

Le lien entre générations dans *Le cimetière de pianos* (*Cemitério de Pianos*), de
José Luís Peixoto : résonances et dissonances du passé

Silvia AMORIM

(Université Bordeaux Montaigne)

Résumé

Dans *Le cimetière de pianos* (*Cemitério de Pianos*), J.L. Peixoto explore les liens entre générations pour en révéler la complexité et les paradoxes. Ce qui se transmet d'une génération à l'autre demeure, pour l'essentiel, invisible, comme le sont les pièces de rechange des pianos utilisées pour restaurer les instruments anciens et leur redonner vie, une résurrection suggérée, dans le roman, par une conception non linéaire du temps et par un travail sur le rythme. La dialectique identité/altérité s'avère essentielle : l'individu perpétue ses ancêtres, il est lui-même tout en étant un autre. De plus, le même individu voit son rôle évoluer sans cesse, passant de fils à père, puis de père à grand-père. Par ailleurs, il doit composer avec sa mémoire et son passé par le jeu de l'affiliation/désaffiliation, et s'il lui est difficile de s'identifier à un ascendant dont le comportement est méprisable, il lui est également impossible de totalement rejeter celui-ci. Enfin, en se projetant dans l'avenir grâce à sa descendance, il acquiert une forme d'immortalité tout en se confrontant à sa propre finitude.

José Luís Peixoto, générations, identité, mémoire familiale, rythme

Abstract

In *Cemitério de Pianos*, J.L. Peixoto explores the links between generations in order to reveal their complexity and paradoxes. What is passed from one generation to the next remains, in the main, invisible, such as the spare parts of pianos used to restore old instruments and bring them back to life, a resurrection expressed, in the novel, by a nonlinear vision of time and by a work on the rhythm. The dialectic between identity and otherness is essential: the individual perpetuates his ancestors, he is himself while being someone else. Furthermore, the same individual sees his role continually evolve, from son to father, from father to grandfather. Moreover, he has to cope with his memory and his past, through the affiliation/disaffiliation, and if it is difficult to identify with an ancestor whose behavior is despicable, it is also impossible to completely reject him. Finally, looking into the future thanks to his descendants, he reaches a kind of immortality but he is also faced with his own finiteness.

José Luís Peixoto, generations, identity, family memory, rhythm

Eras um pouco muito de mim. Descansa, pai.

Ficou o teu sorriso no que não esqueço, ficaste todo em mim.

Pai. Nunca esquecerei.

José Luís PEIXOTO, *Morreste-me*

Les phrases posées ci-dessus en épigraphe disent la perpétuation du père disparu dans son fils, elles concluent *Morreste-me*¹, une fiction qui amorce la brillante carrière de l'auteur portugais José Luís Peixoto. Ce texte sur le deuil manifeste la permanence du père par-delà la mort, dans la mémoire et la chair même de son fils, dans la douleur qui aiguillonne celui-ci sous la forme d'un « tu » lancinant constamment convoqué dans le texte. La disparition du

¹ José Luís PEIXOTO, *Morreste-me*, Lisboa, Quetzal, 2009 (1^{re} ed. 2000), p. 60 (*La mort du père* (trad. François Rosso), Paris, Grasset, 2013).

propre père de l'auteur n'est pas étrangère à l'écriture de ce livre² et cette expérience douloureuse, vécue par le jeune homme de dix-neuf ans qu'il était alors, demeure associée à un fait troublant puisqu'elle est concomitante de la naissance d'une nièce de J.L. Peixoto. En effet, tandis que la famille attend, anxieuse, des nouvelles du père hospitalisé, l'heureuse nouvelle de cette naissance lui parvient, contre toute attente. Cependant, peu après, un autre appel informe la famille du décès du père : à une heure d'intervalle, un enfant voit le jour et son grand-père disparaît, mettant ainsi en rapport les deux pôles de l'existence où se joue le changement de génération. Le lien qui unit le grand-père à sa petite-fille demeure, pour l'essentiel, invisible et la relation entre ces deux êtres qui ne se connaîtront jamais est complexe, à la fois éviction de l'aïeul par la nouvelle génération ou perpétuation de celui-ci dans sa descendance. Les interrogations suscitées par cette expérience troublante apparaissent dans *Cemitério de Pianos*³ où elles constituent le point de départ d'une réflexion sur les liens qui unissent les générations⁴.

J.L. Peixoto cherche à appréhender ce qui se joue lorsque l'individu franchit ce seuil flou, dont il a difficilement conscience, qui le fait remonter en amont dans la chaîne des générations, cédant sa place aux plus jeunes. Pour ce faire, l'auteur représente différentes générations de la famille Lázaro, une lignée d'artisans menuisiers d'une banlieue populaire de Lisbonne. L'ensemble du roman se concentre sur la mort de Francisco Lázaro, athlète à ses heures, qui participe à l'épreuve de marathon des Jeux Olympiques de Stockholm (1912). Cette course, fatale au jeune homme, constitue le moment charnière où les rôles se redistribuent dans la famille et où l'existence individuelle se mesure à l'aune des générations passées et à venir. Les tensions entre singularité et inscription, plus ou moins assumée, dans une lignée sont alors mises au jour.

La mort de Francisco Lázaro apparaît comme un moment de confluence du passé et du présent, de différentes générations. L'auteur brouille subtilement l'identité du personnage en

² J.L. Peixoto reconnaît l'aspect autobiographique de son œuvre et insiste sur l'étroitesse du lien entre père et fils : « Quando escrevi o livro *Morreste-me* nem tinha consciência de que estava a escrever um livro. O tema é muito sensível, escrevi esse livro após a morte do meu pai e o romance trata disso, de um filho que perde um pai. Mas muito facilmente aquela história também pode ser transposta para outras perdas porque no fundo é um livro sobre o luto. E é interessante pensar no livro à luz dessa questão da infância porque sinto que é um livro que fala sobre o fim da infância. O momento em que morre o pai e o filho se torna o próprio pai, assume esse papel, ganha esse estatuto de ter que tomar responsabilidade e ser adulto ». Entrevista a J.L. Peixoto por Carlos Andrei, *Jornal O Tempo*, Belo Horizonte (Brasil), 3 de Maio de 2015, p. 5.

³ J.L. PEIXOTO, *Cemitério de Pianos*, Lisboa, Quetzal, 2006 (*Le cimetière de pianos* (trad. François Rosso), Paris, Grasset, 2008).

