est également autour d'un jeu d'identités multiples – personnalités historiques, personnages de la littérature, personnages réels, sujets fictionnels – de superpositions de statuts romanesques – du narrateur avec le personnage principal et l'auteur lui-même – de réversibilités entre le moi et l'autre, d'indéterminations fonctionnelles entre le rôle principal orthonyme, hétéronyme et pseudonyme, entre « histoire et fausseté, tout et son contraire, vérité et faux-semblant »²² que l'on construit le dernier avatar du personnage de More, Raphaël Hythlodée, dans la prose romanesque contemporaine, concrètement dans le roman de Manuel Alegre arborant le titre emblématique *Rafael*.

²² Manuel Alegre, *Rafael* (Lisbonne: Dom Quixote, 2004), 14. Cité ci-après: *Rafael*.

Contrairement à Miguel Mark Hythlodée, personnage d'*Utopia III*, conçu comme un reflet spectaculaire, substantiellement identique à la personnalité culte et raffinée du professeur et érudit Pina Martins, contrairement au Raphaël décrit comme double beau-parleur ou filou (qui dans ce cas fait justice à la signification de l'anthroponyme Hythlodée) par le voyageur Martim Regos, le Raphaël du roman de Manuel Alegre est, de manière tentante, susceptible d'être interprété comme son alter ego d'exilé politique, de combattant romantique pour une société antitotalitaire, démocratique et idéologiquement progressiste. Le personnage principal qui est à l'origine du titre du roman semble découler du sujet qui l'a (ré)inventé et composé en termes littéraires – « Raphaël est né à partir de moi » répond Alegre dans une interview « et il y a des coïncidences entre certains faits de ma vie et certains faits du récit mais il y a une autonomisation du personnage » – d'une manière qui cherche à éviter la linéarité ou la typicité des procédures de consubstantiation identitaire dans un être en papier irréductiblement singulier. Ces vacillements entre le moi de l'auteur et le moi du personnage s'allient d'ailleurs à la stratégie d'énonciation du roman et aux variations inattendues de la voix narrative qui passe de la troisième personne à la première personne, la voix du narrateur. Par exemple, dans la terminologie narratologique de Genette, l'instance narratrice hétérodiégétique évolue subitement vers l'autodiégétique: « Maintenant, je suis désolé mais je ne peux plus continuer à la troisième personne, je reviens à la première, même si c'est Raphaël Gonçalves da Veiga, l'autre, qui est en scène » (*Rafael*, 78).

L'on peut entrevoir dans le processus de composition fictionnelle du personnage principal Raphaël, qu'avant d'être explicitement décrit et reconnu, et cela se produit pratiquement à la fin du roman, comme étant un éventuel avatar du personnage qui symbolise la découverte de l'utopie, est présenté ou s'auto-présente progressivement dans le devenir de la narration au moyen d'identifications symbiotiques avec des personnalités historiques et des personnages littéraires dont le magistère et la conduite exemplaire jouent le jeu de transfert identitaire. Donc, avant d'être considéré comme l'idéaliste homonyme du personnage du marin portugais inventé par Thomas More, le personnage principal de cette « espèce d'épopée de la liberté chorégraphiée » selon la définition exemplaire d'Eduardo Prado Coelho²³, se raconte lui-même en évoquant nominalement des êtres exceptionnels, représentatifs des valeurs éthiques et doctrinaires qu'il incarne progressivement dans le devenir de la trame narrative, influencé par son charisme discret, pour participer au jeu risqué,

²³ Eduardo Prado Coelho, « Quem é quem nesta história », *Mil Folhas/Público* (mars, 2004): 18.

douloureux et parfois peu glorieux de son action politique clandestine. Raphaël est successivement, et selon lui-même, l'autre qui s'auto-sacrifie en offrant sa vie à la cause de la justice, de l'honneur et de la loyauté politique, et ce de manière désintéressée – « Je suis Álvaro Vaz de Almada, agenouillé aux côtés de l'Infant D. Pedro » (*Rafael*, 18) –, puis l'homme de lettres, scribe engagé de la narration des découvertes géographiques à couper le souffle – « J'ai déjà été Pêro Vaz de Caminha, j'ai rédigé pour Dom Manuel la nouvelle de la découverte de cette terre que le Capitaine a appelé Vera Cruz, je lui ai raconté ses beautés et merveilles » (63). Comme Camões, il est le protagoniste naufragé et chanteur épique de la diaspora portugaise et le poète enchanté de la passion vécue et subie lorsqu'il côtoyait la différence ethnique: « J'ai fait naufrage après l'embouchure du Mékong et j'ai vu à quel point le poète pleurait la mort de sa bien-aimée chinoise, celle à qui il a écrit "mon âme gentille si tôt partie". [...] Je porte en moi cet amour de ce qui est différent » (63). Il est également l'homme de lettres qui incarne les valeurs de la modernité et le sens aigu de la critique sociale – « [...] mon nom est Eça. [...] Je vois Antero qui déclame, gesticule, défie Dieu et qui n'a pas encore atteint le nouveau langage des sonnets » (19). Raphaël est également l'être qui vacille entre littérature et politique et qui se revoit en tant que protagoniste de plusieurs idéaux comme celui de la liberté politique – « mon nom est Jean Moulin » (23) – celui de la révolution esthétique et sociale – « J'étais Vladimir, le poète ou Antonov Ovsenko [...], commandant du comité militaire qui a déclenché l'assaut au Palais d'Hiver. Soit il écrivait des vers futuristes [...], soit il planifiait d'impossibles assauts de casernes imaginaires » (29) –, celui de l'amour-passion – « maintenant Raphaël est Simon, celui de l'Amour de Perdicion » (72). Et il y a encore fondamentalement deux personnages-symbole: (i) celui qui représente le doute métaphysique – « soudain je suis à Elseneur, mon nom est Hamlet, un fantôme qui me poursuit, une question » (26) – avec lequel il dilue la tentation des formules doctrinales univoques et qui stimulent les sentiments politiques dogmatiques – « Raphaël n'est pas un homme de foi, de dogme ou de secte, il n'est pas sorti d'un totalitarisme pour tomber dans un autre » (97); (ii) celui qui personnifie le combat, jusqu'à l'exhaustion quixotesque contre la tentation bureaucratique – « Raphaël est excédé, pourquoi prendre des notes? » (15) – et corruptrice du pouvoir – « Alors Raphaël est sûr, il est celui qui a soudain disparu et dont nul ne sait où il se trouve, celui qui a quitté le pouvoir, à nouveau monté sur Rocinante, celui qui est nulle part et partout à la fois » (159). Raphaël est également l'aventurier populaire qui s'élève contre la tyrannie de l'envahisseur occupant et qui devient un martyr de la cause de la liberté de la patrie: « Raphaël Gonçalves da Veiga, moi-même l'autre. Je m'appelle Catafula, celui du Pin des Sept Croix [...], celui qui était

