

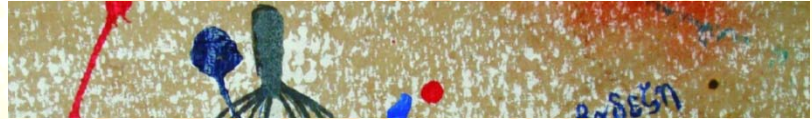
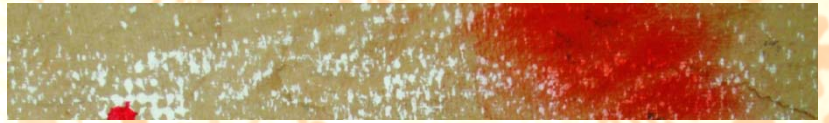
revue électronique d'études françaises

Carnets

automne / hiver 2009
numéro spécial

Cultures littéraires

Nouvelles Performances & Développement



Maria Hermínia Amado Laurel
Maria de Jesus Cabral
Lénia Marques
(éds.)

ISSN 1646-7698

www.apef.org.pt/carnets/

Directeur de publication

Maria Hermínia Amado Laurel

Secrétaire de la direction

Lénia Marques

Édition

Maria Hermínia Amado Laurel

Maria de Jesus Cabral

Lénia Marques

Comité scientifique

Ana Clara Santos

Carlos Costa

Daniel Maggetti

Franc Schuerewegen

José Domingues de Almeida

Lénia Marques

Margarita Alfaro

Maria de Jesus Cabral

Maria Hermínia Amado Laurel

Maria João Reynaud

Maria Paula Mendes Coelho

Michel Bernard

Illustration de la couverture

Manuel Augusto Almeida

Mise en page et conception graphique

Lénia Marques

Vitor Hugo (www.creative-labor.com)

Contribution logistique

Corina da Rocha Soares

<http://carnets.web.ua.pt/>

carnets-apef@dlc.ua.pt

ISSN 1646-7698

© 2009 APEF - Associação Portuguesa de Estudos Franceses

SOMMAIRE

MARIA HERMÍNIA AMADO LAUREL, MARIA DE JESUS CABRAL & LÉNIA MARQUES	
Editorial	1

I. CULTURES LITTÉRAIRES, IDENTITÉ ET POUVOIR

EDUARDO LOURENÇO	
“A crise dos Estudos Literários”	7
ÁLVARO MANUEL MACHADO	
Reinventando o “francesismo”: estratégias de ensino e de leitura	9
FRANC SCHUEREWEGEN	
La littérature, pour quoi faire ? (brèves réflexions au pas de course).....	17
MARIA HERMÍNIA AMADO LAUREL	
La littérature : Pour qui ? Pourquoi ? ... De l' <i>utilité</i> du beau, aujourd’hui	23
MARIA DE JESUS CABRAL	
“The storyteller is deep inside every one of us...” Récit et communication: des performances durable	53
EUNICE CABRAL	
Comunicação transbordante e contagiante / conhecimento acossado e arrefecido	65
JEAN KAEMPFER	
Note sur les rapports de la littérature avec la philosophie	75
JOÃO CARLOS FIRMINO ANDRADE DE CARVALHO	
Cultura, literatura, identidade e a construção de ideais nacionais	81
ANDRÉ MANUEL RUIVO SENOS MATIAS	
O Ensaio: uma visão crítica da cultura pelo traço literário	91
HERMÍNIA SOL	
“Em meses de inverneira, histórias à lareira”. Provérbios e dizeres enquanto transmissores de valores culturais e de identidade	105

II. TRAJECTOIRES DU LITTÉRAIRE À L’HEURE DE LA GLOBALISATION

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO	
A Literatura no contexto do Terceiro Milénio ocidental – Dodó ou Fénix?	115

MARC CHEYMOL	
Des réseaux multilatéraux, en appui aux études littéraires et culturelles francophones à l'université	129
ANDRÉ BÉNIT	
Le réseau: une notion en plein essor dans les études littéraires belges	139
FÁTIMA OUTEIRINHO	
Culturas literárias e cultura digital: percursos, cruzamentos, desafios	163
DOMINIQUE FARIA	
Lire un blog: <i>L'autofictif</i> d'Eric Chevillard	173
GIOVANNA DI ROSARIO	
Digital Poetry: a Naissance of a New Genre?	183
CORINA DA ROCHA SOARES	
Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex: <i>performances</i> sous contexte médiatisé	207
ANA CLARA SANTOS	
Littérature et théâtre ou l'entre-deux. De la dramaturgie à la génétique théâtrale	221
LUÍS CARLOS PIMENTA GONÇALVES	
L'œuvre en français de Milan Kundera ou les malentendus de l'ignorance?	233
MATHIEU DOSSE	
L'Acte de traduction: écrire, publier, lire. La traduction littéraire à l'âge de la mondialisation	243
 III. VERS UN RENOUVELLEMENT DES PARADIGMES DE CRÉATION 	
JOÃO DE MANCELOS	
Uma nova abordagem interdisciplinar: da escrita criativa aos estudos crítico-criativos	257
PEDRO BARBOSA	
A hipermédia como síntese interactiva dos discursos digitais	267
ALAIN TROUVÉ	
Enjeux et limites de la création lectorale	271
JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA	
Statut de la lecture et du lecteur dans la culture contemporaine. Les nouveaux protocoles	281
ANA ISABEL MONIZ	
Utopia e (des)encanto em <i>Vivre à Madère</i> de Jacques Chardonne	289
ROSA MARIA OLIVEIRA	
Escrita como Terapia	299

MARIE-MANUELLE DA SILVA

La série télévisée « Kaamelott » ou la matière arthurienne revisitée307

MARIA DO ROSÁRIO GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS & MANUEL JOSÉ SILVA

Da poética inter-artes ao zapping cultural...319

FRANCISCO SOUSA NETO

Le Temps découpé de Michel Butor: um exemplo da escrita de experimentação341

IV. LITTÉRATURE ET CULTURE : NOUVELLES APPROCHES, POLITIQUES ET DÉVELOPPEMENT

MARGARITA ALFARO AMEIRO

Pluralisme axiologique ou cohérence culturelle: l'enseignement du champ de la littérature interculturelle..351

FRANÇOIS PROVENZANO

Pour une nouvelle politique des études littéraires francophones365

OMER MASSOUMOU

La Littérature française dans les programmes scolaires congolais. Un choix de développement culturel conflictuel 379

MARGARIDA REFFÓIOS

Do encontro da literatura com a medicina389

ANA PAIVA MORAIS

Parler du Moyen Age? Le texte médiéval: détours et retours par l'étude de l'image 399

ISABEL PEIXOTO CORREIA & SANDRA RAQUEL SILVA

Autoficção em *Journal d'un fantôme* de Nicolas de Crécy415

NATHALIE ROELENS

Les ressorts fictionnels d'une ville. Le cas de Naples433

MARIA MANUEL BAPTISTA

Estudos culturais: o quê e o como da investigação 451

LÉNIA MARQUES

De la littérature avant toute chose. Gestion des cultures littéraires 463

Cultures littéraires: nouvelles performances et développement

Les textes dont se compose ce numéro spécial de *Carnets, revue électronique d'études françaises*, ont pour principal objectif d'interroger et de débattre la place, la spécificité et l'efficacité des cultures littéraires dans le contexte actuel, avec une référence particulière, quoique non exclusive, au cas des "Études Françaises".

Leurs auteurs, qui se sont réunis pendant deux journées pour discuter des "Cultures littéraires: nouvelles performances et développement",¹ se penchent sur quelques engagements et enjeux qui se cristallisent autour de cette thématique, ainsi que sur leurs effets dans des domaines aussi divers que ceux de la création littéraire et les espaces de communication, les industries culturelles et de l'édition, la traduction, les pratiques de lecture, notamment celles qui font appel à de nouveaux systèmes d'information et de communication.

Interrogeant les motivations, mais aussi les domaines d'incidence et les répercussions d'une "crise des études littéraires" qu'il nous faut dépasser (Eduardo Lourenço) dans une université et une culture aussi marquées par la tradition des enseignements littéraires d'origine française que l'université et la culture portugaises (Álvaro Manuel Machado), mais que les nouveaux enjeux situent à l'orée "des réseaux multilatéraux, en appui aux études littéraires et culturelles francophones" (Marc Cheymol, AUF), c'est donc bien la place de la littérature dans ce domaine communément désigné par "études littéraires"² qui constitue le noyau central autour duquel s'organise ce volume. Un domaine vaste que la *seule* étude de la littérature, entendue au sens restreint d'études monographiques, n'épuise pas.

Justement, et tel que le signale Dominique Maingueneau dans le livre publié à la suite du colloque dont le titre était curieusement formulé sur le mode interrogatif : *L'analyse du discours: un tournant dans les études littéraires?*³, l'élargissement du champ des 'études littéraires' "s'impose [...] quand on accepte de prendre en compte la diversité du fait littéraire, dans l'histoire comme dans l'espace : l'isolement d'un ensemble fermé de textes comme 'littérature' est un fait récent, qui peut constituer un obstacle pour le chercheur".

¹ Cette rencontre a eu lieu à l'Université de Aveiro (Portugal), les 2-3 octobre 2008. Nous réunissons dans ce numéro spécial une sélection des textes objet de communication.

² C'est le sens de l'expression proposée par Antoine Compagnon dans son livre *Le démon de la théorie*, paru en 1998 : "les études littéraires, c'est-à-dire, l'histoire littéraire et la critique littéraire, ou encore la recherche littéraire" (Compagnon, 1998 : 17).

³ Titre du colloque tenu à Cerisy les 2-9 septembre 2002. V. Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir.) *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2003 : 9.

Effectivement, non seulement "des problématiques comme celles de l'interdiscursivité ou du dialogisme, les recherches sur les genres du discours" mais les changements survenus dans l'étude de la littérature "obligent précisément à repenser l'autonomie des corpus littéraires", pour reprendre l'expression de l'auteur (Maingueneau, 2003: 11). Effectivement, cette évolution fait non seulement preuve de la diversité des savoirs qui se sont projetés sur la critique littéraire, et que la "querelle" de la nouvelle critique a rendus plus pressants⁴, comme elle témoigne de l'ouverture du champ littéraire à des approches interdisciplinaires⁵. Plus récemment, à l'issue du colloque "Humanités et Sciences sociales" tenu en 2009, lors de l'interview accordée à Global Campus, la présidente de la Fédération canadienne des sciences humaines, Prof. Nathalie Des Rosiers, et le président du Conseil de recherche en sciences sociales et humanités du Canada, Prof. Gaffield ont souligné l'importance accrue de l'approche interdisciplinaire dans l'étude de divers phénomènes : "The importance of interdisciplinarity is increasing rapidly since so many topics are inherently social, technological, cultural, scientific, economic, health-related, etc. etc."⁶.

Aussi étrange que cela puisse paraître au premier abord, l'interrogation sur la valeur de l'enseignement de la littérature (ou parfois, l'absence de réflexion sur ce sujet) dépasse actuellement le forum de spécialistes, et s'avère constituer une véritable affaire d'Etat. À regarder certaines prises de décision institutionnelles, nous pouvons en effet constater que des options politiques contestables soutiennent parfois la situation des humanités en Europe et très particulièrement au Portugal : la réduction progressive de la place de ces enseignements dans les formations universitaires; la réduction du financement qui leur est assigné; la dévalorisation sociale de ceux qui s'y adonnent, enseignants et étudiants ; la réduction de ces formations à l'enseignement en lettres ou à la formation de maîtres, voire même la tendance à leur suppression dans certains cas; toutes ces mesures à l'enracinement desquelles nous assistons tous les jours, en éprouvant un sentiment d'impuissance croissant, dénoncent une conception de l'université comme fournisseur de produits, sinon de services "à la carte". Conception de l'université qui attribue un statut de minorité aux humanités, à la faveur de formations plus rentables dans l'immédiat (pour l'université et pour ceux qui les choisissent) et susceptibles, par ce fait, d'attirer un plus grand nombre d'étudiants. Temporairement spécialisés dans leurs matières, difficilement

⁴ Dominique Maingueneau situe le colloque de Cerisy cité note précédente dans la lignée de la réflexion entamée sur les études littéraires lors du colloque tenu en ce même lieu en 1966, dont les actes furent publiés sous le titre *Les chemins actuels de la critique*, événement, on le sait, qui détermina l'avenir de la nouvelle critique et les réactions qui s'en suivirent.

⁵ Dominique Maingueneau propose une définition élargie des "études littéraires", à l'opposé du sens restreint que leur accorde Antoine Compagnon dans l'ouvrage déjà cité. Deux postures difficilement conciliables, celles de ces deux auteurs, nous le reconnaissons, qui témoignent de l'entente souvent délicate entre "linguistes" et "littéraires".

⁶ Voir Nathalie Des Rosiers, "Do social sciences get enough funding?". In: *Globe Campus*, URL: <http://www.globecampus.ca/in-the-news/article/do-social-sciences-get-enough-funding/> (consulté le 10/09/2009).

capables d'établir des ponts entre leur jardin et cet autre immense jardin que devrait être la planète que nous avons tous en commun et qu'il nous faudrait cultiver d'une façon plus durable et plus intelligente.

Adoptant un point de vue plus pragmatique, et visant l'efficacité, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) a décidé, en 1999, d'attaquer le problème de face. Une équipe "représentant les disciplines du droit, de l'histoire, de la musique, de la littérature, de la philosophie et des beaux-arts" a été constituée – "Groupe de travail sur l'avenir des humanités" – dont le propos fût celui de proposer une réflexion à long terme (pour l'horizon de 2010 !) sur cette problématique. Le rapport publié par ce groupe au mois de mars 2001, à la suite "d'une importante conférence nationale qui s'est tenue à Toronto, en octobre 2000", *Mo[n]des de pensée*, évaluait "l'état de l'enseignement et de la recherche dans le domaine des sciences humaines au Canada, à l'aube du XXIe siècle"; il définissait "les principaux enjeux et les tendances principales qui se [dessinaient] et [recommandaient] des moyens de consolider et de développer les humanités de demain". Ce rapport accentuait déjà, à l'époque, le caractère essentiel des sciences humaines "au système d'enseignement postsecondaire, au développement d'une main-d'œuvre informée et productive, ainsi qu'à la viabilité des cultures nationales et de la société civile".⁷

Face au cheminement dépressif des matières concernées, n'y aurait-il pas lieu d'engager les institutions académiques, les organismes de recherche et l'état (ministère de la science, de la technologie et de l'enseignement supérieur) à une réflexion soutenue sur les politiques à développer sur les Humanités ? Bien que tardive, une politique claire s'impose d'urgence en Europe, et dans le cas occurrent, au Portugal, sur l'avenir de disciplines dont le corpus n'est autre que celui d'une partie majeure de notre patrimoine identitaire et culturel: la littérature.

Dans un souci d'articulation avec une problématique actuelle dont les enjeux se dessinent à la fois en termes de légitimation et de reconnaissance, de revitalisation et de revalorisation, les articles réunis multiplient ainsi les approches et les points de vue méthodologiques et théoriques sur les liens qui se tissent entre les cultures littéraires, le développement et l'optimisation des performances de "la chose littéraire" en tant qu'espace de création et instrument dynamique de diffusion culturelle de vocation universaliste. D'où cette question fondamentale : comment la littérature et les études littéraires en tant que lieux de rencontre privilégiés de tous les savoirs, de tous les pouvoirs, "aux limites de la Vérité", pour rappeler le titre de l'ouvrage de Jacques Derrida⁸, se positionnent dans le contexte de plus en plus mouvant et complexe de la société globale et en particulier des systèmes

⁷ In : *Mo[n]des de pensée : les humanités en 2010*. Rapport du groupe de travail sur l'avenir des humanités, présenté au Conseil d'administration du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, mars 2001. In : www.crsh.ca, N° de cat. CR22-37/2001 ; ISBN n° 0-662-65814-0. Imprimé en 2006.

⁸ Jacques Derrida, *Apories : mourir, s'attendre aux limites de la vérité*, Paris : Galilée, 1995.

culturels? Quels dialogues et croisements établissent-elles avec des secteurs aussi performants que ceux du tourisme et de l'offre culturelle, de l'édition et de la traduction? Quelles implications la culture digitale a-t-elle aujourd'hui sur les pratiques de lecture, d'écriture et de création?

Dans la poursuite d'une politique d'intervention dans le cadre des études françaises dans les institutions d'enseignement supérieur portugais (universités et écoles supérieures d'éducation), l'Association portugaise des études françaises a jugé opportun de lancer le débat autour d'une problématique aussi actuelle et prégnante que celle dont nous venons d'énoncer les enjeux déterminants. Nombreux ont été ceux qui ont participé à ce Forum, et en provenance de formations et d'univers culturels et institutionnels diversifiés. En témoigne la sélection des textes que nous avons réunis pour ce numéro autour de quelques thématiques unifiantes, visant tantôt les modalités de la création littéraire à l'ère digitale (Fátima Outeirinho, Dominique Faria, Giovanna di Rosario ou Pedro Barbosa) ou la pratique de l'écriture créative (João de Mancelos), le récit de vie (Rosa Maria Oliveira), tantôt les modalités de la lecture suscitées par les productions littéraires contemporaines (Corina da Rocha Soares, José Domingues de Almeida, Francisco Sousa Neto, Ana Isabel Moniz), ou les récits populaires, dont les proverbes (Hermínia Sol), avec une attention particulière accordée à la responsabilité du lecteur dans l'acte de lecture (Alain Trouvé, qui s'interroge sur les "enjeux et les limites de la créativité lectorale"), et en contexte d'enseignement (Jean Kaempfer). Les rapports interdisciplinaires entre la littérature et la dramaturgie (Ana Clara Santos), et entre les études littéraires et les études culturelles ont intéressé Ana Alexandra S. de Carvalho et Maria Manuel Baptista, et les perspectives interculturelles génératrices de nouveaux dialogues entre la littérature et la médecine (Margarida Reffóios), ou les correspondances entre les formes d'expression artistique ont également suscité l'intérêt de chercheurs qui ont revisité les études médiévales à l'ère de la communication et de l'image (Marie-Manuelle da Silva, Ana Paiva Morais), ou bien se sont penchés sur l'imaginaire du texte sous-jacent à la poétique interartistique (Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos et Manuel José Silva, Nathalie Roelens, Isabel Peixoto Correia et Sandra Raquel Silva). L'importance de la notion de "réseau", dont André Bénit souligne le caractère opératoire dans les études littéraires belges, mérite que l'on s'y attarde dans le contexte d'un renouveau des études littéraires en général, où les études de traduction dénotent une importance croissante (Luís Carlos Pimenta Gonçalves).

La mise en relief des capacités d'intervention de la littérature dans le monde contemporain, que ce soit dans la sphère de la construction des identités nationales (João Carlos F. A. de Carvalho), ou par le succès dont se revêt dans l'actualité le genre essayiste (André M. R. Senos Matias), de même que la reconnaissance des capacités d'anticipation de la littérature sur le réel, et les rapports qu'elle tisse entre l'homme et le monde la situent

dans le champ des savoirs utiles au développement des sociétés. L'ouverture à de nouveaux publics demande ainsi de nouvelles perspectives d'approche de la chose littéraire, et de nouvelles formes de gestion des cultures littéraires (Lénia Marques), non obstant la sauvegarde de la nature singulière du fait littéraire (Eunice Cabral).

L'évolution des paradigmes d'écriture, de lecture, et d'action demandant de nouvelles politiques pour les études littéraires soutiennent la réflexion de Margarita Alfaro Amieiro (la littérature interculturelle), de François Provenzano (les littératures francophones), d'Omer Massoumou (la littérature française) et de Mathieu Dosse (la traduction) ; la revalorisation nécessaire des études littéraires dans le village global réunit la réflexion entamée par Franc Schuerewegen (qui interroge Antoine Compagnon), Maria Hermínia Amado Laurel (qui défend l'utilité des enseignements littéraires aujourd'hui) et de Maria de Jesus Cabral (qui étudie le rapport durable entre récit et communication).

La table ronde qui a clôturé la rencontre a constitué un moment particulièrement significatif du dialogue possible entre des domaines de connaissance et d'activité dont la spécificité ne leur ôte pas la capacité d'ouverture à d'autres domaines. L'édition spécialisée et de grande qualité (Paulo Samuel - Edições Caixotim) ; l'économie et le tourisme culturel (Carlos Costa, Université d'Aveiro); les domaines de l'enseignement et de la recherche en littérature portugaise (José Augusto Bernardes et José Carlos Seabra Pereira, Université de Coimbra); la quête de nouvelles formations en littérature pour de nouveaux publics (Maria Paula Mendes Coelho, Universidade Aberta, Lisbonne); la chorégraphie dramaturgique (Paulo Ribeiro, Teatro Viriato, Viseu), voilà autant de domaines qui se sont mutuellement interrogés sur des nouvelles performances qui s'offrent, entre autres, aux études littéraires dans l'actualité.

REMERCIEMENTS :

L'Association portugaise des études françaises remercie l'appui reçu de la part des institutions et organismes suivants :

- Reitoria da Universidade de Aveiro, direction du Departamento de Línguas e Culturas, Centro de Línguas e Culturas, pour l'accueil du colloque et des participants dans leurs locaux ;
- Livraria dos Serviços Sociais da Universidade pour l'exposition de livres français et francophones ouverte pendant la durée du Colloque ;
- Ambassade de France ;
- Agence universitaire pour la francophonie (AUF) ;

- Fondation Pro Helvetia, pour l'offre de la collection intégrale de la traduction en langue française de l'œuvre d'Anne-Marie Schwarzenbach ;
- Fundação Luso-Americana, pour l'information reçue concernant le développement études de l'œuvre de Luís de Camões aux Etats-Unis ;
- Edições Caixotim, pour l'organisation de l'exposition d'auteurs portugais dans des éditions de luxe ;
- Teatro Viriato/Ministério da Cultura/Direcção Geral das Artes/Câmara Municipal de Viseu, pour l'appui à la participation de son directeur, M. Paulo Ribeiro.

Et encore:

- M. Manuel Augusto pour l'image de référence du colloque ;
- M. Dias da Silva pour la disponibilité de sa collection particulière de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, traduit en plusieurs langues, lors du dîner du Colloque ;
- Instituto Gostos e Aromas pour l'organisation du menu historique et littéraire du dîner du Colloque ;
- EcoRia, pour l'offre du transport en bateau "moliceiro" jusqu'à l'Hôtel Melia pour le dîner du Colloque ;
- Delta pour l'offre des cafés lors des pauses dans le programme du colloque.
- Porto Editora pour l'offre des blocs-notes et stylos promotionnels ;
- Office de Tourisme de Gaia, pour les dépliants touristiques et stylos publicitaires.

L'APEF, Association d'universitaires et de chercheurs en études françaises, a eu le plaisir d'offrir à tous les participants au colloque des répliques des maisons typiques de Costa Nova manufacturées par les usagers de CASCI (Centro Social do Concelho de Ílhavo). Symbole modeste de la générosité dont la littérature se donne à tous ceux qui se laissent apprivoiser par le charme de la lecture.

Les éditrices

MARIA HERMÍNIA AMADO LAUREL

MARIA DE JESUS CABRAL

LÉNIA MARQUES

A CRISE DOS ESTUDOS LITERÁRIOS

EDUARDO LOURENÇO

Prof. Jubilado da Universidade de Nice
Doutor Honoris Causa pelas universidades de Rio
de Janeiro, Coimbra, Nova de Lisboa, Bolonha



Texto disponível brevemente em

<http://www.apef.org.pt/>

REINVENTANDO O “FRANCESISMO”: Estratégias de ensino e de leitura

ÁLVARO MANUEL MACHADO
Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Este texto aborda a questão da imagem e da influência da França como herança de um “francesismo” caracteristicamente oitocentista, não só na literatura e na cultura portuguesas em geral, mas também no ensino e na prática da leitura. Sob uma óptica comparatista, o estudo percorre essas imagens, interrogando-as no âmbito do presente e também de um futuro próximo.¹

Palavras-chave: Francesismo, Literatura francesa, Literatura comparada

Mots-clés: “Frenchism”, Littérature française, Comparative literature

¹ Resumo da responsabilidade dos editores.

Num Fórum como este, naturalmente voltado para o futuro (o que é, sem dúvida, altamente positivo), com predominância de reflexões, mais ou menos sistemáticas, sobre as novas tecnologias da era digital e as mais recentes teorias pedagógicas, talvez eu esteja deslocado ou pareça um dinossauro (não excelentíssimo, claro...). Quase a sair de cena, depois de mais de trinta e cinco anos de carreira universitária, debato-me com o meu superego quando sinto incivilizada vontade de excomungar essa enfadonhamente burocrática invenção do ensino universitário na comunidade europeia a que se chama Reforma de Bolonha ou Tratado de Bolonha (o que me faz lembrar, permitam-me dizer, qualquer coisa de indigesto com molho “à bolonhesa”...). Um tratado todo concebido sob a égide da língua inglesa, da cultura e da mentalidade anglo-saxónicas, que me leva a fechar-me na minha torre de marfim de “afrancesado” impenitente e a evocar o destino chateaubrianesco do “último abencerragem”...

Por consequência, devo honestamente dizer desde já, em jeito de intróito, que esta minha comunicação (ou breve conferência, se preferirem) embora sem diatribes polémicas tem um carácter muito mais de arriscado (e contestável) testemunho pessoal, predominantemente auto-reflexivo, afastando-se da reflexão sistemática de cariz estritamente ou sobretudo pedagógico. No centro, abordada em termos comparatistas, estará a questão da imagem e da influência da França como herança de um “francesismo” caracteristicamente oitocentista, não só na literatura e na cultura portuguesas em geral, mas também no ensino e na prática da leitura, elementos que tentarei perspectivar no âmbito do presente e também de um futuro próximo.

1. O “fantasma” do “francesismo”, do século XIX ao século XX, em Portugal. “Francesismo” e nacionalismo

Começo por evocar o testemunho de um escritor português, maior entre os maiores, que ao longo da sua vida reflectiu arduamente sobre os problemas da identidade portuguesa, fundada em oposições simbólicas, sem nunca se deixar contaminar por modas, francesistas ou outras : Miguel Torga. Já abordei, em diferentes ocasiões, a relação de Torga com a cultura e a literatura francesas². Aqui, interessa-me relevar a relação entre Torga e Montaigne a nível de uma certa aura do intelectual, situado entre a filosofia e a literatura, plenamente entregue à sua missão de pensar, aura esta que é herança sobretudo da cultura francesa em Portugal desde o século XVIII, expandindo-se particularmente no século XIX e deste passando para o século XX (basta referir, por exemplo, o caso de Vergílio Ferreira). Diz Torga no segundo volume do seu *Diário*, a propósito da leitura dos

² Cf., entre outros, o texto “Miguel Torga”, Raul Brandão e a herança pós-romântica de Victor Hugo”, in Álvaro Manuel Machado, *Do Ocidente ao Oriente. Mitos, imagens, modelos*, Lisboa, Presença, 2003, pp. 219/226.

Essais, em especial do capítulo XXIII, intitulado “De la coustume, et de ne changer aisément une loy reçue” :

Bons tempos estes em que um intelectual podia isolar-se na sua torre, e consumir a preguiça a anotar largos exemplos e a tirar breves e subtis conclusões. Bons tempos estes, sem pedagogias nem psicologias [...].³

Torga exalta aqui, sobretudo, a solidão do pensador, solidão entre todas criativa, mas, note-se, não tanto a solidão em si mesma (Torga propõe antes, em particular no seu *Diário*, aquilo a que, graças principalmente a Sartre, se chamou *engagement* do intelectual na história e na sociedade): mais propriamente, uma solidão que se enraíze na independência do pensamento e numa incessante procura de ideias novas, livres das tais peias a que ele chama de “pedagógicas” e “psicológicas”... Sagração do intelectual, portanto, como imagem da própria França, projectada desde há muito na cultura portuguesa em geral, com tudo o que a cultura, como fenómeno múltiplo e complexo, implica: vida social, formação de elites, literatura, ensino, ideologia. E aqui não posso deixar de evocar o “fantasma” do chamado “francesismo” em Portugal, que se agigantou sobretudo no século XIX e, atravessando, em vários domínios, o século XX, ainda sobrevive (pelo menos como objecto de estudo sempre controverso) neste princípio do século XXI.

Vejamos. Já por variadíssimas vezes estudei o fenómeno da formação e expansão do “francesismo” na cultura portuguesa em geral e na literatura portuguesa em particular, fenómeno que teve evidentes reflexos no sistema de ensino de línguas estrangeiras no nosso país. Como fiz notar, num ensaio publicado há vinte e quatro anos, *O “francesismo” na literatura portuguesa*, se, para lá da própria recusa do iberismo, a imagem da França se tornou “francesismo” foi essencialmente porque, sobretudo com o século XIX, a França era considerada o centro cosmopolita por excelência, núcleo central da cultura e da civilização europeias, exercendo uma incomparável função mediadora entre o Norte e o Sul (teoria defendida por Madame de Staël, Victor Hugo, Edgar Quinet, Taine e tantos outros, além de, entre nós, muito particularmente, Oliveira Martins). Em suma : a imagem da França levou ao “francesismo” em Portugal sobretudo porque se idealizou a França como sendo o contrário do provincianismo, quer literário quer social⁴. Ora, quando Eça (que, como se sabe, “inventou” a expressão “francesismo” no seu célebre texto assim intitulado e publicado postumamente, em 1912, na colectânea *Últimas páginas*) diz que Portugal é um país “traduzido do francês em calão”, está a levantar um problema cultural (e também

³ Miguel Torga, *Diário II*, 2ª edição, revista, Coimbra, 1949, p. 84.

⁴ Cf. Álvaro Manuel Machado, *O “francesismo” na literatura portuguesa*, Lisboa, ICALP, “Biblioteca Breve”, 1984, p. 15 e segs..

educacional, como com extrema justeza notou Maria Hermínia Amado Laurel⁵) que é bem tipicamente (e diria até intemporalmente) português : a imitação, mais ou menos servil, do estrangeiro. À qual se contrapõe, aliás, uma exaltação quase paranóica do “casticismo” português, um nacionalismo enraizado sobretudo no arcaico mundo rural e na heroicidade dum mítico passado glorioso. Exemplo paradigmático desta atitude no século XIX , reagindo contra o “francesismo”, é o de Camilo. Entre muitos textos de violenta diatribe, cite-se, pela linguagem verborreica, o prefácio ao romance *A enjeitada* (1866), evocando grandiloquentemente o Portugal heróico das lutas contra as tropas invasoras de Napoleão:

Ó quadra saudosa de patriotismo! ó guerra dos franceses! ó heróico Portugal no tempo em que tu eras tão português, tão façanhoso contra os franceses [...]! Ó tempo, tempo em que nem ainda as francesas se podiam tolerar neste abençoado torrão, donde pululavam Viriatos como tortulhos bravos quando chove! [...] Tão perto de nós esses dias de febril glória! Meio século apenas! [...] – e já hoje todos trajamos à francesa, pensamos francesmente...⁶

A verdade é que (incluindo o próprio Camilo), para lá do casticismo nacionalista, em termos culturais, linguísticos e literários genéricos, pode afirmar-se com rigor que a influência da França predominou até, pelo menos, aos anos 70 do século passado, criando várias versões de “francesismo”. Ou seja : predominou como expressão de uma cultura e de uma língua estrangeiras enraizadas nas instituições portuguesas sobretudo desde o século XIX. O fenómeno foi até estudado cientificamente. A este propósito, será oportuno referir a análise de surpreendente precisão estatística que constitui o estudo monográfico de Manuel Bernardes Branco (1832-1900) na sua obra monumental em cinco volumes intitulada *Portugal e os estrangeiros*, publicada em Lisboa entre 1879 e 1895. Nela constatamos facilmente que a imagem da França, na sua complexa difusão, ultrapassa de longe todas as imagens dos outros países estrangeiros. Obviamente, utilizo aqui a palavra *imagem* no sentido primordial de *imaginário* (de que adiante falarei mais em pormenor), mas também no sentido concreto de *relação* cultural e institucional. Paralelamente ao estudo sistemático de Manuel Bernardes Branco, deveremos referir uma outra obra monumental de síntese que vai no mesmo sentido, a de José Silvestre Ribeiro (1807-1891), *História dos estabelecimentos científicos, litterarios e artisticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarchia*, publicada pela Real Academia das Ciências, em 18 volumes, entre 1871 e 1893, a qual chama também a atenção para a nítida prevalência da língua e da literatura francesas

⁵ Maria Hermínia Amado Laurel, “Estudos literários franceses em Portugal : percursos entre o passado e o presente”, in *Intercâmbio*, revista do Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, nº 12, Porto, 2007, p. 35.

⁶ Camilo Castelo Branco, *A enjeitada*, 4ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1902, pp. 9-10.

na formação dos estabelecimentos culturais em Portugal. Note-se como José Silvestre Ribeiro sublinha então, desde o prefácio, a importância da estatística: tomando sobretudo como exemplos a França e a Inglaterra, refere que, contrariamente a Portugal, aí “toma-se nota de tudo quanto interessa examinar e saber: a estatística, nos seus variados aspectos e domínios, é uma realidade [...]”⁷

Com a Geração de 70 e o chamado “terceiro romantismo”, a influência dos grandes modelos literários românticos franceses mescla-se com outras influências estrangeiras, sobretudo a do romantismo alemão, que fora até então quase desconhecido e raramente estudado a nível da história das ideias filosóficas e da teorização literária, embora as obras desses autores sejam quase sempre lidas em traduções francesas. No próprio período de formação, em Coimbra, as leituras de Balzac, Hugo, Musset, Michelet misturam-se com, entre outras, as de Goethe ou Heine, como nos testemunhará mais tarde Eça no célebre texto sobre Antero “Um génio que era um santo”, incluído postumamente nas *Notas contemporâneas*. Mas a imagem da França prevalece: lembremos, em relação a Antero, muito influenciado por Michelet na fase das Conferências do Casino, que ao conceito de decadência de Portugal é contraposta uma ideia de messianismo revolucionário inspirado na insurreição da Comuna de Paris. E Michelet foi para Antero uma espécie de Deus. Quando, em 1866, Antero parte para Paris, visita Michelet e, já depois das Conferências do Casino, em Agosto de 1877, num período de plena maturidade criadora, Antero, de novo em Paris, escreve um breve ensaio em que confessa ser “um dos seus discípulos portugueses”. Paralelamente, uma outra imagem da França se expande em pleno período da Geração de 70, imagem que vai prolongar-se para lá do próprio *fin de siècle* invadindo o século XX : a da mítica cidade de Paris, mitologia baudelairiana tão genialmente analisada por Walter Benjamin. E é essa, sem dúvida, uma metamorfose do “francesismo” em Portugal que mais profundamente penetrou no imaginário de tantas gerações depois da Geração de 70.

2. “Francesismo”, literatura francesa e Literatura Comparada: ideologia, estética e imaginário

Passamos, assim, à análise de um outro aspecto fundamental relativo à fixação da imagem de um país estrangeiro . a mitologia das grandes cidades, elemento fulcral na formação da imagem da França em Portugal (e não só). Refiro-me, como é óbvio, à mitologia de Paris, desde a Idade Média e com particular relevo a partir dos séculos XVIII e XIX, fundada em quatro factores : a dimensão urbana e demográfica; a dimensão intelectual (Paris centro da civilização europeia, capital das “lumières” e das artes); a dimensão

⁷ José Silvestre Ribeiro, *História dos estabelecimentos científicos, litterarios e artisticos de Portuga nos sucessivos reinados da monarchia*, Lisboa, Tip. da Real Academia das Ciências, 1871-1893, vol. I, p. V.

histórica (Paris símbolo das revoluções, sobretudo desde a Revolução de 1789); a dimensão hedonista (Paris capital do prazer e da libertinagem). Dessa mitologia (de Paris, mas também de outras grandes cidades, como Londres ou, fora da Europa, Nova Iorque) se alimenta a aprendizagem da língua e da cultura, se alimenta, em suma, todo o imaginário, fundindo ideologia e estética.

Chegados a este ponto, permitam-me uma abordagem essencialmente comparatista (que é a minha coutada há muitos anos...) do fenómeno do “francesismo” ou do que dele resta, sem esquecer, claro, hipotéticas estratégias de ensino e de leitura projectadas no futuro. Abordagem aqui centrada na imagologia, a qual, como se sabe, é um método de investigação enraizado na chamada “escola francesa” e agora aproximado (por vezes abusivamente) dos chamados *Cultural Studies* de origem anglo-saxónica.

Como se depreende facilmente, a imagem de um país estrangeiro é, em grande parte, estereotipada. Todavia, para lá dessa limitação, ela deve ser estudada (e ensinada) como uma “verdade”, constituindo aquilo que, de facto, ela essencialmente constitui, ou seja : um conjunto de elementos vasto e complexo, a que se chama *imaginário*. Este imaginário está, obviamente, sujeito a transformações histórico-sociais, actualizando constantemente a representação do Outro, revelando um espaço ideológico e, simultaneamente, códigos estéticos. Isto aplicou-se, claro, ao século XIX, cristalizando-se então a imagem da França através da própria mitologia de Paris, acima referida. Esta mitologia tomou formas por vezes extremamente estereotipadas na literatura portuguesa, desencadeando atitudes culturalmente conflituosas. Para voltarmos a Eça, lembremos, no final de *A cidade e as serras*, o episódio do regresso de Zé Fernandes a Paris, arrastando “dias de imenso tédio”. Zé Fernandes mergulha no seu “doce Bairro Latino” e, subindo as escadarias da Sorbonne, indigna-se, aos berros, contra os estudantes (precursores dos de Maio de 68...) que contestam um velho mestre a dar aulas num anfiteatro, sendo chamado por um estudante que ele qualifica de “abortozinho amarelado e sebento, com longas melenas” de “*Salé maure!*” e decidindo, depois de uma heróica rixa à antiga portuguesa, abandonar definitivamente essa “fastidiosa” cidade, monstro de civilização⁸.

Mas deixemos o século XIX e a fixação da imagem da França através do já analisado “francesismo” descrito por Eça. Será oportuno, creio, repensar a relação entre tempo histórico e literatura, de maneira a que a imagem do país (neste caso a da França), veiculada pela aprendizagem da língua e pelo incentivo da leitura, não se torne esclerosada. Algumas questões básicas se levantam. O que é um acontecimento literário? O que é uma geração? Aos tempos dos acontecimentos e da estrutura da história acrescentam-se o tempo ritual ou cíclico, profundamente estudado por Mircea Eliade, e o tempo plural, para o

⁸ Eça de Queirós, *A cidade e as serras*, Lisboa, ED. Livros do Brasil, s/d, pp. 243/44.

qual já Henri Focillon, em *Vie des formes* (1943), chamava a nossa atenção, fazendo notar o carácter simultaneamente actual e inactual da obra de arte. Tempo plural que posteriormente foi estudado pelo historiador Fernand Braudel na sua célebre teoria da “*longue durée*”, ou seja, dos três tempos, exposta em *Écrits sur l'histoire* (1969, 2º volume, 1990): o tempo longo das mentalidades, o tempo médio ou cíclico da economia e o tempo curto do acontecimento político. O que nos leva à ideia de que deveremos analisar o fenómeno literário (e através dele o fenómeno da imagem de um país estrangeiro) simultaneamente através do tempo “longo” e do tempo simbólico instaurado pela obra e pela cultura que ela representa.

Outras questões surgem do confronto entre tempo e literatura : o que é uma transição, uma ruptura, uma época? Como definir a alternância tradição/inação, antigo novo, na formação e evolução da imagem de um país estrangeiro? A este nível, a literatura como instituição deverá ser estudada, para utilizar os termos de Pierre Bourdieu em *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), como um “*champ littéraire*”, passando pela análise de realidades sociológicas como o fenómeno editorial. Deveremos utilizar este conceito sobretudo em estudos de imagologia, relacionando a literatura com as grandes correntes de mentalidades e de sensibilidades ou confrontando-a com o processo civilizacional. Note-se que as investigações de Bourdieu chamaram a atenção para fenómenos, não de crítica, mas de legitimação da literatura. Daí a reflexão sobre o conceito de cânone ou de literatura canónica, quer dizer, o corpus de textos cujos valores estéticos, ideológicos e culturais representam, para determinada sociedade, paradigmas da sua cultura, em suma, os “clássicos”, como, por exemplo, Montaigne para a cultura francesa.

Para além destas questões de ordem geral, há a necessidade de ensinar a literatura que veicula a imagem de um país estrangeiro a nível daquilo a que se pode chamar a magia da palavra escrita, ou seja, a palavra criando significações, microvisões do mundo, invenções vocabulares. Ao fim e ao cabo, é da palavra escrita que o escritor vive. É precisamente disso que nos fala Sartre, paradigma do intelectual francês, nesse livro admirável entre todos os que publicou intitulado simplesmente *Les mots* (1964). Lembro uma passagem em que evoca as suas primeiras leituras na casa familiar e, como dizia Proust, descobre a “*vraie vie*” da literatura:

Nos visiteurs prenaient congé, je restais seul, je m'évadais de ce banal cimetière, j'allais rejoindre la vie, la folie des livres. Il me suffisait d'en ouvrir un pour y redécouvrir cette pensée inhumaine, inquiète dont les pompes et les ténèbres passaient mon entendement, qui sautait d'une idée à l'autre, si vite que je lâchais pris, cent fois par page, et la laissais filer, étourdi, perdu. J'assistais à des événements que mon grand-père eût certainement jugés invraisemblables et qui, pourtant, avaient

l'éclatante vérité des choses écrites.[...]. J'avais trouvé ma religion: rien ne me parut plus important q'un livre. La bibliothèque, j'y voyais un temple.⁹

Aproveitemos este hino sartriano à literatura, esta sagração da biblioteca e, concomitantemente, do intelectual envolto na sua aura (elemento inicial da nossa breve reflexão), para concluir, arrumando algumas ideias dispersas sobre “francesismo”, imagem da França e estratégias de ensino e de leitura.

Se é verdade que em Portugal tem esmorecido, sobretudo nos últimos cinco ou dez anos, o estudo da língua e da literatura francesas em Portugal (o que, aliás, também acontece em França relativamente à língua e à cultura portuguesas), também é verdade, parece-me, que a relação cultural entre os dois países é cada vez menos “assimétrica” (parafraseando Eduardo Lourenço), o que se torna altamente positivo. Talvez a França, ao perder o seu imperialismo linguístico e cultural, se tenha tornado menos altaneira. E será então agora a altura de a defender com a heroicidade de um cavaleiro andante, pura e simplesmente porque a França continua a sintetizar em si toda a cultura europeia.

Por outro lado, retomando o tema central desta breve reflexão, se é verdade que o “francesismo” de que falava Eça não passa, actualmente, de um bizarro objecto de estudo, ele poderá ajudar-nos decisivamente a compreender a imagem da França no passado e no presente, poderá ser reinventado, integrando-se no nosso imaginário actual. Não se trata de saudosismos fáceis. Trata-se de não permitir que, no ensino e em particular no ensino da cultura e da literatura francesas, se instale, se institua a amnésia como mitificação fanática do presente e do futuro, excluindo toda a relação com o que nos formou no mais profundo de nós mesmos. Trata-se, paralelamente, de preservar e incentivar essa errância supremamente fascinante que é a leitura, como muito bem disse um grande escritor e pensador francês contemporâneo, Pascal Quignard, no seu livro *Les Ombres errantes* (2002) : “Il y a dans lire una attente qui ne cherche pas à aboutir. Lire c'est errer. La lecture est l'errance.”¹⁰ Trata-se, enfim, de propor a releitura dessa tão variada e tão apaixonadamente mediadora cultura francesa, dos trovadores a Rabelais, de Rousseau a Victor Hugo, Baudelaire ou Proust, destes a Sartre ou Pascal Quignard. De facto, em última análise, trata-se apenas de manter a França no horizonte de expectativa (como diria Jauss) de todos nós, lucidamente, sem galomania nem galofobia. Apenas a “douce France” de sempre.

⁹ Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, col. «Folio», 1975, pp. 47-53.

¹⁰ Pascal Quignard, *Les ombres errantes*, Paris, Bernard Grasset, 2002, p. 50.

LA LITTÉRATURE, POUR QUOI FAIRE ?

(brèves réflexions au pas de course)

FRANC SCHUEREWEGEN
U. Anvers /U. Nimègue
franc.schuerewegen@ua.ac.be

Résumé

Antoine Compagnon, dans sa leçon inaugurale de 2007, défend la littérature et les recherches littéraires dans un cadre essentiellement moralisant et « ruskinien ». Yves Citton, quant à lui, plaide au même moment pour une lecture « actualisante » et « affabulante ». J'explique dans cet article pourquoi, en fin de compte, je préfère la méthode Citton à la méthode Compagnon.

Abstract

In his inaugural lecture (2006), Antoine Companion defends literature and literary studies in a moral and « ruskinian » manner. At the same moment, Yves Citton builds a reading model in which literary reading is defined as « actualisation » and « affabulation ». I try to explain in this article why I prefer, given the actual crisis of literary studies, the Citton method.

Mots-clés: Lecture littéraire, Textes possibles, Affabulation, Actualisation, Compagnon, Citton

Keywords: Literary reading, Possible texts, Affabulation, Actualization, Compagnon, Citton

... il s'agit de défendre la littérature et les études littéraires contre leurs ennemis, ce n'est pas facile. Je m'étonne à vrai dire que ce grand chercheur et immense proustien qu'est Antoine Compagnon ait pris le parti, dans sa leçon inaugurale de 2006 (j'ai repris son titre, je suis un peu faux derche, je l'avoue), de plaider la cause de la lecture littéraire, et de ceux qui en sont les spécialistes, à l'aide d'une série d'arguments dont je ne me rappelle que trop bien que Proust a démontré leur fragilité dans ses commentaires sur Ruskin : « J'ai essayé de montrer dans les notes dont j'ai accompagné ce volume que la lecture ne saurait être ainsi assimilée à une conversation, fût-ce avec le plus sage des hommes » (« Journées de lecture », *Pastiches et mélanges*). Je trouve curieux que le professeur du Collège de France, homme informé, proustien éminent, choisisse dans son discours une position « ruskinienne », non « proustienne ». La lecture littéraire est une « conversation », un entretien avec les grands esprits des temps passés¹. Le proustien a oublié Proust. Je m'explique mal cela... Une leçon inaugurale est aussi un exercice mondain. Le mondain aurait-il évincé de sa place le chercheur le 30 novembre 2006 ? C'est possible...

Nous reprenons donc, cette fois sans Antoine Compagnon. La littérature, pour quoi faire ? *bis*.

L'ouvrage d'Yves Citton a paru la même année que la leçon inaugurale d'Antoine Compagnon, il porte sur les mêmes questions, ou presque. Mais quelle différence de ton, et d'approche. Yves Citton a voulu écrire un livre « ouvertement corporatiste »². On est très loin du ton feutré et conciliateur du maître de la rue des Ecoles, j'aime ce contraste, eh oui.

Pourtant, je ne suis pas d'accord avec tout. Yves Citton a un peu trop souvent tendance en ce qui me concerne – il a ce point en commun avec Antoine Compagnon –, à identifier – ou à réduire – l'œuvre littéraire au récit de fiction, c'est-à-dire *grosso modo* au roman. On part donc de l'idée que fiction et littérature sont à peu près la même chose, ce qui fait surgir sous la plume d'Yves Citton, pourtant si convaincant dans le rôle de pit-bull universitaire, une série de prises de position qu'on retrouve aussi dans l'ouvrage de l'homme du monde qu'est Antoine Compagnon : la littérature a une vertu édifiante, en la lisant, on part à la découverte « d'autres univers », on va vers l'autre ; bref : on connaît la musique et c'est toujours la même.

¹ « La lecture littéraire », écrit Antoine Compagnon, « permet d'accéder à une expérience sensible et à une connaissance morale qu'il serait difficile, voire impossible, d'acquérir dans les traités des philosophes », p. 62 et : « La littérature doit donc être lue et étudiée parce qu'elle offre un moyen [...] de préserver et de transmettre l'expérience des autres », p. 63. *La littérature, pour quoi faire ?*, Collège de France/Fayard, 2007.

² *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Editions d'Amsterdam, 2007, p. 24.

Il est vrai qu'Yves Citton réinscrit l'argument « ruskinien » (j'appellerai ainsi tout défense de la culture littéraire dans un but essentiellement moralisant et paternaliste) dans le cadre d'une argumentation rigoureuse et puissante. Ce chercheur littéraire est aussi un philosophe et un spécialiste de Spinoza, cela se remarque, entre autres, au vocabulaire utilisé. Yves Citton n'a pas, lui, un style « feutré » :

Les fictions et leurs interprétations littéraires apparaîtront comme un espace unique de négociation de croyances, où peut se construire une culture proprement col-lective réfléchissant ensemble à ses lectures – qui déjoue à la fois les dangers d'une croyance rigide bloquée (intégriste, fondamentaliste) et ceux d'une croyance excessivement labile (désengagée, désolidarisée, « opportuniste »). (Citton, 2007: 28)

Ou encore :

La fiction littéraire offre au lecteur l'occasion d'une délocalisation qui relève du mode utopique en ce que a) elle constitue un exercice mental sur les possibles latéraux à la réalité, et en ce que b) elle permet au lecteur d'expérimenter des réagencements affectifs capables de frayer de nouveaux possibles, en une époque où l'économie des affects devient le terrain de lutte central de nos développements sociétaux. (« thèse 34 », *idem*, p. 303)

J'objecterai pourtant à mon collègue de Grenoble que toute littérature n'est pas fictionnelle (que faire de Montaigne par exemple ? ou de certaines pages de Rousseau, ou de Proust ?) et que, en identifiant un peu trop rapidement littérature et fiction, Yves Citton attribue à la lecture littéraire un effet « thérapeutique » qu'on retrouve sans doute aussi – si on accepte que la lecture puisse être une thérapie –, du côté du cinéma, de la télévision, des jeux vidéo. La playstation (je parle en connaissance de cause, j'ai des enfants) propose à sa façon au joueur jeune « un exercice mental sur les possibles latéraux à la réalité » (Citton, 2007 : 305). A partir de là, je m'interroge. Si l'effet bénéfique que produit la lecture littéraire sur l'esprit du lecteur est le même que celui que procure une séance de playstation, on pourra tout aussi bien arrêter de lire et ne plus jouer qu'à la playstation (mes enfants ne demandent pas mieux). Je doute que ce soit exactement ce qu'Yves Citton cherche à nous dire ici.

Heureusement, le même auteur a d'autres flèches à son arc. Les meilleures pages de son livre sont celles où il décrit la lecture littéraire comme une exploration des « possibles » du texte et de la fiction. Je me permets de m'attarder un instant sur la question des « possibles », elle est cruciale comme on va voir.

Pour Yves Citton, les « possibles » littéraires sont nécessairement – puisque la littérature est faite de mots – des possibles *verbaux*, c'est-à-dire qu'ils sont textuels et non

seulement situationnels. Il y a là à coup sûr une différence avec la playstation, et le cinéma, et la fiction télévisuelle. « Expérimenter des possibles », en littérature, ne revient pas seulement en effet à rêvasser ou à fantasmer sur une série de contenus – si j'étais Madame Bovary, si j'étais un *Sims*... –, la rêverie, si ce terme peut être utilisé, a ici une dimension proprement technique et – osons dire le mot – rhétorique : si j'étais moi-même écrivain, si j'avais à écrire l'histoire, ou le texte, que je suis en train de lire... Le lecteur littéraire certes s'imagine autre – comme le fait aussi le spectateur de cinéma, ou le jeune qui joue à la playstation – mais tout en s'imaginant autre, il se rend compte que les mots du texte auraient eux-mêmes pu être autres. En somme, les deux niveaux : la virtualité des situations, des contenus, et celle des mots, du support, vont nécessairement de pair.

Il me semble que c'est la coïncidence des deux niveaux qu'Yves Citton choisit d'appeler dans son livre la « lecture actualisante ». Il entend par lecture actualisante un « usage » du texte littéraire où le lecteur ne se fait aucun scrupule de récupérer ce qu'il est en train de lire pour son horizon de vie propre, même – et peut-être surtout – si cet horizon n'a strictement rien à voir avec les choses évoquées dans le texte. Or la récupération est verbale, elle nécessite une expression, elle est une affaire de mots. Je cite Yves Citton :

Je lis le *Discours de la servitude volontaire* d'Etienne de la Boétie, et je « vois » dans le texte de cet écrivain de la Renaissance – comme je vois le pigeon assis sur le balcon d'en face – la description précise de nos divertissements télévisés du début du XXI siècle. (Citton, 2007 : 26)

La lecture actualisante est un télescopage ; le lecteur, en quelque sorte, voit double, il est dans plusieurs contextes à la fois. Yves Citton ajoute que si « ce genre de pratique interprétative fait habituellement l'objet d'une sanction sans appel lors d'un examen », et pour cause : l'examineur condamnera « l'anachronisme », on peut aussi le « valoriser » et le « faire fructifier » car ce mode de lecture, pour blâmable qu'il puisse paraître –, mais qu'il n'est pas vraiment, selon Yves Citton –, « nourrit la pratique même de la littérature » (p. 27).

A vrai dire, la lecture actualisante est un premier élément qu'il a fallu relever pour décrire efficacement l'exploration des « possibles » tel que la conçoit Yves Citton; un second élément est nécessaire, j'y arrive maintenant : Yves Citton choisit de l'appeler la « lecture affabulante ». Qu'est-ce qu'une lecture « affabulante » ?

Yves Citton emprunte le terme d'« affabulation » à Marc Escola, auteur d'un livre innovant sur les *Fables* de La Fontaine. Dans ce livre, on apprend que toute interprétation, quand l'objet de l'interprétation est un texte littéraire, est en vérité une affabulation, c'est-à-dire qu'un texte que l'on lit, et auquel on cherche à donner un sens, est toujours en même temps un texte que l'on réécrit, ou que l'on réinvente.

Marc Escola écrit notamment :

Notre usage du mot *fable* renvoie au modèle établi pour traiter la mythologie. Au centre de celui-ci, un énoncé qui fait l'objet d'une croyance et engage ceux qui la partagent ou la favorisent ; cette réception et éventuellement cette production deviennent, dans un deuxième temps, l'objet d'une critique qui dénie à l'énoncé toute pertinence et traite la confiance qu'il suscite de folie ou de superstition. Par *fable*, on désigne le dispositif herméneutique qui articule autour d'un même énoncé deux interprétations divergentes, qui se succèdent ou entrent en concurrence.³

Je suis ici obligé d'ajouter que Marc Escola emprunte l'essentiel de ses idées à celui qui est en France le grand pionnier de la théorie des « textes possibles », je veux parler de Michel Charles, directeur de la revue *Poétique*, auteur de notamment *Introduction à l'étude des textes*, livre dont j'ai parlé ailleurs⁴. Je n'ai pas le temps de rendre compte en outre dans ces pages de la pensée de Michel Charles, qui est sinueuse et complexe. Que l'on sache qu'Yves Citton résume l'essentiel quand il écrit que, pour Michel Charles, « le donné textuel est par essence multiple » et « qu'il est absurde de parler de cohérence interne d'un donné textuel objectif – cohérence que l'interprète serait contraint par le texte lui-même de reconnaître – puisque c'est seulement à partir d'un certain modèle projeté sur le donné textuel qu'on peut parler de cohérence, de clôture, d'unité » (p. 87).

Il y aurait ici lieu de s'interroger sur l'usage du terme d'interprétation dans le cadre d'une théorie des « textes possibles » ; la lecture affabulante à proprement parler n'interprète pas, elle reformule et réinvente, elle ne relève pas d'une herméneutique, elle est rhétorique. Mais restons dans le sujet et revenons à Yves Citton et à la sorte de lien de solidarité qu'il aperçoit entre « interprétation », conçue comme réinvention et réécriture, et « affabulation » au sens escolien et charliste :

Cela décrit assez précisément le travail d'actualisation dont j'essaie d'expliquer et de légitimer la pratique au cours des différents chapitres de ce livre : les lectures actualisantes, au même titre que les lectures affabulantes, constituent la poursuite dans le présent d'un entretien commencé dans le passé, dont les variations et les adaptations possibles demandent encore à être explorées, à la fois pour éclairer l'avenir des suggestions esquissées hier, et pour se déniaiser des illusions dont on était victime jadis. (Citton, 2007 : 206)

Je comprends par là qu'explorer des « possibles », en littérature, c'est construire des petites « fables » locales et variables permettant au lecteur de faire en sorte qu'un texte

³ *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Presses de l'Université de Vincennes, 2003, p. 45.

⁴ Seuil, 1995. Je me permets de renvoyer à mon étude « Le critique ironiste ». Il y a une autre étude à faire sur Michel Charles et le philosophe pragmaticien américain (que Michel Charles n'a pas lu), Richard Rorty. Je l'écrirai un jour.

d'autrefois ou venu d'ailleurs puisse recevoir une cohérence et une pertinence dans l'endroit où il se trouve. Je lis La Boétie et je pense à Thierry Ardisson ou à Claire Chazal...

Ici donc, nous disposons enfin d'un argument un peu solide – car force est d'admettre que la leçon inaugurale dont j'ai repris le titre ne nous a pas vraiment permis d'avancer – pour défendre la recherche littéraire dans sa spécificité : l'analyse littéraire nous éclaire sur les conditions épistémologiques de toute analyse intellectuelle, quel que soit son objet. Par rapport à d'autres disciplines, la littérature peut fonctionner comme un modèle épistémologique. Je cite ici encore Yves Citton :

Cette modestie à l'égard des prétentions habituelles de la « parole vraie » se retourne toutefois aussitôt en revendication de supériorité : alors que toutes les autres disciplines ont une tendance inhérente à développer des dogmatismes, en ce qu'elles nourrissent une prétention (implicite) à décrire adéquatement une réalité extérieure à elles-mêmes, seules les études littéraires sont en mesure de se présenter ouvertement – et donc lucidement – pour ce qu'elles sont (et pour ce que sont en réalité tous les produits du savoir humain – : des affabulations, définies ici comme des constructions imaginaires tendant à se faire passer pour réelles. (Citton, 2007 : 207)

Je paraphrase et conclus. Pourquoi la littérature est-elle utile ? Pour contribuer à la moralité publique ainsi que nous l'explique Antoine Compagnon ? Pas si sûr... Mieux vaut répondre – car c'est aussi pousser les choses beaucoup plus loin – que les départements de lettres sont absolument indispensables dans nos Universités – ce serait une formidable bêtise que de vouloir les supprimer – parce que nous sommes la seule discipline dans la panoplie académique qui parvienne effectivement, comme l'écrit Yves Citton, à « s'afficher dans sa fragilité constitutive ». Autrement dit, puisque, dès lors qu'il s'intéresse aux « possibles » d'une œuvre littéraire, l'interprète n'a d'autre choix que de se comporter en « actualisateur », c'est-à-dire en « affabulateur », si l'on préfère, en inventeur et en producteur de son objet, il parvient ainsi à expliciter et à démasquer ce qui demeure le plus souvent implicite dans d'autres modes d'analyse intellectuelle et scientifique, à savoir que pour qu'on puisse disposer d'un objet à analyser, il faut d'abord le construire ; or le littéraire sait en outre, et ce n'est pas la partie la moins importante de son savoir, que l'invention à laquelle il procède n'est jamais définitive, et qu'elle est donc toujours à recommencer.

Quelque chose dans les pratiques d'analyse littéraire, conclut Yves Citton, s'approche « de la forme supérieure de la sagesse humaine » (Citton, 2007 : 208).

L'homme a raison, ma foi.

Je n'ajoute pas : amen (j'en ai envie pourtant).

LA LITTÉRATURE : POUR QUI? POURQUOI?...

De l'*utilité* du beau, aujourd'hui

MARIA HERMÍNIA AMADO LAUREL

Universidade de Aveiro

hlaurel@ua.pt

Résumé

La réflexion autour de l'utilité du beau, à laquelle Théophile Gautier a prêté une contribution exquise dans le texte que l'histoire littéraire nous a habitués à identifier comme la préface au roman *Mademoiselle de Maupin*, ne semble pas avoir perdu son actualité.

La question de l'utilité de certains savoirs, dont le littéraire, se trouve actuellement au cœur de la discussion universitaire. Puisque la littérature constitue, elle-même, le champ d'une réflexion soutenue sur la question de sa propre utilité, en tant qu'objet esthétique, et de l'utilité de certaines visions du monde et de certaines options politiques pour le développement des sociétés, nous nous proposons d'aborder, dans cette communication, la question de l'utilité des études littéraires en nous arrêtant sur l'attribution de certains prix littéraires, dont le prix Nobel.

Abstract

The reflection on the purpose of beauty "l'utilité du beau", to which Théophile Gautier has contributed in a most exquisite way in the text that Literary History that we are accustomed to identify as the preface to *Mademoiselle de Maupin's* timeless novel, which is still far from being out of date.

In fact, this question has long ago surpassed the specific context of the reflection on romantic aesthetics which has provoked the most heated discussions. As long as literature constitutes, in itself, the domain of a complex deflection on it's purpose, as an aesthetic object, and about the purpose of a certain vision of the world and of certain political options towards the development of societies, we intend to approach, in this paper the question of the purpose of literary studies by analysing the attribution of certain literary prizes, among which the Nobel prize.

Mots-clés: Légitimation de la littérature, Valeur, Utilité, Conférences Nobel

Keywords: Legitimation of Literature, Value, Utility, Nobel Lectures

Our common novel must be continued. And even if one day people stop or are forced to stop writing and publishing, if books are no longer available, there will still be storytellers giving us mouth-to-ear artificial respiration, spinning old stories in new ways: loud and soft, heckling and halting, now close to laughter, now on the brink of tears.

Günther Grass (1999)

I

La réflexion autour de l'*utilité* du beau, à laquelle Théophile Gautier a prêté une contribution exquise dans le texte sans doute improprement intitulé «Préface»¹ au roman *Mademoiselle de Maupin*, ne semble pas avoir perdu de son actualité.

Effectivement, cette question a depuis longtemps dépassé le cadre spécifique de la réflexion esthétique à laquelle le romantisme avait apporté les plus précieuses contributions. Actuellement, elle se conjugue surtout en termes économiques, et devient déterminante dans le cadre de toute tentative de restructuration universitaire qui vise un équilibre durable, partagé entre des contraintes budgétaires et les impératifs d'une autonomie aussi convoitée que crainte, le plus souvent².

La question de l'utilité de certains savoirs, dont le littéraire, se trouve à l'heure actuelle au cœur de la discussion universitaire. L'université s'interroge sur l'avenir des «humanités»³, domaine qui semblerait réunir le plus grand nombre de disciplines censées être «inutiles», de par leur incapacité à se constituer en sources de profit. Le souvenir d'un certain maire qui évaluait les beaux arbres de sa commune au *revenu* qu'ils pouvaient lui apporter affleure à notre mémoire, la littérature constituant en elle-même la source des images les plus marquantes pour les diverses formes d'expression du réel, sinon

¹ Les exégètes de Gautier ne sauraient en rigueur considérer ce texte comme la préface «naturelle» au roman. Adolphe Boschot, dans l'Introduction à *Mademoiselle de Maupin* qu'il rédige pour les éditions Garnier Frères, reconnaît ce texte comme «un morceau fort remarquable», conçu dans le feu de la polémique de presse qui oppose les *Jeune-France*, la France littéraire, au *Constitutionnel*, dont M. Thiers, ministre de l'Intérieur, avait été l'ancien rédacteur en chef. Tel que A. Boschot le constate, qui suggère de supprimer «les vingt dernières lignes, où la Maupin est soudain mentionnée», ce texte aurait été familier dans «un appendice aux *Jeune France* ou dans un journal de 1834», 1834 étant la date mentionnée dans le texte, qui ne coïncide pas, aussi inusité que cela puisse sembler, avec celle de la publication du roman, l'année suivante (Boschot, 1955: XVII-XIX).

² Notre réflexion s'appuie sur la situation des études françaises au Portugal.

³ Désignation souvent utilisée comme synonyme de «lettres» ou de «sciences humaines». La diversité de ces désignations renvoie à des traditions académiques propres, dont chaque institution est l'héritière. Cette problématique dépasse actuellement pourtant les contraintes nationales; c'est dans le cadre international que l'université cherche aujourd'hui à définir ses priorités dans le monde globalisé qui est le nôtre. Une première rencontre sur la situation des humanités à l'université et sur leur avenir au Portugal a eu lieu à l'Université de Évora, au printemps de l'an 2000 (Cabral, 2000).

l'observatoire le plus fiable de celui-ci, attentive qu'elle est, Stendhal en était conscient, à ce qui se passe *au bord du chemin...*⁴

Puisque la littérature se constitue souvent comme le champ de réflexion sur la question de sa propre utilité, en tant qu'objet esthétique, tout autant qu'elle articule des options politiques (au sens propre du mot) pour le développement des sociétés, nous nous proposons d'aborder, dans cette communication, la question de l'utilité des études littéraires dans l'actualité. Un domaine nous a semblé particulièrement fécond pour notre réflexion: celui de l'attribution des prix littéraires, plus précisément celui du Prix Nobel. Malgré les réactions que suscitent depuis toujours le choix de certains lauréats au détriment d'autres candidats, laissés en suspens dans des limbes incertains⁵, déjouant les prévisions du public, de maints critiques, de la presse spécialisée et des maisons d'édition⁶, ce prix constitue l'une des instances majeures qui légitiment la permanence du littéraire dans la *société du spectacle* qui est la nôtre, et que certains, dont Guy Debord ou Jean Baudrillard, entre autres, ont si bien su caractériser dès la fin des années soixante du siècle dernier⁷.

Nous nous arrêterons sur quelques textes conçus à des fins institutionnelles, prononcés lors des cérémonies d'attribution des prix Nobel au cours des dix dernières années, à savoir les discours de présentation des lauréats, dont le secrétaire de l'Académie ou un représentant prend, par norme, la charge, et les discours de réception du prix prononcés par les lauréats eux-mêmes⁸. Ces discours constituent, effectivement, des éléments de médiation entre les auteurs et le grand public.

Situant notre réflexion dans le contexte pragmatique des études littéraires, il s'agira aussi de voir de quelle manière la littérature – et les études qui la prennent pour cible au sein de l'institution – peut accomplir la mission que lui a reconnue l'attribution du prix : celle de rendre à l'humanité «les plus grands services», et, par là, trouver sa justification de plein droit à l'université, institution qui, à notre sens, semble se justifier principalement de nos jours par son rôle intervenant dans la société.

⁴ Notre souvenir du roman de Stendhal *Le Rouge et le Noir* n'est pas à son tour sans rappeler celui de Théophile Gautier qui, dans la préface en question, «[aurait] plutôt [renoncé] aux pommes de terre qu'aux roses et [qui croyait] qu'il n'y [avait] qu'un *utilitaire* au monde capable d'arracher une plate-bande de tulipes pour y planter des choux» (Gautier, Th., 1955: 23). Nous soulignons.

⁵ Parmi d'autres articles plus ou moins virulents sur ce sujet, nous pourrions citer celui de G. Steiner, «The Scandal of the Nobel Prize», paru le 30 septembre 1984, dans le journal *New York Times*. Steiner y accusait l'Académie de conservatisme esthétique tout en citant les grands oubliés: Kafka, Proust, Rilke, Kavafis, Mandelstam, Lorca, Fernando Pessoa, entre autres, connotés avec des mouvements expérimentaux (cité par Espmark, 1986: 317, n 18), et dont la portée novatrice n'était absolument pas tenue en considération.

⁶ Qui présentent régulièrement un choix de candidats possibles dans leurs avantures à l'approche de l'attribution du prix.

⁷ Guy Debord (1931-1994) a été l'un des premiers à saisir le rôle des médias et des images dans les relations sociales contemporaines (v. 1996 [1967]); Jean Baudrillard (1929-2007) organise son œuvre philosophique et poétique autour des effets de la société technologique et du pouvoir des médias sur l'organisation des sociétés de consommation contemporaines (lire, entre autres, Baudrillard, 1996 [1970], 1995 [1972]).

⁸ Ces discours sont diffusés auprès du grand public peu de temps après les cérémonies, sous l'autorisation de la Fondation Nobel.

Nous le constatons, la notion de littérature change, au fil de l'histoire, en fonction des changements mêmes dont s'accompagnent ses conditions de production, de réception, de lecture et de circulation. Selon Antoine Compagnon, «la définition d'un terme comme littérature ne donnera jamais autre chose que l'ensemble des occurrences dans lesquelles les usagers d'une langue acceptent d'employer ce terme» (Compagnon, 1998: 45). De même, l'utilité dont la littérature se revêt change-t-elle au fil du temps. Tzvetan Todorov le reconnaît dans son livre *La littérature en péril* (2007), depuis «la naissance de l'esthétique moderne», qui affranchit la valeur de l'œuvre d'art de toute «finalité externe à elle-même» (2007: 45), à l'époque contemporaine, où cette valeur se mesure à la portée universelle de la connaissance de l'homme qu'elle peut offrir.

L'analyse des deux principales questions auxquelles sont confrontés les lauréats du Prix Nobel dans leur discours de réception du prix, à savoir, pourquoi et pour qui écrivent-ils, gagnerait, à notre sens, de tenir compte de la réflexion que propose Vincent Jouve dans son ouvrage *Poétique des valeurs* (2001), autour de «l'effet-valeur' produit par la fiction». Selon V. Jouve, «le repérage des valeurs est en effet un des moteurs essentiels de l'investissement du sujet» dans la lecture (Jouve, 2001: 10) . Son étude mettra en évidence «l'importance de la dimension idéologique dans l'interaction texte/lecteur», dimension que l'auteur explicite en ces termes : «D'une part, tout texte suppose un point de vue (qui est, forcément, toujours orienté), d'autre part, le lecteur ne peut élaborer un sens sans identifier et hiérarchiser des jugements» (Jouve, 2001: 9). V. Jouve fait référence à la conception d'auteur d'après Couturier (1995: 132) : «appréhender la lecture comme échange suppose une figure de l'auteur qui soit beaucoup plus qu'un simple organisateur du récit. Pour lui, la 'figure de l'auteur' n'est pas un personnage de fiction comme le serait un narrateur hétérodiégétique ou un auteur impliqué mais un énonciateur singulier qui [...] est bel et bien une projection parcellaire de l'auteur lui-même» (Jouve, 2001: 91, n. 2).

Il nous semble que l'application de ce projet de lecture – qui se propose «d'identifier les valeurs qu'un texte affiche *ouvertement*» (Jouve, 2001: 11) –, à l'analyse des discours prononcés lors de l'attribution du prix en question peut se révéler fructueuse. Dans ces discours se dévoile la *raison d'être*⁹, à un premier niveau, du travail de chaque écrivain et de sa conception de la littérature ; à un deuxième niveau, celui qui intéresse notre réflexion: la raison d'être du travail d'écrivain et de la littérature dans l'actualité. L'attribution du Prix Nobel confirme la reconnaissance de la dimension universelle de l'œuvre des lauréats souhaitée par A. Nobel lui-même en ce qu'elle «[aura] rendu à l'humanité les plus grands services».¹⁰ La «figure» de l'auteur (ou sa représentation) est bien la voix de l'*autorité* énonciatrice que nous chercherons à saisir dans les discours Nobel.

⁹ J'emprunte cette expression au titre publié par Gao Xinjian, *La raison d'être de la littérature* (2000).

¹⁰ Cf. *infra* la transcription du passage du testament d'Alfred Nobel concernant l'attribution des prix, (n. 18).

S'il est vrai que les instances de légitimation de la littérature ne sont plus actuellement définies exclusivement en fonction des critères d'auctorialité que la période romantique a valorisés et que l'histoire littéraire de tendance biographique préconisait, il est tout aussi vrai que la notion d'auteur est revenue sur le devant de la scène. La « crise du sujet », sous-jacente à la poétique d'un Rimbaud, nourrit le projet mallarméen et soutient la littérature postérieure; l'identification de l'auteur à l'entité narratrice a été la cible de la réflexion théorique française dès la fin des années cinquante du XX^{ème} siècle, caractérisant la période de la « querelle de la nouvelle critique », suivie de la proclamation de la « mort » de cette figure¹¹. Nous assistons cependant aujourd'hui à la valorisation de l'auteur, devenu une nouvelle catégorie de la scène publique médiatisée. Celle-ci se dresse devant les yeux d'un lecteur dont l'apprentissage de la lecture se fait souvent aux dépens de l'image, sinon du spectacle de l'auteur devenu l'acteur de soi et de son œuvre, ajoutant en cela une troisième catégorie à celle proposée par Proust, celle d'un « moi médiatisé ».

Faudrait-il pour autant réduire les discours Nobel, de par les circonstances où ils ont été prononcés, à une seule finalité de communication, tel que semble être l'objectif visé par le surgissement sur la scène publique de beaucoup d'auteurs, de nos jours, dans l'espace de réhabilitation de cette figure médiatisée par les mass media dans la « société du spectacle » dont parlent Baudrillard ou Steiner, entre autres? Cela équivaldrait à tenir ces discours pour l'espace de récits simplement autobiographiques, médiatisés par le biais de processus de communication lisses, sans « reste », situés en dehors de la « capacité de résistance »¹² qui légitime le discours littéraire, d'après Silvina R. Lopes, dans son livre *Literatura, defesa do atrito* (Lopes, 1994: 32).¹³

La *mise en scène moderne de l'auteur*¹⁴ demande, pour ce critique, de nouveaux outils d'analyse. Attentif à la dimension « plurielle » de la notion d'auteur, et à la suite d'une brillante synthèse des diverses théories littéraires qui l'ont approchée « durant ces dernières décennies », avec une attention particulière aux propositions de la « sociologie historique de la littérature et de l'analyse du discours de tradition française » (Meizoz, 2007 : 12), J.

¹¹ Signalons, à propos, la publication, en 1998, par Helena C. Buescu, de l'essai, *Em busca do autor perdido : Histórias, concepções, teorias*, qui revisite les textes-clés de la discussion théorique autour de l'instance auctoriale, à savoir, Barthes, R., « La mort de l'auteur » (1968) et « De l'œuvre au texte » (1971), (Barthes, 1984), Foucault, M., « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (Foucault, 1969), Umberto Eco (1985), Aguiar e Silva (1986). Signalons également la publication la même année, de l'ouvrage *Le Démon de la théorie*, par Antoine Compagnon, où la notion d'auteur est aussi étudiée. Le cours d'Antoine Compagnon à la Sorbonne, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », est disponible en ligne à l'adresse : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>.

¹² Le mot portugais « atrito » nous semble particulièrement intéressant lorsqu'appliqué au discours littéraire. C'est pourquoi nous avons préféré le traduire par « capacité de résistance », au lieu des expressions « opacité », ou « épaisseur », citées en opposition à « surface », dont les potentialités opérationnelles ont été amplement travaillées depuis les études barthésiennes sur l'œuvre de Robbe-Grillet.

¹³ Silvina Rodrigues Lopes, dorénavant désignée par SRL, a fondé sa thèse de doctorat (présentée à la Faculté des Lettres de Lisbonne sous la direction de Eduardo do Prado Coelho) autour de cette question. Thèse publiée sous le titre *La légitimation en littérature* (1994) (notre traduction).

¹⁴ Le sous-titre de l'essai de J. Meizoz *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur* (2007), que nous empruntons sous adaptation, ne saurait mieux convenir à la théâtralité dont se revêtent les circonstances des discours Nobel.

Meizoz conjugue autour d'une notion fructueuse – celle de «posture d'auteur» - «l'ensemble de ses auto-figurations dans le champ littéraire» (Meizoz, 2007: 45)¹⁵. Or justement, c'est à partir de l'encadrement théorique de «l'auto-représentation» qu'il nous semble pertinent d'envisager les discours d'auteur prononcés à une occasion telle que celle de la réception du prix Nobel.

II

Le 27 novembre 1895, à Paris, Alfred Bernhard Nobel conçoit son testament¹⁶. Il pose comme critère principal pour l'attribution du prix qu'il vient d'instituer que la personne qui le recevra ait produit, l'année précédente, un travail méritoire pour l'humanité, prévoyant pour cela plusieurs domaines de l'activité humaine et de la recherche scientifique; que, dans le domaine littéraire, cette personne ait produit «l'ouvrage littéraire le plus remarquable d'inspiration idéaliste». Or, la simple inclusion de la production littéraire dans le domaine de l'attribution du prix aurait suffi à elle seule à légitimer cet objet¹⁷. En termes historiques, si l'attribution du prix a plus facilement concerné des auteurs européens jusqu'à la seconde guerre mondiale, il est vrai que le champ d'attribution s'est élargi au long de la deuxième moitié du XXe siècle aux différents continents, cette tendance s'étant poursuivie jusqu'aux dernières attributions¹⁸.

¹⁵ Dans l'essai cité, J. Meizoz «porte [son] regard avant tout sur les *représentations* de l'auteur, pensées en relation avec sa position dans le champ littéraire». Pour l'auteur, «la figure d'auteur [...] apparaît [...] selon deux modalités : comme *hétéro-représentée* ou construite par d'autres acteurs [...]; comme *auto-représentée*, ou façonnée par l'auteur lui-même (autobiographie, entretiens, journal intime, etc.)» (Meizoz, 2007: 45).

¹⁶ Voici la traduction française de son testament holographe, daté du 27 novembre 1895, rédigé en suédois dans sa résidence parisienne, et ouvert en janvier 1897: «Tout le reste de la fortune réalisable que je laisserai en mourant sera employé de la manière suivante : le capital placé en valeurs mobilières sûres par mes exécuteurs testamentaires constituera un fonds dont les revenus seront distribués chaque année à titre de récompense aux personnes qui, au cours de l'année écoulée, auront rendu à l'humanité les plus grands services. Ces revenus seront divisés en cinq parties égales. La première sera distribuée à l'auteur de la découverte ou de l'invention la plus importante dans le domaine de la physique; la seconde à l'auteur de la découverte ou de l'invention la plus importante en chimie; la troisième à l'auteur de la découverte la plus importante en physiologie ou en médecine; la quatrième à l'auteur de l'ouvrage littéraire le plus remarquable d'inspiration idéaliste; la cinquième à la personnalité qui aura le plus ou le mieux contribué au rapprochement des peuples, à la suppression ou à la réduction des armées permanentes, à la réunion ou à la propagation des congrès pacifistes. Les prix seront décernés : pour la physique et la chimie par l'Académie suédoise des Sciences, pour la physiologie ou la médecine par l'Institut Carolin de Stockholm, pour la littérature par l'Académie de Stockholm, et pour la défense de la paix par une commission de cinq membres élus par la «Storting» (5) norvégienne. Je désire expressément que les prix soient décernés sans aucune considération de nationalité, de sorte qu'ils soient attribués aux plus dignes, scandinaves ou non.» Paris, le 27 novembre 1895. Alfred Bernhard Nobel. (site web, consulté le 3 janvier 2009: http://membres.lycos.fr/xjarnot/Chimistes/Alfred_Nobel.html).

¹⁷ Bien que le prix Nobel accordé à la production littéraire ait été le dernier dans la liste des spécialités proposée, Nobel lui-même s'intéressait vivement à la littérature : il a lui-même écrit des poèmes et des pièces de théâtre. V. http://www.sweden.se/upload/Sweden_se/french/factsheets/SI/Si-Facts_FD15s_FRA_Low.pdf. Website consulté le 14 septembre 2008.

¹⁸ L'ouverture à l'espace euro-américain s'est manifestée dès les années 1930: Sinclair Lewis, 1930; Eugène O'Neill, 1936, Pearl Buck, 1938, Gabriela Mistral 1946, Kawabata, 1968. Après la II guerre, la littérature britannique (T.S. Eliot, 1948) et américaine (1949-1962: Faulkner, Hemingway, Steinbeck) sont reconnues; pendant les années sur lesquelles nous nous attarderons, quatre auteurs de langue anglaise se verront accorder le prix: V. S. Naipul, 2001; J. M. Coetzee, 2003, Harold Pinter, 2005; Doris Lessing, 2007; un auteur de langue

Les discours de présentation des auteurs, prononcés par un membre du Comité Nobel pour la Littérature évoquent, chaque année, les critères suivis pour l'attribution du prix. L'écrivain Kjell Espmark¹⁹, lui-même membre de ce comité, a dressé une réflexion soutenue à ce sujet, dans un ouvrage de référence, *Le Prix Nobel, Histoire intérieure d'une consécration littéraire*, publié lors du 200^e anniversaire de la prestigieuse institution (Espmark, 1986). Pourtant, ce ne sont pas les discussions sous-jacentes à la sélection des candidats qui intéressent l'objet de notre étude²⁰. Concis, les discours de présentation de chaque lauréat par le Secrétaire de l'Académie s'articulent autour de caractéristiques déterminantes de l'œuvre respective. C'est ainsi que, et pour ne prendre que quelques cas, le rapport étroit entre la littérature et le pouvoir est souligné dans la production dramaturgique de Harold Pinter; que la dénonciation de l'apparence de la vérité diffusée dans le monde globalisé, dominé par un surplus d'information qui vide de sens les mots à force de les répéter et de nous les faire entendre, est accentuée par l'orateur, l'écrivain Per Wästberg. Celui-ci souligne la portée métaphorique de l'œuvre du dramaturge britannique, et sa mise en scène des diverses formes de représentation du pouvoir dans la société contemporaine. C'est ainsi que la descente aux abîmes de la cruauté et de la solitude humaines que l'écrivain rachète par le rôle salvateur de la poésie, de la littérature et de l'imagination constituent, d'après le même orateur, le noyau des pièces de John Coetzee; que la contribution de Doris Lessing à la prise de conscience de l'injustice ou des préjugés de toute sorte contre des minorités, sa dénonciation du colonialisme et du communisme, formes extrêmes de totalitarisme, de même que des causes de la pauvreté dans des pays que l'Histoire est coupable d'avoir délaissés, sont mises en évidence dans le discours de présentation de l'auteure britannique le 10 décembre 2007, toujours par P. Wästberg.

Il aurait suffi de ces quelques références pour mesurer la portée des critères suivis pour l'attribution du prix qui valorisent simultanément la dimension éthique de la littérature, manifestée d'après sa capacité à dénoncer les grands problèmes de l'humanité, et sa dimension pragmatique, en ce qu'est reconnue à la littérature la capacité d'intervention sur l'avenir des sociétés. Valorisée en tant qu'activité porteuse de «services» à l'humanité, la littérature se trouve légitimée par son *utilité*.

chinoise (bien que résidant en France pour des raisons politiques Gao Xingjian, 2000), de langue hongroise (Imre Kertész, 2002), de langue allemande (Elfried Jelinek, 2004), et de langue turque (Orhan Pamuk, 2006) seront nommés. C'est encore le cas, notamment, du lauréat de 2008, Jean-Marie Gustave Le Clézio, qui, bien que né à Nice, grandit à l'île Maurice, dans une ambiance bilingue, entre la langue française et la langue anglaise. Nous n'incluons pourtant pas son nom dans la liste des auteurs de notre corpus, étant donné que le Prix Nobel de Littérature pour l'année 2008 n'avait pas encore été attribué à l'occasion du colloque où notre étude a été présentée.

¹⁹ Poète reconnu et professeur émérite d'histoire littéraire à l'université de Stockholm, K. Espmark est membre de l'Académie suédoise depuis 1981.

²⁰ V., à ce sujet, Espmark, 1986: 10, et *id.*, le chapitre "Sources et notes", pp.297-320. V. aussi l'interview accordée à Sophie Humann, journaliste à l'édition en ligne du journal *Le Figaro*, par le même auteur, lors de l'attribution du Prix à Orhan Pamuk, le 10 décembre 2006, intitulée « Le Nobel de littérature en 10 questions » : <http://www.lefigaro.fr/livres/2008/10/09/03005-20081009ARTFIG00373-le-nobel-de-litterature-en-questions-php>

Les mots prononcés par Per Wästberg au sujet de l'oeuvre de John Coetzee en 2003, résument cette posture. D'après Wästberg, l'auteur sud-africain «defends the ethical value of poetry, literature and imagination. Without them, we linker ourselves and become bureaucrats of the soul»²¹ .

III

Je reviens au point de départ de ma réflexion: la question du *beau*, et de son *utilité*, énoncée dans le domaine précis des études littéraires aujourd'hui. Je m'écarte sûrement de l'intention de Gautier, qui était loin de prévoir que l'on puisse un jour enseigner – entendons-nous, rendre *utile*²² à quelqu'un – une matière aussi *inutile* que la littérature²³; je m'écarte peut-être moins du critère de l'attribution du prix Nobel de Littérature «à l'auteur de l'ouvrage littéraire le plus remarquable d'inspiration idéaliste» proposé par Alfred Nobel, qui reconnaissait très clairement le rôle déterminant des écrivains et de leur action effective au sein des sociétés de même que la fonction nettement *utile* de la littérature.

La capacité d'intervention du discours littéraire est rehaussée dans la réflexion proposée par Dominique Maingueneau, spécialiste en sciences du langage (Paris XII), au sujet des rapports entre langue et littérature. Conscient de la difficulté à «manier» une notion telle que celle de «discours», l'auteur de *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation* (Maingueneau, 2004), cherche à «activer quelques idées-forces» sous-jacentes aux catégories lui permettant de définir cette notion, qui se manifestent dans le cas spécifique du discours littéraire. Parmi ses propositions, nous retiendrons celle de «discours comme forme d'action». C'est dans ce contexte qu'est proposée la notion de discours littéraire comme « activité singulière» (Maingueneau, 2004: 32): pour D. Maingueneau, «la littérature constitue elle aussi une activité ; non seulement elle tient un discours sur le monde, mais elle gère sa propre présence dans ce monde» (Maingueneau, 2004: 35).

Effectivement, les discours que nous nous sommes donnés pour corpus, nous semblent illustrer de manière particulièrement réussie l'insertion du discours littéraire dans le monde. Un monde que la littérature ne se donne pas pour tâche de «reproduire », comme s'il lui était préexistant et indépendant d'elle, mais que la littérature contribue à faire exister,

²¹ In: <http://nobel.prize.org/cgi-bin/>, consulté le 13 janvier 2009.

²² C'est, de plus en plus, la finalité des programmes contemporains, à tous les niveaux d'enseignement: privilégier la transmission de matières dites «utiles», selon une perspective éducative qui valorise l'application circonstancielle des savoirs – nonobstant le caractère éphémère de tout savoir – au détriment du développement des capacités de réflexion critique et distanciée sur ces savoirs chez les apprenants.

²³ Théophile Gautier, qui ne considérait comme «vraiment beau que ce qui ne [pouvait] servir à rien» (Gautier, 1955: 23). Une lecture très fine du sens de l'utilité pour cet auteur est donnée par F. Schuerewegen (Schuerewegen, 2006: 45-54).

auquel elle donne forme: le besoin de penser ensemble la littérature et la langue est une donnée récurrente dans la plupart des discours analysés.

Cette réflexion ne saurait d'autre part être dissociée, à son tour, de celle développée au sujet du «canon» littéraire, en des temps qui refusent toute notion d'autorité légitimatrice en dehors de celle du lecteur²⁴.

Faudrait-il pour autant considérer les lauréats du prix Nobel comme les «maîtres à penser»²⁵ de leur génération littéraire, ou de celles à venir? L'expression est sans doute susceptible d'accentuer la tonalité pédagogique sous-jacente aux justifications présentées par les lauréats à propos des «raisons d'être» de leurs écrits et de leur activité d'écrivains. Pour Steiner, qui développe dans le livre *Lessons of Masters* (Steiner, 2003) une réflexion stimulante autour de la relation à la littérature qu'il a lui-même expérimentée au long de ses années d'enseignement, «le besoin de transmettre des connaissances et des compétences, le désir de les acquérir sont des caractéristiques récurrentes de la condition humaine» (Steiner, 2005: [145])²⁶.

S'il est vrai que l'attribution du prix a contribué à la projection de quelques écrivains dans le monde des lettres (c'est le cas, entre autres, de Samuel Beckett, ou, plus récemment, du turc Orhan Pamuk), le choix de bien d'autres n'a pourtant pas modifié le degré de leur notoriété, à la suite des moments de curiosité que leur œuvre a pu susciter²⁷. Ce qui aurait rendu leur identification comme des «maîtres à penser» moins pertinente. Considérée du point de vue de leur réception, il faudra bien reconnaître que l'œuvre de tous n'a pas obtenu le même effet auprès du public en conséquence de l'attribution du prix. Très curieusement pourtant, la plupart des discours prononcés lors de la réception du prix s'accordent sur ce point: les lauréats ne mettent pas en valeur la reconnaissance universelle de leur œuvre comme l'objectif premier de leur travail d'écrivain. À la question «Pour qui écrivez-vous?», la réponse est, régulièrement, la même : «Pour moi».

Or, c'est précisément le fait que les lauréats écrivent pour eux-mêmes, et qu'ils ne conçoivent pas leur oeuvre en fonction d'un lectorat imaginaire (au sens où ce lectorat serait conçu à leur image ou à l'image d'un lectorat idéal, pour reprendre la terminologie connue de

²⁴ V., pour la question du canon littéraire, entre autres, Bloom, 1997 [1994].

²⁵ Je fais référence à l'ouvrage de G. Steiner, *Lessons of the Masters* publié en 2003 (consulté dans sa traduction en langue portugaise, Steiner, 2005). Dans l'article intitulé «Maîtres à penser», G. Steiner justifie le succès de cette désignation dans le contexte intellectuel français, en établissant des liens de continuité de l'utilisation de l'expression depuis l'«imperium» romain en Gaule. Pour Steiner, qui oppose la situation française à celle des pays anglo-saxons et germaniques, où la traduction de l'expression ne ferait aucun sens, la «latinité [classique et chrétienne] implique une adhésion sans réserve au magistral», et elle a forgé, de manière indélébile, l'«anatomie du génie français» (Steiner, 2005: 82) (notre traduction). Steiner considère particulièrement la projection de cette posture dans l'expression «la république des professeurs», subséquente à la défaite de Sedan et à l'éclosion de l'affaire Dreyfus.

²⁶ Notre traduction.

²⁷ La quête de la présence des lauréats Nobel dans les programmes de littérature apporterait sans doute des éléments de réflexion tout aussi intéressants concernant la légitimation universitaire de ces écrivains. Recherche que nous envisagerons très probablement un jour.

U. Eco, à la suite de son *Œuvre ouverte*), ou d'un doctorat à atteindre, selon un programme idéologique ou d'autres objectifs prédéterminés, c'est précisément cela qui accorde à l'œuvre des lauréats une valeur exemplaire et, de ce fait, universelle.

IV

S'il est vrai que la légitimation de la littérature par la figure de l'auteur – «*personne biographique, référée à un état civil*» (Meizoz, 2007: 43) – est désormais révolue, nul doute que, comme le disait aussi Roland Barthes, tel qu'Antoine Compagnon le rappelle dans le cours cité plus haut, derrière le texte, le lecteur «désire l'auteur»²⁸. Un auteur d'autant plus désiré que chaque lauréat est invité à s'exprimer directement sur son œuvre, selon deux versants prioritaires : l'histoire de son devenir d'écrivain et les raisons pour lesquelles il écrit.

Ces deux axes orienteront dorénavant ma réflexion, dans la mesure où ils suscitent, au-delà des raisons explicitées dans les discours de présentation des lauréats, d'autres réflexions sur la valeur des études littéraires aujourd'hui.

Devant ce corpus si intéressant, je me suis demandée s'il était possible de dresser une typologie des «raisons d'être» de ces écrivains, et de rejoindre par ce biais les questions auxquelles ils étaient censés répondre dans leurs discours de réception du prix. Une typologie de leurs «raisons d'être» pourrait s'avérer intéressante du point de vue d'une évaluation de l'utilité de leur travail faite par les écrivains mêmes, ou de l'utilité de ce travail pour les autres, leurs lecteurs. La question s'imposait : arriverait-il que les mots – utile, utilité – aient été prononcés dans les discours de réception?

Nous avons constaté que ces mots sont explicitement employés par quelques auteurs, dont Gao Xingjian et Imre Kertész; implicitement par d'autres, qui préfèrent faire référence à l'utilité de la littérature par le recours à des situations ou à des allégories qui en suggèrent les domaines d'utilité. C'est ainsi que Naipaul privilégie l'apport de la littérature au savoir et à la compréhension de soi-même, de l'autre et du monde; que Harold Pinter élit l'engagement de l'écrivain comme caractéristique constitutive de celui-ci – pour cet auteur, l'écrivain est celui qui choisit d'intervenir, celui dont la mission est d'être utile, par ses choix et ses engagements envers la société; qu'Orhan Pamuk considère que la littérature sert à faire comprendre son histoire et celle des autres; que Doris Lessing fait appel à la prise de conscience politique et éthique du monde occidental au sujet de la dette qu'il a endossée envers lui-même et les autres, au long de siècles de colonisation, par le simple fait de la transmission d'un bien essentiel, la lecture, qu'il est de son devoir de préserver.

²⁸ Nous faisons référence au cours d'A. Compagnon diffusé en ligne cité n.11.

V

Or, nous le savons tous, la notion de littérature ou, peut-être mieux, les critères qui la légitiment en termes de *valeur* changent au fil du temps. C'est pourquoi il conviendrait d'en analyser quelques propositions théoriques avant de saisir ce qui, d'après les lauréats eux-mêmes, légitime leur travail – reconnu comme le travail littéraire le plus important pour l'humanité, en un moment donné, par l'attribution du prix Nobel.

Toujours d'après Silvina R. Lopes, au creux de la problématique de la légitimation de la littérature se trouve une question de départ : «qu'est-ce que la littérature?»²⁹. Tel que ce critique le reconnaît, l'étude de la «légitimation» reste un problème ouvert et, de ce fait, «historiquement réinventé» (Lopes, 1994: 18). Nous reconnaissons, avec SRL, qu'«il y a toujours un excès de sens par rapport à n'importe quelle signification du mot littérature», de par «l'impossibilité à trouver une racine commune aux rhétoriques plurielles» qui déterminent, en partie, cette signification (Lopes, 1994: 476); que, par conséquent, la détermination des instances légitimatrices de la littérature ne peut qu'accentuer cette plurivocité, instable et toujours renouvelée, et qu'elle ne pourra jamais aboutir à l'exhaustivité; que, d'autre part, cette détermination, fondée sur la «justification», ne peut qu'accentuer son propre «caractère paradoxal». C'est ainsi qu'il est impossible d'émettre des jugements définitifs sur le littéraire puisque «tout jugement suppose des normes [établies] a priori» et que le «droit à l'improbable» est assigné à la littérature (Lopes, 1994: 479). Ce qui, pour SRL, n'implique pas l'absence de jugements pluriels, mais l'impossibilité d'un jugement-synthèse définitif sur la légitimation du littéraire. Pour ce critique, qui reconnaît la littérature comme une «pratique bouleversante», la crise est une condition même de l'existence de la littérature. C'est la raison pour laquelle elle propose alors de ne pas considérer la base historiciste qui soutient la notion de crise selon un processus d'opposition à ce qui précède, générateur de continuité, et de concevoir plutôt la rupture dans un sens positif. La crise de l'identité du littéraire cesserait alors d'avoir un sens négatif et se révélerait en tant que facteur de légitimation : elle deviendrait constitutive de la littérature.

D'autre part, et nous situant maintenant sur le plan institutionnel, il faut le reconnaître, cette crise d'identité a depuis toujours été à la base de tous les soubresauts qu'ont connus les études littéraires³⁰ au sein de l'institution universitaire.

C'est pourquoi il devient à nos yeux légitime de revenir sur cette notion à l'université, à l'heure actuelle, où la «non-identité» du littéraire, son instabilité, sont devenues des

²⁹ Nous traduisons toutes les citations de SRL.

³⁰ Entendues au sens proposé par Antoine Compagnon dans son livre *Le démon de la théorie*, paru en 1998: «les études littéraires, c'est-à-dire, l'histoire littéraire et la critique littéraire, ou encore la recherche littéraire» (Compagnon, 1998: 17).

données acquises de la définition même de littérature. En conséquence de la faillite des instances de légitimation traditionnelles – le temps (l'histoire littéraire), la responsabilité auctoriale biographique et l'absence des «maîtres à penser» en tant que fondements du canon; la littérarité (fondement des formalismes); l'abandon de catégories exclusives au récit (narratologiques, par exemple) –, les études littéraires situent l'historicité des œuvres du côté de la réception de celles-ci et de l'effet qu'elles produisent chez le lecteur, en accentuant l'importance de la lecture en tant qu'expérience fondatrice du littéraire. Sur le plan institutionnel, les effets de ce changement de perspective demanderaient à leur tour une réflexion accrue sur les pratiques d'enseignement littéraires, en ce qu'un espace nouveau leur devrait être offert: celui de publics diversifiés, susceptibles d'y apporter de nouveaux éléments de légitimation, en fonction de leurs valeurs, elles aussi tout aussi instables que le littéraire même. Réfléchissant sur la valeur des enseignements littéraires pour les diverses formations universitaires, T. Todorov pose la question essentielle pour un changement véritable des mentalités: «Avoir comme professeurs Shakespeare et Sophocle, Dostoïevski et Proust, n'est-ce pas profiter d'un enseignement exceptionnel?» (Todorov, 2007: 89).

Cette crise d'identité se révèle pourtant également en dehors de l'institution universitaire, par la volonté des écrivains, qui souhaitent élire leur propre tradition ou rompre définitivement avec elle. Une crise qui ne peut que refléter la nature des études littéraires elles-mêmes, celles-ci comprenant les textes, tout autant que leurs auteurs, les institutions où elles sont pratiquées et les publics qu'elles envisagent.

Tel que l'analyse des différents discours dont se compose notre corpus le laisse comprendre, la crise d'identité est vécue au premier abord par chaque écrivain. Entre autres, les titres attribués par Imre Kertész et par J. M. Coetzee à leurs discours sont à ce propos significatifs: «Eurêka!» et «Lui et son homme», respectivement. L'écrivain hongrois espère de son discours qu'il l'aide à «mettre fin à cette dualité, à réunir ces deux personnes qui vivent en [lui]» (Kertész, 2002: 1); le dramaturge J. M. Coetzee, soumet son titre «Lui et son homme» au jeu allégorique tissé sur le destin de son héros après le retour de l'île, prolongeant le récit de Daniel Defoe, et s'interroge sur les liens qui rattachent l'auteur à l'écrivain et à ses personnages, en quête d'identité: «Comment faut-il se les figurer, cet homme et lui? Le maître et l'esclave? Des frères, des jumeaux? Des compagnons d'armes? Ou des ennemis, des adversaires? Quel nom donnera-t-il à ce compagnon anonyme avec qui il partage ses soirées et parfois ses nuits aussi?» (Coetzee, 2003: 4). Et il poursuit sa réflexion en ces termes:

S'il faut décider de quelque ressemblance pour la paire qu'ils font, son homme et lui, il écrirait qu'ils sont comme deux navires faisant voile dans des directions contraires,

l'un cinglant vers l'ouest, l'autre vers l'est. Ou mieux, qu'ils sont des matelots à la tâche dans la voile, l'un sur un navire faisant route vers l'ouest, l'autre sur un navire voguant vers l'est. Leurs navires se croisent bord sur bord, ils passent assez près pour se héler. Mais la mer est forte, le temps à la tempête : les yeux fouettés par les embruns, le ciel couvert de brouillard, les mains brûlées par les cordages, ils se croisent sans se reconnaître, trop occupés pour même se faire signe (Coetzee, 2003: 4-5).

Les études littéraires doivent tout aussi bien reconnaître la précarité de leur objet d'étude, son opacité, sa capacité de résistance à toute vérité définitive. Toujours selon Silvina R. Lopes,

Chaque texte construit allégoriquement sa propre théorie. Mais cette construction est uniquement un des effets de sa lecture (qui implique des codes, des conventions, la réalité historique); l'autre effet de sa lecture étant son illisibilité, qui introduit un élément perturbateur de la suffisance de la théorie originale et constitue elle-même un appel à la théorie (Lopes, 1994: 485).

Il me semble donc *utile* de revenir sur la question de la légitimité à une époque où les balises traditionnelles de la légitimation sont mises en cause, où l'histoire de la littérature se veut parfois une histoire personnelle de la littérature, en toute subjectivité du lecteur devenu historien de lui-même. Mais tout auteur n'écrit-il pas avant tout pour lui-même? Proust l'avait dit, les lauréats ne cessent de le dire, même si c'est pour dire le monde, leur monde qui, par là, devient notre monde.

VI

La réponse donnée par plusieurs lauréats à la question de savoir pour qui ils écrivent nous permet sans doute d'établir un premier critère de légitimation de la littérature. Un critère qui procède tout d'abord de la reconnaissance de la littérature comme un travail – l'activité d'écrire – un travail qui conduit à des résultats: la production d'un livre. La littérature existe par les livres, par l'activité qui conduit à leur production, l'écriture, et par la lecture dont ils seront l'objet.

La position de V. S. Naipaul à ce sujet est claire. Originaire de Trinidad, petite communauté multiculturelle à la confluence de migrations coloniales européennes, africaines et indiennes, localisée dans l'espace d'un entre-deux qui «n'appartient [...] ni à l'Amérique du Sud ni aux Antilles», il expose longuement les conditions dans lesquelles il a fait son

apprentissage et son expérience de l'écriture, pour conclure : «Mais un livre avait été écrit, et j'étais devenu, pour moi en tout cas, un écrivain.» (Naipaul, 2001: 7).