⁴ Des liens à la fois intergénérationnels (entre générations qui se connaissent) et transgénérationnels (qui unissent des générations parfois lointaines, sans que celles-ci n'en aient conscience). À propos de cette distinction, voir notamment Anne Ancelin SCHÜTZENBERGER, *Psychogénéalogie. Guérir les blessures familiales et se retrouver soi*, Paris, Payot, 2012, p. 23-24 (« Distinguer l'intergénérationnel du transgénérationnel »).

lui faisant endosser le rôle de fils, père et grand-père, tous différents et pourtant identiques. Ce faisant, il enchevêtre les repères temporels qui permettent de distinguer le personnage de ses ascendants et descendants, le temps des uns devenant le temps des autres. Ainsi, l'exploration de la nature du lien générationnel s'articule avec une réflexion sur l'identité de l'individu pris dans la trame des générations, ainsi que sur le temps qui cesse d'être envisagé de façon linéaire, le passé venant hanter le présent. Nous nous proposons d'étudier successivement ces deux aspects, identité et temps, afin de comprendre comment l'auteur nous conduit à penser conjointement continuité et rupture, répétition et renouvellement, vie et mort, identité et altérité, comme autant de contradictions qui s'harmonisent et prennent un sens dans le roman. Cette idée d'harmonie, nous le verrons, parcourt le texte et constitue, avec la métaphore musicale et le rythme, un moyen essentiel d'expression de l'ineffable qui transcende les générations, touchant aux fondements mêmes de l'identité et de la vie.

L'identité par-delà les générations

Quand le fils devient (le) père

La question de l'identité est d'emblée posée, dans le roman, par le dédoublement des sources énonciatives, la coexistence de deux narrateurs pouvant effectivement prêter à confusion. Père et fils prennent successivement la parole tout en se remémorant des épisodes de la vie de famille. Leurs voix s'alternent, les marques de première personne renvoient successivement à l'un et à l'autre, mais finissent pourtant par former un tout et par raconter, ensemble, une seule et même histoire. Fait troublant, au moment où il observe sa femme et ses enfants, le père est mort depuis quelques années. Cette voix d'outre-tombe, qui décrit le quotidien de sa famille, et la figure paternelle qui lui est associée occupent une place prépondérante dans le roman posant le paradoxe d'une absence continuellement présente, comme le sont les générations passées parmi leurs descendants. Le fils, quant à lui, est en train de courir un marathon, une épreuve qu'il réalise pour que sa famille et son fils à naître soient fiers de lui autant que pour prendre une revanche sur un père jugé difficile. Dans les deux cas, l'étroite imbrication du présent et du passé, ainsi que le processus d'émergence des souvenirs, souvent par association d'idées, sont suggérés par l'importante fragmentation du texte.

Les présents du père et du fils ne coïncident pas exactement puisque le père décrit ce qu'il observe sur une dizaine de jours — entre le départ de son fils pour la Suède et les heures qui suivent la mort de celui-ci —, tandis que le fils ne décrit que la course proprement dite. Le

père suit le rythme routinier de sa veuve, de ses enfants et petits-enfants au fil d'un tranquille mois de juillet. Le présent du fils est, quant à lui, en prise directe avec la course, étroitement associé à la distance parcourue et au rythme des foulées : « Em cada passada, um agora diferente. Corro e levo o tempo. Dou uma passada, agora, dou outra passada, outro agora, e continuo: agora, agora, agora. »⁵. Le départ du marathon coïncide avec le début de son monologue intérieur, et sa voix s'éteint au moment où il s'effondre, au kilomètre trente, victime d'épuisement et d'insolation. À peine quelques heures plus tard naît le fils du coureur, faisant de ce dernier un père qui rejoint ainsi son propre père dans son rôle de géniteur et dans la mort : en devenant père, il devient son père, défunt, et se confronte, concrètement et symboliquement, à sa propre finitude⁶. Les deux présents, du père et du fils, pourtant très proches d'un point de vue chronologique, divergent du point de vue du rythme : si le temps est très concentré pour le marathonien, il s'écoule d'une façon plus calme pour le père. Toutefois, les deux rythmes finissent par converger au moment où ils se rejoignent dans la mort : « o tempo passa em Benfica, o silêncio passa sobre o cemitério de pianos tenho de ir ao encontro do meu pai »⁷ dit le fils, tandis que son père affirme, au même instant : « Tenho de ir ao encontro do meu filho »⁸. Cette convergence de deux rythmes est un moyen d'exprimer une certaine confusion des identités sans cesse suggérée dans le roman.

Deux points de vue, une histoire

Durant la course, Francisco Lázaro est aux prises avec son passé, ce qui se traduit par l'évocation des moments les plus prégnants de son existence tels que la mort de son père, les tablées familiales de l'enfance qui dégénèrent en scènes de violence conjugale ou l'accident au cours duquel il mutile son frère. Ces souvenirs lui viennent pêle-mêle, comme si l'isolement consécutif à son départ pour la Suède, à la course elle-même, voire au pressentiment de sa propre mort, le poussait à se rattacher à ses proches. Le besoin de mémoire est d'ailleurs analysé par la sociologue Anne Muxel comme un mouvement d'agrégation de l'individu aux siens résultant d'une séparation, ce qui correspond à la situation vécue par le personnage : « c'est parce que l'on est voué à l'expérience de la séparation, et que finit par s'imposer la conscience de sa propre solitude et de sa finitude, que

⁵ *Cemitério de Pianos, op. cit.*, p. 224.

⁶ Comme le rappelle à juste titre le pédiatre Franck Dugravier, la naissance nous confronte inévitablement à la mort : « La naissance d'un enfant bouleverse la chronologie et la famille. Mère, père, grands-parents, tout le monde change de génération et se trouve inévitablement confronté à la perspective de la vieillesse et de la mort », *Bébés, parents et grands-parents. Des rencontres inattendues*, Savigny-sur-Orge, Éd. Philippe Duval, 2014, p. 128-129.

⁷ *Cemitério de Pianos, op. cit.*, p. 237.

⁸ *Ibid.*, p. 280.

l'on peut symboliquement ou concrètement faire acte de mémoire et par là même signifier une appartenance partagée avec d'autres que soi. »⁹. Le personnage rassemble alors des fragments épars de passé étroitement liés à son propre vécu en un « kaléidoscope mental »¹⁰ d'émotions, de sensations, d'images et de voix qui donne lieu à une multitude de micro-récits dont l'ordre n'est pas chronologique et dont le sens ne se révèle totalement que lorsqu'ils sont associés les uns aux autres et complétés par les micro-récits du père qui, lui aussi, se remémore son passé. Ainsi, deux mémoires et deux points de vue convergent, « rencontre fragile et impalpable d'images et d'émotions nécessairement renfermées dans la singularité propre de chaque individu »¹¹, et la dimension collective de la mémoire se révèle pleinement dans ces deux voix qui entrent en résonance. Le père comble le récit lacunaire du fils qui ne connaît pas le passé le plus lointain de sa famille, ni même la jeunesse de son propre père. De celui-ci le jeune homme ne conserve que l'image d'un être violent et alcoolique, un père indigne qui ne quitte cependant jamais ses pensées, ce qui laisse entrevoir la complexité de la relation père/fils et du processus d'affiliation¹² : la figure paternelle peut être méprisée, voire détestée, le fils peut vouloir s'en distancier, mais il ne peut totalement la renier car elle fait partie intégrante de lui-même.