d'abord bandit de grand chemin et qui est devenu chef de guérilla lors de invasions françaises » (119). Dans ce roman où le motif du voyage est orchestré en fonction du thème de l'exil de la patrie et de soi-même et où la dispersion du sujet correspond à la diaspora à travers les villes européennes, plus particulièrement Paris, « capitale de l'utopie, la montagne magique des révolutions impossibles » (144) et à travers le sud de la Méditerranée et l'Afrique du Nord – « Et tu verras la ville imaginaire posée sur la ligne abstraite de l'horizon sur les collines du Mزاب, Ghardaïa [...] celle qui n'existe qu'abstraitement, la fleur du désert, image d'elle-même, rien d'autre que le mirage d'un mirage » (177) –, Raphaël n'est autre que l'homonyme du Raphaël Hythlodée de More. Mais, contrairement aux processus d'auto-nomination et d'auto-identification avec une altérité plurielle, utilisés dans le devenir de la narration, cette *persona* qui fonctionne en tant que *persona* qui rassemble et synthétise toutes celles qui ont été précédemment mentionnées est dévoilée d'après l'autre, concrètement suite à une brève explication (bien que légèrement incorrecte en termes de toponymie) fournie par la belle et intelligente Clara (suggérant ainsi que la sagesse féminine a une fonction auxiliaire sur la révélation ultime de soi) sur Raphaël en sa qualité de vrai avatar du découvreur d'utopie.

Raphaël. Quelle coïncidence, dit-elle

– Quelle coïncidence?

– Raphaël, marin portugais de l'*Utopie*.

– Je ne comprends pas.

– Vous n'avez pas lu Thomas More?

– Non, je l'avoue.

– Si vous le lisez, vous comprendrez.

– Je vous comprends de moins en moins.

– Dans la préface d'*Utopie*, Thomas More raconte que c'est un marin portugais prénommé Raphaël qui, dans une taverne d'Amsterdam, lui a parlé de cette île parfaite. Comme il ne lui a pas dit où elle se trouvait, Thomas More l'a appelée Nusquama, un mot qui signifie nulle part en latin. Erasme qui était son ami, lui a conseillé de le remplacer par le mot grec Utopos qui veut dire la même chose: Nulle Part. (233)

En guise de brève conclusion de cet essai, nous pourrions alors affirmer que l'influence de l'*Utopie* de Thomas More dans le roman portugais contemporain, concrètement grâce à sa recreation intertextuelle focalisée sur le personnage de son protagoniste-narrateur Raphaël Hythlodée, joue narrativement sur des processus de réfraction d'identités d'auteurs et connaît au moins trois variations de recomposition thématique et identitaire, allant de celle qui traduit le plus fidèlement le sens et la structure du texte original quant au rapprochement du

décalquage du trait du personnage Raphaël Hythlodée, érudit, apollinien et idéaliste – dans *Utopia III*, de Pina Martins – en passant par la version qui rassemble des influences de style, de structure et de caractérisation d'un Raphaël picaresque et auteur de la tromperie sur l'existence d'une société parfaite – *A lenda de Martim Regos* de Pedro Canais – et aboutissant à la recreation hétéronymique, dans un roman à personnage, du personnage principal, découvreur pionnier de l'utopie, de ce simulacre littéraire, archétypique ou symbole primordial représentatif du principe de l'espoir – *Rafael* de Manuel Alegre. Avec ces trois exemples provenant de la littérature romanesque récente portugaise, nous pouvons enfin donner suite, avec quelques siècles d'écart mais avec la dignité littéraire qui s'impose, à la politique de transport de la bibliothèque de Raphaël Hythlodée vers l'excellente république (des lettres), ce qui est probablement la manière la plus efficace et honorable d'assurer le mouvement ou le devenir de l'*Utopie* de Thomas More.

JOSE EDUARDO REIS EST PROFESSEUR AGREGÉ À L'UNIVERSITÉ DE TRAS-OS-MONTES ET ALTO DOURO (PORTUGAL) ET CHERCHEUR À L'INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA MARGARIDA LOSA DE LA FACULTE DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PORTO. CONTACT: JEREIS@UTAD.PT

JOSE EDUARDO REIS IS A PROFESSOR AT THE UNIVERSITY OF TRAS-OS-MONTES AND ALTO DOURO, PORTUGAL, AND A RESEARCHER AT THE INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA IN THE FACULTY OF LETTERS AT THE UNIVERSITY OF PORTO. CONTACT: JEREIS@UTAD.PT