Or, il est intéressant de s'interroger sur les différentes désignations utilisées par les lauréats concernant la «littérature». Le consensus est loin de les réunir, face à ce mot qui détermine, en lui-même, l'objet du prix qui leur a été octroyé.

Le critère avancé par Naipaul pour annoncer la naissance du livre ne peut être dissocié du sujet qui assume ce travail: l'écrivain. C'est en effet son activité qui le définit en tant qu'écrivain. La production du livre légitime donc pour lui l'être écrivain, à l'opposé des rapports que nous reconnaissons comme professionnels: les facultés accordent des titres professionnels avant l'exercice du métier; les légitiment avant la pratique. La littérature est donc avant tout le résultat d'une activité; et son existence légitime celui qui la produit, lui accordant le titre d'écrivain.

Ce constat explique certainement la réflexion de nature ontologique développée par les lauréats. Celle-ci assume souvent la forme d'une quête identitaire entre le personnage civil et cet «autre moi» devenu écrivain, que l'«être social» que Proust, cité à l'appui par Naipaul, avait si bien défini comme l' «autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices» (Naipaul, 2001: 1). La légitimité de la littérature s'accompagne ainsi pour cet auteur de sa propre reconnaissance par celui qui s'assume comme tel: l'homme devenu, par ce travail, un autre, un écrivain.

Ce constat explique certainement aussi la convergence de tous les lauréats envers la reconnaissance d'eux-mêmes comme les premiers destinataires de leur écriture. Cette circonstance, de même que le caractère intime de l'activité de l'écriture, donne parfois lieu à un rapport d'identité, à une fusion même, entre l'écrivain et son œuvre.

À l'appui de l'évocation de quelques passages du *Contre Sainte-Beuve* qu'il cite, Naipaul reconnaît n'être que «la somme de [ses] livres». Pour l'auteur, chacun de ses livres «couronne les précédents et en procède». Il souligne ainsi la circularité d'une œuvre dans laquelle il reconnaît pourtant des étapes de constitution, au gré de forces centripètes renouvelées à chaque nouveau titre: «Il me semble qu'à n'importe quelle étape de ma carrière littéraire on aurait pu dire que le dernier ouvrage contient tous les autres» (Naipaul, 2001: 2). A l'instar de l'expérience de Saramago (1998), chez Naipaul aussi l'homme devenu écrivain se fond dans son œuvre, et cette œuvre n'est que l' «amplification» d'un noyau premier que la «chance», mais aussi «beaucoup de travail» ont fait fructifier (Naipaul, 2001: 8).

Si les discours prononcés par Gao Xingjiang³¹ et par Naipaul constituent la justification du rapport d'identité entre l'homme devenu écrivain et ses livres, celui prononcé par Imre Kertész se revêt d'autres objectifs. L'auteur hongrois attribue d'ailleurs deux fonctions explicites à son discours: l'une, d'ordre personnel, le rapprocherait de ses prédécesseurs, dans la quête de lui-même face à son double d'être civil et d'écrivain; l'autre témoigne de la prise de conscience de l'objectif de sa vie, de son devoir de témoigner. Une «prise de conscience existentielle», qui ne lui a «pas donné la maîtrise de [son] art» (à l'opposé de Naipaul), «mais celle de [sa] vie, alors [qu'il] l'avait presque perdue», d'après ses propres mots (Kertész, 2002: 3). Prise de conscience qui accorde tout son sens au titre euphorique de son discours, «Eurêka !».

Pour Imre Kertész, son œuvre, qu'il a construite dans les circonstances atroces de la condamnation aux camps de concentration hitlériens, et poursuivie sous la dictature soviétique en Hongrie, d'abord écrite pour lui-même dans le seul espace de liberté qui lui était accordé – sa subjectivité –, est envisagée, à partir de cette «révélation soudaine», sous un angle particulier, celui de sa portée sociale. À la distance des événements qu'elle est censée évoquer, Imre Kertész la conçoit comme porteuse de sens pour l'humanité. Un autre critère que celui de la légitimation personnelle par et pour l'écrivain lui-même est alors convoqué : celui de la légitimation historique. Témoin de l'histoire de l'Humanité, son œuvre se voit attribuer par l'écrivain un autre destinataire que lui-même, de même qu'une autre fonction: celle de garantir la mémoire de l'absurde devant les générations à venir. «Écrivain d'un seul thème – l'Holocauste» – Imre Kertész légitime son œuvre à la distance historique des événements qui s'imposent à lui simultanément comme un devoir de mémoire et comme un moment de «cassure» dans le fil de l'histoire de la littérature mondiale: «Quand on écrit sur Auschwitz, il faut savoir que, du moins dans un certain sens, Auschwitz a mis la littérature en suspens», affirme-t-il (Kertész, 2002: 4).

L'Histoire est alors convoquée par cet auteur comme agent de légitimation décisif de la production littéraire postérieure à l'Holocauste, même si ce crime n'en est pas «le sujet». «En effet, quel écrivain d'aujourd'hui n'est pas un écrivain de l'Holocauste?», s'interroge métonymiquement Imre Kertész, à la constatation de la «dissonance qui règne depuis des décennies dans l'art contemporain en Europe». La littérature ne peut qu'en être imprégnée, conclut-il: «Dans l'Holocauste, j'ai découvert la condition humaine, le terminus d'une grande aventure où les européens sont arrivés au bout de deux mille ans de culture et de morale.» (Kertész, 2002: 4).

³¹ Dont le discours prononcé devant l'Académie suédoise le 7 décembre 2000, «La Raison d'être de la littérature», a été publié, suivi des «Dialogues sur l'écriture» échangés avec Denis Bourgeois sous le titre «Au plus près du réel», entre 1994-1997.

Le rôle que ses lecteurs demandent à son œuvre, le sens qu'ils en dégagent, la valeur qu'ils lui attribuent sont ainsi convoqués par Kertész. C'est justement au nom des valeurs fondatrices de l'Europe qu'il fait appel à la «responsabilité» de ses lecteurs, présents et dans l'avenir. Son discours constitue, en conséquence, une réflexion sur la valeur de l'attribution du prix à son œuvre, comme facteur de légitimité de la littérature en tant que témoignage: «Que l'Académie Suédoise ait jugé bon de distinguer précisément mon œuvre prouve à mes yeux que l'Europe éprouve à nouveau le besoin que les survivants d'Auschwitz et de l'Holocauste lui rappellent l'expérience qu'ils ont été obligés d'acquérir». Selon l'auteur, cette décision constitue «une marque de courage, voire d'une certaine détermination» (Kertész, 2002: 5).

Pour le lauréat hongrois, la légitimité de la littérature se mesure ainsi en fonction de son effet futur, en fonction de son *utilité*: «Mais comme en définitive il s'agit de littérature qui est aussi, selon l'argumentation de votre Académie, un acte de témoignage, peut-être sera-t-elle *utile*³² à l'avenir, et si j'écoutais mon cœur, je dirais même plus: elle servira l'avenir» (Kertész, 2002: 6). C'est pourquoi «dans [ses] écrits, l'Holocauste n'a jamais pu apparaître au passé» (Kertész, 2002: 4).

S'il est vrai que la plupart des lauréats s'accordent sur le fait qu'ils écrivent d'abord pour eux-mêmes, et ce pour différentes raisons – les unes de nature strictement personnelle, fort liées à la quête de soi et à l'affirmation d'une identité individuelle, les autres que les circonstances politiques entraînant la persécution ou l'exclusion expliquent –, la reconnaissance de l'effet de leur œuvre dans la société est une conséquence qui en découle dans maints discours. Une conséquence qui va de pair avec le processus même de la reconnaissance de soi en tant qu'écrivain. Effectivement, la tonalité autobiographique caractérise les discours des lauréats³³.

La question de savoir pour qui chacun écrit se double alors de celle de savoir comment chaque lauréat est devenu écrivain. Ecrire pour soi devient alors le point de départ d'une aventure qui, ne cessant de répondre à une quête de soi de plus en plus exigeante pour tous³⁴, s'offre en toute générosité à des lecteurs qui s'y reconnaissent, dans les différentes formes fictionnelles que l'«écriture»³⁵ recèle. Le destinataire de l'écriture de chacun s'énonce au pluriel: les lecteurs, en dernière instance, les seuls agents de légitimation d'une œuvre qui a commencé par être écrite pour soi mais qui s'ouvre au plus grand nombre. Ainsi, si nous surprenons dans le discours d'Orhan Pamuk un long inventaire

³² Nous soulignons.

³³ Nous ne nous attarderons pas en détail sur chaque cas personnel, l'approche autobiographique n'étant pas le but de notre étude. Nous tiendrons note, pourtant, des circonstances personnelles dans lesquelles certains écrivains sont nés à l'écriture, dans la mesure où ces informations nous permettent de mieux cerner nos objectifs.

³⁴ Le discours d'Elfried Jelinek, lauréate en 2004, l'illustre particulièrement, centré sur les rapports entre le poète et la langue, dans le douloureux processus de la création d'une langue sienne.

³⁵ Expression souvent utilisée par les lauréats pour dire la littérature, rappelant le sens que Roland Barthes lui avait attribué.

de justifications pour son écriture (Pamuk, 2006: 7), force est de constater le «caractère paradoxal de la légitimation du littéraire», tel que l'avait caractérisé Silvina R. Lopes.

Or, c'est justement la relation profonde qu'il sent exister entre ses propres motivations à l'écriture et le public qui les lira qui constitue un des facteurs de légitimation de son œuvre pour Orhan Pamuk. Pour ce lauréat, les dix-huit raisons personnelles pour lesquelles il écrit, qu'il énonce, de façon itérative, par «J'écris parce que...», ne trouvent leur sens qu'à partir du moment où le «monde nouveau» bâti dans chacun de ses romans, trouve un auditoire: «le monde entier» (Pamuk, 2006: 7). Déjà les objectifs pour lesquels il écrit, qu'il énonce selon le même procédé stylistique – «J'écris pour» –, en six répliques, trouvent leur légitimation sur un fonds politique: «J'écris pour que le monde entier sache quel genre de vie nous avons vécu, nous vivons moi, les autres, nous tous, à Istanbul, en Turquie», et sur un fonds strictement personnel: il écrit dans le souci de se réfugier au sein de l'écriture – «J'écris pour être seul», puis de se connaître lui-même – «J'écris dans l'espoir de comprendre pourquoi je suis à ce point fâché avec vous tous, avec tout le monde», finalement de répondre à l'attente du public, qui exige de lui l'accomplissement de son rôle d'écrivain – «J'écris en me disant qu'il faut que je finisse ce roman, cette page que j'ai commencée. J'écris en me disant que c'est ce à quoi tout le monde s'attend de ma part». Sa dernière réplique résume à elle seule la signification suprême de son choix: «J'écris pour être heureux». Son bonheur lui vient justement de cette quête d'équilibre entre ses diverses justifications pour l'acte d'écriture et les divers objectifs qu'il assigne à son travail (Pamuk, 2006: 7).

Le discours d'O. Pamuk légitime ainsi le «sens de la littérature» (Pamuk, 2006: 2), à l'appui des raisons pour lesquelles il est devenu écrivain et pour lesquelles il écrit. Le caractère paradoxal de cette légitimation devient alors évident, et s'inscrit dans la «tradition» des écrivains qui, comme Montaigne, qu'il cite, «que ce soit en Occident ou en Orient, se démarquent de la société, quelle qu'elle soit, où ils vivent, pour s'enfermer dans une chambre pleine de livres» (Pamuk, 2006: 3), et parviennent, au prix de «se plonger en [eux-mêmes]» (Pamuk, 2006: 2) à écrire pour tous. Sa conception de la «littérature véritable» confirme le paradoxe :

L'écrivain qui s'enferme dans une chambre et développe son talent pendant des années, et qui essaie de construire un monde en commençant par ses propres blessures secrètes, consciemment ou inconsciemment, montre une confiance profonde en l'humanité. J'ai toujours eu cette confiance en ce que les autres aussi portent aussi ce genre de blessures, en ce que les êtres humains se ressemblent. Toute la littérature véritable repose sur une confiance – d'un optimisme enfantin – selon laquelle les hommes se ressemblent. (Pamuk, 2006: 5).

De même que la réponse à la question de savoir pour qui les lauréats écrivent ne peut être dissociée de celle de leur devenir comme écrivains, celle-ci ne peut être dissociée de celle de leurs motivations à l'écriture.

L'assomption de l'écrivain en tant que quelqu'un de profondément engagé dans son temps, d'autant plus engagé qu'il fuit le monde pour mieux pouvoir le dire (à l'instar d'O. Pamuk, conscient que le métier d'écrivain expose celui qui l'assume à des risques, au «conflit» (Pamuk, 2006: 4-5)), conduit à la notion de l'écrivain comme un «conteur d'histoires». La reconnaissance de cette fonction renforce la capacité de son intervention et de celle de la littérature dans la société.

La plupart des discours des lauréats analysés est coïncidant sur les effets de la littérature considérés comme facteur de légitimation. Ces effets sont clairement définis en termes de développement global des sociétés (et pas exclusivement économique) par quelques écrivains. C'est le cas encore d'O. Pamuk, qui met l'accent sur les conséquences néfastes de la prohibition de livres dans bien de sociétés contemporaines aujourd'hui:

Je crois que la littérature est la somme la plus précieuse que l'humanité s'est donnée pour se comprendre. Les sociétés humaines, les tribus et les nations deviennent intelligentes, s'enrichissent et s'élèvent dans la mesure où [elles] prennent au sérieux leur littérature, où [elles] écoutent leurs écrivains, et comme nous le savons tous, les bûchers de livres, les persécutions contre les écrivains présagent pour les nations de périodes noires et obscures (Pamuk, 2006: 3).

Doris Lessing le constate à son tour, qui a pu témoigner du besoin de livres dans les sociétés les plus pauvres d'Afrique comme condition essentielle à la vie. Écrire pour se dire, écrire pour dire quelque chose : soi, l'autre, nous, peu importe. Pour «raconter des histoires»; souvent à ceux qui n'ont que cela comme richesse. Le besoin vital de la lecture est confirmé par l'écrivain d'après les situations dont elle a pu elle-même être le témoin au Zimbabwe, situations qui suffiraient à légitimer tout acte de lecture comme un acte de survivance dans certaines zones du monde contemporain.

Le rôle de conteur d'histoires acquiert sous la plume de maints lauréats des connotations nettement politiques. La littérature se trouve de ce fait légitimée chez ceux-ci comme forme de pouvoir. Doris Lessing énonce cette forme de pouvoir comme un devoir éthique des anciennes puissances coloniales. C'est la responsabilité des pays colonisateurs que de nourrir l'appétit qu'ils ont créé pour les livres en les sauvegardant de la disparition et de la destruction. C'est le devoir de l'Occident de reconnaître que dans beaucoup de ces sociétés toutes les conditions se trouvent réunies pour expliquer «comment ne pas gagner

les prix Nobel» (c'est le titre de son discours). Écoutons l'auteure: «On dit qu'un peuple a le gouvernement qu'il mérite, mais je ne crois pas que ce soit vrai du Zimbabwe. Et puis nous devons garder en mémoire que ce respect et ce désir de livres proviennent, non du régime de Mugabe, mais de celui qui le précédait, celui des Blancs.»

L'écrivaine dénonce pourtant une situation analogue au cœur de Londres même. Son expérience du Zimbabwe des années quatre-vingts n'est pas sans évoquer celle plus récente, qu'elle rapporte dans une «école de garçons, avec de beaux bâtiments et de beaux jardins», où «la venue d'une célébrité est chose normale pour eux»:

Pendant que je leur parle, l'école enveloppée de poussière volante du nord-ouest du Zimbabwe est présente à ma mémoire. Je regarde ces visages légèrement curieux qui me font face et tente de leur raconter ce que j'ai vu la semaine d'avant. Des salles de classe sans livres, sans manuels scolaires ou atlas, ni même une carte épinglée au mur. Une école où les enseignants supplient qu'on leur envoie des livres pour leur expliquer comment enseigner, eux-mêmes ayant à peine dix-huit ou dix-neuf ans. J'explique à ces jeunes Anglais que tout le monde mendie des livres.

L'écrivaine ressent que la distance est pourtant infranchissable entre le monde qu'elle décrit et celui de ses auditeurs, chez lesquels la situation décrite ne semble susciter aucun intérêt : «Celui ou celle qui prononce un discours j'en suis sûre, doit connaître ce moment où les visages qu'il ou elle regarde deviennent inexpressifs. Ses auditeurs n'entendent pas ce qu'il ou elle dit : aucune image mentale ne correspond à ce qu'il ou elle leur explique».

C'est donc sur le plan des valeurs que Doris Lessing énonce le pouvoir de la littérature : le devoir de garantir la mémoire de valeurs que l'Histoire, traversée par des périodes de guerres et d'infamie, ne peut faire oublier.

De quelles valeurs peut-elle donc être porteuse, la littérature, dans ces espaces post-coloniaux; diffèrent-ils tellement les besoins de lecture, par rapport aux espaces occidentaux? Une des situations relatées dans le discours de Doris Lessing est à cet égard, exemplaire :

J'appartiens moi-même à une petite organisation qui a démarré avec le projet d'introduire des livres dans les villages. Un groupe de gens, par ailleurs, était allé sur le terrain au Zimbabwe. Tous m'ont répété que les villages, à la différence de ce qu'on disait, étaient pleins de gens intelligents, d'enseignants à la retraite, d'autres en congé, d'enfants en vacances, de vieilles personnes. Ayant moi-même financé une petite étude sur ce que les Zimbabwéens voulaient lire, j'ai découvert que les résultats étaient comparables à ceux d'une étude suédoise dont j'ignorais l'existence. Les gens veulent lire les mêmes livres que nous autres Européens: romans de toute sortes,

science-fiction, poésie, romans policiers, pièces de théâtre, ouvrages pratiques, par exemple comment ouvrir un compte bancaire. Sans oublier les œuvres complètes de Shakespeare.

VII

D'après les prises de parole que nous avons lues, nous pourrions conclure à deux perspectives fondamentales qui justifieraient l'utilité de la littérature. Que son utilité soit mise en valeur en termes personnels par maints écrivains qui, au bout d'une étape plus ou moins longue d'apprentissage de l'écriture affirment n'écrire que pour eux-mêmes, que ce soit pour se dire ou pour dire le monde; que son utilité soit par contre envisagée d'après les résultats qu'ils estiment possibles d'obtenir auprès des lecteurs, tant au niveau de leur vision nouvelle du monde, qu' à celui de l'éveil d'une mémoire collective que les textes ne cessent d'évoquer, force est de constater que la littérature est envisagée par tous les lauréats d'un point de vue pragmatique, dont les résultats se manifestent et au niveau individuel et au niveau des collectivités sur lesquelles la littérature est censée agir.

Ceci nous permet de conclure que le critère majeur de légitimation de la littérature est celui de son effet, ce qui revient à dire, celui de son *utilité*. Un critère qui avait été considéré le premier par Nobel; un critère qui ne cesse d'être reconnu par les lauréats contemporains.

La situation exposée par Doris Lessing s'avère ainsi dans toute son ampleur et constitue un cri d'alerte sur ses conséquences.

L'histoire à laquelle elle fait allusion dans son discours, au sujet de cette jeune femme qui, au prix de tant d'efforts, traîne ses enfants en allant chercher de l'eau, bien précieux qu'elle doit protéger de la poussière qui l'enveloppe et l'assoiffe davantage, tout en lisant un extrait du roman de Tolstoï *Anna Karénine*, acquiert toute sa portée allégorique, sur le plan humain, mais surtout politique. La jeune femme s'identifie à l'héroïne de Tolstoï:

Varinka me ressemble avec son foulard blanc, et elle s'occupe d'enfants elle aussi. Je pourrais être cette jeune fille. [...] Oui, pense-t-elle, un homme viendra me chercher moi aussi et m'emmènera loin de tout ça, il m'emmènera avec les enfants, oui, il m'aimera et prendra soin de moi.

Maints lauréats le reconnaissent, l'effet de la littérature, son utilité, l'éclosion de sa capacité sinon à faire changer le monde, du moins à le rendre supportable (l'histoire de la jeune femme citée par Doris Lessing l'illustre), ne s'avère possible qu'à partir d'une volonté politique. Les instances du pouvoir deviennent dès lors les interlocuteurs premiers des écrivains lauréats. C'est à elles qu'ils s'adressent, par le moyen de leurs discours; c'est à

elles aussi que s'adressent les grands textes littéraires, paradoxalement, dans la mesure où ces textes n'ont pas été écrits en premier pour ces instances, mais que l'attribution du Prix Nobel a su apprivoiser. D'autre part, écrits tout d'abord pour eux-mêmes par ceux qui allaient devenir un jour les lauréats Nobel, ces textes concernent souvent ceux auxquels toute parole est prohibée. C'est dans la mesure aussi où leurs textes donnent une voix à ceux auxquels nul ne pense, les déshérités du sort, qu'ils prennent toute leur valeur. Dans l'espoir qu'un jour, par des hasards tout aussi imprévisibles que celui qui a pu mettre le texte de Tolstoï entre les mains de la jeune mère référée dans le discours de Doris Lessing, ceux-là puissent les lire et se sentir reconnus.

La redécouverte de la liberté traversait le discours de l'écrivain suisse d'origine allemande Hermann Hess, lauréat de 1946, et stimulait déjà la prise de conscience de la valeur des livres pour le monde futur, prévoyant la mondialisation vers laquelle couraient les sociétés. Fruit de la pensée d'hommes libres, la littérature acquiert une nouvelle valeur dans le contexte de la mondialisation. Effectivement, nous constatons que quelques discours contemporains accentuent les valeurs communes à bien des discours qui les ont précédés, traduisant des expériences éloignées dans l'espace et dans le temps. H. Hess considérait que «l'esprit est international et supra-national» et il se mobilisait déjà contre une humanité intellectuellement uniformisée; il défendait «le sens de la qualité, le caractère inimitable et unique du travail humain individuel», et faisait l'éloge de la diversité des races et des peuples sur la terre, anticipant en cela sur Saramago (1998), Günter Grass (1999), Coetzee (2003) ou H. Pinter (2005).

Concevant un auditoire vaste, se donnant comme finalité l'éveil de la conscience de tous les lecteurs dans le contexte de la mondialisation contemporain, l'utilité de la littérature se mesure ainsi, d'après le discours de quelques auteurs, à sa capacité d'engagement, devant la préservation des valeurs fondamentales.

VIII

Les différentes formes par lesquelles se manifeste l'engagement des écrivains et la diversité des domaines où cet engagement devient intelligible nous permettent de conclure à l'«effet-valeur» de la littérature.

A ce propos, Günter Grass s'interrogeait déjà en 1999 sur ce qui rendait les livres – et leurs auteurs – si dangereux pour certains gouvernements et églises, politburos et mass média. Il citait la mise au feu de livres, pratique courante encore aujourd'hui et à laquelle se référerait O. Pamuk sept années après. Pour l'auteur allemand, de même que pour d'autres, dont le dramaturge britannique H. Pinter, les livres apprennent qu'il n'y a pas une vérité unique mais plusieurs vérités. Ce dernier va plus loin, qui pose la question de la vérité de

l'art, en termes civiques; vérité qui souvent n'est pas du même ordre de valeurs pour l'artiste et pour l'homme civil. Nous transcrivons un extrait de son discours, qu'il intitule «Art, vérité et politique»:

En 1958 j'ai écrit la chose suivante: « Il n'y a pas de distinctions tranchées entre ce qui est réel et ce qui est irréel, entre ce qui est vrai et ce qui est faux. Une chose n'est pas nécessairement vraie ou fausse; elle peut être tout à la fois vraie et fausse. ». Je crois que ces affirmations ont toujours un sens et s'appliquent toujours à l'exploration de la réalité à travers l'art. Donc, en tant qu'auteur, j'y souscris encore, mais en tant que citoyen je ne peux pas. En tant que citoyen, je dois demander: Qu'est-ce qui est vrai? Qu'est-ce qui est faux? La vérité au théâtre est à jamais insaisissable. Vous ne la trouvez jamais tout à fait, mais sa quête a quelque chose de compulsif. Cette quête est précisément ce qui commande votre effort. Cette quête est votre tâche. La plupart du temps vous tombez sur la vérité par hasard dans le noir, en entrant en collision avec elle, ou en entrevoyant simplement une image ou une forme qui semble correspondre à la vérité, souvent sans vous rendre compte que vous l'avez fait. Mais la réelle vérité, c'est qu'il n'y a jamais, en art dramatique, une et une seule vérité à découvrir. Il y en a beaucoup. Ces vérités se défient l'une l'autre, se dérobent l'une à l'autre, se reflètent, s'ignorent, se narguent, sont aveugles l'une à l'autre. Vous avez parfois le sentiment d'avoir trouvé dans votre main la vérité d'un moment, puis elle vous glisse entre les doigts et la voilà perdue ».

Harold Pinter s'exprime avec conviction sur l'engagement dont se revêtent pour lui le métier d'écrivain, citoyen à part entière, et la pratique de l'écriture, qu'il désacralise. Interpellant fortement les politiques du mensonge qui gouvernent le monde et préfèrent garder les gens dans l'ignorance de la vérité pour mieux les maîtriser, il s'interroge:

Où est donc passée notre sensibilité morale? En avons-nous jamais eu une? Que signifient ces mots? Renvoient-ils à un terme très rarement employé ces temps-ci – la conscience? Une conscience qui soit non seulement liée à nos propres actes mais qui soit également liée à la part de responsabilité qui est la nôtre dans les actes d'autrui.

Et il poursuit, énonçant la condition de l'écrivain,

La vie d'un écrivain est une activité infiniment vulnérable, presque nue. Inutile de pleurer là-dessus. L'écrivain fait un choix, un choix qui lui colle à la peau. Mais il est juste de dire que vous êtes exposé à tous les vents, dont certains sont glacés bien sûr. Vous œuvrez tout seul, isolé de tout. Vous ne trouvez aucun refuge, aucune protection – sauf si vous mentez – auquel cas bien sûr vous avez construit et assuré

vous-même votre protection et, on pourrait vous le rétorquer, vous êtes devenu un homme politique.

et son devoir d'engagement devant le récit complet de la vérité:

Quand nous nous regardons dans un miroir nous pensons que l'image qui nous fait face est fidèle. Mais bougez d'un millimètre et l'image change. Nous sommes en fait en train de regarder une gamme infinie de reflets. Mais un écrivain doit parfois fracasser le miroir – car c'est de l'autre côté de ce miroir que la vérité nous fixe des yeux. Je crois que malgré les énormes obstacles qui existent, être intellectuellement résolu, avec une détermination farouche, stoïque et inébranlable, à définir, en tant que citoyens, la *réelle* vérité de nos vies et de nos sociétés est une obligation cruciale qui nous incombe à tous. Elle est même impérative. Si une telle détermination ne s'incarne pas dans notre vision politique, nous n'avons aucun espoir de restaurer ce que nous sommes si près de perdre – notre dignité d'homme.

La condition de l'écrivain en tant qu'être engagé dans la poursuite de la vérité confirme l'utilité de la littérature comme une forme de pouvoir. Une forme de pouvoir auquel l'écrivain ne peut se soustraire.

Claude Simon soulignait dans son célèbre discours de Stockholm de 1985 le pouvoir de la littérature en relevant sa capacité de changer notre rapport aux choses, de valoriser les «choses les plus usuelles», d'apprendre à les regarder autrement, par de nouvelles associations et de nouvelles manières de voir, par le «faire» de la littérature (citant Valéry). Claude Simon adressait alors un fort appel à l'engagement du lecteur pour qu'il apprenne à voir autrement et à nier des vérités uniques et définitives. Un pouvoir que Imre Kertész et Harold Pinter conçoivent différemment : comme devoir de mémoire pour le premier, devoir d'agir pour le second.

Témoin de son temps, Grass s'interrogeait: «What is to be done?». Écoutons sa prière à Sisyphe: «O Holy and (through the grace of Camus) Nobelified Sisyphus! May thy stone not remain at the top of the hill, may we roll it down again and like thee continue to rejoice in it, and may the story told of the drudgery of our existence have no end. Amen. »³⁶ (Grass, 1999: 9).

Grass énonçait alors déjà les exploits du monde contemporain où tout semble à la portée de l'homme: la communication intercontinentale, le clonage des créatures vivantes, etc. De même qu'il dénonçait l'incapacité des pouvoirs – mais aussi de la science – à éliminer la faim et ses conséquences, qui se propagent aux yeux de tous:

³⁶ La version en langue française ne se trouvant pas disponible, nous avons consulté la traduction de ce discours en langue anglaise sur le site Nobel. V. *supra* n. 21.

Anyone who can pay the price can get a new pair of kidneys. Hearts can be transplanted. We can phone anywhere in the world wire-free. Satellites and space stations orbit us solicitously. The latest weapon systems, conceived and developed, they too, on the basis of award-winning research, can help their masters to keep death at bay. Anything the human mind comes up with finds astonishing applications. Only hunger seems to resist. It is even increasing. Poverty deeply rooted shades into misery. Refugees are flocking all over the world accompanied by hunger. It takes political will paired with scientific know-how to root out misery of such magnitude, and no one seems resolved to undertake it (Grass, 1999: 9).

Tel qu'on peut le lire dans son discours, G. Grass écoutait Willy Brandt, le premier chancelier allemand à parler sur la faim en l'identifiant à une nouvelle forme de guerre³⁷ à l'Assemblée générale des Nations Unies en 1973, tant qu'il rédigeait son roman, *The Flounder*, où il était justement question des fondements de l'existence humaine, dont la nourriture. L'écrivain, accentuant le rôle anticipateur de la littérature, lançait le défi, tant qu'il lui semblait encore possible: «The issue is still with us. The poor counter growing riches with growing birth rates. The affluent north and west can try to screen themselves off in security – mad fortresses, but the flocks of refugees will catch up with them: no gate can withstand the crush of the hungry. (Grass, 1999:9).

Si des mesures urgentes n'étaient pas prises, alertait l'écrivain, les générations futures nous condamneraient sans appel. La littérature sera pourtant encore là, pour dénoncer l'irréversible, présage que le titre choisi pour son discours semble énoncer: «to be continued»:

The future will have something to say about all this. Our common novel must be continued. And even if one day people stop or are forced to stop writing and publishing, if books are no longer available, there will still be storytellers giving us mouth-to-ear artificial respiration, spinning old stories in new ways: loud and soft, heckling and halting, now close to laughter, now on the brink of tears³⁸ (Grass, 1999: 9-10).

En tant que lecture du monde, la littérature accroît ainsi la responsabilité sociale de l'écrivain, tel que le discours de Coetzee cité le fait sentir à son tour.

La valeur de l'écriture – que le vieux Robinson avait pris le goût de pratiquer comme une distraction (Coetzee, 2003: 2) –, apparaît clairement dans son discours, qu'il intitule «Lui

³⁷ «Hunger too is war », dans la version du discours de G. Grass en langue anglaise, consulté sur le site officiel de la Fondation Nobel, le 3 janvier 2009. Toutes les citations de ce discours ont été prises à cette source.

³⁸ Nous avons transcrit ce passage du discours de G. Grass en exergue à notre article.

et son homme», comme la seule *raison d'être* de l'homme, dans toute la générosité de cet acte. Au point que l'écrivain renommé que Coetzee est devenu et dont les fameux récits d'aventures sont sans hésitation copiés par d'autres, «sent s'insinuer dans son cœur comme un grain de camaraderie pour ses imitateurs». L'épisode des cannibales, crucial dans le récit premier de Defoe, est décrit en ces termes par le Robinson de Coetzee:

Lorsque les premières bandes de plagiaires et autres imitateurs s'emparèrent de son histoire d'île, et infligèrent au public leurs propres fables de la vie d'un naufragé, ils n'étaient à ses yeux ni plus ni moins qu'une horde de cannibales qui en avaient à sa propre chair, c'est à dire à sa vie; il ne se gêna pour le dire. *Lorsque je me défendais contre les cannibales qui cherchaient à me jeter bas pour me faire rôtir et me dévorer, écrivit-il, je croyais me défendre contre leurs agissements mêmes. Il ne me vint guère à l'esprit, écrivit-il, que ces cannibales n'étaient rien d'autre que des figures d'une voracité plus diabolique, propre à ronger la substance même de la vérité* (Coetzee, 2003: 4).

L'épisode référencé acquiert plus loin pour Robinson / Coetzee une portée allégorique:

Mais à présent, à y mieux réfléchir, il sent s'insinuer dans son cœur comme un grain de camaraderie pour ses imitateurs. Car il lui semble maintenant qu'il n'existe dans le monde qu'une poignée de récits; et si on interdit aux jeunes de pirater les anciens, il leur faut alors à jamais garder le silence (Coetzee, 2003: 4).

La leçon de J. M. Coetzee est on ne peut plus opportune dans le contexte de notre réflexion sur la légitimation de la littérature par les lauréats Nobel: la valeur de la littérature réside dans la capacité allégorique des épisodes dits par un narrateur, émule de l'écrivain, qui instaure la réflexion sur le littéraire au creux de la fiction. Conteur d'histoires, prenant plaisir dans le récit fictionnel, l'écrivain endosse une responsabilité sociale de la plus haute importance: celle d'instituer des récits où le fictionnel rejoint la vie, par le biais de mises en scène allégoriques. L'accès à la littérature devient donc indispensable pour les jeunes générations en tant que bien universel; l'être écrivain se charge de ce fait d'une tâche incontournable: celle de transmettre aux jeunes générations la mémoire de l'humanité, que chaque nouveau texte actualise. Le discours que Coetzee prononce à Stockholm l'illustre bien, construit autour du récit de plusieurs histoires et légendes, patrimoine de l'humanité, dont l'auteur, lui-même devenu figure allégorique de Robinson, ne parvient à décerner le sens qu'au fur et à mesure qu'il écrit ses aventures. «Lui et son homme», discours allégorique sur ce couple indissoluble constitué par l'écrivain et son double, en

l'occurrence le personnage devenu lui-même écrivain, articule le dialogue implicite entre l'«écrivain» et l'«écrivain», dans le sillage de la distinction naguère instituée par R. Barthes.

Si, pour Coetzee, «il n'existe dans le monde qu'une poignée de récits», l'univers de référence de Imre Kertész, rétrécissant le champ à sa mesure minimale, se réduit à un seul récit, celui de l'Holocauste, tel que nous l'avions référé précédemment.

J'ai vite compris que les questions de savoir pour qui et pour quoi j'écrivais ne m'intéressaient pas. Une seule question me travaillait: qu'avais-je encore en commun avec la littérature? Car il était clair qu'une ligne infranchissable me séparait de la littérature et de ses idéaux, de son esprit, et cette ligne – comme tant d'autres choses – s'appelle Auschwitz. Quand on écrit sur Auschwitz, il faut savoir que, du moins dans un certain sens, Auschwitz a mis la littérature en suspens. A propos d'Auschwitz, on ne peut écrire qu'un roman noir ou, sauf votre respect, un roman-feuilleton dont l'action commence à Auschwitz et dure jusqu'à nos jours. Je veux dire par là qu'il ne s'est rien passé depuis Auschwitz qui ait annulé Auschwitz, qui ait réfuté Auschwitz. (Kertész, 2002: 4).

La reconnaissance de son œuvre devient alors un acte de responsabilité: pour que cela ne soit jamais oublié. Les valeurs européennes, que tout écrivain a le devoir moral de préserver en toute circonstance, ressortissent à la mesure de l'horreur vécue:

Mais ce qui a été révélé à travers la *solution finale* et 'l'univers concentrationnaire' ne peut pas prêter à confusion, et la seule possibilité de survivre, de conserver des forces créatrices est de découvrir ce point zéro. Pourquoi cette lucidité ne serait-elle pas fertile? Au fond des grandes découvertes, même si elles se fondent sur des tragédies extrêmes, réside toujours la plus admirable valeur européenne, à savoir le frémissement de la liberté qui confère à notre vie une certaine plus-value, une certaine richesse en nous faisant prendre conscience de la réalité de notre existence et de notre responsabilité envers celle-ci (Kertész, 2002: 5).

Une expérience particulière renforce sa foi dans la littérature et l'utilité de son métier d'écrivain:

Pourtant, pendant que je préparais ce discours, il m'est arrivé une chose très étrange qui, en un certain sens, m'a rendu ma sérénité. Un jour, j'ai reçu par la poste une grande enveloppe en papier kraft. Elle m'avait été envoyée par le directeur du mémorial de Buchenwald, M. Volkhard Knigge. Il avait joint à ses cordiales félicitations une autre enveloppe, plus petite, dont il précisait le contenu, pour le cas où je n'aurais pas la force de l'affronter. A l'intérieur, il y avait une copie du registre journalier des

détenus du 18 février 1945. Dans la colonne «*Abgänge*», c'est-à-dire «pertes», j'ai appris la mort du détenu numéro soixante-quatre mille neuf cent vingt et un, Imre Kertész, né en 1927, juif, ouvrier. Les deux données fausses, à savoir ma date de naissance et ma profession, s'expliquent par le fait que lors de leur enregistrement par l'administration du camp de concentration de Buchenwald, je m'étais vieilli de deux ans pour ne pas être mis parmi les enfants et avais prétendu être ouvrier plutôt que lycéen pour paraître plus utile. Je suis donc mort une fois pour pouvoir continuer à vivre – et c'est peut-être là ma véritable histoire. Puisque c'est ainsi, je dédie mon œuvre née de la mort de cet enfant aux millions de morts et à tous ceux qui se souviennent encore de ces morts. Mais comme en définitive il s'agit de littérature, d'une littérature qui est aussi, selon l'argumentation de votre Académie, un acte de témoignage, peut-être sera-t-elle utile à l'avenir, et si j'écoutais mon cœur, je dirais même plus: elle servira l'avenir. Car j'ai l'impression qu'en pensant à l'effet traumatisant d'Auschwitz, je touche les questions fondamentales de la vitalité et de la créativité humaines; et en pensant ainsi à Auschwitz, d'une manière peut-être paradoxale, je pense plutôt à l'avenir qu'au passé. (Kertész, 2002: 5).

La posture actuelle des lauréats face à l'attribution du prix est tout à fait différente de celle, hypervalorisée, de l'«intellectuel» depuis l'Affaire Dreyfus, contre laquelle s'était déjà soulevé mai 68, sans pour autant minimiser le rôle des intellectuels dans le monde contemporain. Le témoignage des nobélisés révèle de nouvelles responsabilités accordées à l'écrivain, fondées sur l'abandon de l'idée de la possession de vérités universelles, définitives et totalisatrices, et les engage dans la défense de vérités plurielles et de la tolérance, dans le rejet de toute forme de totalitarisme. Ce qui renforce leur exigence de rigueur, envers eux-mêmes et envers les pouvoirs, vis-à-vis desquels ils se doivent de prendre des distances: en tant qu'intellectuels, leur pouvoir réside dans leur renoncement à devenir des symboles figés et dans leur droit à «être importuns», à prendre position, à s'engager, tout en étant conscients du caractère éphémère de leur intervention, ce qui ne la rend pourtant pas moins exigeante et rigoureuse³⁹. Le discours de Harold Pinter aide à l'élucidation de l'état d'errance de l'écrivain engagé, de son impossible enracinement dans un territoire ou dans une vérité définitifs: l'allégorie suggérée par la figure d'un Robinson revenu dans le monde civilisé, l'illustre bien. Le cas des romans du Nobel portugais, José Saramago (1998), se révèle, à leur tour, une référence incontournable à ce propos. Pour ce romancier, transformer les personnes réelles en personnages littéraires constitue la seule façon de préserver celles-là de l'oubli. Saramago aussi se posait la question essentielle: Pourquoi? À quoi bon? Le titre d'une de ses pièces de théâtre, *Que farei com este livro?* (1980), dont l'action est située allégoriquement au XVI^e siècle, au moment du retour à la métropole du

³⁹ V., à ce propos, Lopes, S. Rodrigues, «A literatura como experiência» (Lopes, 2003: 11-58).

poète épique portugais Luís de Camões, rentré de l'Inde, en quête d'éditeur pour son chef d'œuvre, *Os Lusíadas*, semble reproduire cette question. Dans cette pièce, centrée autour de la persécution des artistes par les états totalitaires, Saramago s'interroge sur la destinée des livres contemporains, sur leur utilité dans l'avenir. Pour l'auteur, la seule certitude est celle de la capacité de résistance à toutes les situations d'oppression par le biais de l'écriture. C'est pourquoi il nous propose une littérature centrée sur l'homme, capable de dévoiler ses capacités de voir au-delà du visible. La figure de l'aveugle est centrale chez Saramago, personnage seul capable de s'élever au-dessus des autres hommes pour se construire son propre ciel, comme c'est le cas du personnage féminin Blimunda, du roman *Memorial do Convento* (1984).

L'attribution du prix à l'écrivain chinois Gao Xingjian témoigne particulièrement de la capacité de résistance évoquée. Lecteur de son temps, un siècle post-nietzschéen, où les catastrophes provoquées par l'homme laissent les marques les plus sombres dans l'histoire, ses textes dénoncent les surhommes, et s'élèvent contre les crimes engendrés par le recours à la violence. Gao nous donne sa définition de l'écrivain. Pour lui, la voix de l'écrivain est avant tout la voix d'un individu. L'écrivain est un homme ordinaire, mais un homme sensible, fragile. «L'écrivain ne s'exprime ni en porte-parole du peuple ni en incarnation de la justice; sa voix est forcément faible, cependant c'est précisément la voix de cette sorte d'individu qui est beaucoup plus authentique» (Gao, 2000: 8). Son discours fait référence à la pression du pouvoir et de la politique sur les écrivains. Leur engagement est ainsi, pour Gao, d'un autre ordre et par là autrement politique.

IX

Je conclurai en rapportant les questions que G. Grass s'est posées à la fin de son discours :

Today we can see what those brilliant failures who were the Enlightenment's offspring have wrought. We can see what a dangerous position its delayed-action, word-detonated explosion has hurled us into. And if we are trying to repair the damage with Enlightenment tools, it is only because we have no others. We look on in horror as capitalism – now that his brother, socialism, has been declared dead – rages unimpeded, megalomaniacally replaying the errors of the supposedly extinct brother. It has turned the free market into dogma, the only truth, and intoxicated by its all but limitless power, plays the wildest of games, making merger after merger with no goal than to maximize profits. No wonder capitalism is proving as impervious to reform as the communism that managed to strangle itself. Globalization is its motto, a motto it proclaims with the arrogance of infallibility: there is no alternative. Accordingly, history has come to an end. No more 'To Be Continued ...', no more suspense. Though

perhaps there is hope that if not politics, which has abdicated its decision-making power to economics, then at least literature may come up with something to cause the 'new dogmatism' to falter (Grass, 1999: 8).

How can subversive writing be both dynamite and of literary quality? Is there time enough to wait for the delayed action? Is any book capable of supplying a commodity in so short supply as the future? Is it not rather the case that literature is currently retreating from public life and that young writers are using the internet as a playground? A standstill, to which the suspicious word 'communication' lends a certain aura, is making headway. Every scrap of time is planned down to the last nervous breakdown. A cultural industry vale of tears is taking over the world. What is to be done? (Grass, 1999: 9).

Aurons-nous encore assez de temps pour attendre les effets de la littérature à long terme, à une époque telle que la nôtre, que G. Grass décrit en termes de faillite de tout système politique, vaincu, dès le départ par l'emprise économique?

Question qu'il nous faudrait peut-être reprendre à notre compte en tant qu'universitaires, pour la reformuler en ces termes: Nous reste-t-il encore assez de temps, dans une université de plus en plus intéressée par le *revenu*, pour comprendre cette vérité essentielle – celle de l'utilité de la littérature – comme source d'un pouvoir particulier, celui de la mémoire de notre patrimoine identitaire que les enseignements littéraires se doivent de préserver, au risque de les voir succomber à l'éloge des produits culturels indifférenciés, nécessaires à l'édification des sociétés massifiées et aveugles?

Et c'est pourquoi il me semble d'autant plus légitime de revenir, en ce moment, à la question de départ de ma réflexion. Je me proposais en effet d'évaluer les discours prononcés à la lumière de l'oxymore inconciliable pour Théophile Gautier sur le beau utile. L'écart est grand, à lire ces discours, face à la conception kantienne de l'inutile beauté. Or, à vrai dire, les frontières d'exclusion entre le beau et son utilité n'ont pas toujours été aussi nettes au long de l'histoire qu'on aurait pu être portés à le croire⁴⁰. Justement, l'utilité du littéraire – de l'écriture *et* de la lecture – traverse la grande majorité des discours prononcés par les lauréats Nobel, s'opposant ainsi à l'idée courante, dans certains secteurs universitaires, de son inutilité. Niant tout rapport d'exclusion entre le beau et l'utile, leurs discours montrent que le maintien des frontières entre ces deux catégories ne saurait plus légitimer la littérature ni son enseignement.

Le beau peut se révéler utile, et cela plus que jamais, et de toute urgence, aujourd'hui.

⁴⁰ Umberto Eco illustre plusieurs moments de cette conciliation dans un ouvrage collectif et interdisciplinaire qu'il publie en 2002, *Bellezza. Storia di un'ideia dell'occidente*.

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth; MAINGUENEAU, Dominique (2003). *L'analyse du discours dans les études littéraires*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- BARTHES, Roland (1984). *Le bruissement de la langue*. Paris, Seuil.
- BAUDRILLARD, Jean (1995). *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris, Gallimard, coll. Tel [1972].
- BAUDRILLARD, Jean (1996). *La société de consommation*. Paris, Gallimard [1970].
- BLOOM, Harold (1997). *O cânone ocidental*. Círculo de Leitores, col. Ensaio Geral. [1994].
- BOSCHOT, Adolphe (1955). « Introduction ». In *Mademoiselle de Maupin*. [1935] Paris, Éditions Garnier Frères: VII-XXXIII.
- BUESCU, Helena C. (1998). *Em busca do autor perdido : Histórias, concepções, teorias*. Lisboa, Edições Cosmos.
- CABRAL, Eunice et al. (2000). *O ensino das Humanidades na Universidade*. Lisboa, Ulmeiro.
- COMPAGNON, Antoine (1998). *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*. Paris, Seuil.
- DEBORD, Guy (1996). *La société du spectacle*. Paris, Gallimard (1967).
- DOUMET, Christian (2006). *Les théories internes de la littérature au XXe siècle*. In Prigent, Michel (coord.), vol III (*Modernités : XIX-XXe siècle*), pp: 661-680.
- ECO, Umberto (2004) (dir.). *História da Beleza*. Algés, Diffel. [Adapté du cd rom, *Bellezza. Storia di un'idea dell'occidente*. Motta On Line, avec des textes de U. E. et Girolamo de Michele, 2002].
- ESPMARK, Kjell (1986). *Le Prix Nobel, Histoire intérieure d'une consécration littéraire*. Paris, Éditions Balland.
- FOUCAULT, Michel (1969). «Qu'est-ce qu'un auteur ?». In *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63, 3.
- GAUTIER, Théophile (1955). «Préface» [1934], *Mademoiselle de Maupin* [1935], Paris, Éditions Garnier Frères, pp: 1-39.
- JOUVE, Vincent (2001). *Poétique des valeurs*. Paris, PUF.
- LAUREL, Maria Hermínia (coord) (2006). *Leituras excêntricas: Jornada de reflexão em torno da leitura literária, suas práticas e conceitos*. Universidade de Aveiro.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1994). *A legitimação em literatura*. Lisboa, Edições Cosmos.
- LOPES, Silvina Rodrigues (2003). *Literatura: defesa do atrito*. s/l, Edições Vendaval. MAINGUENEAU, Dominique (2004). *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- MEIZOZ, Jérôme (2007). *Postures littéraires : mises en scènes modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine.
- PRIGENT, Michel (coord.) (2006). *Histoire de la France littéraire*. Paris, PUF.
- SCHUEREWEGEN, Franc (2006). «Céramique excentrique». In Laurel, Maria Hermínia (coord) (2006), pp: 45-54.
- SILVA, Vitor M. de Aguiar e (1986). *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina.
- STEINER, George (2005). *As lições dos Mestres*. Lisboa, Gradiva [or. 2003].
- TODOROV, Tzvetan (2007). *La littérature en péril*. Paris, Flammarion.
- XINJIAN, Gao (2000). *La raison d'être de la littérature, suivi de Au plus près du réel. Dialogues avec Denis Bourgeois*, La Tour d'Aigues, éditions de l'Aube.

“THE STORYTELLER IS DEEP INSIDE EVERY ONE OF US...”

Récit et communication: des performances durables

MARIA DE JESUS CABRAL

FCT/FLUC

mariajesu@gmail.com

Résumé

Nous vivons en un temps curieux : d'un côté, un éclatement des systèmes d'information globalisés, créant de nouveaux supports et de nouveaux modes de communication, de nouveaux concepts et de nouveaux rapports au temps, à l'espace, à autrui... De l'autre, un déficit sans précédent du discours et une instrumentalisation grandissante de ressources séculaires d'interaction humaine, comme le récit et la narration qui lui est corrélée. En nous inspirant de la fin du discours de Doris Lessing à l'occasion de la remise du prix Nobel de la littérature en 2007, nous nous proposons d'abord d'interroger la notion de storytelling à la lumière de la notion de fiction, telle qu'elle a été suggérée par Mallarmé ; dans un second temps, nous présenterons quelques usages et mésusages actuels du *storytelling*, à partir de l'ouvrage homonyme de Christian Salmon (2007), tout en essayant d'en déchiffrer quelques risques et enjeux ; pour finir, nous interrogerons les potentialités performatives offertes par une pratique en devenir dans plusieurs domaines du savoir. À quel point pourrait-elle être “notre Phénix”?

Abstract

We live in a curious time: on one side the unprecedented rupture of global information systems, creating new forms and new modes of communication, new concepts and new relationships of time, space and of the other on, on the other side the difficulty to communicate, and an increasing instrumentalization of human secular resources such as stories and its connected term narrative. We will attempt to answer these questions with the inspirational words of Doris Lessing's Nobel lecture (2007). Firstly, we will question them according to the notions of fiction, as was first suggested by Mallarmé. Secondly, we will present different current uses and false uses of “storytelling” its risks and stakes, based on the homonym work of Christian Salmon (2007). And lastly, we will try to clarify the potential performatives covered by this secular practice. To what extent is this “our Phoenix”?

Mots-clés: Récit, Storytelling, Communication, Fiction, Performance

Keywords: Story, Storytelling, Communication, Fiction, Performance

Maria de Jesus Cabral, “The storyteller is deep inside every one of us...” Récit et communication: des performances durables”, *Carnets*, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement, n° spécial, automne / hiver 2009, pp. 53-63.
<http://carnets.web.ua.pt/>

ISSN 1646-7698

The storyteller is deep inside everyone of us. The story-maker is always with us. Let us suppose our world is attacked by war, by the horrors that we all of us easily imagine. Let us suppose floods wash through our cities, the seas rise ... but the storyteller will be there, for it is our imaginations which shape us, keep us, create us – for good and for ill. It is our stories, the storyteller that will recreate us, when we are torn, hurt, even destroyed. It is the storyteller, the dream-maker, the myth-maker, that is our phoenix, what we are at our best, when we are our most creative.

Doris Lessing¹

Dans une œuvre mémorable de la pensée littéraire et philosophique moderne, Jean-Paul Sartre a écrit que l'homme est "condamné à être libre". À la fin de son discours de réception du Nobel de la Littérature en 2007, cité ci-dessus, l'écrivaine Doris Lessing suggère que l'homme est 'condamné' à l'*histoire*. En deçà de l'opposition admise par la graphie entre history et story², l'auteure semble jouer sur l'ambiguïté sémantique du mot, évoquant, dans le même contexte, aussi bien l'histoire qui s'écrit avec un petit h comme un grand "H" – avec une *grande hache*, pourrait-on le dire également, tant il est vrai que la littérature a depuis toujours partie liée au sort de l'humanité, aussi tranchantes que se soient révélées ses "horrors", devant nos yeux ou "deep inside of us". Le propos de Doris Lessing laisse bien entendre pourtant que si l'œuvre emprunte au réel, elle vit de et dans un entre-deux mobile, dans un *libre à venir*, dans un "quelque part en dehors du monde", d'où le rapport synonymique "storyteller" / "dream-maker" / "myth-maker". Dans ce sens aussi, le lecteur est à son tour un "*story-maker*", qui transforme ce matériau, tel un alchimiste, en y incorporant ses émotions et son imagination créative, créatrice. Tout le discours de Doris Lessing est marqué par le *cogito* énoncé ci-dessus "*for it is our imaginations which shape us, keep us, create us*".

C'est par la magie des mots que le lecteur devient à son tour "fabricant". À l'instar de celui du poète – au sens étymologique du mot – le travail du lecteur se déroule dans un univers autre que celui du monde connu, projeté par le jeu de l'imagination, "reine des facultés" comme l'a écrit Baudelaire dans son "Salon de 1859" (Baudelaire, 1968 : 396), "sortilège" consubstantiel à la poésie, comme le rappelle Mallarmé dans le poème critique "Magie" (Mallarmé, 2003: 250) et qu'il a rehaussé dans la performance minimale de la danseuse Loïe Fuller, dans les poèmes critiques qu'il lui a dédiés. En effet, à la façon "d'un

¹ Discours de Doris Lessing lu par son éditeur Nicholas Pearson, le 7 décembre 2007. Voir http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2007/lessing-lecture_en.html. Consulté le 04 janvier 2008.

² La lexicologie de la langue anglaise permet de distinguer 'history' et 'story', selon l'acception véridique ou fictionnelle visée.

haut et vivant signe” (Mallarmé, 2003 : 275), la danseuse américaine déploie au travers ses jeux de voile et de lumière des interstices de sens, source de toutes les virtualités, où la réalité s'estompe laissant “la scène libre, au gré de la fiction” (Mallarmé, 2003 : 313). Autour de la danseuse disparaît “la traditionnelle plantation de stables ou opaques décors” (*idem*) et “l'art jaillit incidemment, souverain” (*idem*) dans ce que le poète appelle le décor “latent” “trésor des imaginations ” (Mallarmé, 2003 : 175). Et c'est ainsi que le Ballet devient “ la forme théâtrale de poésie par excellence ” (*idem*). Si Mallarmé, dans sa conception d'un théâtre poétique, réaffirme souvent la “scène de l'esprit” ou d'un “théâtre intérieur ” comme lieu par excellence d'élaboration du sens, c'est qu'il considère que “ rien ” n'est donné dans la poésie, le sens est toujours un lieu qui reste à découvrir – au double sens du terme. Lire, c'est participer à cette découverte poétique du sens, ce qui sollicite hautement le jeu libre de l'imagination et de la fiction, comme le suggère cette image qui ouvre le poème “Eventail de Madame Mallarmé” :

Avec comme pour langage
Rien qu'un battement aux cieux
Le futur vers se dégage
Du Logis très précieux... (Mallarmé, 1998: 30)

Il est clair que pour Mallarmé la “Fiction ou Poésie”, comme il l'a suggéré dans “Solennité” (Mallarmé, 2003 : 203) relève du langage et du principe mystérieux de l'esprit humain, comme il ressort dès les ébauches de ses “ notes” sur langage³ :

Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction : il suivra la méthode du langage. Le langage se réfléchissant. Enfin, la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté (Mallarmé, 1998: 504).

Cette recreation ou opération alchimique que Doris Lessing évoque dans son discours – “notre patrimoine d'histoires est né dans le feu, la magie, le monde des esprits” rappelle-t-elle – est sous-tendue par la symbolique du phénix et tout ce qu'elle convoque comme pulsion organique, comme devenir perpétuel, de l'homme, du divin, de la création. L'imagination se fait fort de reconstruire, de recréer le monde. Mais le moyen dont le poète se sert pour que cette métamorphose soit possible c'est le langage : le langage des signes, mais aussi, par le jeu du sens, le langage des relations, le langage du silence, le langage de

³ Destinées à l'origine à une thèse de linguistique. La première référence se trouve dans une lettre de décembre 1869 où Mallarmé confie “retrouvant en face d'un livre [le *Discours de la Méthode*] toute ma pensée, je m'étais initié à des études (de linguistique), mon refuge, le cas échéant ”. Il fait encore référence à ce travail, un peu plus loin, comme des études de “Doctorat” (Mallarmé, 1995: 457).

la *transcendance*, capable de prendre le relais du monde, de reformuler la liaison des mots aux choses sous un angle nouveau, métaphorique, insolite, subversif, contraignant...

“Não sei, ama, onde era, / Nunca o saberei...” (Fernando Pessoa, “ *Conta-me contos, ama*”)

Le phénix est à la fois l'emblème de l'histoire, du récit et de la narration⁴ qui s'associent pour faire renaître à l'infini la vitalité créatrice de la production artistique. Mais le storytelling ou “ art de raconter ” implicite dans cette désignation et qui reste une des plus anciennes pratiques de l'humanité, est un acte de parole combinant savoir et dialogue, dans un espace-temps précis. En ce sens, l'acte de narrer est un mouvement messager entre émetteur et récepteur en un processus de (re)création irréversible et éphémère, qui se passe dans le *hic et nunc* de la communication. Qu'il se déroule dans un environnement familial ou plus largement ouvert, dans la proximité de son interlocuteur ou en groupe, le succès dépendra de la performance contextuelle du conteur : la façon dont il verbalise, dont il place les sonorités et le rythme, la gestuelle qui accompagne la transmission du récit. Comme l'a bien observé Brunhilde Biebuyck, raconter implique “la construction de toute une ambiance relationnelle /.../ le récit en lui-même ne représente qu'un élément” (Biebuyck, 1991 : 110). En outre, dans sa performance devant le public, il est tout un travail d'ajustement et d'adaptation au contexte précis de la communication. Rappelant le concept iserrien de “ structures d'appel ” du texte, nous pouvons dire que le conteur doit les faire correspondre aux intensités et aux modalisations de son discours et de ses gestes mêmes, les signes se transmuant en sensations, dans une sorte de théâtralité où dire et montrer ne doivent faire qu'un.

En nous inspirant à la fois de Genette et de Bachelard⁵ nous dirons que l'acte de raconter est mouvement dialectique entre l'immanence de l'œuvre et sa transcendance, entre “l'objet littéraire” et le mouvement du sens qui procède celui-ci par le cours de la parole⁶. Le ‘*storyteller*’ se constitue donc en conducteur et agent d'un patrimoine littéraire et culturel – parfois (très distant) de notre ici/maintenant, si l'on songe aux récits mythiques classiques ou médiévaux – inscrit dans l'histoire et dans l'imaginaire qui l'a façonné, qui renaît dans la communication poétique. C'est pour cette capacité à “demeurer le même et

⁴ Étant donnée l'hétérogénéité terminologique des désignations ‘histoire’, ‘récit’, ‘narration’ nous suivrons le sens narratologique respectif défini par Gérard Genette dans « Discours du récit » (*Figures III*) : “ histoire /est/ la signification ou contenu narratif /.../ récit proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et narration l'acte narratif producteur ” (Genette, 1972: 72).

⁵ Et, respectivement de leurs ouvrages *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance* (1994) et *Poétique de la rêverie* (1971).

⁶ Dans l'œuvre citée précédemment, Bachelard postule que “la poésie est un des destins de la parole” (Bachelard, 1971 : 3).

devenir toujours nouveau”, comme l’a si bien dit Umberto Eco⁷, que le storytelling nous reflète “ au mieux de nous-mêmes et de notre créativité”, pour revenir au discours de Doris Lessing. Parce qu’il est le produit d’un mystère, d’une façon de dire ce qui ne peut être appréhendé autrement que dans le mystère, le récit est toujours ouvert, toujours déchiffrable à nouveau. C’est la magie du phénix, le secret “ inclus et latent ” prêt à se manifester quels que soient les temps où les espaces, dans toute sa force, dans toute sa fiction – au double sens étymologique – fabrication et feintise. Un masque et une révélation à la fois, comme le suggère ce fragment des “Mélanges” de Paul Valéry, intitulé “Magie” :

Fermez les yeux, dit l’homme. Bien. Imaginez Irma. *Fortement*, nettement. Vous la voyez ? Bien. À présent, ouvrez-les !

Irma était devant lui.

(*Rideau*) (Valéry, 1957 : 309)

“Enfants ! faites attention aux baobabs!” (Le Petit Prince, Saint-Exupéry)

De nos jours l’art de narrer n’a pas tari sa veine : il est partie intégrante de notre horizon culturel et éducationnel (au sens large), de la plus tendre enfance à toutes sortes de manifestations plus ou moins transversales autour du livre et de la lecture.

Or “tout ce qui brille n’est pas de l’or”. Cette apologie du récit et ses potentialités esthétiques et éthiques – tant du point de vue de sa production comme de sa réception – va de pair avec un usage ou mésusage actuel qui ramène le storytelling à une sorte d’instrumentalisation de son objet comme de ses fins. Le mot storytelling illustre en effet le cas somme toute courant d’un mot anglais repris à son contexte d’origine (récit), mais utilisé avec une acception toute particulière. Il ne s’agit pas du récit au sens narratologique défini ci-dessus, mais plutôt *story* au sens de petites histoires ou anecdotes utilisées comme stratégie de persuasion, de contrôle et de pouvoir. Le phénomène est dès lors favorisé soit par la prédisposition humaine à l’histoire, soit par le principe structurel du récit, qui offre un moyen des plus efficaces pour organiser et stocker de façon systématique l’information. Il tire par ailleurs parti d’un autre facteur relevant dans l’acte communicationnel qui est l’émotion, véritable “ferment” de l’acte communicationnel et qui est la base et la force motrice du comportement. Les travaux récents dans le domaine de la neuroscience ont bien révélé le rôle des émotions et du sentiment dans la perception du monde et dans la prise de décisions humaines⁸, somme toute dans nos activités les plus diverses.

⁷ Dans son article “Le problème de la réception” in Eco, 1970 : 14.

⁸ Nous renvoyons aux travaux pionniers d’António Damásio *L’erreur de Descartes* (1995) ; *Le sentiment même de soi* (1999), Paris : Odile Jacob.

L'emploi 'élémentaire' du storytelling ou sa face 'universal reportage', expressions utilisées par Mallarmé à la fin du XIX^{ème} siècle pour caractériser une littérature en pleine crise de son objet, le langage, à l'avènement de la culture massifiée⁹, a atteint de nouveaux développements et des performances variables dans la galaxie postmoderne fortement médiatisée, que l'on sait marquée, entre autres aspects de sa *condition*, selon le mot de J.-F. Lyotard¹⁰, par l'efficacité empirique. À l'heure de la mondialisation, la culture aurait paradoxalement perdu sa dimension humaniste et cosmopolite, centrifuge, pourrions-nous dire, pour devenir instrumentale, fonctionnaliste, et, dans le même ordre d'idées, centripète. Tel que l'a observé le même auteur, "le rapport au savoir n'est pas celui de la réalisation ou de la vie de l'esprit ou de l'émancipation de l'humanité ; c'est celui des utilisateurs d'un outillage conceptuel et matériel complexe, et des bénéficiaires de la performance" (Lyotard, 1979 : 86).

Le storytelling au sens des nouveaux usages ou mésusages du récit s'insère dans ces nouveaux paramètres de la postmodernité. C'est ce que vient illustrer l'ouvrage homonyme de Christian Salmon, publié en 2007, au sous-titre suggestif *La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. D'où vient cette pratique, à la lisière d'un 'mauvais genre' ? Le livre de C. Salmon, situe ses origines aux États-Unis au milieu des années 90. A cette période, "le tournant narratif des sciences sociales coïncide avec l'explosion d'Internet et les avancées des nouvelles techniques d'information et de communication", explique l'auteur. "C'est l'avènement de la consommation comme seul rapport au monde", ajoute-t-il, énonçant ainsi deux caractéristiques majeures de la culture postmoderne : la consommation et le rapport aux nouvelles technologies. Un éventail éclectique de businessmen – qu'ils soient publicitaires, politiques, financiers – découvrent l'efficacité marchande du storytelling et exploitent la "story" comme une nouvelle monnaie du management, servant à manipuler les "consommateurs", rendant floue la limite entre le réel et la fiction, entre la vérité et le mensonge. Ces nouveaux 'conteurs' tirent parti des structurations mentales, des attentes vis-à-vis l'imaginaire collectif pour "orienter[r] les flux d'émotions" (Salmon, 2007 :16). En faisant référence à Roland Barthes et aux "parcours de reconnaissance" que ce dernier "décryptait dans l'activité narrative" (*idem* : 17), l'auteur montre que le storytelling se fonde sur des "engrenages narratifs, suivant lesquels les individus sont conduits à s'identifier à des modèles et à se conformer à des protocoles" (*idem*). La force du modèle tient sans doute à son étonnante transversalité. C. Salmon

⁹ Les réflexions énoncées dans "Crise de Vers" (1891) sont à cet égard révélatrices, et anticipent celles de noms de proue de la Littérature du XX^{ème} siècle : d'André Gide (on pense notamment à la dimension allégorique des *Faux-Monnayeurs* présente aussi bien dans le roman éponyme de 1925 que dans le *Journal* qui l'a précédé) à Paul Valéry (les réflexions toujours d'actualité de ses *Cahiers*), aux apories sur le langage et la représentation énoncées par les Nouveaux Romanciers des années 1950 dont les échos se répercutent par exemple dans *L'usage de la parole* (1980) de Nathalie Sarraute, jusqu'à nos jours.

¹⁰ J'ai notamment en vue son livre *La condition postmoderne* de 1979.

illustre le phénomène en puisant des exemples aussi bien dans le domaine de la nouvelle "économie fiction" (2007 : 75) que dans les "entreprises récitantes" (Salmon, 2007: 101). Qu'elles se nomment Renault, McDonald's, Disney ou Nike, le récit y tient lieu de stratégie commerciale qui "structure et formate la communication, à l'intention des consommateurs comme des actionnaires" (*idem*: 102).

Le storytelling se rapproche donc des origines orales du conte, mais cette 'prise de parole' est un outil idéologiquement orienté : "il ne s'agit pas seulement de 'raconter des histoires' cacher la réalité d'un voile de fictions trompeuses, mais aussi de faire partager un ensemble de croyances à même de susciter l'adhésion et d'orienter le flux des émotions" (*idem*). Dès lors, on comprend que cette pratique du monde des affaires soit devenue l'instrument privilégié du domaine politique, dont C. Salmon décrypte, avec beaucoup d'humour, les "mises en histoires" (Salmon, 2007 : 111) du "grand narrateur Reagan" aux "disciples Clinton et Sarkozy" (*idem* : 126). A l'arrière-fond de la "guerre virtuelle" ou "storytelling à Bagdad" (*idem* : 141), l'auteur montre les avatars de la collaboration Hollywood-Pentagone sous l'égide de l'Institute for Creative Technologies (ICT) basé sur les "technologies de simulation mises au point par les industries du jeu vidéo et les experts en storytelling d'Hollywood, afin de repenser un nouveau système d'entraînement /.../ militaire" (*idem* : 143). De là aux "armes de distraction massive" (Salmon, 2007 :157) il n'y avait qu'un pas. Christian Salmon suit le fil de ce qu'il appelle une "realpolitik de la fiction" (Salmon, 2007 :172) en prenant l'exemple performant d'un "story spinner" comme Karl Rove, conseiller du président Georges W. Bush qui serait le "fabricant" de la fiction des "armes de destruction massive" qui ont entraîné le monde dans la guerre contre l'Irak. Ses propos témoignent bien de la confusion délibérée entre la réalité et la fiction : "nous sommes les acteurs de l'histoire", "nous sommes un empire /.../ nous créons notre propre réalité" (*idem*) sont autant d'expressions qui, au jugement de C. Salmon, "semblent s'élever d'une scène de théâtre plutôt que d'un bureau de la Maison-Blanche" (*idem*), contrariant ainsi l'idée selon laquelle les décisions politiques reposeraient sur des critères objectifs et rationnels. L'auteur identifie ce procédé auquel les citoyens américains se sont vus confrontés comme "un nouvel ordre narratif" – "NON" – qui explique notamment que certaines chaînes de télévision comme la Fox News aient substitué des "stories /.../ aux faits réels" (Salmon 2007 : 179), et soient devenues une sorte de structure souterraine du pouvoir politique, particulièrement efficace aux Etats-Unis au cours des années "Double U", mais ayant progressivement gagné l'Europe. La campagne pour l'élection présidentielle française de 2007 appelle à son tour les stratégies du *storytelling made in USA*. Les déclarations de Henri Guiano au *Monde* sur sa contribution à la campagne présidentielle de Nicolas Sarkozy en accusent la tendance: "la politique c'est une histoire partagée par ceux qui la font et ceux à qui elle est destinée. On ne transforme pas un pays sans être capable d'écrire et de raconter

une histoire” (2007 : 200) rappelle C. Salmon, détectant chez les principaux candidats le même souci d’adhésion émotionnelle au détriment de l’argumentation rationnelle. Cette disposition habite nombre de prestations électorales, favorisant l’émergence d’une “ère nouvelle de la démocratie, que l’on pourrait qualifier de ‘postpolitique’” conclut C. Salmon (2007 : 210). L’acte de raconter devient alors une “arme de distraction massive” ou ‘soft power’ – quelle actualisation du “*panem et circenses*” de la Rome césarienne !

Mais ce que l’on peut observer dans ce storytelling que Christian Salmon accule au mondialisme nord-américain c’est qu’il révèle une situation proprement troublante dans la mesure où il repose sur la “banalisation”, voire la “dénaturation” de la matrice comme du principe réceptif et actif du récit, puisque le récepteur n’est pas appelé à la co-création du sens mais à l’inertie, au consentement et à la passivité. La dimension esthétique se perd dans le bouillon superficiel de “l’universel reportage”, du bavardage et du vide sidéral du discours. Le livre *Storytelling....*, il semble utile de le rappeler, s’inscrit dans le prolongement, notamment de *Verbicide, du bon usage des cerveaux humains disponibles* où l’auteur réfléchit sur les enjeux de la profusion de l’information comme facteur décourageant la compréhension et l’interprétation¹¹. Christian Salmon y emploie le terme verbicide pour définir la situation de crise qui s’est installée dans le langage, à l’ère de la globalisation : “Le langage s’est démonétisé. Il a cessé d’avoir une vie stable et reconnue /.../ il n’a plus cours qu’au marché noir des médias, où abonde la fausse monnaie des rumeurs et des anecdotes” (Salmon, 2005 : 11).

Les trois “s” du storytelling – simulation, séduction et stimulation – sont autant d’armes d’une nouvelle doxa bien enracinée – quel baobab – dans le monde marchand, global, largement mass-médiatisé où “l’homme des temps modernes” est pris non plus ou pas seulement dans l’engrenage des machines, comme le montra Chaplin, mais dans celui, tout aussi dynamique et peut-être issu du précédent : celui de la consommation *fat and fast* et de l’hédonisme narcissiste.

La relation avec la partie précédente est évidemment – et nous devons le souligner – essentielle. Plus le récepteur sera doté d’un répertoire culturel, littéraire et langagier, plus il sera muni d’une compétence interprétative – celle-là même qui s’acquiert et se développe notamment au contact avec les formes artistiques – mieux il sera à-même de ‘lire’ et de décrypter de façon plus critique les sens essaimés et de ‘déconstruire’ les intentions manipulatrices.

¹¹ Partant de Walter Benjamin, Salmon constate qu’aucun événement “n’arrive plus jusqu’à nous sans être accompagné d’explications/.../ presque tout sert à l’information.” (*Verbicide....*, p. 9).

“Allier, ne confondre” (Stéphane Mallarmé)

L'appropriation du récit n'est pas une tendance spécifiquement postmoderne. Depuis Homère aux chansons de geste, des fables et mythes païens ou religieux, des contes et légendes de la tradition orale aux adaptations modernes, l'utilisation de l'histoire pour exemplifier, pour démontrer, pour influencer les comportements individuels ou collectifs – qu'ils soient d'ordre religieux, ethnique, idéologique ou simplement pédagogique – est un phénomène intemporel. Dans un article publié dans la revue *Scientific American* en octobre 2007, et intitulé “The really hard science”¹², Michael Shermer, connu dans la sphère médiatique pour ses positions sceptiques, envisage le lien entre les sciences dites “dures” et les sciences humaines, sous fond de ses recherches sur Darwin. La position du chroniqueur est explicite dans le sous-titre de son article “To be of true service to humanity, science must be an exquisite blend of data, theory and narrative” et illustrée d'une perspective biologique, évolutionniste:

As primates, humans seek patterns and establish concepts to understand the world around us, and then we describe it. We are storytellers. If you cannot tell a good story about your data and theory – that is, if you cannot explain your observations, what view they are for or against and what service your efforts provide – then your science is incomplete (Shermer, 2007).

Dépassant le clivage fait / fiction et le postulat de l'objectivité scientifique, M. Shermer prône que le récit joue un rôle décisif dans le contexte de la communication scientifique. Sa réflexion sur cette question présente des arguments qui viennent contrebalancer le problème du mésusage du récit, que nous avons abordé précédemment. C'est là une autre facette du storytelling et ses potentialités, à la fois comme médiation, rendant l'exposé plus clair, plus cohérent, plus captivant – plus efficace, en un mot – et comme structure logique de cheminement, qui doit prévaloir pour rendre le message intelligible. Plus grande est la complexité des données ou des théories présentées, plus elle doit susciter les capacités d'organisation et d'intelligibilité du communicant, qu'il soit conférencier, orateur ou enseignant. Dans ce sens, la communication en contexte pédagogique peut tirer des potentialités de progression séquentielle du récit, utiliser la narration pour impliquer son récepteur, et l'histoire, voire la petite histoire pour détendre l'atmosphère, retenir l'attention, gérer les transitions.... Même en contexte universitaire, l'enseignement ne saurait se soustraire d'un rôle qui est à la fois d'accompagnement et de motivation. L'étymologie du mot pédagogie nous l'indique : conduire, mener, accompagner. La mission n'est pas aisée,

¹² Disponible à l'adresse <http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=the-really-hard-science>.

puisque'il faut allier savoir et savoir-faire, connaissance et capacité de transmission. Sans rendre inintelligible, sans tomber dans la vulgarisation. Dans le même ordre apologique, la littérature, dans toutes ses formes et dans tous ses états est un excellent moyen de développement des capacités cognitives et du raisonnement analogique, soit une dimension fondamentale à tous les secteurs de l'activité humaine.

Il est en effet bien des façons d'appréhender le monde : par des intuitions personnelles, ou des révélations mystiques, par diverses formes de croyances religieuses, par la voie de la science par l'art et la littérature. Parmi ces différentes approches, la Littérature est peut-être celle qui peut offrir le champ d'action le plus vaste car elle est fondée sur tous les préceptes antérieurs : une expérience, susceptible d'être communiquée, partagée ; elle peut suivre une méthode personnelle ou scientifique, elle fait l'objet de critiques, d'analyses et d'évaluations constantes et, plus que tout, elle maintient un lien permanent et étroit avec la réalité dont elle constitue le miroir – Stendhal l'a ainsi exprimé – plus ou moins déformant. Lieu par excellence aussi de la quête, qu'elle soit éthique ou métaphysique – *Les Pensées* de Montaigne nous en fournissent un bel exemple – ou qu'elle se confonde avec la recherche – même des formes de questionnement de son propre objet, comme chez Proust – la littérature a une troisième grande caractéristique, une troisième grande qualité : celle de pouvoir déclencher un processus d'imagination qui n'est pas prédéterminé, et qui procède toujours d'un mouvement humain de multiples intercessions : le temps, l'histoire et l'historicité, la mémoire.

Ce mouvement est transversal à plusieurs domaines de connaissance et toujours prêt à renaître de ses cendres. Ce n'est pas n'importe quel phénix. C'est le 'beau phénix' chanté par Apollinaire et ressurgi sous la plume de Doris Lessing pour nous rappeler que le poète est voleur – alliant les deux significations du mot – de feu, prêt à céder le flambeau à ceux qui voudront bien participer au processus de construction du sens – d'autant plus *in-fini* et en devenir qu'il est humain. *For good and for ill* nous rappelle l'auteure anglaise nobélisée... avec la noblesse du bel oiseau de feu.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston (1971). *La poétique de la rêverie*, Paris : PUF.
- DAMÁSIO, António (1995). *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris : Odile Jacob.
- DAMASIO, António (1999). *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*, Paris : Odile Jacob.
- ECO, Umberto (1970). "Le problème de la réception". In : *Critique sociologique et critique psychanalytique*, Ed. de l'Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*, Paris : Seuil.
- LESSING, Doris (2007). "Nobel lecture". In : http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2007/lessing-lecture.html consulté le 04/01/2008].
- LESSING, Doris (1994). *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Paris: Seuil.
- LYOTARD, Jean-François (1979). *La condition postmoderne*, Paris : Minuit.
- LYOTARD, Jean-François (1988). *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : Galilée.
- MALLARME, Stéphane (1998). *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, tome I.
- MALLARME, Stéphane (2003). *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, tome II.
- MALLARME, Stéphane (1995). *Correspondance, Lettres sur la poésie* éd. Bertrand Marchal (Préface d'Yves Bonnefoy), Paris : Gallimard, coll "Folio-Classique".
- SALMON, Christian (2007). *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris : Éd. La Découverte.
- SALMON, Christian (2005). *Verbicide, Du bon usage des cerveaux humains disponibles*, Castelnau le Lez : Ed. Climats.
- SHERMER, Michael, (2007). "The Really Hard Science". In: *Scientific American*, October 2007 Issue [disponible à l'adresse <http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=the-really-hard-science>].
- VALERY, Paul (1957). "Magie", "Mélanges". In : *Œuvres*, I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.

COMUNICAÇÃO TRANSBORDANTE E CONTAGIANTE / CONHECIMENTO ACOSSADO E ARREFECIDO

EUNICE CABRAL
Universidade de Évora
eunice.cabral@netcabo.pt

Resumo

A importância da literatura enquanto conhecimento não tem tido lugar num tempo caracterizado pela circulação da informação e da comunicação das culturas literárias. Os procedimentos da comunicação de massas relativos às culturas literárias tendem a reduzir a literatura a um conjunto de objectos transaccionáveis que compete com outros objectos culturais, todos eles em busca de visibilidade efectiva, de comercialização eficiente e de legitimação. A comunicação, ao apoderar-se de todo o espaço público pela imposição de um tipo de discurso amalgamado, caótico e sem regras provoca uma competição deslegitimada na cena mediática. Os produtos resultantes são atingidos pela ausência de valor e pelo progressivo desgaste da significação num contexto de circulação veloz e imediata e de exposição rasa mas insistente e constante.

Abstract

The present condition of the Portuguese cultural and social context indicates a growing tension between normalization and singularity, in spite of being slightly perceived in certain spheres. The normalization of Portuguese society (José Gil, 2004) materializes itself in apathy and torpidity. If it's true that the cultural industry is more active than never, it's also evident that the literary cultures have been dissolved and forgotten. In this mass communication context which leads to a torpid perception of the cultural reality, singularity is a desire, or even an utopia that, in spite of indicating some possible directions, it's felt by its absence. The literary cultures can thus activate ways of producing subjectivity.

Palavras-chave: Comunicação, Sociedade do conhecimento, Culturas literárias

Keywords: Communication, Knowledge society, Literary cultures

O desvanecimento do conhecimento a partir das culturas literárias

Todos os períodos têm os seus paradoxos próprios. Só quem os vive na pele, sendo seu contemporâneo, os considera como tal visto que o tempo se encarregará de os resolver, dando-lhes respostas mais ou menos satisfatórias ou, então, dissolvendo-os por desgaste e apagando-os por falta de actualidade.

Esta consideração vem a propósito de um dos muitos paradoxos da cultura contemporânea. No que à literatura diz respeito, uma multiplicidade e uma variedade de culturas literárias, que se traduzem em autorias no sentido forte do termo, em obras publicadas, em hermenêuticas literárias e em publicações diversificadas entre si coexistem e circulam de modo eficiente e alargado. Esta actividade cultural, ligada à literatura, que faz com que as obras literárias obtenham visibilidade, que faz com que os livros obtenham divulgação, não tem sido capaz de produzir conhecimento reconhecido e legitimado sobre a contemporaneidade. Por outras palavras: a informação e a comunicação das culturas literárias, circulando num ambiente marcado pela heterogeneidade e pela aparente democratização, não se concretizam nem se traduzem em propostas de conhecimento. A abundância e a diversidade de propostas da área da literatura não parecem ter sido capazes de contribuir para a chamada «sociedade do conhecimento». Desta situação de “arrefecimento” e de “irrelevância” resulta que a literatura, a hermenêutica a ela ligada e o seu ensino não se encontram na primeira linha do mapa actual do conhecimento.

Antes de prosseguir, há que distinguir inequivocamente dois domínios afectos às culturas literárias: o domínio da publicidade e da divulgação das obras literárias em que o texto “publicitário” anuncia as características em termos de valor de troca de uma obra (a informação) e o domínio da avaliação, da análise e do estudo da obra em que o estudioso, o analista ou o crítico, sejam ele quais forem, têm por função exercer uma atitude reflexiva em relação ao objecto em causa pelo seu saber acumulado (o conhecimento).

Sendo o desenvolvimento tecnológico o principal factor do ambiente cultural contemporâneo, as culturas literárias não se furtam à sua influência, tendo vindo a ser moldadas pela circulação de índole “comunicativa” e de inspiração tecnológica em que o denominador económico, comercial e industrial tem predominado. Esta realidade não deveria inibir o domínio do conhecimento; antes co-adjuvá-lo através de uma atitude de reflexão e de saber sobre a literatura. De modo correlato, a quantidade não deveria opor-se de modo simplista à qualidade. Bem pelo contrário: encontrando-se o meio cultural transbordante de propostas literárias, então a reflexão em torno da literatura deveria ser igualmente diversificada e contagiante, revelando-se necessária. De facto, “o *topos* da qualidade”, característico da racionalidade estético-expressiva (Santos, 2002: 96) não

deveria ser inibido pela quantidade (“o *topos* da quantidade”), mas, antes, orientá-la no sentido da criação e da sustentabilidade de uma “proliferação de comunidades interpretativas” (Santos, 2002: 90).

A realidade actual, no entanto, apresenta-se de modo rasamente dicotómico: por um lado, a comunicação de índole tecnológica das culturas literárias encontra-se em clara expansão e, por outro lado, o conhecimento reflexivo sobre a literatura está em franca retracção. Por exemplo: as “comunidades interpretativas”, que bem poderiam beneficiar da inovação tecnológica, não têm proliferado e as que existem, como as comunidades universitárias, não se fazem ouvir e não têm peso nas decisões em momentos-chave da História mais recente. Parecem sobreviver esgotadas pela desatenção geral e acossadas por um «espírito da época» que não lhes é favorável.

Em relação à situação descrita, constatamos duas reacções distintas. Uma das reacções, constituindo uma apreciação positiva do panorama actual e não vendo nele aspectos negativos, não verá sequer um paradoxo mas, antes, a situação ideal para a democratização das culturas literárias no sentido de uma mais rápida e mais eficiente divulgação para públicos mais diversificados. Outra reacção, mais pessimista (na linha da que é aqui formulada), interpreta o “arrefecimento” do conhecimento como resultante do funcionamento hegemónico da comunicação, que acaba por dissolver a importância da literatura enquanto produção de conhecimento.

Definamos o que entendemos por comunicação. A comunicação resulta da combinação da sociedade de massas e de consumo interpenetrada e difundida pelo desenvolvimento tecnológico. Aliás, mais do que um tipo de funcionamento que interpenetra e faz circular, a comunicação de índole tecnológica é a própria cultura massificada, tal como a conhecemos actualmente. Por outras palavras: a comunicação, resultante das inovações tecnológicas a funcionar por simples automatismo e sem limites, molda a informação através de processos de simplificação e de trivialização dos conteúdos. Opera por contracção, por redução e por uniformização, desfigurando a mensagem por amálgama, por não estabelecer diferenciações e por esvaziar de significado as palavras e as frases. O mecanismo produz a insignificância da cultura que faz circular através de um funcionamento por acumulação indiferenciada. Assim sendo, as questões tratadas de modo “comunicativo” misturam-se e confundem-se, interpenetrando-se numa lógica de indiferenciação e eximindo-se a qualquer determinação de índole intelectual, cognitiva e reflexiva.

A comunicação não suprime a mensagem ocultando-a mas anula-a através de uma exposição exagerada e desenfreada de todas as suas variantes, funcionando sem critérios discerníveis para o receptor. Em suma, a comunicação dissolve os conteúdos, ao estabelecer uma relação de analogia, de continuidade e de semelhança entre todas as produções culturais (Perniola, 2005: 11–15). De facto, o propósito de tornar visíveis as obras

literárias como produtos de consumo assenta numa cultura de prestação de serviços impessoal, normalizada e rapidamente acessível pela qual o público recebe o produto de forma imediata, consumindo-o mas sem estabelecer comparações nem distinções, num processo em que as questões não são problematizadas. A comunicação, entendida e praticada nestes moldes, promove a acumulação indistinta, impede a hierarquia de valores e inibe o estabelecimento de prioridades; “abafa” o consumidor com produtos cujas características são distorcidas pela difusão de modo totalmente mercantilizado da cultura. Funciona por meio do caos e da força, apropriando-se de tudo pela anulação das diferenças mediante a igualização de todas as coisas (Perniola, 2005: 18–24). Num universo cultural com estas características, só a comunicação imediata, directa e instantânea existe; aliás, o acto comunicativo desaparece rapidamente como apareceu numa sucessão de actos sem que deles fique qualquer tipo de registo. Por conseguinte, a ausência de significação prende-se com a circulação cada vez mais rápida no sentido de o produto em destaque se encontrar acessível de modo intenso, sendo substituído logo por outro sem que o “consumidor” possa adquirir conhecimento a partir dele (saber que existe e poder adquiri-lo é uma coisa mas ficar com ele, reflectir e apropriar-se dele para a sua vida é outra bem diferente).

Ao veicular produtos culturais em relação aos quais não são apresentadas provas legítimas do que é dito e afirmado (Perniola, 2005: 25), a comunicação procede pela incoerência do pensamento (discordância), pela incoerência da acção (dissociação) e pela incoerência do sentimento (desagregação) (Perniola, 2005: 43–45). A falta de método, a inconsequência e a confusão, factores da comunicação de massas actual (Perniola, 2005: 11), aniquila o conhecimento pelo processo de homologação e de nivelamento da variedade das experiências, canalizando-as através de um único registo impessoal e insignificante. Funcionando deste modo rápido e eficiente mas linear, as múltiplas dimensões da realidade são negadas e reduzidas a uma só. Sendo totalitária sem o afirmar, a comunicação torna o seu funcionamento único e sem réplica: ocupa de modo hegemónico o espaço público através da desvalorização do confronto de ideias, não dando a oportunidade nem a possibilidade para debates entre perspectivas distintas e, nessa medida, nega a existência da vida intelectual. Em suma: a comunicação representa a «catástrofe da significação» na medida em que nada do que é dito neste ambiente (o da comunicação) pode ser objecto de interpretação (Perniola, 2005: 33). Aliás, a comunicação pretende ser tudo o que a rodeia, aderindo a formas e a conteúdos que amalgama por osmose e que dissolve num movimento de aniquilação da significação, tornando-se no oposto do conhecimento. No que toca ao campo das culturas literárias, este torna-se “liso” e ecléctico pelo poder avassalador de divulgação apoiado na ambivalência e na indeterminação. Deste modo, as culturas literárias,

sendo enquadradas e veiculadas pelo funcionamento da comunicação, arriscam-se a tornar-se apenas entretenimento inconsequente.

A atitude paradoxal de desencantamento/distanciamento e de proximidade física

No que às literaturas diz respeito, a comunicação confunde-se com a divulgação das literaturas, actividade comercial desde há muito consagrada e, como tal, aceitável e até louvável. Por conseguinte, a visibilidade e a circulação mais intensas das literaturas parecem um benefício à primeira vista. Mas o que há de excepcional, nos tempos actuais, é que a comunicação dos produtos literários fez desaparecer a consciência auto-reflexiva ligada às culturas literárias, tornando a visibilidade e a circulação das obras profundamente ambígua, ao negar a possibilidade de estabelecer hierarquias e critérios para a diferenciação das obras literárias e ao suprimir ou ao marginalizar as “comunidades interpretativas”.

Sendo a lógica da comunicação prevalecente no mundo cultural contemporâneo, a reflexividade, contendo aspectos de diferenciação e de integração, é relegada como inoperante e indesejada; é vista como lenta, sem rendimento, inútil. Por contraste, a comunicação é uma forma de eclectismo que indetermina tudo em que toca ao promover uma concepção de linguagem que se apresenta como estando impossibilitada de dizer o que quer que seja de significativo na medida em que se encontra inibida de verificar e de regular qualquer tipo de valor (Perniola, 2005: 15), neste caso, o literário. A comunicação acaba por veicular e reproduzir os abusos da impessoalidade e da desresponsabilização (Kerckhove, 1997: 234), ou seja, faz circular um tipo de discurso aparentemente neutro contra a tradição individualista, baseada num diálogo de consciências que querem e podem intervir no mundo circundante.

Por conseguinte, as manifestações da reflexividade sobre a literatura são vistas pela sua rival, a comunicação, como fazendo parte da vida intelectual, que vive do conflito e da discordância, apoiada em argumentações lógicas e éticas. Ora, a comunicação anuncia pelo modo como funciona que a vida intelectual é um procedimento do passado porque se rege por processos alheios ao desenvolvimento tecnológico e à rapidez de circulação da cultura. Em vez da reflexão e da crítica como atitude perante e no mundo, a comunicação promove o desejo de protagonismo e de afirmação a todo o custo em que a aparência conta mais do que a substância no sentido em que impera a vontade de se tornar visível no mundo dos *media* (Perniola, 2005: 19–20).

Tomemos como exemplo a crítica literária como uma parte das culturas literárias como conhecimento. A crítica literária, de facto, tem sido marginalizada (senão mesmo silenciada) pelo desenvolvimento tecnológico que se manifesta de dois modos complementares: a acumulação indistinta de produtos culturais (por exemplo, as obras literárias como texto integral são amalgamadas em igualdade de circunstâncias com resumos, adaptações televisivas, cinematográficas numa indiferenciação de teor pós-moderno) e a acumulação de dispositivos tecnológicos ligados à cultura (dvd, cd, internet, canais televisivos, etc.). Em suma, sendo a comunicação uma das manifestações do desenvolvimento tecnológico e sendo este recebido e reproduzido automaticamente e sem limites, todo o procedimento dotado de um funcionamento distinto, como é o caso do conhecimento de tipo reflexivo sobre a literatura, é desqualificado e tendencialmente suprimido. O fenómeno da comunicação de massas reduz a literatura (tal como a ciência, a política e a arte) a um conjunto de objectos, de produtos “mudos” que são dados a ver a sujeitos objectualizados. Os leitores são eles próprios objectos da circulação, «coisas entre coisas», sem que haja espaço real para a constituição da subjectividade e da singularização a partir das culturas literárias. Com efeito, do lado do receptor e para que este funcionamento resulte, é necessário um certo tipo de leitor: este é encarado como um mero consumidor de cultura através de uma apropriação imediata e não reflexiva de objectos de consumo. Assim sendo, o público desejado pelo fenómeno de comunicação de massas não tem memória nem inconsciente (Perniola, 2005: 92). Com um tal funcionamento, tudo se imobiliza, apesar do movimento. Em última análise, a comunicação pode ser entendida como um dos pontos de chegada do desenvolvimento científico moderno para o qual só existe o ser humano enquanto «sujeito epistémico» mas não como «sujeito empírico». Ou melhor: o funcionamento da comunicação, no que às culturas literárias diz respeito, representa a incapacidade em estabelecer relação com o outro na medida em que todo o outro está transformado em objecto (Santos, 2002: 77 – 79).

De facto, para a acumulação indistinta e indiferenciada das culturas literárias, em que estas circulam como objectos ou produtos desqualificados e residuais, têm contribuído dois factores cruciais: a “condenação” ao desenvolvimento ilimitado das tecnologias e o apelo deste tipo de desenvolvimento à fisicalidade humana. O primeiro diz respeito à atitude de distanciamento e de desencantamento, característicos da ciência moderna. Esta atitude alimenta e reproduz, sem entraves à vista, o desenvolvimento tecnológico, marcado pelo utopismo automático, sem que nenhuma instância consiga formular limites, redimensionamentos ou orientações para a inovação contínua, sendo que a evolução desta situação parece suscitar consequências imprevisíveis. O outro factor decisivo é o teor “físico” despertado e activado pelos artefactos tecnológicos. Expliquemo-nos: a era da televisão abriu um precedente desconhecido até então que consiste na comunicação que

não é mental mas física. É Derrick de Kerckhove que diz que «a televisão fala, em primeiro lugar, ao corpo e não à mente». Por esta razão, «a televisão é hipnoticamente envolvente» (Kerckhove, 1997: 38 – 39). Por conseguinte, segundo estudos sobre esta matéria, a televisão elimina o efeito de distanciamento entre o estímulo e a reacção, o que se traduz pelo facto de a televisão deixar pouco ou nenhum tempo para reflectir sobre o que o espectador está a ver (Kerckhove, 1997: 41).

Ao fim e ao cabo, habitamos um mundo envolvente que nos interpela fisicamente de modos inesperados e insistentes, impossíveis de evitar para o qual não temos explicações satisfatórias. Este parece ser um período de acumulação “selvagem” de imagens, de construções, de arquitecturas que são lidas e recebidas como artefactos e como objectos culturais. Por existirem no espaço que nos cerca sob a forma de uma abundância indiscriminada, não parece possível por agora ter redes consistentes de sentido e de significação para estes fenómenos. Nesse sentido, o nosso é um período cuja comunidade é vivida de modo passivo; existem procedimentos, actividades e muitas novidades mas não parece haver agentes nem intérpretes legitimados. A cadeia de acontecimentos, muito variada, como já se disse, tem uma recepção marcada pela passividade, pelo desprendimento e pelo alheamento.

Dinâmica do conhecimento e comunidades interpretativas

A dinâmica das culturas literárias, se verdadeiramente existisse, deveria apontar para situações em que se registariam modalidades de percepção e de recepção das obras literárias pela intervenção dos vários agentes que, de modo directo ou indirecto, dialogariam e interagiriam entre si. No caso das culturas literárias, são eles os escritores, os leitores, os críticos, os ensaístas, os professores, os editores, os directores de programas culturais, etc.. Seria num contexto de conflito de interpretações, de propostas distintas, mas que não se ignoram, que as culturas literárias deveriam funcionar e evoluir. Por exemplo, a crítica literária, como uma das manifestações das culturas literárias, funciona em moldes totalmente diferentes da comunicação, tal como foi aqui definida, porque a crítica separa, classifica, diferencia, atribuindo valor ou desvalorizando através da apresentação ou da exposição de uma argumentação. Se o cenário for devidamente democrático, não haverá uma só interpretação mas várias; nenhuma delas é absoluta nem imposta mas baseada numa argumentação exposta a refutação. Assim sendo, a defesa da interpretação como valor não significa a aceitação de um “monopólio de interpretação” (Santos, 2002: 90): Bem pelo contrário: representa uma das conquistas do “fim dos monopólios de interpretação” (Santos, 2002: 90) levada a cabo com êxito pela modernidade. Com efeito, tais monopólios,

hoje em dia inexistentes ou muito enfraquecidos, estiveram tradicionalmente nas mãos da religião, da família, do partido político ou do Estado.

Acontece que a comunicação impõe subrepticamente um outro tipo de restrição, que é “a renúncia à interpretação” (Santos, 2002: 90). Deste modo, a aparente permissividade, resultante da “renúncia à interpretação”, acaba por accionar o que José Gil chama a regra invisível que rege a sociedade de forma a normalizá-la e a imobilizar o panorama da cultura (Gil, 2007). Perniola, por sua vez, caracteriza a contemporaneidade como regida pelo “pensamento único” (Perniola, 2005: 96). Boaventura de Sousa Santos refere a “visão única” (Santos, 2002: 224) que domina o tempo actual.

Estas comunidades interpretativas, se existissem e se interagissem, deveriam ter expressão pelo uso da memória e da imaginação, pelo uso da diferenciação argumentativa baseada no saber e no conhecimento. Por exemplo, as universidades poderiam ter um papel determinante no desenvolvimento do conhecimento das culturas literárias. Para que tal acontecesse, as universidades deveriam ocupar-se em assegurar níveis de reflexividade sobre a literatura nos seus ensinamentos, em editoras de prestígio a si ligadas ou revistas, o que não significaria que a “qualidade” académica tivesse que inevitavelmente inibir ou dificultar a divulgação ou viver num reduto de ciência, incomunicável com o resto do mundo e do conhecimento. Afinal, foram o fechamento e a subsequente ausência de circulação do conhecimento produzido nas universidades que deixaram o terreno completamente livre à comunicação, tal como a caracterizámos.

Voltamos ao paradoxo com o qual iniciámos esta comunicação: a acumulação, a circulação e a difusão em larga escala e sem precedentes das culturas literárias não se têm feito acompanhar do conhecimento dessas mesmas culturas. A pessoa pode estar informada mas não conhece, na medida em que informação não é igual a conhecimento. Entendemos que o conhecimento de uma área é a faculdade de reflectir por associações entre aspectos variados e de produzir “objectos” novos (textos, discursos) através da memória e da imaginação. As culturas literárias poderão activar formas de produção da subjectividade se se tornarem conhecimento e não forem meros prolongamentos da comunicação. Para sair da lógica da comunicação, há que centrar a atenção na importância da escolha e da distinção entre factores de uma cultura.

É um facto que vivemos num mundo sem fronteiras, sem lideranças reconhecidas e sem regulação. Tudo se vai aglomerando de modo nivelado sem que alguma instância tenha a capacidade de distinguir os elementos dessa “aglomeração”, não já para impor uma “ordem”, que lembraria os tempos excessivamente ideológicos e unidireccionados, coincidentes *grosso modo* com a primeira metade de Novecentos, mas para permitir a interacção e a evolução através da distinção reflexiva.

As culturas literárias, assentes na consciência auto-reflexiva que se opõe à divulgação caótica e acrítica dos produtos literários, podem ajudar o leitor a escrever o seu próprio programa de acção e tomar decisões criativas e autónomas no sentido da evolução humana.

Bibliografia

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly (1993), *The Evolving Self*; ed. ut.: *Novas Atitudes Mentais – Uma Psicologia para o Terceiro Milénio* (1998), Círculo de Leitores.

COELHO, Eduardo Prado (2004), *O Fio da Modernidade*, Lisboa: Editorial Notícias.

GIL, José (2007), *Portugal, Hoje – O Medo de Existir*, 11^a ed., Lisboa: Relógio D'Água Editores.

KERCKHOVE, Derrick de (1995), *The Skin of Culture (Investigating the New Electronic Reality)*, Toronto e Ontário, Canadá: Somerville House Books Limited; ed. ut.: *A Pele da Cultura – Uma Investigação Sobre a Nova Realidade Electrónica* (1997), Lisboa: Relógio D'Água Editores.

PERNIOLA, Mario (2004), *Contro la comunicazione*, Milão: Giulio Einaudi editore; ed. ut.: *Contra a Comunicação* (2005), Lisboa: Editorial Teorema.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2002), *A Crítica da Razão Indolente – Contra o Desperdício da Experiência*, 2^a ed., Porto: Edições Afrontamento.

NOTE SUR LES RAPPORTS DE LA LITTÉRATURE AVEC LA PHILOSOPHIE

JEAN KAEMPFER
Université de Lausanne
jean.kaempfer@unil.ch

Resumo

A relação entre a Literatura e a Filosofia, que se define, desde as suas origens por uma fecunda coabitação é o objecto deste artigo. Percorrendo estudos de autores como Macherey, Lacoue-Labarthe, Jacques Bouveresse ou Philippe Zard, o texto que segue procura identificar alguns aspectos e modalidades duma relação por vezes *dolorosa*, segundo uma dupla perspectiva: a Literatura à luz da Filosofia e a Filosofia à luz da Literatura. Essa relação ganha na obra *Les désarrois de l'élève Törless* de Musil contornos especiais pela intervenção da música na formação da personagem, configurando outrossim a aporia do “sentido preciso” (Mallarmé) e do indefinido como marca da obra de arte literária.¹

¹ Resumo da responsabilidade dos editores.

Dans la partie alémanique de mon pays (la Suisse), on trouve dans les estaminets une boisson plébéienne et tonique, le « Kafi mit » : littéralement, le « café avec » – avec, en l'occurrence, une tombée d'eau-de-vie de pomme. « Avec » – plutôt que « et ». Littérature et philosophie ; littérature et peinture, etc. : ces couples iréniques sont un peu sages, bien contractuels, très équilibrés ... Mais dire « la littérature avec la philosophie » (comme on dit : François est avec Marie) voilà qui allège les choses ! Nous sommes maintenant du côté de l'union libre, de la relation de voisinage intéressante – du *kairos*. La littérature, toute seule, c'est bien : il y a beaucoup de choses à faire avec la littérature. Mais la littérature « mit » (comme le « Kafi mit »), ce n'est pas mal non plus ; la littérature et la philosophie s'ajoutent l'une à l'autre et en se mêlant (« Littérature et philosophies mêlées », c'est le titre d'un numéro de revue² qui a fait date) connaissent une légère griserie : elles échappent à leur autochtonie, se défamiliarisent, se font, l'une à l'autre, le cadeau d'apparaître « dans une neuve atmosphère »³...