Les deux personnages axent leurs récits respectifs sur les relations entretenues avec ceux dont ils se sentent proches : le père se remémore surtout sa rencontre avec celle qui deviendra sa femme, les premiers temps de la vie conjugale, la naissance de ses enfants, et se montre troublé par la tournure violente prise par sa relation avec son épouse. Le fils, quant à lui, est particulièrement sensible à ce qui touche sa fratrie. La scène où son père jette son aîné, Simão, à la rue constitue l'un des faits les plus marquants de son enfance, de même que l'accident au cours duquel il éborgne son grand-frère en jouant avec du fil de fer. La culpabilité hante le personnage et imprègne son récit dont le caractère hautement subjectif est ainsi rappelé : « A minha memória não é minha. A minha memória sou eu, distorcido pelo tempo e misturado comigo próprio: com o meu medo, com a minha culpa, com o meu

⁹ Anne MUXEL, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette Littératures, col. Pluriel, 2007 (1^{ère} éd. 1996), p. 203.

¹⁰ Nous reprenons l'expression d'A. Muxel qui souligne le caractère personnel de l'agencement des fragments de passé restitués sous cette forme kaléidoscopique, cette recomposition unique donnant lieu, ensuite, à un récit pourvu de sens. Cf. *ibid.* p. 8.

¹¹ *Ibid.*, p. 204.

¹² François de Singly met en évidence, dans son ouvrage *Les uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010 (1^{ère} éd. Armand Colin, 2003), les tensions entre l'héritage familial et l'affirmation de soi. Selon le sociologue, l'individualisation n'est pas incompatible avec le lien de filiation à condition que celui-ci s'assouplisse notamment par le biais d'une désaffiliation volontaire et positive (cf. p. 37-74).

arrependimento »¹³. Enfin, Francisco est également touché par la souffrance de ses sœurs, Marta et Maria, dont il connaît, dans le détail, les déboires conjugaux.

Le fils comble également les lacunes d'un récit paternel empreint de mauvaise foi. En effet, le père cherche à minimiser sa brutalité envers son épouse et Simão, et lorsqu'il évoque les agressions dont il est l'auteur, il suggère sa violence plus qu'il ne la verbalise clairement. Ainsi, lorsqu'il décrit une empoignade avec sa femme, il se focalise essentiellement sur le chandail de celle-ci, déformé et rompu, et non sur les coups portés. La scène laisse également deviner les raisons de la violence dont l'aîné de ses fils est l'objet tout au long de sa vie : « O Simão, pequeno e homem, a meses de ficar cego, tinha dois olhos vivos e olhava-me pela porta entreaberta do corredor »¹⁴. Témoin de la scène, son regard clairvoyant est révélateur du caractère haineux de son père à qui il renvoie désormais, implacablement, sa culpabilité. Dès lors, le père n'aura de cesse d'annihiler ce regard trop lucide en maltraitant son fils puis en le bannissant de la famille. À la lumière de ces éléments, le sentiment de culpabilité de Francisco prend une autre dimension : sa faute a des origines plus lointaines qu'il n'y paraît, elle n'est pas née lors de l'accident qui coûte un œil à Simão¹⁵ mais prend racine dans la culpabilité du père, dans les non-dits et les failles qui passent, par des voies subreptices, de génération en génération.

Ainsi, le roman met en scène deux personnages profondément liés aux leurs, mais également très seuls, dont la singularité et la trajectoire personnelle se révèlent à travers leur façon de restituer le passé. La mémoire familiale présente ainsi une dimension à la fois subjective et collective, elle permet au sujet de se déterminer tout en affirmant ses liens avec les autres acteurs de son passé¹⁶. La mémoire et le vécu complémentaires du père et du fils sont mis en commun et donnent lieu à une histoire à deux voix, un récit hautement polyphonique, synthèse de points de vue distincts qui prend tout son sens grâce au dialogue entre générations qu'il établit. Père et fils racontent une histoire à travers des récits enchâssés,

¹³ *Cemitério de Pianos, op. cit.*, p. 131.

¹⁴ *Ibid.*, p. 147.

¹⁵ Cette mutilation rend patent le rôle de bouc-émissaire joué par Simão qui polarise la violence du père. Sa marque distinctive symbolise, paradoxalement, sa clairvoyance, comme si son œil manquant décuplait les capacités de l'organe sain. Cette symbolique du borgne est expliquée par Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT dans le *Dictionnaire des Symboles* (éd. revue et augmentée), Paris, Robert Laffont/Jupiter, col. Bouquins, 1982, p. 138.

¹⁶ Cette position se rapproche de celle adoptée par A. MUXEL (cf. *Individu et mémoire familiale, op. cit.*, p. 203-204) qui souligne l'interaction permanente entre norme collective et subjectivité personnelle dans la formation de la mémoire familiale, voire dans l'idée même de famille. Elle accorde une grande importance à la mémoire des sens et du corps, une mémoire qui n'appartient qu'à soi. La sociologue se démarque, en la nuanciant, de la conception plus traditionnelle de la mémoire familiale comme mémoire collective, aliénante, fondée sur un cadre social/familial préexistant. Une approche développée notamment par Maurice Halbwachs qui affirme le caractère collectif de tout souvenir puisqu'il n'existe pas, selon le sociologue, d'états de conscience purement individuels. Cf. Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 (1^{ère} éd. PUF, 1950), p. 51-96.

leurs vécus convergent bien que leurs singularités s'affirment, ce qui souligne la complexité de leurs rapports.

Le paradoxe identitaire : être soi-même tout en étant un autre

L'attention du lecteur est portée sur les divers paramètres de l'identité individuelle, à commencer par le nom. Si la transmission du prénom et du patronyme d'une génération à l'autre est un usage répandu, permettant de revendiquer l'inscription dans une lignée, il n'en demeure pas moins un facteur de brouillage identitaire. Or, dans le roman, père et fils se nomment tous deux Francisco Lázaro¹⁷. Un autre support majeur de l'identité, lui aussi référencé dans le roman, est le portrait. Le père se souvient d'une boîte de médailles exhumée, juste après son mariage, du grenier de la maison familiale. Cherchant à en savoir davantage sur cette trouvaille, il se rend chez une tante qui lui apprend que ces médailles appartenaient à son père, un athlète nommé, comme lui, Francisco Lázaro, mort durant les Jeux Olympiques de Stockholm le jour même de sa naissance. Cette tante lui montre le portrait du coureur en question :



Francisco Lázaro : le père du père (p. 166)

Le fils, quant à lui, tout en courant, se remémore une visite chez sa sœur Marta au cours de laquelle il observe un cadre contenant son propre portrait :



Francisco Lázaro : le fils (p. 229)

¹⁷ L'auteur, souhaitant écrire un roman sur le thème de la résurrection, a jugé opportun de nommer son personnage Lázaro, ce qui n'est pas sans rappeler, bien entendu, le célèbre personnage biblique. Il s'avère cependant que le sportif Francisco Lázaro a une existence attestée et partage certaines données biographiques avec le héros du roman. La vie de l'athlète portugais a d'ailleurs donné lieu à un roman du diplomate André OLIVEIRA, *Corro para a Eternidade. A Trágica Ambição de Francisco Lázaro*, Lisboa, Gradiva, 2013.