A quoi pense la littérature ? Ce beau titre est dans le fil de ce que j'annonce ici : on le doit à Pierre Macherey ; le livre a paru en 1990, aux PUF. Pour l'essentiel, c'est une suite de monographies, sur Sand, Hugo, etc., que Macherey ordonne en une sorte de Grand récit de la modernité, avec sa rhétorique (de la limite et de l'excès), son ontologie (foucauldienne, la visée de la profondeur alternant avec le cadastrage des surfaces) et son anthropologie historique du devenir (qui vient de Marx). Dans son ensemble, le Grand récit collectif que Macherey attribue à la littérature « exsude » (c'est son terme) de la pensée : les romanciers énoncent, sur un mode non-thétique, le surplomb problématique de leur époque (ici, le XIX^e siècle). Voyons le monument-Hugo, par exemple, dont Macherey parle très bien : Hugo s'intéresse à l'homme d'en bas et déploie cette préoccupation dans les figures d'une pensée – telle est la thèse. Ainsi par exemple la figure des « misérables » : un mot-lisière qui renvoie tout à la fois à la profondeur et aux bas-fonds ; mais aussi la fascination pour l'égout, l'argot ; ou encore la multiplication des images ombreuses, nocturnes : silhouettes indécises, surgissant. A quoi il convient d'ajouter, pour la structure romanesque, la construction hachée, par épisodes, qui vient de la contrainte feuilletonnesque. Le travail hugolien rejoint ainsi la grande entreprise décryptive dont Marx, qui va vers l'infrastructural, fournit un autre exemple. Mais Marx n'est pas seulement un exemple : ici, chez Marx, la connaissance est donnée de ce que la littérature échoue à penser, sinon par figures.

Ou plus exactement, car Macherey est althussérien, la pensée par figure qui est le propre de la littérature, est une pensée incomplète : si elle fixe l'illusion idéologique, elle y reste néanmoins prise. Le régime propre de la littérature, lisait-on dans un livre plus ancien

² *Poétique*, Paris : Seuil, no 27, 1975.

³ Mallarmé, dans *Crise de vers*.

du même auteur⁴, est ainsi à mi-chemin : décollée de la poix idéologique, la littérature est fondamentalement *parodique* ; elle met à distance l'emprise de l'idéologie, mais ne lui échappe pas ; elle fournit une connaissance substitutive dont seule la « théorie » pourra produire l'équivalent complet. La théorie est ce lieu sauf, à côté du texte littéraire, où l'on peut énoncer droitement ce dont le texte parle sans le dire. Mais existe-t-il, ce lieu, autrement que rêvé ? Tel me paraît en effet l'*embarras* althussérien quant à l'idéologie (auquel Macherey achoppe lui aussi) : s'il est vrai en effet – ce sont les postulats d'Althusser – qu'il n'y a d'idéologie que par et pour un sujet, et que d'autre part l'idéologie, principalement, se méconnaît comme telle, alors la théorie, comme discours hors idéologie, est une *utopie* : c'est-à-dire une collection d'énoncés dont le lieu d'énonciation est introuvable...

Voilà donc, avec Macherey, un premier exemple de cohabitation de la littérature avec la philosophie – cohabitation un peu douloureuse, le philosophe ne pouvant faire qu'il ne s'éprouve supérieur à sa compagne. Il en sait plus sur elle qu'elle n'en sait elle-même ; c'est triste à dire, mais c'est comme ça. Oui, c'est triste à dire, car la philosophie (marxiste), ici, aime vraiment la littérature. (Ce qui n'était pas le cas de Lucien Goldmann, par exemple, toujours trop heureux d'arrimer la littérature à des « visions du monde ».) Chez Macherey, le philosophe s'attarde à lire, la pensée par figures évidemment le captive, il fait tout pour retarder le plus longtemps possible le moment – mélancolique – de conclure... Un pas de plus, et le philosophe se convaincrat peut-être que l'ascèse « théorique » à laquelle il se contraint est bien cruelle : car si elle lui permet de connaître sa bien-aimée, n'est-ce pas au prix de la décharner lamentablement ? Un pas encore, et ce sera son discours même – ce mâle harnachement de concepts hérissés – qu'il verra se déliter en regard de l'intelligence aisée et jaseuse de la littérature : Logodaedalus, le « Wortklauber », le pinailleur, pris de honte et s'évanouissant face à l'évidence vénusienne de la « Dichtung »⁵....

Je viens de faire, évoquant Macherey, un petit roman. Mais on peut dire l'affaire, aussi, avec plus de système. On notera ainsi, pour commencer, qu'entre la littérature et la philosophie une relation s'établit dans les deux sens, sur le mode thématique : la littérature peut prendre la philosophie pour objet, pour thème ; et vice-versa. Ainsi, on trouvera par exemple dans les textes littéraires des personnages qui évoquent des livres de philosophie, ou qui philosophent eux-mêmes – soit parce qu'ils ont le goût de la spéculation, soit, plus spécifiquement, parce que telle est leur profession (Cripure dans *Le Sang noir* de Louis Guilloux enseigne la philosophie dans un lycée). Réciproquement la philosophie, depuis Platon au moins (et le Livre X de *La République*), aime à se pencher sur la littérature et a

⁴ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris : Maspéro, 1966.

⁵ Cette langueur qui saisit l'assurance philosophique depuis Kant, et la médication imaginée par Hegel pour y remédier, font l'objet, respectivement, des articles de Jean-Luc Nancy (« Logodaedalus ») et de Philippe Lacoue-Labarthe (« L'Imprésentable ») dans *Poétique* 27.

même délimité à cet effet, depuis deux ou trois siècles, un patron théorique taillé sur mesure : l'Esthétique. Plaçons maintenant l'une et l'autre de ces thématisations le long d'un axe ordonnant graduellement leur voisinage – ou leur éloignement : à l'un des bouts, on trouvera le souci de la ségrégation la plus sourcilleuse ; et à l'autre bout inversement, le constat (inquiét ou réjoui) d'une grande ressemblance. Une relation d'objet, spécifiée par une relation d'identité (ou de différence) : tel est le cadre où viennent s'ordonner les rapports réciproques de la littérature et de la philosophie.

Mais je le notais implicitement, en parlant d'inquiétude, de vigilance sourcilleuse : ce cadre systématique est d'emblée bourré d'affects. Regardons rapidement du côté de la philosophie. Platon par exemple ne se contente pas de mettre la littérature (ou plus précisément : l'épopée homérique) à sa juste place – une mimésis de mimésis. Très vite l'assignation ontologique vire au blâme, les poètes, par populisme (pense Platon), se complaisant à flatter les plus viles passions. Et si j'en crois Lacoue-Labarthe (*art. cit.*), Hegel conçoit son *Esthétique* comme une machine de guerre contre l'esthétique – c'est-à-dire le projet, avéré depuis Baumgarten, de conférer un statut cognitif aux œuvres littéraires. Voilà pour la passion ségrégationniste. Mais la machine de guerre s'inverse chez un philosophe contemporain (le dirons-nous « annexionniste » ?) : Jacques Bouveresse, – qui s'en prend au « bavardage de sacristie sur la mission de l'artiste »⁶ (c'est-à-dire à la valorisation de l'Essence esthétique, de la différence dont l'art est capable) pour installer résolument la littérature du côté de la connaissance, de plain-pied avec la science et la philosophie.

Davantage de décontraction – et souvent un annexionisme tranquille : voilà ce qui domine lorsqu'on se tourne vers la relation inverse. Est-ce dû à la (plus) grande plasticité formelle de la littérature, particulièrement dans le cas du roman ? Toujours est-il qu'elle héberge la philosophie très libéralement, selon une triple perspective – de la différence vers l'identité – bien mise en évidence par Philippe Zard⁷ : si la philosophie fait piètre figure parfois, lorsque la satire la prend pour *cible* (voir Pangloss), elle trouve aussi dans l'élément littéraire le lieu de sa *mise à l'épreuve*, voire l'occasion d'une reprise *réflexive* (quand par exemple elle découvre, au miroir du récit, sa propre essence narrative).

La philosophie à l'épreuve de la littérature, je développe rapidement ce point. L'épreuve en l'occurrence est celle de l'individuation d'une pensée. La littérature multiplie les personnages, et avec eux les points de vue : elle vire tout au concret. Elle oblige ainsi la philosophie à quitter le retrait monologique du traité, de l'exposé systématique, pour s'essayer dans le champ de force des positions subjectives et des situations particulières. Qu'on songe par exemple à l'engouement pour le dilemme, dans le théâtre baroque : les

⁶ Voir Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille : Agone, 2008. Bouveresse, p. 25, cite ici Musil.

⁷ Dans son « Introduction » à *Littérature et philosophie*, Presses de l'Université de l'Artois, 2002 (études réunies par Anne Tomiche et Philippe Zard).

questions de la philosophie morale trouvent là une urgence, un climat passionné où la raison et les affects se mêlent inextricablement. Et lorsque les pôles spéculatifs du dilemme se répartissent sur plusieurs personnages également aimables (ou également têtus), les questions deviennent vite indécidables. Ainsi les jeunes gens amoureux des comédies de Corneille discutent interminablement de la liberté : pour les plus « sartriens » d'entre eux, celle-ci ne souffre pas le compromis ; d'autres acceptent d'en borner l'empire, au nom de la nécessité ; ou, girouettes consentantes, professent carrément la liberté d'indifférence... Comment trancher, entre ces blocs dogmatiques en contraste ? Souvent, c'est l'autorité paternelle qui clôt le débat, ... fort peu philosophiquement, lors de dénouements mi-figue mi-raisin où les discoureurs sont appariés et mariés au seul titre de leur compatibilité sociale. On pourrait poursuivre l'inventaire, par exemple avec tous ces observateurs balzaciens qui livrent le sens général, philosophique, des histoires racontées et mettent en évidence les systèmes (de la volonté, du pouvoir, de l'âme) dont celles-ci sont l'exemplification ; ou encore avec tous ces narrateurs, chez Diderot, Fielding, Tolstoï, Proust ou Beckett, qui pensent autant qu'ils narrent. A chaque fois, l'intention philosophique, entraînée dans l'univers de la fiction, doit éprouver sa pertinence dans un milieu impur, fécond...

Mais voici une figuration exemplairement dramatisée de cette mise à l'épreuve (de la philosophie par la littérature) : on la trouve dans *Les désarrois de l'élève Törless*⁸. Le jeune collégien de Musil, qui a commis déjà quelques « poèmes ultra-sensibles » (18), découvre la philosophie sous les espèces intimidantes d'« un volume de Kant » (127) que lui désigne, « avec une feinte négligence » (128), son professeur de mathématiques : là, déclare celui-ci, dans les profondeurs du volume, sont déposés les « axiomes nécessaires qui déterminent tout » (128). Mais, ajoute-t-il avec un sourire, ce serait pour l'heure une lecture « un peu trop ardu[e] pour vous » : « gardez ça pour plus tard » (128). Aussitôt « les relations de Törless avec la philosophie [entrent] dans une phase nouvelle » (130) : proprement incandescente, puisqu'elle le conduit à déchirer et à brûler ses vieux cahiers « d'essais poétiques » (131). Mais la lecture de Kant est un « désappointement » : « à force de parenthèses et de notes en bas de page, [Törless] n'y comprit goutte ; et quand il suivait consciencieusement les phrases des yeux, il avait l'impression qu'une vieille main osseuse lui dévissait littéralement le cerveau » (133). Un rêve, peu après, confirme la désillusion, jusqu'à la nausée : on y voit le professeur de mathématiques en train de feuilleter, dans la compagnie cajoleuse d'un homme à perruque et à culottes de soie très démodées (c'est Kant, s'avise Törless au moment du réveil), un « très très gros livre », – avec « tant de véhémence que des nuages de poussière s'en échappaient » (141) !

⁸ Robert Musil, 1957. Je cite la traduction de Philippe Jaccottet (1960), dans l'édition du Seuil (Paris), coll. « Points », en mentionnant à chaque fois la page, entre parenthèses. C'est grâce à Philippe Zard (*art. cit.*), qui l'évoque, que j'ai relu ce roman.

Cependant, dans la chambrée endormie, l'évidence sensible d'un pâle rectangle de lumière grise, sur le carrelage, attire bientôt l'attention de Törless et rappelle à son souvenir des moments d'extase émue : le frémissement des pierres d'un mur solitaire ou encore « la musique que le vent attise dans les feuilles en automne » (144). Et bien « croyez-vous que [Kant ou le professeur de mathématiques] ces petits bonhommes si malins aient jamais observé de tels détails dans leur vie ? Törless se sentit merveilleusement protégé de ces trop malins personnages et, pour la première fois, il comprit qu'il avait dans sa sensualité [...] quelque chose qui le gardait, comme une muraille très élevée et très secrète, de toute intelligence extérieure » (144). Le monde des sensations excède les catégories ajustées des « petits malins » philosophes : il est tout à la fois plus vague et plus concret. Prenons par exemple l'opéra, tel que Musil en parle : d'un côté il y a le livret, qui inscrit des passions humaines dans une intrigue et des personnages (et le livret, si ça se trouve, n'est « peut-être [qu']un insipide roman d'amour » (152) ; et de l'autre, il y a la musique, qui fait arriver dans le roman d'amour « tout autre chose » (153). Car ce que la musique donne à entendre, ce ne sont plus « les passions humaines, mais des passions échappées de ces cages trop étroites, trop banales que [sont] les cœurs des hommes » (152). Au « degré d'émotion » où nous conduit l'opéra, il n'y a plus d'histoire, plus de personnages – voire plus de passions non plus ; mais quelque chose de trop grand pour nous, de poignant et d'amoureux, que Musil évoque en recourant à la poésie de vastes anamorphoses imaginatives. Ainsi Törless « croyait sentir dans le feu des mélodies le battement d'ailes de grands oiseaux sombres, et suivre dans son cœur les traces de leur vol » ; et lorsqu'il cherche à se représenter les passions qui l'émeuvent, « aussitôt de sombres flammes fusaient devant ses yeux, ou des formes gigantesques, inouïes, comme on voit dans les ténèbres les corps humains grandir et les yeux miroiter, telles de profondes fontaines. Ce fut cette flamme sombre, ces yeux dans l'obscur, ces noirs battements d'ailes qu'il aima alors sous le nom d'une cantatrice inconnue » (152).

Dans le texte de Musil, Kant passe ; puis l'opéra. De ces deux visites, je retiendrai que la philosophie, vue de la littérature, manque de vague ; alors que la musique en regorge. « Le sens trop précis rature / Ta vague littérature »⁹. Il serait dommage de laisser les petits malins du sens trop précis occuper seuls le haut du pavé de la pensée. Aussi vais-je inverser Macherey. Et admettre que la littérature, ailée par la musique, soit la continuation de la philosophie par d'autres moyens.

⁹ Mallarmé, « Toute l'âme résumée... ». Voir l'édition des *Œuvres complètes* de la « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1998, tome 1, p. 60.

CULTURA, LITERATURA, IDENTIDADE E A CONSTRUÇÃO DE IDEAIS NACIONAIS

JOÃO CARLOS FIRMINO ANDRADE DE CARVALHO
FCHS e CELL¹, Universidade do Algarve
jccarva@ualg.pt

Résumé

Nous proposons ici une réflexion autour de l'histoire de la culture et de la littérature portugaises, en retenant quelques apports de poètes, écrivains, intellectuels à la construction des idéaux mobilisateurs de la société portugaise (et pas seulement): de la conscience critique et de l'idéal d'héroïcité de Camões, du *Cinquième Empire* et d'António Vieira, du *Saudosismo* universel de Pascoais, de l'*Integralismo Lusitano* de A. Sardinha (et les rapports avec la droite française de Maurras), jusqu'à la *Patrie Universelle* et le Modernisme de Pessoa ou même jusqu'à la vision d'un Saramago ou, encore, d'un Eduardo Lourenço. Tous ces exemples nous donnent à voir qu'il n'y a pas de future sans une lecture du passé qui nous permette de regarder plus loin. De la première "globalisation" du temps des Découvertes Portugaises jusqu'au plus récent Portugal européen et à l'époque de la globalisation de nos jours, se pose l'importante question des identités culturelles.

Abstract

We propose here to reflect about Portuguese cultural and literary history, holding back some contributions of poets, writers, intellectuals to the construction of mobilizing ideals of Portuguese society (and not only): from the critical conscience and the ideal of heroism of Camões, passing through the "Quinto Império" and António Vieira, by the universalistic "Saudosismo" of Pascoais, the "Integralismo Lusitano" of António Sardinha (and its relations with the political French movement of Charles Maurras), until the "Pátria Universal" and the Modernism of Pessoa or still until the vision of Saramago or even Eduardo Lourenço. All have showed us that there is no future without a reading of the past that makes us to see further. From the first "globalization" in the time of the Portuguese Discovery to the recent European Portugal and the Age of the total globalization of our days, an important question emerges: the question of cultural identities.

Mots-clés: Culture, Littérature, Identité, Idéaux, Nationalités

Keywords: Culture, Literature, Identity, Ideals, Nationalities

¹ Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve (financiado pela FCT) – Linha de Investigação intitulada *Estudos Literários e Comparados – Tarefa 1: "Identidades e Diferenças Europeias e Extra-Europeias no Plano Literário e Cultural"*.

A temática deste Fórum APEF 2008, dedicada à questão das *Culturas Literárias – novas performances e desenvolvimento*, impele-me a vir aqui partilhar convosco algumas reflexões e inquietações que julgo não vos serem estranhas. O ponto de vista adoptado aqui não é o do criador cultural ou literário, nem mesmo o do crítico literário, mas mais o do docente de cultura e de literatura na universidade portuguesa. O tom inicial e final não será o do pessimista militante ou do optimista ingénuo, mas construtivamente crítico, porventura desafiador. Falar do estado das culturas literárias é falar da cultura na nova complexidade hodierna, é falar das visões de certas elites culturais, mas é também falar da crise das humanidades, no contexto português e não só. No mundo neoliberal e global de hoje, sabemos-lo bem, os saberes culturais tradicionais da área das humanidades perderam terreno na sua relação com o(s) Poder(eres) e foram obrigados a um *lifting* pragmatizador (*a cultura literária serve para quê?*) e a uma avaliação diligente na perspectiva da grelha importada das ciências ditas não-humanas. Sobrevivem acantonados em nichos da alta cultura, adaptam-se aos novos tempos aceitando as novas regras do jogo, ou então definham e morrem, sendo substituídos por discursos do âmbito da chamada *cultura de massas* (onde agora parece habitar a *cultura popular*) ou substituídos ainda por saberes artísticos ou culturais não especializados. Vivemos uma época complexa e exigente em que o diálogo entre os saberes não deveria implicar a perda de especificidade (especialização) desses mesmos saberes culturais. E isso é válido para as Ciências Duras, mas também para as Ciências Históricas e Humanas.

Não é minha intenção falar dos saberes na universidade, mas antes do estado das culturas literárias no âmbito das Humanidades, partindo da constatação de que o *lugar*, a *especificidade*, bem como a *eficácia* de tais saberes se tornaram, no mínimo, problemáticos, tornando-se evidente que há aqui muito para, primeiramente, reflectir, para, depois, passar ao tempo de fazer agir os protagonistas que somos todos nós. É que, creio estarmos todos de acordo, a Cultura (humanística e literária incluídas, para além da científica) é uma parte importante na construção de visões e de ideais para o futuro das sociedades. O futuro não se constrói olhando passivamente para o passado, mas também não se constrói sem o conhecimento desse mesmo passado. A amnésia cultural é uma forma de ignorância, cujas consequências são bem conhecidas. Claro que aquilo que chamamos de *cultura portuguesa* ou *francesa* ou *alemã*, ou seja, as identidades históricas europeias, nascem com a construção romântica da Nação como habitáculo do cultural identitário. Sabemos como ideológica e politicamente isso foi utilizado. Mas não devemos esquecer que, apesar da mitologização romântica, por um lado, o cultural vem antes do político, e, por outro, esse cultural não se deixa fixar em fronteiras geográficas definidas (daí a importância das abordagens comparatistas).

Permitam-me que vos convide a olharmos para a nossa história da cultura e da literatura para recordar alguns contributos interessantes de poetas, escritores, intelectuais, homens de cultura, para a tal construção de ideais mobilizadores da sociedade portuguesa (e não só), de projectos nacionais (e universais), independentemente da maior ou menor empatia que eles possam suscitar aos olhos de hoje.

Não por acaso, o nosso século XVI serve-nos como primeiro excelente exemplo do contributo que poetas e escritores, como Luís de Camões (1524?-1580) e Fernão Mendes Pinto (c.1510-1583), deram para a construção de ideais individuais e colectivos (nacionais e universais), incorporando neles uma consciência crítica. De facto, é bastante redutora aquela estafada oposição entre estes dois autores assente na contraposição entre a euforia épica colectiva e a narrativa autobiográfica disfórica. Em ambas, há a euforia da ideologia dominante (da dilatação da fé e do império) e a disforia da crítica dos Descobrimentos portugueses. No século XVI, a religião constitui o verdadeiro “bilhete de identidade” individual e colectivo. Ora Fernão Mendes Pinto, na sua *Peregrinação* (1614; cf. Pinto, 1995), dá-nos conta dessa referência identitária cristã absolutamente essencial, à qual nunca renegará (a surpreendente e fantástica China seria perfeita se fosse cristã, diz ele), pois não é por acaso que regressará ao seu país como cristão e aqui constituirá família (enquanto outros optaram por ficar por diferentes paragens do Oriente e Extremo-Oriente, adoptando, nalguns casos inclusive, outros costumes e outras religiões). Isso não o impedirá de mostrar uma atitude muito crítica em relação a certas práticas do Cristianismo-Catolicismo ou em relação à corrupção, à cobiça e a certa forma desleixada ou incompetente de administração do Império no Oriente. N’ *Os Lusíadas* de Camões (1572; cf. Camões, s/d), encontramos, como é sabido, a exaltação do herói colectivo (os Portugueses) e individual (Vasco da Gama), mas o ideal de heroísmo camoniano, que articula as características do herói medieval (a do corajoso guerreiro) com as características do novo herói da Renascença (a do herói culto, humanista), encontra fraco eco na sua narrativa épica. Vasco da Gama, se consegue o que consegue, foi porque os Deuses lho permitiram. A recompensa oferecida aos Portugueses é posta no plano da pura ficção (a Ilha dos Amores, onde os homens se tornam deuses e os deuses se tornam homens; a Contemplação da Máquina do Mundo). Ora, numa epopeia, que quebra os códigos do género ao atribuir tanta importância à verdade histórica (a rememoração de figuras e factos exactos da História de Portugal até ao presente é uma marca de inovação), bem como à verdade experiencial (o “vi claramente visto”), este herói individual surge de forma apagada e a recompensa aos nautas surge como sublimação poética alternativa (assentando bem no tradicional género épico, mas quebrando a verdade factual que, eventualmente, seria suposta continuar). Se, no final da *Peregrinação*, Fernão Mendes Pinto se mostra reconhecido ao seu Deus cristão e agradecido pelas suas longas e fantásticas experiências

peregrinantes, não deixa de se mostrar céptico em relação ao Homem. Por seu turno, Camões, no final da sua epopeia, mostra todo o seu cepticismo e desilusão em relação aos Portugueses² por não encaixarem perfeitamente no seu modelo de heroicidade idealizado e que, por isso mesmo, se torna um modelo por cumprir (daí o sentido didáctico do seu Poema). Acrescente-se, no entanto, que tal cepticismo também surge compensado pelo optimismo da Fé cristã. Em conclusão, por vias diferentes de escrita, embora complementares, Fernão Mendes Pinto e Camões dão-nos a ver ideais individuais e colectivos do Portugal Quinhentista. Camões fá-lo, inserindo-se numa erudita tradição clássica (embora o faça para a superar), olhando para o Passado e para o Futuro; Fernão Mendes Pinto, não tão eruditamente, também o faz, vivenciando o seu presente e experimentando uma escrita que, embora tenha raízes bem sedimentadas, de certo modo contribuirá para o nascimento do género *romance*, o qual, como é sabido, só surgirá a partir do século XVIII, com ajuda dos franceses.

O final traumático do século XVI – o desaparecimento de D. Sebastião em Alcácer-Quibir, a perda da independência para a Espanha, o desmoronar do império português – favorecerá o profetismo messiânico que terá as *Trovas* quinhentistas de inspiração bíblica do Bandarra, sapateiro de Trancoso, como referência basilar.

No século XVII, o génio da oratória barroca portuguesa – Padre António Vieira – fará a transposição de tal profetismo messiânico para esse Novo Mundo que é o Brasil, aproveitando uma hermenêutica antropológica que lê o Índio brasílico enquanto habitante adâmico do novo paraíso, hermenêutica essa que recua aos tempos da *Carta do Achamento do Brasil* (1500) do escrivão Caminha e estará presente ao longo de todo o século XVI (veja-se a particular importância atribuída não apenas ao ensino do português aos índios, mas também o interesse dos Padres jesuítas e franciscanos pelo conhecimento das línguas nativas como o *Tupi*³, num verdadeiro trabalho tradutivo e comparatista, com vista a uma mais eficaz evangelização desse povo indígena eleito de Deus). A utopia do *Quinto Império* ou *Império de Cristo* ou ainda *Império do Espírito Santo*, em Padre António Vieira, centrar-se-á, agora, no cenário brasileiro e no índio imaculado pelo pecado original e, por isso mesmo, o cristão do futuro, surgindo assim, Brasil e Índios, como um prolongamento de Portugal e dos Portugueses num além utópico e espiritual. A sua obra *Esperanças de Portugal, Quinto Império do Mundo*, porventura um esboço da sua *História do Futuro* publicada já nos inícios do século XVIII, e que lhe valeu a perseguição do Santo Ofício, insere-o, claramente, no pensamento milenarista de um Joaquim de Flora e, por essa

² “No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho/ Destemperada e a voz enrouquecida,/ E não do canto, mas de ver que venho/ Cantar a gente surda e endurecida./ O favor com que mais se acende o engenho/ Não no dá a pátria, não, que está metida/ No gosto da cobiça e na rudeza/ Dhũa austera, apagada e vil tristeza.”, Canto X, estância 145, (Camões, s/d: 351).

³ José de Anchieta, *Arte de Gramática da Língua mais usada na Costa do Brasil*, Coimbra, 1595. Outro gramático, Pêro de Magalhães de Gândavo, escreverá a primeira História do Brasil (cf. Gândavo, 1984).

via, na tradição messiânica hebraica. A utopia do *Quinto Império* invadirá o pensamento filosófico, político e estético português como tema, mito ou metáfora, e terá, no século XX, um arauto bem conhecido de todos – Fernando Pessoa – apesar de, logo no século XVII, e sobretudo no século XVIII, ter tido opositores ferozes (o Marquês de Pombal à cabeça, mas além dele, evidentemente, todo o pensamento iluminista e neoclássico de Setecentos e, principalmente, os vários racionalismos até ao século XX).

É bem sabido que o conceito de *cultura* como lugar coerente da memória de um povo, de uma nação, é filho do pensamento romântico, obcecado com a demanda e estudo das origens, do passado ordenado, visando a legitimação das nacionalidades europeias. Foi assim na Alemanha do *Sturm und Drang* e de Herder, Goethe e Schiller, na Inglaterra de Wordsworth e Coleridge, na Escócia de James Macpherson⁴, na França de Victor Hugo e Lamartine, e, também, no Portugal, de Bocage, Alexandre Herculano e Almeida Garrett. O século XIX serviu-nos uma História de Portugal (como da França, da Inglaterra ou da Alemanha) apaixonante, vibrante, misteriosa, e ordenada segundo uma lógica interpretativa que, naturalmente, está ao serviço dos interesses diversos deste período histórico específico e que muito se devem à justificação da identidade nacional. Costuma dizer-se, e com razão, que quem quer estudar a fundo uma qualquer temporalidade anterior ao século XIX terá, necessariamente, que romper o véu romântico que cobre o passado (a preferência romântica pela *idade de ouro* medieval, pelos pares amorosos como Pedro e Inês, pelos mitos como o das origens da nacionalidade, o da Saudade, o do *Encoberto*, ou o do *Camões* de Garrett, a leitura do Cancioneiro tradicional, e compreender, quer certa empatia para com o excesso barroco, quer a antipatia pelo século XVIII).

Entre ideais ora de pendor mais racionalizante e aberto a correntes do pensamento europeu ora de pendor mais ensimesmado na alma nacional, entramos agora no século XX, antes de terminar esta deambulação.

Gostaria de me referir agora a uma corrente de pensamento que me parece insuficientemente conhecida pelas gerações mais novas: refiro-me ao Integralismo Lusitano⁵. Esta corrente nasce com a insurreição monárquica liderada por Paiva Couceiro (1911-1912), tendo os seus seguidores confluído para o exílio, em redor da revista *Alma Portuguesa* (1913) e, mais tarde, em torno da revista *Nação Portuguesa*, nascida em Coimbra, em 1914. Será depois liderada, em 1916, pela figura preponderante de António Sardinha (1887-1925), responsável pela então chamada Junta Central. Apesar das origens paradoxalmente republicanas e anarco-sindicalistas, esta corrente, desencantada com a

⁴ Cf. a *questão da invenção da figura do poeta celta Ossian* ou da falsificação da história literária (i.e., referimo-nos à suposta recolha de lendas e poemas épicos gaélicos antigos que atestaria a primazia da cultura escocesa sobre a inglesa e as outras nacionalidades). Ossian tornar-se-á mesmo o Homero do jovem Werther...

⁵ Cf. Catroga e Carvalho (1996), assim como Coelho (dir., 1997).

República, tornar-se-á anti-democrática. Curiosamente, esta corrente tem origens estéticas e literárias (os Esotéricos), e os seus membros consideravam-se iniciados de um culto e distantes da massa estudantil da Coimbra de então. Almada Negreiros, entre outros, também andou por aqui... Programaticamente, o Integralismo defendia a restauração da Monarquia tradicionalista e anti-parlamentar, centrada na figura toda-poderosa do Monarca (embora não absolutista!), bem como a defesa dos privilégios da religião católica, apostólica e romana. A revista *Nação Portuguesa* agitava as elites sócio-económicas e intelectuais de forma a que estas pusessem em acção a reforma do Estado. O Integralismo buscava a mítica alma nacional num Estado que finalmente reencontrasse a Nação imortalizada pela História e que se teria perdido com o Liberalismo e com a República. E nisto estão muito próximos da direita francesa da mesma época (a *Action Française* de Charles Maurras, Paris, 1908). *Reaportuguesar Portugal* é a sua utopia regressiva que visava a restauração da legitimidade cristã e monárquica, aproximando-se, de certo modo, do ideário fascista que se começará a formar na Europa. É que o Integralismo não é apenas uma corrente de pensamento conservador; é muito mais um movimento de acção política com fins violentos e totalitários, assente nessa articulação entre tradição e inovação, passado e futuro. E não tendo chegado a ser um movimento de massas, não deixou de ter influência em certa intelectualidade de então (António Ferro andou por aqui...), embora Salazar o tivesse ignorado. Mas os Integralistas oporão aos seus congéneres franceses da época, que defendiam a *tese da Latinidade* para depois expressar a supremacia francesa no mundo, a *tese da Hispanidade*, que considerava a Península Ibérica como a essência da civilização cristã ocidental. Todavia, eram anti-iberistas, pois defendiam a unidade espiritual, mas não política. O conceito de nacionalidade assenta aqui nos semas da *profundidade* (i.e., ancestralidade espiritual), *tradicionalismo* (i.e., unidade rática e religiosa), *rusticidade* (i.e., a alma da nação está na terra), *organicidade* (i.e., a nação funciona como um organismo vivo). O Integralismo assume-se como anti-capitalista, anti-judaico, anti-protestante e anti-maquinismo italiano, embora muito compreensivo para com o Salazarismo.

Passemos a outro exemplo. Teixeira de Pascoais (1877-1952) é conhecido por ter criado o movimento estético-filosófico de carácter panteísta e nacionalista opositor do racionalismo e positivismo da *Geração de 70*. Com Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra e Augusto Casimiro funda o chamado grupo da *Renascença Portuguesa* e a revista portuense *A Águia* (1910-1930). É a Pascoais que se deve a corrente mística que busca o âmago da alma lusitana, conhecida por doutrina do Saudosismo. Defende a ideia “romântica” da articulação íntima do Saudosismo com o Republicanismo à portuguesa, ou seja, não-constitucionalista como a francesa. Recusa a sociedade urbana e industrial e faz a apologia da rusticidade e de uma Igreja Lusitana, pois o povo português é, para ele, muito religioso, mas não católico. O Saudosismo de Pascoais é idiosincrasia portuguesa, mas pretende ser

de realização universal. A sua visão poética e filosófica é de filiação sebastianista, messiânica, (D. Sebastião é Cristo redentor), mas não partilha propriamente dos ideais do *Quinto Império* dos intelectuais antidemocráticos e anti-republicanos. A Saudade não é, como será para António Sérgio, algo de estático e de retrógrado, mas desejo de futuro aliado à lembrança do passado. Na *Arte de Ser Português* (1915; cf. Pascoais, 1991), o seu Saudosismo parte de um levantamento antropológico-cultural para chegar às ideias de Raça e de Pátria como algo de espiritual e universal. Para ele, existiria um destino português, uma maneira de ser lusitana que assenta numa energia virada para um futuro de liberdade, numa espécie de superação hegeliana espiritual e não materialista (diferente portanto do materialismo-idealismo de Antero de Quental).

Tal como Pascoais, também Fernando Pessoa (1888-1935) se insere na linha da superação idealista do positivismo. A poesia é ascese ao estado puro da criação, ao universal. Por isso, a apologia da especificidade nacional não significa ensimesmamento, mas antes consciência planetária. O Modernismo, de facto, não se deixa enclausurar numa estreita visão nacionalista. Aliás, o Modernismo terá uma relação conflituosa com o nacionalismo político, quer o do Integralismo Lusitano de António Sardinha, quer o de António Ferro (seu ex-companheiro do *Orpheu* de 1915) e de Oliveira Salazar. Pessoa assume-se como intérprete de uma cultura nacional de forma desconcertante: “Uma literatura original, tipicamente portuguesa, não o pode ser porque os portugueses típicos nunca são portugueses” (Pessoa, 1986: 84). Pessoa não se deixa catalogar em nenhuma corrente estético-filosófica ou política (monárquicos, republicanos, fascistas italianos, igreja, sindicatos ou associações), a não ser, e mesmo assim de uma forma muito peculiar, no Modernismo universalista. O *Orpheu* de Pessoa postulava uma arte cosmopolita no tempo e no espaço (intersecção do misticismo asiático, do primitivismo africano, do cosmopolitismo americano, do exotismo da Oceânia e ainda do maquinismo decadente da Europa). A arte moderna, a seu ver, afirma-se desnacionalizada e enquanto o lugar de todas as artes. Assim, a Cultura portuguesa será tanto ou mais portuguesa quanto mais desnacionalizada, universal, ela for. O Futurismo de teor guerreiro e apocalíptico à maneira dos italianos e de Marinetti é algo que caracteriza muito mais Almada Negreiros do que Pessoa. O seu Super-Camões não corresponde ao Homem Definitivo de Almada Negreiros. O herói pessoano é ecuménico e sensível, não é o vencedor agressivo, nem o nacionalista. Pessoa não partilhará da visão do *Quinto Império Sebastianista* do Sidonismo (como alguns modernistas desencantados). O seu *Quinto Império* é imaterial e não físico, e está longe da perspectiva da Igreja romana. Pessoa está de facto mais próximo do Saudosismo universal de Pascoais do que do Catolicismo nacionalista. O seu *Quinto Império* é o da Poesia, o da Palavra, o da Língua Portuguesa (como para Camões e para António Vieira, aliás). Desde Camões até Pessoa e o Modernismo existe, podemos dizê-lo, uma consciência da decadência inexorável

do império português e da necessidade de afirmação da língua e cultura portuguesas no mundo. Talvez agora se torne mais clara a sua afeição pela Maçonaria, sociedade secreta que postula a defesa da fraternidade universal contra a exploração do Homem. A Poesia, a Cultura, surgem como a única forma de redenção do Homem guiado pelas elites culturais, num mundo e numa época de extermínio do Outro, de extrema violência e agressividade. Pessoa também não era propriamente um democrata (era mais um liberal à inglesa), pois considerava que a liberdade das massas é uma ilusão, mas acreditava na libertação individual e na do povo bem guiado pela elite certa.

Os exemplos históricos que acabei de apresentar mostram-nos visões e projectos de futuro, em termos de nacionalidade e identidade. Muitos outros poderiam ser aqui trazidos, como o caso do único escritor português que ganhou o Prémio Nobel da Literatura, José Saramago, cuja interpretação ficcional da História de Portugal desconstrói, num registo pós-moderno, a historiografia oficial⁶ (pondo em destaque a heroicidade dos fracos, oprimidos ou anónimos). Saramago revê e reinventa os temas e os mitos da cultura portuguesa e ocidental (veja-se a sua visão crítica do país da era europeísta, apostando num destino ibérico comum a Portugal e Espanha⁷; veja-se a sua reinvenção do universo pessoano⁸ ou do tema do cristianismo⁹). Do romance histórico pós-moderno, num estilo oral, *barroquista*, brusco e paródico, Saramago passará, numa fase mais recente, para uma abordagem céptica da condição humana e do indivíduo na era da globalização que tudo anula (valores, diferenças e liberdades), num estilo mais sóbrio e pragmático¹⁰.

Gostaria de terminar, cotejando o pensamento de Eduardo Lourenço (cf. Silva e Jorge, 1993). De facto, esta nossa mania muito portuguesa (e que surpreende muitos estrangeiros, embora, na verdade, não detenhamos a exclusividade) de andarmos sempre em torno do nosso umbigo, na tentativa nunca acabada de definirmos a nossa identidade, parece ser um sintoma de uma *hiper-identidade*, resultante do nosso *défice identitário real* que é compensado pelo imaginário simbólico nacional e pelos mitos fundadores e históricos. As identidades locais acabam por ser mais fortes do que uma identidade unitária (os antropólogos sabem-no bem). Isso dever-se-ia ao seu *acentrismo*, defende Boaventura Sousa Santos (cf. *idem, ibidem*). Os Portugueses são de Portugal, mas também de muitos outros lugares. Por outro lado, sustenta E. Lourenço, os Portugueses nunca quiseram ser o Outro, pois ficam sempre muito portugueses. A própria ideia da vocação planetária e humanista é apenas mais um dos nossos mitos históricos. Significa isto que há, entre nós, um *défice* de diálogo efectivo, de problematização crítica, em favor dos consensos. Terá

⁶ Cf. *Memorial do Convento* (1982) e *História do Cerco de Lisboa* (1989).

⁷ Cf. *A Jangada de Pedra* (1986).

⁸ Cf. *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984).

⁹ Cf. *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991).

¹⁰ Cf. *Ensaio sobre a Cegueira* (1996) ou *A Caverna* (2000).

sido assim no tempo dos Descobrimentos e em tempos posteriores (o que não significa que não haja excepções, evidentemente). Quando a Europa começou o diálogo das culturas e das ideias, Portugal ausentou-se e, por isso, terá chegado atrasado à Europa, já no período pós-colonial. Mas, em contrapartida, criou um mundo de língua portuguesa imenso e plural. Por isso, dirá E. Lourenço que o maior mito português nem sequer é o do sebastianismo ou outro qualquer tema a que estamos a regressar constantemente, mas antes um simples Nome: *Portugal*.

Resta saber que ideais mobilizadores, em termos culturais e políticos, serão os escolhidos para Portugal e para as outras nacionalidades da Comunidade Europeia (alargada agora 27 membros), neste período de transformações conturbadas e perturbantes em que vivemos. E também conviria atentar no papel que os saberes relacionados com a cultura das humanidades virá (ou não) a desempenhar no âmbito desses mesmos ideais ou projectos nacionais e comunitários (C.E. e C.P.L.P.).

Bibliografia

- ÁRIAS, Martín e HADIS, Martín (org., pesquisa e notas) (2002). *Curso de Literatura Inglesa – Jorge Luís Borges*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (1992). *Literatura Portuguesa Clássica*. Lisboa: Universidade Aberta.
- CAMINHA, Pêro Vaz de (1967). *Carta de...* In *Obras Completas de Jaime Cortesão*. Lisboa: Portugália Editora.
- CAMÕES, Luís Vaz de (s/d). *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora.
- CATROGA, Fernando e CARVALHO, Paulo Archer de (1996). *Sociedade e Cultura Portuguesas II*. Lisboa: Universidade Aberta.
- COELHO, Jacinto do Prado (1983). *Originalidade da Literatura Portuguesa*. Lisboa: I.C.L.P. – Biblioteca Breve.
- COELHO, Jacinto do Prado (dir.) (1997). *Dicionário de Literatura*. Porto: Mário Figueirinhas Editor.
- GÂNDAVO, Pêro de Magalhães (1984). *História da Província Santa Cruz a que Vulgarmente Chamamos Brasil*. Edição fac-similada da edição de 1576 e com nota prévia de Francisco Leite de FARIA. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- LOURENÇO, Eduardo (1978). *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- PASCOAIS, Teixeira de (1991). *Arte de Ser Português*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- PESSOA, Fernando (1986). *Textos de Intervenção Social e Cultural*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- PINTO, Fernam Mendez (1995). *Peregrinação...* Edição fac-similada da edição de 1614 e com apresentação de José Manuel GARCIA. Maia: Castoliva Editora Limitada.
- SILVA, Augusto Santos e JORGE, Vítor Oliveira (orgs.) (1993). *Existe uma Cultura Portuguesa?*. Porto: Edições Afrontamento.

O ENSAIO: UMA VISÃO CRÍTICA DA CULTURA PELO TRAÇO LITERÁRIO

ANDRÉ MANUEL RUIVO SENOS MATIAS

Universidade de Aveiro

amatias@ua.pt

Resumo

Aspiramos abordar o conceito de “cultura literária”, perspectivando-o não apenas num prisma de aquisição de uma dada memória literária, mas encarando também cultura literária e a própria literatura como uma capacidade de *Weltanschauung*. Sublinhar-se-á a competência criativa da literatura, enquanto promotora de uma leitura crítico-interpretativa da sociedade, em que o escritor e o leitor estão circunstanciados. Observaremos a literatura como um espaço de criação, seja ela construção imagética ou reflexão sobre o mundo que nos pertence.

O ensaio é motor de polémica social que visa uma acção efectiva, sendo por isso uma mais-valia o facto de ter uma perspectiva tripartida da realidade. Ciência, Filosofia e Literatura em osmose permitem-lhe artisticamente interferir e intervir na realidade humana. Como tal, o ensaio é uma literacia de vida, permitindo interpretá-la e modificá-la.

Abstract

We aim at exploring the concept of ‘literary culture’, not only seeing it as an acquisition of a given literary memory, but also understanding literary culture and literature itself as *Weltanschauung*. We will emphasize the creative competence of literature whilst promoter of a critic-interpretative analysis of a society in which the author and the reader are circumstantiated. We will conceive literature as a space of creation, either being an imagetive construction or a reflexion about our world. Thus we aspire at emphasizing the interventive power of literature in society, taking the essay as an example.

The essay is a force of social polemics that aims at an effective action, with the advantage of having a three-fold perspective of reality. Science, Philosophy and Literature in osmosis allow the essay to artistically interfere and to intervene in human reality. As a consequence, the essay is a life literacy that allows to interpret and to modify it.

Palavras-chave: Ensaísmo, Cultura literária, Crítica, Blogosfera

Keywords: Essayism, Literary culture, Critic, Blogosphere

La science est grossière, la vie est subtile, et c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe.

Roland Barthes, *Leçon* [Inaugural Lecture at the Collège de France], Paris 1978

O tempo coevo matiza-se por uma sociedade que cada vez mais se sente prisioneira e dependente de um domínio por parte de uma tecnologia, que tem desaguado numa certa depauperação e não menos agonizante depreciação das humanidades, das artes e da cultura. Não seria tão preocupante o cenário se a concepção dessa técnica imperante mantivesse as suas bases fundacionais, presentes ainda na sua carga etimológica¹. Contudo, hodiernamente, técnica já não é um sinónimo directo de arte. Falamos de arte não apenas no sentido mais usual do termo, mas também com a amplitude necessária para nela conter a sabedoria do artífice que zelosamente desempenha a sua profissão. É com a vontade de voltar a encontrar esses artesãos, arautos ainda de uma arte vital, que nos propomos perscrutar pelas sinuosidades de uma matéria tão palúdica mas simultaneamente tão aliciante: o ensaio como utensílio e modo para interpretar literariamente a cultura.

Antes de abordarmos verdadeiramente o nosso objecto de estudo, é jussivo que se apontem algumas directrizes conceptuais, balizando os campos que a partir deste momento passaremos a atravessar. O Homem, desde sempre, tem tentado encontrar o seu lugar no mundo, servindo-se para isso de várias ferramentas, sejam elas empíricas ou conceptuais. Não interessando agora encontrar ou classificar esse tipo de instrumentos, cremos que será de aceitação geral que o Homem ao se observar no mundo, o seu lugar no mundo, se vai sentindo inquietado e curioso. Essa preocupação tornou-se gradualmente fonte de pensamento e de meditação. Desta feita, é neste contexto que se vai desenvolvendo o conceito de cultura. Urge, pois, responder a uma questão que se levanta: o que é a cultura e mais concretamente o que poderá ser encarado como cultura literária. Por cultura, numa acepção simples mas que permite obter da sua etimologia o verdadeiro significado, entendemos um aglomerado de práticas e acções que seguem um dado padrão no espaço e no tempo. Este tipo de práticas poderá incluir crenças, comportamentos e valores, que de um modo específico dão corpo a uma dada sociedade, conferindo-lhe unidade, identidade e especificidade durante um período temporal particular. Por outro lado, falamos também de cultura quando nos referimos à criação de valores de um dado grupo de pessoas, nas normas que elas seguem, bem como nos bens materiais que criam.

De um modo geral, cultura é criação: porque é recebida dos ancestrais, porque vai sendo criada e modificada nos seus pontos de vista, facto que desemboca numa contínua renovação e revitalização cultural. É neste particular que melhor se entende a necessidade

¹ A este respeito, relembramos o significado e a abrangência da palavra helénica *techné*.

de analisar neste contexto a cultura sob um prisma sócio-filosófico, ainda que privilegiaremos mais a observação filosófica. Assim, podemos afiançar que cultura poderá passar por um agrupado de manifestações humanas, que contrastam com um comportamento natural, tendo como objectivo satisfazer as necessidades e ambições do Homem. Se, por um lado, cultura é simultaneamente um conjunto de conhecimentos teóricos e práticos que se apre(e)nde e transmite aos de hoje e aos de um amanhã, por outro, também não deixa de ser a consequência do modo como diacronicamente certos grupos foram resolvendo as suas dificuldades. Em suma, tal como referiu María Zambrano, cultura é a realização ou até mesmo o fracasso de um modo de se ser homem (*cf.* Zambrano, 2004: 157) – independentemente da maneira que for, dado que ele é um ser mutável e de transformação.

Não obstante, os contornos do conceito cultura particularizam-se, quando dentro dele lidamos especificamente com a concepção de cultura literária. Não será tão profícuo definir este conceito *lato sensu*, se não o comentarmos no contexto particular do ensaio. Analisando não a noção de cultura literária em si, mas o adjectivo *literário*, retenhamos toda a carga simbólica e semântica que alberga. De origem latina, oriundo de *litterarius*, *a*, um significando “relativo à leitura e à escrita”, este adjectivo tem a sua verdadeira génese no substantivo *littera*, *ae*, cujo sentido primeiro é letra, mas que paulatinamente se dilata, albergando também acepções como literatura, cultura, ou erudição. De um modo desprezioso, podemos afirmar que “literário” é tudo aquilo relativo às letras, ou à literatura, sendo também lícito referir que ao literário pertence qualquer espécie de cultura adquirida através do estudo. No entanto, *grosso modo*, a este adjectivo associam-se com certa naturalidade as belas-letas e por consequência as humanidades.

Todavia, por cultura literária não podemos circunscritamente entender a simples aquisição de conhecimentos e conteúdos na área da literatura. Queremos de um modo claro não nos restringir ao conceito que vulgarmente entende a cultura como a obtenção de conhecimentos e práticas de vida reconhecidas como melhores, superiores, visto que a esta acepção normalmente se associa ao que é também descrito como “alta cultura” (cujo sentido é sectário e de segmentação²). Estamos convictos de que seja lícito conceber o conceito de “cultura literária” entendendo-o como um processo de constituição de um certo conhecimento “literário” efectivo através da frequência de obras. Essa cultura literária pressuporá uma certa memória dos textos, mas também prevê o conhecimento da língua em que essas obras estão escritas, bem como a capacidade de encontrar os liames que unem numa intrincada rede as várias obras. Contudo, a “cultura literária” não se esgota nesta significação. Entendendo literatura como Vida e como uma arte de a ver e interpretar,

² É com alguma frequência que, quando se emprega a palavra cultura no singular, se pretende designar não a diversidade de culturas que existe mas sim a cultura *ideal*, à qual todos se deverão reger indistintamente.

cremos que também é legítimo perceber a cultura literária como uma análise e construção do mundo que nos rodeia. Ver a cronotopia literariamente, ter a capacidade de decifrar o mundo sob a lupa da literatura é também mais uma das valências da cultura literária.

Por outro lado, poder-se-á entender a noção de cultura literária como uma espécie de amálgama entre as características mais peculiares da literatura e os contornos de outras áreas do saber, nomeadamente as ciências – e dentro delas as ciências humanas. Cientes de que quando falamos em cultura literária isso é por si só a materialização da própria cultura e de um modo singular de a ver e de a reificar, a literatura tem a capacidade de se emaranhar pelos espaços intersticiais que medeiam a própria literatura, a ciência e a filosofia. Temos a consciência de que com a literatura, no contexto de uma cultura literária, o objectivo principal não é uma interpretação do mundo de um modo sistemático, mas sim de uma maneira mais humanizada, seguindo o trilho de uma racionalidade argumentativa, em que o calor do humano e do humanizável se sentem sintomaticamente. Partindo do pressuposto de que cultura é criação, podemos aventar que a cultura literária e a literatura em si são um espaço de criação em que se privilegia a escrita³. Por outro lado, essa criação proporcionada por ambas garante uma invenção simultaneamente imaginativa e imagética. Tal fenómeno acontece na medida em que um texto poderá ser entendido enquanto uma trama de conceitos, juízos e raciocínios, por um lado, e por outro percebido como criação de cultura e de leituras sobre a realidade.

A literatura, e cremos que por consequência a cultura literária, através da sua competência criativa promove uma leitura crítico-interpretativa da sociedade, e das coordenadas espaço-temporais em que os dois elementos mais distantes do esquema da comunicação (emissor e receptor) estão embalados. A literatura não só faculta como também promove no indivíduo uma leitura da sociedade numa perspectiva crítica e analítica. Claro está que ela não se circunscreve à função de “espelho de vida”: a literatura é um espaço em que se desenvolve a comunicação entre pessoas. Todavia, o verdadeiro facto que possibilita à literatura ser tão criativa é a capacidade de ampliar a imaginação do homem, conseguindo libertá-lo do jugo de uma verdade divina, tantas vezes dogmática e claustrofóbica (pressupondo obediência), e das peias de uma verdade científica que se quer sempre objectiva. Ainda assim, esta capacidade criativa da literatura não se esgota meramente na possibilidade de criar imagens ou realidades; ela é também uma observação crítica do real, porque o fita, porque o recria, porque o traduz. Desta maneira, a literatura é um espaço de criação ao nível imagético – sobretudo com a prática metafórica – e também ao nível da criação crítico-reflexiva sobre o mundo que envolve o indivíduo.

³ Pressupomos com este conceito noções como escrever, ler, comunicar, estilo, argumentar. Todos eles de um modo mais ou menos directo estão relacionados com o conceito mencionado.

Além disso, as potencialidades da cultura literária estão para além de um simples conhecimento literário aglomerado. Acreditamos que a literatura bem como a cultura literária sejam uma verdadeira *Weltanschauung*, porquanto são um modo peculiar de exegese do contexto e uma criação de interpretação. Se nos podemos socorrer da literatura como cosmovisão – como capacidade de interpretar o que nos rodeia –, isso exige que vejamos nela uma competência analítica singular e original, que a diferencia da ciência ou da filosofia. É nesta senda que vislumbramos o poder interventivo da literatura na sociedade. O homem, através das suas associações, imitações e interpretações literárias, utiliza a literatura para participar activamente no tecido social e na sua dinâmica. Sabemos que o homem é um animal que privilegia o viver em sociedade, sendo naturalmente necessário interferir nela através de meios persuasivos e convincentes. Um dos modos privilegiados para essa acção é a literatura, enquanto técnica e também enquanto arte. Ela, porque não só reflecte a vida e a realidade, mas também porque é a própria vida e a realidade, sempre teve um forte pendor interventivo no mundo político-social. No entanto, nem todos os géneros literários nem todas as classes de textos têm no indivíduo o mesmo efeito; nem todos eles atingem o mesmo grau de persuasão ou de convencimento. Neste âmbito, levam clara dianteira todas aquelas classes de textos que não estão ligadas nem ao género narrativo, nem ao lírico nem ao dramático, mas sim ao argumentativo, do qual faz parte o ensaio. Descendo mais directamente ao particular, é com alguma inevitabilidade que vemos o ensaio como uma “ferramenta literária” de acção social, seja ela de crítica ou de análise. Porém, sabendo que cultura é acção criadora, no ensaio há uma contundente valorização do que se poderá designar por *homo agens*, isto é aquele homem que age, intervém, critica e cria. É neste sentido que emerge a capacidade literária do homem e a capacidade criadora da Literatura, seja ela imagética, seja ela reflexiva.

Interagir, no contexto literário, poderá pressupor criticar, apontar, criar..., mas passa principalmente pela acção recíproca que um autor literário procura. Como afirmámos, há classes de textos que têm uma performance persuasiva mais intensa do que outras. Se durante o século XIX, a interacção social foi elaborada com maior preponderância pelo romance, a partir do século XX, aquela que maior fortuna adquiriu foi o ensaio, ou classes de textos de laivos ensaísticos. Na verdade, tanto o romance como o ensaio foram as duas grandes classes de textos que dominaram o século XX. Ambas são classes de textos não normativas, o que não implica a imposição de verdades objectivas e universais. A hegemonia do primeiro estará certamente associada ao seu alcance alargado e à explosão e, de certa maneira, à demolição das suas convenções. Já por seu turno, o ensaio vinca a sua influência no século passado não só porque “invade” outras classes de textos, sejam elas literárias ou não (*cf.* Langlet, 2000: 45), mas também devido ao crescente interesse social que ele proporcionou. Porém, o romance tal como o conhecemos no século XIX foi

perdendo o seu vigor enquanto classe de textos dominante. Se é uma evidência que a partir do século XX o romance deixou de ser a escrita de uma aventura para passar a ser a aventura de uma escrita, tal como Jean Ricardou sublinhou, já desde as suas origens que o ensaio é precisamente esse tipo de aventura de escrita. Ele é continuamente uma escrita em aventura, em aventura literária e em cultura verdadeiramente literária, que nos faculta uma andança de escrita e de pensamento, e ainda método de abordagem.

Por outro lado, essa aventura de escrita e em escrita, que se não supera o romance pelo menos contamina-o de um modo muito incisivo, é estimulada e propiciada pela utilização não meramente expressiva mas sim cognitiva da metáfora. O ensaio, sobretudo o literário, caracteriza-se principalmente por uma escrita metafórica, que vai estimulando as digressões, as alusões, roçando por vezes os terrenos da escrita poética. Daqui decorre em concomitância a sua grande vulnerabilidade e efemeridade, na qual não se escusa em debater os problemas culturais em que está inserido.

No entanto, o ensaio além de ter contaminado o romance foi ocupando o seu espaço e estatuto devido a um aspecto bem identificado: se o romance nos permite viver vidas outras que não somente a nossa, o ensaio possibilita-nos intensificar o modo de agir na nossa própria vida, uma vez que busca e reflecte o indivíduo em si. Não se dirige unicamente para o grande público, já que visa o leitor individual, aquele que num dado momento se confronta com o texto e que com ele se digladiava para interpretar o mundo e a si próprio. Tudo isto se processa sob o manto da literariedade. Posto isto, o ensaio é um modo-outro de dizer a verdade, literariamente, através de um estilo criativo e espontâneo, mais aliciante e até mesmo mais eficaz do que um estudo científico – tantas vezes frio, impessoal e por isso desumano. É sustentado neste pressuposto que advogamos que não raras vezes um estudo científico, baseado na sua verdade “objectiva e taxativa”, não tem tanto impacto na sociedade quanto um ensaio. Apesar de não percorrer os caminhos da verdade objectiva, mas sim os da verosimilhança mutável e particular, o ensaio através da racionalidade argumentativa consegue espoletar a sensibilidade do leitor de um modo muito mais enérgico e convincente. É por esses motivos que esta classe de textos é sempre um ponto de partida, um expediente; não é um resultado de uma análise e não é um estudo sólido e dissertativo.

Além disso, o ensaio espelha-se na concepção de cultura literária porque é um texto simplesmente mais humano, fazendo de um modo deliberado ou inconsciente transparecer esse humanismo na sua literariedade, frequentemente indecisa e oblíqua. O êxito do ensaio, e mormente do ensaio literário, é o facto de ele ser em si não técnica mas uma obra de arte. Como tal, em uníssono com os pensamentos de Nietzsche que fincava o conceito de cultura centrado na arte, porquanto os artistas produzem fins em si próprios e não meios como fazem consecutivamente os cientistas para atingir os seus diversos fins, o ensaio porque se

sustenta na literatura adquire uma magnitude que um “simples” estudo científico ou tratado não consegue conter. Escorado na literatura, esta classe de textos consegue com outra capacidade ilustrar e representar não só o próprio mundo como também a vida em si, com outra aptidão e outro virtuosismo que nem um ensaio não literário e muito menos um estudo científico conseguiriam expressar. É neste sentido que o ensaio, baseando-se numa cultura literária, supera indelevelmente outro tipo de classes de textos que ao nível pragmático tenha móveis e pretensões semelhantes. O sucesso do ensaio literário poderá ter como origem o facto de a literatura avançar *de* e *com* verdades mais humildes, não definitivas e carregadas de uma densidade subjectiva e simbólica muito acentuada. Claro está que este avançar da literatura se sustenta muito mais em constantes propostas falíveis do que numa progressão linear, típica da ciência ou até mesmo do pensamento sistemático da filosofia.

Relacionando-se com a questão interventiva da literatura, partindo do pressuposto de que muitos dos ensaios têm em si essa literariedade, podemos concluir que ele é utilizado como um instrumento⁴ de acção e de discussão de cultura em cultura. Por outro lado, além de ferramenta, o ensaísmo poderá ser encarado não como sistema, porque a ele é avesso, mas como método estruturante e/ou expediente para uma análise crítica da circunstância que envolve o ensaísta. Não nos esqueçamos que a Literatura é acima de tudo Vida e que o ensaio é uma classe de textos extremamente vital, dado que surge dela, com ela e para ela. Além disso, esse jorro de vida que corre pelas entrelinhas ensaísticas em muito se deve ao facto de o ensaio ser *ciência sem prova explícita*, o que deixa transparecer a sua competência literário-persuasiva, valendo-se de uma racionalidade argumentativa, em que se escora fortemente na utilização metafórica, que torna a sua capacidade analítica tão acutilante, tão forte e vigorosa. A metáfora é um reservatório pleno de sentido, não tanto porque ela seja uma representação do sentido, mas porque ela é em si a própria construção do sentido. É a criação de um sentido e de uma análise literária.

No entanto, além de o ensaio ser por vezes literário por essência, ele também analisa a própria Literatura, criticando-a ora em termos mais teóricos ora numa perspectiva mais pragmática. Assim sendo, o ensaísmo também pode patrocinar um maior conhecimento da cultura literária, no sentido mais canónico do termo, além de que também incrementa o conhecimento da cultura literária, bem como o seu desenvolvimento. Para tal, vale-se amiudadamente o ensaio da intertextualidade e transtextualidade⁵. Contudo, a sua intertextualidade permite-lhe ser uma classe de textos que vagueia no “entre”: entre o

⁴ “O ensaio é um expediente literário para dizer quase tudo sobre quase qualquer coisa.” (Huxley, 1960: v)

⁵ A contaminação ensaística é também intertextualidade. Todavia, pressupomos que neste âmbito não haja simplesmente intertextualidade (seja endoliterária ou exoliterária (cf. Silva, 1993: 629-630), mas concomitantemente transtextualidade, no sentido proposto por Genette (Genette, 1982: 7). Torna-se, portanto, jussivo perspectivar o ensaio não apenas como um texto do “talvez” ou do “quase”, mas também do “entre”, pois ininterruptamente as suas fronteiras definitórias se estabelecem em movimento por entre áreas e classes de textos diversas.

literário, entre o científico, entre o filosófico⁶. É um texto de “entretexo”, porque expande o seu raio de acção e porque se vale de várias áreas do saber.

O ensaio é uma capacidade literária de observar o mundo. Essa competência deve-se, em grande medida, a uma “vontade de estilo” que o ensaísta lhe imprime. Contudo, note-se que, embora todo o ensaio tenha em si adjudicado um estilo próprio, tal não é razão *sine qua non* para lhe conferirmos literariedade. Na realidade, poderemos adiantar que a “especificidade *literária* do ensaio surgirá da vontade expressiva do autor, patente no uso pessoal dos recursos linguísticos da sua língua natural e no modo de apresentação e disposição das ideias” (Arenas Cruz, 1997: 131). Assim, estamos certos de que o ensaio é um texto com as potencialidades e características necessárias, para que lhe possa ser vislumbrada “literariedade”⁷, caso essa seja a aspiração do seu autor. Sufragamos, portanto, no contexto do ensaio as palavras de Guerra de Cal: “o estilo literário vai muito mais além do meramente verbal. Ter estilo não é possuir uma técnica de linguagem, mas ter uma visão própria do mundo, e ter conseguido uma forma adequada para a expressão dessa paisagem interior” (Guerra da Cal, 197?: 26). Conceber o estilo como a manifestação de certa uma atitude, que no contexto do ensaio é com frequência literária, entronca na expressão de algumas concepções que vislumbram o ensaio simplesmente como uma atitude. Eis o que se entende por atitude ensaística.

Abrindo agora um pouco mais o perímetro da discussão, retomando o tópico da valorização de uma observação sob a lente de uma cultura literária, vejamos o que se tem passado na realidade portuguesa. Desde muito cedo houve no quadro da nossa literatura manifestações, cujo pendor se marcava claramente por um espírito interventivo e actuante na sociedade, não faltando autores que desempenharam essa função magistralmente. Iniciando-nos nas cantigas de escárnio e maldizer, que colocavam a nu os vícios ou que atacavam pessoas concretas; passando pela preocupação cronística-fundacional de Fernão Lopes, lembremos os autos Gil Vicente, as apreensões de Sá de Miranda, os sermões inquietantes de Vieira já em terras do Novo Mundo; a passo largo pelo friso cronológico, é com facilidade que esbarramos em autores como Verney e chegamos a homens como Quental, Ortigão e Eça, para depois entrar jubilosamente no século XX com António Sérgio, tendo por remate pensadores como Eduardo Lourenço ou José Gil. Cada um à sua maneira, assenhorando-se da literatura como modo de expressão mas também de interpretação, foi intervindo na sociedade apontando críticas, levantando problemas, questionando matérias. Vejamos, então, o caso específico de autores que no século passado se socorreram do

⁶ Torna-se, portanto, imperioso perspectivar o ensaio não apenas como um texto do “talvez” ou do “quase”, mas também do “entre”, pois ininterruptamente as suas fronteiras definitórias se estabelecem em movimento por entre áreas e classes de textos diversas.

⁷ Para um necessário conhecimento da amplitude deste conceito, consulte-se a *Teoria da Literatura* (Silva, 1993: 14-16).

ensaio ou de classes de textos latentes para expressarem as suas ideias, com o objectivo de acicatar o leitor e a circunstância envolvente.

Com uma capacidade de intervenção muito forte e até mesmo preponderante para a mutação do quadro político-social de uma dada época, temos o exemplo flagrante de como um texto pode influenciar a interpretação de um fenómeno. Poderíamos chamar casos canónicos como é por exemplo António Sérgio, que com uma escrita ensaística *sui generis* e com traços literários marcados vai analisando a cultura portuguesa. Temos também o exemplo de Eduardo Loureço, o filósofo-ensaísta da cultura portuguesa, que através de uma escrita de rendilhado, em que o fio condutor de cada ensaio se assemelha a um fio de algodão sabiamente entrelaçado numa dinâmica de rendilhado, analisa e interpreta a nossa cultura e a nossa sociedade. Artisticamente engendrado, e redigido evadindo-se de desígnios literários, o ensaio lourenceano vai progredindo desde o seu título até à última frase com um sentido de “interpretação de compreender”, propiciando ao leitor não apenas a curiosidade de quem lê um ensaio, mas também o deleite de quem desfruta de um romance: cativa-o pela ideia que sugere, pelo modo como o afirma, bem como pelos pensamentos que *a posteriori* lhe proporciona.

Consideremos também o caso de José Gil, que muito foi falado na praça pública devido ao imediatismo que *Portugal Hoje – o medo de existir* adquiriu. Publicado num contexto bastante particular da sociedade portuguesa, vem chamar a atenção para certos pontos específicos do carácter português, que se tornam dramáticos em momentos de crise. Não sendo pertinente aludir aos argumentos específicos aventados pelo autor, este livro (colectânea de ensaios) teve um considerável impacto ao nível social, maior do que se os argumentos apresentados tivessem sido trazidos por um estudo científico. É a opinião e o seu poder que no ensaio se matizam de literatura para transformar a vida em que participam, tendo no ensaísmo uma função e uma autoridade sociais consideráveis.

Acompanhando as mutações da sociedade e do mundo em que vivemos, o ensaio por ser proteiforme, adapta-se aos suportes e aos modos de publicação que vão surgindo. Vejamos, à guisa de exemplo, o caso da invasão ensaística pelos meandros da blogosfera. Esta nova realidade, trazido pela revolução informática da Internet, desencadeou a eclosão de uma comunidade que elabora, disponibiliza e frequenta os chamados blogues. Um compromisso entre a escrita diarística e o comentário na maior parte das vezes, encontram-se não sem já alguma frequência várias intromissões de ensaísmo e de uma preocupação de cultura literária no universo dos blogues. Utilizando os autores os seus blogues como suporte, e adaptando os seus escritos às contingências que eles exigem, o ensaio molda-se às novas exigências. Ainda que a escrita presente nestes blogues não seja verdadeiramente literária, porque não é essa na maior parte dos casos a ambição, estas incursões ensaísticas são uma nova forma de escrita e de diálogo a ter em consideração.

Veja-se o caso de blogues como o *Abrupto*⁸ de José Pacheco Pereira, em que o autor também o utiliza para disponibilizar textos marcadamente cronísticos ou ensaísticos que publica noutros suportes – nomeadamente periódicos. Temos também o caso do *Causa nossa*, blogue com oito autores⁹, em que se discute em pequenos apontamentos, ou em textos mais extensos, os assuntos – normalmente político – mais marcantes da actualidade. Não obstante, existem também na blogosfera casos que buscam inequivocamente ora o comentário literário, ora a cultura literária, ora ainda a criação literária mais pura. Vejamos alguns exemplos, que não pretendem ser paradigmas, mas unicamente exemplos da miríade de realidades que poderão aparecer. Unicamente para agilizar a análise, faremos algumas segmentações para que seja mais fácil visionar as diferentes incursões não apenas do ensaio mas também da literatura na blogosfera¹⁰.

Interessar-nos-emos não por blogues de fundações ou instituições, nem por blogues de revistas relacionadas com Literatura ou Cultura, nem ainda por blogues de editoras ou livrarias. O nosso escopo recai essencialmente naqueles casos em que autores conhecidos ligados ao mundo cultural ou literário (sejam eles autores ou críticos) e também nos blogues em que se realiza produção literária mais intensivamente (seja ela ou não ensaística). Começemos pelo primeiro grupo. Sem fazer uma listagem exhaustiva, dado que tal seria uma empresa quase impossível, daremos conta de alguns dos exemplos que ressaltam na blogosfera portuguesa. Perspektivemos os casos de blogues como o *Da Literatura*, o *Origem das Espécies*, o *Bibliotecário de Babel*, o *Literatura e Arte*, e ainda o *Ciberescritas*¹¹. A primeira impressão que estes blogues nos suscitam é a particularidade dos seus títulos.

⁸ *Nota bene*: todos os comentários sobre os sítios da Internet consultados, nomeadamente os blogues, têm em consideração a sua fisionomia e lógica de conteúdo que apresentavam na altura da realização deste estudo.

⁹ Ana Gomes, Jorge Wemans, Luís Filipe Borges, Luís Nazaré, Luís Osório, M^a. Manuel Leitão Marques, Vicente Jorge Silva, Vital Moreira.

¹⁰ Neste âmbito, não centraremos a nossa atenção em blogues que falam sobre literatura ou do mundo a ela ligado, mas sim dos blogues que escrevem sobre literatura de um modo ensaístico, ou dos blogues que escrevem *em* literatura. Assim sendo, noticiamos apenas alguns que no primeiro grupo se inserem. Muitas das fundações e outras instituições que promovem o estudo de certos autores optaram por divulgarem as suas actividades e/ou conteúdos através do conceito blogue. Dessa realidade participam a Fundação José Saramago e a Casa Fernando Pessoa (*Blogue da Fundação José Saramago* (<URL: <http://blog.josesaramago.org/>>); *Blogue da Casa Fernando Pessoa com Notícias de Poesia e Literatura* (<URL: <http://mundopessoa.blogs.sapo.pt/>>). Nestes espaços, publicitam-se iniciativas e eventos e dão-se a conhecer temáticas relacionadas com o mundo literário. Não há a pretensão de escrever literariamente. Há também neste espaço algumas livrarias e editoras que marcam presença neste espaço, não só para dar a conhecer às suas novidades, mas também para publicitarem alguns dos eventos ao nível literário e cultural, que vão sendo por si dinamizados (veja-se o caso da livraria *Pó dos Livros* (<URL: <http://livrariapodoslivros.blogspot.com/>>) e da editora *Assírio & Alvim* (<URL: <http://www.assirioealvim.blogspot.com/>>). Paralelamente com o agrupado anterior veja-se o caso de algumas revistas também do foro literário e cultural. A revista *Ler* (<URL: <http://ler.blogs.sapo.pt/>>) e o ressurgimento da antiga revista *A Águia*, agora com o título *Nova Águia: revista de cultura para o século XXI (Nova Águia: o blogue da Lusofonia* (<URL: <http://novaaguia.blogspot.com/>>)), são dois bons casos sobretudo pela diferença que deles advém de blogues que carimbam uma posição na cultura em Portugal ao nível literário.

¹¹ *Da Literatura* (<URL: <http://daliteratura.blogspot.com/>>) de Eduardo Pitta e João Paulo Sousa; *Origem das Espécies* (<URL: <http://origemdasespecies.blogs.sapo.pt/>>) de Francisco José Viegas; *Bibliotecário de Babel* (<URL: <http://bibliotecariodebabel.com/>>) de José Mário Silva; *Literatura e Arte* (<URL: <http://literaturaarte.blogspot.com/>>) de Yvette Centeno; *Ciberescritas* (<URL: <http://www.ciberescritas.com/>>) de Isabel Coutinho.

Grosso modo, independentemente do motivo que impulsionou os autores a assim os construírem, estes títulos estão marcados com a carga do campo semântico da literatura. À partida, sugere-se a área por onde se andará, marcam-se os temas que preferencialmente serão abordados. No entanto, ainda que estejamos perante autores ligados de um modo mais ou menos directo ao panorama crítico-literário, não se escusam de opinar sobre outras matérias que numa dada altura entendam como pertinente. A par da crítica literária mais técnica, temos o comentário fortuito, muito em jeito de ensaio. Cada um destes escritores de blogues, à sua maneira, dá a conhecer livros, eventos; noticia a sua opinião sobre um dado assunto cuja ligação directa com a literatura poderá ser menos visível.

Há ainda blogues que se dedicam exclusivamente à produção literária, optando por se escrever pequenos textos que se poderão enquadrar em vários géneros literários. Neste apartado se enquadra J. Rentes de Carvalho¹². No *Tempo Contado*, o seu autor amiúde em colorações intimistas vai contando, discorrendo sobre o tempo que (por si) passa. É uma interessante concepção de blogue, uma vez que afastando-se de uma certa noção canónica se embrenha por uma escrita entusiasmante, fluida e atractiva. Neste caso, há apontamentos ensaísticos, se bem que não são esses os traços dominantes na escrita do autor. O que se nota com mais veemência é um escrever marcadamente literário. Temos também o caso de *Poesia Portuguesa: dedicado a todos os que gostam dela*¹³, que se sustenta como suporte de publicação de textos de vários autores, ou então como a recuperação de textos de autores consagrados. Coadunando imagem com texto, este blogue conjuga pintura com literatura; os textos vão evoluindo entre a poesia e a prosa poética, sempre com o intuito de expressão artística e de sentimento.

Como poderemos observar, é quase impossível traçar um fio condutor, por entre a miríade de possibilidades bloguísticas, que talhe e classifique o modo como a Literatura tem estado presente neste universo. Temos sim a certeza de que as possibilidades são imensas e sobretudo diversas, o que corrobora a grande plasticidade e potencialidade de adaptação que o mundo literário tem, face às novas exigências e aos novos padrões de escrita que as tecnologias vão criando. Assim sendo, há ainda na Tecnologia espaço que permite a criação de Arte, deixando-se emaranhar tranquilamente pelas frestas da escrita. Por outro lado, vemos também que a blogosfera veio trazer novas formas de discussão e modos de exercer a cidadania que até aqui eram impossíveis. Ainda que nem sempre sob o véu da literatura mais canónica, sabemos que é certamente numa óptica de cultura literária que se vai debatendo assuntos e escrevendo sobre o contexto que vai rodeando cada autor. Neste particular, se não o ensaio, pelo menos a escrita ensaística exerce aqui uma função

¹² *Tempo Contado* (<URL: <http://www.tempocontado.blogspot.com/>>).

¹³ *Poesia Portuguesa: dedicado a todos os que gostam dela* (<URL: <http://portuguesapoesia.blogspot.com/>>).

essencial, adaptando-se às contingências da blogosfera, com o objectivo de criticar e analisar dubitativamente.

Em jeito de epítome, deambulámos ao longo deste estudo pela sinuosidade da cultura literária que o ensaio nos confere. Sabemos que esta classe de texto é motor de polémica social, visando uma acção efectiva – por isso é uma mais-valia o facto de o ensaio ter uma perspectiva tripartida da realidade: Ciência, Filosofia e Literatura em osmose permitem-lhe artisticamente interferir e intervir na realidade humana. De um modo geral, podemos considerar que o ensaio vai oferecendo uma leitura e uma análise literárias da sociedade. Na esteira do pensamento de Rorty, a literatura dá-nos uma verdade – seja ela instavelmente tranquilizante, seja ela calmamente inquietante. Cabe ao ensaio, pela capacidade envolvente que devém da literatura, mas também pela subjectividade que lhe trespassa as veias, estimular os leitores, seduzindo-os simultaneamente¹⁴. Na senda de Eduardo Lourenço, a tal experimentação do possível, que reiteradamente o ensaio garante, vem pincelada com traços de literariedade. Por isso, ele vai explorando os possíveis que a literatura nos concede, analisando a cultura com a paciência crítica que cada “talvez” tem para dar.

Esta classe de textos, no âmbito da cultura literária, é uma literacia de vida, permitindo interpretá-la e modificá-la. Se cultura literária é a humana exploração da realidade, o seu cultivo, que paulatinamente tende a superar a religião e a filosofia, embora delas se sirva, promove uma verdadeira interacção do homem consigo mesmo – porque com o Outro, porque com o Eu. Através de um texto, de uma pintura, de uma melodia ou até mesmo de uma cidade, a cultura literária oferece a cada um individualmente outras possibilidades de se ser humano. Essa nova capacidade advém da relação interpretativa com o outro, mas também com os elementos físicos que nos rodeiam. Desta feita, a cultura literária tendo a capacidade de imaginar e criar novos mundos tem ferramentas que aclaram de um outro prisma o mundo em que nos inserimos e vivemos.

¹⁴ O ensaio é certamente um expediente de comunicação que pelas suas características formais é um recurso ajustado para poder criticar a cultura de um modo avaliado e sustentado. Claro está que esta visão interpretativa da cultura parte sempre da leitura muito própria do ensaísta. O ensaio vai-se construindo devido ao comércio nem sempre pacífico entre os vectores: por um lado, “o de pensar e descrever a realidade e as formações culturais tal como são em si mesmas e [por outro lado] o de impor necessariamente um ponto de vista sobre elas. A consequência é a impossibilidade de objectividade” (Arenas Cruz, 1997: 129).

Bibliografia

- ASSÍRIO & ALVIM, “Assírio & Alvim” [blog] <URL: <http://www.assirioalvim.blogspot.com/>>.
- ARENAS CRUZ, Maria Elena (1997). *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Univ. de Castilla – La Mancha.
- BLOGUE DA FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO [blog] <URL: <http://blog.josesaramago.org/>>.
- BORGES, Paulo, NATÁRIO, Celeste, EPIFÂNIO, Renato, “Nova Águia: revista de cultura para o século XXI (Nova Águia: o blogue da Lusofonia)” [blog] <URL: <http://novaaguia.blogspot.com/>>.
- CARVALHO, J. Rentes de, “Tempo Contado” [blog] <URL: <http://www.tempocontado.blogspot.com/>>.
- CASA PESSOA, “Mundo Pessoa, o Blogue da Casa Fernando Pessoa com Notícias de Poesia e Literatura” [blog] <URL: <http://mundopessoa.blogs.sapo.pt/>>.
- CENTENO, Yvette, “Literatura e Arte” [blog] <URL: <http://literaturaearte.blogspot.com/>>.
- GIL, José (2005). *Portugal, hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio de Água.
- GOMES, Ana, WEMANS, Jorge, BORGES, Luís Filipe, NAZARÉ, Luís, OSÓRIO, Luís, MARQUES, M^a. Manuel Leitão, SILVA; Vicente Jorge, MOREIRA, Vital, “Causa Nostra” [blog] <URL: <http://causa-nossa.blogspot.com/>>.
- COUTINHO, Isabel, “Ciberescritas” [blog] <URL: <http://www.ciberescritas.com/>>.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- LOURENÇO, Eduardo (1982). *Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva.
- GUERRA DA CAL, Ernesto (197?). *Linguagem e estilo de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editorial Aster.
- HUXLEY, Aldous (1960). Preface. *Collected Essays*, New York: Bantam Books.
- LANGLET, Irène (2000). “Théories du roman et théories de l’essai au XX^e siècle”. In: Philippe, Gilles (dir.), *Récits de la pensée: Études sur le roman et l’essai*. Paris: Sedes/HER.
- MATIAS, André (2008). “Pascoaes e Sérgio ou «o rouxinol e o peixe» – polémicas e tensões ensaísticas n’A Águia”. In: Barker, Anthony (coor.), *Giving and Taking Offence – Ofender e ser ofendido*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- LER, “Ler” [blog] <URL: <http://ler.blogs.sapo.pt/>>.
- “Poesia Portuguesa: dedicado a todos os que gostam dela” [blog] <URL: <http://portuguesapoesia.blogspot.com/>>.
- PEREIRA, José Pacheco, “Abrupto” [blog] <URL: <http://abrupto.blogspot.com/>>.
- PITTA, Eduardo, SOUSA, João Paulo, “Da Literatura” [blog] <URL: <http://daliteratura.blogspot.com/>>.
- PÓ DOS LIVROS, “Pó dos Livros” [blog] <URL: <http://livrariapodoslivros.blogspot.com/>>.
- SILVA, José Mário, “Bibliotecário de Babel” [blog] <URL: <http://bibliotecariodebabel.com/>>.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (1993). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.
- VIEGAS, Francisco José, “Origem das Espécies” [blog] <URL: <http://origemdasespecies.blogs.sapo.pt/>>.
- ZAMBRANO, María (2004). *Unamuno*. Barcelona: Debolsillo.

“EM MESES DE INVERNEIRA, HISTÓRIAS À LAREIRA”

Provérbios e dizeres enquanto transmissores de valores culturais e de identidade

HERMÍNIA SOL
Instituto Politécnico de Tomar
hsol@ipt.pt

Resumo

A tradição oral, enquanto objecto passível de ser teorizado e analisado cientificamente, ocupa ainda um espaço muito limitado no meio académico. Numa tentativa de romper com este estado de coisas, este artigo pretende reflectir sobre o papel que os provérbios e dizeres têm na perpetuação de certos valores culturais e nacionais. Para tal irá abordar a natureza didáctica destes dois fenómenos comunicacionais enquanto compromisso com as culturas de onde emergem. À luz do trabalho de Durkheim e de Vansina, irá explorar de que forma é que este género de produções anónimas contribui para a criação e manutenção da memória colectiva de uma dada comunidade. Traçará, também, alguns paralelos entre provérbios nacionais e seus congéneres europeus, no sentido de demonstrar que estes terão servido de veículo para o intercâmbio de ideias. Por último, fará menção a alguns projectos em curso que visam instigar a preservação e transmissão de aspectos do passado através da tradição oral.

Abstract

Oral tradition is still looked down upon by academia as it is not yet considered fit to be either object or subject of scientific scrutiny. In an attempt to change this state of affairs, this article aims to reflect upon the role of proverbs and sayings as keepers of cultural and national values. As such, it will look into the didactic nature of these two communicational phenomena as a commitment to the cultures that have produced them. Borrowing from Durkheim and Vasina, it will explore the contribution of this kind of anonymous productions to the creation and maintenance of a community's collective memory. Next it will draw some parallels between Portuguese national proverbs and some European equivalents, so as to attest their ancient role as vehicles for the exchange of ideas. Finally, especial attention will be given to some recent projects, which aim to protect and pass on certain aspects of our heritage through oral tradition.

Palavras-chave: Literatura oral, Memória colectiva, Património imaterial

Keywords: Oral literature, Collective memory, Intangible heritage

Introdução

A literatura oral insere-se numa tradição secular, extremamente rica, e que durante demasiado tempo foi alvo do desprezo do meio académico ocidental. Esta atitude explica-se, em parte, pela analogia, nem sempre correcta, que é traçada entre a literatura oral e as suas pretensas raízes populares. Analogia essa, que consubstanciou o mito da subalternação da oralidade em relação à escrita, mito que, aliás, ainda perdura. Todavia, verifica-se, actual e paralelamente, a emergência de uma atitude que contrasta com a anterior, na medida em que substitui as noções de **vulgaridade** e **inferioridade** associadas à **cultura popular** pelas noções de **autenticidade** e de **diversidade**. Um exemplo de um efeito prático desta corrente alternativa é a elevação da tradição oral a **património** pela UNESCO. Com efeito a patrimonialização das várias expressões da tradição oral indicia o reconhecimento da sua vulnerabilidade num mundo cada vez mais tecnológico e onde as estruturas que as sustentavam (como a família e a ideia de comunidade) começam a sofrer alterações de fundo.

Tal como o título indica, a presente comunicação pretende reflectir sobre a importância de dotar as gerações mais jovens de uma competência paramiológica, ou seja “o conjunto de todos os conceitos de texto proverbial existentes numa determinada cultura” (Funk, 1993: 17), numa conjuntura sócio-económica e cultural que não facilita a proliferação e continuação de géneros da cultura oral. Esta reflexão incidirá, sobretudo, nas vantagens de conjugar a oralidade e a literacia demonstrando, desta forma, que o processo de extinção a que vários textos proverbiais se encontram votados, não é irreversível. Pelo contrário, é desejável que se crie(m) espaço(s) para a aprendizagem deste tipo de saber pois esta comporta a aquisição de valores de ordem estética, pedagógica, linguística, sociológica, histórica, psicológica e filosófica que devem ser, se não mantidos, pelo menos conhecidos.

Voz do povo, voz de Deus

A palavra **provérbio** provém do latim *proverbium* (*pro* + *verbum*) que significava “para servir” ou “para reflectir” (Pereira, 2000: 30). Associada a este termo vamos encontrar uma panóplia de géneros parasinónimos, tais como: adágio, anexim, rifão, ditado, aforismo, entre outros, cujas distinções têm muito de arbitrário e como tal pouco precisas. Dada a ausência de limites rígidos entre os diferentes géneros e a fragilidade de qualquer posição dogmática, o termo provérbio será aqui usado como sinónimo de todas as designações anteriormente mencionadas. Já o termo **dizer**, designará o pensamento que o provérbio encerra (Houaiss, 2003:1382).

Muito embora tenha sido, e continue a ser, considerado um género menor da literatura oral, o texto proverbial é detentor de uma complexidade que raramente lhe é reconhecida e que se encontra patente na definição de Ana Cristina Macário Lopes:

o provérbio é um texto breve e sentencioso, que se transmite oralmente de geração em geração, acabando por adquirir o estatuto de texto anónimo institucionalizado. Através dos provérbios exprime-se uma determinada visão do mundo, sob a forma de supostas verdades, omnitemporais que configuram regularidades induzidas por generalização empírica, consensualmente aceites pela comunidade, e veiculam-se normas de conduta socialmente consideradas exemplares. (1992: 9-10)

O mesmo é dizer que os provérbios se encontram imbuídos de valores **ilocutivos** (como: informar, ordenar, advertir, aconselhar, etc.) e de efeitos **perlocutivos** (isto é, o resultado que esperamos obter junto de outrem através da enunciação do provérbio, v.g. convencer, repreender, intimidar, educar, etc.) (Pereira, 2000: 9). Para além destes atributos, há também que destacar as suas **funções pragmáticas** que se manifestam em três domínios: o previsivo (relativo aos provérbios com dizeres relacionados com previsões e/ou informações aplicáveis a todas as épocas do ano), o interpretativo (referente aos provérbios que encerram conclusões pessimistas ou optimistas) e o didáctico (relativo aos provérbios que visam transmitir conselhos e ensinamentos práticos) (*ibid.*: 112). No fundo, as funções pragmáticas são um exemplo de efeito perlocutivo, uma vez que descrevem as implicações práticas do uso de fórmulas proverbiais quando usadas num contexto de interacção (Ducrot & Todorov, 1982: 397). Ou seja, é nas funções pragmáticas que as dimensões sociológica, filosófica e pedagógica, constantes nos provérbios, se evidenciam.

Os textos proverbiais têm uma função de arquivo, pois conservam em si um saber cumulativo e empírico que durante séculos, sobretudo em áreas onde imperava o analfabetismo, preencheu lacunas de conhecimento científico. A título de ilustração considerar-se-ão aqui dois exemplos que se reportam a condições atmosféricas e/ou a regras laborais agrícolas:

Manhã ruiva, ou vento ou chuva.

Quando Maio chegar, quem não arou tem de arar.

No entanto, seria incorrecto estabelecer um paralelismo entre provérbios e analfabetismo, pois nem todos são de cariz popular. Cientes da capacidade de disseminação e de persuasão dos provérbios junto da população menos instruída a Igreja, a realeza e a burguesia criaram máximas, com laivos de autoritarismo, que apelavam ao respeito, à humildade e à submissão, e puseram-nas a circular entre a plebe (Costa, 1999:

12). A este propósito convém lembrar o papel de *A Bíblia*, mais precisamente do “Livro dos Provérbios,” na divulgação de algumas dessas máximas.

Seria igualmente errado pensar que este género oral cativava apenas os iletrados, visto que vários foram os poetas que a ele recorreram “como recurso literário ou para ilustrar preceitos morais e religiosos” (Guerreiro, 1983: 61), como é disso exemplo Gil Vicente. Porém, muitos eruditos houve também, que invocaram provérbios – desde Aristóteles, Séneca, Quintiliano e Erasmo, para mencionar apenas alguns – “muito devido ao seu teor sentencial que é um elemento imprescindível na arte oratória” (Pereira, 2000: 15). Outros houve ainda que os coligiram e publicaram, tal como o comprovam as obras *Refranes* (1555) e *Adágios Portugueses* (1651), da autoria de Hernán Nuñez e António Delicado, respectivamente (Guerreiro, 1983: 61).

Cada terra com seu uso, cada roca com seu fuso

De natureza universal, os provérbios podem ser encontrados nos cinco continentes visto serem uma manifestação civilizacional. Isto é, todas as culturas têm padrões morais e como tal recorrem em boa parte aos provérbios para os transmitirem. O declínio que este género tem verificado entre as sociedades ocidentais ainda não tem paralelo em África e em algumas zonas da Ásia, onde a comunicação oral ainda tem primazia em relação à escrita, (Vansina, 1985). Independentemente de estas serem culturas iletradas ou semi-iletradas, os membros que nelas exercem a função de “comunicadores orais” -- ou seja, de transmissores de conhecimento(s), por excelência – “armazenam o(s) seu(s) conhecimento(s), informação(ões), ensinamentos, conceitos, listas e ideias em apresentações narrativas que podem ser facilmente entendidas, recordadas e reproduzidas” [minha tradução] (Evans, 2006: 117). Por outras palavras, os conteúdos são transmitidos segundo um modelo de aprendizagem holístico e não analítico, como é o caso do modelo de aprendizagem ocidental. Melhor dizendo, “a verdade proposicional” é apresentada e percebida como um todo e não como um conjunto de fragmentos que devem ser analisados individualmente. No fundo, se bem que radicalmente diferentes, ambos os modelos são válidos e eficazes na transmissão de saberes (*ibid.*: 118).

Contrariamente ao que se verifica no Ocidente, neste tipo de sociedades o exercício da memória e as relações inter-geracionais são fundamentais na transmissão de um discurso memorizado -- povoado de histórias, imagens e anacronismos -- que faz a ponte entre a experiência passada e o momento presente. Esta ideia encontra-se patente no provérbio guianês “O passado é hoje” [“Ancient things are today”], que Jan Vansina cita e que desdobra da seguinte maneira:

oral traditions are documents of the present, because they are told in the *present*. Yet they also embody a message from the past, so they are expressions of the *past* at the same time. They are the representation of the past in the present. ... To attribute their whole content to the evanescent present as some sociologists do, is to mutilate tradition; it is reductionistic. To ignore the impact of the present as some historians have done, is equally reductionistic. Traditions must always be understood as reflecting both past and present in a single breath (1985: xii).

Enquanto elementos da tradição oral, os provérbios espelham a consciência colectiva (linguística e extra-linguística) das sociedades em que circulam. Ou se quisermos, eles são parte integrante daquilo que Durkheim designou de “representações colectivas” e que se definem como um conjunto de “construções mentais, partilhadas, através das quais os seres humanos, de forma colectiva, se vêem a si mesmos, se vêem uns aos outros e vêem o mundo” [minha tradução] (Fields, 1995: xviii), podendo essas construções mentais variar de cultura para cultura. Por outro lado, por vezes, a sua circunscrição a um determinado país ou zona não é exequível, pois fazem parte do fenómeno comunicacional. Ou seja, a mobilidade humana e o intercâmbio de ideias, sentimentos e informações usados para a obtenção de conhecimentos e experiências necessárias à promoção da convivência entre os povos, conduziram à disseminação de valores e de padrões de conduta. Exemplos disso são os casos que se seguem:

P.- Nem tudo o que luz é ouro.

F.- Tout ce qui reluit n'est pas

or.

I.- All is not gold that glitters.

P.- Devagar se vai ao longe.

F.- Qui va doucement, va loin.

I.- Slow and sure, slow and steady wins the race (Quintão & Quintão, 1983).

Os provérbios são, portanto, modelos de representação de ordens do mundo que podem, ou não, manifestar pontos em comum. Mais ainda, eles promovem uma “organização estrutural do mundo... que organiza e dá sentido à vida do homem (sic), enquanto ser relacional, vivendo em sociedade” (Pereira, 2000: 36). Ora, como todos os modelos de organização humanos são objecto da semiótica, então, e tal como a Escola de Tartu já o havia afirmado, “os provérbios são [...] signos pertencentes a um sistema semiótico cultural” (Lopes, 1992: 47).

Mais vale tarde que nunca

Não há, então, como negar a sua participação na construção identitária das comunidades em que se inserem. A análise proverbial dá-nos acesso aos aspectos que constituem a cosmovisão das mesmas. Isto é, permitem-nos interpretar a experiência de uma dada comunidade através da revelação dos seus métodos de previsão meteorológica e técnicas agrícolas, das suas preferências alimentares, do capital simbólico-religioso, mas também dos seus preconceitos. Este último aspecto é, talvez, dos mais interessantes na medida em que provérbios como:

Trabalho de menino é pouco, quem não aproveita é louco.

Do homem a praça, da mulher a casa.

De Espanha nem bom vento, nem bom casamento.

na perspectiva de Manuel Viegas Guerreiro, “[e]ncerram circunstâncias históricas sem analogia com o presente e que pelo seu anacronismo devem ser explorados e não ignorados” (1983: 32). No caso concreto de Portugal, e à semelhança de muitos outros países, é possível vislumbrar reminiscências, que se desejam ultrapassadas, de um temperamento:

- anti-semita (“Judeu, dona e homem da coroa, jamais perdoa”);
- xenófobo (“Quem tem padrinho, não morre mouro”);
- sexista (“Mal vai a casa onde a roca manda mais que a espada”);
- homóforo (“Homem com fala de mulher, nem o diabo o quer”);
- cruel/abrutalhado (“Quando fores bigorna, sofre, e quando fores malho, malha.”);

mas também

- espirituoso (“Para ir à festa, não há perna manca”).

Queiramos ou não, todos estes exemplos fazem parte da nossa memória colectiva e, como tal, concretizam e caracterizam a nossa identidade. Daí que devam ser dados a conhecer às gerações mais jovens, e às que hão-de vir, a fim de evitar a perda de valores referenciais. Na realidade, várias iniciativas foram encetadas, entre os anos finais da década de noventa e o momento presente, no sentido de impedir que tal venha a acontecer. A inclusão de géneros da literatura oral nos programas do Ensino Básico e Secundário é

disso exemplo¹. Esta medida adquire particular relevo visto que acarreta consigo vantagens aos níveis da competência linguística, da cognição e da sócio-afectividade dos(as) alunos(as) (Pereira, 2000: 146).

Igual importância adquire, também, a publicação de diversas obras que visam instigar o gosto pelo estudo e pelo conhecimento da literatura oral, como é o caso de *À Descoberta dos Provérbios* (1998), de Rosa Almeida e Fernando Almeida. Menção deve, igualmente, ser feita a todo um conjunto de actividades organizadas por algumas Bibliotecas Municipais em prol da aproximação dos mais novos ao seu o património oral. Entre elas há que destacar o projecto “ ‘Assim como cada qual é, assim ensina’: provérbios em bibliotecas públicas para adolescentes e jovens adultos” levado a efeito pela Biblioteca Municipal de Oeiras em 2007 (Matos, 2007). Não menos importante, foi a candidatura luso-espanhola do Património Imaterial da Galiza/Norte de Portugal a Património Cultural da UNESCO em 2005 (Miranda, 2005)². Candidatura essa que foi rejeitada mas que, ainda assim, funcionou como motor consciencializador, entre a população, para a importância desta herança comum no espaço Ibérico, nomeadamente quando associada ao desenvolvimento de um turismo sustentado. O desenvolvimento de projectos como este potencia “compreender a unidade” e “reconhecer a alteridade da riqueza humana, patente nas diversidades culturais, que cada região deve guardar ciosamente” (Pereira, 2000: 145).

Conclusão

Importa, portanto, reter que os provérbios encerram e manifestam aspectos relativos à organização cultural e linguística da comunidade a que pertence. Graças à sua plasticidade e às suas valências rimáticas, cacofónicas e mnemónicas, estes tendem a manifestar-se universal e transversalmente, marcando presença em todos os pontos do globo e em todas as esferas sociais, desde a política, à publicidade, literatura, música, entre outras. Uma das suas maiores valias reside no facto de estes testemunharem e estimularem a capacidade reflexiva dos seres humanos. Assim sendo, a não valorização do património oral implicará “a anulação de ferramentas na competência comunicativa das gerações mais novas que lhes permitem descodificar minimamente os enunciados próprios do seu ‘habitat linguístico’” (Pereira, 2000: 3).

Os valores culturais que fundamentam a nossa identidade encontram-se presentes nas diversas vertentes que a compõem. Logo, promoção do convívio com a sua vertente

¹ Convém referir que os actuais programas foram consultados e não foi detectada qualquer referência aos textos proverbiais. No entanto, estes já integraram os ditos programas tal como documentado por Leonor Jesus Marcos de Melo na obra *Os Textos Tradicionais na Aula de Português: Os Provérbios* (Almedina).

² Esta mesma organização já havia conferido o estatuto de obra-prima do Património Oral e Imaterial da Humanidade, em 2001, à tradição oral galaico-portuguesa (Lusa 2005).

mais instintiva, lado a lado com a vertente mais racional contribuirá para a difusão de uma atitude de tolerância e de respeito pela diferença entre os mais jovens.

Bibliografia

- COSTA, Alexandre de Carvalho (1981). *Gente de Portugal: sua linguagem seus costumes*. Vol. I, tomo I. Portalegre: Assembleia Distrital.
- COSTA, José Ricardo Marques da (1999). *O Livro dos Provérbios Portugueses*. Lisboa: Editorial Presença.
- DUCROT, Oswald e Tzvetan TODOROV (1982). *Dicionário das Ciências da Linguagem*. 3.^a ed., Col. Informação e Cultura 4. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- EVANS, A. Steven (2006). "Preserving the Consciousness of a Nation: Promoting 'Gross National Happiness' Bhutan Through Her Rich Oral Traditions". In: *Journal of Bhutan Studies*, nº 15, pp. 115-138.
- FIELDS, Karen E. (1995). Introd. de *The Elementary Forms of Religious Life*, de Émile Durkheim. Nova Iorque: The Free Press.
- FUNK, Gabriela (1993). *A função do provérbio em português e em alemão: análise contrastiva de um corpus de provérbios contextualizados*. Tese de Doutoramento: Universidade dos Açores.
- GUERREIRO, Manuel Viegas (1983). *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*. 2.^a ed., Col. Biblioteca Breve 2. Lisboa: Instituto de Cultura e língua Portuguesa.
- INSTITUTO António Houaiss de Lexicografia – Portugal (2003). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 6 Vols. Lisboa: Círculo de Leitores.
- LOPES, Ana Cristina Macário (1992). *O Texto Proverbial Português. Elementos para uma análise semântica e pragmática*. Tese de Doutoramento. Universidade de Coimbra.
- MACHADO, José Pedro (1997). *O grande livros dos provérbios*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- MATOS, Gaspar (2007). Assim como cada qual é, assim ensina: provérbios em bibliotecas públicas para adolescentes e jovens adultos. Comunicação apresentada ao 1.º Colóquio Interdisciplinar sobre Provérbios, Tavira.
- MELO, Leonor Jesus Marcos de (2002). *Os Textos Tradicionais na Aula de Português: os Provérbios*. Col. Educação. Coimbra: Almedina.
- MIRANDA, Ana (2005). "O triunfo da Cultura Anónima." In: *A Nossa Terra*, N.º 1, p.195.
- PEREIRA, M.^a Elisabete Conde (2000). *O papel dos adágios na vida e na língua de uma comunidade linguística*. Dissertação de Mestrado: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- UNESCO (2003). "Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial" [em linha]. UNESCO. http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/docs/cul_doc.php?idd=16 (disponível em 01/ 09/ 2008).
- SILVA, Helena M.^a Q. Duarte e José Luís Quintão (1983). *Pequeno Dicionário de Provérbios*. Lisboa: Moraes Editores.
- SILVA, Helena M.^a Q. Duarte (1990). *Dicionário de Provérbios – Alemão, Francês, Inglês, Português*. 2.^a ed., Lisboa: Escher Publicações.
- VANSINA, Jan (1985). *Oral Tradition as History*. Londres: James Currey Publishers.

A LITERATURA NO CONTEXTO DO TERCEIRO MILÉNIO OCIDENTAL – DODÓ OU FÉNIX?

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO
FCHS e CELL¹, Universidade do Algarve
aacarva@ualg.pt

Resumo

Propõe-se aqui uma reflexão sobre o lugar e papel social da cultura literária ocidental no Terceiro Milénio – continuaremos a falar de “Literatura” como nos séculos XIX e XX? Tanto a *História da Literatura* como a *História da Leitura* ocidentais mostram que o objecto literário é tão perene quanto plástico e adaptável a novas realidades estéticas e culturais. Então, não deveríamos, antes de decretarmos a extinção da Literatura, tentar perceber alguns dos caminhos para onde a poderão conduzir a nova desordem da leitura, a anarquia da produção criadora, o desrespeito pelo cânone ocidental tradicional e a invenção de novos cânones? Neste sentido, será ainda possível que (e como?) as novas culturas literárias venham a conseguir preservar aspectos da tradição e a incorporar-lhes novas performances, fruto da invenção criativa em permanente transformação e da nova realidade tecnológica, prosseguindo o seu desenvolvimento de acordo com os novos tempos?

Abstract

This communication proposes to reflect about the place and the social role of western literary culture in the Third Millennium – will we continue to talk about “Literature”, as in the nineteenth and twentieth centuries? Both *History of Literature* and *History of Reading in the West* show that the literary object is as enduring as plastic and adaptable to new aesthetic and cultural realities. Thus, shouldn't we, before decreeing Literature's extinction, try to understand some of the paths to where will lead it the new disorder of reading, the anarchy of creative production, the disrespect for traditional western canon and the invention of new canons? In this sense, would it still be possible that (and how?) new literary cultures come to preserve traditional aspects and be capable of incorporating new performances to them, as result of creative invention in permanent transformation and of new technological reality, and thus continuing its development in accordance with the new times?

Palavras-chave: Cultura literária ocidental, Século XXI, Dodó, Fénix

Keywords: Western Literary Culture, XXI Century, Dodo, Phoenix

¹ Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve (financiado pela FCT) – Linha de Investigação intitulada *Estudos Literários e Comparados – Tarefa 1: “Identidades e Diferenças Europeias e Extra-Europeias no Plano Literário e Cultural”*.

Ana Alexandra Seabra de Carvalho, “A Literatura no contexto do Terceiro Milénio ocidental – Dodó ou Fénix?”, *Carnets, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement*, n^o spécial, automne / hiver 2009, pp. 115-127.

<http://carnets.web.ua.pt/>

A temática proposta para este Fórum APEF 2008 – “Culturas literárias: novas performances e desenvolvimento” – sugeriu-me uma tentativa de reflexão acerca da ameaça de extinção e das hipóteses de sobrevivência da cultura literária, do seu lugar e do seu papel social no mundo ocidental neste dealbar do século XXI.

Antes de mais, convém precisar que o lugar donde parto é o da Literatura, enquanto disciplina académica, embora relativizado pelo da História da Leitura, disciplina igualmente académica, porém mais recente. E parto da constatação da actual anarquia, que já se vinha a fazer sentir desde as últimas décadas do século XX, das práticas de leitura ocidentais, em geral, e das do texto literário, em particular, anarquia essa que já não é só aparente mas sim bem real e mais generalizada do que se poderia supor, proliferando mesmo ao nível da cultura letrada e académica. Este novo modo de ler anárquico e egocêntrico reflecte-se, naturalmente, ao nível da produção literária, uma vez que grande parte dos autores contemporâneos deseja corresponder ao espírito do tempo e ao gosto do público, como de resto sempre aconteceu – na perspectiva da história das práticas de leitura e no sentido mais abrangente do termo “literatura” –, excepto nos casos mais radicais de estéticas defensoras do valor da “Arte pela Arte” – como, por outro lado, nos ensina a história da literatura, agora no sentido restrito e oitocentista de “arte da criação de um objecto estético verbal”. Uma outra constatação, decorrente, a meu ver, entre outras razões, da situação anteriormente referida, prende-se com o aparente desrespeito e/ou a reinvenção do(s) cânone(s) da tradição literária(s) ocidental quer como lista dos “grandes autores”, quer como convenções estéticas reflectidas nos textos de natureza teórico-crítica dos tratados de Poética e Retórica, da Antiguidade aos nossos dias, independentemente da forma que apresentem. Tentarei, então, sintetizar aqui algumas das principais pistas orientadoras dessa reflexão.

O título da minha comunicação – *A Literatura no contexto do Terceiro Milénio ocidental – Dodó ou Fénix?* – pressupõe, desde logo, a existência, no mundo ocidental e pelo menos até aos nossos dias, de um objecto cultural que nos habituámos a designar como “LITERATURA”, independentemente da forma como o definimos, embora esta posição não seja unânime. Mas, ao levantar, em seguida, a questão da sua ameaça de extinção e das suas hipóteses de sobrevivência, contém implícita a ideia de MORTE desse objecto, tantas vezes vaticinada, quer de modo irónico quer de modo apocalíptico, por alguns sectores da intelectualidade *finimilénar*. Neste sentido, julgo ser legítimo questionarmo-nos sobre se o futuro da LITERATURA se assemelhará mais ao triste fim do DODÓ – essa grande ave palmípede das ilhas Maurícias, incapaz de voar, que se extinguiu no século XVIII por não se ter adaptado às novas condições impostas pelo predador humano – ou se, uma vez mais, terá a capacidade de renascer das próprias cinzas tal como a mítica FÉNIX?

Dito por outras palavras e tomando, naturalmente, as duas aves referidas como simples metáforas: será mesmo possível afirmar, como muitos pretendem, que a cultura literária tradicional, nos moldes em que a conheceram os leitores dos séculos XIX e XX, está condenada a “desaparecer” por incapacidade de adaptação aos novos tempos, diluída no imenso mar da pragmática textualidade geral e dos super-poderes de Leitor? Ou, pelo contrário, será ela capaz de renascer, ainda que transformada, recriada e, eventualmente, rebaptizada?

Dir-me-ão, talvez: mas então já não é *literatura*, é *outra coisa* qualquer, a definir a partir de objectos como: *texto*, *discurso*, *híbrido de texto e audiovisual*, *hipertexto*, enfim, o que quer que seja. Pois sim, respondo. No entanto, como todos se recordarão, o termo *literatura* significa, no seu sentido restrito, “arte que consiste no uso estético da linguagem, na produção de obras literárias”, e cito propositadamente o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa (2001), pois os dicionários gerais são excelentes para percebermos como o senso comum de uma determinada comunidade linguística interpreta os conceitos.

Contudo, esta concepção da *literatura*, ou seja, como a conheceram os leitores ocidentais dos séculos XIX e XX, é muito recente, como lembra Aguiar e Silva:

[F]oi na segunda metade do século XVIII que, em virtude de profundas transformações semânticas, o lexema *literatura* adquiriu os significados fundamentais que ainda hoje apresenta: uma arte que utiliza como meio de expressão e comunicação a linguagem verbal, uma específica categoria da criação artística, um conjunto de textos resultantes desta actividade criadora, uma instituição de índole sociocultural. (Aguiar e Silva, 2002: 38-39)

Mas como pode ela ter sido “inventada” na segunda metade do século XVIII se, porém, a nossa enciclopédia (no sentido de Umberto Eco) nos diz que a Literatura se perde na noite dos Tempos, devendo seguramente ser tão antiga como a capacidade humana para falar? De facto, a citação seguinte vai ao encontro dessa dúvida: “Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a *poesia*. O *imitar* é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais *imitador* e, por *imitação*, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem *no imitado*” (Aristóteles, 1992: 1448 b 106-107). Quem fala aqui é, como todos devem ter reconhecido, a primeira *autoridade* de referência incontornável na história da Teoria da Literatura ocidental. Aristóteles refere-se às origens da *poesia*, que para ele significa, como sabemos, *imitação das acções e caracteres humanos por meio da palavra fabricada, isto é, diferente e ritmada (em verso ou não)*. E considera a *imitação* como natural à condição humana e diferenciadora relativamente aos

outros animais, pois é pela imitação que o ser humano começa a sua aprendizagem do mundo (e quanto a esse aspecto, as mais modernas pesquisas no âmbito do estudo do funcionamento do cérebro dos recém-nascidos não poderiam estar mais de acordo). Para além dessa constatação, surge ainda a de que *o prazer* experimentado face ao resultado, ao objecto fruto dessa imitação – *o imitado* – também é da ordem da “natureza humana”. Temos, então, duas das funções da poesia: ensinar e deleitar, associação positiva, no entender do Estagirita que, deste modo, se coloca numa posição contrária à do seu mestre Platão.

Pois bem, se substituirmos o termo *Poesia* por, sucessivamente, *Belas-Letras* e *Literatura*, por um lado; por outro, os termos *imitar*, *imitação*, *imitado* por, respectivamente, *representar/ficcionar*, *representação/ficção*, *representado/ficcionado* e, *last but not least*, o termo *imitador* pelos seguintes *poeta>autor>escritor>génio>intelectual²/fingidor*, aquilo que é dito por Aristóteles quanto às origens da *Poesia* é, no contexto do seu tempo, equivalente ao que diríamos hoje ser a *Literatura*, pelo menos uma parte substancial dela – a *ficção*, no sentido anglo-saxónico de *fiction* ou da *fiction* genettiana³, tanto narrativa como dramática –, sentido esse que se foi constituindo ao longo da história cultural do Ocidente, como aqui referiu magistralmente Eduardo Lourenço na sua conferência de abertura.

Falta, é claro, *a poesia*, no seu sentido mais restrito, *a lírica*, para muitos, desde o romantismo alemão e Wordsworth, a verdadeira e única arte da linguagem, erigida, desde o século XVI, como o terceiro pilar da tríade dos modos literários: épico-dramático-lírico. É bem verdade que Aristóteles, no seu tratado, não se ocupa da poesia lírica – aquela em que o poeta fala exclusivamente em seu nome próprio e que corresponde à forma da poesia puramente narrativa, na classificação tripartida de Platão (sendo as outras duas formas a da poesia mimética do teatro, quando o poeta dá a voz exclusivamente às personagens, e a da poesia “mista” da epopeia, em que alternam as vozes do poeta e das personagens). E Aristóteles não se ocupa dela talvez por considerar que lhe faltam duas características, a seu ver, essenciais, da poesia: a da *universalidade* e a da *mimese*. Diz o filósofo: “o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita acções” (Aristóteles, 1991: 1451 *b* 116). Deste modo, a importância magna que a ficção assume nos nossos dias pode reclamar-se de inspiração aristotélica, tanto mais que tal fenómeno provém, sobretudo, do espaço da cultura anglófona, onde o Estagirita nunca deixou de estar presente enquanto teórico dos discursos retóricos e poéticos, isto é, literários.

Todavia, a importância do modo lírico na história da literatura ocidental é, desde os tempos anteriores a Aristóteles, por demais evidente para que o sistema literário não

² Em ordem cronológica (Viala, 2002: 121-123).

³ Cf. Genette (1991).

acabasse por vir a integrá-lo em termos teóricos, mas apenas muito depois de as práticas dos criadores e dos leitores já o haverem consagrado: basta pensarmos em Dante e Petrarca ou Rutebeuf e Villon, por exemplo.

Apesar disso, nos nossos dias, a ficção e, sobretudo, a narrativa – e o romance em particular – parecem representar a própria literatura, pelo menos ao nível da cultura mais massificada. Também neste caso o fenómeno nos vem do passado, primeiro com Pierre Huet, no século XVII, e a sua defesa da ficção baseada num forte argumento: se Jesus dela se serviu nas suas parábolas, ela só pode ser boa. No entanto, a valorização da ficção narrativa data mais concretamente da segunda metade do século XVIII, altura em que se verifica uma “fúria de ler” (*Lesewut*) criada tanto pela literatura de cordel como pelos *best-sellers* romanescos do tempo: *Robinson Crusoe* (1719) de Defoe, *Pamela* (1740-1) e *Clarissa* (1747-8) de Richardson, *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau ou o *Werther* (1774) e o *Wilhelm Meister* (1796) de Goethe. Trata-se de exemplos de romances que não apenas foram aceites pelo cânone como acabaram por determinar várias linhas evolutivas do género.

No século seguinte, o romance – género tão desprezado pelos letrados setecentistas, que o consideram “leitura de mulheres”, tão pueril quanto perigoso para a moral, os bons costumes e para as *Belas-Letras* (designação que, desde o século XVII, passa a rivalizar com a de *Poesia*) – triunfará no novo Panteão das Letras, de mãos dadas com a nova classe de poder, tornando-se assim na expressão literária da sociedade burguesa. E é esta associação poderosa que funda aquilo a que hoje poderíamos chamar o novo *paradigma literário* dos séculos XIX e XX, onde se criam novos grupos de leitores com interesses bem definidos: os operários e os públicos feminino e infanto-juvenil (Júlio Verne é um dos casos de maior sucesso editorial). Jornais e romances são os impressos mais consumidos, frequentemente até associados, como na fórmula de sucesso do romance-folhetim editado em suplemento ao jornal.

Embora possamos argumentar, com os seus contemporâneos parnasianos, que se trata, na maioria dos casos, de objectos esteticamente duvidosos, a verdade é que, do ponto de vista cultural, a sua importância é enorme, pois ela significa, em última análise, o acesso à leitura de uma massa anónima, cujos gostos não se confundem com o dos estetas. Mas também não podemos esquecer que o século XIX foi a Idade de Ouro do livro no Ocidente, ou seja, como notam Cavallo e Chartier⁴, a primeira geração a aceder à alfabetização em massa (dependendo, naturalmente dos países que consideremos) terá sido também a última em que o texto impresso não teve qualquer rival como meio de comunicação. Depois, como sabemos, entrarão em cena, no século XX, o cinema, a rádio, a televisão, o texto electrónico

⁴ Cf. Cavallo e Chartier (1997: 7-46).

e a Internet, provocando mais uma revolução nas práticas de leitura, logo, na concepção dos textos impressos e da Literatura.

Ora, justamente no final do Segundo Milénio, com o texto electrónico e as potencialidades quase infinitas do hipertexto, as condições de produção e recepção dos textos escritos, nomeadamente dos literários, alteram-se profundamente. Em síntese, e segundo os autores supracitados, podemos referir os seguintes aspectos:

- a possibilidade de simultaneidade entre criação/produção, transmissão e
- leitura de um mesmo texto;
- a reunião, num mesmo indivíduo, das tarefas até agora sempre distintas da
- escrita, edição e distribuição;
- a problematização dos direitos de autor, instituídos no final de Setecentos;
- a problematização das categorias estéticas que, desde o século XVIII,
- caracterizavam as obras: integridade, estabilidade, originalidade;
- a problematização das noções regulamentares: depósito legal, biblioteca
- nacional;
- a problematização das noções biblioteconómicas: catálogo, classificação,
- descrição bibliográfica.

Por outro lado, o objecto impresso não supõe a participação material, física daquele que o lê, e, deste modo, o leitor só pode insinuar a sua escrita nos espaços virgens do livro. Contudo, no texto electrónico tudo é diferente, como afirmam ainda Cavallo e Chartier (*op. cit.*): o leitor pode submeter os textos a múltiplas operações (indexá-los, anotá-los, copiá-los, deslocá-los, recompô-los, etc.), mas mais ainda, ele pode tornar-se o seu co-autor, ou seja, perante o ecrã, o leitor torna-se num dos actores duma escrita a várias mãos ou, pelo menos, encontra-se em posição de constituir um texto novo a partir de fragmentos livremente segmentados e reunidos. Tal como o proprietário de manuscritos, que podia reunir numa mesma antologia obras de natureza muito diversa, o leitor da idade electrónica pode construir, a seu bel-prazer, conjuntos textuais originais, cujas existência, organização e aparência só de si dependem. Mas ele pode ainda intervir a qualquer momento sobre os textos, modificá-los, reescrevê-los, torná-los seus, transformando profundamente a sua relação com os textos escritos, nomeadamente os literários, o que inquieta sobretudo os defensores da essencialidade da obra literária.

Também pela primeira vez na História, o texto electrónico autoriza a abolição da resignação do leitor voraz face à necessária parcialidade de qualquer biblioteca real quando confrontada com o sonho da Biblioteca total, contendo todas as obras escritas em todas as épocas e regiões da História da Humanidade, tão desejada quanto impossível, como

Alexandria, Babel ou a Biblioteca imaginada por Borges. Seria então possível, se todos os textos estivessem digitalizados, a universal disponibilidade do património escrito na sala lá de casa.

Como bem sabemos, a leitura tradicional encontra-se, nos nossos dias, em forte concorrência com a imagem e o hipertexto e, simultaneamente, ameaçada de perder os repertórios, os códigos e os comportamentos que eram inculcados pelas normas escolares ou sociais. Para mais, como notam também os dois historiadores das práticas de leitura ocidentais já referidos, a transformação do suporte do texto escrito obriga o leitor a novos gestos e novas práticas intelectuais. Qual a consequência disso? Do códice ao ecrã o passo é tão gigantesco quanto o que ocorrera do rolo ao códice, pois com ele é a ordem dos livros, que fundou a identidade ocidental desde os primeiros séculos da era cristã, que é posta em questão. Novos modos de ler são, assim, afirmados ou impostos, de uma forma sem precedentes⁵. Em suma, ei-lo aí, o “admirável mundo novo” da era tecnológica, a do audiovisual e da hipermédia!

No contexto acima descrito, assalta-nos de novo a dúvida: haverá ainda esperança para a Literatura tal como a conhecemos? Para onde a levam esta nova desordem das práticas de leitura, a anarquia da produção criadora, o manifesto desrespeito – ou mesmo a recusa – do chamado cânone ocidental, substituído por outros politicamente correctos (em alguns casos, porém, com toda a justeza)? Não estaremos, contudo, a esquecer que tal atitude não é original, já ocorreu noutros momentos da história do Ocidente e que acabou por constituir o principal motor da reinvenção contínua da Literatura enquanto sistema de códigos múltiplos e mutáveis, gerando movimentos e correntes diversos, numa tensão constante entre respeito pela tradição e audácia de experimentação? É que, tendo já passado por crises profundas no passado, a literatura sempre ressurgiu, metamorfoseada e transformadora da sociedade. Se a “coisa literária” surpreende pela sua capacidade de adaptação a novas realidades estéticas e culturais, pela sua auto-criação, isso é porque nos estaremos a esquecer também de que tal plasticidade e eventual perenidade são a sua marca enquanto produto da invenção humana, tanto como jogos retórico-estilísticos, como jogos de espelhos da sociedade, da cultura e dos sistemas artísticos e científico-tecnológicos. É claro que esses espelhos tanto podem ser mais “realistas” (como preconizava Stendhal, em *Le Rouge et le Noir*), como totalmente deformantes – idealizantes ou, pelo contrário, macabros e horrendos.

Na sequência da constatação anterior, se olharmos para o conjunto das principais Artes poéticas ocidentais, num contexto mais alargado que é abrangido pelas investigações da História do Livro e da Leitura, verificaremos que esses tratados sobre a Poesia,

⁵ Vide *supra* nota anterior.

propondo-se como obras que analisam e/ou ensinam as regras para contar uma história (Aristóteles) ou para compor os poemas (Horácio), pelo menos até ao Romantismo, no fundo, reflectem os vários estádios da Literatura ao longo da sua história e traduzem frequentemente as posições e a estética de um grupo, ou fazem a síntese de uma estética mais abrangente, podendo ainda adoptar um registo polémico.

Assim, na nossa viagem no tempo, comecemos por recuar até à Antiguidade greco-latina, berço incontestável das questões que aqui nos interessam, a saber:

1º – a invenção, no século V a. C., da *leitura silenciosa*, embora usada em termos muito restritos apenas por estudiosos e poetas.

2º – a importância determinante para toda a Literatura ocidental de dois textos de Aristóteles, a *Poética* e a *Retórica*, da *Epístola aos Pisões* de Horácio e ainda do anónimo *Tratado do Sublime*, o qual será traduzido para francês por Boileau e encantará a geração romântica...

3º – a importância simbólica da apropriação, por via da tradução-adaptação, da literatura grega feita por Roma (depois de se ter apropriado das suas importantes bibliotecas e colecções de livros particulares), a que se segue a difusão desta amálgama cultural por todo o espaço do Império romano, misturando-se ainda quer com a tradição judaica e o cristianismo nascente, quer com os mitos e lendas pagãos, nomeadamente os substratos culturais celta e nórdico, mas também o oriental.

4º – a importância, para o sucesso deste processo metamórfico, uma vez mais do contributo de Roma com a invenção do livro no formato do códice e a passagem definitiva, já nos primeiros séculos da era cristã, do rolo de papiro ao códice de pergaminho como suporte do texto escrito, e para a revolução das práticas de leitura que lhe estão associadas e que marcarão a cultura ocidental desde a época medieval até aos nossos dias.

5º – a generalização, por volta do século X, no seio dos leitores monásticos de então, da *leitura silenciosa*, em que o texto, ao entrar pelos olhos, fala directamente ao espírito do leitor, como se uma voz estivesse dentro da sua cabeça. Do ponto de vista cultural e literário, trata-se de uma revolução da qual nós hoje mal nos conseguimos aperceber.

6º – a apropriação literária, por via da tradução-adaptação em língua vulgar e de acordo com os novos valores da sociedade medieval, da herança cultural e literária greco-latina, sabiamente misturada com partes do imaginário sagrado da religião judaico-cristã e das culturas dos povos europeus e orientais. Durante este período, Horácio e a sua *Epístola aos Pisões* imperam em conjugação com a *Retórica* de Aristóteles, bem como com as autoridades da Eloquência latina – a *dispositio* e a *elocutio* são as partes mais valorizadas.

7º – a revalorização da cultura e literatura clássicas pelo Humanismo renascentista, associada à redescoberta e tradução da *Poética* de Aristóteles, a invenção da imprensa, a

sistematização e a valorização das línguas vulgares como material poético de primeira-água criam as condições propiciadoras à ocorrência de novas formas de metamorfose do literário.

8º – a rivalidade, no século XVII (dividido entre os valores do Barroco peninsular e o Classicismo francês), entre as designações de *Poesia* e *Belas-Letras* será um sinal de que os tempos estão, de novo, a mudar. De facto, a “Querela dos Antigos e Modernos”, em França, lança, em contracorrente da Academia e de Boileau, a defesa do valor artístico dos autores modernos, nomeadamente da ficção, com Huet a fazer a apologia do género romanesco. Aliás, tanto em Espanha como em França, a ficção em prosa, repegando na tradição cortês e de cavalaria para a enaltecer ou parodiar, seja novela ou romance romanesco, tem uma grande aceitação por parte do público leitor.

9º – o sucesso a que podemos assistir, junto do público cada vez mais alargado do século XVIII, da valorização da prosa (tanto no romance, como no drama burgueses), assim como à oscilação entre a influência de Boileau e do racionalismo iluminista, por um lado, e, por outro, a partir de 1770, das novas ideias que vão chegando da Alemanha e de Inglaterra e que conduzirão à revolução romântica. O sucesso da ficção está associado à “fúria de ler” que parece ter contaminado as nações europeias na segunda metade de Setecentos. Tanto os romances da moda, que muitas vezes provêm da pena dos autores mais conceituados, como os textos de grande circulação a preços módicos, conhecidos como folhetos de cordel, são o alvo predilecto deste novo público voraz, o que a pouco e pouco vai diluindo as fronteiras entre a literatura erudita e a popular. Curiosamente ou não, este é o momento em que as aristocráticas *Belas-Letras* se começam a transformar numa mais democrática noção de *Literatura*, tal como hoje ainda a conhecemos.

10º – a institucionalização do romance e a alteração do sentido estético que já se vinham a fazer sentir desde o século anterior estarão associados àquela revolução dos modos de ler. Como vimos, o século XIX será a Idade de Ouro do livro impresso e do jornal, sem rivais no que diz respeito à transmissão do saber, da informação, da cultura e da literatura. O público leitor alarga-se consideravelmente, manifestando os interesses próprios dos diversos grupos. Por seu turno, desde os alvares do século, a Literatura liberta-se das *Belas-Letras* (a partir da autonomização da História) e da Retórica, delimitando o seu campo, do qual ainda hoje somos herdeiros. Este nascimento de uma nova concepção do literário – e da disciplina académica correspondente – fica a dever-se à poética romântica, que procurou revolucionar a Poesia e as *Belas-Letras* clássicas, recuperando a herança medieval e shakespeariana, atribuindo valor estético tanto ao grotesco como ao sublime e recusando toda e qualquer normatividade imposta do exterior à própria obra, criação única de um génio inspirado. De agora em diante, instala-se uma tensão entre *utilitarismo*, como defesa dos géneros mais populares, encabeçados pelo romance romântico, realista ou naturalista, e *esteticismo*, como defesa de uma concepção da “Arte pela Arte” do

Parnasianismo e do Simbolismo, para quem “só é verdadeiramente Belo o que não serve para nada”. Esta querela atravessará o século XX e perdura ainda nos nossos dias.

11º – No século XX, as diferentes correntes estéticas que se constituem em Escolas produzem “Manifestos” (ex.: o Surrealismo) com valor de Artes poéticas (pois estas haviam sido abolidas pelos românticos). As novas Artes poéticas vintistas, mesmo que não apresentem esta designação explícita, passam a abarcar o conjunto das formas e dos géneros – o romance, por exemplo –, procurando constituir-se como textos de natureza teórica, jogando com a intertextualidade no campo do debate sobre o fenómeno literário. A vanguarda vintista, nas suas diversas manifestações, é um “signo manifesto” da entrada da Cultura na era da Pós-Modernidade, a qual refuta uma concepção da Arte fundada no mito romântico da originalidade, no do progresso positivista e no da supremacia dos modelos ocidentais.

Uma vez aqui chegados, convém questionarmo-nos se, à semelhança do passado, será ainda possível que (e como) as novas culturas literárias do presente e do futuro venham a conseguir preservar aspectos da tradição e a incorporar-lhe novas performances, fruto da invenção criativa em permanente transformação e da nova realidade tecnológica, prosseguindo o seu desenvolvimento de acordo com os novos tempos?

Como resposta, lancemos um olhar de relance sobre o modo de organização das propostas de comunicação deste Fórum. Aqui se sugerem alguns dos caminhos possíveis da investigação actual e futura no âmbito da Literatura e das suas relações com os outros domínios culturais, dos mais imbuídos de tradição aos mais ousados. Assim, por um lado, continua a investir-se em:

- criação literária e influências;
- culturas literárias e tradição popular;
- relação entre Literatura e Cultura/ gestão cultural;
- Literatura e Ensino;
- culturas literárias, identidade e intervenção;
- direitos do leitor, mas igualmente os seus deveres e limites.

Por outro lado, espelha-se uma zona mais caótica, no sentido positivo em que, a partir de uma situação de mal-estar, se pode chegar a uma mudança de paradigma (Kun):

- Literatura e média;
- escrita criativa e seus novos rumos na era digital;
- criação literária na era digital;
- perspectivas interculturais e pós-coloniais;

- correspondências interartísticas; etc.

Quer isto dizer que se constata, efectivamente, uma crise nos Estudos Literários na era da chamada Pós-Modernidade e do pragmatismo selvagem, em que proliferam as práticas de leitura anárquicas e egocêntricas (com muitos traços semelhantes aos da “leitura selvagem” do século XVIII). O novo leitor todo-poderoso decide usar os textos literários a seu bel-prazer (“eu cá só leio o que quero e como quero”), o que, por um lado, não tem mal nenhum quando estamos a ler para satisfação pura e simples do nosso prazer pessoal, enquanto sujeitos livres. Mas, por outro, já poderá ser muito pernicioso quando desempenhamos papéis social e culturalmente influentes, como os de crítico profissional e/ou professor de Literatura. Sendo verdade que os textos literários só existem em função de um leitor que os actualize e que esse leitor lê sempre no seu presente, também não é menos verdade que eles são igualmente objectos de natureza histórica, cultural e estética. Por conseguinte, arrastam consigo um lastro de leituras possíveis que emanam tanto deles próprios, enquanto estruturas linguísticas e retóricas entretecidas por uma multiplicidade complexa de códigos, como da história das leituras de que foram objecto por sucessivas gerações de comunidades interpretativas.

É certo, pois, que a cultura pós-moderna se instala como desconstrução dos valores da Modernidade e, no que à Literatura diz respeito, sobretudo como questionação do cânone, recusa do essencialismo estético – a famosa *literariedade* –, mas também a recusa da obrigatoriedade *do novo* (releia-se o poema *Le Voyage* de Baudelaire), originalidade esta que é diluída, por exemplo, através do *pastiche*, da colagem, da ironia desconstruidora dos códigos, nomeadamente ao nível da metaficção, etc.. Contudo, o pós-moderno ousou regressar aos poderes do sujeito, da Retórica, da historicidade e, portanto, da relatividade de todo e qualquer tipo de discurso, incluindo, claro está, o literário, domínio conquistado pelos poderes do Super-Leitor. Constatamos, assim, por um lado, a inter-relação do literário com a Cultura em geral – tanto a erudita quanto a popular e de massas na era do audiovisual e, mais recentemente, das TIC, onde a Internet surge como a grande novidade pelas potencialidades que tecnologicamente pode trazer à criatividade quer do autor, quer do seu mais do que nunca cooperante, ao ponto de se sobrepor ao primeiro, o todo-poderoso Leitor. Mas constatamos, igualmente, a inter-relação do literário com os outros sistemas artísticos (de novo Baudelaire...), assim como com a Ciência e a Tecnologia (como também no Modernismo...), o que também só será novidade se virmos as suas formas actuais como muito diferentes das do passado. Se considerarmos a “hipermédia como síntese interactiva dos discursos” (como aqui propôs, ao longo destes trabalhos, Pedro Barbosa), perceberemos a fatalidade de o discurso literário aí vir a procurar novas vias de expansão, o que, num certo sentido, pode ajudar a acreditar numa (re)valorização da

Literatura e dos Estudos Literários na era da Aldeia Global. Ou seja, e para concluir, é minha convicção que aquilo que, desde o século XIX romântico, designamos como *Literatura*, e cujas origens remontam tanto à cultura greco-latina da Antiguidade como à fundação religiosa judaico-cristã, como aqui lembrou Eduardo Lourenço, é uma arte semelhante à mítica Fénix, a qual, nos seus momentos de crise, sempre renasce das próprias cinzas, transformando-se eventualmente *noutra coisa*, reflexo da condição humana e da valorização da linguagem verbal em cada época da sua história no Ocidente, sendo simultaneamente um modo de criar as sociedades humanas. “Poesia”, “Eloquência”, “Belas-Letras”, “Literatura”, qual será a próxima designação? Não sei, mas terá a ver, acredito, com a homérica e aristotélica ficcionalidade da condição humana nas sociedades do futuro e com o encantamento do trabalho artístico da linguagem verbal, só ou acompanhada de outras linguagens.

Bibliografia

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (2002). *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.
- ARISTÓTELES (1992). *Poética*. Eudoro de Sousa (trad., introd. e notas). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger (1997). “Introduction”. In: Guglielmo Cavallo e Roger Chartier (dir.). *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris: Éditions du Seuil.
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa* (2001). Lisboa: Editorial Verbo.
- GENETTE, Gérard (1991). *Fiction et Diction*. Paris: Éditions du Seuil.
- VIALA, Alain (2002). “Création littéraire”. In: Paul Aron et al. (dir.). *Le Dictionnaire du Littéraire*. Paris: PUF.

DES RÉSEAUX MULTILATÉRAUX, EN APPUI AUX ÉTUDES LITTÉRAIRES ET CULTURELLES FRANCOPHONES À L'UNIVERSITÉ

MARC CHEYMOL

Directeur

Langue française, diversité culturelle et linguistique

Agence universitaire de la francophonie

Résumé

Cette réflexion présente les dispositifs mis en place par l'Agence universitaire de la francophonie, dont le principe fondateur est de créer des réseaux afin de permettre, dans une perspective de solidarité, l'échange d'informations et de moyens. Ces réseaux, par la diversité des situations et des disciplines d'enseignement et de recherche qu'ils mettent en relation, se positionnent dans le développement de nouveaux savoirs¹.

Mots-clés: AUF, Agence Universitaire de la Francophonie, Réseau, Promotion langue française

Keywords: AUF, University Agency for the Francophone World, Francophone Network, Promoting the French Language

¹ Notice introductive des éditeurs.

Je voudrais tout d'abord remercier l'Association Portugaise des Études Françaises et la filière de recherche «*Lectures. Discours. Contextes*» du Centre de Langues et Cultures (CLC) de l'Université d'Aveiro, de m'avoir invité à ce forum multidisciplinaire. Je suis heureux d'être ici pour vous parler des dispositifs mis en place par l'Agence universitaire de la Francophonie, car il me semble évident que nous partageons le même constat, la même préoccupation et les mêmes convictions sur les moyens d'y remédier.

Le titre de ce colloque me semble excellent. En parlant de «*cultures littéraires*», il est significatif d'une volonté d'élargir aussi bien la notion de «*littérature*» que celle de «*cultures*» ou «*d'études culturelles*», banalisées dans le monde académique; en évoquant les «*nouvelles performances et le développement*», il présente résolument les premières comme la condition nécessaire du second. C'est faire acte de réalisme, dans une discipline victime, en premier lieu, des clichés qui circulent sur son compte, le «*manque de réalisme*» des littéraires n'étant pas le moindre.

Ainsi vous avez choisi de débattre de la spécificité et de l'efficacité des cultures littéraires dans le contexte actuel de l'évolution des structures universitaires et de leurs publics, soumis à la pression grandissante de la concurrence, à l'attrait des technologies de pointe et au besoin de visibilité médiatique. Ce choix repose sur le constat de la perte d'importance, non seulement du français en tant que langue par rapport à d'autres langues — ce qui a modifié considérablement le paysage linguistique du Portugal dans les vingt dernières années —, mais aussi des disciplines littéraires et linguistiques en général. Ces deux contraintes ont abouti à une véritable crise des études dites «*françaises*» (crise d'image, crise de débouchés, crise d'effectifs) et la leçon inaugurale de mon collègue et ami Antoine Compagnon au Collège de France — à son tour mise en question dans ce colloque — est resté fameuse car elle a pointé cette inquiétude en posant brutalement la question qui fâche («*La littérature, pour quoi faire ?*») et tenté de la formaliser, afin de nous donner à tous des moyens intellectuels pour penser le problème et trouver des stratégies pour lui faire face.

Si l'on regarde le paysage des études françaises en général dans l'ensemble du monde, on reste frappé, encore aujourd'hui, par le cloisonnement disciplinaire, l'inertie, le traditionalisme de formations qui ne visent qu'à former des enseignants de français, alors que le monde n'offre plus guère de débouchés pour eux. Plus ou moins conscients de la dure nécessité de changer ou de disparaître, beaucoup ont choisi, plus ou moins consciemment, — c'est malheureusement une tendance de l'espèce humaine, visible aussi dans le domaine politique — de disparaître. C'est l'image qui a été utilisée par l'un d'entre vous, si j'ai bien compris les titres en portugais: «*la littérature, dodo ou phénix ?*» Evidemment nous souhaitons tous qu'elle se comporte comme le phénix, même si elle n'a pas vraiment encore de cendres desquelles renaître, et non comme le dodo, animal

sympathique mais dont l'espèce s'est éteinte justement parce qu'il était incapable de se défendre et de s'adapter.

Les échanges que j'ai eus déjà hier soir m'ont convaincu que ce n'est pas votre cas, « que du contraire » comme disent nos amis québécois, et que ce colloque en est la meilleure preuve : au-delà du constat, il offre des propositions, des études de cas qui ont réussi à inverser la tendance, à imposer une nouvelle vision des études littéraires et des études françaises, à leur donner une nouvelle image et à retrouver des effectifs. Votre programme en porte le témoignage, présentant le renouvellement de vos cursus par de nouvelles stratégies d'enseignement et de recherche ; par l'élargissement du champ de la littérature française aux littératures francophones, aux cultures, à l'interculturel et à l'interartistique ; par l'utilisation, enfin, de nouvelles technologies dans le contexte de l'explosion de l'enseignement à distance, dont vous avez aussi donné des exemples. Vous ouvrez ainsi un vaste espace d'expérimentation qui sera d'autant plus efficace que ces trois dimensions seront combinées, articulées entre elles et qu'elles sauront rendre une place aux formations littéraires. Cette place, comme l'ont prouvé certains pays, peut être celle d'une formation suffisamment généraliste pour donner à ses diplômés la capacité de trouver de l'emploi dans d'autres domaines, en leur apportant une distinction, non seulement sociale (Bourdieu) mais dans le monde de l'emploi, grâce à leur maîtrise de la langue et des langues, de plus en plus sensible et de plus en plus utile dans un monde où de moins en moins de personnes savent les manier.

Je salue le dynamisme de votre association qui, ce faisant, me semble pleinement jouer son rôle d'encadrement et d'appui à la fois moral et matériel, face aux besoins des enseignants de français.

L'Agence universitaire de la francophonie, en tant qu'association d'universités — c'est ainsi qu'elle a commencé et s'est développée, cumulant aujourd'hui près de 700 universités membres sur tous les continents, y compris dans des pays qui ne font pas partie de la francophonie institutionnelle, dans l'Europe non francophone (nous venons d'accueillir récemment la première université portugaise et la première université italienne), mais aussi dans le monde lusophone (au Brésil, au Mozambique), hispanophone (Mexique, Argentine, Venezuela), anglophone (aux Etats-Unis), en Chine, en Israël, etc. — se doit aussi de répondre aux besoins de ses membres et leur proposer des appuis afin de les aider, selon les cas, à se structurer sur le plan académique ou à affronter les problèmes du moment.

Le constat que vous faites au Portugal n'est pas isolé et beaucoup d'autres pays l'ont fait. Les solutions cependant doivent être adaptées à la spécificité de chaque situation. Il fait

partie de notre culture francophone, comme tenu de la diversité même de nos partenaires, de respecter les différences, de renoncer à l'illusion de solutions toutes faites, qui seraient décidées au centre de l'organisation et appliquées de manière identique — pour reprendre des pays que j'ai cités — au Portugal, au Mozambique, en Argentine, en Israël ou en Chine. (C'est pourtant ce que font nombre d'autres organisations mondiales, beaucoup plus riches que nous d'ailleurs !)

Cependant nous avons mis au point un certain nombre d'outils que je voudrais vous présenter brièvement, car vous trouverez dans la documentation que j'ai apportée des informations complémentaires, et surtout les liens vers les pages de notre site Internet qui vous permettront de trouver l'information la mieux ciblée en fonction de vos besoins.

Le principe fondamental est de créer des réseaux afin de permettre, dans une perspective de solidarité qui permet aux mieux nantis de venir en aide aux moins favorisés, un échange d'informations et de moyens, car l'association des universités de la francophonie est devenue « agence », c'est-à-dire opérateur universitaire des Sommets des Chefs d'Etats) en faveur du développement universitaire et de l'excellence académique.

Ces réseaux existent à plusieurs niveaux : **réseau des universités membres**, représentées par leur recteur ou leur président (que je viens de mentionner), **réseaux de facultés** représentés par leurs doyens, que nous appelons « réseaux institutionnels », **réseaux des départements universitaires de français**, **réseaux individuels** constitués par **des chercheurs** qui s'associent spontanément et indépendamment de leur faculté ou de leur université. Il n'est pas nécessaire que l'université soit membre de l'AUF pour que ses doyens adhèrent à un réseau institutionnel, ou pour que l'un de ses enseignants adhère à un réseau de chercheurs. L'AUF, c'est donc essentiellement un réseau de réseaux. L'architecture de ces réseaux, agissant à plusieurs niveaux et selon des inter-réactions permanentes, ne doit pas être un obstacle à leur efficacité, mais au contraire l'avantage qui leur permet de refléter la diversité des situations et des disciplines d'enseignement et de recherche, et de se positionner dans le développement de nouveaux savoirs.

La complexité des savoirs et l'urgence des réponses à apporter aux questions posés par la circonstance mondiale actuelle, imposent aujourd'hui, non seulement de renforcer les technologies de l'information et de la communication au service de nos activités pour l'échange et le traitement des données — elles l'ont toujours été et l'on peut même dire que l'AUPELF, puis l'AUPELF-UREF ont été à la pointe de l'innovation dans le domaine de l'informatisation des données littéraires par exemple —, mais aussi d'organiser celles-ci de manière à donner des fondements théoriques solides et des supports d'application opérationnels variés aux travaux de recherche.

Les programmes de l'AUF ont été aménagés dans ce sens et les réseaux, à la fois plus pointus dans leur activité et plus inter et transdisciplinaires dans leurs approches,

doivent pouvoir prendre leur part dans l'accomplissement de ces exigences. En croisant l'ensemble des axes qui définissent actuellement les réseaux (disciplines convoquées, répartitions géographiques et sociologiques des chercheurs, objets convergents de recherche), il devient clair que l'on se trouve confronté à des choix. La réalité nous proposant sans cesse de nouveaux besoins, de nouvelles initiatives et de nouveaux savoirs, il est impossible de tout financer, plus encore de multiplier à l'infini le nombre de réseaux ; déjà il s'est avéré utile de mettre un terme à certains réseaux, et d'en réunir d'autres afin de limiter leur nombre.

Je prendrai un exemple qui vous intéresse directement. Au cours de l'histoire récente de l'AUF, plusieurs réseaux ou actions de l'AUF concernant la littérature ont été mis en place. Leur caractéristique commune, remarquable dans un domaine traditionnellement considéré comme un bastion de conservatisme et d'immobilisme, où la structure des études a tendance à étouffer la dynamique universitaire, a toujours été de constituer un fer de lance de l'innovation en sciences humaines.

Un réseau de chercheurs sur les *Littératures francophones* a été constitué dès 1989 au sein de l'AUFELF-UREF par des équipes de chercheurs d'Allemagne, du Cameroun, du Congo, de France, du Liban, du Sénégal, des Pays-Bas et des États-Unis, coordonnées par Jean-Louis Joubert (Paris 13). Il s'est étendu à beaucoup de pays du monde et s'est maintenu pendant 10 ans. En 1999 il a été arrêté après avoir rempli ses objectifs et constaté la difficulté à faire fonctionner un réseau défini seulement sur la base d'une spécialité, et sans axes de recherche précis. Ces objectifs étaient de mettre en œuvre un inventaire systématique de ces littératures que l'on dit « francophones » et d'aider à l'élaboration de bases de données dans ce domaine²). En 1989, l'innovation était double : elle signalait l'importance d'un domaine — la littérature en français écrite hors de France — qui n'avait pas encore obtenu de reconnaissance mondiale ; elle révélait de manière prophétique la nécessité d'appuyer la recherche littéraire sur la construction de bases de données numériques.

Suite à une demande récurrente — surtout de la part des Départements universitaires de français qui avaient été associés à l'activité de ce réseau, voulant remédier à l'absence de réseaux de chercheurs en littérature —, un **réseau consacré aux *Littératures d'enfance*** a été constitué à partir de contacts au Maghreb (Maroc), en Afrique (Togo, Rwanda), au Québec et en Asie (Vietnam) et a été créé en 2003. L'innovation résidait alors dans sa dimension pluridisciplinaire qui étendait, bien au-delà de son titre, la notion de

² Le premier disque compact documentaire *Orphée-rom* a été produit à l'occasion du sommet des Chefs d'États francophones, à Maurice en 1993, et une mise à jour (incomplète) a été faite en 1999. Il réunissait en 30 000 références les bases de données des littératures maghrébines (LIMAG), africaines (LITAF) et de l'océan Indien (LITOI), ainsi que celles de la *Bibliographie de littérature comparée (BLC)* établie par le CRLC de Paris IV.

« littérature » aux expressions artistiques (traditions orales, bandes dessinées, dessins animés, etc.) qui accompagnent la formation de l'individu depuis l'époque où silencieux (*infans*), il écoute pour apprendre à déchiffrer les signes du monde, jusqu'à l'âge adulte où il parvient à s'exprimer lui-même. Dans cette optique ce réseau récusait la notion de littérature comme ornement d'une élite sociale ou domaine réservé à des spécialistes, pour la reconnaître comme une nécessité au cœur du développement, tant du point de vue national que du point de vue personnel, de la structuration morale et intellectuelle de l'individu. La création d'un réseau structuré de chercheurs dans un domaine non encore reconnu en tant que discipline, permettait d'éviter l'isolement des universitaires qui souhaitent s'y consacrer, surtout dans les pays du Sud.

Conçue à l'origine comme un programme spécifique, la valorisation de la production critique de l'Afrique subsaharienne et de l'océan Indien sur la littérature francophone de la région (**CRITAOI**) a été transformée en réseau de chercheurs en 2005. L'innovation principale était de valoriser et rendre accessible la production critique sur la littérature africaine faite par des Africains, en général occultée par la critique produite par les universitaires ou écrivains du Nord, ou limitée à celle des universitaires de la diaspora africaine dans le Nord, en stimulant le développement des outils informatiques au Sud et en prévoyant la constitution d'un réseau humain permettant la multiplication des échanges.

Le volet francophone d'Archivos, pris en charge comme une action de programme à partir de 2002, s'appuie sur un réseau international de haut niveau, qui présente la particularité d'intégrer beaucoup de chercheurs non francophones. L'idée de produire des éditions critiques de référence sur les textes du 20^e siècle était en soi innovante. A la faveur de sa reprise du projet Archivos, l'Institut des Textes et Manuscrits modernes (ITEM, UMR 8132 du CNRS), dirigé par Pierre-Marc de Biasi, propose un partenariat dans le cadre d'une nouvelle action de **Sauvegarde des manuscrits francophones** qui présente de nombreux atouts (renforcement des chantiers de numérisation des fonds patrimoniaux, urgence signalée dans les pays du Sud pour des raisons liées à l'instabilité politique et sociale, à la dégradation accentuée des matériels à cause des conditions climatiques, de la précarité des constructions, etc.; accompagnement d'un dispositif de formation à la recherche).

On envisage actuellement une refondation des réseaux sur les littératures d'enfance et sur la critique littéraire africaine afin d'élargir le champ de recherche aux littératures du Sud, aux littératures des langues nationales en contact avec le français, aux domaines autres que la littérature. Ce nouveau *réseau francophone de chercheurs sur les littératures au Sud* retiendrait les principaux axes : *Littératures d'enfance*; *Sauvegarde des manuscrits francophones* incluant la production d'éditions critiques ; *Bases de données* permettant de donner un suivi aux demandes de rapprochement avec les bases de données des

littératures maghrébines (LIMAG) et africaines (LITAF) qui avaient été appuyées et utilisées pour la production du cédérom *Orphée*.

Je voudrais dire un mot pour terminer cette revue de la mise en réseau des départements universitaires de français, à travers des actions de promotion de l'enseignement du français et de l'enseignement en français, que nous concevons comme une « **Valorisation du français en milieu universitaire** » : Mutualisation d'informations professionnelles et didactiques (liste de diffusion Framonde, bulletin *Le français à l'université*, site de mutualisation des ressources, ouverture d'une composante universitaire au site *Enseignement du français* de TV5) pour les départements universitaires de français et les centres universitaires d'enseignement des langues.

Les réseaux doivent être compétitifs, et ce terme ne doit pas seulement être entendu, bien sûr, au sens économique, car notre domaine, c'est avant tout la compétitivité scientifique. Ils doivent être compétitifs dans leur domaine — les réseaux francophones doivent tenir leur place dans le concert de l'excellence académique des réseaux du Nord —, et compétitifs dans l'économie générale du savoir et la circulation du savoir. Par exemple, dans le domaine de la littérature, il serait contre-productif de soutenir ponctuellement une multitude d'actions de faible envergure, sans aucun lien les unes avec les autres ; il serait également vain de vouloir qu'un réseau couvre efficacement un champ aussi vaste. Le regroupement des actions existantes permettra, je l'espère, de donner une véritable compétitivité scientifique à un réseau francophone de littératures au Sud, avec les priorités qui ont fait leurs preuves : les littératures d'enfance, la sauvegarde des manuscrits francophone et leur exploitation, les banques de données littéraires et textuelles.

Je souhaiterais pousser un peu plus loin la réflexion. Une des questions qui se pose est de savoir si la réticulation est l'unique manière de répondre à la complexité. Déjà nous avons anticipé, dans le cadre de l'Agence universitaire de la francophonie, en proposant d'autres formes de « réseautage » — selon le néologisme québécois : des structures de « collectifs », sur la didactique des langues et sur les banques de données, répondent à des besoins spécifiques parfois exprimés dans l'urgence et nécessitant des alliances rapides de compétences. De quoi s'agit-il en fait ? Il s'agit de traiter de concert un même problème en cumulant une puissance de travail, ou bien de mettre en collectif une répartition rationnelle de compétences. Ce type d'organisation en « grappe », proche de ce que le monde de l'entreprise appelle « *cluster* » — caractérisé par un mode d'organisation du système productif établi à l'initiative des entreprises, par un cadre de coopération portant sur des activités liées par des relations de complémentarités verticales ou horizontales, marchandes

ou non marchandes, par la promotion d'une vision commune de développement entre des acteurs de secteurs différents — présente le double avantage d'être complémentaire à celle des réseaux, et plus souple à administrer. Ainsi les multiples réalisations et les interventions du Collectif en didactique, en peu de temps, en témoignent. Devant le développement des actions qui leur sont liées, singulièrement dans le domaine linguistique et littéraire, le collectif consacré aux bases et aux banques de données devra être relancé.

Ce n'est pas une solution unique. Le principe d'association et de répartition est aussi mis en œuvre dans les journées scientifiques inter-réseaux, et dans un site de ressources mutualisées³, actuellement composé de trois espaces : un espace **Guide des ressources en ligne**, qui recense et analyse les sites offrant des supports d'accès libre et gratuit pour l'enseignement du français ou en français en milieu universitaire ; un espace **Appui à l'enseignement du français à l'université** (dispositif « *Le français en (première) ligne* ») ; un espace **Production des enseignants** (base de données ouverte permettant aux enseignants-chercheurs de mettre à disposition des documents). Un dernier exemple : nous apportons notre soutien à la constitution, avec la conférence des directeurs des centres universitaires d'études françaises pour étudiants étrangers de France (ADCUEFE), d'un réseau professionnel intitulé **Forum mondial des centres universitaires d'enseignement des langues**, que nous avons contribué à lancer à Québec dans le cadre du congrès de la FIPF. Les statuts de l'association seront bientôt déposés, un directoire de mise en œuvre a été nommé, un site devrait être produit par le centre d'enseignement des langues de l'Université autonome de Mexico, et nous comptons que tous les centres universitaires de langues des universités du monde rejoindront cette structure. Ainsi la constitution de réseaux trans-sectoriels doit accroître les interactions au sein du tissu productif, dans des domaines où le partage de ressources et de connaissances peut élever le niveau de compétitivité et d'innovation.

La volonté de simplification et de visibilité invite à organiser l'ensemble de ces réseaux en trois grands domaines : la linguistique, les littératures, les cultures. Les réseaux individualisés conserveront leur spécificité et leurs méthodologies propres, et même leurs modes de fonctionnement particuliers, et des collectifs réaliseront cette formation en grappes qui leur permette plus facilement de s'agréger plus librement, de manière souple, à des organisations étatiques ou privées, à des associations ou des fédérations internationales, à des sociétés savantes. Il est souhaitable que tel ou tel réseau ou collectif puisse établir des projets partenariaux avec les gouvernements ou les institutions de l'international, avec des bailleurs de fonds privés, avec des projets scientifiques mondiaux d'envergure, favoriser des

³ <http://www.aidenligne-francais-universite.auf.org/>

rapprochements, au niveau approprié, avec les comités de l'éducation et de la formation des commissions nationales de l'UNESCO, ou avec les chaires UNESCO. C'est la souplesse du dispositif qui garantit alors sa crédibilité, et sa pérennité.

La *Lettre des réseaux « Langue française, diversité culturelle et linguistique »*, moyen de communication avec les membres de tous les réseaux du programme du même nom, sous sa forme électronique⁴ comme sous sa forme papier, est un élément essentiel de la communication de l'Agence universitaire de la francophonie. Elle recueille et décrit dans leur complexité les actions élaborées à tous les niveaux dans le domaine de ce programme qui vous concerne. A la fois reflet d'une réalité foisonnante et volonté d'organiser la complexité des actions et des recherches entreprises dans ce domaine, elle présente aussi clairement que possible des exemples de réticulations et de grappes scientifiques qui, je l'espère vivement, auront la capacité de s'organiser et d'être pour vous tous un véritable soutien moral, un appui matériel par des moyens spécifiques, une aide à la reconnaissance de vos disciplines et de vos expériences, et ainsi un instrument de votre compétitivité.

⁴ <http://www.lettre-reseaux-langues-cultures.auf.org/>

Liens utiles

Outils

- Site de ressources mutualisées : <http://www.aidenligne-francais-universite.auf.org/>
- Liste de diffusion « Framonde » : <http://www.auf.org/actions/soutien-aux-departements-universitaires-de-francais-centres-universitaires-d-enseignement-des-langues/liste-framonde/framonde.html>
- Répertoire des chercheurs de l'AUF : <http://www.chercheurs.auf.org>
- Lettre des réseaux de chercheurs sur les langues, les littératures et les cultures : <http://www.lettre-reseaux-langues-cultures.auf.org/>.
- Base de données lexicographique panfrancophone (BDLP) : <http://www.bdlp.org/>
- Agenda : <http://www.auf.org/communication-information/agenda/>
Si vous souhaitez inscrire un événement à l'agenda : <agenda-auf@auf.org>
- Trois Espaces Linguistiques : <http://www.3el.org>

Réseaux de chercheurs

- Diversité des expressions culturelles et artistiques, et mondialisations : www.dcam.auf.org
- Dynamique des langues et francophonie : <http://www.dlf.auf.org>
- Étude du français en Francophonie : <http://www.eff.auf.org>
- Lexicologie, Terminologie, Traduction : <http://www.ltt.auf.org>
- Littératures d'enfance : <http://www.lde.auf.org>
- Littérature francophone d'Afrique subsaharienne et de l'océan Indien (CRITAOI) : <http://www.critaoi.auf.org/>

Autres programmes

- Projets de coopération scientifique inter-universitaire (PCSI) : <http://www.auf.org/article106.html>
- Soutien aux manifestations scientifiques : <http://www.auf.org/actions/manifestations-scientifiques-internationales/accueil.html>

Réseaux institutionnels

- l'Association des Facultés ou Établissements de Lettres, Arts et Sciences Humaines des universités d'expression française (AFELSH) : <http://www.lettres.fundp.ac.be/afelsh/>
- le Réseau International Francophone des Établissements de Formation de Formateurs (RIFEFF) : <http://rifeff.scedu.umontreal.ca/>
- le réseau des centres francophones de formation au journalisme et de réflexion et documentation sur les médias et le journalisme (Théophraste) : <http://www.theophraste.org/>

LE RÉSEAU : UNE NOTION EN PLEIN ESSOR DANS LES ÉTUDES LITTÉRAIRES BELGES

ANDRÉ BÉNIT

Universidad Autónoma de Madrid

andre.benit@uam.es

Résumé

Depuis quelques années, les historiens de la littérature francophone de Belgique s'accordent à signaler que l'utilisation de la notion de *réseau littéraire*, appelée à compléter la théorie des champs littéraires, peut s'avérer des plus propice à une description plus fine d'un ensemble périphérique comme le sous-champ belge où, en raison d'un faible degré d'institutionnalisation, l'activité littéraire s'organise et se structure selon des modalités propres. Nous nous proposons ici de voir dans quelle mesure quelques études très récentes menées à bien par des chercheurs des Universités de Bruxelles et de Liège permettent de confirmer cette hypothèse et de bousculer quelques-uns des présupposés bien ancrés, telle la logique implacable des piliers et familles.

Abstract

For many years, historians of the francophone literature of Belgium agree to point out that the use of the notion of *réseau littéraire* (*literary network*), bound to complete the theory of literary fields, can be more appropriate to a more subtle description of a peripheral whole as the Belgian subfield where, due to a low level of institutionalization, the literary activity is organized and structured according to their own features. At this point, we plan to analyse insofar as some very recent studies done by researchers from the Universities of Brussels and Liege allow to confirm this hypothesis and to shake up some of the established presuppositions as the implacable logics of families and pillars.

Mots-clés: réseau, pilier, famille, institution, Belgique.

Keywords: network, pillar, family, institution, Belgium.

Dans *Le dictionnaire du littéraire*, Rémy Ponton et Paul Aron indiquent que la sociabilité, “disposition psychologique à se plaire dans la compagnie des autres”, est un mécanisme social important dans la vie intellectuelle, et qu’en matière de littérature, celle-ci se manifeste dans des activités comme les académies et les cénacles, les salons et les cafés : “Elle fonde les réseaux grâce auxquels les auteurs se lient avec les autres auteurs et avec ceux qui les lisent, les soutiennent ou les critiquent”, offrant ainsi “un élément d’équilibre à l’activité essentiellement solitaire qu’est la création littéraire, et un canal à la diffusion des idées et des modèles. En retour, la littérature est aussi un facteur de sociabilité” (Ponton et Aron, 2004: 573). Plus loin, ils précisent que la sociabilité propre au monde littéraire exerce ses effets sur l’écriture et sur la réception des œuvres :

Au fil de l’histoire, il apparaît que les formes de lien social privilégient certaines formes d’écriture. Ainsi les salons favorisent la poésie de circonstance, les académies l’éloge, les cafés la poésie, alors que les romanciers semblent avoir davantage eu recours aux repas en commun (*ibid.*: 574).

C’est dire qu’il existe là “un champ de recherches pour l’étude des réseaux de diffusion des modèles esthétiques en même temps que pour celle des idées” (*ibid.*: 574).

De leur côté, dans leur *Sociologie de la littérature*, Aron et Viala dressent un inventaire de ce qu’une étude sociologique du littéraire doit prendre en compte. Ainsi énumèrent-ils les faits et les questions à observer : “de quoi ?” : de quoi parle-t-on, de quels discours, de quels textes... ? ; “pour quoi ?” : s’agissant du littéraire, la question des effets est primordiale ; “à qui ?” : à qui ces effets adviennent-ils ? ; et, enfin, “qui ?” : “qui produit ces textes ? Ce qui engage bien évidemment l’observation des auteurs, mais aussi celle des différents acteurs et réseaux et instances qui interviennent dans la vue (sic !) littéraire” (Aron et Viala, 2006: 60). Nos auteurs établissent également une liste des différents “objets” spécifiques -au sens épistémologique du terme- à examiner, proposant de les aborder dans l’ordre suivant -tout en signalant qu’il serait légitime de procéder en ordre inverse : 1. le genre ; 2. les contenus ; 3. les effets ; 4. la diffusion et la réception ; 5. l’auteur et la production des œuvres ; 6. les institutions, réseaux et champ ; et ils soulignent, entre autres choses, la nécessité d’examiner avec soin la situation sociale individuelle de l’écrivain - autrement dit sa trajectoire : milieu d’origine, formation reçue, professions exercées...- tout comme la situation sociale collective du groupe dont il fait partie.

Considérant à leur tour que “la question du contexte est cruciale pour la compréhension des œuvres” (*ibid.*: 100), Aron et Viala soulignent la nécessité de prendre en compte les *réseaux* qui apparaissent dans l’ensemble des pratiques exercées par les

institutions tant “de la vie littéraire” (académies, cénacles, mécènes, critique, prix,...) que “supralittéraires” (École, édition, ministères de la culture, bibliothèques...) :

Réseaux d'écrivains qui se soutiennent mutuellement et réseaux constitués entre des écrivains, des éditeurs et des critiques (il n'est pas rare, de nos jours, qu'un écrivain soit aussi critique et directeur de collection chez un éditeur) ; parfois aussi réseaux qui unissent des écrivains et des éditeurs et critiques à telle ou telle instance politique ou idéologique (un parti, une faction religieuse...) (*ibid.*: 83) ;

en effet, “les effets de réseaux constituent souvent un facteur explicatif important de certaines prises de position et de certaines œuvres, comme aussi de certains succès -ou d'échecs” (*ibid.*: 83).

Le projet CIEL

Dans “Littérature belge et recherche collective” (2006), Paul Aron, Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg affirment qu'à “A nouvelles méthodes, nouveaux objets”. Ils y relatent, entre autres choses, leur expérience à la tête d'une “Action de Recherche concertée” de la Communauté française de Belgique (CFB) réunissant, au sein d'un Collectif Interuniversitaire d'Étude du Littéraire (CIEL), des équipes des Universités de Liège et de Bruxelles autour d'un projet (2002-2007) qui fut présenté en détail par Bibiane Fréché lors du Forum APEF 2006. Comme l'indique le titre de sa communication : “Les études de littératures francophones et la notion de réseau”, les principaux volets de ce projet sont liés à une réflexion globale sur un concept somme toute assez récent -et de plus en plus présent- dans le domaine de l'histoire littéraire et plus précisément de la sociologie de la littérature : celui de *réseau littéraire*.

Comme l'indiquent Aron et Denis dans leur introduction à l'ouvrage édité par Daphné de Marneffe et Benoît Denis (2006), le recours à cette notion émane du constat suivant : les théories sociologiques actuellement disponibles ayant été élaborées dans le cadre des grands ensembles littéraires nationaux fortement institutionnalisés -tel le champ français-, les méthodes et concepts qu'elles utilisent s'appliquent parfois difficilement à un domaine comme celui des lettres belges de langue française pour lequel elles n'ont pas été conçues et dont, en toute logique, elles ne peuvent prendre en compte toutes les spécificités internes ; il importe donc d'analyser dans quelle mesure l'utilisation de cette notion, appelée à compléter la théorie des champs littéraires, peut se révéler propice à la description plus

fine d'un tel ensemble périphérique où, en raison d'un faible degré d'institutionnalisation¹, l'activité littéraire s'organise et se structure selon des modalités différentes. Cette hypothèse, Denis l'avait déjà formulée dans une étude intitulée "La littérature francophone de Belgique. Périphérie et autonomie" :

Du point de vue de l'organisation interne du champ, on constatera que la logique des ruptures distinctives et de la succession des écoles n'est guère présente en Belgique et que l'activité littéraire s'y développe davantage à travers la constitution de *réseaux* de connivences et d'alliances, qui induisent de la sorte une grande plasticité dans la distribution des positions à l'intérieur du sous-champ (Denis, 2005: 181-182)².

Notons avec Fréché que le syntagme "institution faible" -qui "relève" la notion plutôt péjorative (et non théorisée) de "sous-champ (du champ littéraire français séparé de lui par une frontière politique)" avancée par Bourdieu (1985) pour désigner l'espace littéraire francophone belge, et qui traduit la relation d'interdépendance qu'entretiennent en Belgique les espaces littéraire et social (les relations sociales effectives y jouent un rôle déterminant)- ne doit guère être compris "comme un déficit d'autonomie (car les valeurs du monde littéraire sont globalement les mêmes qu'en France) mais plutôt comme la coexistence des logiques sociétale et littéraire" (Fréché, 2007: 206)³.

La notion de *réseau littéraire* dans quelques études littéraires belges récentes

Si l'on consulte les études publiées depuis une bonne vingtaine d'années sur les lettres belges de langue française, on constate que le terme *réseau* n'y est pas tout neuf. En effet, Quaghebeur l'utilise déjà dans ses célèbres "Balises pour l'histoire de nos lettres" (1982); analysant les différentes attitudes d'écrivains qui refusaient de lire l'inscription de

¹ Denis et Klinkenberg présentent une liste des conditions d'existence de la littérature comme fait social autonome : "En résumé, une littérature autonome présente les caractéristiques suivantes : (1) elle fixe ses propres règles et valeurs [...]; (2) elle organise son personnel [...]; (3) elle organise ses lieux [...]; (4) elle travaille à l'élaboration d'un discours sur le littéraire et à la constitution d'une hiérarchie des œuvres et des auteurs ; (5) pour ce faire, elle génère ses propres instances de reconnaissance et de consécration [...]; (6) et surtout, elle élabore sa propre langue : la langue littéraire ou langue d'écriture" (Denis et Klinkenberg 2005: 31).

² "De fait, la faiblesse du capital symbolique empêche souvent les agents littéraires périphériques de s'organiser en écoles ou en groupes. La Belgique francophone, par exemple, a produit très peu d'écoles littéraires. Tout au plus des écrivains rallient-ils une école parisienne, comme le firent les symbolistes ou les naturalistes. Les grands schèmes d'organisation de la production littéraire française -comme la division en écoles et genres- rendent donc très mal compte de la structuration littéraire des périphéries" (Fréché, 2007: 207).

³ "D'une part, les auteurs belges agissent au niveau local (maisons d'édition, presse spécialisée, prix littéraires, sociétés, académies, bourses,.... belges), où les effets de la pilarisation de la société sont omniprésents. D'autre part, ils se définissent par rapport au champ littéraire français et participent à ses différents aspects. Ils sont donc constamment tiraillés entre des univers antinomiques (d'un côté, les instances politico-culturelles locales, de l'autre, la prétention française à l'universalité). De cette situation schizophrénique résultent des attitudes de dénégation absolue (je suis un écrivain français), de revendication locale (je suis un écrivain belge) ou de compromis" (Fréché, 2007: 206).

l'histoire dans la littérature francophone de Belgique et, partant, de lire l'inscription de cette littérature dans l'histoire, il écrit que

D'aucuns, qui appartiennent plutôt à la littérature officielle, se revendiquèrent comme les tenants d'une littérature française de Belgique tout en se dotant d'une Académie propre et en jouant de réseaux et de modes qui rendaient leur osmose avec Paris plus que jamais impossible (Quaghebeur, 1982: 19).

Si l'on s'en tient à la dernière décennie, il apparaît très clairement que l'historien de la littérature belge qui a le plus exploité cette notion pour traiter de son champ d'étude, n'est autre que Paul Aron. Ainsi, dans la "Postface"⁴ à la deuxième édition des *Balises* (1998), évoquant la "lutte de succession" qui se produisit à la suite du décès, en 1973, de Roger Bodart -considéré comme le patron du Ministère de la Culture dont il dirigeait le département littéraire-, Aron signale qu'

une nouvelle génération d'écrivains et de critiques, formés vers 1968, souvent dotés d'une forte culture universitaire et marqués par l'évolution des sciences humaines en pleine ébullition, [...] entra en concurrence avec les réseaux d'amitié et d'habitus littéraire des milieux qui géraient les organes de décision (Académie, Ministère, Fonds des lettres...) sous l'ère Bodart (Aron, 1998: 414-415).

Plus loin, insistant sur le fait que, dans le champ belge, les liens entre politique et littérature se nouent d'une manière originale, Aron signale que

le monde littéraire s'inscrit bon gré mal gré dans les réseaux formés par les trois 'piliers' catholique, libéral et socialiste de la vie sociale belge, qui se sont dotés d'organes spécialisés dans les questions syndicales, politiques ou artistiques recrutant leurs animateurs, voire leurs lecteurs, à partir de leur réseau initial. En concurrence pour l'hégémonie sociale, ces trois grandes familles doivent s'investir dans tous les champs spécialisés, en tentant une difficile liaison entre la défense de leurs intérêts propres et le respect des règles du champ, qui conditionne l'efficacité de leur intervention. De là, la surprenante permanence dans le champ littéraire de réseaux formés en dehors de lui. [...]. Ainsi l'interpénétration des milieux politiques et culturels paraît bien constituer un trait qui se maintient à travers toute l'histoire culturelle belge (*ibid.*: 421-422).

⁴ Ce texte développe un article publié en 1995 par Paul Aron : "Littérature belge ou littérature de Belgique ?". In: Pierre Bourdieu (dir.). *La colère des Belges. Liber*, n° 21-22, pp. 24-26.

Assez curieusement, dans les articles théoriques inclus dans *Littératures belges de langue française. Histoire & Perspectives (1830-2000)*, un ouvrage publié en 2000 sous la direction de Christian Berg et de Pierre Halen, c'est à peine s'il y est question de *réseau*. En effet, seul Halen, dans son chapitre : "Situation d'une littérature francophone : les 'lettres belges'", signale l'apparition d'initiatives nouvelles qui, contournant autant que possible la référence parisienne, "tablent à la fois sur le contact direct avec les lecteurs et sur des réseaux inter-régionaux, qui n'ont que faire des frontières nationales, ni d'ailleurs des variables linguistiques" (Halen, 2000: 336).

Pour y dépister la notion de *réseau littéraire*, il faut donc se plonger dans quelques-uns des chapitres panoramiques, tout spécialement ceux rédigés par Marianne Michaux et par Paul Aron. Dans son étude sur "La difficile conquête de l'autonomie", Michaux utilise la notion de *réseau littéraire* à trois reprises (pp.24, 39, 40), par exemple, lorsqu'elle évoque les différents milieux gravitant autour des *Revue trimestrielle* et *Revue de Belgique*, un réseau d'intellectuels et d'écrivains, formé autour de l'Université libre de Bruxelles, de la franc-maçonnerie, de la *Libre pensée* et de la *Ligue de l'enseignement* et qui proposait "un modèle de société ou plutôt un contre-modèle du monde catholique et doctrinaire qui, de l'enfance (question de l'éducation) à la mort (question des enterrements civils), prenait en charge tous ses membres au long de leur vie" (Michaux, 2000: 39). Dans son étude sur "Des années folles à la drôle de guerre", Aron insiste, lui, sur le rôle des réseaux qui, après la Première Guerre, se créent au niveau international et grâce auxquels des écrivains comme Tousseul, Plisnier, Nougé, Seuphor ou de Ghelderode se feront entendre à Paris, voire dans l'Europe entière. C'est ainsi, dit-il, que Tousseul réalise de manière singulière une carrière, discrète sans doute mais qui "doit autant aux réseaux de la littérature populiste et prolétarienne qu'à ceux du régionalisme" (Aron, 2000: 150).

D'autres brèves références à la notion de *réseau* apparaissent sporadiquement dans le même ouvrage: sous les plumes d'Angelet (2000: 80-81), de Quaghebeur (2000:187-188), de Berg (2000: 389-390), ainsi que de Durand et Wilkin, pour qui il n'y a

pas non plus de livre ni de revue symboliquement efficaces si ces véhicules matériels ne sont pas à leur tour relayés par des instances de réception, recension, consécration, elles-mêmes inscrites dans le réseau immatériel qu'aménage au sein du microcosme culturel le jeu des places et des positions qu'y occupent, en connivence autant qu'en concurrence, les différents acteurs, lieux et milieux de sociabilité lettrée qui en sont constitutifs (Durand et Wilkin, 2000: 439).

Dans l'*Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000* publiée en 2003 sous la direction de Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis et Rainier Grutman, la notion

de *réseau* n'est guère davantage à l'honneur. Elle y est utilisée par deux chercheurs, québécois et français, à savoir Michel Biron (à propos de Camille Lemonnier, p.144) et Hélène Védrine, laquelle traite du réseau littéraire créé par Félicien Rops, qu'elle définit comme "un artiste de la liaison, du passage, de l'entre-deux, dont la fonction est à saisir dans le mouvement qui s'établit entre la France et la Belgique, entre réalisme et symbolisme, entre littérature et peinture" (Védrine, 2003: 92). Bien entendu, le concept est exploité par Aron qui, dans son chapitre sur "Les écrivains belges et l'occupation", évoque notamment quelques-uns des réseaux d'amitié qui jouèrent alors un rôle non négligeable (Aron, 2003: 406). La notion apparaît également (et timidement) dans les chapitres qu'Aurore Boraczek consacre à l'art social en Belgique à la fin du XIX^e siècle (Boraczek, 2003: 177), et dans celui de Jacques Dubois sur la création de la CFB et de la Promotion des lettres où s'est développé un *réseau*, informel mais effectif, au gré des relations plus ou moins étroites que les écrivains entretiennent avec ce service (Dubois, 2003: 507-508).

En réalité, c'est dans *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, un ouvrage publié en 2005, que la notion de *réseau* se déploie, semble-t-il, pour la première fois dans toute son ampleur et sa richesse. Evoquant les mutations que l'historiographie connaît depuis le début des années septante, outre l'organisation des jeunes universitaires en équipes, centres de recherches et réseaux -éventuellement universitaires (comme le CIEL)-, ainsi que la mise sur pied de réseaux de lecteurs de la CFB, Denis et Klinkenberg (2005: 88) pointent comme facteur important du renouvellement de l'historiographie littéraire belge l'apport de deux modèles, la sociologie des champs de Bourdieu et de l'institution littéraire de Dubois, dont les concepts théoriques (centre vs périphérie, autonomie, insécurité linguistique, réseau, etc.) sont largement utilisés dans leur ouvrage. A titre d'exemple, parmi bien d'autres (pp.133, 139, 158, 175-176, 178, 195), retenons l'importance, bien connue, de la revue dans la "Renaissance des lettres belges" au cours des années 1880, un organe que nos auteurs définissent comme un lieu de publication mais aussi comme un espace de sociabilité :

elle rassemble des écrivains et leur donne donc une masse critique ; elle met sur pied des réseaux et permet aux partisans de telle ou telle thèse de se compter ; elle permet aux groupes de se différencier les uns des autres ; elle permet que la création s'accompagne d'un discours d'escorte critique (Denis et Klinkenberg, 2005: 127) ;

d'ailleurs, l'expression *Jeune Belgique* ne désigne-t-elle pas à la fois le titre de la revue et le groupe des écrivains qu'elle a permis de réunir ?

La portée théorique et pratique de la notion de *réseau littéraire*

Notre intention n'est pas ici de tenter de discuter la pertinence d'un terme comme celui de *réseau*, encore moins de proposer une nouvelle définition de cette notion polysémique et fuyante. Les études présentées dans le volume *Les réseaux littéraires* (2006) publié par Denis et de Marneffe indiquent bien, selon nous, que la rigueur scientifique dont ils font preuve n'empêche nullement les chercheurs d'adapter au mieux cette notion à leur objet d'étude. Il s'agira donc ici de rappeler brièvement quelques éléments concernant ladite notion et d'observer le profit que les travaux sur la littérature francophone de Belgique peuvent tirer concrètement de son utilisation.

Situé au point d'interaction de l'histoire culturelle et de la sociologie de la littérature, le concept de *réseau* que Dozo et Fréché définissent comme "l'ensemble complexe des relations qui s'établissent, au sein d'un espace culturel et social donné, entre divers acteurs, groupes ou institutions, relations qui assurent en outre l'unité et la cohérence de cet espace" (Dozo et Fréché, 2006: 86), se présente comme un outil performant pour examiner la manière dont "un ensemble littéraire s'organise et se structure, aussi bien dans la multiplicité de ses relations internes (la vie littéraire au sens strict) que dans son rapport à d'autres secteurs d'activités (les autres arts, les sphères intellectuelle ou médiatique, les divisions sociopolitiques, etc.)" ; pour "restituer le contexte de la production littéraire [...] comme celui de sa réception à différentes époques [...]" (Aron *et al.*, 2006: 95-97) ; et, partant, pour "rendre compte des relations et de la structure du personnel littéraire belge francophone -à savoir l'ensemble des participants à cette vie littéraire (auteurs, éditeurs, responsables d'institutions culturelles, etc.)" (Fréché, *op. cit.*: 207).

En effet, appliquée adéquatement, cette "théorie du *réseau*" -qui ne prétend nullement concurrencer celle des champs (beaucoup plus élaborée et dont l'efficacité n'est plus à démontrer lorsqu'il s'agit de décrire les positions dominantes), mais qui peut la compléter (Lacroix, 2006; Sapiro, 2006)- semble davantage appropriée à l'analyse des ensembles dominés (littératures périphériques, régionalistes, ou paralittératures), à la description des "institutions littéraires faibles" telle la belge, à l'intérieur de laquelle la difficulté qu'éprouvent les littérateurs à produire du *capital symbolique* en incite un grand nombre à miser sur leur *capital relationnel*, défini par Aron et Denis comme "la capacité plus ou moins grande que possède un agent d'utiliser ses liens (d'amitié, de connivence, de proximité idéologique, etc.) en vue de produire certains effets" (Aron et Denis, 2006: 16).

Dans son "premier bilan" à l'analyse des réseaux littéraires, Viala (2006: 266) nous met en garde contre quelques-unes des tentations qui guettent les chercheurs et les critiques, comme celle de rebaptiser "réseau", par souci de modernité, des choses étudiées auparavant sous d'autres noms. D'où l'importance : premièrement, de définir des critères

stricts permettant de délimiter et d'analyser ce que sont réellement les réseaux littéraires, car "ces derniers ne sont pas ceux que tel ou tel critique peut dessiner, selon ses curiosités et selon des liens thématiques qu'il peut établir entre des textes, mais bien des réseaux ayant effectivement impliqué des personnes" (Viala, 2006: 269) ; ensuite, de veiller à caractériser leur structure (très variable) selon divers paramètres (de leur dimension -notamment temporelle- jusqu'au degré de centralité et d'intermédiarité de certains réseaux ou transversalité par rapport à d'autres...) ; enfin, d'être conscient que les réseaux sont de puissance et de solidité différentes selon le niveau où ils interviennent (ainsi, lorsqu'on examine un réseau de la superstructure sociale (tel un réseau littéraire), il est indispensable de le connecter à des réseaux infrastructuraux (p. ex : le substrat socio-économique) et structurels (les réseaux qui ordonnent les structures de la vie sociale, telles les familles (catholique, socialiste et libérale) qui, en Belgique, gèrent la vie politique, la protection sociale et l'enseignement)⁵.

Dans son "Avant-propos" à "*La vie et l'œuvre*" ? *Recherches sur le biographique* (2008), Jérôme Meizoz insiste sur l'importance non seulement de "saisir un auteur dans les 'réseaux' qui sont les siens", mais aussi de "comprendre les logiques de sa 'trajectoire' dans le champ littéraire" (Meizoz, 2008: 5). Parmi les critères essentiels pour mener à bien une analyse réticulaire cohérente, Viala et Klinkenberg soulignent eux aussi la nécessité d'octroyer une place prépondérante aux écrivains, en associant le concept de *réseau* à celui de *trajectoire* d'auteur ("à chacune des phases de la trajectoire littéraire d'un auteur correspond l'intervention spécifique d'une instance constituée par l'action de réseaux spécifiques" (Klinkenberg, 2006: 71)), et plus particulièrement aux moments névralgiques de la biographie d'écrivain : émergence (personnelle et publique), légitimation et reconnaissance, et enfin consécration (pour reprendre les trois phases de la trajectoire d'un écrivain telle que la décrit Dubois dans *L'institution de la littérature* (cf. Bertrand, 2005) ; phases précédées de celle de la formation et des débuts dans l'écriture, selon Klinkenberg pour qui la trajectoire implique à la fois une carrière et des filières :

une carrière, c'est-à-dire le passage par une série de positions, mais aussi des filières, notion qui renvoie à l'existence d'instances extérieures, et notamment d'instances de légitimation. L'étude de la trajectoire postule ainsi celle de la sociabilité

⁵ "La société belge est fortement marquée par l'institutionnalisation tous azimuts de deux lignes de partage idéologiques. La première, qui oppose depuis 1830 les catholiques aux non-catholiques, a engendré deux mondes idéologiques (deux 'piliers', en néerlandais *zuilen*) ayant chacun ses propres organisations (politiques, syndicales, culturelles, etc.) ainsi que ses propres institutions (réseaux scolaires, soins de santé, etc.). Ce phénomène est appelé 'pilarisation' (*verzuiling*). Le second clivage, socio-économique et opposant dès 1880 les socialistes aux libéraux conservateurs, a provoqué la scission du 'pilier' laïque et continue de fragiliser le 'pilier' catholique. Aujourd'hui, la plupart des Belges naissent vivent et meurent au sein d'un de ces trois États dans l'État, et ce souvent à leur insu. En effet, les 'piliers' (appelés aussi les 'familles'), si opaques et envahissants soient-ils, finissent par passer inaperçus, en ce qu'ils produisent un nombre élevé de conditions 'indispensables' mais impensées des pratiques sociales" (Dirx, 1995: 8).

subie, qui rend compte des positions de départ, autant que celle de la sociabilité choisie, qui rend compte des prises de position (Klinkenberg, *ibid.*: 75).

A partir de là, commente Viala, il devient possible de “discerner quels autres paramètres, quels autres acteurs de la vie littéraire (éditeurs, critiques, mécènes, etc.) et donc quels autres réseaux sont à prendre en compte et permettent ainsi de construire des contextes” (Viala, *op. cit.*: 270). Ainsi s’agira-t-il par exemple, dans le cas de l’émergence de “La ‘nouvelle génération’ romancière face à ses réseaux (1997-2001)” étudiée par Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoe, de divulguer l’importance des réseaux médiatiques et commerciaux. Nul doute dès lors que l’analyse des réseaux -qui, de par son apport en matière d’observation et de construction des contextes, peut aider à réévaluer certains des regroupements opérés par l’histoire et la critique littéraires- constitue un réel enrichissement pour l’étude du littéraire.

Dans la “conclusion” de leur étude “Réseaux et bases de données” dans laquelle ils considèrent que, contrairement à la notion de champ qui permet de décrire à la perfection un espace littéraire homogène et structuré (comme l’est le champ français), la notion de réseau, souple et ouverte, convient mieux dans le cas des pratiques littéraires faiblement autonomisées (comme l’est le “sous-champ” belge où le tissu relationnel entre le personnel littéraire et politique est particulièrement serré), Dozo et Fréché signalaient que les différents usages de la base de données CIEL seraient l’objet des premières thèses de doctorat exploitant la méthode d’étude réticulaire, un outil novateur pour les études littéraires belges.

Quelques études récentes

La première thèse de doctorat, élaborée sous la direction de Paul Aron et soutenue à l’Université libre de Bruxelles⁶ en avril 2006, fut précisément celle de Bibiane Fréché. Comme l’indique son titre : *Entre rupture et continuité. Le champ littéraire belge après la Seconde Guerre mondiale (3 septembre 1944 - 8 octobre 1960)*, cette thèse (inédite) propose une analyse approfondie du champ littéraire belge du second après-guerre. Après avoir retracé les conditions littéraires et culturelles durant la Deuxième Guerre (Première partie : “L’héritage de la guerre”), Fréché étudie l’épuration du champ littéraire, à savoir la réorganisation de celui-ci, par des instances qui lui sont extérieures, avant d’analyser les rapports entre les écrivains et les institutions publiques et littéraires (Deuxième partie : “La réorganisation du champ littéraire”) et de s’atteler à la description du champ littéraire de ces quelque quinze années : elle y décrit la position et les prises de positions des différents

⁶ Voir Catalogue des thèses électroniques de l’ULB.

agents en présence pour y dévoiler l'image d'une institution littéraire faible, incapable de faire émerger un nombre conséquent des auteurs de l'époque (Troisième partie : "Un champ en simulacre"). Dans son article "Pouvoir, littérature et réseaux en Belgique francophone : Roger Bodart (1910-1973)"⁷, Fréché nous en fournit un échantillon fort intéressant : après le rappel de quelques-unes des caractéristiques générales qui différencient les champs belge et français, elle étudie le "système Bodart" et analyse en détail le rôle institutionnel déterminant joué, après 1945, par celui qu'elle nomme "l'ami précieux" (Fréché, 2008: 62) ; dans ses conclusions, Fréché signale à ce propos que cette figure emblématique de la "vie littéraire belge"⁸ de l'après deuxième guerre, qui contribua à faire émerger un réseau d'écrivains particulièrement bien connectés à l'époque avec le champ du pouvoir, ne représentait certes qu'un simple nœud de relations de ce réseau, mais un nœud efficace et incontournable ; par ailleurs, elle invite les futurs chercheurs à se pencher sur le rôle actuellement joué en faveur de la littérature belge par d'autres écrivains hauts fonctionnaires comme Jean-Luc Outers et Marc Quaghebeur, respectivement directeur du Service de la promotion des lettres et commissaire du livre de la CFB, et ce "afin de mesurer plus largement l'efficacité du 'capital relationnel' des écrivains, dans les relations qu'ils nouent avec des agents du champ du pouvoir" (*ibid.*: 68).

Deux autres thèses ont été soutenues en 2007 à l'Université de Liège, celle de Daphné de Marneffe, dirigée par Jean-Pierre Bertrand, et celle de Björn-Olav Dozo, dirigée par Jean-Marie Klinkenberg⁹.

Dans sa thèse intitulée *Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*, de Marneffe analyse, dans une perspective d'histoire et de sociologie de la littérature, l'ensemble des revues littéraires "modernistes et d'avant-garde" parues en Belgique au cours de ces quatre années, l'exemplification portant essentiellement sur les corpus des revues francophones d'Anvers (*La Drogue, Lumière, Ça Ira*) et de Bruxelles (*L'Art libre, Haro, Au Volant, Demain littéraire et social, Le Geste, Signaux de France et de Belgique, La Lanterne sourde, 7 Arts, Sélection*).

Dans la première partie, consacrée à l'explicitation des "Choix théoriques et méthodologiques", c'est en terme de *réseau* qu'est appréhendé l'ensemble de ces revues littéraires bruxelloises et anversoises de l'immédiat après-guerre, un réseau de revues que de Marneffe définit en fonction de quatre caractéristiques (un espace sans clôture, hétérogène, régi par une logique de solidarité et déployé dans la durée) et qui se développe

⁷ Voir également son analyse sur "Le réseau des trois mousquetaires" (Fréché, 2007: 211-213).

⁸ Fréché précise que, les concepts et méthodes de la théorie des champs de Bourdieu ne pouvant être appliqués tels quels au corpus littéraire belge en raison de ses particularités intrinsèques, elle préfère aux termes de "champ littéraire belge" ceux de "vie littéraire belge", "institution littéraire belge", "sous-champ littéraire belge" (Fréché, 2008: 55).

⁹ Voir Réseau des Bibliothèques de l'Université de Liège, BICTEL/e - Ulg, Serveur institutionnel des thèses de doctorat.

dans une double dimension : humaine (la revue comme lieu de sociabilité, comme milieu) et textuelle (la revue comme lieu de publication, comme instance éditoriale).

La deuxième partie : “Entre restauration de l’‘avant-guerre’ et engagements d’‘avant-garde’”. Reconstitution progressive de l’espace des revues à l’Armistice”, traite principalement de la situation de soumission, durant cette période de transition, des enjeux esthétiques aux questions politiques ainsi que des prises de position (plus idéologiques qu’esthétiques) des revues dans le débat enflammé sur la *reconstruction* (dans tous les sens du terme) du pays, conçue en terme de *restauration* par le pôle conservateur -qui se fit le champion de l’épuration- et en terme de *renouveau* et *création à neuf* (sur tous les plans : social, politique, architectural, urbanistique, artistique, culturel, littéraire) par le pôle moderniste et d’avant-garde -alors soudé pour les besoins de la cause¹⁰.

Dans la troisième partie, de Marneffe explore le réseau intertextuel et interpersonnel des revues littéraires modernistes et d’avant-garde à travers l’examen minutieux des espaces où se déploie l’“action d’art” des dites revues (centres d’art, galeries et lieux d’expositions, tribunes médiatiques, maisons d’édition) ainsi que des milieux imbriqués dans les corpus bruxellois et anversoises. Ceci lui permet de montrer que le réseau des revues modernistes et d’avant-garde, tant au niveau des ancrages personnels qu’au niveau des relations interpersonnelles et intertextuelles, doit être situé “dans un continuum plus large, celui du réseau global des revues de l’époque, toutes tendances confondues” (de Marneffe, 2007: 301). En effet, la forte cohésion du réseau interpersonnel et intertextuel des revues étudiées n’exclut pas l’existence de liens, certes discrets mais constants, avec les revues et les milieux plus conservateurs de l’espace littéraire, tant sur le plan de l’imbrication entre les milieux que sur celui des appuis concrets sollicités par les revues modernistes et d’avant-garde pour assurer leurs conditions d’existence ; ainsi, dans la société belge où la logique de la “pilarisation” est souvent décrite comme implacablement assujettissante, ces revues se révèlent être “des lieux d’intersection entre les différents milieux, des zones de débat, où peuvent se définir des positions intermédiaires” ; les agents qui les occupent ont beau témoigner d’une recherche d’autonomie et d’indépendance, “la fragilité de leur position se traduit dans un grand nombre de cas par l’adhésion à d’autres types de valeurs, menant parfois à la collaboration pendant la seconde guerre mondiale” ; une telle fragilité se perçoit également “au niveau matériel, ces revues ‘progressistes’, hors piliers, éprouvant toutes des difficultés très concrètes à se maintenir” ; c’est dire qu’ici le réseau ne se résume pas

¹⁰ “Faisant front contre un ennemi commun, les revues modernistes et d’avant-garde se rejoignent dans la promotion d’une vision du monde alternative à celle proposée par le pouvoir en place. Pour l’heure, elles n’ont pas encore défini de programme esthétique suffisamment précis pour s’opposer les unes aux autres sur ce point. Cette conjoncture particulière explique en partie l’importance de la logique de solidarité qui régit le ‘réseau des revues’ : toutes ont intérêt à développer des échanges interpersonnels et de se faire écho mutuellement dans leurs colonnes afin de faire exister un espace de parole et de réception favorable à leurs idées” (de Marneffe, 2007: 298).

à un ensemble de relations interpersonnelles ou de citations intertextuelles : celles-ci sont les indices d'un type de fonctionnement propre à cet espace des revues, régi par une logique de solidarité, dictée en partie par la conjoncture politique et matérielle de l'immédiat après-guerre (*ibid.*: 301-302).

La quatrième et dernière partie : "Prolongements et conclusion", offre un retour sur le modèle réticulaire, à travers les problématiques

- de l'inscription du réseau des revues littéraires modernistes et avant-gardistes dans la durée -et ce à travers l'examen de deux questions, (1) celle des "filiations" entre revues (à travers plusieurs cas de figure : la revendication de ces liens dans les propos liminaires des revues elles-mêmes, l'établissement de ces liens grâce à divers témoignages enregistrés par l'histoire littéraire (même marginale), ou par déduction personnelle du chercheur) ; (2) celle du travail historiographique (car les revues s'efforcèrent très rapidement de poser les jalons de leur histoire) :

la revendication 'textuelle' d'une filiation peut aussi être lue comme une question d'étiquette et de transfert symbolique de 'label', une question d'enjeu historiographique [le travail d'inscription dans l'histoire n'est-il pas un des enjeux internes à l'espace des revues ?]. C'est assez clair dans les 'préfaces tardives' qui accompagnent les éditions reprint (*ibid.*: 288) ;

- du rapport de la littérature avec les autres champs :

La notion d'"objet transactionnel" peut être utile ici pour désigner la revue littéraire comme lieu d'une articulation dynamique entre les champs. [...] Les revues littéraires, par leur plasticité et par le fait qu'elles déploient leur action en combinant différents moyens textuels et médiatiques, apparaissent comme un lieu privilégié de transactions [...] entre les différentes sphères de production (abordées sous l'angle du rapport au public), entre la presse et la littérature et, plus globalement, entre les différents champs culturels, artistiques et social (*ibid.*: 291-292).

- et, enfin, de l'inscription du réseau des revues littéraires modernistes et avant-gardistes dans un espace à extension variable (en raison du caractère translinguistique et cosmopolite dudit réseau), ce qui conduit de Marneffe à la conclusion -provisoire- que ces revues investissent massivement dans une stratégie d'ouverture internationale ou cosmopolite, "manière d'échapper à la fois à la dimension 'belgo-belge' des débats politiques, de répondre à l'impératif a-linguistique

du champ artistique et de résister à la force d'attraction du champ littéraire français” (*ibid.*: 294-295).

Et de conclure en soulignant, notamment, la prégnance de l'*effet de réseau* reliant les différentes revues littéraires modernistes et d'avant-garde au cours de cette période, certes brève¹¹ mais ô combien décisive pour le futur du royaume de Belgique.

Dans l'introduction de sa thèse intitulée *Mesures de l'écrivain. Étude socio-statistique du sous-champ littéraire belge francophone de l'entre-deux-guerres*, Dozo indique d'une part que son objectif est celui de mobiliser une démarche quantitative afin d'étudier la littérature belge, en particulier son personnel littéraire qu'il définit comme "l'ensemble des personnes participant de près ou de loin à la vie littéraire, qu'il s'agisse d'écrivains [...], de critiques, d'éditeurs, de personnes travaillant pour des instances médiatiques, pour des instances décisionnelles en matière de littérature, etc." (Dozo, 2007: 9); d'autre part, que ses recherches, qui s'inscrivent dans la sociologie des champs de Bourdieu, mobilisent deux approches complémentaires, à savoir l'histoire sociale de la littérature (tradition de recherche en littérature initiée à Liège par Jacques Dubois) et la sociologie quantitative, une synthèse personnelle de ces deux approches¹² s'avérant nécessaire pour analyser le fonctionnement du sous-champ littéraire francophone belge de l'entre-deux-guerres.

La première partie comprend une introduction et trois chapitres. Dans le premier, Dozo précise d'une part qu'il mobilise la méthode prosopographique¹³ et explicite d'autre part son outil (la base de données du CIEL¹⁴) et son corpus (les auteurs belges ayant publié une œuvre littéraire durant l'entre-deux-guerres). Les chapitres deux et trois offrent une archéologie de deux méthodes d'analyse quantitative utilisées par la suite : l'analyse factorielle des correspondances multiples¹⁵ et l'analyse structurale des relations sociales ou analyse structurale des réseaux sociaux¹⁶, chacun des deux chapitres revenant sur les théories principales qui mobilisent ces méthodes en sciences sociales (la théorie des

¹¹ Neutralisés par l'effet de réseau, les effets de champ resurgissent dès le moment où se dessinent des lignes de force : "On ne s'étonnera pas que les revues surréalistes se positionnent, à partir de 1924, par démarcation vis-à-vis des 'modernistes' (comme *Correspondance* se moquant de *7 Arts*)" (de Marneffe, 2007: 299).

¹² Concernant la synthèse de l'analyse prosopographique, combinée à la théorie des champs, et de l'analyse structurale des relations sociales effectives, ainsi que pour une réflexion théorique et méthodologique sur deux méthodes et sur deux outils dont dispose le chercheur en sociologie de la littérature, voir Dozo 2008a.

¹³ La prosopographie consiste "en la définition d'une population à partir d'un ou de plusieurs critères, puis à l'établissement à son propos d'un questionnaire biographique dont les diverses variables serviront à la décrire dans sa dynamique sociale, privée, publique, voire culturelle, idéologique ou politique, selon la population et le questionnaire retenus" (Dozo, 2008a: 2).

¹⁴ La collecte de données entreprise par le CIEL a permis de rassembler des données relationnelles effectives de deux types : les données d'appartenance (à des institutions, des groupes, des manifestes, des jurys, etc.) et les données de relations directes (lettres et correspondances, préfaces, etc.).

¹⁵ Outil statistique de présentation et d'analyse de tableaux de données, l'analyse factorielle des correspondances est l'outil privilégié de la théorie des champs, l'objectif étant de classer un nombre d'individus en fonction de variables qui les décrivent.

¹⁶ Outil d'analyse mathématique, l'analyse structurale des relations sociales est l'instrument privilégié de la théorie sociologique des réseaux.

champs pour l'analyse factorielle, la théorie de l'action rationnelle pour les relations sociales¹⁷). Dozo propose ensuite une synthèse des apports de ces deux méthodes utilisées dans le cadre de la théorie des champs, moyennant une discussion de certaines implications de cette synthèse, et illustre chaque méthode : la première, par une analyse factorielle du personnel de l'Académie royale de Langue et Littérature françaises de Belgique (ARLLF), ce qui lui permet notamment de noter un basculement dans le recrutement social de ce personnel ; la seconde, par une analyse relationnelle des préfaciers et des auteurs d'ouvrages parus dans l'entre-deux-guerres, laquelle lui permet de détecter la forte structuration du réseau catholique en Belgique francophone et d'introduire une catégorie de littérateurs qui retiendra ultérieurement son attention : les "animateurs de la vie littéraire".

La deuxième partie comprend, elle aussi, trois chapitres. Dans le premier, Dozo problématise son corpus autour de la notion d'autonomie du littéraire et d'indépendance de la littérature belge par rapport au champ français ; s'appuyant sur la suggestion de Denis -à savoir l'existence d'un champ littéraire belge à considérer comme un sous-champ du champ français, plus ou moins indépendant en fonction des époques-, il s'interroge sur la capacité de cet espace littéraire faiblement institutionnalisé que constitue la Belgique francophone de l'entre-deux-guerres à produire sa propre norme et à se doter de ses propres règles de fonctionnement, l'hypothèse étant que la logique réticulaire joue alors un rôle capital dans le processus de reconnaissance des écrivains (Dozo, 2008a: 17). Pour vérifier celle-ci -et, partant, afin de reconstituer le réseau de relations interpersonnelles des écrivains francophones belges d'alors (c'est-à-dire leur participation aux lieux de sociabilité belges francophones) et de comprendre quel type de capital symbolique est reconnu aux agents les plus impliqués dans le sous-champ littéraire belge- Dozo construit, dans le deuxième chapitre, les variables pertinentes pour l'analyse, à savoir, outre les indicateurs économiques et culturels (c'est-à-dire les capitaux économique et culturel, traditionnels dans la théorie des champs), le capital spécifique au champ littéraire, ou *capital symbolique* qu'il subdivise en *capital symbolique belge*, celui acquis et utilisé en Belgique¹⁸, et *capital symbolique français*, celui acquis en France mais exploité en Belgique, l'enjeu de ce découpage étant de montrer la double stratégie qui s'offre aux littérateurs ; ce *capital symbolique* dont les indicateurs sont

¹⁷ Degenne et Forsé (1994: 11) résument en trois propositions la théorie moderne du choix rationnel :
 a) les individus agissent de façon à atteindre les objectifs qu'ils se sont fixés en fonction de leurs préférences ;
 b) des contraintes interfèrent sur les actions en influençant les probabilités que certaines préférences puissent être atteintes ; ces contraintes sont institutionnelles ou structurales ;
 c) compte tenu de ces contraintes, les individus choisissent les actions qui leur permettent de se rapprocher le plus possible de leurs préférences et donc des fins qu'ils poursuivent (voir Dozo, 2008a: 11-12).

¹⁸ "La plupart de ceux qui animent la vie littéraire belge francophone n'ont aucun nom en France : ils publient chez des éditeurs belges, participent à des revues belges et côtoient des écrivains belges. Cette absence de relation avec le centre parisien ne les empêche pas d'exister, voire d'acquérir une notoriété importante au sein du sous-champ littéraire belge. / L'important pour exister dans le petit monde littéraire n'est pas nécessairement de publier beaucoup de livres et de rencontrer un large succès. Le modèle des champs de production de biens symboliques de Bourdieu le décrit bien : c'est aux yeux des pairs qu'il faut exister" (Dozo, 2008b: 184).

les prix littéraires, les éditeurs et les genres, il le corrèle avec le *capital relationnel*¹⁹ défini comme “l’ensemble des liens directs ou indirects que l’agent capitalise grâce à sa position structurale dans son réseau, mesurés grâce aux outils de l’analyse structurale des réseaux sociaux” (*ibid.*: 17). Enfin, Dozo introduit le correctif générationnel pour la classe d’âge de chaque agent de son corpus. Dans le troisième chapitre, il s’interroge, moyennant plusieurs analyses factorielles, sur les corrélations existant entre les différents indicateurs²⁰ ainsi que sur les effets de celles-ci :

- l’analyse montre que le capital symbolique belge est relativement indépendant du capital symbolique français, en particulier pour la génération littéraire qui, après la Première Guerre, est confrontée à la reconfiguration des stratégies littéraires belges francophones, lesquelles passent *grosso modo* d’une logique centrifuge (affirmation nationaliste belge) à une logique centripète (fascination pour le centre parisien) (Denis et Klinkenberg, 2005). Ce constat traduit une certaine autonomie du sous-champ littéraire belge francophone par rapport au champ français, et partant la possibilité d’une reconnaissance spécifique par ce sous-champ.

En effet, cette génération de la transition, “qui doit assurer la conversion du mythe nordique en autre chose” (Dozo, 2007), est composée de groupes qui, tels les signataires du *Manifeste du Lundi* emmenés par Franz Hellens et Robert Poulet, le PEN Club ou les *Scriptores Catholici*, s’efforcent d’ouvrir de nouveaux horizons dans l’espace littéraire belge francophone (respectivement, le rapport -certes ambigu- à la France, car désormais l’identité n’est plus nationale mais linguistique ; l’internationalisation de la littérature ; et l’émergence d’un “art pour Dieu”). Bien entendu, cette nouvelle génération ne jouit guère d’une reconnaissance parisienne comparable à celle des *Jeune Belgique*, mais elle partage avec celle-ci un capital symbolique belge fort (plus élevé que celui d’origine française), témoignant ainsi qu’il est possible de déterminer une forme de capital propre au sous-champ belge, et que ce capital symbolique belge dépend de la capacité de ces agents à élaborer des enjeux propres à ce sous-champ (lesquels, moyennant quelques arrangements, peuvent être décrits comme potentiellement valorisables dans le champ français).

- la double opposition -(1) capital économique faible et capital culturel faible vs capital économique fort et capital culturel fort ; (2) générations consacrées vs générations émergentes)- non seulement marque les corrélations existant entre les générations

¹⁹ “La faiblesse institutionnelle que l’on constate dans le champ littéraire belge francophone a permis l’émergence d’écrivains grâce à des stratégies moins traditionnelles que celles mises en œuvre dans le champ littéraire français. En particulier, la variable que Bourdieu nomme le ‘capital social’ prend une dimension remarquablement importante dans le champ littéraire francophone belge” (Dozo, 2008b: 184).