Manifestement, ces portraits ne montrent pas une simple ressemblance due à un patrimoine génétique commun. Il s'agit bien de la même photo du même individu, grand-père et petit-fils. La photo montre le paradoxe d'un individu dont l'identité est à la fois parfaitement définie et en continuelle évolution (fils, père, grand-père...) : toujours lui-même, il est pourtant voué à devenir un Autre. Au moment de la prise de vue, il n'a pas encore d'enfants mais il sera, par la suite, père et grand-père. En outre, la photo suggère une réincarnation du grand-père dans son petit-fils, une façon de symboliser la survivance de l'individu dans sa descendance, ce qui lui permet d'atteindre une forme d'immortalité.

Par ailleurs, en regardant la même photo, père et fils voient des choses différentes : un « tu » et un « je », une altérité et une identité. Ils définissent l'Autre et se déterminent par rapport à lui, ce qui souligne, en filigrane, l'importance de l'Autre dans la définition de soi, l'altérité comme fondement de l'identité¹⁸. Les personnages découvrent une photo qu'ils ne connaissent pas ou dont ils n'ont plus le souvenir et adoptent le point de vue de cet Autre porté sur eux-mêmes. Ce portrait les confronte à une forme d'altérité qui leur sert de médiateur pour accéder à une connaissance d'eux-mêmes. Même le fils qui découvre sa propre image a un sentiment d'étrangeté, comme s'il était lui-même et un autre à la fois¹⁹ : « [...] eu, numa fotografia, imóvel, a ver o reflexo vivo de mim próprio, talvez admirado com aquilo em que me tornei, suspenso e a observar-me atentamente »²⁰. La découverte d'un père inconnu, par l'entremise d'un portrait, constitue une première rencontre au cours de laquelle les regards échangés par-delà le temps permettent la reconnaissance et l'identification mutuelles :

Segurava a imagem do seu rosto a olhar-me e, durante impulsos que se espetavam na pele como agulhas, acreditava que podia ver-me. O meu pai morto era mais novo do que eu e olhava-me. Durante impulsos, pele, agulhas, não sabia se era eu que olhava e via o meu pai num tempo morto ou se era o meu pai, vivo, que olhava e, pela primeira vez, me via a mim²¹.

La réciprocité du regard suggère une confusion des identités du fils et du père défunt : la photo abolit le temps, la frontière entre vie et mort, elle ressuscite le père par le regard du fils.

¹⁸ Il est tentant de faire référence ici au célèbre ouvrage de Paul Ricœur qui replace l'Autre au cœur de la définition de soi, une altérité dont le philosophe reconnaît, à la fin de son ouvrage, le caractère insaisissable. Cf. P. RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 409.

¹⁹ L'identité-ipse, telle que la définit P. Ricœur, en opposition à l'identité-idem (cf. *ibid.*, p. 140-150), se manifeste ici : l'individu se reconnaît comme étant lui-même malgré les changements apportés par le temps, « facteur de dissemblance, d'écart, de différence » (*id.*, p. 142), qui l'affectent au fil de son existence, induisant une certaine altérité du soi.

²⁰ *Cemitério de Pianos*, *op. cit.*, p. 229.

²¹ *Ibid.*, p. 166.

La photo pose la question de ce qui persiste et garantit la continuité de l'individu, en dépit du temps qui passe, supposant un principe de permanence, une « *continuité ininterrompue* entre le premier et le dernier stade du développement de ce que nous tenons pour un même individu »²². Cette permanence est évoquée par Paul Ricœur à travers la métaphore de « la structure invariable d'un outil dont on aura changé toutes les pièces »²³, une image assez proche de celle employée par J.L. Peixoto pour exprimer un principe d'identité qui s'articule avec la dimension temporelle, celle du piano dont on change les pièces. Cette métaphore est récurrente dans le roman où elle opère à l'échelle des générations pour signifier la permanence d'une identité propre aux descendants et ascendants d'une même famille. Chez les Lázaro, les hommes sont menuisiers de père en fils et également réparateurs de pianos. Ils possèdent un stock d'instruments hors d'usage, muets, où ils puisent des pièces pour réparer de nouveaux pianos qui recouvrent ainsi leur voix. Le père exprime en ces termes le paradoxe d'une identité permanente, compatible avec le renouvellement :

Olhava para os pianos mortos, lembrava-me de como havia peças que ressuscitavam dentro de outros pianos e acreditava que a vida toda poderia ser reconstituída dessa maneira. Ainda não estava doente, os meus filhos cresciam e tornavam-se os rapazes que, havia tão pouco tempo, eu próprio tinha sido. O tempo passava. E tinha a certeza de que uma parte de mim, como peças de pianos mortos, continuaria a funcionar dentro deles. Então, lembrava-me do meu pai [...] e tinha a certeza de que uma parte dele continuava viva em mim, ressuscitava-a todos os dias nos meus gestos, nas minhas palavras e nos meus pensamentos [...], uma parte do meu pai que permanecia em mim e que entregava aos meus filhos para que permanecesse neles até que um dia a comesçassem a entregar aos meus netos. [...] Éramos perpétuos uns nos outros²⁴.

Cette idée de perpétuation se traduit, dans le roman, par le dédoublement du coureur Francisco Lázaro dans le personnage du grand-père et dans celui du petit-fils, l'un étant l'autre. L'auteur va loin dans ce fascinant paradoxe, ramenant les deux personnages à un même destin : une mort lors de l'épreuve de marathon des Jeux Olympiques d'été de 1912. Le décès de Francisco Lázaro, athlète de la délégation portugaise, des suites d'une insolation, constitue un événement unique, ponctuel, enregistré dans les annales de l'histoire olympique. Ce destin aussi tragique qu'exceptionnel indique que ce n'est pas une vision déterministe des générations que propose ici l'auteur : le petit-fils ne marche pas dans les pas de son grand-père mais il est le grand-père. L'auteur va ainsi à l'encontre d'une vision linéaire du temps en faisant du passé, du présent et du futur des équivalents qui coexistent sur un même plan pour exprimer le rapport d'inclusion entre générations. D'ailleurs, le roman est construit de telle

²² *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 141.

²³ *Ibid*, p. 142.