²⁰ Chacun de ces indicateurs est le produit synthétique d’indices variés (comme l’origine sociale, la profession, la profession des parents, la formation (les études), l’état civil (situation maritale pour les revenus de l’épouse), l’évolution socio-professionnelle, la participation à des groupes littéraires, à des institutions, à des revues, les hobbies, etc.).

socio-littéraires et ces capitaux économique et culturel, mais elle confirme aussi la modification qui s'opère à l'époque dans le profil social des agents -modification déjà constatée avec le personnel littéraire de l'ARLLF. En ce qui concerne la "génération tampon" -celle de la transition entre les phases centrifuge et centripète-, Dozo signale que sa physionomie hésite entre le prolongement des profils sociaux des générations antérieures (qui disposaient en général de capitaux culturels et économiques bien supérieurs) et la prise en compte de la rupture socio-politique qui s'est opérée après la Grande Guerre : le bouleversement -causé par cette rupture- de l'espace des possibles de ces littérateurs contraint ceux-ci à renégocier leur place dans le champ littéraire et, de ce fait, à modifier la configuration sociale du champ littéraire lui-même. C'est en effet à partir de cette génération que les profils sociaux des agents littéraires belges francophones connaissent une profonde évolution : le profil du grand bourgeois juriste cultivé bascule vers celui, sociologiquement plus médian, du petit-bourgeois enseignant ou fonctionnaire. Dozo ajoute que cette évolution des profils sociaux est corrélée à celle des prises de position esthétiques et de la conception de la littérature défendue par ces agents, une évolution qui justifie la périodisation de l'histoire de la littérature belge en trois phases (centrifuge, centripète et dialectique). Cette génération a donc un profil hybride : car, si plusieurs de ses membres -tel Hellens²¹- offrent une physionomie proche de celle des membres des générations antérieures, la plupart, qui ont un capital économique et une formation plutôt faibles, présentent des traits propres aux membres des générations suivantes : ils font partie "de la masse des littérateurs anonymes que secrète tout ensemble littéraire : ceux que l'institution de l'époque ne met pas en avant, ceux qui ne bénéficient que très peu d'une reconnaissance contemporaine à leur activité" (Dozo 2007). Néanmoins, de cette troupe de méconnus émergent aujourd'hui ceux que les historiens de la littérature belge ont longtemps "oubliés" : les surréalistes.

Comment expliquer cette singularité ? En ce qui concerne le capital relationnel, bien que les surréalistes participent à de nombreux lieux de sociabilité (manifestes et groupes), ils ne sont que très peu (voire nullement) connectés au reste du réseau formé par les liens entre tous les littérateurs de l'époque ; en effet, le surréalisme est un mouvement isolé qui a sa propre forme de sociabilité, laquelle repose sur des affinités électives : il faut être choisi pour participer ; cette sélection drastique des liens entretenus ne favorise point une participation active aux institutions de la vie

²¹ Cette génération partage encore avec les générations précédentes un capital culturel fort : "On parle souvent de Franz Hellens comme de l'héritier direct, mais tardif et isolé, de la génération symboliste, en évoquant en particulier sa formation (même collègue -Sainte-Barbe à Gand- et même type d'études -le droit- que les plus éminents représentants de cette génération -Maeterlinck par exemple). [...] il n'est pas le seul et [...] d'autres parmi sa génération, comme Alex Pasquier ou Pierre Nothomb, avaient des profils très comparables" (Dozo, 2007).

littéraire. En ce qui concerne le capital symbolique, le constat est proche : ne bénéficiant guère de la légitimité conférée par l'institution littéraire contemporaine, les surréalistes ne peuvent alors prétendre à une reconnaissance de leurs pratiques. Cette double exclusion (relationnelle et symbolique) les place donc dans la masse des anonymes des lettres belges.

- l'analyse souligne la corrélation existant alors entre les capitaux symboliques français et surtout belge et le capital relationnel. Ainsi, dans la Belgique francophone de l'entre-deux-guerres, les littérateurs dotés d'un important capital symbolique belge bénéficient souvent d'un capital relationnel fort tandis que les littérateurs mal ou peu introduits dans la vie littéraire n'ont que peu de capital symbolique -ce qui n'a rien de surprenant. En revanche, "les capitaux symboliques belge et français moyens sont très proches du capital relationnel fort", ce qui, selon Dozo, est très révélateur des modalités du fonctionnement du sous-champ littéraire belge francophone:

il n'est pas nécessaire d'avoir une reconnaissance énorme pour être en mesure de mobiliser un capital relationnel fort. Le lien entre capital symbolique fort et capital relationnel fort est nécessaire mais pas suffisant : le premier entraîne nécessairement le second, mais l'inverse n'est pas vrai (Dozo, 2007).

On le voit, ce constat confirme lui aussi l'hypothèse de départ selon laquelle le sous-champ littéraire belge de l'entre-deux-guerres produit, en marge du champ français, sa propre forme de norme sociale, laquelle est fondée sur la logique du *réseau* (Dozo, 2008a: 18).

Aux deux questions qu'il se posait au départ : (1) Peut-on parler de sous-champ de la littérature belge francophone ? (2) Cet espace est-il assez autonome pour exister comme champ d'une pratique spécifique qui dicte ses propres lois, et assez indépendant du champ français pour ne pas y être assimilé ?, Dozo (2007) répond donc résolument par l'affirmative. L'autonomie du sous-champ littéraire est en effet confirmée par une série d'indices socio-littéraires (existence de maisons d'édition spécifiques, en particulier celles issues des revues littéraires, présence de lieux de sociabilité dédiés à la littérature et émergence d'instances de consécration propres au sous-champ) ; pour ce qui est de l'indépendance par rapport au champ français, la réponse doit être plus nuancée : si le capital symbolique acquis en France joue un rôle primordial pour la reconnaissance en Belgique, le sous-champ belge a développé un capital national spécifique qui peut être mesuré sous la forme d'un capital symbolique classique acquis en Belgique et/ou grâce au capital relationnel d'un agent. La corrélation étroite entre les valeurs de ces deux capitaux permet de confirmer que le mode

de fonctionnement privilégié au sein du sous-champ littéraire belge francophone de l'entre-deux-guerres est bien le *réseau*.

Dans ses conclusions générales, Dozo signale qu'un tel constat a des implications importantes pour la recherche future sur le sous-champ littéraire belge : il peut en effet servir de fondement pour élaborer de nouvelles hypothèses et ouvrir des pistes de recherche. Et de proposer une voie à explorer, celle de la catégorie des "animateurs de la vie littéraire", une catégorie particulière d'écrivains, dotés d'un capital relationnel fort et dont le rôle, dans un espace relationnellement aussi structuré, doit être abordé avec des outils adéquats,

à même de rendre raison des multiples facettes du statut de ces gestionnaires de l'espace littéraire : préfacier régulier, directeur de revue, secrétaire de groupe littéraire, voire haut fonctionnaire du service public impliqué dans les instances décisionnelles, toutes ces fonctions peuvent être réparties ou cumulées. Si l'analyse des relations sociales permet de baliser le corpus et de mettre en évidence les agents clés, elle doit être complétée par une étude qualitative de ces pratiques, notamment une recontextualisation socio-historique centrée sur certains agents et une explicitation des enjeux attachés à leur position. Il faudra par exemple s'interroger sur le fait que par leur position même, ces agents ont tout à gagner en donnant de la visibilité aux débats sur la littérature belge : ceux-ci sont en effet bénéfiques à leur position, étant donné que cette dernière est spécifique au sous-champ littéraire belge. Dans leur chef, ne pas faire exister ce débat revient donc à remettre en question sa propre existence dans le sous-champ littéraire. À partir de là, on peut légitimement se demander dans quelle mesure ces animateurs de la vie littéraire ne sont pas également les premiers producteurs de discours identitaire en littérature (Dozo, 2007).

Les propositions de Fréché et de Dozo se recoupent donc étroitement.

Dans son article "Structure de l'espace relationnel des auteurs francophones belges de l'entre-deux-guerres", Dozo explore l'activité préfacière des membres du personnel littéraire francophone belge à cette époque ; il s'y centre sur la préface comme forme de sociabilité en littérature, moyen d'existence dans le champ littéraire et lien fort. Car, si la préface -dont les usages et utilités sont multiples- opère d'habitude un transfert de capital symbolique du préfacier (p. ex. un écrivain consacré) vers le préfacé (p. ex. un écrivain débutant), il n'est pas rare qu'elle bénéficie aussi, voire d'abord, à qui la rédige : "C'est alors l'acte de préfacier qui construit le préfacier en tant qu'auteur dans le sens où il tire son existence dans le champ littéraire de sa capacité à produire des préfaces pour d'autres" (Dozo, 2008b: 189). D'ailleurs, certains écrivains ne sont-ils pas davantage reconnus pour leur rôle d'animateur de la vie littéraire que pour leur œuvre littéraire ?

Dans cette étude où il tente de déceler les logiques qui sous-tendent les réseaux de préfaces entre les écrivains francophones de Belgique au cours de l'entre-deux-guerres²², Dozo analyse le rôle de quelques-uns de ces "animateurs de la vie littéraire" à partir de l'examen de leur capital relationnel pour constater, notamment, l'importance -attendue- de l'effet générationnel dans l'activité de préfacier ("Généralement, ceux qui préfacent le plus sont souvent les plus âgés"), mais aussi la prégnance de cette activité dans la structuration des différents réseaux ("Par leur abondante production de préfaces, ils structurent chaque réseau autour d'eux" (*ibid.*: 198))²³. Par ailleurs, il identifie trois réseaux principaux, constitués davantage sur le critère "tendance politique et idéologique" que sur l'effet générationnel ou la composante "mouvement littéraire". Le premier réseau repéré étant à dominante catholique, la tentation était forte d'examiner les autres réseaux comme étant les représentants des deux autres piliers traditionnels en Belgique francophone : le socialiste et le libéral. Toutefois, signale Dozo, ce serait travestir la réalité que de présenter les trois réseaux comme la personnification pure et simple en littérature des trois grandes familles politiques. En effet, s'ils ont comme plus petit dénominateur commun leur ancrage laïque - par opposition au réseau catholique-, les deux réseaux en question présentent "le même type de configuration hybride" et ne peuvent être clairement identifiés à l'un desdits piliers : au sein du réseau qui se caractérise par une "forte composante progressiste", les éléments libéraux côtoient les militants de gauche ; dans l'autre réseau, il n'existe pas non plus une unique tendance politique : ainsi "l'opposition entre socialistes et libéraux dans les organes de presse et en littérature n'est pas aussi tranchée que ne le laisserait supposer le système des piliers politiques" (*ibid.*: 196-197). Pour confirmer cette porosité, à l'époque, des réseaux de gauche et de droite, Dozo signale que ces deux tendances ont une même origine (leur opposition au conservatisme catholique), encore assez proche dans le temps (elle remonte à la fin du XIX^e siècle) et qui leur permet de coopérer.

Pour résumer l'interprétation possible de cette division en trois réseaux, il faut souligner les éléments suivants : la présence en littérature d'un pilier catholique est indéniable. Opposé à lui, on trouve les laïques qui se structurent en deux piliers,

²² "Sont-elles de nature littéraire sur le mode des logiques d'inclusion et d'exclusion qui prévalent pour la constitution des groupes ou des écoles littéraires ? Sont-elles de nature générationnelle ? Ou encore de nature extralittéraire, dues par exemple aux clivages politiques ?" (Dozo, 2008b: 192).

²³ Pensons par exemple à Maurice Gauchez qui eut une production de poète, mais dont l'histoire littéraire se souvient essentiellement pour ses activités d'animateur et d'éditeur de revue ; il fut un des principaux rouages du cercle bruxellois constitué autour de la revue *La Renaissance d'Occident* et qui rassemblait Michel de Ghelderode, Camille Poupeye, Max Elskamp et Max Deauville : "[Gauchez] usait dans les lettres de rappel à l'ordre adressées aux titulaires des différentes rubriques de la revue, d'un ton extrêmement décidé, qui ne souffrait pas la discussion. Son activité de directeur et d'éditeur l'a donc amené à construire autour de lui un réseau serré dont on trouve la trace dans son activité de préfacier" (Dozo, 2008b: 199). Selon Dozo, bien que n'étant pas d'obédience catholique, ce groupe littéraire peut être considéré "comme un 'tampon' entre la composante principale du réseau catholique, autour de Henri Carton de Wiart, et le groupe autour de Léon Debatty, lui aussi à tendance catholique" (Dozo, 2008b: 195).

socialistes et libéraux. Néanmoins, l'opposition entre socialistes et libéraux est moins structurante dans le champ littéraire que l'opposition entre laïques et catholiques et des collaborations littéraires entre socialistes et libéraux sont monnaie courante (*ibid.*: 197).

En guise de conclusion

Certes, la recension des liens n'étant pas complète (pour atteindre l'exhaustivité, il faudrait collecter l'ensemble des références d'ouvrages préfacés), cette configuration ne doit pas être considérée comme statique et définitive. Toutefois, insiste Dozo, il convient de "remarquer la valeur heuristique de ce découpage qui met au jour certaines problématiques particulières du champ belge, notamment la perméabilité par rapport aux clivages politiques" (*ibid.*: 197-198). Par ailleurs, il faut tenir compte du fait que l'acte de préfacier n'est qu'une des stratégies (certes importante) permettant aux littérateurs de s'imposer comme "animateurs de la vie littéraire" et donc d'exercer une influence dans le champ littéraire belge francophone de l'époque. A cet égard, Dozo précise que la confrontation des données relationnelles effectives et des données caractéristiques des agents offre un large programme de recherche, "surtout si l'on se fonde sur les lieux de sociabilité des écrivains, comme les académies, les sociétés ou les groupes littéraires, voire, à d'autres époques, les cénacles ou les salons" (*ibid.*: 200).

Dans ses conclusions, Dozo souligne une fois encore la nécessité d'approfondir l'examen des différentes pratiques des "animateurs de la vie littéraire" et en particulier du rôle hautement stratégique joué par quelques personnalités institutionnellement puissantes au sein du sous-champ belge ; en effet, de par la configuration spécifique de cet espace caractérisé "par l'absence d'institutions centralisées légitimantes fortes", ces notables "structurent le champ littéraire autour d'[eux] et construisent leur légitimité puis l'accordent aux auteurs de leur entourage grâce à un tissu relationnel dense"²⁴. Selon Dozo, c'est grâce à ce type d'agents "que se manifeste et se matérialise l'efficace de l'*illusio* spécifique partagée par les auteurs belges francophones et donc que l'institution littéraire belge peut exister à côté des logiques du champ français" (*ibid.*: 201).

²⁴ "Cette légitimité se fonde non pas sur une œuvre préalable, reconnue et admirée par ceux qui cherchent à s'imposer dans le champ, mais plutôt sur une reconnaissance mutuelle et un investissement humain souvent très concret, au service de ce qu'ils considèrent tous comme la Littérature" (Dozo, 2008b: 201).

Bibliographie

- ANGELET, Christian (2000). "Vers la reconnaissance internationale". In: Christian Berg, Pierre Halen (dir.). *Littératures belges de langue française. Histoire & Perspectives (1830-2000)*. Bruxelles: Le Cri, pp. 57-111.
- ARON, Paul (1998). "Postface". In: Marc Quaghebeur. *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*. Bruxelles: Labor, Espace Nord, pp. 405-423.
- ARON, Paul (2000). "Des années folles à la drôle de guerre". In: Christian Berg, Pierre Halen (dir.). *Littératures belges de langue française. Histoire & Perspectives (1830-2000)*. Bruxelles: Le Cri, pp. 113-173.
- ARON, Paul (2003). "1942. Pierre Peyel remporte le concours littéraire du *Soir*. Les écrivains belges et l'occupation : entre engagement et indifférence". In: Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Rainier Grutman (dir.). *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*. Paris: Fayard, pp. 401-410.
- ARON, Paul et DENIS, Benoît (2006). "Introduction. Réseaux et institution faible". In: Daphné de Marneffe, Benoît Denis (éd.). *Les réseaux littéraires*. Bruxelles: Le Cri - CIEL - ULB - Ulg, pp. 7-18.
- ARON, Paul et VIALA, Alain (2006). *Sociologie de la littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je ?
- ARON, Paul, DENIS, Benoît et KLINKENBERG, Jean-Marie (2006). "Littérature belge et recherche collective". In: *Textyles*, n° 29, pp. 90-97.
- BERG, Christian (2000). "La Belgique romane et sa Flandre". In: Christian Berg, Pierre Halen (dir.). *Littératures belges de langue française. Histoire & Perspectives (1830-2000)*. Bruxelles: Le Cri, pp. 389-412.
- BERTRAND, Jean-Pierre (2005). "Préface". In: Jacques Dubois. *L'institution de la littérature*. Bruxelles: Labor, Espace Nord / Références, pp. 7-15.
- BERTRAND, Jean-Pierre et GLINOER, Anthony (2006). "La 'nouvelle génération' romancière face à ses réseaux (1997-2001)". In: Daphné de Marneffe, Benoît Denis (éd.). *Les réseaux littéraires*. Bruxelles: Le Cri - CIEL - ULB - Ulg, pp. 249-262.
- BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DENIS, Benoît et GRUTMAN, Rainier (dir.) (2003). *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*. Paris: Fayard.
- BIRON, Michel (2003). "27 mai 1883. Un banquet de réparation est organisé en l'honneur de Camille Lemonnier. L'autonomie nouvelle de la littérature". In: Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Rainier Grutman (dir.). *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*. Paris: Fayard, pp. 139-149.
- BORACZEK, Aurore (2003). "1891. Verhaeren célèbre la création de la section d'art du Parti ouvrier belge. Rêver et renverser : symbolisme et socialisme belges". In: Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Rainier Grutman (dir.). *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*. Paris: Fayard, pp. 171-181.
- BOURDIEU, Pierre (1985). "Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques". In: *Etudes de lettres*, n° 4, pp. 3-6.
- de MARNEFFE, Daphné (2007). *Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*. Université de Liège. <URL: <http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-09292007-212823/>>.
- de MARNEFFE, Daphné et DENIS, Benoît (éd.) (2006). *Les réseaux littéraires*. Bruxelles: Le Cri - CIEL - ULB - Ulg.
- DEGENNE, Alain et FORSÉ, Michel (1994). *Les réseaux sociaux*. Paris: Armand Collin.
- DENIS, Benoît (2005). "La littérature francophone de Belgique. Périphérie et autonomie". In: Jacques Dubois, Pascal Durand, Yves Winkin (dir.). *Le symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*. Liège: Éditions de l'Université de Liège, pp. 175-184.
- DENIS, Benoît et KLINKENBERG, Jean-Marie (2005). *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*,

- Labor, Espace Nord / Références, n°211.
- DIRKX, Paul (1995). "Un autre nationalisme". In: Pierre Bourdieu (dir.). *La colère des Belges. Liber*, n° 21-22, pp. 6-8.
- DOZO, Björn-Olav (2007). *Mesures de l'écrivain. Étude socio-statistique du sous-champ littéraire belge francophone de l'entre-deux-guerres en Belgique francophone*. Université de Liège. <URL: <http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-09292007-174518/>>.
- DOZO, Björn-Olav (2008a). "Données biographiques et données relationnelles. Notes théoriques pour une utilisation complémentaire des outils quantitatifs". In: *COntEXTES*, n° 3. <URL: <http://contextes.revues.org/document1933.html>>.
- DOZO, Björn-Olav (2008b). "Structure de l'espace relationnel des auteurs francophones belges de l'entre-deux-guerres". In: Marie-Pier Luneau, Josée Vincent (dir.). *La Fabrication de l'auteur*. Québec: Nota Bene, pp. 183-203.
- DOZO, Björn-Olav et FRECHE, Bibiane (2006). "Réseaux et bases de données". In: Daphné de Marneffe, Benoît Denis (éd.). *Les réseaux littéraires*. Bruxelles: Le Cri - CIEL - ULB - Ulg, pp. 86-108.
- DUBOIS, Jacques (2003). "1981. Création de la Communauté française de Belgique et de la Promotion des lettres. L'institution de la littérature". In: Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Rainier Grutman (dir.). *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*. Paris: Fayard, pp. 499-511.
- DUBOIS, Jacques (2005). *L'institution de la littérature. Essai. Nouvelle édition*. Bruxelles: Labor, Espace Nord / Références (1^e éd. 1978).
- DURAND, Pascal et WINKIN, Yves (2000). "L'infrastructure éditoriale". In: Christian Berg, Pierre Halen (dir.). *Littératures belges de langue française. Histoire & Perspectives (1830-2000)*. Bruxelles: Le Cri, pp. 439-462.
- FRECHE, Bibiane (2006). *Entre rupture et continuité. Le champ littéraire belge après la Seconde Guerre mondiale (3 septembre 1944 - 8 octobre 1960)*. Université libre de Bruxelles. <URL: <http://theses.ulb.ac.be/ETD-db/collection/available/ULBetd-04242006-102814/>>.
- FRECHE, Bibiane (2007). "Les études de littératures francophones et la notion de réseau". In: Ana Paula Coutinho Mendes, Maria de Fátima Outeirinho, Maria Hermínia Amado Laurel, Rosa Bizarro (coord.). *Espaces de la Francophonie en débat. Forum APEF 2006*. Faculdade de Letras, Universidade do Porto, pp. 203-214.
- FRECHE, Bibiane (2008). "Pouvoir, littérature et réseaux en Belgique francophone : Roger Bodart (1910-1973)". In: Christine Le Quellec Cottier, Daniel Maggetti (éd.). *Écrire en francophonie : une prise de pouvoir ? Etudes de Lettres*, n° 279, pp. 55-70.
- HALEN, Pierre (2000). "Situation d'une littérature francophone : les 'lettres belges'". In: Christian Berg, Pierre Halen (dir.). *Littératures belges de langue française. Histoire & Perspectives (1830-2000)*. Bruxelles: Le Cri, pp. 321-339.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (2004). "Réseau" : In: Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF, Quadrige, p. 538.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (2006). "Réseaux et trajectoires". In: Daphné de Marneffe, Benoît Denis (éd.). *Les réseaux littéraires*. Bruxelles: Le Cri - CIEL - ULB - Ulg, pp. 71-85.
- LACROIX, Michel (2006). "Ponts, triades, trous et le Tiers inclus. Le cas des relations entre Léo-Paul Desrosiers et les éditions Gallimard". In: Daphné de Marneffe, Benoît Denis (éd.). *Les réseaux littéraires*. Bruxelles: Le Cri - CIEL - ULB - Ulg, pp. 201-224.
- MEIZOZ, Jérôme (2008). "Avant-propos". In: Philippe Kaenel, Jérôme Meizoz, François Rosset, Nelly Valsangiacomo (éd.). *"La vie et l'œuvre" ? Recherches sur le biographique*. Université de Lausanne, pp. 3-8.
- MICHAUX, Marianne (2000). "La difficile conquête de l'autonomie". In: Christian Berg, Pierre Halen (dir.). *Littératures belges de langue française. Histoire & Perspectives (1830-2000)*. Bruxelles: Le Cri, pp. 17-56.

- PONTON, Rémy et ARON, Paul (2004). "Sociabilité littéraire". In: Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF, Quadrige, pp. 573-574.
- QUAGHEBEUR, Marc (1982). "Balises pour l'histoire de nos lettres". *Alphabet des lettres belges de langue française*. Bruxelles: Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, pp. 9-202.
- QUAGHEBEUR, Marc (2000). "De l'Ambiguïté à l'Ouvert ? Soixante ans de littérature belge (1940-1999)". In: Christian Berg, Pierre Halen (dir.). *Littératures belges de langue française. Histoire & Perspectives (1830-2000)*. Bruxelles: Le Cri, pp. 175-269.
- SAPIRO, Gisèle (2006). "Réseaux, institution(s) et champ". In: Daphné de Marneffe, Benoît Denis (éd.). *Les réseaux littéraires*. Bruxelles: Le Cri - CIEL - ULB - Ulg, pp. 44-59.
- VEDRINE, Hélène (2003). "3 février 1856. Félicien Rops fait paraître le premier numéro de l'hebdomadaire *Uylenspiegel, journal des ébats artistiques et littéraires*. Rops ou la politique de l'entre-deux". In: Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Rainier Grutman (dir.). *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*. Paris: Fayard, pp. 85-93.
- VIALA, Alain (2006). "Pour un premier bilan". In: Daphné de Marneffe, Benoît Denis (éd.). *Les réseaux littéraires*. Bruxelles: Le Cri - CIEL - ULB - Ulg, pp. 263-280.

CULTURAS LITERÁRIAS E CULTURA DIGITAL

Percursos, cruzamentos, desafios

FÁTIMA OUTEIRINHO

Universidade do Porto

outeirinho@letras.up.pt

Resumo

Integrados que estamos numa “sociedad red” (Castells, 2001) e caracterizando-se a contemporaneidade pela experiência de uma cultura digital com consequências profundas nos mais diversos domínios da actividade humana e, por conseguinte, também no que toca à criação literária, aos Estudos Literários e ao ensino da Literatura, procurar-se-á, na presente comunicação, reflectir sobre percursos, cruzamentos e desafios que o hipermédia potenciou ou pode potenciar, ao nível da construção e difusão das culturas literárias, já que permite explorar um fazer artístico numa articulação com as novas tecnologias da informação e da comunicação e potencia novos modos de contacto e abordagem do facto literário do ponto de vista da recepção. Ora, pensar as práticas de leitura contemporâneas é tanto mais vital quanto, no domínio em que nos situamos, a leitura é ferramenta fundamental no processo de ensino-aprendizagem.

Abstract

Contemporary times are characterised by the experience of a digital culture with deep consequences in different fields: literary creation, Literary Studies or teaching literature. As a teacher and researcher living in a “sociedad red” (Castells, 2001), the main goal, in this present paper, is to contribute to the overall discussion related to the crossings and challenges that the hypermedia develops or can develop in what regards the construction and diffusion of literary cultures, because, in the one hand, hypermedia allows to explore artistic creation in a joint with information technologies and, on the other hand, it carries out new ways of approaching literary text. Within the teaching of literature is vital to think and to analyse contemporary reading practices since the reading is a basic tool in the teach-learning process.

Palavras-chave: Culturas literárias, Cultura digital, Estratégias de e-educação

Keywords: Literary cultures, Digital culture, E-formation strategies

Fátima Outeirinho, “Culturas literárias e cultura digital: percursos, cruzamentos, desafios”, *Carnets*, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement, n° spécial, automne / hiver 2009, pp. 163-172.
<http://carnets.web.ua.pt/>

ISSN 1646-7698

Caracterizando-se a contemporaneidade pela experiência de uma cultura digital com consequências profundas nos mais diversos domínios da actividade humana e, por conseguinte, também no que toca à criação literária, aos Estudos Literários e ao ensino da Literatura, não é possível deixar de reflectir sobre percursos, cruzamentos e desafios que o hipermédia potenciou ou pode potenciar, ao nível da construção e difusão das culturas literárias, já que permite, por um lado, explorar um fazer artístico numa articulação com as novas tecnologias da informação e da comunicação, num processo que se pretende produtivo e enriquecedor e, por outro lado, potencia novos modos de difusão, de contacto e abordagem do facto literário do ponto de vista da recepção.

As mutações rápidas e consideráveis que se registam neste domínio devem pois interpelar todo aquele que se encontra integrado num contexto educativo. Assim, a presente comunicação encontra a sua origem no espaço em que me situo, um espaço universitário português no âmbito das Humanidades e, em particular, do ensino de uma literatura e cultura estrangeiras, assente então numa experiência empírica de docência que se confronta com novos suportes para a difusão da cultura escrita, incluindo a cultura literária, e novos modos de relação com essa cultura por parte dos estudantes. Este percurso reflexivo resulta ainda do reconhecimento de que as transformações em curso decerto condicionarão a sociedade do futuro já que, como observa Duarte Costa Pereira, tal quadro “leva também a que algumas competências percam importância (...), outras se transformem (escrita, **leitura**¹, completamente diferentes no papel e no computador) e outras apareçam de novo” (Pereira, 2007:170-171).

Estando professor e estudante integrados numa “sociedad red” (Castells, 2001)², na expressão vulgarizada, mas pertinente de Manuel Castells, o docente que, pela área científica em que se move, elege como objecto de estudo curricular um universo de textos literários e críticos e apela para uma relação estreita do estudante com a leitura, não pode eximir-se a repensar e reequacionar a sua prática pedagógica face à(s) prática(s) de leitura do tempo presente. Se considerarmos igualmente que no processo educativo o professor articula, numa relação triádica, conteúdos a trabalhar, sujeito aprendente e ancoragem social, então reflectir sobre tal problemática revela-se essencial no percurso do educador, pois daí pode resultar uma adequação ou mesmo revolução no que toca ao processo de ensino-aprendizagem, tal relação triádica implicando a assunção premente de novas práticas ou, pelo menos, de práticas renovadas.

¹ O negrito é da minha responsabilidade.

² Cf. “Esa sociedad red es la sociedad que yo analizo como una sociedad cuya estructura social está construida en torno a redes de información a partir de la tecnología de información microelectrónica estructurada en Internet. Pero Internet en ese sentido no es simplemente una tecnología; es el medio de comunicación que constituye la forma organizativa de nuestras sociedades, es el equivalente a lo que fue la factoría en la era industrial o la gran corporación en la era industrial. Internet es el corazón de un nuevo paradigma sociotécnico que constituye en realidad la base material de nuestras vidas y de nuestras formas de relación, de trabajo y de comunicación” (Castells, 2001).

Pensar estas questões é desde logo lembrar, por um lado, a instauração de novos modos de relação na tríade autor/texto/leitor em que o autor funciona como elo de uma cadeia colaborativa agora oculto nos bastidores, lembrar ainda o texto e o seu funcionamento hipertextual, reconhecer o leitor digital, de protagonismo crescente ou, nas palavras de Fernanda Bonacho, “the reader (...) simultaneously audience and actor” (Bonacho, 2007); por outro, lembrar o uso e exploração de um suporte digital com potencialidades no que toca à acessibilidade e rapidez no contacto com o facto literário e, por consequência, pensar os desafios colocados ao educador no sentido de desenvolver estratégias e-educativas (Aguirre, 2002), fomentando uma aprendizagem colaborativa situada e uma maior literacia digital.

Em 2001, Roger Chartier sublinhava que “Le nouveau support de l’écrit ne signif[ait] pas la fin du livre ou la mort du lecteur. [...] Mais il impos[ait] une redistribution des rôles dans l’économie de l’écriture, la concurrence (ou la complémentarité) entre divers supports des discours et une nouvelle relation, tant physique qu’intellectuelle et esthétique, avec le monde des textes » (Chartier, 2001). Em número de Setembro de 2006, a revista *L’Histoire* oferecia aos leitores um dossier no qual se procurava responder à pergunta: “Les étudiants lisent-ils encore?” (*L’Histoire*, 2006: 71) Num dos testemunhos recolhidos, um professor a dado passo afirmava: “Nous n’avons pas de culture commune. J’ai le sentiment d’être au-delà d’une mutation culturelle” (*idem*: 72). O sentimento idêntico que alguns educadores poderão experimentar, e nomeadamente no que toca a um comércio pessoal com o livro, prende-se com o facto de terem vivido o reinado do livro, a que sucedeu o reinado da fotocópia, confrontando-se agora com a dinastia mais recente protagonizada pelo documento *on-line*. Com efeito, vários são os recursos literários existentes na WWW: livros electrónicos, revistas literárias ou sobre literatura, bibliotecas virtuais, bases de dados, cursos *on-line*, sites com informação monográfica sobre grandes criadores literários, fóruns ou *blogs* de temática literária, não esquecendo a presença e importância crescente dos *wikis*. Todas estas ferramentas e enorme jazida informativa não podem ser desaproveitadas pelo educador até porque, em princípio, está perante um público mais familiarizado com as novas tecnologias da informação e da comunicação³ e há que tirar partido desse facto.

A considerável oferta de informação e o modo como é colocada à disposição do utilizador estruturam-se porém numa mudança de paradigma que se prende com uma deslocação: do centro de produção para um novo centro, o do leitor, o da recepção,

³ Em estudo de 2004, encomendado pela APEL (Associação Portuguesa de Editores e Livreiros), sobre a compra de livros e hábitos de leitura em Portugal, podem-se encontrar os seguintes números indiciais de uma cultura digital: 42% dos entrevistados têm computador em casa e 36% usam computador fora de casa, sendo que a posse e utilização se situa particularmente no grupo com menos de 35 anos e o seu índice mais levado se regista na faixa entre os 15 e os 19 anos. Também 25% do total de respondentes que utilizam computador declararam procurar informação sobre livros na *internet* - 9% no total do universo de amostra (http://www.apel.pt/gest_cnt_upload/editor/File/apel/estudos_estatisticas/Habitos%20de%20Leitura%202004.pdf).

parecendo funcionar o autor tão só como o *scriptor* que dá lugar na ribalta digital ao texto e ao seu leitor.

O texto, ou mais rigorosamente o hipertexto, apoiado num processo cognitivo, o pensamento associativo a trabalhar a continuidade e a similaridade, permite associações tendencialmente em expansão de diferentes e/ou múltiplas informações. Se tomarmos como exemplo o funcionamento hipertextual do hipermédia, reconhecemos que apela para um utilizador activo que a todo o momento deve proceder a escolhas, construindo deste modo um percurso singular de relação com o texto, com frequência articulado com imagem, som ou vídeo. Há que reconhecer então uma diluição quanto aos papéis de emissor e receptor⁴, face a um texto multidimensional num percurso de escolhas múltiplas em que o leitor surge como entidade unificadora de protagonismo essencial mas fugaz, condição da revelação textual.

Com efeito, numa cultura digital, o hipertexto oferece-se enquanto texto dinâmico, no qual o leitor navega através de *links*, criando um contexto semântico para o qual contribuiu de forma activa e o autor, tal como era tradicionalmente concebido, parece ficar na sombra. O lugar primacial é agora outorgado ao texto, à interactividade, ao papel activo do fruidor-utilizador - o leitor digital da actualidade - que autores como Borges (2000) anunciavam décadas antes⁵ da criação do termo hipertexto cunhado por Ted Nelson e que a WWW na década de 90 ajudou a desenvolver e expandir.

Práticas de leitura hoje

Neste quadro de uma cultura digital, muito esquematicamente traçado, há que considerar as práticas de leitura de hoje. É já banal a preocupação e o lamento em torno da diminuição da prática de leitura junto dos jovens. A emergência de um grande foco de investigação, em torno de atitudes, práticas e hábitos de leitura, continuamente explorado a partir do início da década de 90, dá desse facto claro testemunho. Os estudos feitos para Portugal concluem que “a leitura é uma prática valorizada positivamente; do mesmo modo, que existe uma atitude claramente favorável para com a leitura” (Castro/Sousa, 1996) porém também verificam que funciona como prática minoritária pela razão maior de os jovens preferirem outras actividades em termos de ocupação de tempos livres (*ibidem*)⁶. Observa-

⁴ Como em síntese afirma Helena Buescu, o “texto reconhece-se e mostra-se como lugar de *transitividade* de sentidos adentro de uma determinada comunidade que, entre outras coisas, partilha formas de comunicação socialmente instituídas e reguladas. Dito de outro modo, o texto sabe e mostra que *vem de alguém e vai para alguém e que nesse movimento se jogam relações complexas de partilha e alteridade*” (Buescu, 1998: 25).

⁵ Da literatura à música ou à pintura, vários têm sido os criadores a traçar percursos de experimentação, através de modos combinatórios, por vezes algorítmicos, apelando para um fruidor-utilizador activo que explora a interactividade.

⁶ Nas razões indicadas para não ler, surge, em 2º lugar, o pouco interesse e, em 3º lugar, o preço do livro (Castro/Sousa, 1996). Os autores do estudo salientam a desvalorização objectiva da leitura.

se portanto uma nítida discrepância entre o discurso sobre a prática de leitura e uma prática efectiva. Os estudos sociológicos levados a cabo quer em Portugal quer noutros países europeus, salientam uma diminuição progressiva da prática de leitura desde os anos 80, não justificada contudo por práticas culturais substitutas. Contrariamente ao que diz o senso comum, o processo de recessão aconteceu previamente à vulgarização e banalização da *internet*. Os estudos revelam ainda que os contextos de origem e inserção social ou a pertença etária não explicam os resultados obtidos⁷. Na verdade, o que parece suceder é uma “quebra do valor emblemático do livro, em virtude da generalização do seu consumo e da massificação do público-leitor” (Fernandes *et alii*, 1998: 98). Registe-se ainda que a diminuição da prática de leitura é maior junto de uma franja masculina estudantil do que junto de uma franja feminina⁸.

A preocupação com tal estado de coisas tem redundado na implementação de acções que visam a promoção da leitura. No caso português, lembro a criação do designado *Plano Nacional de Leitura*, lançado em Junho de 2006 “com o objectivo central de elevar os níveis de literacia e reforçar as práticas de leitura dos portugueses”⁹. Dirigido de modo particular a crianças que frequentam a educação pré-escolar e o ensino básico, tem ainda como público-alvo agentes como educadores de infância e professores, pais e encarregados de educação, bibliotecários, mediadores e animadores de leitura. Com o objectivo de eficácia e de vir a obter resultados válidos, o *PNL* elege como campos de intervenção bem diversificados, áreas que vão desde o jardim-de-infância até à família¹⁰. A necessidade experimentada em investir num conjunto de acções de promoção da leitura, já a partir de uma etapa precoce, reflecte a necessidade de combater e prevenir uma secundarização e diminuição da prática de leitura, com consequências sociais várias.

Na área em que me situo - o espaço universitário - poderei dar testemunho de sinais preocupantes, mas que prefiro assumir como interpelantes para a minha prática docente, no que ao papel e importância da leitura diz respeito junto de um público estudantil. Salientaria apenas dois desses sinais com os quais contacto no meu quotidiano: verifico, por exemplo, que a preocupação, por parte do estudante, em fazer uma biblioteca pessoal parece atenuada; tenho também vindo a experimentar a dificuldade, crescente ao longo dos anos, em fazer ler, para uma mesma unidade curricular, vários livros de leitura integral.

⁷ “As variáveis classe social de origem e grupo etário não parecem assumir a configuração de variáveis suficientemente discriminatórias, não se detectando assim diferenciações assinaláveis.” (Fernandes, 1998:103).

⁸O documento “Estudo de hábitos de leitura e compra de livros”, e por nós acima referido, dá conta desse mesmo facto.

⁹ Cf. <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/index.php?s=textos&pid=1511&tab1id=1485&tab2id=1499>.

¹⁰ Escolas, bibliotecas escolares e públicas, instituições que possam promover a leitura, instituições culturais, educativas, de solidariedade, espaços não convencionais de leitura e meios de comunicação social são áreas de intervenção também consideradas por esta iniciativa de promoção da leitura.

Em 1996, Rui Castro e Maria de Lourdes Sousa observavam, em estudo sobre a leitura, que

Pais e professores parec[iam] entender que os leitores são feitos de uma vez para sempre nos primeiros anos de escolaridade e que a partir daí a questão é tão só a de usar esse ganho. No entanto, dada a perda de leitores observada após o 3º ciclo, parece importante que as escolas assumam que os estudantes mais velhos devem [estar] em contacto constante com actividades de promoção da leitura, principalmente através da disponibilização de materiais de leitura apelativos (Castro/Sousa, 1996).

Reiterando tal advertência, considero, de resto como tantos outros, que o leitor é sempre uma realidade em construção; por consequência, o professor é alguém que contribui para esse *work in progress* e contrariando algum cepticismo expresso por George Steiner em *Elogio da Transmissão* (Steiner, 2004: 75-76), advogo que, nesta etapa de formação, ainda não é tarde para abrir horizontes ou fazer sonhar novos horizontes, entrando em diálogo com e a partir dos textos.

Como chegar aos leitores de hoje, também leitores digitais: alguns caminhos

Se actualmente a leitura é ainda uma ferramenta fundamental no processo de ensino-aprendizagem, no âmbito dos estudos literários - e não apenas neste domínio -, não só é, evidentemente, via de acesso ao conhecimento como é cumulativamente o processo que permite tomar contacto com manifestações criativas de uma dada literatura e cultura e, por consequência, pode também ser objecto de fruição estética. Num curso de literatura e cultura, a leitura é actividade fundamental mesmo quando já se recorre a recursos outros facilitadores ou indutores da aprendizagem e, no que ao estudo – forma particular de ler - diz respeito, tal facto é ainda verdadeiro. Perante um menor contacto com o objecto livresco, há que tomar consciência do desenvolvimento de uma outra oferta de leitura e da multiplicação de práticas culturais outras. Não por acaso, a indústria cultural foi implementando, desde a última década do século XX até hoje, uma diversificação de suportes de leitura. Lembre-se o mercado livreiro que aposta grandemente numa reorientação dos objectos de leitura, colocando-os à disposição do consumidor¹¹. Como já era salientado em meados da década de 90, os próprios salões do livro foram dando cada vez mais espaço de exposição a suportes multimédia¹².

¹¹ Com efeito, o leitor actual tem ao seu dispor, por exemplo, o livro em suporte papel tradicional, mas também em áudio ou mesmo em formato digital com o *e-book*.

¹² A obra *Le Livre: la fin d'un règne*, de Fabrice Piault, ergue-se em torno deste mesmo facto.

Hoje em dia, na era do audiovisual, é ainda lícito falar de uma prática de leitura extensiva, mas tal significa considerar um manuseio dos livros que pode ser condicionado por uma leitura *zapping* (Piault, 1995:32), na expressão de Fabrice Piault, à semelhança do que acontece com a situação vivida pelo telespectador pois, como afirma Sophie Barluet, “On lit désormais comme on circule sur Internet : de manière élatée et dispersée » (*apud L’Histoire*, 2006 :73). Falar duma prática de leitura extensiva significa considerar também o manuseio de diversos suportes de leitura cada vez mais banalizados e, por consequência, novas formas de relação com a cultura escrita.

Assim, cabe ao professor procurar uma solução de compromisso entre os conteúdos que a leitura permite trabalhar e que considera fazerem parte dum núcleo duro e os interesses do estudante decorrentes do seu constructo individual que o educador deve procurar aproveitar, para que haja um envolvimento afectivo entre leitor e texto, atendendo ao facto de que o leitor compreende o que lê não apenas através de estruturas cognitivas, mas também através de estruturas afectivas. Na era da imagem, mas ainda da cultura escrita e face à leitura, o professor é então aquele que aposta na dimensão cognitiva e na dimensão afectiva da leitura, e esta não vem necessariamente em segundo lugar já que poderá ter consequências produtivas ao contribuir para uma memória de leitura do estudante. No que à dimensão cognitiva diz respeito, trata-se de apostar na cognição enquanto processo heurístico e de ver no estudante um “*construtor da aprendizagem*” (Pereira, 2007:197). Importa fomentar uma atitude activa por parte do estudante que, de resto, deve caracterizar todo o processo de ensino-aprendizagem de que o estudante será o centro.

Na verdade, interessa um leitor activo que, pelo menos progressivamente, adquira competências críticas. O leitor que no contexto educativo em apreço se espera encontrar ou vir a encontrar, ao longo do processo formativo num tempo diferido, é já o intérprete capaz de desenvolver uma aproximação hermenêutica ao texto. Trata-se pois de fomentar um pensamento e uma atitude interactivos ao longo do percurso educativo. Ler, neste estádio, deverá implicar não apenas uma compreensão literal e inferencial de um dado texto, mas também uma compreensão avaliadora e crítica de que idealmente não deve estar ausente o prazer da leitura. Adoptando uma perspectiva construtivista em que “los alumnos aprenden mejor mediante la construcción activa de ideas en vez de recibir información pasivamente sin procesarla” (Skar; 2002:18), trata-se de gerar uma competência e não apenas de transmitir informação como tradicionalmente sucedia.

Nesse sentido, propostas como a de Joaquín Aguirre Romero e que apontam para a utilização de hipertextos numa dinâmica de trabalho de grupo (Aguirre, 2002), são estratégias de valor heurístico não negligenciável, com a vantagem acrescida de fomentarem uma aprendizagem colaborativa. Este tipo de abordagem pode permitir

“representar que los textos no son unidades cerradas” (*ibidem*), permitindo ainda, por exemplo, tomar consciência, pela exploração do funcionamento associativo do hipertexto, da pluralidade de itinerários a eleger nos caminhos da leitura de um dado texto literário. Não negligenciável é a relação próxima com os textos que tal estratégia implica e eventualmente fazendo descobrir o já referido prazer da leitura. Forma ainda de conferir protagonismo ou pelo menos poder decisório ao estudante é a sucessiva motivação para a descoberta de recursos literários em torno de uma questão, de um autor, a partir de um desafio feito pelo professor, não podendo este recusar a tarefa de filtragem e monitorização na relação do estudante com a oferta em circulação na Web.

Outra estratégia possível de adopção passa pela criação de *chats* e/ou fóruns¹³ que explorem a apetência dos estudantes no que toca à adesão às redes sociais disponibilizadas na Web, funcionando como uma extensão e complemento do que é desenvolvido em sala de aula. O desenvolvimento e/ou aproveitamento de plataformas colaborativas poderá também fomentar uma atitude interveniente por parte do estudante. Qualquer que seja a estratégia encontrada, importa afinal desenvolver o gosto pela leitura bem como competências de autonomia e de auto-aprendizagem, podendo o professor funcionar como timoneiro de novas viagens textuais.

Trata-se, deste modo, de explorar um aproveitamento pedagógico de novos suportes de leitura, usando recursos digitais facilitadores ou indutores da aprendizagem, procurando-se igualmente por esta via combater a diminuição da prática de leitura que, na actualidade se revela minoritária junto dos jovens, jogando na sua promoção, com consequências ainda na construção de uma memória de leitura e na criação de competências que acompanharão o estudante no seu percurso de vida, com implicações sociais alargadas.

A breve reflexão aqui apresentada resulta da consciência em implementar uma aprendizagem situada (Pereira, 2007:528ss). Assim, tendo em conta um novo contexto de onde emergem novas práticas culturais e novos modos de relação com a cultura escrita, procurei reflectir sobre uma intervenção pedagógica que muito embora esteja a ser perspectivada a partir do ensino-aprendizagem em unidades curriculares ligadas ao estudo duma literatura e cultura estrangeiras, poderá trazer, pese embora a difícil mensurabilidade da extensão de tal acção, reflexos positivos sobre práticas de leitura a médio ou a longo prazo. Com efeito, trata-se de propor e implementar uma acção induzida que se espera que venha a ser voluntária e espontaneamente assumida no futuro. Ao defender o aproveitamento do que as novas tecnologias da informação e da comunicação nos oferecem enquanto ferramenta pedagógica, trata-se igualmente de desenvolver uma literacia digital e explorar não apenas recursos educativos, mas também estratégias e-educativas.

¹³ A existência de fóruns nas plataformas de *e-learning*, desde que regularmente geridos e moderados, têm vindo a revelar-se espaço procurado e de encontro por parte dos estudantes.

Do reinado do livro e da fotocópia para o reinado do documento electrónico, o educador é então aquele que se dispõe a cruzar culturas, da sua para a do estudante, saindo do seu território para ir ao encontro do outro e face à dessacralização do livro e da leitura, perante a desvalorização do poder de legitimação que uma cultura literária durante tanto tempo exerceu, o professor pode e deve assumir-se como leitor também ele em construção e nessa medida só pode fazer o “elogio da dificuldade” (Steiner/Ladjali, 2004), força motriz num processo de ensino-aprendizagem.

Bibliografia

- AGUIRRE, Joaquín Romero (2002). “Ciencia, Humanismo, Humanidades y Tecnología”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/humanism.html> [disponível em 30 de Setembro de 2008].
- AGUIRRE, Joaquín Romero (2002). “La Enseñanza de la Literatura y las Nuevas Tecnologías de la Información”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/eliterat.html> [disponível em 30 de Setembro de 2008].
- APEL (2004). “Estudo de Hábitos de Leitura e compra de livros”, http://www.apel.pt/gest_cnt_upload/editor/File/apel/estudos_estatisticas/Habitos%20de%20Leitura%202004.pdf [disponível em 30 de Setembro de 2008].
- BONACHO, Fernanda (2007), “The Erlebnis of New Reading”, <http://www.cecl.com.pt/workingpapers/content/view/22/53/> [disponível em 1 de Junho de 2008].
- BORGES, Jorge Luís (2000). “Análise da obra de Herbert Quain”, *Ficções*, trad. José Colaço Barreiros, Linda-a-Velha, Abril/Controljornal, col. “Biblioteca Visão”, pp. 45-49.
- BUESCU, Helena (1998). *Em Busca do Autor Perdido. Histórias, concepções, teorias*, Lisboa, Edições Cosmos.
- CASTELLS, Manuel (2001). “Internet y la Sociedad Red”, *La Factoría*, http://www.cabuenes.org/03/documentos/cursos/globalizacion/bloque2/glob_blq2_08.pdf [disponível em 1 de Junho de 2008].
- CASTRO, Rui Vieira e M^a de Lourdes Dionísio de Sousa (2000). “Hábitos e atitudes de leitura dos estudantes portugueses”, <http://www.ectep.com/literacias/orientacoes/ensaio/01.html> [disponível em 1 de Junho de 2008].
- CHARTIER, Roger (2001). “Lecteurs et Lectures à l’âge de la textualité électronique”, http://www.texte.org/conf/index.cfm?fa=texte&ConfText_ID=5 [disponível em 1 de Junho de 2008].
- FERNANDES, António Teixeira (1998). *Práticas e Aspirações Culturais. Os Estudantes da Cidade do Porto*, Porto, Edições Afrontamento/Câmara Municipal do Porto.
- L’Histoire* (2006), Paris, Société d’Éditions Scientifiques, sept., n^o 312.
- PEREIRA, Duarte Costa (2007). *Nova Educação na Nova Ciência para a Nova Sociedade. Fundamentos de uma Pedagogia Científica Contemporânea*, vol.I, Porto, Editora UP.
- PIAULT, Fabrice (1995), *Le Livre: la fin d’un règne*, Paris, Éditions Stock.
- “Plano Nacional de Leitura”, <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/index.php?s=textos&pid=1511&tab1id=1485&tab2id=1499> [disponível em 30 de Setembro de 2008].
- SKAR, Stacey Alba D. (2002). “Pedagogia y tecnologia en educación norteamericana: vínculos con la literatura y la lectura”, *El Fomento del Libro y la Lectura*, Chaco, Fundación Mempo Giardinelli, pp.11-21.
- STEINER, George e Cécile Ladjali (2004). *Elogio da Transmissão. O professor e o aluno*, Lisboa, Dom Quixote.

LIRE UN BLOG: L'AUTOFICTIF D'ERIC CHEVILLARD

DOMINIQUE FARIA
Universidade dos Açores
dominiquefaria@uac.pt

Résumé

Eric Chevillard est un écrivain qui publie depuis une vingtaine d'années aux Editions de Minuit et qui tient un blog, *L'Autofictif*, depuis septembre 2007. La publication de la première année du blog étant prévue pour Janvier 2009, nous nous proposons de nous interroger sur les différences entre ces deux versions du même travail et d'essayer d'identifier les conséquences qu'elles peuvent avoir sur le processus de lecture et le plaisir que celle-ci procure au lecteur. Cela nous permettra de conclure que, bien que le contenu soit le même, le genre de lecture qui en est fait dans chacun des supports, ainsi que le plaisir qui s'en dégage sont différents.

Abstract

Eric Chevillard is a writer who has published for the last twenty years at Les Editions de Minuit and who keeps a blog, *L'Autofictif*, since September 2007. The first year of the blog is going to be published in January 2009. We aim at grasping the differences between these two versions of the same work as well as the consequences they have on the process of reading and the pleasure that comes from it. This will allow us to see that, although their content is the same, each of these versions calls for a different kind of reading and produces different sorts of pleasures.

Mots-clés: Chevillard, Blog, Lecture

Keywords: Chevillard, Blog, Reading

Eric Chevillard a écrit une vingtaine de livres, publiés pour la plupart aux Editions de Minuit. Auteur peu conventionnel, toujours provocateur, il s'est aperçu des potentialités des nouvelles technologies et, bien qu'il continue à publier ses romans sur papier, il s'est aussi engagé dans de nouveaux projets sur internet, notamment la création d'un blog, *L'Autofictif* (<http://l-autofictif.over-blog.com/>), qu'il tient depuis septembre 2007. Il y introduit chaque jour une entrée datée, avec un texte qui, comme le suggère le titre, peut relever aussi bien de l'autobiographie que de la fiction. Le lecteur y trouve des aphorismes, des micro-récits, des calligrammes, des haïkus, mais aussi des commentaires sur l'actualité internationale et des critiques sur le monde littéraire. La variété des propos y est donc très étendue, mais l'on y reconnaît les traits caractéristiques du travail de Chevillard: l'autodérision, la méfiance envers la langue, la réflexion sur l'écriture, son style si particulier, son goût de l'absurde, et surtout son humour, où rien n'est interdit, de l'ironie au non-sens et des jeux de mots aux commentaires polémiques.

L'annonce de la publication de la première année du blog, prévue pour janvier 2009, chez L'Arbre Vengeur, une jeune maison d'édition, invite à la comparaison entre ces deux versions et à la réflexion sur leurs différences, ainsi que sur les conséquences que celles-ci peuvent avoir sur le processus de lecture et le plaisir de lire.

La différence la plus visible entre un livre imprimé et sa version numérique concerne l'aspect matériel. Ainsi, lorsque le lecteur prend dans ses mains l'édition sur papier de *L'Autofictif*, l'objet-livre lui permet de saisir immédiatement la totalité du texte, tandis que le paratexte lui fournit des informations supplémentaires sur ce travail. En effet, la couverture et l'avertissement de ce livre de Chevillard jouent un rôle essentiel dans la présentation du texte au lecteur. L'illustration sur la première de couverture, placée sur un fond noir, très sobre, représente un ensemble de touches en désordre, séparées du clavier d'un ordinateur, qui renvoient à l'origine numérique du texte et suggèrent simultanément, bien que de façon indirecte, son caractère peu conventionnel. Quant à l'avertissement, l'auteur y expose la façon dont il conçoit son projet. Avant d'entamer la lecture, le lecteur y est donc préalablement guidé par l'auteur et l'éditeur, ce qui conditionne ses attentes par rapport à l'ouvrage. Or, ces éléments sont absents de la version numérique de ce texte, ce qui, selon Roger Chartier, n'est pas sans conséquences : "[...] la représentation électronique de l'écrit modifie radicalement la notion de contexte et, du coup, le processus même de la construction du sens." (Chartier, 2001). En effet, le lecteur du blog est confronté, dès qu'il y accède, avec un rectangle blanc sur un fond noir, qui rappelle une feuille en papier, en haut duquel est placé le titre, suivi du texte, inscrit de façon discrète, en petits caractères gris. Ce format, qui rappelle la sobriété des livres publiés chez Minuit, invite le lecteur à se concentrer sur le texte, plutôt qu'à se distraire avec des informations complémentaires : il lit d'abord des

fragments, qu'il interprète tout seul, et cherche les informations manquantes ensuite¹. Le lecteur du blog *L'Autofictif* doit, par conséquent, être plus actif et autonome que celui de la version imprimée.

Cette page numérique a aussi la particularité d'être divisée en deux sections : sur une colonne étroite, à droite, est affiché un calendrier, les archives et les liens préférés de l'auteur; les textes proprement dits sont placés à gauche, chaque entrée étant numérotée, précédée de la date et suivie de l'identification de l'auteur et d'un lien qui permet de recommander le site. Or, cette colonne droite, qui disparaît dans l'édition sur papier, a d'importantes conséquences sur le processus de lecture, puisqu'avec l'écran et la barre de navigation, elle encadre le texte, étant toujours visible, même lorsque la partie gauche de la page change. Qui plus est, elle inclut des références chronologiques, qui renvoient le lecteur au monde réel et à ses préoccupations quotidiennes, ainsi qu'une liste de sites internet, qui met en évidence le statut numérique et construit du blog. Elle incite donc à la modalité de lecture que Dufay appelle la distanciation : "Lecture lucide et 'moderne' des référents, la distanciation saisit le sens comme une construction, comme une combinaison de procédés et de stéréotypes, et elle permet d'évaluer les contenus non plus en termes de vérité 'directe', mais en termes de cohérence et de pertinence." (Dufays, 1994:185). La colonne droite de ce blog rappelle, en effet, constamment au lecteur que ce qu'il lit est un artefact, une fiction forgée par un auteur, l'obligeant, de la sorte, à concevoir ce travail de façon critique.

Certains plaisirs typiquement produits par les livres imprimés sont donc interdits au lecteur du blog de Chevillard, notamment celui d'être confortablement guidé dans sa lecture et celui de plonger dans l'univers fictionnel. En revanche, il peut y trouver d'autres sources de plaisir. Ainsi, la possibilité de maintenir une distance critique par rapport au texte peut lui procurer une agréable sensation de maîtrise, puisqu'il remplace l'abandon de soi, typique de l'immersion fictionnelle, par une sensation de contrôle sur sa coopération avec le texte – d'autant plus qu'il peut, comme le remarque Chartier, à propos du lecteur de textes électroniques, "soumettre le texte à de multiples opérations ([...] l'indexer, l'annoter, le copier, le démembrer, le recomposer, le déplacer, etc.) [et] constituer un texte nouveau à partir de fragments librement découpés et assemblés" (Chartier, 1994). Il peut donc ressentir la satisfaction de ne pas être dupe, de ne pas tomber dans le piège de l'illusion fictionnelle et celle d'être plus actif et indépendant.

Un autre aspect qui distingue le blog de son édition imprimée est la publication au jour le jour et en temps réel, Chevillard y introduisant une nouvelle entrée chaque nuit. Cette

¹ Le site des Editions de Minuit appartient à la liste des liens recommandés et lui permet de s'informer sur Chevillard et son travail, tandis que le titre du blog, qui renvoie à la fois à l'autobiographie et à la fiction, fournit des indices sur le genre auquel le texte appartient, et la lecture de quelques passages lui permettra de comprendre le protocole de lecture.

vitesse de publication a d'importantes conséquences tant sur les sujets traités (elle permet, comme je le montrerai ci-dessous, de commenter l'actualité au moment même où le lecteur est touché par les événements), que sur le rapport entre auteur et lecteur et sur la conception des textes proprement dits.

En effet, cela réduit la distance temporelle entre auteur et lecteur, puisqu'il y a presque une simultanéité entre les moments de la production, de la publication et de la lecture. Le lecteur a ainsi le privilège d'avoir accès directement à ce que Chevillard a écrit le jour même et donc à ses pensées, à son état d'esprit en quelque sorte. Cette sensation de proximité et de complicité avec l'auteur – que le texte imprimé ne produit que partiellement – séduit inévitablement le lecteur.

La publication au jour le jour contribue également à la fragmentation des textes, tant visuellement que chronologiquement. En effet, s'il est vrai que l'écriture de Chevillard est toujours composée de courts passages, il est vrai aussi que dans ses autres ouvrages ceux-ci se suivent, la plupart des fois sans qu'il y ait une division en chapitres. Or, dans le blog, un nouveau texte est publié chaque jour et il est graphiquement isolé du contexte, ce qui oblige le lecteur à se concentrer spécifiquement sur lui et à le lire plus attentivement. D'ailleurs, la régularité formelle de ses morceaux – chaque section contient trois passages de longueur inégale² – ainsi que la valorisation du style et la densité sémantique, typiques de l'écriture de l'auteur, demandent une lecture plus lente et plus attentive au tissu textuel.

Cette publication journalière implique aussi que le projet soit virtuellement inachevable et, par conséquent, que ce travail soit en constante mutation. Cela crée un certain suspens (produit par l'attente et la curiosité de lire ce qui sera écrit le lendemain), maintient l'intérêt et invite le lecteur à revenir au site, mais cela donne aussi lieu à une organisation des textes et, par conséquent, à un ordre de lecture très peu conventionnels et confortables. Ainsi, tandis que dans l'édition sur papier de *L'Autofictif* le premier passage que le lecteur lit est le premier à avoir été écrit, dans son édition numérique, le premier affiché lorsque l'on accède au site est le dernier à avoir été créé : le mot " fin ", en haut de la page, renvoie au 20 septembre 2007, la première entrée datée. Plusieurs organisations de la lecture sont, par conséquent, possibles selon que l'on décide de lire les fragments du plus récent au plus ancien ou du plus ancien au plus récent³. Le parcours y est fait d'avances et reculs et il semble peu probable que deux lecteurs aient une expérience de lecture semblable. En effet, lorsqu'il y a reprise d'un sujet, par exemple, l'interprétation variera selon que la lecture se fait de la première occurrence à la dernière ou dans un ordre différent.

² Chevillard joue d'ailleurs avec cette règle qu'il s'est lui-même imposée, écrivant quatre textes, le 17 juillet 2008, dont le quatrième est précisément "Quatre ? ! Non ? ! Si !".

³ A vrai dire, le nombre de variations est infini, un lecteur pouvant accéder au site de temps en temps et lire un nombre variable de textes d'affilée.

Ainsi, l'édition sur papier de *L'Autofictif* présente au lecteur un texte fini, un message définitif, interchangeable, qui demande une lecture linéaire et progressive, selon un ordre préalablement établi. En revanche, l'édition numérique lui propose un texte morcelé, incomplet et changeant, qui défie les conventions de lecture traditionnelles, associées au livre imprimé. La lecture du document numérique est, en effet, plutôt lente, discontinue et développée selon un ordre choisi individuellement par chaque lecteur. Cela plaira à tous ceux qui préfèrent se questionner sur l'ordre établi plutôt que de le suivre aveuglement.

Pour ce qui est des textes du blog, la première constatation qui s'impose est que leurs sujets procurent une sensation de plus grande proximité avec l'auteur. C'est le cas de ceux qui font des renvois intratextuels aux livres imprimés de Chevillard:

Palafox, notre animal de compagnie, tantôt se fait appeler Toxo le chat, tantôt il est une vile scolopendre jaune dans la salle de bains. (le 21 mai 2008).

Désiré Nisard, Alexandre Jardin, parce qu'il faut bien nommer nos allergies, même si ces noms ne sauraient les circonscrire absolument [...]. (le 2 mai 2008).

Et maintenant, lis ça, ma puce, c'est la suite, ***Mourir enrhumé Harry Potter, L'œuvre posthume d'Harry Potter, Les absences d'Harry Potter***. [souligné par l'auteur] (le 4 avril 2008).

En effet, le premier passage cité porte sur Palafox, un animal protéiforme (*Palafox*, 1990), tandis que le deuxième mentionne Désiré Nisard (*Démolir Nisard*, 2006). Quant au dernier, il est un pastiche de plusieurs titres: *Mourir m'enrhumé* (1987), *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* (1991) et *Les absences du capitaine Cook* (2001). Comme toujours dans le travail de cet auteur, ces références intratextuelles ne sont pas signalées en tant que telles, ce qui rend leur identification difficile. Elles s'adressent spécifiquement au lecteur averti, qui connaît les ouvrages auxquels elles renvoient. Elles fonctionnent au fond comme un clin d'œil à ce lecteur, avec lequel un rapport d'exclusivité est établi.

Or, bien que les textes de *L'Autofictif* n'aient pas été réécrits pour la publication sur papier, ils y produisent un effet différent, car la sensation de complicité y devient moins intense. C'est le cas des passages qui contribuent le plus directement à créer cet effet – ceux à caractère autobiographique. En effet, *L'Autofictif* est aussi, comme le suggère le titre, un autoportrait. Chevillard souligne cependant, dans l'avertissement au lecteur de l'édition sur papier, que la fiction y joue un rôle essentiel: "Mon identité de diariste est ici fluctuante, trompeuse, protéiforme [...]. [J]e me considère là à mon tour comme un personnage, je bascule entièrement dans mes univers de fiction où se rencontre aussi, non moins chimérique peut-être, le réel." (Chevillard, 2009: 7-8). Dans ce projet, que l'auteur décrit

aussi comme une dérision de l'autofiction, il y a donc une fusion entre réel et fiction, qui rend impossible de distinguer ce qui relève de l'une ou de l'autre. Or, selon Philippe Vilain, un des aspects les plus séduisants de l'autofiction est précisément son pouvoir de "[l]aisser le lecteur dans cette ambiguïté, [de] brouiller les pistes, [de] s'arroger la liberté d'exagérer des événements vécus" (Vilain, 2009 : 38.). Chevillard, qui aime cultiver des situations ambiguës, profite bien de cette occasion de provoquer son lecteur.

Ceci dit, certaines idiosyncrasies contribuent à la création de l'image d'un homme mal adapté au monde, qui a des aversions, notamment envers certains écrivains et critiques littéraires, et des goûts particuliers, comme celui pour les animaux – surtout ceux qui sont menacés d'extinction – et pour Agathe. La naissance de la fille de l'écrivain est d'ailleurs annoncée le 24 avril 2008:

Agathe

47 cm

2 kg 800

Ce passage, remarquable par son minimalisme, est le premier d'une série de commentaires sur Agathe, un des sujets préférés de Chevillard. Quoiqu'on doive être sur nos gardes et ne pas croire aveuglement à tout ce que l'auteur nous raconte sur sa vie personnelle, il est évident que certains événements concernant sa vie intérieure et familiale y sont effectivement décrits, ce qui crée chez le lecteur une sensation de complicité avec cet être traditionnellement conçu comme énigmatique et inaccessible. Or, dans le blog, ce plaisir est intensifié par la publication en temps réel, qui permet à un lecteur assidu de recevoir la nouvelle de la naissance de la fille de l'auteur le jour même où l'événement a eu lieu.

La liste des liens préférés de Chevillard, qui disparaît dans l'édition sur papier, produit un effet semblable. Ceux-ci renvoient soit à des projets auxquels il a collaboré soit à des sites de littérature qu'il nous propose de visiter. Dans les deux cas, il s'agit généralement de travaux plutôt provocateurs et expérimentaux. Par ce geste, non seulement il exprime ses goûts personnels, mais il guide aussi en quelque sorte le lecteur, suggérant indirectement comment son travail doit être conçu. En effet, ses commentaires aussi suggèrent qu'il est un auteur peu conventionnel, lu par un petit nombre de lecteurs⁴.

⁴ "Comme tout le monde, je marche en remuant les jambes, comme tout le monde, j'ai connu l'amertume et la douceur de l'amour, (...) comme tout le monde, je vais mourir – il ne manquerait plus que je sois un auteur grand-public ! Pitié, non ! N'a-t-on pas compris ? C'est un peu de solitude enfin que je vais chercher là." (le 4 novembre 2008)

Les paragraphes qui traitent des sujets de l'actualité contribuent aussi à produire de la complicité, bien que pour des raisons différentes. Ainsi, l'entrée du dix-huit juillet 2008, qui porte sur la libération d'Ingrid Betancourt, un événement ayant eu lieu le deux juillet⁵, met en évidence ce qu'auteur et lecteur ont en commun : ils vivent dans le même espace et le même temps, étant, par conséquent, touchés par les mêmes événements. Il s'agit d'un effet qui n'est plus produit par l'édition sur papier, que le lecteur ne lira que plus tard.

Il semble donc que, dans tous ces cas, le fait que peu de temps se soit écoulé entre le moment où l'événement a eu lieu et celui où il a été commenté, mis en ligne et lu intensifie cette sensation de complicité. Celle-ci est, par conséquent, allégée dans l'édition sur papier dû à l'écart de temps qui sépare la production du texte de sa réception.

Ainsi, bien que le contenu des deux versions de *L'Autofictif* soit le même, le livre imprimé incite à une approche plus traditionnelle. L'ouvrage y devient un ensemble cohérent et fini, organisé selon un ordre préétabli, invitant à une lecture linéaire, ce qui permet au lecteur d'être plutôt passif dans son rapport au texte. Or, Picard affirme que, lorsque le lecteur devient plus passif, il est dans une situation de "playing", il joue le rôle de ce qu'il appelle le "lu": "Le *joué*, le *lu*, seraient du côté de l'abandon, des pulsions plus ou moins sublimées, des identifications, de la re-connaissance et du principe de plaisir [...]. D'où la forme passive." (Picard, 1986 : 112). Le lecteur de Chevillard devient donc le "lu", lorsqu'il lit sur papier, puisqu'il y fait une lecture confortable et rassurante. Son rapport au texte relève de la modalité de lecture que Dufays appelle la participation : il s'identifie au narrateur et plonge dans cet univers à demi-fictionnel (Dufays, 1994:184-196). A noter que cet effet d'immersion fictionnelle permet au lecteur de considérer sa propre affectivité avec une certaine distance. Comme le montre Schaeffer, "[u]ne des fonctions principales de la fiction sur le plan affectif résiderait [...] dans le fait qu'elle nous permet de réorganiser les affects fantasmatiques sur un terrain ludique, de les mettre en scène, ce qui nous donne la possibilité de les expérimenter sans être submergés par eux." (Schaeffer, 1999 : 324). En effet, lorsque le lecteur s'abstrait du réel et s'imagine vivre dans le monde fictionnel, celui-ci devient pour lui un espace de plus grande liberté, où il peut expérimenter des émotions peut-être censurées par la société. Le plaisir qui advient de la lecture de la version imprimée de *L'Autofictif* est donc plutôt émotionnel que cérébral. Outre ces plaisirs, le lecteur de la version imprimée a aussi le privilège de posséder l'objet-livre, de le toucher, de le sentir et de le souligner – de le rendre sien, au fond – des sensations qui sont interdites au lecteur de l'édition digitale.

⁵ "Ingrid Betancourt a remercié Dieu et la Vierge Marie pour le *miracle* de sa libération. Il paraîtrait qu'ensuite seulement elle a froncé les sourcils et les a un peu grondés pour avoir si malignement ourdi son enlèvement." (le 18 juillet 2008).

En revanche, la version numérique correspond à un message changeant et voué à l'inachèvement. Elle implique un ordre de lecture inversé, donnant lieu à une lecture fragmentée, discontinue, plurielle et peu rassurante, ce qui constitue un défi aux conventions associées au *codex*, la forme du livre adoptée par les sociétés occidentales depuis dix-huit siècles. Ce rapport au texte est proche de ce que Marc-Mathieu Münch appelle la lecture esthétique "Dans la grande lecture, la lecture esthétique, l'esprit est en pleine activité. Il est au sommet de ses capacités." (Münch, 2005 : 384). En effet, le lecteur du blog doit être plus actif, plus concentré sur l'aspect formel, stylistique du texte que celui du livre en papier. Le plaisir qu'il éprouvera est, par conséquent, plus intellectuel qu'émotionnel et il est produit surtout par la sensation de plus grande proximité avec l'auteur, par l'attente et la découverte du prochain texte qu'il écrira, mais aussi par la sensation de maîtrise qui advient de son approche plus critique et consciente du texte.

Bibliographie

- CHARTIER, Roger (1994). "Du Codex à l'Écran : les trajectoires de l'écrit" [en ligne]. In: *Solaris*, n°01 [disponible le 16/12/2009] <URL:<http://biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d01/1chartier.html>>.
- CHARTIER, Roger (2001). "Lecteurs et lectures à l'âge de la textualité électronique" [en ligne]. In: *Colloque virtuel – écrans et réseaux, vers une transformation du rapport à l'écrit ?*. Bibliothèque publique d'information – Centre Pompidou [disponible le 16/12/2009] <URL: http://www.text-e.org/conf/index.cfm?fa=texte&ConfText_ID=5>.
- CHEVILLARD, Eric (1987). *Mourir m'enrhume*. Paris: Minuit.
- CHEVILLARD, Eric (1990). *Palafox*. Paris: Minuit.
- CHEVILLARD, Eric (1999). *L'Oeuvre posthume de Thomas Pilaster*. Paris: Minuit.
- CHEVILLARD, Eric (2001). *Les Absences du Capitaine Cook*. Paris: Minuit.
- CHEVILLARD, Eric (2006). *Démolir Nisard*. Paris: Minuit.
- CHEVILLARD, Eric (2007-). *L'Autofictif* [disponible le 30/01/2009] <URL: <http://l-autofictif.over-blog.com/>>.
- CHEVILLARD, Eric (2009). *L'Autofictif, journal 2007-2008*. Talence: L'Arbre Vengeur.
- DUFAYS, J.L. (1994). *Stéréotype et lecture*. Liège : Mardaga.
- JOUVE, Vincent (2005), *L'expérience de lecture*. Paris: Éditions L'Improviste.
- MÜNCH, Marc-Mathieu (2005). "Lecture de la beauté ou beauté de la lecture". In : JOUVE, Vincent (2005), *L'expérience de lecture*. Paris: Éditions L'Improviste : 375-384.
- PICARD, Michel (1986) *La Lecture comme jeu*. Paris: Editions de Minuit.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1990). *Pourquoi la Fiction ?*. Paris: Seuil.
- VILAIN, Philippe (2009). *L'Autofiction en théorie*. Paris: Les éditions de la transparence.

DIGITAL POETRY: A NAISSANCE OF A NEW GENRE?

GIOVANNA DI ROSARIO

IN3 Internet Interdisciplinary Institute
UOC Universitat Oberta de Catalunya
gdi_rosario@uoc.edu

Resumo

Este trabalho terá como tema e como objecto de estudo práticas da poesia digital: ou seja entender esta acção como prática criativa e prática da “leitura”. *Ler* é sempre ler: esta acção consiste sempre em perceber e utilizar os sinais derivados pelo trabalho de um “autor”, de qualquer modo, a ordem, o nível de atenção exigido pela leitura de textos eletrônicos, textos ambíguos, instáveis e fluidos diferem. O computador e a Internet oferecem um campo novo ao jogo criativo da escrita: o computador traz ao de cima a natureza reticular da escrita e do espaço entretanto a Web multiplica e dispersa a sua dimensão. Nós tentaremos então identificar os elementos estratégicos que constituem a poética do texto digital para estabelecer como esta prática criativa emergente complica a noção do sujeito. Considerando a relação entre a poesia (texto verbal) e as imagens (audiovisuais) analisaremos os poemas digitais que exemplificam as estruturas e os estilos deste novo género de “neo vanguardismo”.

Abstract

This paper will have as its main research object the study of digital poetics practices: creative practice and “lecture” practice. *Reading* is always reading, i.e. this action consists always in perceiving and picking up signs derived by the work of an “author”, however the order, the level of attention demanded by the reading of electronic texts, ambiguous, instable, fluid texts, is different. Computer and internet offer a new field to the creative game of writing: computer finds out the reticular nature of writing and the web space multiplies and disperses the dimensions. We will try then to identify the strategic elements which constitute the poetics of digital texts to establish how this emergent creative practice complicates the notion of genre. By considering the relation between poetry (verbal text) and images (audio-visual) we shall be analyzing digital poems which exemplify the *structures* and *styles* of this kind of *new avant-garde genre*.

Palavras-chaves: Poesia digital, Prática criativa, Prática da “leitura”

Keyword: Digital poetry, Creative practice, Reading practice

Normally, when speaking about contemporary literature, no one quotes literature on line, i.e. electronic literature. If contemporary art makes one think about multi-media, contemporary literature evokes generally only the recent production of traditional publishers. Poetry is probably even in a more frustrated condition, since it tends usually to remind of an *old* and *passed* genre. However, with communication and information technologies, ICT, both literature and poetry were freed from the paper *medium* to explore new ways of expressions. During the last years, poetry has been the object of deep reflections and new experimentations.

We traditionally call poetry an artistic experience related to the word both in oral and written form, whose composition unity is the verse line (alexandrine verse, free verse, etc.). The oral medium should be normally richer. The written poetry, in fact, translated into the page only the segmental part of a text, but it is not able to show the over-segmental part as the tone, modulation, etc. However, we can say that this discrepancy has been cancelled: for instance, emphasis, oral procedure concerning duration, has its graphic form highlighted.

E-poetry: What Is This?

E-poetry – short for electronic¹ poetry - is an *avant-garde* movement even if the very first experimentations on computer-created poetry appeared at the end of the '50. The ELO Electronic Literature Organization² defines e-literature (so e-poetry, too) as digital literature refers to « works with important literary aspects that take advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computer ». This definition includes both work performed in digital media – i.e. “digital born” and work created on a computer but published in print (as, for example, was Brian Kim Stefans's computer-generated poem "Stops and Rebels"). For J-P Balpe, one of the most famous e-writers, e-poetry (and e-literature) concerns only poetical text (with a poetical value) created by computer programming. The problematic concerning ontology is still opened.

Simplifying, digital poetry does not concern digitalization of printed works, (fig. 1) it relates to **digital** texts (fig. 2).

A Word made Flesh is seldom
And tremblingly partook
Nor then perhaps reported
But have I not mistook
[...]

¹ The terms “electronic” and “digital” will be used as synonymous.

² <http://eliterature.org/>

words *kallos*, meaning “beauty”, and *graphos*, meaning “writing”, so that calligram concerns the visual art that emphasizes the beauty of written sign.

1 Κωτίλας
 3 τῆ τοδ' ἀτριον νέον
 5 πρόφρων δε θυμῷ δέξο· δὴ γάρ ἀγνάς
 7 τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας· Ἑρμιάς ἐκείξε κάρυξ
 9 ἀνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονος μέγαν πάροιθ' ἀέξειν
 11 θοῶς δ' ὑπερθεν ἀκυλέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφαισκεν
 13 θοαῖς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσσων, ὄρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσι·
 15 πᾶσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἀκρων ἴεμεναι ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμίας ἴχνος τιθίνας·
 17 καὶ τις ὠμόθυμος ἀμφιπαλτον αἴψ' αὐδάν θηρ' ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμῶν μυχοιτάτῳ
 19 κᾶτ' ὠκα βοᾶς ἀκοᾶν μεθέπων ὃ γ' ἀφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὄρεων ἔσσεται ἄγκος·
 20 ταῖς δὴ δαίμων κλυτὸς ἴσα θοοῖσι ποσὶν δονέων ἄμα πολύπλοκα μεθίει μέτρα μολπᾶς.
 18 ῥίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπῶν δρουσ' εὐνᾶν ματρός πλαγκτὸν μαϊόμενος βαλιᾶς ἐλεῖν τέκος·
 16 βλαχαὶ δ' οἴων πολυβότων ἀν' ὄρεων νομὸν ἔβαν ταυνοσφύρων τ' ἐς ἀντρα Νυμφᾶν·
 14 ταὶ δ' ἀμβρότῳ πόθῳ φίλας ματρός ῥῶοντ' αἴψα μεθ' ἱμερόεντα μαζόν,
 12 ἴχνει θενῶν ταν παναιόλον Πιερίδων μονόδουπον αὐδάν,
 10 ὀριθμὸν εἰς ἀκραν δεκάδ' ἴχνίων, κόσμον νέμοντα ρυθμῶν,
 8 φύλ' ἐς βροτῶν ὑπὸ φίλας ἐλῶν πτεροῖσι ματρός,
 6 λιγυῖά μιν κάμ' ἴφι ματρός ὠδὶς·
 4 Δωρίας ἀηδόνας·
 2 ματέρος

Fig. 3 - Simmias of Rhodes, « The Egg »

Theocrite of Syracuse, then the alexandrine poets, exploited this vein where the drawing and the text are not dissociated but they coincide. It is not just a question of illustrating already written poems, or, conversely, an appendix added to drawings: it is to put together images and writing, or better simulating images by writing.

During the medieval era, manuscripts are illuminated because this new technology allowed decoration. This way, miniature, derived from the Latin *minium*, red lead, illustrated the codices. There is a physical nexus that connects writing and decoration, and there is a relation of sense and significance between them, too. In the first case, the contribution of the illustrator is found as a part of the written message, while in the second one illustration accompanies the text. Therefore, images were a sort of hermeneutic support for deciphering the written part of the text.



Fig. 4 - Collage of illuminated medieval manuscripts

During the Renaissance, calligrams have taken a negative connotation. Rabelais used calligrams to create parody.

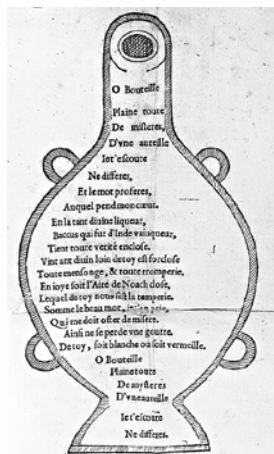


Fig. 5 - François Rabelais, *Le cinquiesme et dernier livres des faicts et dictz heroïques du bon Pantagruel*, 1565

During the 19th century, thanks to Victor Hugo and Charles Nodier, the text form rediscovers its sense in literary activity, though, in these compositions, poetry does not act to represent animals, objects, etc. but it is exploited to give a significant symbolic value to the typography (the use of different types or sizes of characters, the text's position in the page, etc.). In 1829, Hugo publishes in *Les Orientales* an astonishing text of one hundred twenty rhopalic³ verses, entitled "les Djinns".

This connection between visual and writing (a normal aspect in oriental tradition) has carried on along many centuries in western culture, too, even if it is true that with the Gutenberg's era, quoting McLuhan, things changed just because of the *new* medium. From one side, after the invention of press editions, western poetry has undergone paging rules; on the other, anyway, written poetry has always researched for other/different prosodic elements by using for example colours or new composition form on the page space.

It is Stephan Mallarmé, with his famous *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* published in 1897, who traces a difference in poetic experimentations. The text becomes immediately an image. As for the visual dimension, the text follows a new "syntax", using, for instance, capital or tiny letters. Silence is introduced in the reading path by means of the space.

From Mallarmé's *Coup de dés*, Apollinaire's *Calligrammes* to the Visual Poetry (20th century), they have been refusing regularity imposed by typography to take advantage of

³ We call "rhopalic vers" a verse line in which each successive word has more syllables than the one preceding it. Marie Bélisle's *Figure*, which will be proposed in the section "Digital Poetry: Close Readings" represents an electronic version of this kind of experimental writing.

verse lines, signs, blanks and, sometimes, also of typographic characters' *expressivity*. Futurists for example, try to practice a kind of poetics that is utterly a poetics of the present. Its achievements will be asyntacticism, the struggle against syntax as a constraining force, simultaneity, the typographical revolution, words in freedom, *le tavole parolibere*. Futurism promotes the use of the infinitive verb, onomatopoeia and mathematical symbols as a typographical revolution: "on the same page we will use three or four colours of ink, or even twenty different typefaces if necessary". Finally, they will make a free use of expressive orthography: the deformation of words.



Fig. 6 - F. Cangiullo, « Poesia pentagramada »

The Cubo-Futurist suggests finding significance in the forms of letters, in the arrangement of text on the page, in the details of typography. The poet should arrange words in the poems like the sculptor arranges colours and lines on the canvas.

As far as Apollinaire and his *Calligrammes*, he defines his position within and with respect to Futurism. In it he reveals himself as a poet of order and also as a poet of a(n) [r]evolution. On the one hand we find calligrams such as "Il pleut" (1916), which fits perfectly into the ancient tradition of technopaegnia and of the *carmina figurate* (Fig. 7).



Fig. 7 - G. Apollinaire, « Il pleut »



Fig. 8 - G. Apollinaire, « Lettre-Océan »

It has linear verses which are arranged from top to bottom on lines that are slightly slanting in order to contribute to the effect of rain. Here the iconism is used to reinforce the sense of the text. Besides this, it functions as an amusement as well. At the same time we find the "Lettre-Océan" (1914), which is a good example of the management of space on the page (Fig. 8).

The Dada movement tries to express the negation of all standard aesthetic. Dadaists use novel materials and find humorous ways of expression, by using different elements to create art. Tzara, for instance, would begin a poem by cutting words out of some 'old' poem (by Shakespeare, for example), shaking the words up in a hat, and reading them aloud as pulling the bits of paper out of the hat and thereby creating a 'new' poem.



Fig. 9 - Front page of *Mecano* No. 45, Amsterdam (1923)

Surrealists use automatic writing to create poetry. Surrealist poetry is exempt from aesthetic judgment. It needs another kind of aesthetic and unconsciously it proposes it. “Turns without reflections to the curves without smiles of shadows with moustaches, registers the murmurs of speed, the miniscule terror, searches under some cold cinders for the smallest birds, those which never close their wings, resist the wind” (Eluard, 2001).

The *Lettrist* poet works in a variety of forms including sound as well as graphic arts involving letters. Isou (1949) noted that Dada had chiseled art down to the word, while *Lettrism* was intended to refine it to the letter. “Je préfère mon nouveau dégoût à l'ancien goût dégoûtant” (I'd rather have my new distaste than the old distasteful taste). The Lettrist movement has influenced other movements and continues today, mostly in the form of hypergraphical works and paintings.

Fluxus – a name taken from a Latin word meaning “to flow” – is an international network of artists, composers and designers noted for blending different artistic media and disciplines. They have been active in visual art and music as well as literature, urban planning, architecture, and design. Fluxus is often described as intermedia, a term coined by Fluxus artist Dick Higgins in a famous 1966 essay, *Statement on Intermedia*. For example, poetry and visual art intersect in visual poetry, and concept, text, and performance intersect in Fluxus Event Scores. Fluxus encourages doing oneself aesthetics, and valued simplicity over complexity.

Like Dada before it, Fluxus includes a strong current of anti-commercialism and an anti-art sensibility, disparaging the conventional market-driven art world in favour of an artist-centered creative practice. Fluxus artists prefer to work with whatever materials were at hand, and either created their own work or collaborated in the creation process with their colleagues. There are some kinds of poetry which traversed last century (but which are still very dynamic) and whose many features are found in electronic poetry: concrete and visual poetry, sound poetry, etc.

Visual and concrete poetry are those which implement “visual meaning of varied nature, plastics or iconic”. One will have recognized of course the “*calligrammes*”, which have here the appearance of pioneers for a kind which has largely developed, as we said, beyond Apollinaire and Marinetti (Futurism), and in a tradition which, however, exists since the Ancient Greece. In the Sixties, the image appeared in the poem: photographs, advertising image, icon... and brings there the unverifiable character of its polysemia. It is the starting point of a “pop poetic culture” linked to Andy Warhol. It is during the Eighties, however, that the first digital and electronic experiments are born, as an inheritance of visual and concrete research.

Sound poetry enjoys a great vitality and an astonishing diversity. Its history goes up with the beginning of the century, even if it truly starts in the Fifties. The more astonishing productions are those which, at the end of the century, exploit the last technologies of sound and communication. It covers the poetic production “bringing into playing the voice and resorting to electroacoustic tools” (microphones, improvisations around the tape recorder, computer...). It integrates a gestural dimension which sometimes connects it with the “performances” developed in the Sixties. Its new devices: the disc, the magnetic tape, the audio cassette, then the video or the CD-ROM.

Digital Poetry: Brief History

According to Decio Pignattari (1977) concrete poetry, which communicates its own structure « structure content », announces the arrival of digital poetry. Computer created poetry was born in 1959 at Stuttgart, Federal Republic of Germany, when the German linguistic Max Bense, with the aid of an engineer, Theo Lutz⁴, succeeded to produce the first electronic free verses, using a machinery that was still called “calculator” and not computer. Thanks to the evolution in technology, in the following years other *electronic* poetry experiment started in Canada and in France where, always in 1959, a French engineer, François Le Lionnais, apparently convinced Raymond Queneau to found the “Séminaire de Littérature Expérimentale”, that in 1960 would be changed in the famous Oulipo, «Ouvroir de Littérature Potentielle». As far as the Italian experience is concerned, we shall remember the poem *Tape Mark* by Nanni Balestrini, made in 1961 with an IBM calculating machine. In 1985, in occasion of an international exhibit held in Paris at the Centre Georges Pompidou, titled “Les Immatériaux”, the Alamo group introduced its first poems “generated” by computer, which sanctioned the birth of a new form of visual poetry “animated” by this new medium.

To this technological revolution we should add another important step which took place in 1993, when the technology that has made the net popular was invented. From that date that a proliferation of web-sites of “cyber-poetry” began and, consequently, a new generation of digital authors was born. The advent of the net marks a breaking point with the past and opens up unexpected possibilities to literary creation as well: besides providing new chances to the literary (and poetic) productions, the WWW also allows you to become your own publisher. From then on, we have been witnessing an incessant multiplication of poetic creations published on the net.

⁴ Almost concurrently in the United States, Brion Gysin was able to do the same thing.

If it is true that every medium develops its own structure, it is also true, from a narratological point of view, that the same medium could make different products (for instance, the book and the newspaper). Digital poetry could be re-defined thanks to the famous equation of McLuhan (1962): not being able to compromise the language anymore, poetry will have to compromise the medium. Electronic writing allows many creative possibilities because it makes visible all the different elements which make the interpretative course of a sign, by arranging in the same visual space verbal signs and audio-visual images. The writing space, i.e. the medium, is made immaterial by these “new” technologies, but the sacrality of the poetic speech is based on the materiality (Greimas, 1972). In this context then, what does become the poetic speech in digital poetry? Could the poetic speech, become, perhaps, fluctuant? That would seem to be true for poems created by a collective of artists, where due to the Internet technology, a virtual community works on the same text, which finally, one would seem to be able to define really open.

By intensifying the dislocation of the structures of the communicative language (Kristeva, 1974), digital technologies seem to increase the poetic variation. The computer and the Internet brought a new spatiality and a new temporality to the text (and also in the poetic text).

According to Katherine Hayles (2007: 5), anyway, “to see electronic literature only true the lens of print is, in a significant sense, not to see it at all”. As she states, the multimodality of digital art works challenges writers, users, and critics to bring together diverse expertise and interpretive traditions to understand fully the aesthetic strategies and possibilities of electronic literature.

Electronic literature tests the boundaries of the literary and challenges us to re-think our assumptions of what literature can do and be. Moreover, there are different kinds of e-poetry. For instance:

- Dynamic electronic poetry/or flash poetry: the strongly aspect is exactly word and images dynamism. Moreover the dynamism is necessary for the meaning's construction.
- Visual e-poetry: images interact and/or help to decipher the text;
- Digital poetry with a passive interaction: the readers has to click on existed link to “advance” (not only in a linear sense) in the lecture;
- Digital poetry with an active interaction: the reader participates at the creation of the text;
- Generative e-poetry; text generator;
- Collaborative e-poetry;

- ASCII poems focusing on the code⁵.

Digital Poetry: Close Readings

Marie Bélisle's *Caractères*, work number 1, is composed by two texts as the colours of the letters and the word-buttons on the picture suggest. The page opens with a picture, suddenly a text appears and at once slides down, stopping itself down the picture: the image (the picture) becomes a simulacrum of the writing.



Fig. 10 – Marie Bélisle, *Caractères*

Two letters are emphasized in the text: a light blue /A/, and a light brown ///. By grazing with the cursor on the /A/, both in the text and in the picture, the // will appear, creating new form of words: so from the /A/ of “fraction” we can pass to the // of “friction”. The structure, itself, reminds of mathematical fraction. The third line verse “lorsqu’une toile s’offre comme”, the only one that is not composed of mutable letters, seems to represent the division between and inside the texts. When the reader opens the page, he/she finds a graphic text moving from a picture, but two vowels remain identifiable in it: an /A/ and an ///. These two vowels, actually, become the buttons to read two of several combinations of texts. The first one proposes to start with a word containing the vowel /A/ that can be transformed in ///: “fraction” to “friction”, the other words containing the vowels /A// are: “intérieur” which becomes “antérieur”, the verb “s’évide” becomes “s’évade”, (from digging to escaping, from soil to sky) and, finally from an “écrin” we pass to an “écran”. So, the single elements can be changed, transforming the text into another and into another... This changing of letters is a

⁵ Due to the particularity of this kind of creations ASCII poems will not be part of this work.

linguistics commutation, used to identify the significant of a word and then to understand its sense. It is through its form, its substance in Hjelmslev terms, that the poetry will rich its expression. Finally, this text reminds also of a mathematical equation: /A/ is to /I/ as /I/ is to /A/, but the final result is different./A/ and /I/ introduce a difference into the repetition: fraction/friction/écran/écrin,... The paradox of the repetition - according to Deleuze (1968: 7) - it is that we can speak about the repetition only thanks to the difference and to the change which it introduces. This text is a material work that assembles and forms. Its roots are deep, they are under the text, it is the text itself that invites the reader to "évider" (to dig) in order to find a new shape under the apparent one, in order to find an /A/ instead of an /I/, passing from an "écran" to an "écrin" (case/casket). Although closed in the casket's screen (écran /écran), the letters rubbing and splitting (frioctionner/fractionner) to let the word dis/appear.

Another interesting work by Marie Bélisle is *Figures*. There are four figures:

1. « Figures Variables »
2. « Figures Parallèles »
3. « Figures Constantes »
4. « Figures Tangentes »

The author explains her texts:

Les textes de *FIGURES* sont construits comme une illustration littéraire du Nombre d'Or et de la suite de Fibonacci. En tant que constante mathématique et esthétique, le Nombre d'Or constitue une « matrice » formelle qui permet de déterminer le nombre de mots et de lignes des textes ainsi que la façon dont ils s'imbriquent l'un dans l'autre. Les textes de *FIGURES* sont donc des Rectangles d'Or où les mots servent d'unité de mesure horizontale et les lignes d'unité de mesure verticale (Bélisle, 1999).

Figures are built like a literary illustration of the Golden Ratio following Fibonacci's ideas. As an aesthetic and constant mathematics, the Golden Ratio (or Golden Section) constitutes a formal "matrix" which makes possible to determine the number of words and lines in texts as well as the way in which they imbricate one another. *Figures* are thus Gold Rectangles where the words are used as horizontal measuring unit and the lines as vertical measuring unit. Leonardo Fibonacci is an Italian mathematics of the Middle Ages (1175-1240) and he is recognized the inventor of a succession of numbers founding a link connected with the Golden Section. Each number represents the sum of the two numbers that precede it: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144... The more one advances in the

series, the more the relationship between two consecutive numbers approaches at Phi, (1,618): $8 \div 5 = 1,6$ $55 \div 34 = 1,617$ $144 \div 89 = 1,6179$

The Greek letter Phi indicates a constant mathematics called Golden Section, its value is of 1,618. Thus, when the relationship between the height and the width of a rectangle corresponds to Phi, one speaks about a Gold Rectangle: it is the case, for example, of a rectangle of 144 mm X 89mm.. Largely used in art and in architecture, the Golden Section represents an ideal of balance and elegance of the proportions. It allows, by drawing up a constant relationship, to generate forms harmoniously linking one another thanks to their isomorphism.

Figures as you can see are “text-spirals”. The characteristic of these texts, therefore, is that by passing with the cursor on the given segments the text advances or moves back in a symmetrical way, for example in “Figures Variables” from an opening line verse (*Figures/variables*):



Fig. 11 – Marie Bélisle, *Figures* (first images)

the reader can reach in only three clicks the complete poem, which will form a rectangle⁶:



Fig.12 – Marie Bélisle, *Figures* (last image)

⁶ « malgré ce qui survit en nous, voilà presque/advenu l'âge de toujours, éperdu de certitude/comme si nous nous étions égarés dans les/métaphores nous croyons que les figures et mouvements/du langage remplacent les mobiles variables du plaisir ».

The words form and deform the sense of the text by moving in the space, doubling the number of the line verses and their meanings, creating figures and movements, metaphors⁷, i.e. substituting a part to another, a sense to another one.

Faith by Robert Kendall can be a perfect example of how words in electronic writing can easily assume a visual value, it can be considered as a concrete poem; nevertheless, this text shows as the dynamism and not only the materiality of the language suggests a second meaning.

I propose to use the semiotic word *entax* to define this sort of “typographical syntax”. We can trace a semiotic difference between *syntax* and *entax*. Briefly, if *syntax* covers the assembly operations of both figures and signs along the external space of a sign system, *entax* indicates the system of the operations assembling the letters inside the figures. The *syntax* regulates the grammatical relationships among the linguistics signs; the *entax* regards the relationship of mutual disposition that is created among the characters in an inscription space.

So the *entax* comprises all arrangements and combination of typographic elements in the space of a page. According to Wedhe (2000: 119-126) texts usually adhere to specific configuration of typographic elements which serve to identify single text as belonging to a specific text or genre. There is also a pragmatic level of typography and it is embodied in the use of certain type and text-graphic elements for particular envisaged effects.

In attempt to specify the *entax* we suggest to classify into three domains:

- Micro-*entax* (morphology) which refers to fonts, letters and to configuration of typographic signs in lines and text blocks, which deals with morpheme: words' forms and colors changing in “Faith”;
- Meso-*entax* (semantic) which relates to the graphic structure of the all document, which refers to the lexeme.
- Macro-*entax* (pragmatic) which relates to the graphic and visual structure of the all document, which refers to the sentence in its context: “leap” in the poem “Faith” (it recreates the idea of the movement, like the other verbs of movement, but, moreover it suggests that it is necessary “to jump now” to advance in the reading).

Faith is made of a sequence where some pauses are introduced. The sequence, therefore, is divided into five other subsequences; inside these subsequences the process

⁷ Metaphor is a rhetoric figure: a part can substitute the other because they are linked by a relationship of **resemblance**.

advances automatically. Between a subsequence and the other, instead, there is a link, which permits the reader to keep on reading the other subsequence. The subsequences, moreover, are made of segments of text that appeared and disappeared according to different time and movements. Every subsequence differs from the others for the way in which the text in the window appears (and inside of each subsequence, some segments differ from the others for the various type of movement that they complete). The first subsequence, for instance, contains the word “Faith”, which is also the title, written in orange gothic types and nothing else.

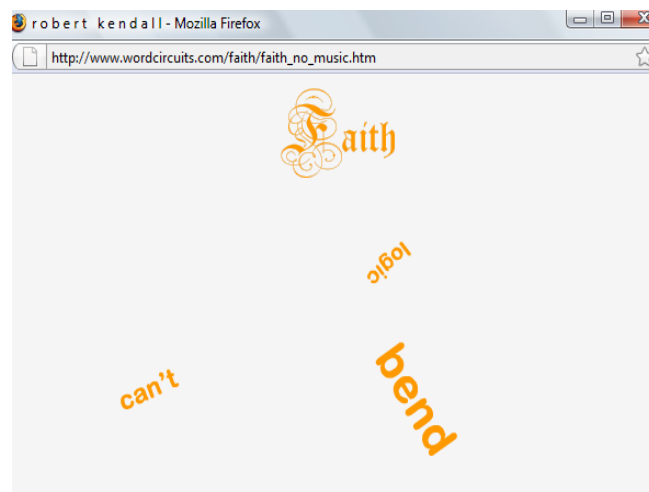


Fig. 13 – Robert Kendall, Faith

Then it begins to fall from the high, the word “logic”, which hits and bounces “Faith”, afterwards “logic” dissolve itself, accompanied by a metallic sound which increases the frequency with the number of times that the word falls. As far as dimension, “logic” is smaller than “Faith”, but both “Faith” and “logic” maintain constant dimensions during the entire sequence. On the contrary, the others words “can' t”, “bend”, “this”, appear with greater dimensions and, by rotating, they diminish progressively until they placed in the right point of the page. The first sub-poetry is finally composed: “Faith. Logic can' t bend this. I know...”. During the second subsequence new words appear that join the previous ones, modifying and developing the meaning of the text. In this subsequence the words slide horizontally until stopping themselves in a point of the window, their dimensions remain always the same. The colours differ between a subsequence and the other, so that the segments of text that appear in each subsequence are distinguished from those of the previous and the successive ones. As far as the colours in the first subsequence all the words are orange, in second all red, a complementary colour of the orange one. The colours of the words in the successive subsequences are brown and black. So colours are every time more intense, they

communicate, at the same time, continuity regarding the previous subsequence and growing of the emotions until arriving to black, the last one of colour scale.

During the development of every subsequence, associations among the segments, the movement are created: for example, in the third subsequence, the syntagms “red”, “winking” and “neon” flash in the high part of the window just like a neon-light. The visual part, therefore, underlines the metaphor of the text (red, winking neon) emphasizing it, in order to indicate the logic inability to succeed in understanding all phenomena. In the fourth subsequence we have another example: the segments “off the rocker (yippee!)” after being appeared horizontally it slides, simulating a fall. Once again, therefore, the literal meaning of words is represented graphically and is emphasized by the musical foundation (moreover “off the rocker (yippee!)” reminds of the slang expression "off one' s rocker"). All the verbs that indicate movement, after being appeared, doubled themselves in two identical segments, then they assume a less defined colour, but one is raised and it slides away horizontally, while the other remains like pale simulacrum in the same position. Finally, from the left inferior corner appears a syntagm “Leap” (black colour), which, as it has happened to all verbs that indicate movement, doubles itself in two segments. One of these segments occupies the all page.

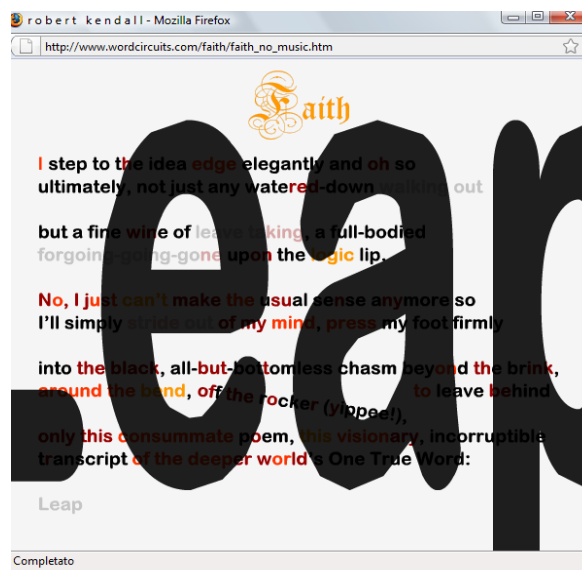


Fig. 14 – Robert Kendall, *Faith*

It is a visual invitation to the reader to “leap now”. In this case we can speak about a pragmatic level of typography. In this macro-entax example the verb “leap” recreates the idea of the movement, like the other verbs of movement, but, moreover it suggests that it is necessary “to jump now” to advance in the reading. This visual figure of extension, quoting Alexandra Saemmer (2007: 107), creates by the entaxe, is the startup of a narrative process.