²⁴ *Cemitério de Pianos*, op. cit., p. 256-257.

sorte qu'il est impossible de distinguer le temps du grand-père de celui du petit-fils, les repères temporels étant très vagues (un téléphone, une TSF...). Point de frontière nette entre les générations mais une incorporation des unes dans les autres et une convergence de différents temps, de différentes identités. L'athlète, tandis qu'il court, voit ses bras s'alterner devant son buste, au rythme de ses enjambées, et exprime métaphoriquement l'absence d'une limite nette entre les générations : « Duas vidas separadas por um instante que não existe »²⁵. Si le temps passe inexorablement, permettant aux générations de se succéder, il est également annulé par la persistance du passé dans le présent, des ancêtres dans leur descendance.

Le temps passe... et demeure

Plusieurs stratégies sont mises en œuvre pour exprimer le paradoxe d'un passé toujours présent et l'idée de résurrection qui lui est associée, récurrente dans le roman.

Revivre le passé au présent

La mémoire est convoquée par le père et le fils sur le mode de la reviviscence, ce qui revient à abolir le temps par l'invitation, dans le présent, de sentiments, d'émotions et de sensations vécus autrefois. Selon A. Muxel²⁶, il s'agit de revivre le passé comme un présent, grâce à « un fil qui fait le lien entre plusieurs temps »²⁷. Cette mémoire, intime et personnelle, correspond à un besoin de « revivifier sa propre existence passée »²⁸, dévoilant ce qui touche l'être au plus profond, de façon plus ou moins consciente. Ainsi, les naissances des enfants sont convoquées dans le discours de reviviscence du père. Le souvenir ému de la venue au monde de Maria, par exemple, est l'occasion de revivre un miracle de bonheur partagé avec son épouse :

Então, o rosto da minha mulher foi iluminado por um milagre [...] Nos seus braços, era uma menina suja de sangue, linda, presa a um cordão umbilical [...]. Juntos, inseparáveis, olhámos para ela e foi impossível controlar as lágrimas que nos explodiram no rosto. A Maria tinha acabado de nascer. Nascia qualquer coisa imensa no nosso coração²⁹.

²⁵ *Ibid.*, p. 199.

²⁶ La sociologue distingue trois grandes fonctions de la mémoire : la transmission, la reviviscence et la réflexivité (cf. *Individu et mémoire familiale*, *op. cit.*, p. 13-40). Selon elle, la reviviscence annule le temps car les souvenirs « permettent de retrouver une expérience fondatrice, de retrouver une même émotion. Sorte de machine à remonter le temps, le jaillissement des souvenirs opère une résurrection du passé [...]. Passé et présent peuvent même aller jusqu'à se confondre dans l'expérience de la mémoire. », *id.*, p. 25.

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

²⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁹ *Cemitério de Pianos*, *op. cit.*, p. 175.

L'émotion associée à chaque naissance est la même, bien qu'elle s'exprime différemment suivant les cas, comme le révèle cet autre passage où le père revit la naissance de Francisco : « Naquele momento, não soube dizer nada. Toquei a face do menino com a ponta dos dedos. Toquei a testa da minha mulher com os lábios. O tempo não existia »³⁰.

De même, l'émotion liée aux premières expériences amoureuses reste très vive dans la mémoire du père, comme le montre cet exemple où il se rappelle le jour où celle qui deviendra sa femme lui avoue son amour :

Luz, luz: o sol pôde, por fim, cobrir todos os objectos com a sua claridade. O sol deslizou pela superfície das cascas de pinheiro no chão do pátio, entrou pela carpintaria, envolveu-me a pele e entrou também. Dentro de mim, fui infinito. Junho voltou a nascer dentro de mim. O sol expulsou todas as sombras e trouxe apenas brilho³¹.

Le souvenir des débuts de sa relation avec sa femme révèlent la profondeur et la sincérité des sentiments de Francisco Lázaro à l'égard de la jeune fille qu'elle était alors. Cependant, ces sentiments cohabitent avec le souvenir de scènes de violence conjugale qui apparaissent, par contraste, comme d'autant plus incompréhensibles. Le mari se rappelle les premiers coups portés dans un discours pudique et empreint de regrets dans lequel il dissocie sa main du visage de son épouse. Profondément affecté par sa propre violence, il manifeste une réelle empathie à l'égard de sa victime et semble ne plus se reconnaître. La reviviscence le met devant ses propres contradictions, celles d'un être aussi aimant que brutal, rendu étranger à lui-même par un comportement aberrant.

Le fils, lui aussi, se souvient avec émoi de sa relation avec une jeune pianiste, petite-fille d'une cliente de la menuiserie :

Ardia. Deixávamos de respirar ao mesmo tempo quando, num instante que talvez fosse eterno, que era eterno, entrava dentro dela. Então, o peso do meu corpo apertava-se de encontro ao seu corpo. Eu a segurá-la no interior dos meus braços, debaixo de mim, e eu dentro dela, e ela, por dentro, a ser um incêndio, a ser um incêndio, a ser um incêndio. Ardia³².

Les différentes reviviscences présentées ci-dessus montrent que père et fils vivent des expériences similaires dont la force permet d'échapper aux contingences du temps et de la mort. Ces moments sont éternels car susceptibles d'être toujours ressuscités avec la même intensité, la reviviscence étant, ainsi que l'explique A. Muxel, d'une nature identique à celle de l'inconscient dans la théorie psychanalytique :

³⁰ *Ibid.*, p. 39.

³¹ *Ibid.*, p. 71.

³² *Ibid.*, p. 126.

Un inconscient conçu comme une langue intérieure s'énonçant, même si elle est faite des signifiants révélateurs d'une expérience passée, dans un espace extra-temporel, voire dans une a-temporalité. En ce sens, l'inconscient est une forme d'inscription du sujet dans une éternité³³.

Par ailleurs, le souvenir ému de la naissance d'un enfant, des premières amours ou de tout temps fort de l'existence, s'il relève d'un vécu individuel, revêt également un caractère universel : toujours le même, mais sans cesse renouvelé, il rapproche les individus et les générations qui partagent ces expériences communes à tous les hommes.

La reviviscence permet de convoquer des moments d'éternité, mais elle peut également conduire à revivre des détails du quotidien qui rappellent une ambiance particulière. Pour la famille Lázaro, le dimanche cristallise l'idée même de famille et de lien intergénérationnel, toujours associé au soleil, au rire, au bonheur. Empreint de nostalgie, de *saudade* pourrait-on dire, il réveille des liens à jamais perdus et un passé qui ne prend son sens que dans le présent.

Des objets qui voyagent dans le temps

Les objets peuvent faire office de mémoire vivante et de lien entre différentes époques, comme, dans le roman, la montre du père. La valise du grand-père/petit-fils est également un exemple intéressant, d'autant plus qu'elle contribue à brouiller les identités des deux personnages. En effet, cette valise, offerte à Francisco Lázaro par son épouse en vue de son voyage en Suède, est neuve et porte une marque distinctive qui en fait un objet unique puisque la jeune femme y a collé un personnage en étain représentant un coureur. Or, cette même valise, vieille et usée — notamment par les efforts conjugués de générations d'enfants en vue d'en arracher la figurine —, sert à transporter les vêtements que s'échangent les enfants de la famille, neveux et nièces du même Francisco Lázaro parti pour la Suède. Cette valise, neuve et usée, unique et multiple, présente les paradoxes propres aux objets transgénérationnels qui cumulent diverses époques mais demeurent uniques et actuels aux yeux de ceux qui les possèdent.

Les photographies sont également des objets intéressants du point de vue de la concentration du temps. Roland Barthes parle, à propos des portraits anciens, de la sensation de « vertige du Temps écrasé »³⁴ qu'il éprouve en les contemplant. En effet, regarder la photo d'une personne disparue, comme par exemple celle de Francisco Lázaro que nous reproduisons plus haut, revient à observer un individu qui est présent mais qui est également mort. R. Barthes fait la suivante analyse :

³³ *Individu et mémoire familiale, op. cit.*, p. 27.

³⁴ Roland BARTHES, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma - Gallimard Seuil, 1980, p. 151.

Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. [...] Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis [...] *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*³⁵.

La photo de famille des Lázaro, prise sur la Place du Rossio à Lisbonne, montre une famille unie mais qui n'est plus : certains de ses membres ont disparu, d'autres sont venus l'agrandir, l'apparente harmonie sera brisée le soir même de la prise de vue, lorsque le père battra sa femme pour la première fois. La photo fige un instant précis dans l'éternité tout en annonçant la mort, passé, présent et futur s'y cumulent dramatiquement.

Francisco Lázaro fait partie d'une lignée de menuisiers et réparateurs de pianos qui, depuis des générations, répètent les mêmes gestes et se transmettent un savoir-faire, l'affaire familiale, ainsi qu'un patrimoine mobilier et immobilier. Toutefois, la transmission ne se fait pas nécessairement en ligne directe, de père en fils : Francisco Lázaro (père) n'a pas connu son propre père mais il apprend les gestes qui lui permettent d'exercer son métier au contact de son oncle, lequel travaille de façon intermittente à la menuiserie. Étrangement, il développe très vite son talent de réparateur de pianos malgré le savoir-faire requis. Le jeune homme semble apprendre simplement en fréquentant le cimetière de pianos et en s'imprégnant de ce qui en émane, comme si ses prédispositions pouvaient s'expliquer par une forme de transmission échappant à l'entendement.

À l'inverse, il est intéressant d'observer le cas d'un personnage qui rejette cet héritage en ne reprenant pas l'affaire familiale, ce qui, d'un point de vue symbolique, revient à rejeter l'autorité du père³⁶ : l'oncle opte pour la désaffiliation et une sorte de « droit d'inventaire »³⁷, et lui-même n'a pas d'enfants. Sorte de marginal vivant hors du cercle familial, il est borgne car son frère lui a crevé accidentellement un œil dans l'enfance. Paradoxalement, ce n'est pas le responsable de l'accident qui est rejeté par le père mais bien la victime qui porte la marque indélébile d'un drame pouvant affecter la vie de la famille par-delà les générations. Il est celui dans lequel le père ne peut se reconnaître ni se projeter (il ne pourra pas le remplacer à la menuiserie en raison de son handicap). En fait, il est celui qui remet en question la cohésion familiale et la succession car il cristallise les ressentiments et culpabilités qui existent au sein de la famille. L'histoire familiale s'avère complexe, faite de divergences et de convergences,

³⁵ *Ibid.*, p. 150.

³⁶ Comme le rappellent Martine SEGALEN et Agnès MARTIAL, *Sociologie de la famille*, Paris, Armand Colin, 2014 (8^{ème} éd.), p. 271. Les sociologues concluent, à propos de l'héritage : « [...] affaire de famille, il concerne chacun d'entre nous dans les rapports qu'il institue avec les ancêtres et interroge le rapport avec le passé. Patrimoine et héritage contribuent fortement à la structuration symbolique du corps familial car les biens matériels sont porteurs d'une charge symbolique qui constitue un lien puissant entre les vivants et les morts. », *ibid.*, p. 273.

³⁷ Nous empruntons cette expression à François de SINGLY, *Les uns avec les autres*, op. cit., p. 31.

d'affiliation et de désaffiliations, de destinées communes et de trajectoires personnelles. Dans la chaîne des générations, les forces individuelles et collectives sont en perpétuelle tension, dans un mouvement de cohésion et d'éparpillement.

Ainsi que nous venons de le montrer, la mémoire, la *saudade*, certains objets ou le patrimoine familial permettent de faire coexister passé et présent. Or, l'espace est susceptible, lui aussi, de cumuler du temps, de la durée. Gaston Bachelard met en évidence le fait que nos souvenirs sont spatialisés, expliquant que « dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé »³⁸. Le cimetière de pianos est l'emblème même de cet espace contenant du temps, pièce secrète de la menuiserie Lázaro, lieu d'ennui, de rêverie et de solitude qui renferme les songes de la famille, au fil des générations.

Le cimetière de pianos : un lieu hors du temps

Le cimetière de pianos est une pièce de la menuiserie située à l'écart de l'atelier. Francisco Lázaro n'en a pas connaissance jusqu'à ce que son oncle lui en dévoile l'entrée, le jour où il lui propose de reprendre l'activité de réparation de pianos qu'exerçaient ses prédécesseurs. Cette pièce sombre, oubliée et pleine de recoins abrite des carcasses de pianos anciens. Insondable, elle est décrite en ces termes par le père : « O cemitério de pianos era enorme. As tardes tinham o tamanho de gerações encadeadas »³⁹. L'impossibilité d'appréhender cet espace aux dimensions hors norme renvoie au caractère incommensurable du temps qu'il renferme, celui de la chaîne infinie des générations. Le cimetière de pianos n'est pas seulement en marge du monde, il est aussi hors du temps : toutes les générations s'y côtoient dans une éternité où le temps ne s'écoule pas.

En ce lieu de contact entre les vivants et les morts, Francisco Lázaro rencontre à plusieurs reprises Íris, sa petite-fille, qu'il n'a pas connue de son vivant. La fillette de trois ans fait alors émerger, en blâmant son grand-père pour ses fautes, la dimension éthique de l'histoire familiale. L'enfant met son aïeul face à ses responsabilités et à ses erreurs, dénonçant son égoïsme, sa violence, son mépris pour ses proches, tout ce que Francisco Lázaro évite d'évoquer explicitement lorsqu'il raconte l'histoire de sa famille. Cette mauvaise foi du narrateur est d'ailleurs décriée par Íris : « O mais triste não é mentires às pessoas que lêem o livro, que não te conheceram e que nunca poderão conhecer-te. O mais triste é mentires a ti

³⁸ Gaston BACHELARD, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, col. Quadrige, 2010 (1^{ère} éd. 1957), p. 27.