In the last subsequence the reader can finally understand the substantial ambiguity of the poetry: the graphical animation means exactly the contrary of what the text asserts. The text says: “just to sum up: Faith”, while the graphical animation, that we can define an iconic one, suggests another meaning: i.e. that everything ends, and faith, too.



Fig. 15 – Robert Kendall, *Faith*

Still Standing by Bruno Nadeau is:

an interactive installation that invites participants to stay motionless and contemplate its poetic content, a poem titled seeking sedation. Nowadays, designs are created to be decrypted and enjoyed at a glance, requiring no attention span. The piece evolved as a response to the "collapse of the interval". A phenomenon of fast pace culture that rarely allows us a moment to stop and observe. A habit that weakens the fragile approach towards design with dynamic typography. The installation consists of an *amalgam of characters* projected on the wall as if they were resting on the floor. When a participant walks in front of the projection, the first reaction of the text is to act as if it was being kicked, pushed by the person's feet. When the participant stops for a short moment, the text is attracted towards his position and moves up, like water soaking his body. The participant can then enjoy a motionless moment and contemplate the textual content that becomes more and more legible. When the user is done and decides to start moving again, the text falls back to the floor and waits for a new interaction (Nadeau, 2003).

Enjoying *Still Standings* means re-creating physically the text body. The *amalgam of characters* has to take its material form. When finally it is in front of its reader, this one can start to read it and if he tries to do it with high voice, at the first time, because of the text form, the sound reproduced remind of a robotic sound, allowing the material sound of letters emerging.

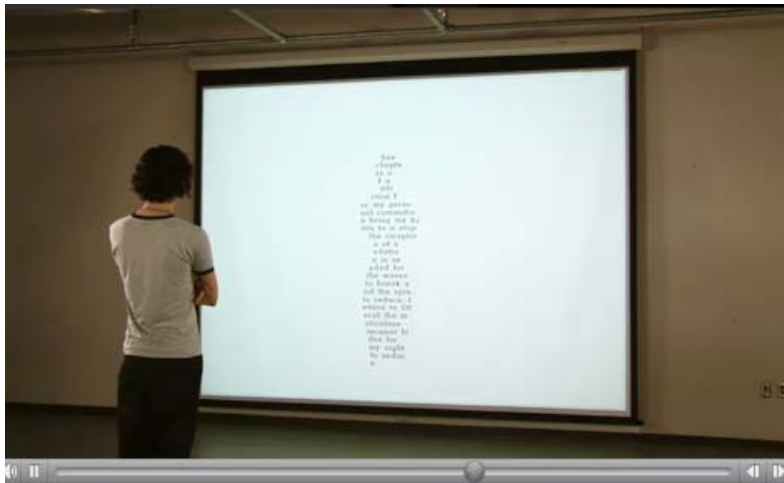


Fig.16 - Bruno Nadeau, *Still Standing*

To see and read this installation, the reader needs time, as well as for the other poems proposed. In a society of speed connection and in a place like internet, where the changing information is so fast, some digital poems propose a different relationship with time linked to the reading practice. As in the past, poetry needs time to be appreciated, but the “new” medium allows rising possibilities that touch not only the form of content, in Hjelmslev terms, but also the form (and the substance) of expression, creating a different relationship between the text body and the reader body.

Collaborative Poetry and Text Generators: Who Is the Author?

“Venuspoetry” is a rather simple project. The page opens with Botticelli’s Venus; this painting hides 388 poems which are created by readers/authors.



Fig. 16 – Venus Project

By clicking on any point of the image a poetic text will appear. So there is not a beginning, as in “traditional” poetry. Some texts are quite long, other made of just a verse line, and, finally, some are to be written. On the top of the screen a number indicates the poem. The web site is, evidently, under construction. The reader/author can decide either to write a new text or to modify texts which already exist. The action is very simple. He/she clicks on the text and thanks to the software he/she can directly type on the text. All the actions proceed in anonymity: there is no need to be registered or to create a nickname. It is very intuitive to use.

With collaborative poetry we have not only the “classical” problems of the interpretation and the author-function, but also what we may call the unpredictability of the work; every text, every creative practice will realize a single moment of the work. In these kinds of texts the involvement of the reader is increased to the point that his/her reading practice has to be converted into written practice so that the text perpetuates itself.

The reader is not simply “a participating subject” of a part of the text but an “involved subject”. Unlike participation, collaboration does not recall socialization throughout the plurality of the readers-spectators, but it recalls the implication of a set of unique subjectivity. Furthermore as far as digital collaboration (as in opposition to participation) is involved, it does not mean to build a whole, nor to participate in a work in movement, but it deals with an “involved” subject to create the work, to create the movements of the work, the traces of the work, to re-write it so that it may keep on existing. In the collective texts, therefore, an object is built through a dialogue which begins with an author, but he/she only checks it partially. Rob Malda’s “Rob’s amazing poem generator” is an interesting example of text generator. It uses the text contained in whichever web site in order to generate an accidental poetic text: it is sufficient to write an internet address. As the program is structured on English grammar, the best poetries are obtained by choosing English web sites. The result is a kind of words’ collage. Even if more complex as far as its program, also this second generator risks to be more interesting for “making” than for what is “made”, for the program than for the product. As for the reader-function, he/she decides what web site he/she would like to use. Somehow, the personal choice co-creates the text.

In this case, internet, instead of being only a publishing medium, is also a “productive medium”. Quoting Looy and Baetens (2003: 21): “[...] the primary focus is not to produce literary, but rather to test the [...] capabilities of computer programs”. Rob’s amazing poem generator, by transforming intentional associations into non-intentional ones, is also related to the idea of “spontaneous emergence”, permitted/caused by internet medium.

The author of text generators defines the universe and makes the rules but over the text he/she has no control whatsoever, being so one can only agree with Balpe's words: « L'auteur n'écrit plus des textes mais des virtualités de textes » (Balpe, 1999: 7). In this sense a new relation is created within the sender-message-receiver triad (author-text-reader) in which the receiver actually acquires a primary role. Instead of talking about the author's individuality one should talk about the text's individuality (and sometimes about the reader that created that determined text.)

Conclusion

These examples show as e-poetry offers a very different variety of digital poems that require different practices to approach the text, different practices of "witing" and "reading". The title of this paper contains a question: does e-poetry create a new genre of poetry? This paper has tried to demonstrate that different "genres" of e-poetry exist and that e-poetry produces a "new" relationship with the text, the reader and the author. The first examples insist on the materiality aspect of the language that becomes the message of the poems: playing with the materiality of e-poetry. Marie Bélisle's works focus on the relationship of image and form. *Faith* insists on the potentiality of e-writing as the dynamism: the dynamism is essential to understand the meaning of the text. *Still Standing* involves the "reader" in the creation act.

Collaborative texts push the relationship between the author and the reader further the "reader" can decide to participate at the building of poetry, so he/she can choose to coparticipate at the dialogue which begins with an author, but which is only partially checked by the author. In this kind of texts the "reader" is invited to take part in the process of text creation: the reader in the role of co-author and poetry as an open structure. According to Carlo Infante (2002-2003), collaborative writing on the net exercises a new sensitivity: i.e. to pass from the expressive dimension to an associated search. And this is the important element: in hypertextual writings (and also in those hypermedial and/or generative), we always remain within domain of the expression, while with collaborative writing there is evidently an advancement, in that we are faced with a new social paradigm of the act of communication: to be author is no longer the most important thing; on the contrary, the writing is not any longer developed vertically but horizontally.

The collaborative work is not a finished product but a subjugated virtual reality because of the modifications of other authors/readers. We can actually define them as real *wreaders*. *Wreader* is a mixture of writer and reader, since it writes somehow its own text as he acts on it, as he develops the reading path in a way or another (Landow, 1997). With collaborative text the wreader becomes the conjunction of two practices: the reading and the

writing ones. Thus the author of a collective work is actually a project-creator; he/she proposes a project which precisely proceeds thanks to the “rewriting” of other *writers*. Thus work is really open, but it is a transitory work. Indeed re-creative art it is an art of reality, of a reality in metamorphosis. An art combined at the present: ***hic nunc***.

As for text generators, too the concept of author changes: the author is not an author anymore but a potential text author. It seems to materialize that kind of “positive dehumanization of the language” sought by Balpe (1990), in which it is the text/writing the priority element. This mechanical creation would seem to “de-valuate” the person and at the same time “re-valorise” (writing). As one easily understands as far as a generative and collaborative works is concerned, if the reader does not memorize his/her own choices through the text, that text will just fade without hope of it re-emerging. However, this fact seems unimportant as far as the subject’s subjectivity is concerned, because in this way the subject co-traces his/her own text (making it unique).

Last but not least, all these texts give literature a ludic face. Even if in dissimilar forms, e-poetry propose a “primitive” literary experiment. In the “primitive” adjective one should not seek any negative connotations, but simply “which refers to a previous/earlier time”, as the children who play with the language before learning how to speak, e-poetry plays with its form to create its content. Through digital poetry one starts again to have a visual, material and ludic relationship with the language.. Moreover, in collaborative and generative text the reader plays the role of the author, the author experiments programming or he/she shares his/her function. Through these texts it is possible to test a less “serious” relationship with literature. Obviously collaborative writing opens a problematic concerning authorship, but on the other hand this genre of writing allows a real horizontal link between author and reader. Nevertheless, examples of collaborative writing sites are not so numerous. It suggests that reader still needs author: writing poetry or fiction is a demanding purpose that could be amazing and fascinating but it is also difficult and ambitious. Finally, *writers* are not simple subject of the collaborative texts, but they should be considered as a “program” of the collective work, in fact if they stop working on the text, this text simply will die.

References

- AARSETH, Espen (1997) *Cybertex: Perspective on Ergodic Literature*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- AVETA, Michela, DE PASCALIS, Simona y SANZO, Francesco (2002-2003) « Intervista a Carlo Infante » in *Bollettino 900, Newsletter della Letteratura Italiana del '900* Web page UNIBO <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2002-i/W-bol/Infante/Infante.html/> (accessed December 3, 2008).
- BALPE, Jean-Pierre (1999) « Pour une littérature informatique : un manifeste... » Web page Université Paris VIII: http://www.univ-reunion.fr/t99_miroirs/multi_ct/littinfo/1_balpe.htm (accessed November 29, 2008).
- BELISLE, Marie (1999) « Caractères » Web page Scriptura etcaetera in <http://www.scripturae.com/CadresScript.htm/> (accessed November 7, 2008).
- BELISLE, Marie (1999) « Figures » Web page Scriptura etcaetera in <http://www.scripturae.com/CadresScript.htm/> (accessed November 7, 2008).
- DELEUZE, Gilles (1968) *Différence et répétition*, Paris: P.U.F..
- ELUARD, Paul (1981) translated by Amy Levin in Levin A., Beilharz J., *A Sampling of French Surrealist Poetry in English Translation*, Dec. 1981 in <http://www.alb-neckar-schwarzwald.de/> (accessed November 20, 2008).
- ECO, Umberto (1962) *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
- ELO (2006) Electronic Literature Collection vol 1 in <http://collection.eliterature.org/>(accessed November 19, 2008).
- FIX, Ulla (2001) « Zugänge zu Stil als semiotisch komplexer Einheit: Thesen, Erläuterungen und Beispiele », in Jakobs, Eva-Maria and Rothkegel, Anneli, Tübingen: Niemeyer pp. 113-26.
- GROS, Patrick (2007) *L'indexation multimédia. Description et recherche automatiques*, Paris: Hermes.
- GREIMAS, Algirdas (1972) *Essais de sémiotique poétique*, (eds.) Paris: Larousse.
- GROUP WRITING (2008) « Venuspoetry » Web page Venus Poetry Project in <http://www.venuspoetry.com/> (accessed November 30, 2008).
- HAYLES, Katherine (2008) *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Flanner Hall, Indiana: University of Notre Dame Press.
- HJEMSLEV, Louis (1943) *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse* (1943), tr. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino: Einaudi, 1975.
- KENDALL, Robert (2002) « Faith » Web page Cauldron & Net in http://www.studiocleo.com/cauldron/volume4/confluence/kendall/title_page.htm, or *Electronic Literature Collection, Volume One*, (2006), <http://eliterature.org/2006/10/electronic-literature-/> (accessed November 12, 2008).
- KRESS, Gunther and VAN LEEUWEN, Theo (2001) *Multimodal Discourse Analysis – The Modes and Media of Contemporary Communication*, London: Arnold.
- KRISTEVA, Julia (1974) *La révolution du langage poétique*, Paris: Seuil.
- LANDOW, George (1997) *Hypertext 2.0, The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- LANDOW, George (2008) *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore: the Johns Hopkins University Press.
- MALDA, Rob « Rob's amazing poem generator » Web page cmdrtaco.net in <http://cmdrtaco.net/poemgen.cgi> (accessed November 7, 2008).
- MCLUHAN, Marshall (1962) *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press.

- NADEAU, Bruno (2004-2005) *Still Standing* Web page Hermeneia in
http://stillstanding.keenk.com/vids/ss_960x540.mov (accessed November 12, 2008).
- SAEMMER, Alexandra (2007) *Matières textuelles sur support numériques*. St Etienne: Publications de l'Université de Saint Etienne.
- VAN LOOY, Jan and BAETENS, Jan eds. (2003) *Close Reading New Media: Analyzing Electronic Literature* Leuven: University Press.

MICHEL HOUELLEBECQ, AMÉLIE NOTHOMB ET JACQUES CHESSEX: *PERFORMANCES* SOUS CONTEXTE MÉDIATISÉ

CORINA DA ROCHA SOARES
Universidade de Aveiro; FCT
cgwenaelle@gmail.com

Résumé

Dans notre société contemporaine fortement médiatisé, un écrivain doit s'acquitter d'une nouvelle *performance* : la promotion de son œuvre créée sous les projecteurs des medias. Nous proposons, de ce fait, d'analyser les relations dissemblables que trois auteurs contemporains d'expression française, issus de champs distincts (le Français Michel Houellebecq, la Belge Amélie Nothomb et le Suisse romand Jacques Chessex), nouent avec les médias et les effets du phénomène de la médiatisation sur la création littéraire de ces trois écrivains : leur choix des thèmes, du style, leurs options modales et génériques.

Abstract

In our contemporary highly mediatised society, a writer must assume a new *performance* : the promotion of his creation produced under the media's projectors. We propose, therefore, to analyse the unlike relationships that three contemporaneous authors of French expression, issued from distinguish camps (the french Michel Houellebecq, the belgium Amélie Nothomb and the romand swiss Jacques Chessex), establish with the media and the effects of the mediatisation's phenomenon on the literary creation of these three writers: their choice of the themes, style, modal and gender options.

Mots-clés: Littérature francophone contemporaine (France, Belgique, Suisse), Effets de médiatisation, Michel Houellebecq, Amélie Nothomb, Jacques Chessex

Keywords: Contemporary francophone literature (France, Belgium, Switzerland), Mediatisation's effects, Michel Houellebecq, Amélie Nothomb, Jacques Chessex

Corina da Rocha Soares, "Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex: *Performances* sous contexte médiatisé", Carnets, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement, n° spécial, automne / hiver 2009, pp. 207-220.
<http://carnets.web.ua.pt/>

ISSN 1646-7698

La société contemporaine est un contexte social fortement soumis aux règles des mass-media : elle est donc médiatique, d'où l'importance du spectacle et de l'image. La littérature, considérée comme acte social, semble souffrir, elle aussi, des forces du champ journalistique, sans oublier les effets des forces économicistes. Comme le disait Hubert Nyssen, " Le succès d'un livre n'est plus, aujourd'hui, simple affaire de talent. Il est aussi tributaire d'un couple inquiétant, celui que forment promotion et médiatisation. " (Nyssen, 2005: 120). Jérôme Meizoz parle, d'ailleurs, d'un nouvel état du champ littéraire contemporain : la médiatisation des auteurs (Meizoz, 2004).

Subséquentement, il est maintenant exigé à un écrivain de s'acquitter d'une nouvelle *performance* : la promotion de son œuvre créée, de manière à correspondre aux attentes d'un public « déterminé » par les règles des media, à travers la présence de l'écrivain dans différents espaces médiatiques. Jean-Paul Sartre s'en était déjà rendu compte, en affirmant : " Nous sommes beaucoup plus connus que nos livres ne sont lus. Nous touchons les gens, sans même le vouloir, par de nouveaux moyens. " (Sartre, 1948 : 293). Observation reprise plus tard par Guy Konopnicki, lorsqu'il observe que " [...] l'écrivain n'est plus reconnu pour son livre, mais pour ses passages à la télévision. [...] Un écrivain doit crever l'écran. [...] L'acte d'écrire n'existe pas. Il faut un livre associé à une image présentable à la télévision. " (Konopnicki, 2004 : 107 et 111). Ainsi, être écrivain aujourd'hui est aussi prendre une posture envers les media et, comme le conclue Jean-Louis Louette, " Sainte-Beuve a désormais l'âge des médias, qui donnent tort à Proust : le moi profond de l'écrivain s'abolirait au profit de son moi médiatique. " (Louette, 2003 : 6).

Il conviendrait, alors, de se pencher sur le rôle d'un écrivain dans la diffusion de son œuvre littéraire. Citant Julien Gracq,

L'écrivain dispose aujourd'hui de mille manières de se manifester qui portent souvent infiniment plus loin que ses livres, [comme] [...]: grosseur des caractères dans les journaux, fréquence des photographies, manchettes des revues, 'présidiuims' de congrès d'écrivains, [...] 'ventes' littéraires publiques, dont on diffuse les chiffres, apposition de noms au bas de manifestes, grandes orgues radiophoniques, séances de signatures [...]. (Gracq, 1961 : 46-47).

D'où le rôle du *paratexte* (couverture, quatrième de couverture, etc.) et de l'*épitexte* (extérieur au livre, comme la publicité) (cf. NYSSSEN, 2005).

Les trois auteurs choisis (Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex), contemporains mais issus de milieux géographiques distincts, sont des écrivains dont la légitimité littéraire est prouvée par plusieurs indices objectifs de

consécration¹. Présences assidues dans les media, nous pourrions vérifier, cependant, que la relation que les trois nouent avec ces derniers est dissemblable, tout comme leur *performance* de promoteurs de leur œuvre littéraire.

Observons l'exemple actuel de l'écrivain Michel Houellebecq, incorporé dans le champ littéraire de la France de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Les années 80 ont vu l'essor des media, puis l'effet Pivot et le monde de l'édition est, actuellement, sous contrôle de groupes déjà implantés dans l'audiovisuel. N'oublions pas la révolution que fut la popularisation de la littérature avec, par exemple, l'emploi généralisé du format livre de poche, le Club « France Loisirs », ou les magasins Fnac. Parallèlement, apparurent une multitude de revues littéraires, comme *Les Nouvelles Littéraires*, *Le Monde des livres*, *Le Magazine littéraire*, *La Quinzaine littéraire*, des émissions littéraires télévisées, comme *Lecture pour tous*, *Ouvrez les Guillemets*, *Apostrophes*, *La rage de Lire*, *Bouillon de Culture*, *Campus*. Mais plus important encore est le phénomène des apparitions d'écrivains dans la presse non littéraire, à la télévision et à la radio.

Michel Houellebecq, lui, est un écrivain polémique, choquant, explosif, dérangeant, maître de l'art de la provocation, un scandaleux qui aime l'insolence. François Busnel dit de lui dans *L'Express* qu' " Il est vrai que Michel Houellebecq, omniprésent dans les médias, n'y va pas de main morte. [...] L'attention ne se porte plus sur le livre, elle se concentre sur le personnage. " (Busnel, 2001). On accuse l'auteur d'avoir les idées de ses protagonistes, comme l'anti-islamisme, et la pornographie, et c'est une des raisons qui firent que Michel Houellebecq soit exclu de la revue *Perpendiculaire*, en 1998².

Par ailleurs, sa figure médiatique est très forte, comme le souligne Jean-François Patricola : "Les médias [...] en ont fait l'incontournable objet du moment, le produit marketing par excellence qu'il faudra posséder. " (Patricola, 2005 : 10). En effet, plusieurs faits aident à la médiatisation de l'auteur : la sortie de ses oeuvres en pleine rentrée littéraire, accompagnée de couvertures médiatiques; interviews dans la presse (ex. : *Le Monde*, *Libération*); participation à des revues littéraires telles que *Les Inrockuptibles*, *Lire*, *L'atelier du roman*; présences à la télévision dans des émissions littéraires ou non, comme *Bouillon de culture*, *Campus* ou encore *Nulle part ailleurs* – dont il parvint à retarder la fin; adaptation au cinéma et à la télévision de ses romans ; site officiel de l'écrivain, forums multiples et existence d'une association d'amis et une d'ennemis de l'écrivain sur le web, etc.

¹ Ils appartiennent à des maisons d'édition prestigieuses, il existe des études critiques sur leur œuvre, ils sont mentionnés dans des manuels d'histoire littéraire, ils sont lauréats de plusieurs prix littéraires, leurs chiffres de vente sont haut-placés, ils sont traduits en plusieurs langues, etc. ...

² Selon la conclusion de Jérôme Meizoz, la posture de Michel Houellebecq " manifeste [...] un nouvel état du champ littéraire contemporain : toute une génération d'écrivains nés dans l'ère de la culture de masse [...] assument désormais pleinement la mise en scène publique de l'auteur à travers les fréquentes polémiques portant sur leur personne et leurs écrits. L'échange littéraire s'étant peu à peu calqué sur les exigences de la publicité et de l'image [...], ces mises en scène sont devenues partie intégrante d'une nouvelle manière d'envisager l'existence publique de la littérature. " (Meizoz, 2004 : 202-203)

Ses interviews sont, fidèles au personnage, toujours sulfureuses, comme l'interview de Didier Sénécal dans *Lire*, le 6 septembre 2001, qui enclencha un procès judiciaire fortement médiatisé, causé par ses propos racistes et islamophobes. Il se fâcha, à cette occasion, avec le chef de rédaction de la revue Pierre Assouline qu'il accusa de tronquer ses propos. La médiatisation de son procès dura de février à octobre 2002 : "Tous les journaux, toutes les radios et toutes les télévisions ont informé le public de l'existence d'un scandale Houellebecq." (Konopnicki, 2004 : 62). Une des conséquences de cette médiatisation fut, d'ailleurs, son retrait de la sélection pour le Prix Goncourt, en 2001, avec son roman *Plateforme*. Après le procès, Michel Houellebecq coupa radicalement avec les media, il fuit Paris et partit s'installer en Espagne. Il vit actuellement en Irlande.

Toutefois, ses relations avec les media ne se résument pas à ces épisodes. Déjà, dans les années 80, il construisait des projets de documentaires audiovisuels avec Jean-Christophe Debar. Plus tard, même lorsqu'il n'aura pas encore écrit une ligne de son roman *La Possibilité d'une île*, les media en feront une polémique anticipée. A la même époque, le 27 avril 2004, son passage de Flammarion chez Fayard fut fortement médiatisé, ce qui poussa Patricola à l'appeler le « Zidane du livre ».

Ajoutons à cela la construction de son image ou « construction posturale »³, selon le terme de Meizoz (Meizoz, 2004 :80): discret, voir mutique, fumeur, mal dans sa peau, un aspect simplet, une allure de « minable » (Patricola, 2005 :144), donc une « anti-posture » d'écrivain académique.

Examinons, alors, les effets de la médiatisation de Michel Houellebecq sur sa création littéraire. Tout d'abord, les thèmes houellebecquiens sont des problèmes du monde contemporain, comme la haine, la solitude existentielle, la dénonciation de la misère affective de l'homme contemporain, tels ceux que nous pourrions lire dans un journal qui fait part de l'actualité : "On doit tout mettre dans un roman, y compris ce qui nous vient de l'actualité, de la vie de chaque jour pendant que l'on écrit. Je crois me souvenir avoir entendu Michel [Houellebecq] soutenir la même chose.", souligne Dominique Noguez (Noguez, 2003 : 179).

Outre les thèmes houellebecquiens de controverse et polémiques comme le tourisme sexuel, la pédophilie, l'anti-islamisme, etc., les romans de Houellebecq regorgent de références aux media et au populisme : " son écriture est publicitaire, composée de maximes et de slogans." (Patricola, 2005: 222). Il est vrai qu'il critique fréquemment les media dans ses romans, comme *Elle*, *Le Nouvel Observateur*, *Madame Figaro* ou des programmes télévisés dans *Plateforme*, par exemple. Mieux encore, nous pouvons trouver des réflexions sur le médiatisme d'un écrivain et ses stratégies promotionnelles, comme est le cas de

³ Rappelons que, selon la définition de Jérôme Meizoz, la posture est " le travail de figuration publique qu'accomplit l'auteur en situation officielle." (Meizoz, 2004: 201)

Rester vivant ou l'auto-fiction qu'est *La Possibilité d'une île*, avec le personnage Daniel¹, *alter ego* du Houellebecq médiatique.

Son style, fortement critiqué par Jean-François Patricola (Patricola, 2005: 237, par exemple), pourrait être relié au discours médiatique car les phrases courtes abondent. Tout comme les médias, son objectif est de révéler les problèmes de l'humanité, et ce d'une façon la plus neutre possible ; voilà pourquoi d'aucuns accusent Houellebecq de provoquer par le choix de ses mots et de ses thèmes, alors qu'il n'est peut-être que le reflet de la société contemporaine. De plus, comme le remarque Dominique Noguez, "Houellebecq estime que les questions de style sont relativement secondaires par rapport au fond." (Noguez, 2003 : 100). Quant à la banalité de ses formulations, Pierre Jourde, lui, explique la platitude terne de son écriture en observant judicieusement que l'

On reproche aussi à Houellebecq de ne pas savoir écrire, de ne pas avoir de style. [...] La platitude de Houellebecq constitue son arme stylistique, et il sait en faire un usage efficace. [...] Une œuvre qui stigmatise l'illusion du désir d'originalité se doit de s'exprimer de manière terne. Houellebecq parle d'individus moyens, indifférenciés, dans un langage moyen. (Jourde, 2002 : 233).

Selon Patricola, Michel Houellebecq recourt souvent à l'épiphraise, interrompant son récit par un retour brutal à la forme discursive, semblable au langage journalistique (Patricola, 2005 :264). De plus, comme le remarque Dominique Noguez (Noguez, 2003), le métalangage est très important dans l'écriture houellebecquienne, comme l'italique, la ponctuation. Mieux encore, comme un journaliste, il utilise des phrases courtes et apostrophe souvent le lecteur.

Effectuons, alors, une lecture comparative du phénomène de la médiatisation et de l'influence que celle-ci peut exercer sur la création littéraire contemporaine, sous des contextes géographiquement distincts, comme la Belgique francophone, avec la coqueluche des lettres belges, Amélie Nothomb.

Le sud et le sud-est de la Belgique sont une région linguistique de près de 39% de francophones (Gorceix, 2000 :9) . Dans les années 40-60, le champ littéraire d'expression française de Belgique subit la monopolisation de la France et plusieurs écrivains se tournent vers Paris, capitale de l'édition, même si les années 70 assistèrent à un retour à la « belgitude »⁴, avec, par exemple, la romancière Françoise Mallet-Joris.

Toutefois, un constat bien sombre est établi à la fin du XXème siècle. Robert Frickx affirme qu' " en Belgique, l'édition est quasi inexistante, la critique quasi muette en ce qui concerne nos auteurs, [...] l'enseignement de la littérature, basé essentiellement sur l'étude

⁴ Notion créée, en 1976, par le sociologue Claude Javeau et Pierre Mertens

des écrivains français, prépare très mal à la connaissance des nôtres. “ (Frickx, In Gorceix, 1997: 30). Bilan appuyé par Marc Quaghebeur qui ajoute: “ Aujourd'hui encore, le corpus des auteurs belges de langue française ne fait pas partie du programme scolaire imposé dans le secondaire. Il n'est toujours pas obligatoire, dans toutes les universités, pour les futurs professeurs de français du royaume... “ (Quaghebeur, 1997: 68).

Selon Paul Aron, la nationalité belge implique que l'écrivain doit choisir les instances de consécration les plus efficaces: “La situation périphérique de nos écrivains influence directement toutes les instances qui peuvent assurer leur notoriété: le choix d'une maison d'édition, le relais de la critique, la possibilité d'obtenir des prix, l'accès aux grands médias, [...] sont autant de moments de leur carrière sur lesquels pèse l'origine d'une énonciation souvent vécue en termes d'illégitimité. “ (Aron, 1997: 111). En effet, les instances de légitimation belges de langue française qui impliquent une reconnaissance internationale, sont minimales : l'Académie Royale (fondée en 1920), la Foire Internationale du Livre de Bruxelles (1^o édition du 21 au 30 mars 1969), quelques prix littéraires (le prix Rossel étant le plus important), peu de presse (ex : TXT), etc. Ainsi, les écrivains de la Belgique francophone se soumettent à la force centrifugeuse de Paris.

Amélie Nothomb ne fait pas exception et ses relations avec les forces médiatiques françaises sont soudées. Ses rituels sont donnés en spectacle, ses bizarreries publicisées : écrire tôt le matin, à 4h, après une tasse de thé fort, à jeun ; sa graphomanie ; l'écriture de tous ses manuscrits dans de vieux cahiers ; l'entrepôt de ceux-ci dans le « frigo » ; être publiée annuellement à la rentrée ; ses chapeaux extravagants et son maquillage à la geisha; le fait qu'elle mange des fruits pourris ou chante le Nô, comme elle le démontra sur des plateaux de la télévision ; etc. Amélie Nothomb cultive sa figure médiatique, sa posture, son image de “gotic-geisha“ (Caine, 2003: 71) puisque “ le public veut des livres, mais plus encore des auteurs, qui soient des personnages, des figures. “ (Boura, 2003 : 201). Elle donne, en complicité avec les media, une image de rock-star gothique.

De plus, elle joue complètement dans sa promotion de vedette avec ses séances de dédicaces, de courrier et de rencontres avec ses lecteurs⁵, de présences à la télé, à la radio, dans la presse. Elle signe plusieurs manifestes et a fait partie des « Chiennes de garde ». Elle soigne particulièrement ses poses photographiques, surtout celles choisies pour la jaquette de ses romans. Nothomb varie ses apparitions médiatiques en spectacles infantiles (n'a-t-elle pas mangé des fruits pourris dans le plateau de Laurent Ruquier⁶ ?) et d'autres de grande maturité (comme elle le montra chez Bernard Pivot, face au membre de l'Académie Française de laquelle elle reçut le Grand Prix du Roman ou dans l'émission de « Bouillon de

⁵ Même si Amélie Nothomb déclare “ S'il y a une secte [de ses lecteurs], je n'y suis vraiment pour rien, et une chose est certaine, c'est que je n'en suis pas le gourou. “ (*apud* in Amanieux, 2005 : 298)

⁶ Cf. émission *On a tout essayé* du 19/09/2000, sur France 2 et émission *Tout le monde en parle* de Thierry Ardisson de mars 2000 sur France 2

Culture » du 08/09/2000). Sa médiatisation s'accrut lorsqu'elle reçut, en novembre 1999, ce grand Prix de l'Académie française, avec son roman *Stupeur et tremblements* (Nothomb, 1999). Ses œuvres sont adaptées au théâtre, au cinéma et même à l'opéra, elle est primée de plusieurs prix littéraires et le web regorge de sites sur sa personne. Sa médiatisation est si forte qu'en Automne 2005, sa statue de cire fut inaugurée au musée Grévin.

Ainsi, son travail d'écrivain devient la « création accomplie », « celle d'un écrivain quand son livre est édité: aimer publiquement son texte, recevoir pour lui les compliments, les quolibets, l'indifférence. [...] L'aimer jusqu'au bout. », comme le résume un des personnages de son roman *Acide sulfurique* (Nothomb, 2005: 69).

Si les options génériques d'Amélie Nothomb sont très hétéroclites (contes fantastiques, tragi-comédies, auto-fiction, etc.), les thèmes récurrents dans l'oeuvre d'Amélie Nothomb seraient l'amour et la mort, ou, comme l'explique Baptiste Liger, le « mariage entre Eros et Thanatos, thème déjà sous-jacent de toute son œuvre » (Liger, 2006 : 37). La perte dramatique de l'enfance, étape divine de l'existence, est un autre thème cher à cette écrivain belge qui perçoit l'adolescence comme le premier trépas de l'être humain, puisqu'il y perd son innocence, d'où la présence d'autres thèmes tels que la peur, l'angoisse du néant et du vide.

Nothomb traduit dans ses romans les marques psychologiques par une narration à la lisière du fantastique et du surnaturel, car le surgissement de la souffrance dans une vie humaine est, pour elle, de l'ordre du basculement soudain et irréversible dans une forme de folie. Ses romans peuvent se rattacher à l'une des principales tendances littéraires belges, celle du "réalisme magique" qui, d'après Roland Mortier, relève de "la transgression des bornes du réel. [...] On parlera alors de 'réalisme magique' ou de 'fantastique réel', qui se distingue de la création proprement fantastique". (Mortier, *apud* Joiret, 1999 : 3). Cette tendance belge se caractérise par "l'irrationnel, une sensibilité tournée vers le mystère des êtres et des choses, une curiosité tendue vers ce qui se cache derrière le miroir où se reflète le quotidien." (*Ibidem*).

Les romans nothombiens sont toujours des récits brefs dont la mise en page regorge d'espaces blancs, reflet, selon Daniel Garcia, du problème de l'anorexie souffert jadis par Amélie Nothomb. En effet, le critique souligne le fait que son roman *Journal d'Hirondelle* (Nothomb, 2006) a « seulement 136 pages, imprimées en gros caractères entourés de marges généreuses, comme si la production nothombienne semblait menacée d'anorexie galopante. » (Garcia, 2006 : 34).

Il est vrai aussi que nous pourrions trouver quelques indices des effets de la médiatisation de cette femme écrivain dans ses œuvres. A ce propos, Michel David constate que

Ce n'est pas non plus un hasard si Amélie Nothomb est devenue un écrivain célèbre de cette modernité féroce qui s'avance désormais vers des formes de communautarisme et de ségrégation qui empirent et qu'elle écrit [...] sous les auspices de notre société de consommation dérégulée qui pousse chacun(e) vers son objet privé, son objet de jouissance particulier, vers un '*toujours plus*', fût-il ludique ou télévisuel, objet de mode etc., mais rabattant l'objet du désir sous l'objet du besoin, de l'envie conditionnée, c'est-à-dire dorénavant le plus souvent médiatisée. (David, 2006 : 122-123).

L'exemple le plus paradigmatique est son roman *Acide Sulfurique* (Nothomb, 2005) qui est une satire de la télé-réalité. Son style, d'ailleurs, peut aussi être relié au discours médiatique : la prédominance du dialogue, des sarcasmes, des narratives courtes, en prose, des phrases succinctes, des paragraphes dotés parfois d'une seule phrase ; l'importance de la parole, de la chose dite ; l'ampleur donnée à l'image, à l'apparence physique ; bref, des thèmes de suprématie utilisés par les media de notre société contemporaine, comme l'avait déjà remarqué Lénaïk le Garrec (Garrec, 2003 : 69).

Terminons donc notre lecture comparative avec une analyse portée sur la Suisse romande, avec le Prix Goncourt Jacques Chessex.

La Suisse romande (19% de la population) est marquée par sa religion protestante et calviniste, qui oblige à l'introspection, au recueillement, à la discrétion et à l'effacement⁷. La composante religieuse est, en effet, un facteur déterminant. Le champ littéraire romand de la seconde moitié du XXème siècle est marqué par l'existence d'une presse et de maisons d'édition francophones qui souffrent la concurrence de la France, comme les éditions Bertil Gallan (1972-1982), dont les relations avec la presse furent soignées et où Jacques Chessex a collaboré⁸. Dès 1987, le Salon du Livre de Genève contribua à donner plus de visibilité aux écrivains suisses romands. Selon Roger Francillon (Francillon, 1998), le champ littéraire romand de la seconde moitié du XXème siècle se divise en trois étapes : 1968-1978 : refondation et affirmation de la « littérature romande » ; 1978-1986 : apparition de plusieurs pôles éditoriaux ; 1986-1996 : spécialisation éditoriale, en voie de saturation et internationalisation de la littérature suisse romande. En outre, les années 78-86 sont la décennie de la « starisation », de la « popularisation » de la littérature romande, avec, notamment, des dossiers spéciaux dans des revues et des entretiens médiatiques, dont le plus célèbre est « Écrivains d'aujourd'hui » (Francillon, 1998 : 73).

Dans la seconde moitié du XXème siècle, la Suisse romande avait plusieurs émissions littéraires télévisées (ex. « Lecture à vue », « En toutes lettres » ou « Livre à

⁷ Cf. Monnier, Jean-Pierre, In Gorceix, 1997: 157

⁸ Galland publia aussi la revue annuelle *Écriture* avec Jacques Chessex, qui avait déjà été rédacteur principal de la revue *Pays du Lac*.

vous ») et radiophoniques (ex : « La vie littéraire », « La semaine littéraire », etc.). Plusieurs œuvres romandes se voient aussi adaptées à la télévision.

La reconnaissance littéraire, en Suisse romande, est soumise à trois facteurs : les prix littéraires, la présence de l'auteur dans une anthologie et la mention de son nom dans des revues étrangères. Il est vrai qu'il existe 1.4 fois plus de prix en Suisse romande qu'en France, dont le plus médiatique est le Prix Rambert. Cependant, seuls les écrivains publiant en France, comme Jacques Chessex, sont reconnus en France, situation déjà déplorée par Jean-Pierre Monnier :

L'audience de notre littérature en Suisse romande a toujours été bonne et, malgré les feuilletons télévisés, elle l'est encore. Mais l'intérêt des lecteurs est toujours allé de préférence aux écrivains français de France. D'ailleurs, nos universités (il y en a quatre de langue française) ignorent presque tout des littératures francophones hors de France, et, malgré quelques candidats au doctorat qui s'intéressent à nos auteurs, la littérature de Suisse romande elle-même y est à peine enseignée. (Monnier, In Gorceix, 1997: 159).

Jacques Chessex, cohérent avec sa situation géographique, est un écrivain introverti qui vit "à l'écart des agitations de la vie sociale." (Armel, avril 2007 : 90) et qui tourne donc le dos à la médiatisation. L'auteur le confesse lui-même : " Je me méfie des évidences, de ce qui est donné sans discussions, de ce qui est trop vite lumière, des écrivains illustres: cela veut dire qu'ils sont trop clairs. " (Armel, avril 2007 : 93). Dans son recueil de trente trois petits textes intimes intitulé *Le Désir de Dieu* (Chessex, 2005), Jacques Chessex s'exprime à la première personne et démontre sa culture calviniste. Dans ces textes, il existe quelques passages qui prouvent que Chessex est discret, à l'ombre de sa popularité. Il est même contre l'ordre du jour en ce qui concerne la mode actuelle selon laquelle l'écrivain doit être à la lumière des projecteurs et doit émigrer à Paris pour se faire connaître. En effet, il s'insurge contre la société et le champ éditorial qui l'entoure: " Dire non aux fâcheux qui insistent pour me convaincre de tel écrit; non à tel esprit du temps... " (Chessex, 2005: 213). Chessex compare l'écrivain à la chouette effraie: " C'est un oiseau discret, il vit dans l'ombre, il regarde dans l'ombre: leçon pour un écrivain. [...] L'effraie est une apparition, un cadeau mobile de la nuit. Elle n'éclaire pas. Elle a sa propre lumière [...]. L'effraie n'émigre pas, ne change pas de territoire. " (Chessex, 2005: 292-295). D'ailleurs, dans un long entretien avec Geneviève Bridel en 2002 (Chessex, 2002), Chessex exprimait déjà son désir total de liberté et son refus d'obligations, de contraintes, rejoignant l'idée qu'il préfère se maintenir dans les coulisses, plutôt que de s'exposer aux projecteurs des media. Postulat que l'on retrouve

dans la bouche du narrateur de *L'Éternel sentit une odeur agréable*: “ Je préfère l'effacement au paraître. ”(Chessex, 2004 : 40).

Il expose, d'ailleurs, les dessous de l'édition dans *Monsieur* (Chessex, 2001 :181-185). Dans *L'Ogre* (Chessex, 1973), il critique le journal *La tribune*, mentionne des journaux, accusés d'être agents de propagation du scandale du personnage Grapp qui utilisa un fouet pour contrecarrer une manifestation d'étudiants et quand on lit, plus loin: “ Il ne fait pas bon être indépendant sous nos climats. Pas bon rester farouche et intraitable dans la ville.” (Chessex, 1973 : 182), le narrateur, en se référant au rat écrabouillé par un trolleybus, n'est-il pas Jacques Chessex qui se rebute contre le status quo du monde littéraire, se positionnant comme un écrivain qui se veut être hors-champ?

Il enclencha, en outre, plusieurs tapages médiatiques, comme fut le cas de son pamphlet fougueux *Avez-vous déjà giflé un rat ?*, (Chessex, 1997), réponse aux altercations d'un de ses anciens élèves⁹. Néanmoins, ironie du sort, il reçoit le Prix Goncourt avec *L'Ogre* en 1973 ou plus récemment, en 2007, le prix Jean Giono pour l'ensemble de son oeuvre, et son roman *Monsieur*, par exemple, est adapté au cinéma en 1986...

Quant aux effets des media dans ses œuvres, nous pourrions vérifier qu'ils existent à peine, puisque Jacques Chessex veut les fuir. Son écriture est le reflet de plusieurs traits de l'écrivain suisse qui sont la relation à la nature et aux traditions authentiques de sa région (d'où la présence de régionalismes), l'âme inquiète, le coeur insatiable, la fascination de l'absolu¹⁰. On y retrouve aussi l'influence du protestantisme par la présence de la sobriété, de la pudeur, de la retenue, de la discrétion, de la solitude morale, des passions rentrées, de l'introspection et du repli de soi. Au milieu de ces thèmes, tels que le « côté inéluctablement tragique de la condition humaine » (Jaton, 2001: 9), la terreur, la violence, la méfiance, le malaise et la cruauté existentiels, le refuge dans la nature, la mort, le suicide, la culpabilité, le puritanisme et la pudeur de la Suisse, l'érotisme « lié à une forme de calvinisme abrupt » (Jaton, 2001: 69), Jacques Chessex nous laisse plusieurs passages dans son écriture contre la médiatisation. Mais plusieurs de ses histoires pourraient être comparés aux « faits-divers » du champ journalistique (suicides, meurtres, scandales, tragédies causées par des folies psychiatriques, etc.).

Selon Anne-Marie Jaton son style est baroque et janséniste et Jacques Chessex est avant tout un poète, son lyrisme étant présent aussi bien dans la prose que dans ses vers. L'écrivain utilise souvent la répétition, l'antithèse et l'oxymoron - ce qui rejoindrait presque le

⁹ Rappelons aussi la polémique engendrée lors de l'émission télévisée controversée « A la découverte de la littérature française » de Henri Guillemin, contre lequel Jacques Chessex écrit « Je voudrais rappeler à M. Guillemin ».

¹⁰ Chessex est sensible à son appartenance à une “race et à une terre” et il veut, “à partir d'un lieu précis, exprimer l'univers tout entier, la nature, les bêtes, tous les signes du vivant des origines et, [...] l'amour des corps et la mort, les deux axes principaux qui s'entrecroisent sans cesse. ” (Jaton, 2001 : 9).

langage journalistique – afin de montrer avec réalisme les “failles de l’univers” (Jaton, 2001 : 69). Son option modale s’est tournée vers la nouvelle et le récit bref (comme la structure des faits-divers dont nous avons déjà parlé) et le squelette de ses romans se répète, tout comme chez Amélie Nothomb :

Un personnage central est le seul maître de la narration [...]; insatisfait de ce qu’il est, il est saisi en ouverture de roman dans un moment de ‘ crise ‘, il est en quête d’une forme quelconque de transformation, de renaissance ou, plus tard, selon un terme que Chessex affectionne, de ‘ désencombrement’. Il possède l’intime conviction que, pour aboutir, cette quête doit passer par le corps des femmes, même lorsque son objet, dans les romans plus récents en particulier, est la recherche d’une sorte de sainteté laïque. (Jaton, 2001 :81).

Après toutes ces observations, nous pouvons donc conclure que Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex, écrivains contemporains issus de contextes géographiques distincts, sont, toutefois, ancrés dans une époque où la médiatisation apporte ses contraintes sur le champ littéraire.

Toutefois, nous avons pu vérifier que la relation que les trois nouent avec les media est dissemblable, tout comme leur *performance* de promoteurs de leur œuvre littéraire. Houellebecq joue sur la polémique corrosive, la posture vitriolée¹¹ ; Nothomb utilise à son profit les media pour la promotion de sa figure et de ses romans et Chessex préfère l’image d’un auteur qui s’éloigne des lumières médiatiques.

Ainsi, ces trois *performances* sous contexte médiatisé nous font penser à la classification des intellectuels élaborée, en 1987, par Eduard Brasey (Brasey, 1987 : 179-180), qui utilisent deux stratégies médiatiques envers l’émission d’*Apostrophes* de Bernard Pivot, à savoir, paraître avec ferveur, dont l’exemple paradigmatique est Bernard Henri-Lévy et ne pas y apparaître, mais avec fracas, comme le fit Régis Debray : “ il existe ceux qui vont, qui courent ou qui refusent de se rendre à ‘Apostrophes’ “:

1. l’absent (*sic*): n’ apparaît pas dans les médias ;
2. le râleur (*sic*): apparaît pour les critiquer ;
3. le cathodique (*sic*) : se sert des médias avec modération, intelligemment ;
4. le clown (*sic*) : abuse des médias.

¹¹ Jérôme Meizoz inclue Houellebecq dans le groupe des auteurs qui “surjouent la médiatisation de leur personne et *l’incluent à l’espace de l’œuvre* : leurs écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidairement comme une seule *performance*” (Meizoz, 2004: 203).

Dès lors, Michel Houellebecq nous semble tenir le rôle du clown râleur, Amélie Nothomb celui du clown cathodique et Jacques Chessex de l'absent.

De plus, nous avons trouvé plusieurs indices qui nous permettent d'affirmer que le contexte médiatisé provoque et incite à de nouvelles performances chez les écrivains contemporains et agit sur leur création littéraire, ce qui nous amène à réfléchir sur la définition d'Hubert Nyssen d'un auteur à succès, aujourd'hui assimilé à une star:

Pour un écrivain, vivre de sa plume [...], c'est toujours [...] la preuve d'une réussite. Si, de surcroît, il accumule les best-sellers, s'il se prête à la curiosité de photographes [...], s'il fréquente [...] les lieux à la mode [...], s'il écrit dans des revues [...], s'il est de toutes les grandes messes audiovisuelles, si sa voix porte sur les ondes, alors il incarne le type même de l'écrivain arrivé. (Nyssen, 2005: 134)

Bibliographie

- AMANIEUX, Laureline (2005). *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*. Paris : Albin Michel
- ARON, PAUL (1997), "Les revues littéraires, média privilégié de l'identité culturelle ?". In : GORCEIX, Paul (1997). *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones, actes du colloque*. Paris : Honoré Champion, pp.109-120
- BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.) (2003). *Amélie Nothomb: Autorship, Identity and Narrative Practice*. Peter Lang : New York
- BOURA, Olivier (2003). *Un siècle de Goncourt*. s.l. : Arléa
- BRASEY, Eduard (1978). *L'effet Pivot*. Ramsay : Paris
- CAINE, Philippa (2003), "'Entre-deux' Inscription of Female Corporeality in the Writing of Amélie Nothomb". In BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.) (2003). *Amélie Nothomb: Autorship, Identity and Narrative Practice*. Peter Lang : New York, pp. 71-84
- CHESSEX, Jacques (1973). *L'Ogre*. Lausanne : Editions Grasset & Fasquelle, col. Les Cahiers Rouges
- CHESSEX, Jacques (1997). *Avez-vous déjà giflé un rat ?, un pamphlet*. Yvonand: Bernard Campiche Editeur
- CHESSEX, Jacques (2001). *Monsieur*. Paris : Grasset
- CHESSEX, Jacques (2002). *Transcendance et transgression, entretiens avec Geneviève Bridel*. s.l. : La Bibliothèque des Arts, col. Paroles vives
- CHESSEX, Jacques (2004). *L'Eternel sentit une odeur agréable*. Paris: Grasset et Fasquelle
- CHESSEX, Jacques (2005). *Le Désir de Dieu*. Paris : Grasset
- DAVID, Michel (2006). *Amélie Nothomb, le symptôme graphomane*. Paris : L' Harmattan
- FRANCILLON, Roger, (dir) (1998). *Histoire de la Littérature en Suisse romande*, vol.4 "La littérature romande aujourd'hui". Lausanne : Editions Payot Lausanne
- GARREC, Lénaïk le (2003), "Beastly Beauties and Beautiful Beasts". In BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.) (2003). *Amélie Nothomb: Autorship, Identity and Narrative Practice*. Peter Lang : New York, pp. 63-70
- GORCEIX, Paul (1997). *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones, actes du colloque*. Paris : Honoré Champion
- GORCEIX, Paul (2000). *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*. Paris : Ellipses
- GRACQ, Julien (1961). "La littérature à l'estomac" in *Préférences*. Paris : José Corti
- JATON, Anne-Marie (2001). *Jacques Chessex, La Lumière de L'Obscur*. Genève : éditions Zoé
- JOIRET, Michel et BERNARD, Marie-Ange (1999). *Littérature belge de langue française*. Bruxelles : Ed. Didier Hatier
- JOURDE, Pierre (2002). *La littérature sans estomac*. Paris : L'esprit des Péninsules
- KONOPNICKI, Guy (2004). *Prix littéraires : la grande magouille*. Paris : Jean-Claude Gawsewitch Editeur
- LOUETTE, Jean-François (2003), "Présentation". In LOUETTE, J. François et ROCHE, Roger-Yves (2003). *Portraits de l'écrivain contemporain*. Seissel : Editions Champ Vallon
- MEIZOZ, Jérôme (2004). *L'oeil sociologique et la littérature, essai*. Genève : Slatkine Erudition
- NOGUEZ, Dominique (2003). *Houellebecq, en fait*. Paris : Fayard

- NOTHOMB, Amélie (1999). *Stupeur et tremblements*. Paris : Albin Michel
- NOTHOMB (2005). *Acide sulfurique*. Paris : Albin Michel
- NOTHOMB (2006). *Journal d'Hirondelle*. Paris : Albin Michel
- NYSSSEN, Hubert (2005). *Du texte au livre, les avatars du sens*. Paris: Armand Collin
- PATRICOLA, Jean-François (2005). *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*. Paris: Ecriture
- QUAGHEBEUR, Marc (1997), "L'identité ne se réduit pas à la langue". In : GORCEIX, Paul (1997). *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones, actes du colloque*. Paris : Honoré Champion, pp.59-105
- SARTRE, Jean-Paul (1948). *Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris: Gallimard

Articles de presse

- ARMEL, Alette. "Jacques Chessex, autoportrait d'un hérétique ". In : *Le Magazine Littéraire*, n°463, avril 2007, pp.90-95
- BUSNEL, François. "Le fabuleux destin de Michel H. ". In : *L'Express*, 30/08/2001
- GARCIA, Daniel. "Les silences d'Amélie". In : *Lire*, n°348, septembre 2006, pp.32-38
- LIGER, Baptiste. "Le Nothomb nouveau est arrivé". In : *Lire*, n°348, septembre 2006, p.37
- VIRY, Marin de. "Houellebecq, portrait de l'artiste en gnome nécrophile". In : *Revue des deux Mondes*, n° 12 du 01/12/2005

LITTERATURE ET THEATRE OU L'ENTRE-DEUX

De la dramaturgie à la génétique théâtrale

ANA CLARA SANTOS

Universidade do Algarve

avsantos@ualg.pt

Résumé

Si on projette un regard plus attentif sur le phénomène de l'historiographie littéraire, on est vite pris par une théorisation qui privilégie une nomenclature catalographique par genre et modes littéraires. Le genre dramatique y occupe, selon les cas et les époques littéraires, une place plus ou moins anodine se profilant au sein d'une culture du canon littéraire. D'autre part, une pratique de l'enseignement littéraire et philologique tendait, dans le passé, à minimiser l'espace d'antenne accordé à la littérature dramatique. Or, paradoxalement, avec la crise récente des Langues et Littératures à l'université, on assiste de plus en plus à un renouveau envers la dramaturgie grâce auquel la littérature est relancée par le biais de l'étude de la Littérature Comparée ou de la Littérature et les Arts.

Abstract

When one takes a closer look at literary historiography, one is haunted by a set of theories which privilege a catalographic terminology based on literary modes and genres. In it, drama as a genre occupies, according to literary cases and times, a more or less unimportant place among a culture of literary canons. Furthermore, a certain practice of literary and philological teaching in the past tended to reduce the space given to drama literature. Paradoxically, the recent crisis in the academic studies of Languages and Literatures brought about a renewal of dramaturgy, thanks to which literature is once more at the center of attention, via the Comparative Literature Studies, or studies in Literature and Other Arts.

Mots-clés: Littérature, Dramaturgie, Enseignement, Recherche, Génétique théâtrale

Keywords: Literature, Drama, Teaching, Research, Theatrical genetics

On se penchera dans cette intervention sur les rapports qui unissent la littérature et le théâtre tout en essayant de déceler, d'un côté, les liens d'ordre historiographique et esthétique et, de l'autre, les nouvelles donnes sous-jacentes à une récente pratique universitaire tant au niveau de la formation/enseignement qu'au niveau de la recherche.

Le renouveau des études littéraires et théâtrales

Longtemps enfermée dans le modèle de formation des Langues et Littératures Modernes¹, l'université portugaise cherche, depuis ces dernières années, de nouvelles voies où la culture littéraire puisse trouver une place de choix. Si on fait l'exercice de comparaison entre les différentes formations offertes par les universités portugaises du nord au sud du pays, au niveau des études de premier cycle, on trouve tout d'abord la *Licenciatura* en Langues, Littératures et Cultures (université d'Algarve, université d'Évora, université de Lisbonne, université Nouvelle de Lisboa, université d'Aveiro, université de Porto) et celle en Langues et Littératures européennes (université du Minho). Au sein de ces formations, les étudiants peuvent choisir, comme on le sait, différents parcours :

- Études Anglaises et Françaises (Anglais-Français)
- Études Anglaises et Espagnol (Anglais-Espagnol)
- Études Anglaises et Allemand (Anglais-Allemand)
- Études Françaises (Français)
- Études Françaises et Allemandes (Français-Allemand)
- Études Françaises et Espagnoles (Français-Espagnol)
- Études Portugaises et Françaises (Portugais-Français)
- Études Portugaises et Anglaises (Portugais-Anglais)
- Études Portugaises et Espagnoles (Portugais-Espagnol)
- Études Romanes
- Langues Modernes
- Langues et Tourisme
- Littérature et Arts

Si on regarde du côté de l'enseignement de la littérature française, on constate encore un enseignement ancré sur certains genres et mouvements littéraires de l'histoire littéraire française à l'abordage chronologique par siècles. Toutefois, alors que la Littérature Francophone semble s'imposer petit à petit, en tant que discipline, à côté de la Littérature

¹ Rappelons, au passage, que cette formation fut associée, pendant des décennies, à la formation de professeurs, surtout des professeurs de portugais, d'anglais et de français.

Française, l'introduction de disciplines comme la Littérature Générale et Comparée ainsi que la Littérature et les Arts marque, sans doute, un tournant dans l'enseignement du fait littéraire. À ce titre, voici la liste de quelques disciplines qui intègrent ces formations dans les universités en question :

- Littérature française (I-III)
- Littérature française médiévale
- Littérature française du XVIe et XVIIe siècles
- Littérature française du XVIIIe siècle
- Littérature française du XIXe siècle
- Littérature française contemporaine
- Littératures francophones
- Littérature française classique
- Littérature française du Romantisme et du Symbolisme
- Littérature contemporaine d'expression française
- Littérature générale et comparée
- Littérature et autres arts
- Littérature française et arts

En ce qui concerne les options, de nombreuses combinaisons sont faites entre la littérature et les sciences ou les arts tels que le cinéma et le théâtre. Dans ce domaine, la dramaturgie française apparaît comme discipline autonome ce qui constitue déjà un signe de rénovation par rapport à l'intérêt manifesté envers l'étude du phénomène théâtral :

- Littérature française et sciences
- Littérature et cinéma
- Littérature et théâtre
- Dramaturgie française

Cet intérêt se traduit effectivement par la création, ces dernières années, de *Licenciaturas* en Études artistiques et en Théâtre, notamment dans les universités de Coimbra, Lisbonne, Évora et Algarve. La dramaturgie, y compris la dramaturgie française, trouve alors une place qu'elle n'a jamais eu auparavant. Les auteurs du Grand Siècle, tels que Racine et Molière, ainsi que les auteurs du XXe siècle comme Artaud, Anouilh, Brecht ou Beckett sont étudiés, à juste titre, comme partie intégrante des grands classiques européens dans les disciplines suivantes :

- Histoire du théâtre (et du spectacle)
- Théâtre et littérature
- Analyse du texte dramatique
- Dramaturgie
- Littérature étrangère (Français)
- Littérature et autres arts
- Histoire des genres dans le cinéma, la littérature et le théâtre

Rapports entre le Texte et le Théâtre : un art à « deux temps »

Si on projette un regard plus attentif sur le phénomène de l'historiographie littéraire, on est vite pris par une théorisation qui privilégie une nomenclature catalographique par genre et modes littéraires. Le genre dramatique y occupe, selon les cas et les époques littéraires, une place plus ou moins anodine se profilant au sein d'une culture du canon littéraire. D'autre part, une pratique de l'enseignement littéraire et philologique tendait, dans le passé, à minimiser l'espace d'antenne accordé à la littérature dramatique.

Or, paradoxalement, avec la crise récente des Langues et Littératures à l'université, on assiste de plus en plus, comme on vient de voir, à un renouveau envers la dramaturgie grâce auquel la littérature est relancée par le biais de l'étude de la Littérature Comparée ou de la Littérature et les Arts.

On ne peut plus continuer à nier l'évidence : les temps ont changé. L'université et l'abordage du fait littéraire et artistique aussi. Il s'agit donc pour nous de présenter tout d'abord quelques études de cas concernant l'éclatement des formes et des genres au sein des dites pratiques "à deux temps" (Gouhier, 1989), de nous interroger sur le phénomène artistique de la "re-création" qui pose le problème du rapport au texte au centre des préoccupations, et finalement, d'ouvrir de nouvelles perspectives de recherche autour des "pratiques d'écriture" (Jubinville, 2007) à partir des études de génétique théâtrale menées en ce moment en France et au Canada.

À une pratique de l'enseignement littéraire et philologique centré majoritairement sur les modes poétique et romanesque, se substitue une pratique de focalisation sur la littérature dramatique. Mais les nouveautés ne s'arrêtent pas là. Il faut que l'université s'adapte aux vents nouveaux et ajuste ses pratiques à un nouveau public qui, la plupart du temps, n'a pas la vocation ni les capacités de lire en langue étrangère. Je m'arrêterai, à ce propos, sur l'exemple de la *Licenciatura* en Études artistiques. La plupart des abordages de la dramaturgie française est faite par le biais d'une lecture sur texte traduit en langue portugaise. C'est mon expérience menée en Littérature Étrangère I (Français) autour de l'étude de la réception de certains mythes de l'Antiquité dans le théâtre français et leur

influence sur le panorama théâtral en France et au Portugal. C'est l'expérience menée par Marta Anacleto autour de la réception de certaines pièces de Racine, Corneille et Molière sur la scène portugaise contemporaine :

La lecture de ces auteurs de théâtre, en traduction portugaise, dans le cadre de la 'Licenciatura d'Etudes Artistiques' (celle que je fais avec mes étudiants de la filière Théâtre qui ne sont pas des littéraires), ne correspond pas ainsi à un geste de soumission/dénégation linguistique mais à une attitude de 'médiation'. Le paradigme en est un autre. D'autant plus que l'on travaille, en même temps, sur le texte et sur la représentation du texte dans la scène portugaise. Ainsi, *L'illusion Comique* de Corneille, mise en scène par Nuno Carinhas à partir d'une traduction de Nuno Júdice, *Don Juan* représenté par Ricardo Pais sous la réécriture du même traducteur, *Sganarelle ou le Cocu Imaginaire*, traduit par Mário Barradas et représenté à Évora (CENDREV), *Bérénice* mise en scène par Ricardo Pais et traduite par Vasco Graça Moura, entre autres, n'effacent point les 'classiques' français. Nuno Carinhas voit, à juste titre, ce déplacement comme une *lecture possible*. Il s'agit, donc, de lire *autrement*, c'est-à-dire, de donner à lire ces textes dans le cadre d'un savoir autre qui néanmoins ne peut pas ignorer la poétique (les poétiques) dramatique du *Grand Siècle* et qui sert à élargir l'horizon culturel des étudiants d'Etudes Artistiques à d'autres scènes (ou à d'autres avant-scènes) culturelles (Anacleto, 2007 : 64).

Ces deux expériences, ancrées sur un abordage qui tend à privilégier une attitude de médiation entre différentes cultures et à poser les piliers d'une poétique en particulier, tendent elles aussi à exploiter ce que le philosophe Henri Gouhier a appelé un "art à deux temps".

En effet, Henri Gouhier se référant au théâtre d'avant-guerre en France et à son expérience de spectateur au cours de ces années-là, essaie de tracer, dans ses *Entretiens avec Jean-Maurice de Montrémy*, l'encadrement d'une philosophie de théâtre :

Il y avait donc, largement répandue, une idée du théâtre considéré essentiellement comme genre littéraire, à côté du roman, du poème, etc. C'était, en gros, le point de vue de l'enseignement universitaire, ceci au profit des grands classiques, la représentation devenant une sorte de supplément plus ou moins facultatif [...]. Ce qui nous portait vers Copeau, vers Jouvet, Pitoëff, Dullin, Baty c'est qu'il y avait chez eux une protestation contre l'idée du théâtre comme genre littéraire, ceci au profit d'un théâtre plus théâtral, où la mise en scène est, elle aussi, où la représentation est inscrite dans la finalité même du théâtre, l'œuvre théâtrale étant faite pour être jouée (Gouhier, Montrémy, 2005 : 93).

Voilà qui permet sa théorie du théâtre à deux temps. Ce qui sépare, selon lui, le théâtre d'un roman ou d'un tableau et ce qui le rapproche de la musique ou du ballet c'est que le second temps lui attribue une nouvelle existence. L'exemple de Dom Juan joué par Jovet au Théâtre de l'Athénée suffit à illustrer l'écart existant entre le mode de la lecture dramatique et celui de la représentation théâtrale :

Pour le poème, il y a une façon d'exister qui est : il est là et puis je le lis ; le tableau est là et puis je le regarde ; mais c'est la même existence qui continue. Tandis que pour le théâtre, le second temps est un temps qui est d'exister autrement, puisqu'à ce moment-là, il faut que des acteurs viennent qui, par leur présence réelle, créent un nouveau mode d'existence. La pièce de théâtre existe, d'une part, avec son, dans son, par son texte, mais, d'autre part, elle existe aussi avec des comédiens et des comédiennes qui sont dans un certain lieu, à un certain moment, et qui par conséquent existent d'une autre façon.

Pour résumer, je dirai : je prends Dom Juan ; si je lis *Dom Juan*, alors vous me direz : mais vous le mettez en scène vous-même dans votre théâtre intérieur. Mais, moi, je dis : du point de vue de l'existence, à ce moment-là, ce qui existe, c'est moi en train de lire *Dom Juan*. Tandis que si je vais au théâtre chez Jovet, Dom Juan c'est Jovet présent, là, à un certain moment, tel jour à telle heure, c'est aussi dans un certain lieu, au Théâtre de l'Athénée il y avait donc là quelqu'un qui existe, une présence réelle qui était la présence réelle de Jovet dont j'oubliais le nom qui était inscrit sur l'affiche et qui devenait Monsieur Dom Juan devant moi. (Gouhier, Montrémy, 2005 : 94-95).

À la question qu'est-ce que la représentation théâtrale, le philosophe répond par la notion de re-création qui combine, paradoxalement, les notions de fidélité et d'originalité :

C'est là une conséquence de la définition du théâtre comme art à deux temps, qui introduit dans cette définition même une contradiction entre un devoir et un droit. Le premier temps est un texte : ce texte, nous aurions dû le dire plus tôt, n'est pas seulement le texte destiné à devenir paroles, le texte destiné à être dit ; certains auteurs décrivent la mise en scène [...]. D'autres auteurs, au contraire, préfèrent laisser la représentation aux bons soins d'un metteur en scène expérimenté. Or dans re-création, il y a « création » et qui dit création dit une certaine originalité ; par conséquent, le metteur en scène a le droit, par là même, d'être un artiste qui invente quelque chose dans sa mise en scène. Voilà ce que j'appelle la contradiction puisque, d'un côté, il faut être fidèle et voilà que, dans un autre côté, on peut être original ; cette contradiction tient à l'essence même de l'œuvre théâtrale ; alors ce qui se produit, c'est que ces deux éléments ont chacun, j'allais dire ont chacun tendance à tout envahir. Ils ont chacun tendance à réclamer une primauté ; quand j'ai débuté, c'était une protestation contre l'abus du crédit accordé au texte, et maintenant, c'est le

contraire, c'est l'abus accordé au metteur en scène. Et alors, comment concilier tout cela ? Eh bien, je crois qu'il n'y a pas de théorie ; la critique dramatique est une casuistique ; ce sont des cas (Gouhier, Montrémy, 2005 : 96-97).

De la génétique littéraire à la génétique théâtrale

Or c'est justement sur ces notions de fidélité et d'originalité réclamées lors de la re-création de toute œuvre qu'on voudrait se fixer afin de lancer ici un nouveau défi au niveau de la recherche. Ce nouveau défi se situe au niveau des études de génétique littéraire et théâtrale, très peu développées au Portugal et qui nous permettront, non seulement de voyager du texte à la scène, mais aussi de nous interroger sur le texte pour la scène.

Mais qu'est-ce que la génétique et quels sont ses enjeux ?

On fait le plus souvent remonter à l'aventure de la génétique à l'expérience de l'équipe de Heine. Effectivement, l'héritage germanique avec cette première expérience au cours des années 60, celle de la classification et édition des Fonds Heine transféré de Jérusalem à la BNF à Paris, ouvrira les portes à des expériences plus vastes dans le domaine de la recherche avec, notamment, l'entrée des manuscrits, brouillons, ébauches des œuvres littéraires sur la place publique, dans les Archives et les bibliothèques publiques et, surtout, avec la constitution d'équipes de recherche comme celles au CNRS et à l'ITEM.

Qu'on se souvienne, pour la mise en place de cette école, des publications parues au cours des années 70 comme *Les Techniques de laboratoire dans l'étude des manuscrits* (CNRS, 1974), *Transcription, édition, signification* (Presses de l'ENS, 1976) et les *Essais de critique génétique* de Louis Hay publiés aux éditions Flammarion en 1979. Qu'on se rappelle encore la création, en 1982, de l'Institution des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM) et la Revue *Genesis*, dix ans plus tard. L'enjeu était de taille : connaître, analyser, interpréter et éditer les mécanismes et cheminements de "l'écriture en train de se faire"². De ce point de vue, on peut dire que la notion de "productivité" du texte introduite par Roland Barthes ou celle de "dissémination" développée par Jacques Derrida sont incontestablement rattachées à la recherche génétique et à l'acceptation de la "troisième dimension de la littérature" de Louis Hay³, c'est-à-dire, celle du temps de son écriture. Visant à déceler les conditions de production d'une œuvre ou, si on veut, à étudier la "variation des états" ainsi que la "mobilité complexe et la stabilité précaire des formes", il faut, comme nous le dit Jacques Neefs, "chercher à comprendre des processus d'invention intellectuelle et esthétique qui, à travers telles activités particulières, propres à une œuvre ou à un groupe d'œuvres, peuvent caractériser un genre, un temps, une activité culturelle." (Neefs, 1988 : 21).

² Tel est le titre de la revue *Genesis*.

³ Cette notion donne le titre à un article de Louis Hay, "Die dritte Dimension der Literatur", publié dans la revue *Poetica*, 16, Amsterdam, Heft 3-4, 1984, pp. 307-323.

Les écrivains eux-mêmes commencent à s'intéresser à ces questionnements sur leur propre activité et à léguer leurs manuscrits aux centres de recherche et aux bibliothèques. Rappelons le cas très connu d'Aragon qui, en 1976, cède ses brouillons au CNRS avec ces propos :

Ne fallait-il pas mettre à la disposition de ceux qu'on appelle les chercheurs non seulement l'écrit figé par la publication, mais le texte en devenir, saisi pendant le temps de l'écriture, avec ses ratures comme ses repentirs, miroirs des hésitations de l'écrivain comme des manières de rêverie que révèlent les achoppements du texte. Le champ de nos rapports, j'entends de l'écrivain et du chercheur, est celui de l'écrit (...) dans ce champ-là nous sommes, les uns et les autres, curieux, d'une curiosité naturelle, à la fois de connaître et comprendre la recherche aussi bien de la chose à écrire que la recherche qui s'en fait (Aragon, 1979 : 8-9).

Ces propos d'Aragon renvoient, bien sûr, à la révolution poétique accomplie par les écrivains du tournant du XIXe siècle et du XXe siècle, à savoir, Mallarmé, Valéry, Proust ou Gide car l'enjeu était devenu autre depuis les origines de la poétique mallarméenne, énoncée en 1864 comme "peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit" (Mallarmé, 1995 : 206). Définie selon la formule de Valéry "le faire comme principal et la chose faite comme accessoire", on approche une nouvelle esthétique, celle de l'œuvre en acte. Mais cette nouvelle conception de l'écriture, souscrite par les écrivains eux-mêmes, ne facilite qu'en apparence la tâche du critique littéraire. Écoutons les mots savants d'Henri Mitterand :

L'essentiel est de ne se payer ni de mots, ni de modes, ni de théories, ni d'idées toutes faites, mais d'avoir pour le texte un respect de philologue — et ce n'est pas peu dire —, et de se rappeler que la critique génétique est un exercice asymptotique : on a beau se rapprocher toujours davantage de la ligne où l'on croit voir surgir la vérité de l'œuvre, toujours celle-ci reste hors de saisie, préservant la part du génie et de l'art. Mais il y a quelque mérite à tenter d'aller aussi loin que possible en direction de ce cœur inaccessible. On peut y prendre aussi beaucoup de plaisir (Mitterand : 1993).

Or, là-dessus, lorsqu'on passe de l'art littéraire à l'art théâtral, le processus devient encore plus complexe car si l'enjeu était de taille pour la génétique littéraire il l'est encore davantage pour la génétique théâtrale qui a l'ambition de cerner cet "art à deux temps". Comment analyser la genèse d'une pièce, acte éphémère, caractérisé par une mobilité inhérente, qui n'a de réalisation que le moment de sa représentation ?

Malgré les écueils d'une telle approche, une chose est sûre. À l'image de ce qui s'est vérifié pour la génétique littéraire, seul le développement des recherches de génétique

théâtrale permettront une prise de conscience du phénomène de façon à contribuer à la conservation d'archives théâtrales. Les uns et les autres seront, sûrement, plus conscients de la nécessité de conserver les traces fragiles de la naissance d'un spectacle, par le biais, notamment, de journaux de bord, de livres de régie, de captations de répétitions, de croquis pour le décor, etc. On le sait, dans ce domaine, l'analyse génétique prend axe sur la reconstruction des étapes successives de l'élaboration du spectacle, du texte écrit au texte scénique, avec le passage obligé par le cabinet d'écriture privé du dramaturge et par la sphère publique de la circulation des biens culturels du monde de l'édition, celui de l'appropriation du texte par les acteurs, ou encore, celui de la relecture opérée par le metteur en scène qui le met sous les yeux du public. Bien que l'existence du texte écrit en vue de la scène parcourt, à peu près, les mêmes phases génétiques qu'un texte en prose ou en poésie, la composante scénique, partie intégrante du processus, lui confère une spécificité particulière qui, au départ, le projette vers de nouveaux dédoublements scripturaux et de nouvelles réécritures constituant, ainsi, ce que Anne Ubersfeld appelle "une matrice de la représentativité".

En effet, l'impact de la première et la réception du texte/spectacle peuvent produire de nouveaux réajustements et un nouveau travail de remaniement. Là aussi, les exemples abondent. C'est Genet qui écrit à son éditeur Marc Barbezat dans une lettre datée du 26 octobre 1959 au sujet du *Balcon* en lui disant de ne pas inclure, dans l'édition, la mention "édition définitive" car il a l'intention de retravailler la pièce jusqu'à sa mort. C'est la négociation établie entre les dramaturges et certains médiateurs, passeurs entre le monde du texte littéraire ou dramatique et le monde de la scène théâtrale, notamment les metteurs en scène, dans un processus qu'on pourrait appeler d' "écriture à deux mains". On se souvient des couples parfaits de Jean Giraudoux – Louis Jouvet pour la mise en scène et la réécriture des pièces *Ondine* (1939), *Amphitryon 38* (1929), *La Folle de Chaillot* (1945) ; de Jean Genet – Roger Blin pour *Paravents* (1966) ; de Paul Claudel – Jean-Louis Barrault pour *Le soulier de satin* (1943) et le *Partage de midi* (1948).

L'effervescence des études menées à l'étranger, notamment en France et au Canada, dans le domaine des études de génétique théâtrale tendent bien à montrer, d'un côté, l'importance de l'abolition des tensions entre la littérature et le théâtre, entre le texte et le spectacle et, de l'autre, la nécessité de raviver l'approche de ces phénomènes littéraires et artistiques en tant que phénomènes à trois temps entre ce qui est écrit, ce qui est dit/joué et ce qui est vu. Cette complexité est bien ressentie comme un défi pour les chercheurs qui courent après ces œuvres en mouvement toujours indissociables de « ce jeu énergétique des écritures » et de ces re-crétions :

Alors que les manuscrits de poèmes et de romans, sous l'effet d'une force centripète, semblent continuellement ramener l'intérêt de l'analyse vers un noyau central composé du couple indissociable auteur/œuvre, les manuscrits de théâtre se trouvent comme emportés par une force centrifuge qui les pousse en permanence vers l'extérieur dans une expansion qui fragmente les textes et diversifie les scripteurs. Ces derniers participent soit du pôle de l'écrit des dialogues et de ses discours d'accompagnement, soit de celui de la création scénique sans toutefois qu'entre ces deux extrêmes ne cesse une interaction toujours décisive.

Ces conditions particulières poussent la critique génétique à élargir ses frontières et à réajuster ses moyens d'investigation en tenant compte de chacun des éléments issu des traces manuscrites, fût-il ténu et fugace. Elles l'obligent aussi à rechercher de nouveaux *modus operandi* pour recomposer l'unité fragmentée de l'œuvre théâtrale, à poser autrement de nouvelles questions quitte à multiplier les clés des codes herméneutiques et à en éprouver les incertitudes, la complexité et le péril. (Thomasseau, 2005 : 118).

En guise de conclusion

Par tout ce qui précède, la convocation et l'actualisation de certaines pratiques d'écriture théâtrales qui tiennent en compte les pratiques à "deux temps" constituent la voie trouvée pour la survie de la culture dramaturgique française dans certaines formations universitaires au Portugal.

Ce renouveau des études littéraires et théâtrales françaises à l'université au Portugal doit favoriser la recherche de nouveaux terrains d'entente et d'investigation susceptibles de développer ce champ d'études dans les prochains temps. Ce Forum est, à ce titre, depuis hier, un lieu de confrontation de nouvelles perspectives et de nouveaux défis qui permettront d'atteindre nos objectifs afin de maintenir la survie et l'excellence des études littéraires françaises dans l'enseignement supérieur portugais.

L'incitation à la recherche dans de nouveaux domaines, notamment dans celui que j'ai présenté ici, c'est-à-dire, celui de la génétique théâtrale, qui fait l'objet d'un nouveau projet de colloque à réaliser au mois de décembre 2009, au sein du Centre d'Études de Théâtre de l'université de Lisbonne, peut contribuer aussi, comme on l'espère, à relancer la recherche dans le domaine des études littéraires et artistiques au Portugal.

Bibliographie

- Anacleto, Marta, Santos, Ana Clara, Marinho, Cristina (2007). "La dramaturgie française et les études théâtrales au Portugal". In: *Espaces de la Francophonie en débat, Forum Apef 2006* [consulté le 15 septembre 2008] <URL: <http://www.apef.org.pt/actas2006/MAC122006.pdf>>, pp.61-71.
- Aragon, Louis (1979). "D'un grand art nouveau, la recherche". In Hay, Louis (éd.), *Essais de critique génétique*. Paris : Flammarion.
- Glénisson, J., Hay, L. (1974). *Les Techniques de laboratoire dans l'étude des manuscrits*. Paris : CNRS
- Gouhier, Henri (1989). *Le théâtre et les arts à deux temps*. Paris : Flammarion.
- Gouhier, Henri, Montrémy, Jean-Maurice de (2005). *Cinq entretiens avec Jean-Maurice de Montrémy*. Paris : Vrin.
- Grésillon, Almuth, Hechenblaickner, Angelika et al. (éd.). *De la genèse du texte littéraire. Manuscrit, auteur, texte, critique*, Actes du colloque franco-soviétique ITEM /CNRS, Paris : Institut Gorki de Littérature Mondiale. Académie des Sciences, Moscou- Paris, INALCO, 8-9 octobre 1987.
- Hay, Louis (éd.) (1979). *Essais de critique génétique*. Paris : Flammarion.
- Hay, Louis (1984). "Die dritte Dimension der Literatur". In *Poética*, 16. Amsterdam, Heft 3-4, pp. 307-323.
- Hay, Louis (éd.) (1993). *Les Manuscrits des écrivains*. Paris : CNRS/Hachette.
- Jubenville, Yves (2007). "Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies québécoises contemporaines". In *Études Françaises*, vol. 43, n° 1, pp. 101-119.
- Mitterand, Henri. (1993). "Archives zoliennes : la genèse de *La Faute de l'Abbé Mouret*. Étude d'un dossier manuscrit". In Hay, Louis (éd.). *Les Manuscrits des écrivains*. Paris : CNRS/Hachette.
- Neefs, Jacques (1988). "La critique génétique : l'histoire d'une théorie". In Grésillon, Almuth, Hechenblaickner, Angelika et al. (éd.). *De la genèse du texte littéraire. Manuscrit, auteur, texte, critique*, Actes du colloque franco-soviétique ITEM /CNRS, Paris : Institut Gorki de Littérature Mondiale. Académie des Sciences, Moscou- Paris, INALCO, 8-9 octobre 1987. Tusson : Du Lérot, pp. 11-22.
- Thomasseau, Jean-Marie (2005). "Les manuscrits de théâtre. Essai de typologie". In *Littérature*, n° 138, *Théâtre : le retour du texte ?*, pp. 97-118.
- Ubersfeld, Anne (1982). *Lire le théâtre*. Paris : Messidor/Éditions Sociales.
- (1976). *Transcription, édition, signification*. Paris : Presses de l'ENS.
- (1992). *Genesis. Revue Internationale de Critique génétique. L'écriture en train de se faire*.
- (2006). *Genesis. Revue Internationale de Critique génétique*. n° 26, *Théâtre*.

L'ŒUVRE EN FRANÇAIS DE MILAN KUNDERA

ou les malentendus de l'ignorance

LUÍS CARLOS PIMENTA GONÇALVES
Universidade Aberta
luispg@univ-ab.pt

Résumé

Nous nous proposons lors de cette communication d'évoquer la réception de l'œuvre en français¹ de Kundera à travers quelques malentendus identitaires, linguistiques, idéologiques et esthétiques qu'elle génère.

¹ Nous désignerons par « œuvre en français » tous les *opus*, romans ou essais, rédigés directement en français et toutes les œuvres dont la traduction a été revue entièrement par Kundera.

Malentendus identitaires

Une question qui est loin d'être anodine : Kundera est-il un écrivain français d'origine tchèque² ou un écrivain tchèque de nationalité française³. Est-il slave, originaire de l'Europe de l'Est, de l'Europe Centrale ou de la *MittelEuropa*? Détails identitaires qui peuvent paraître inintéressants au lecteur de prime abord, mais dont l'absence de clarification fonde des malentendus dont a souffert l'auteur. Ainsi dans l'essai intitulé « Die Weltliteratur » de son dernier ouvrage, *Le Rideau*, Kundera rapporte un de ces malentendus littéraires et géographiques :

vers la fin des années soixante-dix, j'ai reçu le manuscrit de la préface écrite pour un de mes romans par un éminent slaviste qui me mettait en perpétuelle comparaison (flatteuse, bien sûr, à l'époque personne ne me voulait de mal) avec Dostoïevski, Gogol, Bounine, Pasternak, Mandelstam, et avec les dissidents russes. Effrayé, j'en ai empêché la publication. Non que je ressentisse une antipathie pour ces grands Russes, au contraire, je les admirais tous, mais en leur compagnie je devenais un autre. Je me rappelle toujours l'étrange angoisse que ce texte m'a causée : ce déplacement dans un contexte qui n'était pas le mien, je le vivais comme une déportation.

On notera, outre le mal-être d'une identité littéraire confisquée, l'incise entre parenthèses : « à l'époque personne ne me voulait de mal » comme s'il était conscient en 2005 que l'époque de la reconnaissance et de la consécration littéraires unanimes était bien révolue deux décennies après.

Malentendus idéologiques

Un autre malentendu fréquent, né dès son premier roman traduit en France, est de nature idéologique. Ainsi, de *La Plaisanterie*, Sartre retiendra tout particulièrement la critique politique. Pour lui, l'auteur n'entend pas « désigner seulement l'innocente facétie du héros, mais l'ensemble d'un système où une gaminerie sans conséquence conduit inévitablement son auteur à la déportation »⁴. A l'évidence, il s'agit également pour l'auteur de *Les mains sales*, de marquer sa rupture d'ancien compagnon de route avec Moscou. Cette

² C'est ainsi que le définit François Busnel dans *Lire* de mai 2005.

³ Robert Lévesque le considère ainsi dans un article intitulé « Écrivain(s) de l'exil, du 01/08/2003, publié sur le site www.lelibraire.org : Le portail du livre au Québec. L'auteur pose le problème de l'identité de façon intéressante : «Kundera écrit en français, ce qu'il fait depuis 1981 (depuis sa variation sur Diderot, Jacques et son maître), est-il encore un écrivain tchèque ? Non. Est-il devenu un écrivain français ? Non plus. Il est simplement Kundera, qui écrit en français là où il habite, où il mange, où il rêve. »

⁴ SARTRE, Jean-Paul, Préface à *Trois Générations*, p. XIX, cité par Martin Rizek (2001).

interprétation d'un roman antistalinien fera l'unanimité de la presse d'alors et sera privilégiée par l'éditeur Claude Gallimard, dont le prière d'insérer en quatrième de couverture de la première édition de 1968 de *La plaisanterie* présentera le roman en soulignant qu'il s'agit d'un « Roman idéologique par excellence ».

La préface de cette même édition, signée Aragon, associe anachroniquement le roman au désespoir né de la fin brutale du Printemps de Prague alors que l'édition tchèque date de 1967. Après cette première traduction, et pendant très longtemps, le roman kundérien va être associé au témoignage sous forme littéraire d'un dissident. Il est vrai que le destin de Kundera est celui d'un intellectuel engagé, interdit de publication dans son pays, puis proscrit, mais il est vrai aussi que son oeuvre de fiction ne saurait se résumer à la trajectoire biographique de son auteur.

L'attribution du Prix Médicis étranger en 1973 pour *La Vie est ailleurs*, alors qu'il réside encore en Tchécoslovaquie, prime autant l'oeuvre que l'opposant. Il sera pourtant autorisé par les autorités tchécoslovaques à venir recevoir le prix, regagnant Prague peu après. Le souvenir qu'en a Robbe-Grillet, créateur de ce Prix, est très diffus et inexact comme en témoigne un entretien accordé à Radio Prague en 2002.

C'est moi qui ai fait venir Kundera en France puisque je lui ai fait donner le prix Médicis qui était un prix que j'avais fondé et dans lequel j'avais une grande importance. [...] Et donc j'avais fait donner ce prix à un livre très connu de Kundera, dont j'ai oublié le titre. C'est pour recevoir ce prix qu'il est venu en France. Et il est resté. Il en a profité pour ne pas retourner dans ce pays communiste qu'il haïssait.

Dans ce souvenir altéré par le temps perce un autre malentendu celui d'un Kundera anticommuniste détestant. Pourtant, déjà installé en France, Kundera insiste sur le fait qu'il n'est pas un émigré et qu'il n'a choisi la France que comme patrie littéraire, obtenant une autorisation du gouvernement tchèque lui permettant de vivre et d'enseigner en dehors de son pays. Kundera veut privilégier une lecture non-historique, voire apolitique de son oeuvre pour éviter qu'elle ne soit associée à une banale critique d'un régime. Il va même jusqu'à affirmer dans un entretien rapporté par Martin Rizek dans sa thèse *Comment devient-on Kundera*:

Il est des commentateurs possédés par le démon de la simplification qui les assassinent les oeuvres en leur surimposant une interprétation politique. Ceux-là ne s'intéressent aux écrivains dits « de l'Est » que dans la mesure où leurs oeuvres sont interdites. (Rizek, 2001: 180)

Dès 1990, avec la publication de *L'Immortalité* qui échappe à l'univers tchécoslovaque, certains lecteurs et critiques sont déçus et troublés de ne pas retrouver le décor habituel des romans de Kundera. Alors que le mur de Berlin vient à peine de tomber, l'animateur de radio et de télévision Michel Polack signe dans *L'Événement du Jeudi*, de janvier 1990 un retentissant et lapidaire: « Kundera, go home ». Il conseille au romancier d'origine tchèque d'écrire dans sa langue natale plutôt que directement en français et de rentrer au pays. Objurgation dont on retrouve d'une certaine façon l'écho dans l'incipit de *L'Ignorance*, dix ans après: « Qu'est-ce que tu fais encore ici! », s'exclame Sylvie l'amie française d'Irena à la réfugiée tchèque.

Malentendus linguistiques et littéraires

Mais c'est quand, le romancier adoptera définitivement le français comme langue d'écriture que les critiques se feront encore plus virulentes et surgiront d'autres malentendus littéraires. Angelo Rinaldi, dans *L'Express* du 15/1/1998, résume assez bien une opinion courante dans certains milieux littéraires :

l'écrivain tchèque, si excellent dans sa langue maternelle et désormais rallié au français - qui n'en est pas à un outrage près - n'a pas apprécié les grincements des confrères dans leur accueil à *La Lenteur*. Son ouvrage suivant, il a donc préféré le publier d'abord en traduction à l'étranger, où il s'est procuré de quoi amortir les chocs.

De la même façon, le dernier roman de Kundera, *L'Ignorance*, pour contrer d'éventuels malentendus, se soumet d'abord à l'épreuve de l'étranger et est publié tout d'abord en Espagne en 2000, avant d'être finalement édité en France, dans sa langue originelle, en 2003. Avant cela, *L'Ignorance* paraîtra dans de nombreux pays, dont le Portugal en 2001, devenant même un best-seller en Italie. Ce délai de l'édition française s'explique selon Michel Déon, cité par André Clavel, dans *L'Express*, 3/4/2003, par le fait que Kundera «est très sensible et facilement blessé. Il est devenu la bête noire d'un petit cercle qui impose sa loi au milieu littéraire. Jouissant d'une reconnaissance internationale, il préfère publier ses livres dans des pays où ils seront examinés la tête un peu plus froide.»

Ce retard dans l'édition française du dernier roman contribue à alimenter le ressentiment qui ne fait que s'aggraver auprès de son lectorat français qui se sent exclu de la primeur du dernier ouvrage. Pour le journaliste Pierre Assouline, le dernier essai, *Le rideau*, confirme ce qu'il pensait à propos de ses romans français. De l'écrivain franco-tchèque, Assouline déclare perfidement dans son blogue *La République des livres*: "Depuis

qu'il a décidé d'écrire en français, il est écrit mal et pense lourd." (12/04/2005)⁵. Kundera serait donc littérairement condamné à écrire en tchèque, assigné à résidence dans une langue au détriment d'une autre qu'il a pourtant choisie depuis bientôt quinze ans avec passion. Sauf à considérer que la majorité des lecteurs français et francophones lisent le tchèque, la connaissance que l'on a de l'oeuvre kundérienne depuis *La Plaisanterie*, originellement mal traduite en français et en anglais passe nécessairement par la traduction. Son premier éditeur anglais avait jugé bon de supprimer des passages entiers sur la musique et le folklore et d'ordonner différemment les chapitres⁶. On peut donc affirmer que la grande majorité des critiques français qui ont découvert et apprécié le Kundera tchèque l'ont lu soit dans de mauvaises traductions soit dans des traductions revues, voire en partie rédigées par Kundera. Dans le pire des cas, ils ont pu apprécier la réécriture de Marcel Aymonin de *La Plaisanterie*, de 1968, au mieux le même roman «entièrement révisée par Claude Courtot et l'auteur» dans sa «version définitive» comme l'affirme la page de garde de 1985. Les aléas de la traduction ont fait que Kundera est devenu très attentif aux traductions d'autant qu'elles participent à la diffusion du roman et à son universalité. C'est ce qu'il affirme dans le *Rideau* en parlant du romancier : «il s'ouvre au monde au-delà de sa langue nationale» (Kundera, 2005: 80).

La révision du texte traduit par Kundera ne va pas sans recreation du texte source comme si le romancier ne pouvait s'empêcher de réécrire son texte, non pour l'améliorer mais pour le rendre plus perceptible. Ainsi, certaines références culturelles disparaissent au profit d'autres jugées plus évocatrices pour un public français. Parlant de compositeurs qui ont puisé leur inspiration dans la musique traditionnelle, le texte tchèque de *La Plaisanterie*

⁵ Ce genre de critique aura d'autant plus d'impact qu'elle n'est pas isolée, surtout lors de la publication de *L'Identité*. Dans *L'Express*, 3/4/2003, André Clavel dans un article intitulé "L'intransigeant amoureux de la France" parle de cette relation tendue entre une partie de la critique française et Kundera:

"Et, pendant qu'il orchestre ce second exil, il est en train de devenir un écrivain français, qui dit adieu à sa langue maternelle pour adopter celle de sa terre d'accueil. Comme Beckett, Cioran, Ionesco. Premières gammes: deux essais, L'Art du roman et Les Testaments trahis. Il y ramasse toutes ses obsessions, en dénonçant la perversion d'une époque où le moralisme épurateur a accouché d'un nouveau fléau, invisible, rampant - la dictature des consciences. Un moraliste, Kundera? Oui. Et qui va, au fil des années 1990, se lancer dans l'ultime aventure: écrire ses romans en français. Avec ce commentaire: «J'ai préféré ma liberté à mes racines. La langue tchèque m'appelle: reviens à la maison, voyou! Mais je n'obéis plus. Je veux rester avec la langue dont je suis éperdument amoureux.» Un sacré défi. Qu'il relève en épurant au maximum ses scénarios. Et en signant deux romans très courts, *La Lenteur* (nouvelle bombe contre les imposteurs de la religion cathodique) et *L'Identité*, amère comédie sur le thème du malentendu amoureux.

C'est à ce moment-là que certains critiques, qui avaient auparavant encensé Kundera, sortent le napalm, dans *L'Express*, *Libération*, *Le Canard enchaîné*. L'écrivain, lui, est en train d'achever *L'Ignorance*. Mais il refuse que Gallimard le publie. Kundera le francophile tourne le dos à la France. En avril 2000, son livre est traduit en espagnol, chez Tusquets. La presse applaudit et les ventes explosent. Même ovation l'année suivante en Italie, où *L'Ignorance* devient un best-seller, avant de paraître aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne. On se demande alors si le roman sortira un jour en France, et Michel Déon, qui connaît bien Kundera, lui sert d'ambassadeur: «Il est très sensible et facilement blessé. Il est devenu la bête noire d'un petit cercle qui impose sa loi au milieu littéraire. Jouissant d'une reconnaissance internationale, il préfère publier ses livres dans des pays où ils seront examinés la tête un peu plus froide.» Mais le romancier, qui travaille actuellement sur un essai, a enfin donné son feu vert: avec un premier tirage de 100 000 exemplaires, *L'Ignorance* arrive cette semaine dans les librairies. Et ce sera encore un grand moment de l'aventure kundérienne."

⁶ ELGRABLY, Jordan, "Conversations with Milan Kundera", *Salmagundi*, n°73, Winter 1987, p. 18, cité par Rizek, 2001: 292.

et sa première traduction mentionnent Stravinsky, Janacek, Bartok et Enesco tandis que la dernière traduction, bien que conservant le musicien russe, jugé sans doute suffisamment connu en France depuis la création parisienne du *Sacre*, indique les noms de compositeurs du groupe des Six, jugés sans doute plus évocateurs : Milhaud et Honegger. La première version de la traduction de *La Plaisanterie* qui inaugure la réception traductrice auprès du public français glisse très souvent d'un registre courant, parfois familier vers un registre fortement oralisé, voire argotique qui sonne parfois comme du Céline. En procédant à la révision définitive de la traduction, Kundera enlèvera les marques argotiques de la traduction originale.

Au début du roman, nous avons une narration d'un des personnages, la journaliste Helena. Dans la traduction de 1968, cela donne : « Ç'avait été au fond vachement comique la première fois que j'étais entrée dans son cabinet » qui devient dans la « version française définitive » (Kundera, 1968: 27), de 1985, un énoncé linguistiquement moins marqué : « Cela avait été au fond franchement comique la première fois que j'étais entrée dans son bureau » (Kundera, 2003: 41). Le truchement du passage d'une langue dans une autre, malgré ses difficultés et ses aléas, apparaît comme un pis-aller face à l'écriture dans une langue de portée universelle qui rend l'oeuvre directement accessible à des dizaines, voire des centaines de millions de lecteurs potentiels à travers le monde. Ainsi, depuis *La vie est ailleurs*, en 1973, les oeuvres rédigées en tchèque sont d'abord publiées dans leur traduction française. Toujours dans *Le rideau*, dans l'essai consacré à la *Weltliteratur* - la littérature mondiale chère à Goethe -, Kundera affirme de façon abrupte « personne ne connaîtrait Kafka aujourd'hui, personne, s'il avait été tchèque ». De fait, les hasards de l'Histoire après 1918 avaient fait d'un auteur de langue allemande un Tchécoslovaque.

À partir de son installation en France et donc dès son roman *Le livre du rire et de l'oubli*, interdit de publication en Tchécoslovaquie, séparé donc de ses premiers lecteurs tchèques, le romancier, selon ce qu'affirme Chvatik dans son essai sur *Le monde romanesque de Milan Kundera*, a commencé à écrire pour ses traducteurs, privilégiant une certaine univocité du langage qui éviterait de cette façon des malentendus langagiers.

Il choisit dès lors toujours (consciemment ou inconsciemment), parmi la foule d'expressions possibles, celles dont les sens est le plus clair, le plus précis, de manière à exclure au maximum les erreurs de traduction. (Chvatik, 1995: 131)

Le passage du tchèque au français conserve intactes les principales caractéristiques formelles de l'écriture kundérienne que l'on peut résumer en empruntant les mots employés par François Ricard dans sa postface à l'édition Folio de *L'ignorance* : « [...] le lecteur

familier du Kundera tchèque se sent d'emblée chez lui en abordant le Kundera français : c'est la même «voix», la même «méthode», le même univers esthétique. »

À l'en croire, il n'y aurait donc pas rupture mais continuité entre ces deux versants de l'œuvre romanesque en une condensation de l'espace textuel de thèmes déjà présents dans la première partie de l'œuvre romanesque.

L'écrivain Guy Scarpetta, dans un article publié dans *Le Monde diplomatique* de mai 2003, « Jeux de l'exil et du hasard », abonde dans le même sens. Pour lui, il n'y aurait aucune rupture dans la manière/matière kundérienne depuis ses premiers romans.

Tout se passe, en somme, comme si Kundera écrivait, depuis le début, un même long roman - dont l'unité ne serait pas assurée, comme dans le cycle balzacien, par le retour des personnages mais par celui d'un même arsenal thématique, sans fin varié, réactivé, prolongé, développé, corrigé.

Dans le *Rideau* parlant des derniers films de Fellini après le consensuel *Amarcord* de 1973, Kundera remarque que le réalisateur ne correspondant plus à l'image que l'on se faisait de son œuvre dérange et agace le public et la critique par son « modernisme anti-moderne ». Ce faisant, on peut légitimement penser à Kundera lui-même quand il évoque la liberté découverte par le cinéaste italien.

Au cours de ces années, irrités à la fois par son esthétique très exigeante et par le regard désenchanté qu'il pose sur leur monde contemporain, les salons, la presse, le public (et même les producteurs) se détournent de lui ; ne devant plus rien à personne, il savoure la « joyeuse irresponsabilité » (je le cite) d'une liberté que, jusqu'alors, il n'a pas connue. (Kundera, 2005: 175)

Les malentendus du paradoxe et de l'ironie

La tentative de démythification du réel chez Kundera procède par paradoxe, ce qui contribue sans doute à alimenter d'autres malentendus, en s'attaquant aux opinions communes, à la doxa et en donnant une importance extrême à ce qui semble anecdotique. Il donne à la notion de dissidence, uniquement cantonnée à la sphère de l'intellectuel pourchassée par un régime communiste, dans *La Plaisanterie*, dans *Le livre du rire et de l'oubli* ou dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, une dimension bien plus vaste. Dans *L'immortalité*, la propagande du régime politique est substituée par la publicité aussi aliénante du système économique en proposant une critique de l'image qu'il appelle « imagologie » : « M'objecterez-vous que publicité et propagande n'ont pas de rapport entre

elles, l'une étant au service du marché et l'autre de l'idéologie ? » (Kundera, 1990: 171). Il est symptomatique que quelques années plus tard dans *L'identité*, le grand publicitaire brillant est un ancien trotskiste. Les idées deviennent des marques, la promotion d'un produit vaut celle d'une idée. Que l'on songe au « penser différemment » et à la référence à Orwell dans un célèbre spot publicitaire pour promouvoir l'ordinateur à la Pomme dans les années 80.

Les vérités toutes faites, les grands principes de la Tchécoslovaquie communiste ridiculisés par Kundera hier, sont remplacés par une critique du grand mythe fondateur de la République française, La Déclaration des Droits de l'Homme.

Ainsi, grâce à Soljenitsyne, l'expression « droits de l'homme » a-t-elle retrouvé sa place dans le vocabulaire de notre temps ; je ne connais pas un homme politique qui n'invoque dix fois par jour « la lutte pour les droits de l'homme » ou « les droits de l'homme qu'on a bafoués.

Ce faisant, Kundera ironise-t-il sur un discours lénifiant de l'Occident et en passant s'attaque-t-il à une figure tutélaire de la dissidence. Les clichés et le stéréotype culturel sont également mis à mal dans le roman kundérien, la Suisse ainsi ne peut qu'être alpestre et calme, l'américain est un homme d'action écervelé, les Italiens bruyants et gesticulants. Il pourfend également la gloire et la postérité littéraires. Hemingway et sa vision d'épouvante de sa survie littéraire : « tous mes amis étaient là et racontaient tous les cancons » et plus inquiétant encore, toujours dans ce même passage de *L'immortalité* : « dans toutes les universités d'Amérique une armée de professeurs classaient tout cela, l'analysaient, le développaient, fabriquant des milliers d'articles et des centaines de livres ».

En guise de conclusion, nous pourrions dire que le changement dans l'œuvre kundérienne, critiqué par certains journalistes et lecteurs, est le fait d'une épure, d'une simplification induite par un changement de destinataire. Le projet est énoncé d'une certaine façon par un personnage du *Le livre du rire et de l'oubli*. L'exilée Tamina pour s'adapter à la France et à ses habitants doit reconstruire sa biographie, la « soulager » de ce qu'elle peut avoir d'obscur et d'incompréhensible pour des Français. Elle « était convaincue que si elle voulait que les gens d'ici comprennent quelque chose à sa vie, il fallait qu'elle la simplifie » (Rizek, 2001: 290).

Avec ses romans écrits directement en français, Kundera peut renouer avec le plaisir des mots, jongler avec la fonction poétique du langage et la façon des slogans publicitaires dans *L'identité* ou la crudité de termes obscènes dans *La lenteur*.