³⁹ *Cemitério de Pianos*, *op. cit.*, p. 68.

próprio »⁴⁰. Si le lecteur peut se laisser abuser par un discours lacunaire⁴¹, il n'en va pas de même pour ceux qui subissent les conséquences des erreurs de leur aïeul.

En réalité, cette conversation impossible entre un grand-père mort et une fillette de trois ans met en scène une forme d'altérité de la conscience, une conscience qui se construit dans un rapport à l'Autre qui, dans ce cas, est le descendant. L'individu est responsable devant les siens, et notamment devant les générations à venir, des comportements susceptibles de compromettre le bonheur et l'harmonie de la famille. Ainsi, le cimetière de pianos est assimilé à une sorte de surmoi, une conscience morale de la famille qui lie des générations éloignées⁴².

D'une façon plus générale, l'entrepôt représente l'inconscient de la famille et renferme ce qui est refoulé, oublié, les blessures et ressentiments qui affectent la famille sur plusieurs générations. Maria, par exemple, y retrouve secrètement son amant qui n'est autre que son beau-frère (le mari de Marta, sa sœur aînée). Toute la famille a connaissance de cette infidélité dont personne n'ose parler. Marta elle-même sait que son mari la trompe avec sa sœur puisqu'elle les a surpris dans l'intimité de l'entrepôt mais préfère se taire. Toutes les rancœurs et souffrances engendrées par ce secret de famille se manifestent de façon biaisée, à travers la violence du mari trompé, la gêne qui s'instaure entre les deux sœurs ou la prise de poids incontrôlée de Marta qui somatise sa souffrance sous la forme d'une obésité morbide.

Enfin, le cimetière de pianos est le lieu où s'isolent les personnages pour laisser libre cours à leurs pulsions primaires, notamment sexuelles, mais aussi pour rêver, méditer ou lire, apprenant à gérer les compromis nécessaires entre l'assouvissement de leurs désirs et les contingences de la réalité. Le cimetière de pianos renferme ainsi les différentes instances qui gouvernent la vie intérieure (surmoi, ça, moi) de la famille, dont les conflits pèsent sur les personnages. La psychogénéalogie et le concept de co-inconscient familial⁴³ nous semblent intéressants pour cerner les mécanismes de transmission des traumatismes et des failles à travers les générations. De même que, dans le roman de J.L. Peixoto, la source de la violence

⁴⁰ *Ibid.*, p. 189.

⁴¹ L'identité narrative, qui selon P. Ricœur permet la dialectique entre identité-ipse et identité-idem (cf. *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 167-198), émerge ici dans l'image unifiée et cohérente du père aimant et repent. Le personnage-narrateur élimine les contradictions et la violence qu'il ne parvient pas à s'expliquer ni à intégrer dans son récit.

⁴² Ce qui rappelle le modèle générationnel de la conscience évoqué par P. Ricœur en s'appuyant sur l'approche freudienne de l'inconscient selon laquelle le surmoi de l'individu se construit grâce au surmoi des parents et des ancêtres en général : « la conscience morale est un autre nom du surmoi, lequel se ramène aux identifications (sédimentées, oubliées, et pour une large part refoulées) avec les figures parentales et ancestrales. La psychanalyse rejoint, mais à un plan de scientificité, maintes croyances populaires selon lesquelles la voix des ancêtres continue de se faire entendre parmi les vivants et assure ainsi, non seulement la transmission de la sagesse, mais sa réception intime à chaque étape », *ibid.*, p. 407.

⁴³ La psychologue A. Ancelin Schützenberger reprend ce concept élaboré par J.L. Moreno et le retravaille. Il s'agit du passage d'inconscient à inconscient, dans la même famille, de sujets « interdits de parole ». Cf. *Psychogénéalogie*, *op. cit.*, p. 36-37 et 64-65.

et des tensions reste insondable, perdue dans les tréfonds de la chaîne des générations, on ne sait par quels canaux se transmettent les blessures, les secrets et autres non-dits d'une génération à l'autre. Parmi les nombreuses hypothèses, la psychologue A. Ancelin Schützenberger avance celle des ondes morphogéniques, « ondes énergétiques, vibratoires ou autres qui relient ensemble des proches, humains et/ou animaux, à l'aide de récepteurs archaïques »⁴⁴. En tout état de cause, la transmission est non verbale et non consciente. Dans une approche psychanalytique, à laquelle nous convie le roman, la névrose des Lázaro se manifeste par la répétition des mêmes symptômes (alcoolisme, violence, accidents, morts prématurées) d'une génération à l'autre. Dans le roman, le fait que petit-fils et grand-père se confondent, comme si le temps ne passait pas, symbolise la pathologie familiale : du fait de leurs blessures non guéries, de leurs « tâches inachevées », les personnages sont « coincés »⁴⁵ dans le passé.

Dans l'entrepôt se jouent la transmission et le renouvellement. Les vieux pianos sont remisés et de ces carcasses muettes émaneront bientôt des notes de musique, de nouvelles voix issues de mécanismes anciens. Cette vibration qui anime l'instrument de musique est une sorte de souffle vital, l'âme des ancêtres résonnant dans leur descendance, même si le timbre de chaque piano est, comme la voix humaine, unique. La vibration et le rythme possèdent ainsi, dans le roman, une valeur symbolique, figurant la part invisible qui passe d'une génération à l'autre, d'un être à l'autre. Les membres d'une même famille et d'une même lignée vibrent à l'unisson, forment des accords qui transcendent le temps et l'espace, échappant à la chronologie et à la mort. Ensemble, ils exécutent un morceau, toujours le même, joué à l'infini par des instruments différents.

Harmonie et dissonances

La référence aux travaux d'Edward Hall sur le rythme nous semble ici pertinente. Selon l'anthropologue, une cadence profonde est ancrée en chacun et possède une origine interne, innée, transmise d'une génération à l'autre. Ces rythmes jouent un rôle déterminant dans les relations interpersonnelles, constituant une force cachée qui maintient la cohésion du groupe⁴⁶. Selon l'anthropologue, le fait d'établir une relation est lié à notre capacité à installer ce qu'il nomme une « relation d'entraînement » qui repose sur une synchronisation avec l'autre. Cette idée de synchronie est omniprésente dans le roman où sont reproduits des

⁴⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁵ Nous empruntons ces expressions à A. Ancelin SCHÜTZENBERGER, *ibid.*, p. 60.

⁴⁶ Cf. Edward T. HALL, *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*, Paris, Seuil, 1984 (éd. originale 1983), p. 178-204.

rythmes particuliers par le biais d'un remarquable travail stylistique, autant que par l'évocation de bruits familiers, de voix, de notes de musique ou de mouvements qui suggèrent les cadences profondes qui régissent la vie des Lázaro. Dans l'exemple ci-dessous, la routine et le calme d'une matinée d'été où la grand-mère s'occupe de sa petite-fille sont habilement suggérés :

A minha mulher passa. Não repara na agitação invisível e luminosa de notas de piano que deixa à sua passagem [...]. A Íris tem quase três anos e não sente o olhar que a cobre e protege. Durante esse momento, a minha mulher não tem idade e não sente o tamanho da casa da Maria, marcado por estalidos de móveis na distância [...]; o frigorífico a esmarrir-se sob as notas que saem da telefonia, na outra ponta do corredor⁴⁷.

Cette scène contraste avec le moment où, occupée à étendre du linge à la fenêtre, la grand-mère perd de vue Íris qui se blesse en renversant un meuble. Le fracas de la vitrine qui se brise et les cris stridents de la fillette rompent l'harmonie de cette journée, et la précipitation qui suit l'incident brise un rythme jusque-là tranquille :

A música de piano continua contínua a partir da telefonia. Começa a inclinar-se sobre o parapeito e, de repente, ouve-se um estrondo na sala, uma derrocada, a explosão de qualquer peso que se esmaga contra o chão: vidros, madeira, ferro. Ainda dentro desse momento, os gritos súbitos da Íris [...]⁴⁸.

Ce trouble du rythme de la vie familiale n'est d'ailleurs pas sans conséquences puisqu'elle permet à un élément hétérogène de s'introduire dans cet univers. En effet, un gitan récupère le chemisier tombé par la fenêtre lors de l'incident, un vêtement qu'il restitue ensuite à la grand-mère. La veuve ira ensuite à la rencontre de l'inconnu avec qui elle aura une relation sexuelle.

Les voix qui se mêlent lors de conversations enjouées ou dans des moments de bonheur partagé évoquent l'harmonie des relations familiales. Par contraste, les scènes de violence conjugale sont marquées par la désynchronisation, comme lorsque le père, ivre, menace sa femme d'une voix empâtée :

A minha mulher levantou-se, foi buscar uma toalha velha, trapos. A minha voz ficou grossa e áspera. A minha voz serviu para fazer-lhe perguntas a que não respondeu. Continuou a limpar, como se eu não estivesse a dizer nada, como se eu não existisse. Levantei-me, fui atrás dela e gritei-lhe aos ouvidos enquanto torcia a toalha para dentro do lava-loiças. Continuou imperturbável. Agarrei-a pelo braço. Abanei-a⁴⁹.

Ainsi, à côté des moments d'harmonie où les personnages semblent parfaitement synchronisés, surgissent des dissonances, des moments de trouble de la vie de famille dont les

⁴⁷ *Cemitério de Pianos, op. cit.*, p. 19-20.

⁴⁸ *Ibid.* p. 22.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 265.

ondes de choc traversent les générations. La sonnerie stridente du téléphone qui annonce la mort d'un être cher, les cris d'un mari ivre et violent, sont autant de troubles du rythme de la famille. Par ailleurs, les rencontres amoureuses sont toujours des moments où l'harmonie et la synchronisation sont de mise, comme lorsque Francisco Lázaro se réfugie dans le cimetière de pianos pour penser à sa bien-aimée, tout en appuyant sur les touches de ses vieux pianos :

À minha frente, havia o piano de uma senhora com filhos e netos, havia um teclado e o meu indicador a pousar sobre uma tecla e, dentro de uma nota que nunca conhecerei: uma única nota: o espaço todo daquilo que eu queria imaginar: o rosto dela: o rosto dela: o rosto dela⁵⁰.

Les scènes de violence sont, quant à elles, marquées par la dissonance et la perturbation du rythme. Dans cette scène où le mari de Maria déchire les livres de sa femme, les fausses notes s'enchaînent, le rythme est altéré :

E nervoso. Engasgando-se nas. Palavras. E como se. Gaguejasse. Atirou um braço de encontro à estante e derrubou. Todos os romances de amor sobre. A colcha da cama e como. Se estivesse louco e como se estivesse. Louco. Começou a resgá-los com. As duas mãos enquanto repetia:

— Lixo. A culpa é toda. Deste lixo.

Sobre a cama, um monte de páginas rasgadas e de capas rasgadas, títulos: sonhos de, paixão casamento na, primavera as chamas do coração mais, forte do que o preconceito vitória, do destino apaixonada pelo homem, certo rapariga e mulher amar pela primeira, vez o desconhece, cido irresistível flo, res demasia, do tarde pa, ra além do, desejo so, rriso c, rue, l am, a, nhec, er, de e, mo, ç, õe, s⁵¹.

La force du lien qui agrège les membres de la famille et les différentes générations est suggérée par un rythme particulier, fait de régularités mais aussi de tensions et de ruptures, un rythme qui traverse le temps, l'avancée inexorable des générations.

Le rythme s'impose, dans le roman, comme « signifiant majeur », selon une expression que nous empruntons à Henri Meschonnic. Le théoricien du langage, dont il est difficile, à ce stade, de ne pas évoquer la *Théorie du rythme*, souligne le fait que celui-ci, loin d'être un aspect purement technique du langage, crée du sens. Dans *Le cimetière de pianos*, le travail remarquable de J.L. Peixoto sur le rythme permet au lecteur d'éprouver le lien mystérieux

⁵⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁵¹ *Ibid.*, p. 173-174.

entre les générations⁵², un lien qui n'est ni purement biologique, ni simplement social, affectif ou psychologique, mais qui touche à l'essence même de l'humain.

Avec beaucoup de talent, l'auteur passe en revue les principaux enjeux de ce lien et met en évidence les dialectiques individuel/collectif et identité/altérité induites par celui-ci. En s'inscrivant dans une lignée, l'individu prolonge ses ancêtres, qu'il ressuscite, et se projette dans l'avenir à travers sa descendance, accédant à une forme d'éternité. Bien que mortel, il transcende le temps, il renouvelle l'Autre tout en le prolongeant, à la fois aboutissement et point de départ. Plus ou moins consciemment, il est le dépositaire d'un héritage (mémoire, histoire, savoir-faire, savoir-être, sensibilité, mais également traumatismes, failles et blessures) souvent aliénant mais demandant à être négocié. Par ailleurs, si l'individu transcende, pour ainsi dire, les générations, celles-ci le traversent également puisqu'au cours de sa vie il sera fils, père, puis grand-père, voué à devenir l'Autre, cheminant sur la voie empruntée par ses prédécesseurs, bien que sa trajectoire individuelle demeure singulière et son identité persistante dans le temps.

Ainsi, l'importance de l'Autre dans la définition de soi et comme fondement même de l'identité est largement réaffirmée. Les générations ne sont pas seulement montrées dans un rapport de contiguïté, comme une chaîne, une succession, l'individu n'est pas simplement relié à ceux qui l'ont précédé : il est ces autres... sans toutefois cesser d'être lui-même.

⁵² La continuité qui s'établit entre auteur et lecteur est évoquée en ces termes par Henri MESCHONNIC : « Le rythme d'un texte fait du temps de ce texte une forme-sens qui devient la forme-sens du temps pour le lecteur », *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982. p. 224.