Quand l'entomologiste Berck, dans ce dernier roman, lors d'un colloque conspu une admiratrice trop envahissante et que celle-ci le somme de s'expliquer : « Pourquoi me dis-tu

tout cela ? Pourquoi ? Comment dois-je le comprendre ?» Il répond : « Tu dois le comprendre tel que je le dis ! Au premier degré ! Au tout premier degré ! Poufiasse comme poufiasse, emmerdeuse comme emmerdeuse, cauchemar comme cauchemar, urine comme urine ! » (Kundera, 1995: 100).

Au-delà de l'énormité provocatrice d'une telle déclaration, il faut y voir le caractère jubilatoire d'un discours transparent, univoque, immanent, libéré de la pesanteur de la traduction, vulgaire et brutal s'il le désire et faisant un pied de nez à la critique bien pensante.

Bibliographie

- CHVATIK, Kvetoslav (1995), *Le monde romanesque de Milan Kundera*, trad. Bernard Lortholary, Paris, Gallimard.
- KUNDERA, Milan (1968), *La Plaisanterie*, trad. Marcel Aymonin, Paris, Gallimard.
- KUNDERA (1990), Milan, *L'immortalité*, trad. Eva Bloch, postface François Ricard, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- KUNDERA, Milan (1995), *La lenteur*, postface de François Ricard, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- KUNDERA, Milan, (2003), *La Plaisanterie*, trad. Marcel Aymonin, entièrement révisée par Claude Courtout et l'auteur, version définitive, postface de François Ricard, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- KUNDERA (2005), Milan, *Le rideau*, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- RIZEK, Martin (2001), *Comment devient-on Kundera? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, Paris, L'Harmattan.

L'ACTE DE TRADUCTION : ECRIRE, PUBLIER, LIRE

La traduction littéraire à l'âge de la mondialisation

MATHIEU DOSSE

Université Paris VIII

Résumé

Omniprésente aujourd'hui dans la production littéraire, la traduction joue un rôle clé à tous les niveaux. Cette communication s'intéresse au changement opéré par la traduction dans trois pôles distincts de la vie de l'œuvre : sa création, sa production et sa lecture. A l'âge de la mondialisation, nous ne lisons plus et nous n'écrivons plus comme avant. Les écrivains, qui sont aussi des lecteurs, ont très tôt, pour une part d'entre eux, abandonné la visée d'une littérature nationale au profit d'une inscription dans un monde aux frontières plus lointaines. Le marché du livre a, de son côté, subi autant qu'il a contribué à ce changement, qui ne doit pas être perçu comme négatif. Car lire un texte traduit ce n'est, contrairement à l'idée reçue, lire un pis-aller. La lecture en traduction est une lecture d'autant plus active qu'elle fait appel à une interactivité plus grande de la part du lecteur.

Abstract

Translation is nowadays everywhere and it plays a great part in every step in the chain of production of the book: writing, publishing and reading. We do not read nor do we write like we did before. Writers (nevertheless readers) have turned away, as least part of them, from a national literature. Publishers are at the same time victims and actors of this new apprehension of the global literature. This is not a bad thing. Indeed, to read a translated text is not, as commonly thought, an inferior act. One might even say that to read a translation implies a greater awareness from the reader, as the translated text demands more interaction between text and reader.

Mots-clés: Traduction, Lecture, Marché du livre, Esthétique, Mondialisation

Keywords: Translation, Reader-response, Publishing industry, Aesthetics, Globalization

Nous ne lisons pas aujourd'hui comme nous lisions il y a à peine un siècle. Un changement, qui n'est pas uniquement dû à la mondialisation, s'est peu à peu opéré ; lentement, mais sûrement, notre manière d'appréhender la littérature, notre manière de lire, au sens fort du mot, le texte littéraire, s'est modifiée. Que connaissait-on, dans la France du XIXe siècle, de la littérature étrangère ? On lisait quelques auteurs anglais, Dostoïevski avait ouvert la voie à la découverte des écrivains russes, la poésie espagnole n'était pas méconnue. Mais la publication de romans français dépassait largement en nombre celle de romans étrangers. Le plus souvent, d'ailleurs, les traductions gommaient tout caractère "étranger" du texte à traduire : il ne fallait pas que le texte traduit sente la traduction. Mais surtout, la littérature étrangère était *mise à part*, reléguée à la périphérie de la littérature nationale. D'un côté la littérature nationale, écrite en langue originale, de l'autre la littérature étrangère, traduite, que l'on voulait bien considérer, mais se gardant bien de l'inscrire dans le canon national. Les auteurs (qui sont également des lecteurs à part entière), s'ils lisaient des textes traduits, *dialoguaient* peu avec leurs contemporains étrangers.

Un changement s'est peu à peu opéré au cours du XXe siècle, pour s'accroître à partir des années 1970. Julien Gracq, par exemple, fait part de ses lectures de Dostoïevski, mais ses auteurs, ceux avec lesquels il établit un véritable dialogue sont Chateaubriand, Stendhal et Flaubert. Maurice Blanchot lit Kafka, mais c'est encore un acte isolé ; et il le lit en allemand. Quelle est la part accordée à la littérature étrangère chez Genette ou Barthes au début des années 60 ? Les grandes études d'auteur dans ces années-là sont faites d'après des textes lus en langue originale, non des traductions.

La part de la littérature étrangère grandissant, la place accordée à la lecture de textes traduits devient plus importante. Aujourd'hui cette place, sans cesse croissante a sans doute, pour certains lecteurs du moins, atteint un niveau critique : les lectures de textes étrangers sont, en nombre, égales ou supérieures à celles de textes nationaux. On peut lire, dans un article récent que "cette année, sur 727 romans annoncés, 234 sont des traductions, soit une progression de 10% par rapport à 2006. La langue anglaise confirme sa suprématie avec 123 titres, devant l'espagnol (19), l'italien (18), les langues scandinaves (11) et l'allemand (10)" (Beuve-Méry, 2007 :11). Les données brutes ne font que confirmer un mouvement. Il faut les prendre avec circonspection dans la mesure où elles ne concernent qu'une partie de lecteurs potentiels ; on ne lit pas que les nouveautés. Il faut en outre hiérarchiser (sans aucun jugement de valeur) les lectures. Certaines lectures, dans la mesure où elles exercent une influence profonde sur les textes à venir, sont plus "importantes" que d'autres. La vie de la littérature, sa vie concrète (son lieu de production) se manifeste dans ses textes nationaux. Les lecteurs-écrivains (autrement dit, tous les écrivains, car on n'écrit pas sans avoir lu) sont des lecteurs privilégiés dans la mesure où leurs lectures se manifestent de manière concrète dans leurs œuvres.

Gilles Barbedette décrit précisément ce tournant, opéré il y a près d'un siècle déjà :

Beckett écrivant en français et se traduisant en anglais, Borges puisant dans toutes les langues et les littératures la source de son inspiration, Nabokov écrivant d'abord en russe la moitié de son œuvre puis l'autre moitié en anglais : tout cela indique bien plus qu'une tendance au cosmopolitisme de la littérature, qui, au fond, a toujours existé. C'est le signe que nous sommes entrés dans l'Ere de l'Après-Babel et que le découpage des arts en petites cloisons nationales n'a plus aucun sens. L'idée qu'une tradition romanesque puisse se suffire à elle-même est devenue intensément absurde à l'âge de la géographie planétaire. (Barbedette, 1986 :15)

Barbedette met en avant, à demi-mot, un processus de lecture-écriture où les deux moyens de *production* (car lire, c'est aussi produire) sont intrinsèquement liés. Si Borges s'inspire de la bibliothèque universelle, c'est qu'il est un lecteur de cette bibliothèque ; Cervantès n'est pour lui qu'un auteur parmi d'autres. S'il s'inscrit dans une littérature résolument occidentale (malgré quelques "orientalismes"), il dépasse le cadre de la littérature hispanophone (ce n'est pas exemple pas le cas de Roberto Arlt, autre Argentin, plus ancré dans une littérature nationale, bien qu'il fût un grand lecteur de Dostoïevski). Nabokov, qui ne partage pas avec Borges le goût pour les œuvres classiques, est un grand lecteur des littératures russe, anglaise et française et il joue de façon remarquable avec les œuvres de ces trois pays.

Ecriture et lecture sont donc étroitement liées. Nous pouvons toutefois, avec Wolfgang Iser, séparer ce lieu de production en deux pôles distincts (Iser, 1976) : le pôle artistique (la création), le pôle esthétique (la réception). C'est à ces deux pôles que nous nous intéresserons, mais en y ajoutant un troisième, duquel ils dépendent, et que l'on oublie souvent : la dimension sociologique. Car le marché de la traduction, s'il fait bien entendu partie intégrante du marché de l'édition, s'il répond aux mêmes impératifs économiques, respecte des règles propres, que nous détaillerons ici.

Le marché de la traduction

Sans que l'on puisse les séparer complètement, il y a une distinction à faire entre une mondialisation de plus en plus accentuée, qui facilite les échanges et force les traductions (processus indépendant de la littérature et que cette dernière subit) et un mouvement interne aux œuvres, impulsion active prenant en compte un espace littéraire en expansion. La traduction y joue-t-elle le même rôle ? Utilitaire dans le premier cas et inscrite dans le texte dans le second, en tant processus créatif, la traduction joue en tout cas un rôle

de premier plan. Le texte traduit fait aujourd'hui définitivement partie de la vie active des œuvres. La traduction est inscrite, ancrée, dans la création même des textes. Autrement dit, même un lecteur hypothétique n'ayant jamais lu de traduction (ne lisant que des textes nationaux et des textes étrangers en langue originale) aura quand même « lu » des traductions, tant celles-ci font partie des œuvres – et de leur survie.

"Les flux de traduction constituent un indicateur de l'évolution des échanges entre cultures" (Sapiro, 2008 : 20) nous rappelle Gisèle Sapiro dans un ouvrage consacré au marché de la traduction, avant de préciser que ces échanges ne répondent pas uniquement à une loi de marché, à un "impérialisme économique" immaîtrisable. Certes, on ne peut nier qu'aujourd'hui l'anglais domine largement la production littéraire (en traduction) mondiale. En atteste l'asymétrie des flux de traduction : on traduit bien plus de l'anglais que de toute autre langue ; et l'on traduit relativement peu en anglais. Les tableaux fournis par Sapiro (d'après des bases de données constituées principalement à partir de l'*Index Translationum* et du Syndicat national de l'édition – SNE) ont de quoi terrifier : il semble évident, à les regarder, que l'anglais est, chaque jour davantage, plus présent dans le marché du livre. Si ce constat vaut surtout pour des textes non littéraires, la littérature n'y échappe pas pour autant. Une grande tradition littéraire respectée ne suffit pas à expliquer cet intérêt pour la littérature anglo-saxonne. Certes un livre traduit de l'anglais vendra sans doute plus qu'un livre traduit d'une langue ou d'un pays moins connus, ou dont la littérature n'est pas reconnue. C'est là une logique mercantile que connaissent bien les éditeurs. Mais pas seulement : des enjeux politiques et idéologiques y contribuent fortement. Ces enjeux, d'ailleurs, jouent également en faveur d'une résistance à l'hégémonie. Ainsi, certains pays favorisent concrètement la traduction d'ouvrages nationaux. C'est par exemple le cas du Portugal, qui favorise à partir des années 1980 l'essor des écrivains portugais en France en participant financièrement à l'édition des traductions de António Lobo Antunes, Fernando Pessoa ou encore José Saramago (Sapiro, 2008).

Car le monde de l'édition, en France du moins, est régi par une *économie* qui, si elle profite sans doute aux écrivains nationaux, n'est pas toujours favorable à la littérature étrangère. Les grandes maisons d'éditions françaises publient à perte un certain nombre d'auteurs (qui, sur le long terme, contribuent à la renommée et la légitimité de la maison en question). Cette perte est compensée par la vente de best-sellers, rentable à court terme. Ce système permet la publication d'auteurs qui autrement n'auraient aucune chance d'être publiés. Mais qu'en est-il des traductions ? Certaines maisons d'édition comme Métailié ou Actes Sud se sont spécialisées dans la traduction ; d'autres, comme les éditions de Minuit, n'en publient jamais. Tant pour les maisons spécialisées que pour les éditeurs publiant des traductions et des originaux, le constat reste le même : il est financièrement risqué de publier une traduction. Celle-ci, en effet, coûte plus cher à produire qu'un ouvrage national, et même

si certaines traductions savent rencontrer leur public, il est risqué de publier des auteurs dont le pays d'origine est méconnu. Sans une aide financière du pays en question (que ce soit pour des raisons économiques ou idéologiques, certains pays ne favorisent pas la traduction de leurs auteurs), peu d'écrivains auront la chance de connaître une vie en traduction. Constat que partage ce directeur de collection :

Peut-être que si [Yaakov] Shabtaï avait été allemand ou américain, il aurait eu beaucoup plus de succès, mais étant donné justement qu'il a écrit dans une langue si peu connue et reconnue, il n'a peut-être aucune chance, en fait. Comme Agnon, d'ailleurs, il n'a aucune chance, Agnon est pour moi un des plus grands écrivains du 20^e siècle, vraiment à l'égal de Thomas Mann, Musil, enfin vraiment, Broch, etc. des très très très très grands, et il est à peine connu, et quand il est connu, il est mal traduit, enfin, bon. Et ça je me demande si ce n'est pas dû en fait à la langue, tout simplement, dans laquelle il écrit, quoi, à l'hébreu, au statut de ces langues-là, au statut fragile, minoritaire de ces langues-là (entretien du 6 juin 2002 ; directeur de collection d'une maison indépendante de taille moyenne) (Sapiro, 2008 : 200)

Constat terrible, mais que nous devons prendre en compte lorsque nous analysons la vie et la survie des œuvres. Toute littérature nationale est bien sûr également soumise aux lois du marché de l'édition, certains auteurs de génie ne trouveront peut-être jamais d'éditeur, ou ne seront pas suffisamment soutenus pour être découverts par leurs hypothétiques lecteurs. Mais les textes traduits peinent davantage car, comme nous l'avons vu, ils font les frais de la politique culturelle ou de la relative impuissance de leur pays de provenance. Nous devons nous en souvenir lorsque nous analysons la portée d'une œuvre donnée à un moment donné. Nous savons bien qu'il existe de chef d'œuvres méconnus du grand public parce qu'ils n'ont pas trouvé d'éditeur, mais le constat est d'autant plus attristant lorsque nous comprenons que c'est toute la « chaîne de production » qui est pour ainsi dire altérée.

Le pôle artistique : écrire à l'ère de la traduction

"L'ère de la traduction" est une expression qui a de quoi inquiéter. Entrerait-on dans un âge où, à défaut de parler la même langue, nous serions en train privilégier la *communication* avant toute autre forme de d'expression ? Communiquer, au sens péjoratif du mot, c'est transmettre un contenu détaché de toute forme. En réalité, l'ère de la traduction a toujours existé. Nous avons toujours traduit ; l'occident du moins s'est construit par la traduction. L'histoire de la traduction remonte à la Bible traduite de l'hébreu en grec. La plupart des moments clés de notre civilisation ont été des grands moments de traduction : les

Latins traduisaient les Grecs ; la Renaissance a également connu un nombre important de traductions. Si l'Orient n'a pas connu la même histoire, il ne faut pas oublier que les Chinois, vers le début du XXe siècle ont commencé à traduire abondamment les romans français et anglais, poussés sans doute par une soif de connaissance et une curiosité bienveillante, mais également dans le but très politique de s'enrichir, au sens noble du mot. Or, aujourd'hui, à l'heure de la mondialisation, c'est l'écriture même, la production artistique qui a changé.

N'y voyons pas uniquement un but commercial. Certes, certains écrivains, dans le but de gagner un marché plus grand, écrivent en pensant déjà à la réception de leur texte à l'étranger. Mais d'autres inscrivent dans leur poétique propre, la traduction. Il ne s'agit pas tant de vendre plus : pour les lecteurs de textes traduits, pour des grands lecteurs de traduction, écrire sans tenir compte de la traduction semble difficilement concevable.

Irions-nous jusqu'à dire que la langue de tels textes est moins travaillée ? Ce serait croire que l'on puisse séparer sens et forme, comme si la langue ne faisait pas partie intégrante d'une poétique. Nabokov par exemple écrit dans un anglais extrêmement précis et difficilement traduisible, mais il inscrit son texte dans un univers décontextualisé, comme celui d'*Ada ou l'ardeur*, où trois langues (l'anglais, le russe et le français) sont imbriquées dans une « Anti-Terra » qui rappelle seulement l'Amérique du Nord, mais dont les toponymes ne font référence qu'à la littérature. Même *Lolita*, son roman le plus contextualisé (car c'est aussi un roman sur l'Amérique des années 50) n'échappe pas à la l'intertextualité foisonnante, qui comprend les chefs-d'œuvre de la littérature occidentale.

Dès ses premiers écrits, en russe, Nabokov, contrairement à d'autres écrivains de l'immigration russe, s'inscrivait déjà dans une littérature universelle, et non dans une littérature dite "nationale". Cette littérature universelle était bien entendu une littérature occidentale, et non mondiale, et Nabokov ne fait que suivre l'exemple d'autres très grands auteurs avant lui. Il y a peut-être pourtant une spécificité actuelle, une propension grandissante d'auteurs à tenir compte de la traductibilité de leur texte. Pour Sapiro, il s'agit de "stratégies d'universalisation" qui peuvent prendre les formes les plus diverses et qui mettent en cause l'autonomie des littératures nationales.

Les formes d'universalisation varient des plus politisées aux plus dépolitisées. Le mode d'universalisation politisé souligne la dimension morale ou encore la dimension historique et mémorielle de la littérature. C'est le cas, historiquement, au Seuil et depuis les années 1980, chez Fayard, où l'on valorise par exemple, dans l'œuvre d'un auteur comme Camilleri, l'affirmation d'une "singularité culturelle", d'une tradition culturelle spécifique, mais en tant qu'expérience inscrite "dans un universel", "dans un universel mondialisé", et non comme particularisme enfermé "dans des dialectes". Cet

auteur est également publié par Anne-Marie Métaillé, laquelle met en avant de manière générale l'humanisme qui fait la "vocation et l'universalité" d'œuvres pourtant ancrées dans une réalité sociale et politique très concrète, qu'il s'agisse de décolonisation, du passé dictatorial en Amérique latine, ou de l'expérience du communisme en Allemagne (Sapiro, 2008 : 207)

On le voit, le problème se complexifie lorsque nous prenons en compte des écrivains à vocation hautement universelle, mais dont la poétique repose sur des référents très ancrés dans un lieu ou un temps donné. João Guimarães Rosa, par exemple, dont la traduction est extrêmement ardue, tant le texte original repose sur la connaissance d'un territoire particulier (et ce, même si la langue de l'auteur n'est en rien une copie du portugais parlé dans le sertão brésilien, mais doit être davantage perçue comme une langue littéraire qui utilise des possibilités virtuelles d'une langue existante). Au-delà de la simple traductibilité de la "langue" de Guimarães Rosa (dont le vocabulaire et la syntaxe diffèrent du portugais, même de celui parlé au Brésil), c'est tout un "univers", peu connu en Europe, qu'il faudrait traduire d'une façon ou d'une autre, sans l'exotiser et sans pour autant le transposer par une hypothétique équivalence. Guimarães Rosa, s'il y incluait une part importante d'universalisation, ne tenait visiblement pas compte de la "traductibilité" de ses textes. José Saramago, au contraire, même s'il parle dans tous ses livres du Portugal, prend soin, par exemple dans *As intermitências da morte*, de brouiller des référents trop explicites. Ses textes, même lorsqu'ils sont satyriques, s'inscrivent d'emblée dans une littérature universelle. Comment ne pas penser également à Antoine Volodine définissant son œuvre comme une "littérature étrangère écrite en français" ? Ou encore Agota Kristof, écrivain hongrois d'expression française, qui écrit dans une langue extrêmement dépouillée, facilement traduisible (ce qui n'enlève en rien ses qualités littéraires) ?

Il semble donc bien que la mondialisation ait laissé des traces profondes chez certains écrivains, mais il ne faudrait pas pour autant en surestimer la portée. Certains grands romans contemporains sont écrits dans une langue et avec des référents très contextualisés. On ne peut nier en revanche que même ces textes s'inscrivant dans une littérature nationale sont le fruit d'une lecture *décentrée*. Car un écrivain ou un lecteur qui ne lirait que des textes issus de la littérature nationale, ne serait-il pas aujourd'hui un anachronisme vivant, pour reprendre l'expression d'Alain Broucys ?

Le pôle esthétique : lire en traduction

Les modalités de lecture varient en fonction du lieu et du temps dans lequel elles se situent. Ainsi, comme le signale Lawrence Venuti, Anglais et Américains lisent peu de

traductions: 2% seulement des publications annuelles sont des traductions en 1990. Venuti cite, comme contre-exemple, la France qui compte 12% de traductions, et l'Italie, avec 25,4%. On traduit surtout de l'anglais. En 1983, l'anglais est largement en tête parmi les langues traduites dans le monde (24.468 ouvrages traduits de l'anglais). Le français et le russe arrivent en deuxième avec près de 6000 ouvrages, suivis de près par l'allemand avec près de 5000 (Venuti, 1995 :12). Ces données vieilles de plus de 20 ans montrent une hiérarchie, encore vraie aujourd'hui. Il faut en tenir compte lorsque nous lisons les théoriciens anglophones tels que Venuti ou Emily Apter. Car si la place du français est particulière – dans la mesure où il est passé du statut de langue traduite à celui de langue traduisante – l'anglais souffre aujourd'hui d'un statut de langue dominante peu enviable, car foncièrement ethnocentriste (ce qui, en ce qui concerne la traduction, n'est jamais positif).

Face à ces nouvelles modalités de la lecture, tout théoricien de la lecture devrait s'interroger sur la lecture du texte traduit. Ce n'est pourtant pas le cas. Du moins, le texte traduit n'est compris dans sa spécificité. Wolfgang Iser, par exemple, s'il aborde parfois la lecture de traduction, ne fait pas de distinction entre cette dernière et un original. La traduction est lue *comme* un original. Les théoriciens de la lecture n'ont en effet que très rarement convoqué la traduction (sous sa forme particulière, celle de texte traduit, lu comme traduction, non comme nouvel original ou texte équivalent, comme détaché de tout original, indépendant. Lorsqu'on lit une traduction sans dire que ce qu'on lit en est une, on perd en partie la spécificité de la traduction). La raison d'une telle mégarde est à chercher du côté d'une crainte – fondée – sur la pluralité qu'implique la prise en compte de la lecture du texte traduit. Pour les tenants d'un sens unique, comme I.A. Richards¹ par exemple, la prise en compte d'une lecture de traduction fausserait définitivement toute possibilité d'unification d'une seule vraie lecture (Richards, 1929). Richards est déjà bien en peine d'accepter une certaine variation entre les lectures d'un même texte ; il ne pourrait que blâmer la traduction, dont la lecture ne pourra pas être identique à celle de l'original.

Or, nous le disions plus haut, notre manière de lire a changé. Nous lisons beaucoup, peut-être de plus en plus, de traductions. Qu'est-ce que cela implique ? Faisons-nous attention aux mêmes choses lorsque nous lisons un original ou une traduction ? Sans doute pas. Du moins lorsque la traduction ne *sent* précisément la traduction, lorsqu'elle ne cache pas son identité propre de traduction. Une traduction qui se ferait passer pour un nouvel original tendrait à annuler les bienfaits du texte traduit. Car il y a bien un *gain* à lire en traduction. Il est communément admis qu'un original est toujours supérieur à sa traduction. Celle-ci n'en serait, au mieux, qu'une bonne copie. Or, la traduction n'est pas seulement

¹ L'un des premiers théoriciens de la lecture, procédant de manière plus intuitive que méthodique, I.A. Richards réalise en 1929 une série de tests de lecture, au bout desquels il conclut que les lectures sont majoritairement fautives, mais qu'on peut remédier à cette tare par un travail de lecture assidu. Il n'y a donc pour Richards qu'un seul sens possible à un texte donné.

"passage" entre les cultures, ses *bienfaits*, si l'on peut dire, se situent à un niveau plus profond, aux portes même de la lecture. C'est pourquoi, pour comprendre ce qu'est une traduction, ce que *peut faire* une traduction, il faut avant tout s'interroger sur ce qu'est la lecture du texte traduit.

Traduction et lecture. Deux pratiques, deux approches théoriques qui semblent d'évidence se compléter, s'éclairer mutuellement. Rares sont pourtant les travaux qui abordent les problèmes théoriques de la traduction littéraire sous l'éclairage des théories de la lecture. Deux raisons à cela, peut-être : il y a d'abord, sans doute, une certaine méfiance de la part des théoriciens de la traduction vis-à-vis des théories de la lecture, comme si cette approche du texte ne pouvait que conduire implicitement la théorie de la traduction vers une « traductologie méthodologique » dont la finalité serait la constitution de préceptes traductifs objectifs, fondés sur les réactions empiriques des lecteurs. Cette méfiance est peut-être accrue par une méconnaissance mutuelle : c'est en Angleterre et aux Etats-Unis que les théories de la lecture ont pris leur véritable essor (après une naissance en Allemagne, à Constance) ; c'est en France que les théories de la traduction ont trouvé leur expression la plus convaincante, notamment chez Antoine Berman et Henri Meschonnic (mais aussi, d'une manière plus générale, chez nombreux traducteurs, dont le travail de traduction est souvent accompagné d'une réflexion sur celui-ci. Cette effervescence – qui n'a pas son pareil dans d'autres pays européens – tient sans doute à l'histoire de la langue française, qui a dû faire face à un renversement sans précédent au cours du vingtième siècle, passant de langue majeure, qui est traduite, à langue mineure, qui traduit). Mais peut-être y a-t-il aussi, de la part des théoriciens de la traduction, une volonté moins avouée de mettre le lecteur hors-jeu: la prise en compte de cette instance complexifie toute position théorique sur la traduction.

Car il ne suffit pas de dire, avec Meschonnic (qui reste le plus grand penseur actuel de la traduction) qu'il faut "traduire ce que font les mots" (Meschonnic, 1999). Les mots font, certes, mais le lecteur lit. Autrement dit, la constitution de l'œuvre dépend de l'interaction entre le texte et le lecteur : le lieu de l'œuvre littéraire est celui où se rencontrent texte et lecteur. Le rôle du lecteur ne peut se borner à celui d'un simple "récepteur" ou "destinataire", termes assez répandus en traductologie. Le lecteur s'implique aussi en lisant, il s'inscrit dans le texte en tant que sujet. Ce qui ne veut pas dire qu'il y ait "autant de textes que de lecteurs", mais le texte offre des schémas solides que le lecteur va concrétiser, notamment en remplissant par ses propres représentations les failles, les blancs du schéma textuel.

On voit déjà à quel point le concept traditionnel opposant des traducteurs "sourciers" à des traducteurs "ciblistes" (concept proposé par Jean-René Ladmiral et repris constamment dès que l'on parle de théorie de la traduction) perd de sa pertinence. Cette répartition dichotomique voudrait qu'il y ait d'un côté des "sourciers", qui cherchent à préserver le signifiant de la langue-source, de l'autre des "ciblistes", ne tenant compte que du sens à

transmettre dans la langue-cible. Or, une telle répartition reste prisonnière d'une conception de la littérature où le sens serait une donnée stable, que l'on pourrait détacher de la lettre du texte, afin de la faire passer, intacte, dans une autre langue. Elle ne tient pas compte du lecteur, de sa participation dans la constitution de l'œuvre, et donc du sens. Le conflit des interprétations est pour les théories de la lecture une approche dépassée. Quant aux prétendus "sourciers", se pourrait-il que, comme le veut Ladamiral, ils n'aient de regard que pour le texte original, "qui tend à être investi comme un texte sacré" ? (Ladamiral, 1979) Non, bien sûr. Là encore, on oublie que le texte traduit est lu, que la relation entre original et traduction, aussi intime soit-elle, comme le dit Benjamin, ne peut pas être une relation de servitude, qui verrait dans le texte traduit, un texte inférieur par essence à l'original.

Penser la lecture du texte traduit, c'est aussi penser le rapport entre original et traduction. Ce rapport est-il seulement un rapport de filiation ? Certes, on ne peut nier qu'une traduction ne doive son existence qu'à un original duquel, littéralement, elle naît. La traduction, parce qu'elle est mortelle, permet à l'original une survie qu'il n'aurait pu espérer sans elle (les langues, en effet, finissent par mourir, tout comme meurent les traductions et la langue dans laquelle est écrit l'original). Mais est-ce sa seule finalité ? Ne peut-on pas concevoir que la traduction, parce qu'elle est texte, non seulement nous dit quelque chose d'essentiel sur l'original (c'est une évidence) mais encore transforme cet original ? Le trajet ne se fait pas uniquement de l'original à la traduction ; les passages sont circulaires. Car la lecture agit sur le texte de même que le texte agit sur le lecteur.

Or, l'original est lu par le traducteur. Cette affirmation est si évidente, si anodine en apparence, qu'elle a de tout temps été oubliée par les penseurs de la traduction (sauf lorsqu'il s'agit de dire, sur le ton du reproche, comme le fait Paul de Man à propos de Gandillac traducteur de Benjamin, que tel traducteur a "imprégné" telle traduction de sa lecture de l'original). Placer le lecteur au cœur des enjeux de la traduction implique que l'on tienne compte du sujet traducteur. La théorie de l'effet esthétique vient bousculer ici les théories traditionnelles de la traduction qui voudraient que le lecteur soit neutre, effacé. En tant que lecteur, le traducteur inscrit sa lecture dans la traduction de l'original.

La traduction vient à son tour complexifier la théorie de l'effet en y introduisant cette troisième instance, le traducteur, dont elle ne sait pas vraiment quoi en faire. L'un des fondements de la théorie de l'effet repose sur la relation auteur/lecteur, le texte étant l'arène où ces deux instances s'affrontent en un combat singulier. Introduire une troisième instance, le traducteur, dans ce rapport dialectique, nous permet d'explorer de nouveaux domaines jusqu'alors ignorés par les théories de la lecture en général. L'affinement théorique est double : l'acte de lecture éclaire les théories de la traduction ; l'acte de traduction précise à son tour les théories de la lecture.

Qu'en est-il du *lecteur* du texte traduit ? Lecteur second par définition, on cherche à le réduire au silence ; comme si sa lecture était une aberration, comme s'il n'avait pas vraiment lu, comme si, enfin, le texte traduit ne pouvait être qu'une introduction, un passage vers un original qui resterait la finalité de toute lecture. Le concept de traduction en tant que passage accentue la négativité de la traduction, ce qui fait d'elle une perte, un pis-aller. Ne peut-on pas concevoir que la traduction n'est pas que perte ? Peut-on aussi penser le texte traduit comme gain ? C'est notre proposition. Or, postuler que la traduction est un gain implique désacraliser, du moins momentanément, le texte original. Mais cette position ne doit pas être poussée dans ses extrémités. Penser le texte traduit n'implique pas vouloir brûler les originaux, comme le faisaient les latins. Brûler l'original – c'est à dire, concrètement, aujourd'hui, ne pas tenir compte du fait que ce qu'on lit est bien une traduction – c'est effacer la différence entre traduction et original, c'est détruire ce qui fait précisément la spécificité de la traduction. Cette spécificité est celle d'être une activité plurielle et temporelle.

La traduction est en effet une expérience de la pluralité. Pensons à la position décentrée du lecteur du texte traduit : traduction et original s'inscrivent dans deux mondes culturels et linguistiques hétérogènes, régis par des "répertoires" (intertextualité, normes sociales et politiques, contextes socioculturels...) différents. Dès lors, lecture du texte original et lecture du texte traduit ne peuvent être identiques. On ne peut par conséquent que mettre fortement en doute l'idée selon laquelle on pourrait comparer le lecteur du texte original et le lecteur du texte traduit, trouver des équivalences entre les deux. Dire que la lecture d'un texte (déjà pluriel, puisque doublé par la traduction) par deux lecteurs de cultures différentes doit être la même, comme le prétend Nida, c'est avoir, nous l'avons souligné, une conception restrictive de la lecture : à l'intérieur d'une même culture, déjà, un texte ne peut se limiter à une seule interprétation. Traduire selon des équivalences, c'est ne pas tenir compte du lecteur, c'est croire que l'on peut avoir emprise totale sur le texte. A la différence du lecteur du texte original, dont le répertoire mono-culturel n'est pas remis en cause par le texte, le lecteur du texte traduit doit faire face à un espace de représentation différent (c'est le cas du moins lorsque le texte traduit ne répond pas à une visée traductive trop ethnocentrique qui réduirait toute "étrangeté" du texte original, qui effacerait en somme la spécificité plurielle de la traduction ; comme par exemple ces traductions desquelles on dit, élogieusement, "que rien en elles ne laissent deviner qu'il s'agit de traductions"). Il est communément accepté que le texte traduit ne peut être que "moins beau" que le texte original. Or, nous voyons ici que ce n'est peut-être pas tout à fait le cas. L'interaction entre le texte traduit et son lecteur sera, d'une certaine manière, plus importante que celle entre le texte original et son lecteur (en effet, les éléments du répertoire du lecteur du texte traduit seront plus sollicités, ce qui favorise l'implication du lecteur dans la constitution de l'œuvre). L'interaction entre le texte et le lecteur est sans doute, des dynamiques qui gouvernent l'acte

de lecture, celle qui contribue le plus à l'effet esthétique. On pourrait donc dire – mais c'est bien sûr une position purement théorique – que le texte traduit non seulement n'est pas "moins beau" que le texte original, mais qu'il l'est davantage.

Conclusion extrême, qui ne tient pas compte de tous les paramètres de la lecture, mais qui a le mérite de prendre le contre-pied de la doxa, encore valable aujourd'hui, selon laquelle la traduction est un mal que nous devons subir. Nous avons essayé de montrer que c'est précisément la traduction qui restructure aujourd'hui les lieux de production de la littérature, et qu'il ne faut pas y voir un autre méfait induit par la mondialisation, mais au contraire un *gain* apporté par cette dernière.

Bibliographie

- APTER, Emily (2006). *The translation zone: a new comparative literature*, Princeton : Princeton University Press
- BARBEDETTE, Gilles (1986), Présentation du dossier consacré à Nabokov, Magazine Littéraire, n° 233, sept. 1986
- BEUVE-MERY, Alain (2007), "Le Monde des livres", supplément du journal *Le Monde* du vendredi 14 septembre 2007
- ISER, Wolfgang (1976). *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Tr. E. Sznycer, Bruxelles : Pierre Mardaga
- LADMIRAL, Jean-René (1979). *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Gallimard
- MESCHONNIC, Henri (1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse : Verdier
- RICHARDS, I.A. (1929). *Practical Criticism. A study of literary judgment*, Londres: Routledge
- SAPIRO, Gisèle (dir.) (2008). *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Paris : CNRS Editions
- VENUTI, Lawrence (1995). *The translator's invisibility. A history of translation*. Londres/New York: Routledge

UMA NOVA ABORDAGEM INTERDISCIPLINAR: Da Escrita Criativa aos Estudos Crítico-Criativos

JOÃO DE MANCELOS
Universidade Católica Portuguesa
mancelos@gmail.com

Resumo

Existe uma antipatia histórica entre as áreas dos Estudos Literários (EL) e da Escrita Criativa (EC) como disciplina académica. Os docentes de EC criticam os EL como sendo dogmáticos, rígidos e sustentados por uma terminologia complexa. Por seu turno, os especialistas em EL desconsideram a cadeira de EC, vista como experimental, ou demasiado baseada em técnicas e conselhos, e ainda recente nos currícula universitários. No entanto, cada vez mais, os docentes de EC compreendem a necessidade de recorrer aos EL, para melhor formar os jovens aspirantes a escritores: refiro-me a conceitos; aspectos técnicos; noções de versificação e de narratologia; técnicas, etc. Estaremos a assistir ao desenvolvimento de uma nova área, os Estudos Crítico-Criativos? Neste artigo, baseado na minha experiência de escritor, docente de EL e de EC, tenciono demonstrar as vantagens desta abordagem interdisciplinar

Abstract

There is an historical antipathy between Literary Theory (LT) and Creative Writing (CW) as an academic subject. CW teachers see LT as dogmatic, rigid and with a complex jargon. On the other side, LT specialists dismiss CW as a merely experimental area, comparatively young in academic curricula. However, a growing number of CW teachers understand the absolute need to resort to LT, to better teach young aspiring writers. I am referring to concepts; technical aspects; notions related to versification and narratology; techniques, etc. Are we watching the development of a new field, the Creative and Critical Studies? In this paper, based upon my experience as a writer, and a Literary Studies and CW teacher, I intend to demonstrate the benefits of this interdisciplinary approach.

Palavras-chave: Estudos literários, Escrita criativa, Creative and critical studies

Keywords: Literary studies, Creative writing, Creative and critical studies

*The pages are still blank,
but there is a miraculous feeling of the words being there,
written in invisible ink and clamoring to become visible.*

Vladimir Nabokov (1899-1977)

1. A Escrita Criativa e a Interdisciplinaridade

Em 1210, o monge e poeta inglês Geoffrey de Vinsauf redigiu *Poetria Nova*, um livro que muitos consideram ser o primeiro manual de Escrita Criativa. Trata-se de uma composição métrica com mais de dois mil versos, em latim, onde o autor explica estratégias para escrever, aconselha os jovens, e sugere exercícios que ainda hoje podem ser usados, com êxito pedagógico, numa oficina (Morley, 2007: 17). Vinsauf não estava sozinho nas suas preocupações: os poetas e prosadores sempre souberam que só o talento, perseverança e iniciativa não bastam para produzir uma obra de excepção. Como tal, partilharam com os aprendizes do ofício da escrita — através de cartas, biografias, entrevistas, ensaios, e conversas mais ou menos informais — um aspecto essencial a qualquer arte: a *técnica*.

Na actualidade, com a disseminação dos cursos de Escrita Criativa, os especialistas ensinam estratégias de um modo mais organizado, e discutem a afinidade desta área do saber artístico com outros campos académicos. Wallace Stevens (1879-1955) foi um dos autores norte-americanos que reflectiram acerca da arte da ficção e da poesia. No texto “Les Plus Belles Pages” — o título original é em Francês —, afirma: “Nothing exists by itself” (Stevens, 1997: 222). Estas quatro palavras constituem um mote para a interdisciplinaridade, e descrevem com precisão o panorama académico contemporâneo. Existe uma urgência em partilhar e consolidar o saber; em debater aspectos comuns aos diversos campos; em explorar o território ainda desconhecido que se estende entre estes.

No entanto, houve determinadas disciplinas que viveram de costas voltadas durante décadas, procurando encontrar a identidade pela diferença, e enfatizando mais as oposições que as similitudes. A Escrita Criativa, desde a sua inclusão nos *curricula* académicos, em 1880, por Barrett Wendell, no Harvard College, até recentemente, tem demonstrado uma antipatia histórica em relação à Teoria da Literatura como área académica (Ramey, 2007: 43). A primeira vaga de especialistas em Escrita Criativa — que obtiveram o seu grau de licenciatura em universidades como Johns Hopkins, Denver, Iowa e Stanford, nos anos quarenta e cinquenta — demonstrou uma atitude de rebeldia e uma cultura de anti-intelectualismo em relação à academia. Por exemplo, ao peso da tradição da Teoria da Literatura, os professores respondiam com o conceito de oficina; à análise crítica da arte contrapunham a produção literária; e defendiam a descentralização da autoridade do

docente, criando uma espécie de “literary café”, onde as ideias fluíam e onde cada aluno podia criticar os restantes (Swander, Leahy, e Cantrell, 2007: 18).

Um dos membros mais prestigiados dessa geração foi Paul Engle, que obteve o seu grau de mestre na área da Escrita Criativa, em 1932, na University of Iowa, com uma tese intitulada *Worn Earth*, vencedora do Younger Poets Award. Engle juntou-se ao corpo docente da referida universidade em 1937, e tornou-se, o director oficial do Iowa Writers Workshop. O seu objectivo era ambicioso, como explicava numa carta datada de 1963 ao presidente da universidade: “to run the future of American literature, and a great deal of European and Asian, through Iowa City” (Swander, Leahy, e Cantrell, 2007: 12). Engle tomou decisões que ainda hoje têm impacto na estruturação e objectivos da Escrita Criativa: dividiu a oficina em géneros (poesia e ficção); criou um sentimento comunitário entre os estudantes da oficina e o seu mentor; convidou Dylan Thomas (1914-1953), W. H. Auden (1907-1973) e Robert Frost (1874-1963) a coordenarem algumas das oficinas (Swander, Leahy, e Cantrell, 2007: 12). Tornou-se comum, portanto, a cadeira ser dirigida por escritores conceituados e vencedores de prémios nacionais; no entanto, regra geral, estes *não* eram especialistas em estudos críticos. Tal cavava um fosso cada vez mais amplo entre a Escrita Criativa e a Teoria da Literatura e fazia perder de vista a relação interdisciplinar.

De facto, há uma interligação entre as duas disciplinas, feita de antecedentes, métodos semelhantes, e o mesmo campo de estudo: a Literatura. Progressivamente, as instituições de ensino superior que oferecem cadeiras de Escrita Criativa compreendem a necessidade de recorrer a conhecimentos leccionados na Teoria da Literatura, para melhor formar os jovens aspirantes a escritores, e, por consequência, os futuros docentes da área.

2. A inspiração do conhecimento

Por certo, em qualquer oficina de Escrita é importante conhecer a teoria e os critérios de análise e de selecção de textos literários, ao longo dos séculos. Segundo os ensaístas Donald Morton e Mas’ud Zavarzadeh:

The Creative Writing student who knows theory and who has read Marx, Lacan, Foucault, Lenin, Kristeva, Derrida, Gramsci, Heidegger, Cixous, Deleuze, Althusser, Luxemburg, Adorno will not approach the workshop with the same naïveté or accept the orthodoxies as will the student who has read the traditional syllabus of the literature department, which is entirely composed of poems, novels and stories. (Morton e Zavarzadeh, 1988: 155)

Também é indispensável conhecer a tradição literária nacional e internacional onde o autor se insere. Certos estudantes de Escrita Criativa argumentam que as grandes obras os inibem ou influenciam em demasia: afirmam que um jovem escritor se sente esmagado pela qualidade realista das quinhentas e cinquenta e nove personagens de *Guerra e Paz*, de Leo Tolstoy (1828-1910), ou bloqueia perante a perfeição de um soneto de William Shakespeare (1564-1616), onde cada palavra foi escolhida com cuidado pelo seu significado e sonoridade. Segundo alguns alunos, uma opção radical seria até nada ler, para tentarem encontrar, nesse isolamento, uma voz única — como se a originalidade total, no mundo literário, fosse possível... Discordo da posição destes estudantes: a minha experiência leva-me a acreditar que conhecer os grandes autores é inspirador; melhora o estilo; alarga o vocabulário; permite perceber a evolução de um género; compreender as novas tendências que nele operam; oferece modelos e exemplos das técnicas essenciais.

Para tanto, a actividade de escrita deve ser acompanhada da chamada *leitura criativa*. Tal consiste em ler um texto de forma atenta, não apenas para melhor o fruir, mas também para compreender a sua orgânica e tentar perceber como o autor conseguiu obter um determinado efeito. O lexicógrafo e escritor inglês Samuel Johnson (1709-1884) argumentou: “The greatest part of a writer’s time is spent in reading in order to write; a man will turn over half a library to make one book” (Boswell, 1992: 541).

O oposto — escrever para ler melhor — também ocorre. Um estudante que conheça as técnicas da elaboração de um soneto, por exemplo, é capaz de interpretar com maior profundidade um destes textos; de apreciar o talento e o esforço desenvolvidos pelo autor; de avaliar o poema com conhecimento crítico. Como explica Jon Cook, director do Centre of Creative and Performing Arts, na University of East Anglia.:

For example, writing sonnets is a way of learning how to read them. The sonnet form can be built up, one step at a time, by exercises in rhyme and meter. [...] Testing this out first-hand can give an insight into how the form worked, which no amount of enquiry into discourses of power in Elizabethan England can provide. The main purpose of the exercise is not to write a brilliant sonnet, although that may happen, but to complement critical enquiry with some creative experiment, to understand a literary form in terms of craft and technique, both compositional act and cultural process. (Cook, 2001: 300)

O escritor necessita de dominar determinados conceitos estudados nas aulas de Teoria da Literatura, essenciais ao trabalho do escritor, como sejam:

- a) A ficcionalidade e a relação entre o mundo real e o do texto;
- b) A intertextualidade explícita ou implícita;

c) A importância e inevitabilidade da influência — uma das obsessões dos escritores aprendizes, que se preocupam em não conseguirem “dizer algo de novo”. Harold Bloom descreveu com precisão este sentimento no seu best-seller acadêmico *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973), e também o explicou em *A Map of Misreading* (1975):

A poet is not so much a man speaking to men as a man rebelling against being spoken to by a dead man (the precursor) outrageously more alive than himself. A poet dare not regard himself as being *late*, yet cannot accept a substitute for the first vision he reflectively judges to have been the precursor's also. (Bloom, 1975: 19)

Qualquer um destes conceitos ajuda a definir a essência de um texto literário, e revela a sua dinâmica no contexto geral da literatura, por relação com outras obras. É importante conhecer:

a) As épocas literárias, para ficar ciente da evolução e tendência de cada género, para seguir ou, melhor ainda, reinventar essas direcções;

b) As diferenças, características, e códigos de composição dos vários géneros;

c) Noções de narratologia (a tipologia do narrador, por exemplo), e as diferenças que resultam de contar uma história de acordo com este ou aquele ponto de vista;

d) Os trinta e um narratemas, tal como especificados pelo formalista russo Vladimir Propp (1895-1970), essenciais para criar unidades narrativas, tipos e personagens, de acordo com as funções que desempenham no enredo;

e) Os vários tipos de espaço e de ambiente, e as possibilidades simbólicas que oferecem no seio de uma narrativa;

f) A manipulação do tempo (analepses, prolepses, elipses), tão importante para romancistas mais experimentais. Escritores como William Faulkner (1897-1962) ou Toni Morrison (1931), por exemplo, recorreram com tanta frequência a analepses, prolepses, e até a enredos em forma de espiral, que estas estratégias se tornaram marcas facilmente reconhecíveis do seu estilo;

g) Técnicas de versificação (rima, ritmo, sonoridade, etc.);

h) Figuras de estilo: metáfora, metonímia, sinédoque, ironia, paradoxo, oxímoro, hipérbole, etc. O poder de uma metáfora ou comparação, por exemplo, é significativo, como qualquer escritor sabe. Estas podem ser usadas para descrever um sentimento (“Ela sentia-se como se valesse um milhão de dólares”); criar uma atmosfera (“O céu estava enevoado, e deixava cair sobre as encruzilhadas sujas uma luz desencorajadora”); ou caracterizar uma personagem (“O rapaz era uma lâmpada de 15 watts”) (Stein, 2003: 265-67).

Um aluno que não domine esta linguagem técnica será como um ferreiro que ignora o nome dos instrumentos que utiliza na sua profissão, e corre o risco de não conseguir moldar convenientemente o metal para obter uma obra perfeita. Revi estas matérias com os

meus alunos de Escrita Criativa no Mestrado em Comunicação e Expressão, decorrido na Universidade Católica Portuguesa, em Viseu, no ano lectivo de 2004/05. Foi a primeira cadeira desta área a fazer parte do elenco de uma pós-graduação em Portugal, e dela resultou uma dissertação de Mestrado sobre Escrita Criativa, feita por Cláudia Catarina Costa, sobre técnicas aplicadas à arte do romance. O objectivo da dita revisão era contextualizar cinco passos fundamentais na aprendizagem do ofício da escrita: conhecer, exemplificar, debater, aplicar e avaliar as técnicas utilizadas na elaboração de um texto ficcional.

Para além desses aspectos, o escritor aprendiz deve também dominar métodos de pesquisa, para escrever um romance histórico, ou para investigar acerca de um lugar ou de uma profissão a atribuir a uma personagem. É um equívoco comum pensar que um escritor inventa ou cria a partir do zero; o que efectivamente faz é recorrer a pessoas ou lugares que conhece, ou com os quais se cruzou nalgum momento da sua vida, e mudá-los ou mesmo subvertê-los, para os tornar mais apelativos ao leitor e relevantes para a história. Muitas vezes, pesquisa em bibliotecas, ou utiliza os recursos da Internet, ou ainda efectua trabalho de campo, conversando com outras pessoas e visitando locais. Entre outras disciplinas académicas, a Teoria da Literatura pode ser um precioso auxiliar, pois incute nos estudantes hábitos de pesquisa, e sentido de rigor.

A Escrita Criativa é passível de ser ensinada no contexto de outras disciplinas. Por exemplo, enquanto professor de Introdução aos Estudos Literários, estabeleci uma unidade didáctica de técnicas para elaborar narrativas breves, bastante popular entre os alunos, e estrategicamente posicionada no final do ano lectivo, quando os estudantes já dominavam conhecimentos de Teoria da Literatura. Essas aulas mostravam a utilidade prática das matérias apreendidas, e serviam também para as exercitar.

A Escrita Criativa não é apenas útil a escritores e poetas; interessa a jornalistas, biógrafos e mesmo a académicos. Nos últimos anos, verifica-se uma tendência nítida, nos manuais desta área, para incluir um capítulo onde se exploram técnicas aplicadas ao texto não ficcional. Num ensaio académico ou numa comunicação para um congresso, por exemplo, o autor aprende a usar estratégias de Escrita Criativa para motivar o leitor, gerar suspense, e estruturar as ideias com clareza. De acordo com o romancista Sol Stein:

Like fiction, nonfiction accomplishes its purpose better when it evokes emotion in the reader. We might prefer everyone on earth to be rational, but the fact is that people are moved more by what they feel than by what they understand. Great orators as well as great nonfiction writers have always understood that. (Stein, 2003: 224)

3. O regresso do primo distante

Apesar da sua utilidade tanto para escritores como para académicos, a Escrita Criativa foi vista, ao longo de demasiados anos, como o primo distante dos Estudos Literários (Ramey, 2007: 44). Hoje, esta disciplina adquire visibilidade e torna-se credível nos círculos universitários, graças a cada vez mais programas de Mestrado e de Doutoramento. Tal implica uma maior especialização dos professores e dos estudantes, bem como um conhecimento substancial dos conteúdos e métodos de investigação aprendidos em Teoria da Literatura.

A ligação pedagógica, o diálogo profícuo e a polinização de ideias não trazem apenas vantagens para a cadeira de Escrita Criativa. Há numerosas matérias que interessam simultaneamente aos escritores aprendizes e aos alunos de Teoria da Literatura. Por exemplo, na oficina podem abordados, do ponto de vista de um artista, aspectos como a morte do autor, a receptividade de um texto ou a canonização (Dawson, 2007: 81). O debate pode contar até com a presença de estudantes e professores de ambas as disciplinas, gerando uma fértil troca de ideias, opiniões e perspectivas, num ambiente académico de partilha de conhecimento.

Tive a oportunidade de experimentar a dinâmica que resulta da combinação dos campos adjacentes da Escrita Criativa e dos Estudos Literários, durante um mês, em 2004. Sabendo que leccionaria Escrita Criativa, no ano lectivo seguinte, aos estudantes de pós-graduação, inscrevi-me num curso de Verão da Universidade de Luton, no Reino Unido, não apenas porque esta tinha uma excelente reputação, mas também porque foi o primeiro estabelecimento de ensino na Europa a transformar a secção de Estudos Literários num Departamento de Média e Artes, em 1998 (Ramey, 2007: 46). Esta decisão foi tomada para fazer face à crise de humanidades, que afecta as escolas no Velho Continente.

Em Luton, aprendi estratégias com Jill Barker, Marc Lavelle e Keith Jebb, professores de Literatura, e especialistas, respectivamente, em poesia, peças radiofónicas, e narrativa ficcional. No todo, foi uma experiência enriquecedora, dado que tomei uma consciência mais profunda das técnicas que já usava, e adquiri outras; como estudante, fiz exercícios que, mais tarde, aplicaria nas minhas próprias aulas; e, finalmente, recebi retorno crítico aos meus textos, por parte de professores e colegas.

Interessava-me observar como se aplicavam os saberes dos Estudos Literários na oficina de escrita: foi reconfortante aperceber-me de que os métodos de Luton eram similares aos que eu usava, quando leccionava a unidade didáctica de escrita aos meus alunos de licenciatura. O objectivo geral era preparar cada aspirante a autor, transmitindo-lhe um conhecimento sólido acerca da história e conceitos usados nos Estudos Literários, para que este se tornasse num escritor mais versátil.

Tal confluência de saberes dará origem a especialistas que serão simultaneamente poetas e críticos, capazes de dinamizar a disciplina de Escrita Criativa e, ao mesmo tempo, de trazer uma lufada de ar fresco à Teoria da Literatura. No fim de contas, tal como Ernest Hemingway (1899-1961) afirmou, numa entrevista ao *New York Journal-American* (11 Julho de 1961), “We are all apprentices in a craft where no one ever becomes a master” (*apud* Morley, 2007: 11).

Bibliografia

- BLOOM, Harold (1975). *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press.
- BOSWELL, James (1992). *Life of Johnson*. New York: Random House.
- COOK, Jon (2001). "A Brief History of Workshops". In: Julia Bells, Paul Magrs (eds). *The Creative Writing Coursebook*. London: Macmillan, pp. 296-303.
- DAWSON, Paul (2007). "The Future of Creative Writing". In: Steven Earnshaw (ed). *The Handbook of Creative Writing*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 78-90.
- MORLEY, David (2007). *The Cambridge Introduction to Creative Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MORTON, Donald and Mas'ud Zavarzadeh (1988). "The Cultural Politics of the Fiction Workshop". In: *Cultural Critique*, n. 11, pp. 155-73.
- RAMEY, Lauri (2007). "Creative Writing and Critical Theory". *The Handbook of Creative Writing*. Ed. Steven Earnshaw. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 42-53.
- STEIN, Sol (2003). *Solutions for Writers: Practical Craft Techniques for Fiction and Non-fiction*. London: Souvenir Press.
- STEVENS, Wallace (1997). *Collected Poetry & Prose*. New York: The Library of America.
- SWANDER, Mary, Anna Leahy, and Mary Cantrell (2007). "Theories of Creativity and Creative Writing Pedagogy". In: Steven Earnshaw (ed). *The Handbook of Creative Writing*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 11-23.

A HIPERMÉDIA COMO SÍNTESE INTERACTIVA DOS DISCURSOS DIGITAIS

PEDRO BARBOSA, PHD
(CETIC, NUPh, CERTEL, CECL)

Resumo

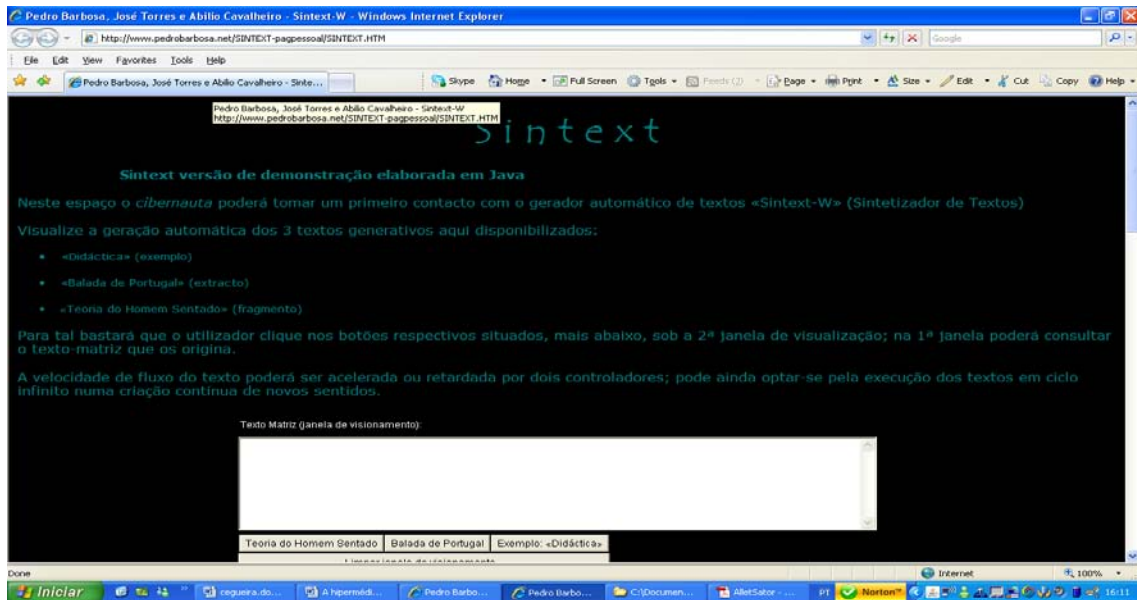
Apresentação e discussão do projecto hipermediático «Alletsator/Rotastella» como pretexto para a discussão das novas textualidades digitais na era da informática – sua repercussão na redefinição do conceito de Literatura e suas margens.

Tendo em conta que este projecto, hoje um projecto colaborativo entre dois centros de pesquisa em Portugal e no Brasil (CETIC e NUPh), arrancou de um projecto de literatura generativa exclusivamente verbal (materializado no Sintext de 1995 e depois em «O Motor Textual», 2001), tendo posteriormente migrado para o palco teatral em 2001 com a ópera electrónica «Alletsator-XPTO.kosmos.2001» (aquando da Porto Capital Europeia da Cultura), e estando numa terceira fase a ser recriado em ambientes 3D virtuais integrados numa estrutura hipermédia, a reflexão que se propõe tentará dar uma ideia desta migração discursiva nas suas 3 etapas: literária, teatral, hipermedia.

Palavras-chave: projecto hipermediático «Alletsator/Rotastella», literatura generativa

Keywords: Hypermedia Project «Alletsator/Rotastella»; Generative Literature

- 1) A etapa literária como texto automático virtual no sintetizador textual «Sintext»:
<http://www.pedrobarbosa.net/SINTEXT-pagpessoal/SINTEXT.HTM>



- 2) A etapa teatral materializada num discurso linear que fixa uma solução dramática no âmbito da infinita multiplicidade de textos possíveis:
<http://pedrobarbosa.net/alletsator-web/alletsator-web-molduraf.htm>



- 3) A etapa hipermédia que integra a cooperação semiótica da multiplicidade dos discursos digitais (imagem, som, palavra) promovendo a integração dos múltiplos recursos das novas textualidades nascidas com o advento da informática (imagem de síntese, som electrónico, texto automático, generatividade, hipertextualidade, multimédia, interactividade, etc.).
<http://www.telepoesis.net/alletsator/> e <http://www.pucsp.br/alletsator/>



AlletSator e o campo da pesquisa acadêmica em hipermédia

por Luís Carlos Petry
PUC-SP

:: Introdução

Alletsator se constitui em uma ópera em formato hipermédia que, para os seus autores, melhor se define como uma ópera quântica, enfim um jogo - interactivo, tridimensional - onde o actual e o virtual se entrecruzam e misturam. Um híbrido hipermédia, portanto, no qual se desafia o “espectador” (imerso num ambiente que se pretende cósmico, mágico, fantástico, onírico...) a percorrer a superfície de uma sequencialidade por si próprio traçada. Uma viagem sem fim, pois trata-se de uma narrativa em rede gerada por uma interface que permite combinações potencialmente infinitas. Da dramaturgia que lhe serve de base antecipava-se já a metáfora que melhor explica este trabalho: uma nave espacial de caminhos dispersos, de inesperados percursos multilineares em potência. «Alletsator» é também um objecto artístico dos novos meios, produto e agente de uma cibercultura que promete revolucionar o mundo tal como o conhecemos.

Inicialmente, o texto da peça de teatro computacional Alletsator foi gerado automaticamente por Pedro Barbosa (do [NuCIT](#) : ESMAE–Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo) no sintetizador textual «Sintext» e trabalhado dramaturgicamente para um espectáculo teatral do Esbofeteatro que foi apresentado no Teatro Helena Sá e Costa, aquando dos eventos da Porto Capital Europeia da Cultura em 2001, com encenação de João Paulo Costa e música electrónica de Virgílio Melo. O libreto operático de Pedro Barbosa encontra-se publicado pelas edições Afrontamento com o título inicial: «AlletSator-XPTO.Kosmos.2001». Foi a partir desse texto concebido como uma experiência pioneira de “ciberdramaturgia”, que Luís Carlos Petry, professor e investigador da PUC em São Paulo (do Programa de Pós-graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital -[TIDD](#)), se propôs transpôs a narrativa teatral a uma

hipermédia interactiva e, desde então, passou a colaborar com Pedro Barbosa na sua roteirização e recriação para um ambiente 3D e uma estrutura narrativa em rede.

Se inicialmente as versões de AlletSator (em número de três), eram destinadas ao seu uso em DVD-Rom, a atual versão 4.0 da Ópera Quântica encontra-se em fase de produção para ser utilizada na WEB, dentro da tecnologia de programação de autoria Macromedia Shockwave.

:: Projecto colaborativo - Portugal/Brasil

Para mais informações sobre o projecto, poderão ser pesquisados na Internet os seguintes portais:

<http://www.telepoesis.net/alletsator/wiki/index.php?title=AlletSator>

Portal português:

<http://www.telepoesis.net/alletsator/>

Portal brasileiro:

<http://www.pucsp.br/alletsator/>

ENJEUX ET LIMITES DE LA CRÉATION LECTORALE

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims

alain.trouve@wanadoo.fr

Résumé

Il s'agit de montrer à quelles conditions le lecteur peut, lisant un texte d'écrivain, se faire en quelque sorte inventeur d'un sens nouveau échappant à l'intention de ce dernier. C'est l'implication de l'écrivain comme sujet total, conscient et inconscient mêlés, qui signe la syncope du sens à l'origine de tout acte créateur. La lecture créatrice se fonde sur ce « point aveugle ». Elle passe par une performance verbale dont le texte lu est le référent. L'« effet littérature » résulte du croisement des performances auctoriale et lectorale. Pour autant les droits du lecteur ne sont pas illimités. Violer la lettre du texte d'auteur pour lui en subsister un autre en tordant pour l'occasion la théorie du texte fantôme, c'est tout simplement gommer la spécificité du littéraire, fondée sur le décalage entre un sens immédiatement perceptible et d'autres couches voilées ou potentielles, et ruiner la possibilité d'une interprétation créatrice. Remettre en perspective les rôles de l'auteur et du lecteur n'est pas nier la créativité de ce dernier, c'est au contraire lui permettre de donner toute sa mesure.

Abstract

This paper aims at showing under what conditions the reader can, in reading a writer's text, invent a new meaning which escapes the latter's intention. It is the writer's implication as total subject, intertwined conscious and subconscious, which produces the "syncope of meaning" leading to any authentic creative act. Violating the letter of an author's text to impose another by twisting the theory of a ghost text for the occasion simply amounts to erasing the specificity of the literary text, which lies in the gap between immediately visible meaning and other potential or hidden strata of meaning, and to ruining the possibility of creative interpretation. Putting the roles of author and reader back into perspective does not mean negating the latter's creativity ; on the contrary, it amounts to giving him the opportunity to show the extent of his talent.

Mots-clés: Lecture, Interprétation, Inconscient, Création, Texte de lecture

Keywords: Reading, Meaning, Subconscious, Creative act, Counter-text from reading

Depuis l'avènement des théories de la lecture, dans le dernier quart du vingtième siècle, il est devenu presque banal d'envisager le littéraire comme le fruit d'une coopération entre auteur et lecteur, voire comme une création partagée. Mais ce quasi lieu commun recouvre bien des malentendus, des confusions entre interprétation du geste créateur, donc reproduction d'un sens déjà là, et authentique production de circuits inédits de la signification.

Cette communication se propose de montrer à quelles conditions le lecteur peut, lisant un texte d'écrivain, se faire en quelque sorte inventeur d'un sens nouveau échappant à l'intention de ce dernier.

Le point de vue que j'adopte est celui d'une théorie de la lecture s'inscrivant dans une théorie du littéraire. En toile de fond : la littérature comme pratique esthétique historiquement datée (Rancière, 2007), fondée depuis la Révolution sur un partage des rôles entre l'auteur et son lectorat. A l'auteur, l'impulsion créatrice, à son lecteur la sanction de la valeur esthétique et l'appropriation du texte impliquant une marge de création interprétative.

On percevra dans mon propos une distance vis-à-vis d'un certain nivellement des productions langagières, déduites d'une application radicale des théories de l'hypertextualité et de la déconstruction. Peut-être aussi, dans une époque où il y a tant de candidats au statut d'auteur et si peu de lecteurs véritables, l'idée que la littérature au plein sens du terme ne peut vivre que de la collaboration entre les deux pôles de la relation littéraire.

En ce sens, j'examinerai les conditions de la création lectorale, puis ses limites, afin de mieux cerner la spécificité d'une lecture dite littéraire.

Invention scripturale et création lectorale

La création auctoriale comme condition première

Posons d'emblée l'axiome suivant : la lecture littéraire ne peut oublier l'artefact auctorial, elle prend son essor à partir de lui. En un sens, la création lectorale est d'abord recreation, reconnaissance de la qualité du texte d'auteur et cette dernière est déjà une affaire de lecture. Considérons par exemple *Sanctuaire*, d'abord écrit par Faulkner en 1929 dans l'intention de coller aux standards d'un genre à succès : intrigue policière, thèmes provocateurs du viol et du trafic d'alcool sur fond de prohibition. Entre la version initiale et ses réécritures, celle de 1931 en particulier, se déploient tout le dispositif d'invention faulknérien et notamment cette narration multifocale totalement décentrée, court-circuitant l'élaboration d'une construction rationalisée. Ainsi le stéréotype du roman policier est traité sous une forme déceptive et transgressive n'aboutissant pas à une élucidation des situations décrites dans la plus grande confusion : le viol supposé de Temple Drake et le meurtre de Tommy. Autour ou à partir de ces scènes, le texte de Faulkner donne à penser et à rêver sur

le mal et la condition humaine, sur la barrière toute relative séparant normalité et anomalie, ordre moral et délinquance supposée. Dans le décor qui réunit aux premières pages Popeye et l'avocat Horace Benbow est évoqué un chant d'oiseau qui pourrait se lire comme l'emblème du roman faulknérien fondé sur la tension entre compréhension et obscurité.

Derrière lui, l'oiseau chanta de nouveau, trois mesures monotones, constamment répétées : un chant à la fois dépourvu de sens et profond, qui s'éleva du silence plein de soupirs et de paix dans lequel le lieu semblait s'isoler, et d'où surgit, l'instant d'après, le bruit d'une automobile qui passa dans le lointain et mourut dans le lointain. (*Sanctuaire*, p. 14)

Ce « lui » que le texte réfère de manière équivoque à chacun des deux personnages est applicable par extension au lecteur plongé dans le silence de sa lecture et confronté aux déflagrations nées de la scène romanesque.

En termes plus généraux : l'artefact auctorial se reconnaît comme création digne d'être explorée par le lecteur en raison de trois qualités au moins : surplus de sens/polysémie de l'énoncé (c'est la théorie qui naît avec les formalistes russes et fut reprise notamment par Barthes), rupture avec les codes dominants (Riffaterre avança à propos de la poésie son concept d'agrammaticalité), intrication de motions conscientes et inconscientes susceptible de générer la fonction réparatrice du jeu (fonction elle-même partagée entre les deux pôles du littéraire) : je fais ici allusion aux travaux de Winnicott sur l'art comme jeu (*Jeu et réalité*, 1971), propos développés naguère par Michel Picard (*La lecture comme jeu*, 1986) et repris plus récemment sous un angle différent par Jean-Marie Schaeffer (*Pourquoi la fiction ?*, 1999)

Dimension herméneutique de la création lectorale

Pour le dire autrement encore et avec Bertrand Gervais (*À l'écoute de la lecture*, 1993), le texte littéraire digne de ce nom offre prise à une double lecture, *en progression* et *en compréhension*, la seconde à dimension essentiellement interprétative correspondant à l'espace de la création lectorale. Qu'une partie du sens puisse échapper à son créateur avait été en son temps décrit par Umberto Eco sous la tripartition de l'intention signifiante : *intentio scriptoris*, *intentio operis*, *intentio lectoris*. Toutefois, il s'agissait surtout et avec raison dans *Les limites de l'interprétation* d'indiquer en quoi les productions de l'*intentio lectoris* sont illégitimes, non de comprendre en quoi le lecteur peut réellement innover. S'il paraît pertinent d'écarter les élucubrations posées en toute méconnaissance du texte prétendument interprété, le risque existe parallèlement, sous prétexte de préserver l'adéquation de la

lecture à l'œuvre, de ne concevoir l'interprétation que comme la redite d'un sens préalablement posé qui enserrerait le lecteur dans les pas de l'auteur.

Quels sont donc les points aveugles de l'*intentio auctoris* susceptibles de servir de tremplin à la création lectorale au plein sens du terme ? Deux directions peuvent être mentionnées.

L'une, qui insère l'auteur dans le collectif, renvoie à la fonction d'anticipation de l'œuvre d'art, porteuse de significations qui excèdent l'époque ou le moment. L'écriture littéraire qui joue avec les mythes en tant que produits de l'imaginaire collectif peut ainsi parfois contribuer à en forger de nouveaux sous l'impulsion d'un créateur identifié, comme l'a montré Jean Rousset à propos du *Dom Juan* de Tirso de Molina. L'écriture littéraire rencontre ici la notion d'inconscient collectif forgée en son temps par Jung et dont on sait que la pensée freudienne fit une critique sévère surtout pour sa prétention à se substituer à l'interprétation individualisée des mécanismes de refoulement. Mais on peut aussi concevoir cette notion en lui donnant son acception d'insu sans faire intervenir les mécanismes de refoulement au sens freudien. Certaines structures de pensée qui participent de l'élaboration des œuvres excèdent en effet la conscience qu'en prend l'auteur, on pense notamment aux structures de l'imaginaire telles qu'ont pu les décrire Bachelard ou Gilbert Durand, structures dont l'identification est susceptible d'enrichir l'interprétation. La remarque vaut sans doute autant pour les langues dont les réseaux souterrains sont alimentés au feu du désir croisé des utilisateurs : « Nuestras lenguas estan surcadas por la memoria y el deseo » / « Nos langues sont sillonnées par la mémoire et le désir » note ainsi le romancier Carlos Fuentes à la fin de son roman *La dos orillas, Les deux rives* (Fuentes, 2007, 176). Ce qui se dit ici à propos de l'échange entre le Nouveau Monde et l'Ancien vaut sans doute pour l'échange entre toutes les cultures.

L'autre direction est celle d'un inconscient individuel renvoyant à un parcours personnel. Il a en ce sens été maintes fois remarqué que l'écriture relève d'une aventure du sens, autrement dit d'un jeu plus ou moins maîtrisé avec le matériau pulsionnel¹. Cette aventure se concrétise notamment en scénario, images et réminiscences intertextuelles.

Scénario : derrière la façade rationalisée de la trame narrative s'effectue aussi un jeu avec les pulsions archaïques. Le roman puise en effet aux sources du roman familial et de ses deux structures fondamentales, décrites par Marthe Robert : structure œdipienne du *Bâtard* et structure préœdipienne de l'*Enfant trouvé* (Robert, 1972). Parce que le complexe d'Œdipe joue un rôle nucléaire dans l'accès au Symbolique, on peut supposer que la structure organisée de l'œuvre lui est liée ; de fait c'est cette structuration qui relève le plus

¹ On peut rappeler la fameuse formule de Jean Ricardou appliquée au Nouveau roman, formule préférant « l'aventure d'une écriture à l'écriture d'une aventure ». Ou citer la formule non moins célèbre appliquée par Rimbaud au Je poétique : « Je est un Autre ».

directement de l'élaboration consciente de l'auteur. En revanche, tout ce qui se rattache aux orientations précœdipiennes de la libido a partie liée avec le chaos et le désordre qui s'immisce au sein du geste créateur. L'ouverture aux motions inconscientes semble ainsi s'opérer chez de nombreux auteurs selon deux modalités fréquemment successives : modalité forte plaçant le chaos formel au premier plan des structures narratives, modalité tempérée reléguant le désordre au second plan dans le traitement poétique des images. On peut évoquer en ce sens Le Clézio (*Le Procès-verbal*, vs *La Ronde*, *Révolution*, *Onitsha*), Aragon (*Les Aventures de Télémaque*, *La Défense de l'infini* vs *Aurélien*, *La Semaine Sainte*) ; Vargas Llosa (*Les chiots* vs *Tours et détours de la vilaine fille*). Faulkner ou Joyce feraient de leur côté du chaos de la vision narrative un principe plus constant d'écriture, que régit en dernier ressort une cohérence poétique, toujours à reconstruire. On peut encore citer en ce sens les romans de la suisseuse Catherine Colomb dont chaque phrase comme saturée de sens paraît s'ouvrir sur l'écheveau de la mémoire, romans qui comme *Châteaux en enfance* ou *Les Esprits de la terre* substituent à la construction classique d'un temps linéaire la cohérence d'un imaginaire nourri à ce que Pascal Quignard nomme le *Jadis*. Nul doute que ces écritures offrent au lecteur la possibilité de déployer davantage sa créativité.

La dernière source d'invention lectorale prend appui sur le repérage d'intertextes latents (Trouvé, 2007) susceptibles d'avoir échappé à la perception de l'auteur. Contrairement à son acception courante de continuité textuelle exogène, l'intertexte dans son acception latente renvoie à un texte refoulé pour des raisons qui appartiennent à l'économie de production de l'œuvre, à un moment où l'auteur se détourne ostensiblement d'un autre auteur ou d'une œuvre *jadis* prise. Sur le modèle du déplacement au sens freudien et de l'intertexte pensé en termes d'isotopie (Arrivé, 1973), il se présente comme collection d'éléments disjoints relevant d'une même unité structurelle : le texte exogène masqué.

On entrevoit ainsi la marge d'invention proprement dite offerte au lecteur. Reste à en poser à présent les limites.

Contre le nivellement des textes et l'abus de la confusion des genres

S'il n'est de lecture dotée de quelque consistance que mise en mots, donc mise en texte – tel est ici le second axiome que je voudrais proposer –, il est tentant mais finalement peu efficace de fondre tous les textes dans un vaste ensemble au nom du principe d'engendrement universel.

La lecture littéraire telle que nous la concevons s'apparente à un commentaire créatif, non à une réécriture au plein sens du terme ; elle relève, pour parler en termes genettiens du

métatexte et non de l'hypertexte. Elle se dissocie de ce que Eco dénonçait déjà comme lecture prétextuelle (Eco, 1992, 46).

Essayons d'indiquer par quel changement de perspective s'opère le glissement d'une catégorie à l'autre. L'hypertextualité renvoie certes à l'image de l'écrivain comme lecteur de ses confrères. Mais cette lecture s'effectue selon un changement de focale en vertu duquel le texte lu cesse d'être le foyer principal du sens.

Ainsi le *Candide* de Voltaire peut sans aucun doute être interprété comme une lecture critique de la philosophie optimiste de Leibniz et de son disciple Wolf. Les guerres auxquelles se trouve mêlé le héros, le tremblement de terre de Lisbonne, opposent le démenti du mal politique ou naturel à l'idée de l'Optimisme et du « meilleur des mondes possibles ». Mais ce niveau métaphysique de l'écriture se tresse à d'autres couches de sens qui en excèdent la portée. On peut aussi lire ce conte philosophique comme une critique sociale de la noblesse par le bourgeois François-Marie Arouet. Les figures du baron de Thunder-ten-Tronckh et de sa caricaturale famille campent plaisamment la morgue des seigneurs, vestiges d'une époque condamnée à brève échéance. L'anticléricisme prend également un tour beaucoup plus accusé qui excède la place de la religion chez le philosophe allemand et renvoie à une Europe encore en proie à l'Inquisition.

Dans une nouvelle de son recueil *Mille regrets* (1942), Elsa Triolet poursuit un dialogue littéraire avec Albert Camus. À la philosophie de l'absurde, qui place la condition humaine sous la lumière de la mort inéluctable, égalisatrice de toutes choses, elle oppose dans *Quel étranger qui n'est pas d'ici* ou *Le mythe de la baronne Mélanie* l'histoire cocasse d'une femme revivant sa vie à l'envers et découvrant le caractère inoffensif de toute douleur, suivie de l'état de paix qui la précédait à « l'aller ». Le « mythe burlesque de Mélanie d'Aubrey » opère donc une sorte de surenchère ironique sur la pensée de l'absurde dont l'auteur de *L'Étranger* reconnut l'efficacité : « Quant à votre point de départ, la critique de mon essai, vous avez tout à fait raison : il peut y avoir un mythe absurde, mais la pensée absurde n'est pas possible. C'est en effet une pensée du « retour » et non de l'aller » (Camus, 1943)².

Pourtant cette nouvelle, tout comme le conte voltairien, ne se peut réduire à son hypotexte et vaut aussi par la nouveauté de la veine littéraire qu'elle manifeste, mêlant invention, comique et secrète exploration d'une pensée tournée vers cet autre impossible : l'origine.

Ces deux exemples d'une création ou recréation littéraire pour dessiner, donc, un champ qui n'est plus tout à fait celui d'une lecture littéraire, ce dont semblent ne pas s'aviser certains critiques et universitaires actuels séduits par la théorie de l'énoncé fantôme,

² Albert Camus, lettre à Elsa Triolet du 23 mai 1943, citée dans *Œuvres Romanesques Croisées d'Aragon et d'Elsa Triolet*, Paris, Robert Laffont, 1964-1974, 42 volumes, 3, p. 39.

naguère avancée par Michel Charles. Or cette théorie, proposée dans *l'Introduction à l'étude des textes* (1995), s'applique peut-être plus judicieusement à l'interprétation, quoi qu'en ait son concepteur³, qu'à la production d'énoncés nouveaux : « On appellera éléments fantômes ces éléments d'un texte qui, tout en étant doués d'efficacité, demeurent en quelque sorte cachés pour laisser au texte sa lisibilité » (Charles, 1995).

La mise au jour d'énoncés fantômes peut en ce sens participer de la restitution d'un sens plus complexe que celui que privilégie le lissage final de l'écriture. Elle permet également de proposer d'intéressantes cohérences interprétatives dans des textes que dominant le chaos et l'écriture fragmentaire⁴. On ne saurait en revanche, à notre avis, ériger le texte possible écarté de la rédaction effective, en équivalent du texte à lire comme s'y emploient certains critiques en proie à ce que j'appellerais volontiers le complexe du critique romancier⁵. Je prendrai pour exemple les réécritures auxquelles procède Pierre Bayard. Avec la virtuosité et l'humour qu'on lui connaît, son dernier essai entreprend de démontrer l'erreur commise par Sherlock Holmes et par son auteur, Conan Doyle, dans son célèbre récit *Le Chien des Baskerville*. La réécriture ludique l'emporte dans *L'Affaire du chien des Baskerville* (Bayard, 2008) sur l'analyse littéraire, mais une telle démarche, quels que soient les charmes de l'hypertexte ainsi produit, tend à ruiner l'existence du texte auctorial pour lui en substituer un autre, au lieu de faire apparaître la densité sémantique particulière du texte littéraire.

On pourrait, sur le même mode s'amuser à réécrire *Madame Bovary* en supposant que la mort de l'héroïne n'est pas un suicide mais un assassinat et s'offrir l'apparence de quelque vraisemblance. En effet, au sens figuré, le roman n'exempte pas l'entourage d'Emma d'une responsabilité dans sa mort. Flaubert souligne la lâcheté de ses anciens amants Rodolphe et Léon, la bassesse de Lheureux, le négociant prêteur, la complicité passive de Homais dans la boutique de qui elle prend l'arsenic, lequel Homais suggère qu'il s'agit d'une mort accidentelle, la farine pour un gâteau ayant été confondue avec de la mort-aux-rats. La confusion entre interprétation et réécriture de la trame narrative serait pourtant contreproductive. C'est parce que, à un premier niveau de lecture, le suicide de l'héroïne est une donnée irréfutable dans l'espace de la diégèse, que l'interprétation peut prendre son

³ Charles déclare, il est vrai, vouloir : « ressourcer en quelque sorte l'activité critique sur une activité de production, non en tant que la critique est créatrice (de sens), ce que l'on accordera volontiers par ailleurs, mais au sens où l'on débouche sur d'autres textes au premier degré » (*Introduction à l'étude des textes*, p. 43). La concession accordée à une critique créatrice de sens nous semble ouvrir une direction plus féconde que la création d'autres textes au premier degré, avatars de la théorie de l'énoncé fantôme.

⁴ Nous avons tenté ce genre d'application aux fragments rescapés de *La Défense de l'infini*. Voir à ce sujet *Le lecteur et le livre fantôme, Essai sur La Défense de l'infini de Louis Aragon*, Paris, Kimé, 2000.

⁵ Nous ne partageons pas la tendance consistant, au nom de la théorie des textes possibles, à gommer la différence de statut entre texte virtuel et texte effectivement arrêté par l'auteur. Nous partageons à ce sujet les réserves de Nancy Murzilly exprimées dans « Logique et ontologie de la « case aveugle » : sur le statut du possible en littérature », *La lecture littéraire*, n° 8, « La case blanche », Paris, L'Improviste, 2006, p. 31-40. Elle précise notamment : « La recherche des possibles ne présuppose pas l'existence ontologique de virtualités non encore réalisées » (p. 37).

essor sur le sens à lui attribuer : entre grandeur tragique d'une héroïne incomprise de ses contemporains et sanction de l'échec d'une vie par ailleurs par ailleurs traitée sur le mode du grotesque triste, invention flaubertienne.

Il semble plus pertinent, donc, d'envisager création auctoriale et création lectorale comme activités socialisées complémentaires que de les confondre.

Fondements d'une littérarité de la lecture

Précisons pour conclure ce que recouvre à notre avis la notion de lecture littéraire. Elle implique, contrairement à certaines typologies (Goodman, 1968) qui réservent cet aspect à des arts comme la musique, de concevoir la littérature comme art à deux temps : onde de choc et répliques. Elle reposerait sur quatre aspects.

Respect de l'artefact auctorial, d'abord. Face aux objets incertains, se refusant à la lisibilité immédiate, elle procéderait au démontage de l'ambiguïté générique du texte à lire. En écho à la profusion d'une écriture soumise aux caprices de l'imaginaire, la lecture mise en mots peut faire émerger des structures interprétatives : au scénario narratif brouillé elle tend alors à substituer un scénario fantasmatique reconnu comme construction lectorale.

Cette reconstruction suppose, seconde condition, l'investissement affectif du texte d'auteur sur le mode de l'écoute flottante. Selon le titre d'une belle collection fondée par Jean Bellemin-Noël, on peut alors dire que « le texte rêve », ou que le lecteur rêve à propos du texte lu, prolongeant l'aventure créatrice par une investigation touchant à une intersubjectivité, celle de l'auteur et la sienne.

Pour donner sa pleine efficacité à la lecture littéraire, il faut encore que le lecteur puisse déployer à son tour une mémoire intertextuelle susceptible d'entrer en résonance avec celle de l'auteur. Qu'il soit en mesure de percevoir l'allusion là où le texte n'exhibe pas sa connivence intertextuelle, le refoulement, là où la référence devient fragmentaire et masquée. On peut ainsi retrouver la trace de Sartre dans *La Tante Julia et le scribouillard* (Gladieu, 2006), à une époque où Vargas Llosa s'est détourné de son modèle de jeunesse et pas seulement dans *La ville et les chiens*, qui s'ouvrait sur une épigraphe empruntée au père de l'existentialisme.

Enfin, on ne saurait envisager de création lectorale ni de lecture littéraire au plein sens du terme sans concrétisation dans un texte de lecture qui substitue aux effets de sens virtuels entrevus dans une simple lecture « muette » une élaboration plus tangible et communicable. Ce texte de lecture, formation de compromis entre le texte d'auteur et la culture du lecteur, convertit le plaisir de lire en plaisir de dire la lecture, une approche intuitive d'effets imbriqués et superposés en un contre-texte plus rationalisé qui vaut moins pour lui seul que comme incitation à retourner au texte commenté. Délibérément, cette vision

de la lecture se heurte à une égalisation générale de tous les énoncés, en tant que sources de richesse intellectuelle et de plaisir esthétique.

Bibliographie

- ARRIVE, Michel (1973). « Pour une théorie des poly-isotopiques ». *Langages*, 31.
- CAMUS, Albert (1964-1974), Lettre à Elsa Triolet. In : *Œuvres Romanesques Croisées d'Aragon et d'Elsa Triolet*. Paris : Robert Laffont, 42 volumes.
- CHARLES, Michel (1995). *Introduction à l'étude des textes*. Paris : Le Seuil.
- FAULKNER, William (1931, 1972). *Sanctuaire*. Paris : Gallimard, trad. R. N. Raimbault et Henri Delgove.
- FUENTES, Carlos (1993, 1995, 2007). *Las dos orillas, Les deux rives*. Paris : Gallimard, trad. Céline Zins ; rééd., « folio bilingue ».
- ECO, Umberto (1990, 1992). *Les limites de l'interprétation*. Paris : Grasset, trad. Myriem Bouhazer.
- GERVAIS, Bertrand (1993, 2006). *A l'écoute de la lecture*. Qc : VLB ; rééd. Notabene.
- GLADIEU, Marie-Madeleine (2006). « Mario Vargas Llosa et Jean-Paul Sartre » : In Marie-Madeleine Gladieu, Alain Trouvé (dir.), « Parcours de la reconnaissance intertextuelle », *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, n° 1. Reims : Presses Universitaires de Reims.
- GOODMAN, Nelson (1968, 1990, 2005). *Langages de l'art*. Nîmes : Jacqueline Chambon, trad. Roger Pouivet ; rééd., Paris, Hachette.
- LA LECTURE LITTÉRAIRE, n° 8 (2006). Marc Escola, Sophie Rabau (dir.). « La case blanche ». Paris : L'Improviste.
- LA LECTURE LITTÉRAIRE, n° 9 (2007). Alain Trouvé (dir.). « Lecture et psychanalyse ». Paris : L'Improviste.
- MURZILLY, Nancy (2006). « Logique et ontologie de la 'case aveugle' : sur le statut du possible en littérature ». In : Marc Escola, Sophie Rabau (dir.), *La lecture littéraire*, n° 8, « La case blanche », Paris, L'Improviste.
- PICARD, Michel (1986). *La Lecture comme jeu*. Paris : Minuit.
- RANCIERE, Jacques (2007). *Politique de la littérature*. Paris : Galilée.
- ROBERT, Marthe (1972). *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard.
- RCHAEFFER, Jean-Marie (1999). *Pourquoi la fiction ?* Paris : Le Seuil.
- RRIOLET, Elsa (1964-1974). *Œuvres Romanesques Croisées d'Aragon et d'Elsa Triolet*. Paris : Robert Laffont, 42 volumes.
- TROUVE, Alain (2000). *Le lecteur et le livre fantôme, Essai sur La Défense de l'infini de Louis Aragon*. Paris : Kimé.
- TROUVE, Alain (2007). « Sur les traces de l'intertexte latent ». In : Alain Trouvé (dir.). *La Lecture littéraire*, n° 9, « Lecture et psychanalyse ». Paris : L'Improviste.
- WINNICOTT, DONALD W. (1971, 1975). *Jeu et réalité – L'espace potentiel*. Paris : Gallimard, trad. Claude Monot et J.-B. Pontalis.

STATUT DE LA LECTURE ET DU LECTEUR DANS LA CULTURE CONTEMPORAINE

Les nouveaux protocoles

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA
Université de Porto
jalmeida@letras.up.pt

Résumé

L'approche de la contemporanéité littéraire s'est souvent effectuée du côté du texte et/ou de l'instance auctorale, mais elle laisse entrevoir d'importantes mutations opérées également du côté du lecteur qu'un essai-roman tel que *Comme un roman* de Daniel Pennac est venu éclairer en 1992, et que d'autres apports critiques viendront confirmer. Nous nous proposons de passer en revue ces nouvelles complexités du champ littéraire contemporain et de les systématiser en tenant compte des apports de la critique et de la théorie de ces dernières années ; lesquelles se sont penchées sur le phénomène de la réception du texte littéraire dans le cadre de l'utilité (futilité) de la culture littéraire à notre époque (Ancion, Eco, Compagnon, etc.). Il s'agira en tous cas d'interroger la culture littéraire contemporaine par rapport à la valeur qu'elle assigne à l'acte d'écrire.

Abstract

The approach of literary contemporaneity has often suggested from the text or the author's point of view, but the reader's point of view has been more and more emphasised, for example in the essay-novel *Comme un roman* by Daniel Pennac in 1992, confirmed by more recent criticism and literary studies (Ancion, Eco, Compagnon, etc.). So, reading must be questioned in the global context of contemporary literary culture as well.

Mots-clés: Lecture, Littérature, Contemporain, Postmoderne, Protocole

Keywords: Reading, Literature, Contemporaneity, Postmodern, Protocole

José Domingues de Almeida, "Statut de la lecture et du lecteur dans la culture contemporaine. Les nouveaux protocoles", *Carnets*, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement, n° spécial, automne / hiver 2009, pp. 281-288.
<http://carnets.web.ua.pt/>

ISSN 1646-7698

Thierry Guichard rappelle dans un dossier de *Prétexte* consacré à l'état de la prose contemporaine ce qui peut sembler une évidence : la littérature est la rencontre de "deux besoins, deux exigences : écrire et lire" (Guichard, 1995: 45). La tradition littéraire n'a, pendant longtemps, interrogé que la prévalence de l'instance auctorale, avant de la proscrire au profit de l'autonomie du texte. Le rôle et la qualité du lecteur n'ont dès lors cessé d'osciller entre intrusion, abstraction ou perfection, selon que prévalait l'historicisme ou le formalisme (Compagnon, 1998:150-156).

L'émergence avérée d'un tournant dans la fiction française à partir de la fin des années septante, associée à la déroute des théories littéraires axées sur la "textualité", redéfinit le rôle assigné au lecteur par la contemporanéité littéraire.

De fait, la tentative de confrontation des théories littéraires au sens commun entreprise par Antoine Compagnon permet de reconsidérer et de faire le point sur quelques truismes que la théorie avait habilement escamotés. Elle opère sur la réception du texte littéraire une synthèse dialectique parallèle à celle que l'on a constatée pour la production littéraire contemporaine.

Ce faisant, la question du "lecteur" répond implicitement à deux interrogations du moment : rétablir un rôle équilibré du lecteur dont on aperçoit la "résistance" malgré les coups portés par le "terrorisme" des théories, et éclairer sa nouvelle posture face aux caractéristiques du roman contemporain.

Compagnon passe en revue les aléas du lecteur pris au piège de la théorie littéraire structuraliste, hantée par la description d'un texte marqué par la neutralité et l'autonomie. Ce théoricien regrette que le lecteur y soit réduit à la condition d'"intrus", étranger au fonctionnement interne du texte.

Dans cette tendance restauratrice du rôle du lecteur, Umberto Eco se signale par la radicalité de sa thèse centrale : "toute œuvre d'art est ouverte à un éventail illimité de lectures possibles." (*idem*: 156). L'œuvre moderne, notamment, est régie par un processus d'ouverture-clôture induisant une lecture créatrice (Eco, 1965: 18). De ce fait, on peut escompter pour un texte littéraire plusieurs lectures possibles.

Fondée sur la notion empruntée à l'esthétique de la réception de "lecteur implicite", "prévu" par le texte, selon laquelle "(...) le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation" (Eco, 1985: 65), la thèse d'Eco présuppose un "lecteur modèle" dont l'auteur et le texte peuvent escompter une compétence de résolution d'énigmes ou de zones d'indétermination du texte (Compagnon, 1998: 164s), alors que, simultanément, ils instituent ou programment cette compétence (Eco, 1985: 68s).

Pareille démarche, présuppose que l'on accepte la norme du roman réaliste ou naturaliste du XIXe siècle dont le schéma narratif est complet.

D'où les limites d'une telle approche du lecteur et que Compagnon ne manque pas de relever :

Mais que dire du lecteur qui n'a pas reçu cette initiation traditionnelle au roman ? Ou encore le roman contemporain, parfois qualifié de postmoderne, fragmentaire et déstructuré ? Sa conduite est-elle encore réglée par une quête de cohérence sur le modèle du roman réaliste ? (Compagnon, 1998: 164s).

De fait, nous voilà confrontés à la problématique d'un éventail de lectures impliquant une compétence prévue par le texte et son auteur. Qui plus est, le caractère souvent ludique, ironique et citationnel, c'est-à-dire surcodé d'une certaine taxinomie du roman contemporain "postmoderne" français, du fait de son schéma narratif fragmentaire, juxtaposé, bâti sur des ruptures de ton et en clin d'œil vis-à-vis de l'héritage littéraire classique et moderne, met en jeu, pour reprendre Demoulin : "(...) un extérieur qui se veut littéraire, il ne s'adresse qu'à des déjà lecteurs." (Demoulin, 1997: 11).

Dominique Rabaté fait coïncider ce lecteur averti et complice avec le "lecteur implicite" et modèle. Selon lui, l'auto-référentialité postmoderne, particulière et parodique, thématise le lecteur, en fait un personnage, voire une série de personnages ; et "(...) réclame de lui une plus large compétence textuelle [mémoire des œuvres, ironie des codes]" (Rabaté, 1998: 123).

En somme, le tournant opéré sur la fiction française contemporaine a aussi eu pour mérite de prendre conscience du rôle du lecteur dans le fait littéraire et d'en définir la portée après les mouvements textuels et théoriques (Nadaud, 1992: 77), même si les outils théoriques, une fois raisonnés par le sens commun, s'avèrent utiles.

Aussi Compagnon assigne-t-il un rôle équilibré, mais vital, à la lecture ; pratique "double, ambiguë, déchirée" qu'il situe, à l'instar des autres activités humaines, "dans l'entre-deux" (Compagnon, 1998: 175).

D'aucuns, encouragés par cette réhabilitation du lecteur, n'hésitent pas à anticiper sur un rôle encore imprévisible de ce dernier, mais décisif et actif dans le fonctionnement narratif du texte. En effet, "l'apparition de nouveaux supports d'écriture, liés aux développements de l'informatique et d'Internet" (Rabaté, 1998: 122) favorisent une co-élaboration du texte et induisent une logique interactive entre les instances de l'auteur (intention) et du lecteur (réception).

Il n'est pas avéré cependant que l'interactivité induite par des supports nouveaux, tels que l'hypertextualité finisse par supplanter la rencontre symbolique et vitale que s'obstinent à maintenir l'écriture et la lecture. D'autant plus, comme le rappelle Dominique Rabaté, que "l'essence de la littérature est précisément (...) d'agencer des mises en forme pour dire ce

qui resterait indicible ou muet”, tandis que la lecture “réarrange toujours le sens inépuisable du texte” et par la même occasion “réorganise sans cesse le rôle du lecteur” (Rabaté, 1999: 97).

À cet égard, le lumineux article de Nicolas Ancion dans *Écritures* s'avère une contribution originale et judicieuse à la réélaboration du rôle du lecteur dans le cadre du champ littéraire postmoderne. Basé sur le timide rapprochement de Roland Barthes et du lecteur opéré dans *S/Z* ou *Le Plaisir du texte*, et sur les nuances notionnelles de “texte-lecture de plaisir”, “texte-lecture de jouissance”, ce critique dégage la nature changeante de la lecture dans son contexte contemporain.

Pour ce faire, il rappelle que la lecture littéraire se joue entre le texte et le lecteur, et implique un «protocole de lecture», pacte par lequel le lecteur assigne une fonction au texte étant donné “le but que le lecteur confère à sa lecture, et qui ressortit aussi bien à la nature du texte qu'à la compétence lectrice” (Ancion, 1993: 30s).

L'infinitude de protocoles de lecture suggère leur regroupement en “modalités protocolaires” (*idem*: 32), un facteur socio-historique renvoyant à la consolidation des systèmes scolaires obligatoires et à l'émergence d'un champ littéraire autonome selon la conception bourdieusienne. Et Ancion d'énumérer les trois modalités protocolaires ayant cours durant la modernité littéraire.

D'abord, la lecture en tant que “plaisir”, c'est-à-dire la reconnaissance et récréation du sens préexistant et indéfini du texte. La critique textuelle et les revues littéraires la pratiquent à l'envi. Ensuite, la lecture en tant que devoir, issue de l'institution de la scolarisation obligatoire. Enfin, la lecture en tant que “jouissance”, à savoir celle qui attribue davantage d'importance à l'acte de lecture en soi qu'au texte lu. Cette modalité de lecture, une fois appliquée à la littérature, cherche dans un texte un discours neuf, non encore exprimé.

À ce propos, Roland Barthes avait pertinemment relevé ces nuances théoriques qu'il s'agit plus que jamais de confirmer dans le champ littéraire actuel. L'écrivain de plaisir et son lecteur relèvent d'un “parler sur” (Barthes, 1973: 37), où le langage se superpose à la parole, puisque “ce plaisir peut être dit : de là vient la critique” (*idem*: 82s). En revanche, l'écrivain de jouissance, et son lecteur, sont aux prises avec un “texte intenable”, “texte impossible” renvoyant à un “parler en” (*idem*: 37) fonctionnant “hors de toute finalité imaginable” (*idem*: 83).

Entre plaisir et jouissance, il est une “marge d'indécision”, de glissement et d'oscillation où s'ouvre une zone d'indétermination, entre la prévisibilité du texte et le travail de lecture : “ce lecteur, il faut que je le cherche, [que je le ‘dague’], sans savoir où il est.” . Un espace de jouissance est alors créé : “Ce n'est pas la ‘personne’ de l'autre qui m'est

nécessaire, c'est l'espace (...)." (*idem*: 11). La jouissance réfère à cette atonie du texte et de sa lecture, en situation "hors-critique" et "hors-plaisir" (*idem*: 37).

Nicolas Ancion conclut que la lecture comme plaisir, le "parler sur" barthésien a largement dominé le discours littéraire moderne. Toutefois, il trahit de plus en plus les symptômes d'une crise dont on devine déjà quelques aspects : le franchissement d'un seuil critique et fatidique avec le Nouveau Roman et la textualité pour ce qui est du "plaisir" escompté à la lecture d'un texte ; la déhiérarchisation des genres littéraires, et la relativisation de la légitimité littéraire des textes (leur rapport à la culture lettrée), ainsi que la réhabilitation intégrale du rôle créatif du lecteur.

Dès lors, la mutation en cours revendique, pour le contemporain littéraire, une liberté esthétique ainsi que l'affirmation des droits du lectorat au détriment des privilèges de l'auteur ou de ceux du texte. Il suffirait pour s'en convaincre de considérer l'"effet Pivot" et la médiatisation événementielle de la littérature dans "Apostrophes" ; laquelle, "dans une mobilité postmoderne" (Health, 1993: 1018), dissout les questions que le siècle se posait sur la nature et la fonction du phénomène littéraire : "Qu'est-ce que la littérature ?" et "Que peut la littérature ?".

Animée, non par un "spécialiste" de la littérature, mais bien par quelqu'un souhaitant partager le simple plaisir de la lecture, l'émission "Apostrophes", comme l'a remarqué Stephen Heath : "(...) n'a pas inspiré une littérature véritablement populaire, pas plus qu'il n'a ouvert de perspectives critiques permettant de comprendre les pratiques d'écritures contemporaines." (*idem*: 1019). Est-ce un tort ? À vrai dire, l'effet Pivot ne s'est jamais voulu de l'ordre du "parler sur", mais rejoint plutôt une jouissance lectrice en partage, au risque de niveler les romans et leurs auteurs : "sur un terrain égalisé à l'étalon de 'l'intéressant', il [Pivot] soumettait livres et auteurs, spectateurs et lecteurs au bonheur d'un échange sans nuage : on est entre proches - la télé, Pivot et nous." (*ibidem*).

Or, en France, deux textes, à des moments différents, sont venus baliser cette réflexion et cette mutation. Tout d'abord, le succès, dès sa parution en 1992, de *Comme un roman* de Daniel Pennac laisse entendre que cet essai, au titre subtilement provocateur, traduisait une réelle aspiration du lectorat à envisager l'acte de lecture sous l'angle de la liberté et de la jouissance, ainsi qu'une exaspération à l'endroit des modalités protocolaires de plaisir et de devoir dominant les pratiques modernes de lecture.

Deux idées fortes balisent ce livre. D'une part, la lecture devient de plus en plus incompatible avec le devoir et le dogme : "le verbe lire ne supporte pas l'impératif" (Pennac, 1992: 13). D'autre part, le lecteur y met forcément du sien : "la lecture est un acte de création permanente" (*idem*: 27).

Dès lors, Pennac inverse la logique du devoir de lecture et lui substitue la revendication de "droits" sous forme d'une charte postmoderne des droits imprescriptibles du

lecteur qui agacerait plus d'un critique et plus d'un enseignant. Aussi le lecteur se voit-il reconnaître des prérogatives subvertissant l'approche moderne de la lecture : le droit de ne pas (vouloir) lire, le droit de sauter des pages ou de limiter sa lecture à la quatrième de couverture, le droit de commencer une lecture et de ne pas la finir, le droit de relire, le droit de lire n'importe quoi indépendamment des hiérarchies des genres littéraires ou des contraintes de la culture lettrée, le droit à l'identification (fût-elle naïve) avec les personnages de romans lus et d'y éprouver une "jouissance" toute particulière, le droit de lire n'importe où, le droit de lire ici et là en passant d'un livre à l'autre, de lire à haute voix ou encore de se taire (*idem*: 165-198).

Ainsi, plus qu'hésiter entre lecture de plaisir et lecture de jouissance, notre époque entend d'une part niveler l'importance et le prestige des modalités de lectures héritées de la modernité ; et d'autre part s'investir dans un éventail de pratiques de lecture axées sur la "jouissance", fût-ce au risque de se taire : "Grande jouissance de lecteur, ce silence d'après la lecture" (*idem*: 20).

Par ailleurs, et plus récemment, l'essai de Pierre Bayard (2007) est venu complexifier la théorisation de (non)lecture en lui apportant une touche psychanalytique dont l'auteur avait déjà fait preuve à d'autres moments.

En fait, Bayard creuse l'intuition un peu ludique du protocole de lecture très élastique proposé par Pennac, et qui allait, rappelons-le, jusqu'au droit à ne pas lire. C'est à nouveau les contraintes protocolaires associées à la lecture qui sont interrogées ici : l'obligation de lire, l'obligation de tout lire, mais surtout "le discours tenu sur les livres" (*idem*: 14).

Pour une "nation littéraire" (Fergusson, 1991) comme la France, dont les liens sociaux sont quelque part liés au prestige et à la reconnaissance de l'écrivain et de la littérature, cette approche met à nu un malaise latent et une insécurité discursive qui frôle "la culpabilité inconsciente" (*idem*: 15), voire une fraude du statut même de l'écrivain et de la littérature si l'on en croit François Bégaudeau (2008).

De ce point de vue, Bayard pointe une des conditions majeures de l'acte de lire, et qui chez Pennac n'osait pas encore dire son nom : la notion de "non-lecture", voire "délecture" en tant que dérogation à la modalité protocolaire basée sur le devoir, ne se substitue aucunement, purement et simplement, à la notion de lecture.

Au contraire, elle éclaire le phénomène singulier d'entre-deux qu'est la lecture étant donné le discours, social notamment, censé s'élaborer dans sa foulée ; le discours attendu socialement sur le fait littéraire, l'accomplissement d'un devoir engendrant une panoplie de stratégies, comme la construction d'autant d'effets de réels placés dans le discours.

Ce faisant, Pierre Bayard dresse un éventail d'incidents protocolaires de "lèse-lecture" qui ne peuvent que s'inscrire dans une modalité protocolaire autre, et en tous cas

mise au ban de l'institution littéraire : "livre inconnu", "livre évoqué", "livre oublié", "livre parcouru"; des catégories que Pennac n'aurait pas démenties.

Ces réalités littéraires, mais surtout subjectives, vécues dans le non-dit de la lecture, se placent dans l'entre-deux de l'expérience personnelle et collective. Elles opèrent une inversion de l'approche d'Umberto Eco sur l'instance réceptrice du texte littéraire. Le "lecteur implicite" fait place au "livre intérieur" : "cet ensemble de représentations mythiques, collectives ou individuelles, qui s'interposent entre le lecteur et tout nouvel écrit, et qui façonnent la lecture à son insu" (*idem*: 81).

Cette intuition, partagée par l'expérience lectrice de tout un chacun, renvoie à l'incommunicabilité même du vécu de la lecture, placé dans l'indéfinissable entre-deux du discours (ou de son exigence sociale et institutionnelle) et de la subjectivité. Le "livre intérieur" n'est ainsi "transmissible à personne et superposable à aucun autre" (*idem*: 94). Le livre subjectif s'avère dès lors toujours plus riche et aux implications plus profondes qu'il n'y paraît au premier abord. Le "livre-fantôme" (*idem*: 140) dont parle Pierre Bayard dessine, tout compte fait, des fantasmes et des non-dits qui engagent les cultures littéraires et leur perception dans le contexte présent.

C'est dire combien la culture littéraire est plus complexe que ce qu'on en dit par tâtonnements et bredouillements gênés çà et là. C'est le cas justement de la leçon inaugurale de Compagnon au Collège de France intitulée *La littérature pour quoi faire?* (2007). Notre propos ici n'est certes pas de rabattre les conclusions du théoricien, mais leurs généralités laissent pantois et risquent même d'apporter de l'eau au moulin de ceux pour qui la culture littéraire n'est d'aucune efficacité, n'implique aucun développement et n'est le moteur d'aucune performance dans le monde actuel¹.

Oui, "Il y a donc une pensée de la littérature. La littérature est un exercice de pensée ; la lecture, une expérimentation des possibles" (*idem*: 70). Certes, la lecture "(...) contribue donc de manière irremplaçable à l'éthique pratique comme à l'éthique spéculative" (*idem*: 62).

Il y a plus à dégager quand on admet que le processus de lecture se trouve ancré dans l'immémorial du récit, dans sa version écrite ; qu'elle en vient à être une donnée anthropologique incontournable, même si ses modalités sont changeantes et qui engagent l'apprentissage, l'agencement social, la convivialité, la communication pratique, l'expression, le politique, le sacré.

Bref, des assises anthropologiques et culturelles qui rendent la lecture non pas "irremplaçable", mais véritablement "incontournable".

¹ Le journal *Le Monde* rappelait, d'ailleurs, que "Là aussi, dans un entretien d'embauche, à qualification égale, on choisira celui qui est capable de se situer lui-même par rapport au monde" (EUDES, Yves & LARONCHE, Martine – "À quoi sert l'épreuve de philo ? ", *Le Monde*, 14 juin 2006).

Bibliographie

- ANCION, Nicolas (1993). "La lecture littéraire, entre post- et modernité". In: *Écritures*, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*.
- BARTHES, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- BAYARD, PIERRE (2007). *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus ?* Paris: Minuit.
- BEGAUDEAU, François (2008). *Antimanuel de littérature*. Paris: Breal.
- CALINESCU, Matei (1999). *As 5 faces da modernidade*. Lisboa: Vega.
- COMPAGNON, Antoine (1998). *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Seuil.
- COMPAGNON, Antoine (2007). *La littérature pour quoi faire ?*. Paris: Fayard.
- DEMOULIN, Laurent (1997). "Génération innommable". In: *Textyles*, n° 14, *Lettres du jour* (II).
- ECO, Umberto (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris: Seuil.
- ECO, Umberto (1985). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*. Paris: Grasset.
- FERGUSON, Priscilla Parkhurst (1991). *La France, nation littéraire*. Bruxelles: Labor.
- GUICHARD, Thierry (1995). "Le roman en question II". In: *Prétexte*, n° 8.
- HEATH, Stephen (1993). "Les causeries du vendredi". In: *De la littérature française*. Paris: Bordas.
- NADAUD, Alain (1992). *Malaise dans la littérature*. Paris : Champ Vallon.
- PENNAC, Daniel (1992). *Comme un roman*. Paris: Gallimard.
- RABATE, Dominique (1998). *Le roman français depuis 1900*. Paris: PUF, "Que sais-je ?".
- RABATE, Dominique (1999). "États de la prose contemporaine". In : *Prétextes*, n°21/22, pp. 91-97.

UTOPIA E (DES)ENCANTO EM *VIVRE À MADÈRE* DE JACQUES CHARDONNE

ANA ISABEL MONIZ
Universidade da Madeira
anamoniz@uma.pt

Resumo

Se, como afirma Jacques Chardonne, “l’édén, le paradis perdu, l’âge d’or, le bonheur, c’est une singulière idée chez les hommes”, procuraremos compreender de que forma a ideia utópica de éden ou de perfeição se poderá encontrar na obra de Jacques Chardonne intitulada *Vivre à Madère*, publicada em Paris em 1953. Poderá a ilha, neste caso particular, a Madeira, aproximar-se da noção utópica de «lugar ideal», na esteira de Thomas More ou, pelo contrário, irá o protagonista, aquando da sua deslocação à ilha, confrontar-se com uma experiência de desencanto? Tentaremos reflectir acerca destas questões procurando o seu enquadramento na perspectiva literária das relações entre Utopia e Viagem, pelo facto de nela se fundar a estrutura matricial do género utópico, assim como se procurará estabelecer uma ligação com outras áreas do saber, nomeadamente, a Filosofia, na forma como o narrador irá questionar a própria vida.

Abstract

If, as Jacques Chardonne claims, “l’édén, le paradis perdu, l’âge d’or, le bonheur, c’est une singulière idée chez les hommes”, my aim is to uncover and understand in what way the utopian idea of Eden or of perfection may be found in the work by Jacques Chardonne entitled *Vivre à Madère* and published in Paris in 1953. Is it possible that the island, in this case Madeira, may come close to the utopian idea of ‘ideal place’, in the wake of Thomas More or, on the contrary, is it the case that the protagonist, when visiting the island, will be confronted with an experience of disenchantment? It is the aim of this paper to reflect upon these issues while seeking, on the one hand, to place them within a literary perspective in terms of the relation between Utopia and Travel and, on the other, endeavour to establish a link to other areas of knowledge, namely Philosophy, via the way the narrator questions life itself.

Palavras-chave: Real, Ficção, Viagem, Conhecimento

Keywords: Real, Fiction, Travel, Knowledge

*L'édén, le paradis perdu, l'âge d'or, le bonheur, c'est une
singulière idée chez les hommes.*

Jacques Chardonne, *Vivre à Madère*

“Un homme plein de passion et de désordre qui ne parle que de raison” (Chardonne, 1953: 222) é uma frase extraída do livro *Vivre à Madère*, de Jacques Chardonne, publicado em Paris, em 1953, e que poderá contribuir para dar a conhecer a personalidade de um autor “mal connu” (Vandromme, 2003: 19), nascido em Barbezieux, Charente, em 1884, e que Paul Morand considerou como “o mais excêntrico dos clássicos” (Guitard-Auviste, 2000: 9)¹.

Obras como *L'Épithalame*, o primeiro romance, publicado em 1921, *Claire*, contemplado com o Grande Prémio da Academia Francesa, os três volumes de *Destinées sentimentales*, bem como *Bonheur de Barbezieux* ter-lhe-ão valido a designação de “romancier du couple” (Guitard-Auviste, 2000: 9) definido, contudo, pelo autor como “cette énigme: l'union difficile de deux êtres mal assortis parce qu'ils sont d'espèce différente. [...] Le ciel et l'enfer dans la même mixture”².

Jacques Chardonne irá dedicar-se a registar, através de *nuances*, a complexidade dos sentimentos que impede, não raras vezes, a felicidade a dois, deixando vislumbrar uma personalidade contraditória, dividida entre uma ardente angústia e a serenidade que, finalmente, acaba por deixar transparecer na quase totalidade da sua produção literária³: “Ce qui est pénible c'est de mourir dans le désordre et avant d'avoir tout dit”⁴. A voz interiorizada de um eu, modelada pelas meditações de um moralista, aflora no registo de ensaios e de reflexões que viriam a orientar uma outra fase da sua vasta obra, e de que podem ser exemplo *L'amour, c'est beaucoup plus que l'amour* e *Matinales ou Demi-jour*.

Se, como afirma Jacques Chardonne, “l'édén, le paradis perdu, l'âge d'or, le bonheur, c'est une singulière idée chez les hommes” (Chardonne, 1953: 11), procuraremos ver de que forma a ideia utópica de éden ou de perfeição se poderá encontrar em *Vivre à Madère*, ficando, contudo, fora do nosso propósito a problematização do conceito de utopia⁵. Significa que se privilegiará o seu enquadramento na perspectiva literária das relações entre utopia e viagem, tendo em conta a relevância que esta assume pelo facto de nela se fundar

¹ Paul Morand citado por Ginette Guitard-Auviste (2000). *Jacques Chardonne ou l'incandescence sous le givre*. Paris: Albin Michel.

² Jacques Chardonne citado por Ginette Guitard-Auviste, *Jacques Chardonne ou l'incandescence sous le givre*, *op. cit.*, p. 147. Jacques Chardonne abordará as relações conjugais sob várias formas: o divórcio em *Chants du bienheureux*, de 1927, as crianças em *Les Destinées sentimentales*, de 1934, e o amor-paixão em *Romanesques*, de 1938.

³ Cf. Ginette Guitard-Auviste, *Jacques Chardonne ou l'incandescence sous le givre*, *op. cit.*

⁴ Jacques Chardonne citado por Pol Vandromme.

⁵ Referimo-nos à problematização do conceito de Utopia na esteira do seu criador, o humanista Thomas More, como um lugar imaginário e puro onde existiria uma sociedade perfeita, ou seja, um lugar de projecção de um mundo irreal. Cf. Trousson (1999: 10).

a estrutura matricial do género utópico. Sublinhe-se, a este propósito, que utopia e viagem são conceitos que não deverão ser dissociados já que alcançar “un pays imaginaire (Trousson, 1999: 10), uma “île inconnue” (Trousson, 1999: 21) ou um “pays de nulle part” (Trousson, 1999: 21) implicará sempre uma viagem como suporte indispensável à abordagem utópica.

A ligação com outras áreas do saber, nomeadamente, a Filosofia, poderá também orientar-nos para uma possível leitura da obra em análise através do modo como, sistematicamente, o narrador pensa e questiona a própria vida: “Est-ce l'accoutumance à l'évènement qui le transforme, est-il différent selon sa position dans notre vie? N'avons-nous qu'une idée des choses, une façon de les voir, que l'on pourrait diriger avec un peu de sagesse?” (Chardonne, 1953: 201), confessa o narrador numa das inúmeras reflexões que compõem o livro.

Vivre à Madère, título que dá nome à obra sobre a qual incide este ensaio, irá reenviar, de imediato, o leitor para o espaço onde se desenrola a acção, apesar de apenas as quarenta e cinco primeiras páginas, das duzentas e trinta e duas que constituem o livro, recorrerem à Ilha da Madeira como cenário da acção. Desprovido de intriga, “ce n'est pas une histoire exactement, que je vais écrire... C'est une route que je suivrai... Une route que tu reconnaîtras...” (Chardonne, 1953: 232), nele se encontrará um misto de reflexões e de lembranças onde se lança um olhar sobre os percursos de vida de um homem, (o próprio autor?), desde o passado até ao presente, evocando alguns dos seus escritores de eleição - Nimier, Giraudoux, Apollinaire -, bem como experiências e episódios de vida onde desfilam figuras femininas descritas com detalhe. O narrador e protagonista – de quem nunca saberemos o nome –, sem deixar de aparentar algumas semelhanças com o autor empírico, irá viajar até à Madeira com o objectivo de localizar Charles Vergniol, seu amigo, “un homme grand [...], un peu philosophe de génie” (Chardonne, 1953: 92-93), que se havia mudado para a ilha em busca de calma e felicidade, longe das vicissitudes da vida:

Madère est une île semblable à un Éden. [...] C'est Charles qui m'en a parlé pour la première fois en 1936, quand il a décidé de quitter la France et d'aller vivre à Madère (Chardonne, 1953: 12).

Todavia, ao chegar à ilha, o protagonista irá confrontar-se com a notícia do (eventual) suicídio de Charles, sem razão aparente, no Cabo Girão, o segundo mais alto promontório da Europa, com seiscentos e vinte e três metros de altura:

nous prenons un sentier escarpé pour atteindre une plate-forme bordée par un parapet. Pinto ralentit le pas et me dit: «Vous aurez une surprise». C'est plutôt une

suffocation, une gêne soudaine dans la poitrine et dans les yeux devant l'étrange épaisseur de vide glauque, six cent mètres à pic sur l'océan inerte, à peine grouillant sur ses bords au bas des rocs, et qui se confond avec le ciel [...]. «Il dit que M. Charles Vergniol s'est tué ici le mois dernier. On a trouvé son chapeau sur le mur, mais pas le corps. Cela vaut mieux. À Madère ce n'est pas permis de se tuer» (Chardonne, 1953: 28).

A busca empreendida pelo narrador com o objectivo de (re)encontrar Charles, o seu amigo, leva-o a deslocar-se à Ilha da Madeira para onde este se havia mudado há já alguns anos. Uma viagem no espaço que se parece desdobrar numa viagem ao interior do protagonista, dando a ver a experiência de um sujeito, simultaneamente Jacques Chardonne e Charles Vergniol, alter-ego do autor e personagem de ficção.

Dividido entre a filosofia de um homem solitário que anseia por vaguear por “une terre de l'oubli” (Chardonne, 1953: 11) e a convicção que tem de que a mulher contribui para que um homem se demita de si próprio, “ce sont les femmes qui sauvent l'esprit sur la face de la terre”⁶, o protagonista, mas também narrador, deambulará não só pelo espaço, mas igualmente de mulher em mulher, desdobrando, dessa forma, a sua busca no espaço interiorizado de um eu:

Une grande déception dans la vie, c'est de vouloir rendre un être heureux sans y parvenir; et c'est l'autre qui ne vous le pardonne pas. Après tout, je ne sais lequel est le plus meurtri... (Chardonne, 1953: 224).

Por sua vez, a viagem que o protagonista irá empreender à ilha poderá encontrar ecos em viagens reais realizadas pelo autor empírico, uma possibilidade que se poderá ler na biografia de Jacques Chardonne, publicada por Ginette Guitard-Auviste, em 1984. De acordo com a autora, Chardonne terá visitado Portugal por diversas vezes, país que muito lhe agradava, e de que guardaria muito boas recordações, das quais destaca o seu encontro com Amália Rodrigues. Igualmente importantes são as lembranças que guardou do percurso de Cascais a Ericeira, Sintra, “Quelle paix sur les routes de Cintra, dans le silence vierge, à l'ombre des arbres que l'on croit voir pour la première fois!” (Chardonne, 1953: 73), a Pousada de Óbidos, “centre de silence”, onde lhe era possível reencontrar “les vestiges du bonheur terrestre, comme jadis en Charente”⁷, e onde saboreava o tradicional “bacalhau com todos”, bem como a Madeira, ilha que lhe terá inspirado *Vivre à Madère*. Este autor terá visitado e permanecido na ilha, tendo conseguido decalcar para as páginas do seu livro a

⁶ Correspondência de Jacques Chardonne. Citado por Ginette, *Jacques Chardonne ou l'incandescence sous le givre*, op. cit., p. 176.

⁷ Chardonne citado por Ginette, *Jacques Chardonne ou l'incandescence sous le givre*, op. cit., p. 274.

quietude interior e a serenidade de alma que, segundo confessou, se devia ao clima ameno e à hospitalidade dos seus habitantes.

Em 1951, Jacques Chardonne terá viajado de comboio até Lisboa, de onde partiria, posteriormente, para a Madeira, em hidroavião, um facto de que o autor dá conta na sua extensa correspondência, e que poderá ser reencontrado na ficção na forma como descreve a chegada do protagonista – ele próprio? - à ilha:

Cette année, je suis allé à Madère par hasard et tout à coup, parce que je me trouvais à Lisbonne. [...] J'ai quitté Lisbonne quand l'hydravion s'est décidé à partir, glissant quatre heures au-dessus d'une étendue de nuages blancs, percés de trous d'azur; l'hydravion se pose devant Funchal, capitale de Madère, après une descente dans les airs en beaux méandres qui font tournoyer les côtes rocheuses de l'île [...] On sait tout de suite qu'on est arrivé dans l'île des fleurs. Elles sont là, un peu exaltées, épanouies ensemble et de toute l'année, celles de France et celles d'Angleterre, celles de toutes les saisons (Chardonne, 1953: 17).

Um espaço que se abre à possibilidade de uma eventual ligação com outros tempos e com outros lugares do mundo, estimulada pela emoção decorrente da geografia dos lugares. A descrição da chegada do protagonista à ilha encontra ecos reais na vida do autor, um facto comprovado por Ginette Guitard-Auviste, autora da sua biografia, quando afirma:

il faut reprendre le cours du temps, revenir à l'année 1951 qui marque, chez ce sédentaire, la tentation des voyages. [...] Au début de mars, accompagné de Camille, il prend le train pour Lisbonne (il séjournera à Sintra) et, de là, emprunte l'hydravion de Madère, une aventure [...] Pourquoi Madère? Un vieux rêve, à ce qu'il semble. En effet, dès le 13 août 1930, il écrivait déjà à Géraldy: «Nous irons passer le mois de mars à Madère. Cet îlot à cinq jours de Cherbourg, à trois jours de Lisbonne ... [...] Il rapporte, dans ses bagages, une idée de roman. Une idée très vague, qui ne prendra corps qu'à la longue et dont le cheminement l'étonne lui-même. (Guitard-Auviste, 1984: 261-262)

Na ficção encontram-se, assim, ecos de uma viagem real realizada por Chardonne à Madeira, confirmada por Ginette Guitard-Auviste, abrindo-se os horizontes da compreensão do texto onde se inscrevem experiências conservadas na memória, imagens como fragmentos poéticos de tonalidade autobiográfica, fazendo oscilar o discurso entre a realidade e o sonho, entre o real e o imaginário.

Embora tratando-se de estruturas distintas, a ficção parece sempre ir buscar ao real a sua verdadeira matéria romanesca para a investir dessa mecânica singular de pulsões,

que exigirá uma recepção atenta do texto. Nesse processo, ela libertar-se-á também de uma sujeição ao real a que o texto apenas recorre para fundar o seu imaginário.

À semelhança de outras artes, a Literatura apropria-se dos espaços do mundo empírico, representando-os de acordo com o imaginário geográfico de cada autor. Submetido a um tempo e a um espaço particulares, este imaginário mantém uma inevitável ligação com paisagens reais desdobradas no texto, através de múltiplas formas, com as quais se poderá identificar.

Em *Vivre à Madère*, o autor oferece algumas das metáforas essenciais da representação da Ilha da Madeira na literatura e cultura locais, retrazendo imagens mentais que representam o quotidiano da ilha bem como o dos seus habitantes: “On sait tout de suite que l'on est arrivé dans l'île des fleurs. [...] Les fleurs sont le culte du pays” (Chardonne, 1953: 18), declara o narrador aquando da sua chegada à ilha. Através da criação literária, determinados espaços serão mitificados como resultado do encontro com o sujeito que os percebe. Os lugares evocados por Chardonne tendem a revelar a descrição de quem realmente terá assimilado o espírito do lugar: “Respire. C'est le parfum de Madère... une forte senteur un peu sucrée [...] vous monte à la tête...” (Chardonne, 1953: 229), dirá o autor nas últimas páginas do livro quando, de regresso a França e a casa, irá contemplar uma flor de magnólia. O interesse que a Ilha parece suscitar no autor assenta no carácter insular da sua geografia, no seu clima privilegiado e na beleza natural das paisagens, descritas com detalhe, em particular, a cidade do Funchal e os seus arredores – Monte, e a costa sul: Câmara de Lobos e Ribeira Brava.

A obra, cuja intriga conduzirá o leitor de Lisboa à Madeira e a diferentes lugares de França, ilustra o que Guy Belleflamme denomina “la quête inassouvie du bonheur” (Belleflamme, 2005: 91), dando a ver o contraste entre a angústia e a esperança, aproximando-se de uma abordagem dos modos utópicos, na sua aspiração à felicidade, contudo, sempre por alcançar. O narrador esperaria reencontrar na ilha não só o amigo, mas também um lugar propício ao apaziguamento da sua alma e, consequentemente, alcançar a felicidade: “J'ai pensé alors que j'irai le voir [Charles]; avant de mourir je connaîtrai un paradis” (Chardonne, 1953: 12). Trata-se de uma busca não isenta de utopismos de uma sorte que, aparentemente, não existe anunciada, logo à chegada do protagonista à Madeira quando confrontado com a possibilidade do suicídio de Charles.

A incerteza acerca do destino do amigo que “lit dans l'avenir comme à livre ouvert” (Chardonne, 1953: 13), que afirmava “à Madère je serai tranquille” (Chardonne, 1953: 13), levará o narrador a persistir na busca da verdade, num primeiro momento, junto de uma excêntrica escritora, Mary Harrow, e posteriormente, instalado em Buc-Chalo, à beira do rio Sena, com a serena Ângela, viúva (ou não) de Charles, uma demanda pelo espaço desdobrada numa eventual busca interior do protagonista.

Essa busca de sentido, implicada no seu trajecto, reenvia-nos para a modalidade de viagem dos tempos modernos a que se refere Adrien Pasquali em *Le Tour des horizons*, (Pasquali, 1994: 91) segundo a qual, o reconhecimento do mundo exterior deixa de constituir o objectivo principal do viajante, mais motivado pelo conhecimento de si próprio. Nessa obra, Pasquali aporta a sua perspectiva sobre o facto de que para o homem do século XIX, a tónica da viagem passar a incidir na descoberta do eu interior em substituição da descoberta e conquista do espaço exterior.

Jacques Chardonne, que não será de todo alheio a essa abertura à viagem interior nas viagens dos heróis que ele encena, privilegiará, sobretudo, momentos da existência em detrimento da percepção e descrição de itinerários. Segui-los, ao longo desse percurso, significará acompanhar a sua transformação, um processo que a própria viagem parece já implicar, se atentarmos na sua definição, nomeadamente a que Maria Alzira Seixo propõe, considerando como um traço dominante dessa tónica, a transformação do sujeito relacionada com a aprendizagem no tempo e no espaço que lhe: “possibilit(a) [...] viver uma aventura, que constituirá a sua aprendizagem [...] como condição da sua transformação” (Seixo, 1991: 833), uma perspectiva que virá emergir no contexto ficcional de Chardonne quando afirma, pela voz do narrador que “[...] regardant un bateau, je songe à me purifier tout à fait par un voyage au long cours [...] le cri de la délivrance” (Chardonne, 1953: 72).

O barco, metáfora da “longa” viagem, assumir-se-á como veículo para uma eventual mudança e conseqüente “purificação” do sujeito da enunciação, veiculada por esse “cri de la délivrance”. Conhecer e dar a ver a diferença de um mundo novo, já não será o objectivo fundamental, mas sim, para Chardonne, a descoberta e a apreensão do mundo interiorizado:

Satisfaire nos goûts, vivre à notre gré, sont prétentions courantes; pourtant rien n'est plus incertain, parfois moins personnel, que nos goûts si impérieux en apparence. (Chardonne, 1953: 99).

É nesta perspectiva que, para o autor, a temática da viagem se configura a partir de um conjunto de experiências e de transformações interiores operadas pela deslocação da personagem no espaço, a fim de lhe permitir, em última instância, aceder a uma realidade outra. A personagem desloca-se, mas para se fixar num outro lugar, mergulhada numa espera que a levará a perfazer a sua transformação e, assim também, a problematizar a viagem contrária aos pressupostos do dinamismo de uma viagem canónica. A deslocação, que possibilita a transformação (interior) do viajante, só encontrará o seu verdadeiro sentido através desse momento de espera, de duração, de amadurecimento: “[...] la mer commence dans un encadrement de colonnes et, regardant un bateau, je songe à me purifier tout à fait

par un voyage au long cours” (Chardonne, 1953: 72). Um percurso desenhado nas múltiplas deslocações feitas pelo narrador ao longo do texto que culminará na aparente serenidade encontrada no desfecho do livro. Uma aparente serenidade, porque inacessível, tendo em conta a natureza e essência da própria busca: “J’ai cherché les paradis sur la terre, et d’abord dans l’amour”, dirá Chardonne no *incipit* do livro, precisando logo adiante que “c’est une terre de l’oubli que je désire [...] Madère est une île assez semblable à un Éden” (Chardonne, 1953: 11).

Todavia, condenado a viver na esperança, o homem parece jamais encontrar o «paraíso» por que tanto anseia. O que se afigurava esperança na promessa de encontro e de realização culminará na decepção do desencontro veiculada pelo eventual suicídio de Charles e na conclusão do protagonista ao afirmar:

- Non, on ne peut pas vivre à Madère.

Je vais vous dire quelle est la malédiction de l’homme : il est rétif au bonheur, il n’a pas de perceptions, sinon fugaces, pour les choses belles ou délicieuses ; il gâte tout pour un esprit insatiable, malsain, pétri dans le malheur (Chardonne, 1953: 37-38).

A permanente busca de felicidade inerente à natureza do Homem, descrita na abordagem da utopia, parece sempre movê-lo em busca de um lugar imaginário, um “paradis terrestre” (Trousseau, 1999: 21). Para Jacques Chardonne, esse lugar afigurava-se a Madeira, a ilha para onde Charles se havia mudado. Todavia, a decepção do desencontro levá-lo-á a concluir que o paraíso não existe e que apesar da esperança que sempre habita o homem, “il est rétif au bonheur”. Uma esperança que, afinal, parece apenas residir no carácter de transitório que ela tem.

Bibliografia

- BELLEFLAMME, Guy (2005). "Variations madériennes". In : *Franco-phonie vivante*, nº 2, juin. Belgique: Hayez Imprimeurs.
- CHARDONNE, Jacques (1953). *Vivre à Madère*. Paris: Éditions Bernard Grasset, Coll. Les Cahiers Rouges
- GUITARD-AUVISTE, Ginette (2000). *Jacques Chardonne ou l'incandescence sous le givre*. Paris: Albin Michel
- PASQUALI, Adrien (1994). *Le tour des horizons*. Paris: Klincksieck
- SEIXO, Maria Alzira (1991). "A Tópica da Viagem no Livro do Desassossego". In: *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: Difel, p. 833.
- TROUSSON, Raymond (1999). *Voyages aux pays de nulle part*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- VANDROMME, Pol (2003). *Chardonne c'est beaucoup plus que Chardonne*. Paris: Éditions du Rocher.

ESCRITA COMO TERAPIA

ROSA MARIA OLIVEIRA

Escola EB 2/3 António Dias Simões, Ovar

rmoliveira@aeovar.net

Resumo

A autora interroga-se sobre o sentido dos acasos nos encontros interpessoais. Este texto relata algumas experiências pessoais de uma autora que recebeu "a Poesia na [sua] juventude como quem recebe um tesouro".¹

Mots-clés: Rencontres, Déterminisme

Keywords: Meetings, Determinism

¹ Resumo da responsabilidade dos editores.

*Não basta nascer. É preciso ainda existir depois,
pouco a pouco, como pessoa.*

Bernard Golse

Por várias razões este Encontro (Culturas Literárias – Novas Performances e Desenvolvimento) há-de ser recordado. Como não acredito no acaso, o meu reencontro com a Dra. Hermínia Laurel em Abril deste ano (passados quase 20 anos, ainda era eu aluna universitária) surgiu cheio de sentido.

Mais do que um estímulo, que me leva a esgueirar para dentro de uma ideia que vinha sendo alimentada de leituras e observações, vai ajudar-me a elaborar a síntese de todas as minhas experiências desde que recebi a Poesia na minha juventude como quem recebe um tesouro.

Hoje concentro-me nesta dádiva podendo referir-me a ela como a força que sempre promoveu e conservou a minha saúde a todos os níveis e, à medida que ela foi tecendo a tapeçaria de um universo pessoal, conseguiu também reagir na direcção dos outros. Tornando-se assistência a outrem, é ainda insistência (apoio) para mim mesma face ao risco de dissolução a que todos nós estamos sujeitos. A este nível a escrita transforma-se quase numa lição de sobrevivência.

Assim é também para os dois casos que resgatei à invisibilidade para trazer para este Encontro, esperando que, por entre algumas imprecisões inerentes à própria novidade que é para mim a orientação através da escrita com fins terapêuticos, possa contribuir com ideias, representações e algum material emanados da abertura e do entusiasmo pela descoberta que nada deixa de fora.

A minha prática em Oficinas de Escrita Criativa foi-me mostrando como esta actividade se impregna de vestígios que vão para além da auto-regulação intelectual. Na realidade, a experiência oficial enquanto treino para promover a criatividade e o desenvolvimento do próprio pensamento ou para assegurar a consistência inexistente na oralidade vai de certo modo se cristalizando ou dando a sensação de ter deixado de ser aquela motivação procurada pelas escolas como acontecia há uns tempos atrás.

Ficam registados, no entanto, aqueles vestígios de alegria e de bem-estar no seio dos grupos de trabalho no momento da partilha dos seus escritos; ou a surpresa face à descoberta de uma ou outra ressurgência do inconsciente mal explorado. Suponho que, mesmo sabendo o que queríamos das Oficinas de Escrita, é natural que se fizesse mais do que isso. O que principalmente me interessa desta experiência foi o que lá pus sem saber.

De repente, há um verso, uma frase ou um texto que a pessoa escreve e, com ou sem convite, entramos no coração de um trajecto, lá para o meio da vida psíquica alheia, na esperança de poder ajudá-la a recordar-se do ser que ela é, porque como alguns terapeutas

afirmam nós carecemos do auxílio da Presença que nos informa sobre nossa própria construção como pessoas.

Como Bernard Golse, médico – psiquiatra francês, eu também creio que o que faz a riqueza dos encontros com os outros, com o seu pensamento e os seus escritos é o facto de nada acontecer por acaso.

Mesmo sabendo que assim é, o choque é inevitável quando tomamos consciência daquilo que está a ser decidido para que tudo vá em frente, desde que a nossa vontade de chegar ao interior de todas as partes abra a porta à compreensão. Como as sementes, só há uma forma de nos fazer crescer como pessoas – através do alimento – e aquele alimento que convém para nos tornar capazes dessa assistência aos outros provém do facto de lhes prestarmos verdadeiramente atenção.

A procura de novas leituras tornou-se uma experiência gratificante e, pouco a pouco, dei comigo a entrar no fluxo do conhecimento sobre a natureza humana. Lendo e seleccionando sistemas e teorias que tratam do corpo, da mente e do espírito, com o cuidado de ponderar sobre os exageros ou correntes fixas. Tendo por base um conhecimento geral de psicologia e alguns aspectos de neurolinguística foi bastante enriquecedor acrescentar conhecimentos de Ayurveda (sistema médico antigo da Índia) e de Logoterapia.

Como foi igualmente um privilégio frequentar um centro de Yoga e Terapias, em Aveiro, e, no trabalho e no convívio, ter podido alargar os meus conhecimentos sobre as necessidades terapêuticas do ser humano.

A espiritualidade é a marca subtil destes sistemas, embora em Ayurveda o nível físico seja igualmente importante. Trata-se de um sistema que permite ao bom observador conhecer de forma quase directa o tipo de pessoa que somos. Do exterior, pelos traços físicos, comportamentos e hábitos descobrem-se em parte a nossa realidade interna. Cada ser humano, através dos doshas – mecanismos mecânicos quânticos que governam o fluxo da inteligência e da energia – e em interacção com os desafios, às experiências, os cinco elementos (éter, ar, fogo, água e terra) responde de modo diferente conforme a sua constituição e a qualidade de vida que opta para si. O método dos tridoshas – Pitta, Vata e Kapha – pode ser em parte usado para decifrar alguns dos desequilíbrios, que a escrita eventualmente poderá reparar, vestindo a pele da testemunha silenciosa que incita o ego a desfazer-se das suas racionalizações (no caso de um Pitta) da sua embaraçosa timidez ou falta de memória (de um Vata) ou da lentidão de pensamento (de um Kapha) e ir para além de uma identidade autocriada na base dos velhos hábitos e crenças.

Sabermos que não basta nascer, para usar as palavras de Bernard Golse, que é preciso ainda existir depois pouco a pouco, como pessoa, reforça o sentimento que motiva e nos conduz ao sentido. Esta é também a mensagem da Logoterapia, partindo do princípio

que a restauração da parte divina na nossa jornada existencial comporta o tratamento para múltiplos aspectos do sofrimento.

É então chegado o momento de apresentar os dois casos que vieram, como um verdadeiro encontro numinoso, tornar possível o estudo comparativo, tendo como base as minhas próprias leituras, a auto e hetero – observação, para além da paixão natural pela descoberta.

Com a permissão das pessoas, passo de seguida a identificá-las:

Caroline Mello, 32 anos, nasceu em Porto Alegre – Brasil, em 1976. Encontra-se em Portugal desde 2006 por um período não superior a dois anos. Curso em Administração de Empresas. É professora de Yoga, Mestre de Reiki e Artista Plástica. No início deste ano, solicitou a minha ajuda para escrever um livro sobre Mandalas.

Júlio Borges Pereira, 55 anos, nasceu em Benguela, Angola, em 1953. Encontra-se em Portugal desde 1975. Curso em Engenharia Metalúrgica. Em 2002 foi convidado para professor da Universidade de Luanda. Desde há um ano está a escrever um Romance Autobiográfico sob a minha orientação.

Nas respostas ao questionário que lhes pedi, com o propósito de orientar esta comunicação, foi referido por ambos que o próprio questionário serviu de terapia pelo facto de os ter feito regressar à génese da própria construção como seres inteligíveis. Pretendia, por um lado, conhecer o percurso de cada um no domínio e na apropriação da língua e culturas escritas, as situações de diálogo, de cooperação e reflexão, a capacidade de agir sobre os próprios textos assim como a questão do perfeccionismo ou da tolerância em relação ao erro. Por outro, visava clarificar o motivo que os levou a escrever uma obra, o percurso de todo o processo de escrita, tendo em conta sentimentos, emoções, os momentos altos e baixos de inspiração e de fluxo, a acção assistida, assim como o sentido da obra realizada.

Caroline Mello frequentou um ensino de qualidade, no Brasil, mas a disciplina de Português não a atraiu. Inclinada para as Ciências, confessa estar arrependida por não ter dedicado mais atenção à Língua Portuguesa. Não se lembra de ter sido encorajada a mudar de atitude ou de ter feito reflexões através da escrita. O despertar para esta vertente só viria acontecer quando passou a trabalhar com Arte-Expressão, já em adulta. Por esta altura, a escrita com fins terapêuticos começou a fazer parte da sua vida juntamente com a Arte. Seguindo as recomendações de uma professora viria a desenvolver uma série artística chamada “Cadernos da Vida” onde fazia reflexões sobre suas pesquisas. Considera-se tolerante em relação ao erro, o que está de acordo com o princípio da Arte – Expressão – o que importa é colocar para fora e não o resultado.

O motivo que a levou a escrever um livro deve-se ao desejo de unir a sua arte com as suas pesquisas sobre o tema “Universo Mandala – a consciência da energia circular”, no

sentido de despertar nas pessoas a importância de viverem a sua verdade interior. Criar a estrutura e os temas foi fácil, visto tratar-se da síntese do seu trabalho. A verdadeira dificuldade remetia para o desinvestimento na escrita durante os anos de escolarização, agora surgindo sob a forma de vozes desencorajadoras, do género: “ainda não era tempo para um livro” ou “estava a meter-se onde não era chamada”.

Quando Caroline me procurou, percebi que a ajuda devia partir de um reforço que estivesse em harmonia com a sua constituição quântica. Sugerir que escrevesse sem se preocupar, as questões linguísticas ficariam comigo. O tipo Dosh Kapha, constituição predominante em Caroline, leva a considerar que existem dificuldades de aprendizagem pela forma lenta ou desatenta como são assimilados os conhecimentos. Contudo, depois do desbloqueio, com estímulo e treino, tornam-se exímios produtores.

Neste momento, Caroline vive a experiência de missão cumprida. O livro publicado pela Editora Ariana será lançado no Porto, no próximo Sábado, dia 4 de Outubro. O regresso ao Brasil também está para breve, mas vai fortalecida com a certeza de que valeu a pena ter arriscado um novo posicionamento existencial longe do seu país.

Júlio Borges Pereira usufruiu de um ensino exigente, em Angola. Foi sensibilizado para a leitura de livros relacionada com “os espriares tropicais” e com a temática dos Descobrimentos. Não houve, no entanto, lugar para a reflexão nem para confronto de ideias. A apropriação da cultura escrita faz-se por um lado, com “Os Lusíadas e, por outro, através das revistas de especialidade onde publica artigos técnicos sobre “engenharia de materiais”. Tem tendência para o perfeccionismo.

O motivo que o levou a escrever um Romance Autobiográfico deve-se à falta de qualquer outra solução que curasse feridas profundas. Do sofrimento tirar entusiasmo e atrever-se por campos desconhecidos são aspectos que realmente o movem e manifestam-se como a fé.

Uma procura e uma história real que se prolonga por quase trinta anos. A guerra Civil em Angola, no ano de 1975 põe fim a uma história de amor que insiste em existir pela memória. O regresso à matriz a Angola, em 2002, transforma-se numa jornada de rememoração dolorosa. Como fazer luto de um amor com a dúvida que parece trazer a amada de volta à vida? Imagem fantasmada colada à noção de trauma ou realidade?

Quando Júlio me procurou há um ano, vindo pela “mão” de um livro meu, fez-me ver como pus assunto na minha poesia sem saber, qualquer coisa que o levou a dizer: “estou diante de si como um paciente diante de um médico”. Naquele momento, pareceu a ambos que a ajuda seria apenas de carácter literário, para dar sentido poético à sua história. Só mais tarde reconheceríamos a dimensão terapêutica deste trabalho de escrita orientada.

No início, a escrita de romance não fluiu. Júlio, que tem na mente toda a história, tal como a viveu, concentra-se demasiado na imagem da obra já realizada na divulgação, no

público – alvo. Num tipo de Dosha Pitta, como Júlio, esconde-se algures uma energia que é um excesso ou um excedente que carece de abrandamento pela compreensão e pelo diálogo firme e autêntico que colmate as discontinuidades da realidade externa, de modo a estabelecer uma continuidade interna que garanta o sentimento de existir na vida e também através de uma obra literária.

Em meados deste ano, Júlio vai encontrando um pouco a estabilidade e a segurança para enfrentar a longa jornada de rememoração. A escrita ajuda a ter fé num sistema de múltiplos significados, à medida que o seu autor avança em cada linha, em cada página. Agora sem pressas, o livro vai fluindo para assegurar e clarificar os laços que dão sentido à matriz da vida depois da corrente do caos e da destruição causada pela guerra.

Júlio apreende a realidade literária como uma versão melhorada do que foi vivido. Enfrenta os cortes de pormenores, obrigando o pensamento a equilibrar o tempo e o número de divagações. O significado da emoção neste trabalho é essencial. Trazer a dimensão de vínculo ou de sintonia com o leitor é não perder de vista que, se quisermos sentir a obra plenamente, temos de fechar o círculo.

Se há um tema que não pode ter conclusão definitiva é mesmo o que é objecto deste trabalho. A escrita posta ao serviço da saúde da pessoa pode funcionar como consciência que falta para nos liberar da pressão de forças que nos movem muitas vezes em direcção à entropia, isto é, em direcção à desordem ou à incapacidade de atingir certos objectivos. O caminho é a transformação.

Ainda que desesperados pelas experiências do absurdo, da injustiça ou da simples inibição, pelo poder da escrita podemos pressentir um sentido mais elevado, experimentar no sofrimento uma protecção imensa. Ao reorganizar informações, memórias, emoções, a escrita está a cooperar com a mente que precisa de ordem para se conservar a si mesma. Tal como a meditação, pode ser vista como uma disciplina interna que torna possível a concentração, o alívio das tensões internas, a reflexão sobre os conflitos na consciência, em suma, o auto – conhecimento. Deste modo, aproximamo-nos da elaboração de um mapa cognitivo do nosso próprio mundo que facilita a navegação por entre as diferentes camadas de véus da ilusão. De facto, aquilo a que chamamos realidade só pode ser revelado através de uma construção activa, participando no processo de aquisição e de manutenção de um Eu que se sente muitas vezes levado a remover as montanhas do seu passado e do esquecimento da sua realidade única. Mas se pensarmos como é necessário a totalidade da criação para provocar o momento presente, vamos vivenciá-lo como uma abertura ou uma presença até onde pudermos ir. Se não formos sensatos, afastamo-nos dessa qualidade da vida, de tal modo que tudo parece perto para impedir a felicidade.

Bibliografia

- ALEIXO, Conceição Antunes, *A Vez e a Voz da Escrita*, Lisboa, Direcção-Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular, 2005.
- ANDRADE, José Hermógenes, *Logoterapia para nervosos*, RJ, Edição Record, 1990, 7ª edição.
- CHOPRA, Deepak, *Energia sem Limites*, Lisboa, Temas e Debates, 2000.
- CHOPRA, Deepak, *O livro dos Segredos*, Cruz Quebrada, Oficina do Livro, 2004, 3ª edição.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, *Novas Atitudes Mentais*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 1998.
- GOLEMAN, Daniel, *Inteligência Emocional*, Lisboa, Temas e Debates, 1998.
- GOLSE, Bernard, *Insistir, Existir, Do Ser à Pessoa*, Lisboa, Climepsi Editores, 2001.
- LELOUP, Jean-Ives, *Carência e Plenitude*, Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 2001.
- MAUMOURY, Jean Louis, *O riso do sonâmbulo*, Lisboa, Teorema, 2002.
- PROSE, Francine, *Ler como um escritor*, Cruz Quebrada, casa das Letras, 2007.
- THUNSTON, Mark, *Designos da Alma – descoberta e cumprimento da Alma*, Lisboa, Publicações Europa América.

LA SÉRIE TÉLÉVISÉE "KAAMELOTT"

ou la matière arthurienne revisitée

MARIE-MANUELLE DA SILVA
Universidade do Minho
mmcsilva@ilch.uminho.pt

Résumé

La légende du roi Arthur a profondément marqué la culture occidentale et semble aujourd'hui revenir en force, si on en juge par les nombreux avatars comiques ou pseudo-épiques qui surgissent sur les supports médiatiques les plus variés. En effet, la Matière arthurienne a connu de nombreuses réécritures depuis le Moyen Âge en passant par l'Angleterre victorienne (qui en orchestre la "renaissance"), jusqu'à l'époque contemporaine, séduite par les personnages et les aventures du royaume d'Arthur. Nous proposons d'aborder ces questions à la lumière de la série télévisée française "*Kaamelott*" de Alexandre Astier et Yves Robin créée en 2006, série dite "de fantaisie historique" qui s'inspire de la Matière arthurienne et qui connaît une popularité croissante, montrant que les inspirations médiévales et «celtiques» sont aujourd'hui très prégnantes.

Abstract

The legend of King Arthur deeply influenced Western culture and seems more than ever in vogue today, judging by numerous comic adaptations and mixed-media 'pseudo-epics'. Indeed, the legend has undergone numerous re-interpretations since the Middle Ages, notably in Victorian England (which gave rise to its 'renaissance') and in the contemporary era, which has been fascinated with the characters and adventures of Arthur's kingdom. These questions will be addressed in the light of the French television series "*Kaamelott*" by Alexandre Astier and Yves Robin, which was created in 2006. Described as a "historical fantasy" inspired by the Arthurian legend, the series has become increasingly popular, indicating how medieval and celtic themes carry particular meaning today.

Mots-clés: Adaptation, Réécriture, Série télévisée, Matière arthurienne

Keywords: Adaptation, Reinterpretation, Television series, Arthurian theme

Le phénomène relativement récent de la multiplication des adaptations de textes littéraires (au théâtre, au cinéma, à la télévision et dans la BD) est la conséquence de changements dans les champs artistiques et culturels. L'apparition d'arts narratifs propres aux nouveaux canaux de diffusion favorisent la prolifération des récits et conduisent à situer la littérature comme un discours parmi d'autres discours avec lesquels elle entretient plusieurs modes d'interaction, de conversion et de contamination.

La légende du roi Arthur a profondément marqué la culture occidentale et semble aujourd'hui revenir en force, si on en juge par les nombreux avatars qui surgissent sur les supports médiatiques les plus variés. L'un de ces nouveaux textes arthuriens, la série télévisée française "*Kaamelott*" de Alexandre Astier et Yves Robin créée en 2006, a attiré notre attention en sa qualité de phénomène télévisuel populaire s'inscrivant dans l'histoire culturelle et puisant dans le réservoir des variantes successives dès les origines du roman arthurien.

Nous expliciterons dans un premier temps le contexte de diffusion de la série et nous aborderons des problématiques liées à sa spécificité en tant que média pour mieux appréhender la singularité de l'actualisation du mythe du roi Arthur dans *Kaamelott*. Nous tenterons ensuite de situer la série analysée dans la stratification intertextuelle des réécritures contemporaines de la matière Arthurienne en tentant d'en définir les coordonnées entre le pôle de la répétition et de la familiarité basée sur la tradition attestée des réécritures du Moyen Age et celui de la nouveauté et de la singularité, (dé)jouant avec les contraintes propres aux caractéristiques génériques et structurelles de la "matière" télévisuelle prise dans ses propres mythes et ses dynamiques commerciales qui affectent en retour les produits qu'elle charrie.

Cette communication pose les premiers jalons d'une réflexion qui devra être approfondie et dont les hypothèses devront être confirmées quand la série aura été totalement diffusée (la dernière saison le sera en 2009).

1. La télévision entre réalité et fiction

Si la télévision ne paraît pas morte en tant que media (Missika, 2006) comme on l'a parfois annoncé, son statut et son usage se sont considérablement transformés. Dans les années 80, Umberto Eco distinguait la *néo-télévision* de la *paléo-télévision* en ces termes: "La caractéristique de la Néo-TV, c'est le fait qu'elle parle de moins en moins du monde extérieur (ce que la Paléo-TV faisait ou feignait de faire). Elle parle d'elle-même et du contact qu'elle est en train d'établir avec son public." (Eco, 1985: 198). U. Eco définissait ainsi un nouveau modèle de communication télévisuelle, (la néo-télévision), dont la télé-réalité serait l'apothéose, comme le démontre Dominique Mehl en 2002 dans les *Cahiers internationaux*

de sociologie (Mehl, 2002). L'auteur, reprenant les concepts de U. Eco, souligne que, dans le cas de la néo-télévision, le pouvoir acquis par le public est à l'origine d'un "déplacement du centre de gravité des programmes de la crédibilité des énoncés vers la crédibilité de l'énonciation elle-même" provoquant "la neutralisation de la dichotomie entre information et fiction, les programmes mélangeant les deux." (*idem*: 90). La Paléo-TV, une fenêtre ouverte sur le monde, a laissé place à la Néo-TV indépendante pour qui "l'écran devient enfin comme la vraie vie" (*ibidem*: 91).

Au début des années 90, Francesco Casetti et Roger Odin, reprenant le binôme de Umberto Eco, présentaient la paléo-télévision comme une institution fondée sur un projet d'éducation culturelle et populaire vouée à la transmission de savoirs, la néo-télévision étant, quant à elle, la mise en scène d'un processus d'interactivité avec le public. La transformation d'un "espace de formation" en "un espace de convivialité" a conduit à ce que l'espace de la réalisation et celui de la réception coexistent au sein d'un même espace télévisuel se confondant avec l'espace quotidien (Casetti et Odin, 1990).

A la même époque, Pierre Chambat et Alain Ehrenberg mettaient l'accent sur les causes de ces transformations: "concurrence accrue entre les chaînes, épuisement des variétés classiques, contraintes de coûts alors que la durée d'émission s'est considérablement accrue, fidélisation d'un public devenu volage, souci de gagner une audience plus jeune, renouvellement des formes télévisuelles par injection d'interactivité." (Chambat, Ehrenberg, 1993: 5). Aujourd'hui, de l'ordinateur au téléphone portable, les écrans se sont multipliés, la consommation de programmes s'émancipe des diffuseurs (visionnements en différé sur l'internet, piratage, téléchargement), les offres de vidéo à la demande (VOD) remportent un succès croissant, internet accueille de plus en plus de chaînes (voir la chaîne NoLife de culture "geek"¹), les nouveaux canaux de diffusion ont considérablement diversifié l'offre avec la télévision numérique terrestre (TNT) dont les contenus thématiques spécifiques ôtent aux chaînes généralistes privées comme publiques une part croissante de l'audience. Proposer un rendez-vous régulier avec le public alors que les grilles de programmes sont virtuellement maîtrisées par le spectateur et non plus par le diffuseur pose de nouvelles contraintes, alors même que la télévision doit se redéfinir pour trouver sa place au sein de la vie culturelle aux côtés d'autres œuvres de création comme le cinéma, le spectacle vivant, le livre etc.

Même si le spectateur n'est plus astreint à la linéarité du visionnement unique selon des coordonnées spatio-temporelles imposées, le média télévision n'est pas mort puisque

¹ Le terme *geek* (sous-genre du *freak*, monstre de foire anglo-saxon) est employé pour désigner le technophile génie de l'informatique et par extension son univers culturel proche de l'univers fantastique et de science fiction (jeux de rôle, jeux vidéos, manga etc.).

qu'il "secrète" encore des genres qui lui sont propres et qui montrent sa vitalité². La série télévisée en est un exemple: réalisée en fonction des spécificités du format du média, elle n'existe que par celui-ci, à la différence des films de cinéma qui peuvent être diffusés à la télévision mais dont les images sont tronquées pour le petit écran. L'ancrage pragmatique de la série, son lien au temps quotidien et historique, est également de nature exclusivement télévisuelle, car seul le cadre domestique de la télévision permet un rapport régulier, ou du moins répété et familier avec l'univers des séries. Ainsi, la série télévisée est un objet culturel articulé au média qui ne se réduit pas à son support de diffusion ou de médiation.

Le cadre domestique est maintenant concurrencé par d'autres modes de diffusion et l'effritement entre réalité et fiction propre à la néo télévision est reconfiguré dans des séries qui créent leur propre rapport au monde à travers des modes particuliers de relation entre réalité et fiction sur lesquels nous reviendrons. Le glissement entre la "mission" de transmission du savoir propre à une certaine conception (mythique ?) du service public vers la télévision comme espace de convivialité est lui aussi marqué par une évolution. De nouvelles conditions de lecture ont été rendues possibles par les supports enregistrés, les contenus peuvent être examinés, discutés et analysés par le public dont les interventions oscillent entre discours critique et invention fictionnelle: aux côtés de commentaires sur les films ou les séries, les intervenants élaborent des conjectures et proposent même des extensions hypothétiques aux fictions. En effet, internet regorge de sites où les fans mettent à l'épreuve leur cohérence et dénoncent leurs contradictions, comme le montre Richard Saint-Gelais en observant les discours produits à propos de la série *Twin Peaks* de David Lynch (1990) et du film *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) (Saint Gelais, 1999). Ces nouvelles pratiques ont affecté en retour les fictions télévisuelles dont l'écriture et le format portent les marques.

2. La série *Kaamelott*: un objet pris dans le media télévision, entre réalité et fiction

Contexte de diffusion: l'influence d'un genre.

Kaamelott apparaît dans un paysage audiovisuel en pleine mutation, marqué par l'évolution du statut et de l'usage de la télévision. Des transformations ont également affecté le genre télévisuel que constitue la série et le modèle américain a largement influencé la production nationale.

² Voir GLEVAREC, Hervé (2007). "La télévision est enfin un média : discussion à propos de La fin de la télévision de Jean-Louis Missika", document non publié, IFRESI-CLERSE. <URL : www.univ-lille1.fr/clerse/site_clerse/pages/accueil/fiches/Glevarec.htm>.

Comme le rappelle Martin Winckler dans un article publié dans le *Monde Diplomatique* du mois de juillet 2006, les séries américaines perçues comme "vulgaires, sans imagination et politiquement correctes" au début des années 2000, sont devenues aujourd'hui, pour beaucoup d'entre elles, des objets culturels *cultes*. Selon l'auteur, le spectateur "dénué de préjugés", a pu se rendre compte qu'au-delà du divertissement, les séries – des plus réalistes aux plus débridées – abordaient tous les genres et témoignaient d'un certain engagement aussi bien social que politique. Les séries américaines ont réconcilié le monde et la fiction, en créant un niveau de réalité singulier où les fictions s'ancrent dans des univers diégétiques vraisemblables comme les hôpitaux ou les services de police spécialistes en criminologie et autres cellules anti-terroristes³, participant d'une certaine manière à l'effritement entre fiction et réalité annoncé par Umberto Eco.

Les séries françaises: quelles fictions pour la nouvelle réalité de la TV ?

Quant aux séries françaises, les déclarations en leur faveur se multiplient⁴ et ce que l'on nomme désormais "la nouvelle fiction nationale"⁵ cohabite, toutes chaînes confondues, avec les séries américaines à succès. On pourrait établir une polarité entre la chaîne privée Canal Plus, qui diffuse des séries *d'auteur*⁶ sans pour autant atteindre les taux d'audience escomptés ; et la chaîne M6, dont une grande partie de la programmation est depuis toujours consacrée aux séries américaines et qui accueille les séries les plus populaires comme *Kaamelott*, pierre angulaire de sa programmation (ou encore la comédie *Les Bleus* dont le cadre est un commissariat et *Off Prime* qui joue sur la télé-réalité avec des "people" jouant leur propre rôle).

Il est aisé de constater que les remarques émises par Pierre Chambat et Alain Ehrenberg en 1993 sont toujours vraies aujourd'hui: l'évolution de la fiction (influencée par les modèles américains, notamment par la chaîne HBO) a favorisé un type d'écoute particulier. Les séries sont construites pour être suivies et comprises dans la relation d'écoute flottante avec le récepteur, permettant aux téléspectateurs de "gérer" l'abondance télévisuelle. Nous ne pouvons nous attarder ici sur les nombreuses modalités adoptées dans les séries les plus récentes⁷ mais notons que leur durée moyenne a tendance à s'écourter (le format du feuilleton traditionnel est de 90mn alors que la plupart des séries font 52 mn ou

³ On pense à E.R./Urgences ; *Dr.House* ou *Nip/tuck* dans des styles complètement différents ; *CSI* ou *Numbers* ou encore *24h chrono*.

⁴ "Il faut inventer une nouvelle fiction française, la sortir de l'ornière. Elle doit être plus imaginative sur la forme, plus proche du téléspectateur.", dit Laurent Storch, directeur des programmes de TF 1 "TF1 fait du neuf avec beaucoup de vieux" » Christophe Joly. In *Journal 20mn.fr* du 11/09/08 consulté le 11/09/2008.

⁵ Dont elle s'inspire parfois : voir *RIS*, qui rappelle *CSI* ou encore l'Hôpital, *Grey's Anatomy*.

⁶ *La Commune* (série en huit épisodes de Abdel Raouf Dafri) ; *La Nouvelle Trilogie* (série sur le cinéma X de Bruno Gaccio) ou *Scalp* (de Xavier Durringer).

⁷ Voir entre autres : L'Année des Séries 2008 (2008) Winckler M., Boutet M. (dir.). Editions (Hors Collection).

40mn pour les séries américaines) et leur structure narrative, qu'elles soient unitaires ou à suivre, se complexifie⁸.

Genèse de *Kaamelott*

Obéissant à des dynamiques commerciales, le format de *Kaamelott* a subi des transformations qui ne sont pas sans relation avec son succès populaire⁹.

Inspirée d'un court métrage de quatorze minutes *Dies iræ*¹⁰, la série créée en 2005 par Alexandre Astier et Jean-Yves Robin (membre de la société CALT qui la produit) est ancrée dans la Grande-Bretagne médiévale, sur laquelle règne un Roi Arthur progressiste et tolérant en son château de Kaamelott. Entouré par une belle famille querelleuse, marié à une Guenièvre stupide et naïve, affublé de Chevaliers de la Table ronde couards et imbéciles ou archaïques, sanguinaires et même traîtres, l'Arthur de la série peine à mener à bien sa quête du Graal.

La série a d'abord été programmée sous la forme d'épisodes d'environ 3 mn (saisons ou *Livre I* à *IV*) puis de 7 mn (saison *V*) et aura un format de 40mn pour les 9 épisodes de la saison *VI* qui sera diffusée au printemps 2009 en première partie de soirée et par blocs de 3 épisodes¹¹.

Son succès commercial - c'est l'un des programmes les plus rentables des quatre principales chaînes françaises - explique ces transformations: le passage de la *shortcom* ou *comédie à gags* conçue pour être vue occasionnellement (parce qu'elle constitue une unité narrative), à une modalité plus longue à la narration plus complexe témoigne de l'évolution du statut de *Kaamelott*¹². Le succès de la série et la fidélité de son public ont changé les enjeux de son écriture: il ne s'agit plus seulement de séduire pour capter et fidéliser un public, mais aussi de répondre à ses attentes que les nouvelles pratiques de lecture viennent conditionner. En effet, le téléspectateur n'est plus astreint à la linéarité d'un visionnement unique puisque certains épisodes sont disponibles sur internet ou en DVD. Un important réseau s'est construit à partir et autour de *Kaamelott*, où les fans échangent leurs opinions, traquent les contradictions ou les incohérences et proposent leur analyse sur l'évolution de la

⁸ Voir Mittell, J. (2006) *Narrative Complexity in Contemporary American Television*. The Velvet Light Trap - Number 58, Fall 2006, pp. 29-40.

⁹ La série est diffusée depuis janvier 2005 sur M6 et s'est exportée : depuis 2006 en Suisse (sur TSR 2) et en Belgique (Club RTL) et depuis 2007 au Québec, avec des adaptations (dits « dérivés ») en Italie et en Espagne).

¹⁰ Dont l'action se situe à l'époque arthurienne- réalisé et produit en 2003 Alexandre Astier et pour lequel il a remporté le prix du Public du *festival Off-Courts* en 2003 et le prix du *festival Comédia Juste pour rire* de Montréal 2004.

¹¹ C'est le mode de diffusion de la plupart des séries actuellement programmées à la télévision.

¹² *Kaamelott* a été l'objet de deux programmations spéciales en « prime time » de deux fois cinquante-deux minutes en 2007 reprenant les épisodes quotidiens et quelques inédits.

série dans des forums ou en contribuant aux encyclopédies interactives en ligne comme Wikipédia¹³.

On peut supposer que ces dynamiques affectent en retour l'écriture de *Kaamelott* et le Livre II initie un mouvement chronologique inédit en établissant un lien entre les Livres I et III dans lequel les références aux autres livres se multiplieront. L'intrigue principale, que les scénaristes TV nomment *arc*, sera poursuivie en rhizome dans les Livres suivants: un arc central à suivre d'un livre à l'autre sur lequel se greffent des arcs mineurs constituent une structure diégétique adaptée à des pratiques scripturales et lectorales qui s'auto influencent.

La série s'inaugure avec des sketches indépendants sur un arrière fond commun: l'île de Bretagne du Ve siècle après Jésus-Christ pendant l'effondrement de l'Empire, quand le christianisme naissant affronte les anciennes traditions celtes. Quand la société progressiste que le roi Arthur de *Kaamelott* essaie de développer est sur le point de se désagréger, la structure narrative tend à se ramifier et à se complexifier en s'engageant dans « la voie mythique ». Les dieux, las des affronts répétés d'Arthur – l'adultère avec la femme d'un chevalier, le peu d'entrain pour la quête du Graal... – décident de lui envoyer un signe inquiétant sous la forme d'un mystérieux personnage nommé Méléagant qui a pour dessein la mort du roi et l'avènement de Lancelot. Arthur, poussé au suicide, tente de mettre fin à ses jours au moment même où Lancelot vient pour le tuer, à la fin du Livre V. Dans le Livre VI Arthur va se remémorer ses racines et son histoire, de son adolescence à Rome à sa fédération des clans bretons.

3. *Kamelott* et la matière arthurienne

Kaamelott d'Alexandre Astier a repris l'un des plus grands mythes de l'occident à la suite de nombreux auteurs qui en ont assuré l'omniprésence jusqu'à l'époque contemporaine. La prégnance de l'imaginaire arthurien semble renvoyer à ce que Anne Besson nomme "une médiévitité fantasmée ne cessant de ressurgir dans l'histoire culturelle, comme si son reflet demeurerait suffisamment flou pour que l'ont ait pu y projeter les idéologies et les esthétiques les plus diverses." (Besson, 2007: 6).

Par ailleurs, comme l'auteure le souligne, la diversité du corpus arthurien est rendue possible par la fécondité d'un canevas narratif et d'une galerie de personnages aptes à se prêter aux variations qui se nourrissent, à leur tour, les unes des autres dans un processus "qui d'une fiction fait un mythe" (*idem*). Mythe moderne qui suscite la fascination collective en se posant comme fondateur et exemplaire (Lévi-Strauss) ; mythe littéraire qui s'impose en

¹³ Il n'y a, à notre connaissance, que peu d'études de spécialistes sur la série : les deux livres de vulgarisation de Eric Le Nabour préfacés par Martin Aurell (Le Nabour, Éric (2007). *Kaamelott T1 et T2*. Éditions Perrin.

dehors de toute origine assignable ; mythe ethnographique aux archétypes primitifs récurrents, Arthur est à la fois “un héros fixé par l’histoire et libéré par la fiction” (*idem*: 7).

Selon Anne Besson, le mythe littéraire d’Arthur correspond à l’approche lévi-straussienne du mythe dont la dualité permet constance et évolution en dépassant les antinomies par la création fictionnelle. La somme des représentations du mythe littéraire n’en actualisent que le nécessaire à chaque avatar et matérialisent l’éternel retour du temps mythique. Si Arthur est à l’origine d’une production narrative importante et pérenne, c’est parce qu’il concentre des systèmes d’opposition qui balisent l’imaginaire entre familiarité et nouveauté. La Matière de Bretagne très ancienne dans le champ de la fiction s’est renouvelée au long de son histoire permettant “la reconnaissance d’un corpus, d’une œuvre collective cohérente, quand l’obscurité – la variante, la contradiction – figurait la part de liberté créatrice, l’espace des initiatives individuelles dans la formulation des hypothèses.” (Besson, 2006: 175).

La forme incarnée du mythe donnée par Alexandre Astier s’inscrit dans ce mouvement de “répétition/variation, statisme/renouveau” (*idem*). Elle intègre les pôles de l’histoire et du mythe entraînant des codes socio sémiotiques entre lesquels la fiction oscille: ceux de la tradition littéraire du corpus arthurien d’emblée polarisée entre prétention à (re)dire la vérité et les variantes divergentes balisées par la résistance de l’archétype, et ceux de la transfictionnalité que Saint-Gelais définit comme le franchissement des frontières censées séparer différentes œuvres par des personnages ou des univers fictifs (*idem*: 247). Ces fusions typiques des avatars les plus récents du corpus pourraient être interprétées comme une mise en abyme des débats sur la télévision en reprenant le jeu des oppositions réalité/ fiction, espace de formation/espace de convivialité, culture/divertissement, qualité/audimat.

L’histoire et le corpus médiéval

S’inspirant du genre populaire de la “fantasy arthurienne” et des plus nobles littératures de genre où se confondent souvent l’existence historique d’Arthur et l’histoire littéraire des récits le concernant, *Kaamelott* opère une fusion entre des codes génériques devenus conciliables par le jeu de l’intertextualité dans le corpus arthurien lui-même.

Le monde dans lequel évoluent les personnages de la série circulent en permanence entre deux époques séparées par six ou sept siècles d’histoire, confusion également présente dans les récits qui se réfèrent à Arthur de Bretagne (*L’histoire des rois de Bretagne*

de Geoffroi de Monmouth en 1138¹⁴, Robert Wace qui le "traduit" ou, plus tard, Chrétien de Troyes qui "invente" les chevaliers de la table ronde). Si Arthur a bien vécu au VI^e siècle, il nous est surtout familier par des textes des XII^e et XIII^e siècles et il semble difficile d'évoquer l'Arthur historique sans faire référence au héros de la littérature et du Cycle du Graal.

Les deux mondes qui coexistent dans la série (les personnalités d'Arthur qui y sont associées) renvoient d'une part à la période violente de la mise en place des royaumes "barbares" sur les ruines de l'empire romain et d'autre part au Moyen Age flamboyant des XII^e et XIII^e siècles comme les châteaux, les vêtements, les armures et les scènes d'amour courtois le laissent présumer. On peut d'ailleurs émettre l'hypothèse que le clivage entre la *civilisation* romaine représentant une certaine idée de la cité, de la culture, des arts et des lettres et les *barbares* de culture essentiellement rurale et orale trouve une résonance dans la situation géopolitique actuelle (mondialisation/ occidentalisation /impérialisme), mais qu'il exprime aussi la tension entre le canon culturel (et cultivé) et les médiacultures que Maigret et Macé disent "constituées des produits issus des industries culturelles¹⁵, et destinées à un grand public hétérogène et non à une masse populaire homogène comme le terme 'médias de masse' parfois utilisé, pourrait le faire penser." (Maigret et Macé, 2005: 11).

Les autres références: la transfictionnalité

Si Alexandre Astier a construit sa "géographie Arthurienne sur un héritage tellurique primordial" (Besson, 2006: 8), il additionne à son texte des références plus contemporaines, références elles-mêmes issues des stratifications que Anne Besson définit comme "évolution intervolumiques au jeu du familier et de l'inventé intertextuels" (*idem*: 14). A la complexité des versions délimitant le corpus médiéval viennent s'ajouter des références hétérogènes formant une hybridation générique entre *historique* et *merveilleux*. Dans *Kaamelott*, les croyances des "barbares" (vénération des forces naturelles, expression de divinités multiples, génies, fées etc.) sont actualisée par le biais des références à l'univers de la *fantasy* (High fantasy), notamment les jeux de rôle et le "porte-monstre-trésor" (dungeon crawling) typique de l'univers du jeu médiéval *Donjons et dragons*. Ces jeux (de plateau, grandeur nature ou vidéo) permettent de choisir et d'incarner des personnages qui, selon

¹⁴ Qui hisse Arthur au rang de héros politique national, il déplace la cour d'Arthur et ses enjeux dans le contexte du XII^e. En extirpant Arthur du temps, Monmouth rapproche l'histoire du public et actualise ainsi les préoccupations dont elle pourrait être le vecteur tout en la suspendant dans le temps mythique.

¹⁵ Le concept d'industries culturelles, apparu au XIX^e siècle, s'est développé au XX^e siècle pendant la révolution industrielle et la mutation des sociétés industrielles vers des sociétés post-industrielles.

leurs attributs, disposent de pouvoirs et d'alliances pour vivre des aventures scénarisées par un maître de jeu¹⁶.

On constate d'abord une référence directe au film *Sacré Graal !* des Monty Python (1974) dans l'épisode *Un bruit dans la nuit* (DVD Livre I, T2 n°11), dans lequel Bohort est terrifié à l'idée de rencontrer un "lapin adulte" dans la forêt (une allusion au film des Monty Python où Bors est le premier chevalier victime du "lapin vorpal"). Cette parodie des Monty Python peut aussi se lire comme un discours sur l'insuffisance du cinéma à montrer le mythe arthurien qui devient un objet cinématographique inaccessible: comment atteindre ce que l'on ignore (le Moyen Âge) et ce qui échappe (la dimension mythique) ? Alexandre Astier opte lui aussi pour le décalage que permet la parodie, principalement basée sur l'anachronisme. Cette "recette" exploitée dans les comédies populaires comme *Les Visiteurs* (de Jean-Marie Poiré) est ici doublée par l'allusion au cinéma d'auteur: Arthur est en avance sur son temps qu'il regarde avec la même distance qui sépare le cinéma du mythe arthurien dans le film des Monty Python. Le langage des personnages composé d'argot (comme dans les dialogues des films cultes de Michel Audiard) et d'expressions plus contemporaines renforcent ce "désajustement" qui permet de mettre en valeur les mœurs de la France et de l'Occident mais aussi d'amuser par des situations cocasses au premier degré.

A mesure que *Kaamelott* s'engage dans la voie des *temps obscurs*, à partir du Livre V, les références au film *Excalibur* de John Boorman (1981) deviennent explicites (dès les premiers livres, le décorum de la Table Ronde et les trompettes dans le générique y faisaient déjà référence), le quotidien profane s'effaçant au profit de la dimension mythique. Dans le film, une géographie légendaire, des décors et des costumes exempts de pseudo réalisme historique (ils sont brillants et artificiels) et quelques motifs médiévaux constituent une ambiance plus qu'une idéologie précise. La cohérence de *Excalibur* est d'ordre mythique, on ne recherche pas l'identification par le biais de ce qui est humain, compréhensible et transposable dans une situation vécue, mais au contraire le dépaysement par le mythe, une autre façon de vivre son rapport au monde.

Conclusion

La série *Kaamelott* compose avec les sources médiévales attestées mais aussi avec les réécritures de ses prédécesseurs directs au moyen de références à la fantasy (pour le maniement du merveilleux), ou à des films d'auteurs qui choisissent de représenter le mythe arthurien d'une manière singulière en réagissant aux représentations du Moyen Âge au

¹⁶ Voir DVD du Livre I : *Le Labyrinthe*, (n°34) ; *La Grotte de Padraig* (n°14) ; *Le Chaudron rutilant* (n°36).

cinéma. Astier semble assumer que toute représentation du Moyen Age est une spéculation (pour ne pas dire une imposture ou de la camelote – marchandise de pacotille - comme le nom de la série le suggère) et il confère une valeur similaire aux travaux des historiens et à ceux des écrivains, cinéastes ou autres créateurs.

Il apparaît cependant que le réalisateur de la série cherche un équilibre dans une autre polarité qui fait écho à celle de la critique Arthurienne: d'un coté les références à l'histoire culturelle et à ses formes canoniques (qu'elles proviennent de la "haute" ou de la "basse" culture) et de l'autre les emprunts aux produits de l'industrie culturelle, reflets d'une tension entre la création dite *d'auteur* et les compromis du phénomène commercial que les "produits dérivés" autour de *Kaamelott* prennent en relais (DVD, bande dessinées mais aussi livres signés par des spécialistes du Moyen Age, même si on peut parler d'ouvrages de vulgarisation).

Kaamelott questionne la "mission" de transmission du savoir propre à une certaine conception du service public et pose la TV comme espace de convivialité à appréhender à travers plusieurs niveaux de lecture tissés par des références qui fonctionnent en réseau et rattachent différentes "communautés" de téléspectateurs. Il semblerait que dans la société de flux qui est la nôtre l'espace social

se donne comme matière inorganisée à canaliser, comme pelote intriquée à démêler, comme forme ouverte à modeler. On peut retenir de cette ouverture la perte de sens qui en découle et l'angoisse que cette perte peut susciter. On peut également souligner le potentiel de liberté que cette ouverture insuffle sur l'espace social, sur le réel référentiel et au-delà de celui-ci. (Semprini, 2003)

Bibliographie

- BESSON, Anne (2006). "Le mythe culturel en fiction: deux relectures de la préhistoire arthurienne par la fantasy contemporaine". In: Durand-Le Guern, (dir.). *Images du Moyen Age*. PU de Rennes "Interférences", pp 175-184.
- BESSON, Anne (2007). "Une histoire infinie...quelques pistes d'explication théorique pour la pérennité d'Arthur". In: Anne Besson (ed), *Le roi Arthur au miroir du temps*. Dinan: Terre de Brume.
- BESSON, Anne (ed.) (2007). *Le roi Arthur au miroir du temps*. Dinan: Terre de Brume.
- DURAND-LE GUERN (dir.) (2006). *Images du Moyen Age*. PU de Rennes "Interférences".
- CASSETTI CASETTI, Francesco, ODIN, Roger (1990). "De la paléo- à la néo-télévision ». In: *Communications*, n° 51, pp 9-26.
- CHAMBAT, Pierre, EHRENBURG, Alain (1993). "Les reality shows, un nouvel âge télévisuel ?". In: *Esprit*, Janvier, pp 5-13.
- ECO, Umberto (1985). *La guerre du faux*. Paris: Grasset.
- MEHL, Dominique (2002). "La télévision relationnelle". In: *Cahiers internationaux de sociologie*, 1, n° 112, pp 63-95.
- MERCIER, André, PELLETIER, Esther (dir (s)) (1999). *L'adaptation dans tous ses états*. Québec: Nota Bene.
- MISSIKA, Jean Louis (2006). *La fin de la télévision*. Paris: Seuil.
- SAINT-GELAIS, Richard (1999). "Adaptation et transfictionnalité". In: MERCIER, André, PELLETIER, Esther (dir (s)). *L'adaptation dans tous ses états*. Québec: Nota Bene.
- SEMPRINI, Andréa (2003). *La société des flux. Formes du sens et identité dans les sociétés contemporaines*. Paris: L'Harmattan.

DA POÉTICA INTER-ARTES AO ZAPPING CULTURAL...

MARIA DO ROSÁRIO GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS

MANUEL JOSÉ SILVA

Universidade do Minho

rosario@ilch.uminho.pt

Resumo

Haverá, porventura, suporte mais relevante para o mito literário do que as artes figurativas? Longe de se reduzirem a meras ilustrações, elas conferem-lhe, como texto “outro”, uma expressão inédita, passível de esclarecimento de um qualquer detalhe que a ‘versão’ literária negligenciou. Assim é que a iconografia esteve, desde os tempos primordiais eliadianos, ao serviço da mitologia... Suportes não literários, as inter-artes, que não deixam de se assumir, no âmbito dos estudos comparatistas, como um veículo essencial de expansão e de ‘modernização’ incessantes do mito, tendem para os jogos interactivos, praticando um sincretismo por vezes brutal e amalgamando substratos míticos heterogéneos. Não tenderia a especificidade da literatura “tout court” a delir-se paulatinamente se não fosse esta globalização da cultura e esta universalização de uma linguagem plural?

Abstract

Will there be a more relevant basis for the literary myth than figurative arts? Far from being no more than mere illustrations, they endow this “other” text with a novel expression, one that invites clarification of any minor details overlooked in the literary ‘version’. Such has been the role of iconography at the service of mythology... The inter-arts, which assert themselves in the field of comparative studies as an essential vehicle for a permanent expansion and ‘modernisation’ of myth, tend to favour, as non-literary means of expression, the interactive games, practising a, sometimes, brutal syncretism, and amalgamating mythical heterogeneous substrata. One wonders whether the specificity of literature, “tout court”, would not tend to slowly vanish, were it not for this globalisation of culture and this universalisation of a plural language?

Palavras-chave: Mitologia, Poética inter-artes, Zapping cultural, Linguagem plural

Keywords: Mythology, Inter-arts poetics, Cultural zapping, Plural language

Não se aparentará geneticamente a arte ao mito, susceptível de ser definido como uma estrutura simbólica de imagens espoletadora da criação artística? Do mesmo modo, não necessitará esta última de se apoiar na narrativa do primeiro acto criador, remontando aos tempos primordiais eliadianos? Por seu turno, tal recriação literária (e também plástica...) não poderá ser encarada como um modo de perpetuação da matriz semântica do mito? Finalmente, não passará a dialéctica a nível da criação por um duplo processo de desmitificação e de remitificação?¹

Nesta linha de pensamento parece situar-se, conquanto de modo não explícito, Étienne Souriau, ao considerar a arte tanto em termos de “dialectique de la promotion anaphorique” ou de “sagesse instaurative” como numa perspectiva de “activité instauratrice”, ou seja, um “ensemble des démarches, orientées et motivées, qui tendent expressément à conduire un être [...] du néant ou d'un chaos initial jusqu'à l'existence complète, [...]” (Souriau, 1969: 45). A interacção arte-mito é, igualmente, aflorada por Hans-Georg Gadamer, quando advoga a sua concepção de arte não só como um desvendamento do oculto, mas também como uma experiência do arcano.

La obra de arte es una declaración que no constituye ninguna frase enunciativa, pero que es lo que más dice. Es como un mito, como una leyenda, precisamente porque tanto retiene lo que dice como, a la vez, lo brinda. La declaración hablará siempre, una y otra vez. (Gadamer, 2006: 295).

Afigura-se inquestionável, nesta sequência, a assunção do mito literário² como ‘terreno’ fértilmente propício aos Estudos Interartes, a essa visão contrastiva e integrante que subjaz à “iluminação mútua das artes”, mediante a transposição aplicada dos conceitos e dos métodos de uma dada arte numa arte outra. Com efeito, e na óptica de Claus Clüver (Clüver, 2002:333-359), foram os “Cultural Studies”, a instituição dos novos discursos transdisciplinares (entre os quais a antropologia, a linguística e a informática) e a

¹ Ver, a este respeito, Wunenburger, Jean-Jacques (2005: 69-84), “Création artistique et mythique”.

² Por razões de clareza, quedemo-nos nas definições de Pierre Brunel et de Philippe Sellier. Para este último, “Le mythe littéraire - si nous acceptons provisoirement de supposer tels quelques récits auxquels cette dénomination n'est pas discutée (Antigone, Tristan, Don Juan, Faust) - ne fonde ni n'instaure plus rien. Les œuvres qui l'illustrent sont d'abord écrites, signées par une (ou quelques) personnalité singulière. Évidemment, le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai. Si donc il existe une sagesse de langage, c'est du côté des trois derniers critères qu'une parenté pourrait se révéler entre mythe et mythe littéraire. Et de fait - indice encourageant - on ne peut à leur propos répondre aisément par la négative. Logique de l'imaginaire, fermeté de l'organisation structurale, impact social et horizon métaphysique ou religieux de l'existence, voilà quelles questions l'étude du mythe invite à poser au mythe littéraire.” [Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?” in *Littérature* n° 55 (octobre 1984: 113, 115)]. Na perspectiva de Pierre Brunel, “[...] je réserverai le terme de ‘thème’ pour un concept. [...] un mythe littéraire peut illustrer un thème : la figure mythique d'Antigone, par exemple, représente la révolte contre la loi [...] c'est parfois aussi la littérature qui en a l'initiative : tout ce que la littérature a transformé en mythes.” (1988: 7,15).

canalização do discurso interartístico para o sistema universitário³ que transmutaram o estudo comparatista das artes em Estudos Interartes. Assim sendo, as artes são, actualmente, encaradas como construtos culturais sujeitos a alterações, identificando-se a obra de arte com um texto elaborado segundo um determinado sistema sógnico e suspendendo-se a categorização estética, primordialmente caracterizada pelo Belo, lugar inclassificável que, segundo Remo Bodei (1997), não pertence ao domínio da realidade absoluta nem ao campo do mero inexistente, e que, na opinião de Elio Franzini e de Maddalena Mazzocut-Mis, “realizza, [...] a partire dall’Ottocento, l’ambiguità che già era nelle sue origini, manifestandosi ormai soltanto, secondo la definizione di Baudelaire, in quanto elemento duplice” (1996: 156). Cumpre explicitar, igualmente, que a arte não é nem filosofia, “perché [...] è intuizione irriflessa dell’essere”, nem História, “perché la storia importa critica distinzione tra realtà e irrealità” (Croce, 2001: 197), à imagem e semelhança do mito, detentor, a nível epistemológico, de uma lógica do ambíguo e do equívoco.

Paralelamente à supracitada evolução da poética inter-artes, e graças à abordagem semiótica que concebe os produtos de todas as manifestações artísticas como textos passíveis de leitura, também o mito literário foi sendo gradualmente revitalizado por modos de expressão particular (mito teatralizado e mito coreografado), bem como pela abordagem trans-histórica e interdisciplinar de Gilbert Durand (mediante o recurso à análise literária, à história da arte, à etnologia, à filosofia, à psicanálise e, até, às ciências exactas), cristalizada nos conceitos de mitocrítica e de mitanálise.

Urge, porém, neste contexto teórico preambular, estabelecer a distinção entre os estudos tradicionais inter-artes (na esteira das correspondências⁴ oitocentistas preconizadas por Charles Baudelaire, pelas “Voyelles” de Arthur Rimbaud e pelo órgão dos licores de Des Esseintes) e os hodiernos Estudos Interartes: se, *ab initio*, se privilegiava a análise das relações entre dois sistemas sógnicos distintos (literatura e artes plásticas, literatura e música, literatura e dança), insistindo na dicotomia imagem/palavra⁵ com incidência no vínculo comum entre as diversas artes⁶, hoje em dia forçoso se torna estabelecer as fronteiras entre textos multimédia, textos “mixed-media” e textos intermídia (também designados por textos intersemióticos ou híbridos). Enquanto os primeiros combinam textos

³ De assinalar o Ramo/Especialização em “Poéticas Interartes” do Mestrado em Teoria da Literatura (Departamento de Estudos Portugueses do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho), bem como a leccionação da unidade curricular “Mito e Literatura” nas últimas edições do Mestrado em Estudos Franceses.

⁴ Segundo Mario Praz (1982: 19), “só temos o direito de falar de correspondências [...] nos casos onde haja intenções expressivas comparáveis e poéticas comparáveis, de par com meios técnicos correlatos.”

⁵ Tão importante se revela esta dicotomia que a revista *Word/Image - A Journal of verbal/visual enquiry*, editada pela “University of Pennsylvania”, lhe foi consagrada (Number 1, Volume 24, January-March 2008).

⁶ É de assinalar a existência quer de um “air de famille” entre as obras de arte de uma determinada época, subordinadas ao *zeitgeist* [espírito da época] e advindas do *ductus* [‘mão’ de cada época] - cujos elementos heterogéneos são denunciados por imitações posteriores -, quer de uma unidade latente ou manifesta nas produções variegadas do mesmo artista.

separadamente coerentes e compostos em média diferentes (música com letra) e os segundos conciliam signos complexos insusceptíveis de se tornarem auto-suficientes fora do contexto inicial, os terceiros recorrem a dois ou a mais sistemas de média, surgindo inseparáveis os aspectos visuais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos (os quadros produzidos a partir de palavras pintadas e os desenhos gráficos derivados de letras exemplificam sobejamente esta terceira categoria taxinómica) (Clüver, 2001: 333-359). Não parece despidendo, neste contexto, a intrusão de um breve excuro a respeito quer do esforço de superação, por parte de cada arte, das limitações impostas pelos respectivos materiais, mais ou menos dúcteis, quer da vacilação entre a função estética e a função comunicativa inerentes, em maior ou menor grau, às várias expressões artísticas. É dado sobejamente adquirido que as artes plásticas são, do ponto de vista de Jan Mukarovsky, aquelas “cujo material é constituído por corpos inanimados que actuam no espaço sem que se tenha de se levar em conta o tempo” (1990: 251), ressaltando a sua corporalidade no confronto com a música inefável, obviando-se o seu carácter inânime no paralelo com o movimento da dança e transparecendo a sua invariabilidade no cotejo com as variações da poesia. A intermedialidade, contudo, não deixa de afirmar a sua supremacia, apesar de cada arte reclamar e preservar os legítimos direitos da sua especificidade: por um lado, a poesia, maleável, opera descrições plasticamente coloridas, competindo a pintura⁷ com a poesia⁸ na abordagem de temas episódicos e retomando o cinema o ilusório espaço pictórico; por outro lado, a poesia prescinde do espaço que se torna crucial para o cinema, onde passa a englobar mudanças de plano (que interrompem a continuidade) e mudanças de cenário (que não suspendem a duração contínua). Interessante se torna referir, ainda no tocante à diferenciação entre as artes⁹, o grau variável de oscilação entre a esfera artística e a esfera extra-artística: enquanto o artesanato moderno tende, de um modo cada vez mais acutilante, para a arte, ao invés da fotografia que, vulgarizada pelo pragmático retrato instantâneo, se demarca paulatinamente do campo artístico, a literatura assiste à emulação entre a função estética e a função comunicativa, assemelhando-se a obra de arte à palavra em situação de transmissão e de recepção: “[...] do mesmo modo que a manifestação

⁷ Para Fernando Guimarães, a pintura “representa um *modo* de ver. Isto quer dizer que há uma íntima relação entre o espaço de representação e o lugar do espectador. [...] O quadro [...] deixa de ser uma janela e transforma-se num espaço que acaba por pôr em questão a verdade da representação. Poderíamos, talvez, dizer que a representação se transforma em apresentação [...]” (2003: 11-12). Partindo das “grandes narrativas” (terminologia tomada de empréstimo a Jean-François Lyotard), Fernando Guimarães debruça-se sobre quatro narrativas: “Primeira narrativa - a percepção”, “Segunda narrativa: o espaço, o tempo e a gestualidade”, “Terceira narrativa - a conceptualização” e “Quarta narrativa: a imitação e a imaginação”.

⁸ Ver, a este respeito, *Les souffrances du jeune Werther* (1973: 45): “Ce que je te disais dernièrement de la peinture peut certainement s’appliquer aussi à la poésie. Il ne s’agit que de reconnaître le beau, et d’oser l’exprimer: c’est, à la vérité, demander beaucoup en peu de mots.” (Carta de Werther datada de 30 de Maio e endereçada a Wilhelm).

⁹ É curiosa a distinção que Fernando Pessoa estabelece, na sua “Teoria da Literatura”, entre a poesia e a música: “A poesia é a emoção expressa em ritmo através do pensamento, como a música é essa mesma expressão, mas directa, sem o intermédio da ideia. Musicar um poema é acentuar-lhe a emoção, reforçando-lhe o ritmo.” (1986: 89).

linguística serve de intermediário entre dois indivíduos, [...] a obra de arte é destinada pelo seu autor a servir de meio de comunicação com os indivíduos receptores.” (1990: 267).

Transitando para o mito, fácil se torna constatar que uma imagem se assume como um suporte tão válido quanto uma obra escrita ou uma narrativa oral, não se resumindo, por conseguinte, as artes figurativas a meras ilustrações: com efeito, se a escultura não se revelou a mais rica via de acesso ao conhecimento do mito, já a cerâmica não deixou de oferecer uma gama variada de representações míticas, datando do século VIII A.C. e privilegiando ora a figura negra a destacar-se num fundo vermelho de argila, ora a figura vermelha executada por contraste numa superfície negra.



Figura 1 – Cratera de figuras vermelhas com *Édipo e a Esfinge* (470 a.C.) (Ruipérez, 2006: s/p).

Nesta sequência, o estabelecimento de um dossier iconográfico revela-se imprescindível à expansão do mito, como atestam sobremaneira as figuras de Édipo e da Esfinge, de Teseu e do Minotauro e, para mais não citar, desse Hércules dos doze trabalhos (Monneyron e Thomas, 2002: 82).

Uma das questões que tem atraído os Estudos Interartes centra-se, inequivocamente, na análise de relações entre séries de textos, representativos de um dado género ou de um determinado movimento e integrando duas ou mais artes, bem como nas conexões temáticas (afinidades e divergências) que eles nos autorizam a estabelecer numa dupla perspectiva sincrónica e diacrónica. Tomemos, como primeiro exemplo, o impressionismo, primordialmente caracterizado por três técnicas modernas: a relação entre a forma e a luz (efeito de diluição da forma-contorno na forma-mancha, constituindo a última não a descrição, mas antes a evocação da primeira), a triangulação do espaço e a sua “representação polisensorial” (Francastel, Pierre *apud* Vouilloux, 2007: 339-379). Se o impressionismo dá a sensação, pela sua estrutura foscópica e não microscópica - atente-se na série de instantâneos ‘tirados’ por Claude Monet à Catedral de Rouen -, de escolher como musa inspiradora a fotografia e não a pintura, a literatura cedo se apresta a enveredar pela expressão verbal da mistura óptica de pinceladas, exaltando a luz e a cor, bem como

pelo culto do esquisso e da evanescência dos contornos. É nesta perspectiva pictórica que Proust descreve os nenúfares ‘da’ Vivonne, reenviando intertextualmente este fragmento descritivo para o célebre quadro *Bassin aux Nymphéas*, recriado, por seu turno, nas ilustrações de Stéphane Heuet e na coloração de Véronique Doray, bastante fiéis, no nosso modesto entender, quer à pena em fuga de Proust quer ao fugidio pincel de Monet.



Figura 2 - *Bassin aux nymphéas* de Claude Monet (1996: 162).

Figura 3 - Ilustração de Stéphane Heuet (1999: 64).

Comme les rives [Vivonne] étaient à cet endroit très boisées, les grandes ombres des arbres donnaient à l'eau un fond qui était habituellement d'un vert sombre mais que parfois, [...] j'ai vu d'un bleu clair et cru, tirant sur le violet, [...] Ça et là, à la surface, rougissait comme une fraise une fleur de nymphéa au coeur écarlate, blanc sur les bords. Plus loin, les fleurs plus nombreuses étaient plus pâles, moins lisses, plus grenues, plus plissées, et disposées par le hasard en enroulements si gracieux qu'on croyait voir flotter à la dérive, comme après l'effeuillement mélancolique d'une fête galante, des roses mousseuses en guirlandes dénouées. Ailleurs, un coin semblait réservé aux espèces communes qui montraient le blanc et le rose propres de la julienne, [...] tandis qu'un peu plus loin, pressées les unes contre les autres en une véritable plate-bande flottante, on eût dit des pensées des jardins qui étaient venues poser comme des papillons leurs ailes bleuâtres et glacées sur l'obliquité transparente de ce parterre d'eau; [...] (Proust, 1984: 169-170).

Na senda de Proust¹⁰, “o psicólogo”¹¹, também Virginia Woolf, arauta de uma viragem na narrativa graças ao “fluxo da consciência”, não raro se deleita em pintar com

¹⁰ Virginia Woolf foi uma leitora atenta de Proust, como atesta o seguinte fragmento de uma epístola endereçada a Vita Sackville-West e datada de [Monk's House (Rodmell, Sussex)] 30 de Agosto de 1928: “Por outro lado, devo trabalhar todo o dia num montão de romances, mas não consigo, ao que parece, mais do que produzir o ranger de uma faca embotada no contacto com uma mó. Leio Proust, Henry James, Dostoiewski; [...]” (1994: 49).

¹¹ Ver, a este respeito, carta de Virginia Woolf a Vita Sackville-West, datada de [Monk's House (Rodmell, Sussex)] 29 de Junho de 1936, segunda-feira: “Proust, o psicólogo, tem um avanço imenso sobre Ronsard.” (1994: 76).

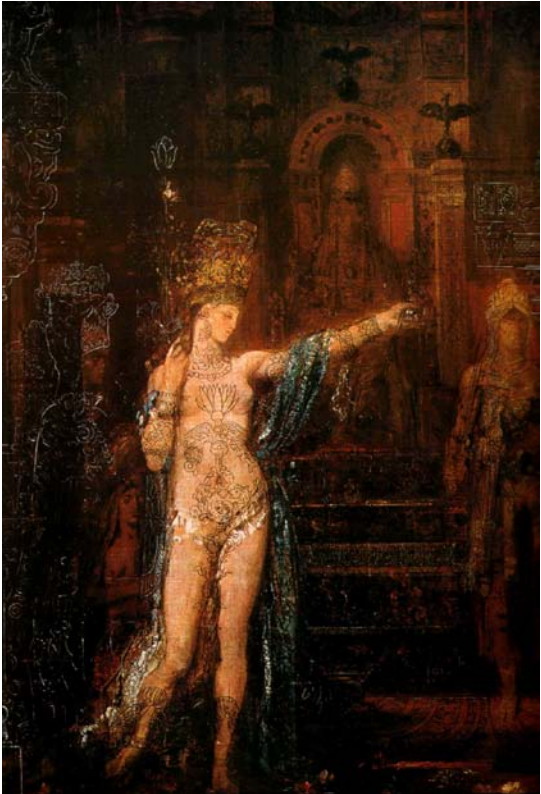
palavras quadros impressionistas¹², praticando mesmo o pontilhismo - quando o Sol começa a sua ascensão, o orvalho, ao dançar na ponta das flores e das árvores, transforma o jardim num mosaico de brilhos que, isolados, ainda não se configuram num todo -, e em aplicar a técnica musical à estrutura do romance. Com efeito, algumas descrições de *The Waves* - narrativa das vivências interiores (interiormente perspectivadas, após a sua detecção nos arcanos do espírito), da infância à velhice, de Neville (definido em termos de ordem e rigor), de Bernard (exímio na selecção de palavras e na construção de frases), de Louis (determinado, embora detentor de um complexo de inferioridade), de Susan (aliciada pela unidade da vida familiar), de Jinny (obcecada pela sua imagem sensual ao espelho) e de Rhoda (caracterizada pela sua eterna insegurança) - 'prolongam' a descrição proustiana, mormente no tocante aos diversos ângulos de incidência do sol, às projecções de estrias de sombras e ao trémulo do orvalho nas flores e nas folhas. Grafadas em itálico, as referências ao Sol que ainda não rompeu, ao Sol que se eleva um pouco mais, ao Sol que acaba por nascer, ao Sol que olha de frente para as ondas, ao Sol que atinge o seu ponto mais alto, ao Sol que inicia o seu declínio, ao Sol que começa a decair e ao Sol que definitivamente se põe vão ritmando a trajectória, resumida no monólogo final do envelhecido Bernard¹³, dos seis amigos, para os quais a morte de Percival - que eles adoravam - constitui um marco de relevo. Por seu turno, as três divisões de *To the Lighthouse* correspondem a três andamentos musicais, remetendo o primeiro e o terceiro para uma viagem da família Ramsey ao farol, gorada na primeira parte e concretizada na parte terceira. Aliás, a busca de uma "little language" não deixou de constituir uma das preocupações fulcrais da escritora londrina: "What is the phrase for the moon? And the phrase for love? By what name are we to call death? I do not know. I need a little language such as lovers use, words of one syllable such as children speak when they come into the room, [...]" (Woolf, 1992: 183). Também *A Arte da Fuga*, de Álvaro Manuel Machado, é estruturada pela música de Bach, que, em seis movimentos, desencadeia uma verdadeira poética da memória e da escrita: "I. Fugas simples. II. Fugas strette. III. Fugas a duas vozes. IV. Fugas em espelho. V. Cãones. VI. Fuga final a quatro vozes." (1983).

Nesta livre transição que as artes autorizam, ao facultarem contactos frutíferos entre textos verbais e não verbais, o princípio efrástico, "caso mais extremo e revelador do potencial visual e espacial do *medium* literário" (Krieger, 2007: 138), desempenha um papel

¹² Ver, sobre o assunto, a "Introduction" de Sandra Kemp às *Selected Short Stories* de Virginia Woolf: "Yet despite its difficulties, she could not resist 'the flying phrase', and she urged her sister Vanessa to follow her example: 'I should like to paint a large, large, picture; where everything would be brought perfectly firmly together, yet all half flying off the canvas in rapture.' [...]" (1993: ix-x).

¹³ Assinalamos, de passagem, a reflexão metalinguística que perpassa em *The Waves*, sobretudo através de Bernard: "falsário de palavras", esta personagem, de um verbalismo altamente criador, advoga que uma boa frase tem existência própria e que as palavras, facilmente adaptáveis, não param de surgir. Chega, aliás, a pendurar as frases como se estivessem num roupeiro à espera de serem usadas...

crucial: ao pressupor a dependência de uma arte em relação a outra, a éfrase questiona os limites pictóricos das palavras, como que as forçando não tanto a representar o visual, mas a rivalizar com o carácter espacial da pintura. Atentemos, doravante, no mito de Salomé, mais concretamente nas Salomé verbalmente ‘parafraseadas’ por Des Esseintes (herói kierkegaardiano) e por Huysmans nessa “Bíblia’ da decadência que é *À Rebours*.

Gustave Moreau	Huysmans
 <p data-bbox="204 1391 746 1469">Figura 4 - “Salomé dansant devant Hérode” (Gustave Moreau/Amherst College).</p>	<p data-bbox="774 584 1394 1995">“Il [Des Esseintes] avait acquis ses deux chefs-d’oeuvre [de Gustave Moreau] et, pendant des nuits, il rêvait devant l’un d’eux, le tableau de la Salomé, ainsi conçu: Un trône se dressait, pareil au maître-autel d’une cathédrale, sous d’innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychromes, [...] Au centre du tabernacle surmontant l’autel précédé de marches en forme de demi-vasques, le Tétrarque Hérode était assis, coiffé d’une tiare, [...] La figure était jaune, parcheminée, cannelée de rides, décimée par l’âge; [...] Dans l’odeur perverse des parfums, dans l’atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant à la hauteur du visage, un grand lotus, s’avance lentement sur les pointes, [...] La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode ; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent; [...] sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d’argent, lamée d’or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, [...] Quoi qu’il en fût, une irrésistible fascination se dégageait de cette toile, mais l’aquarelle intitulée <i>L’Apparition</i> était peut-être plus inquiétante encore. Là, le palais d’Hérode s’élançait, ainsi qu’un Alhambra, sur de légères colonnes [...] Le meurtre</p>

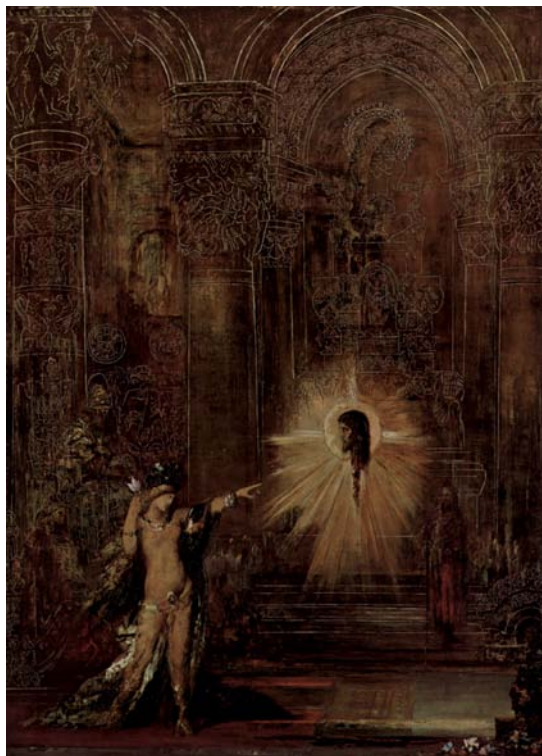


Figura 5 - "L'Apparition" (Gustave Moreau / Amherst College).

était accompli; [...] Le chef décapité du saint s'était élevé du plat posé sur les dalles et il regardait, livide, la bouche décolorée, ouverte, [...] D'un geste d'épouvante, Salomé repousse la terrifiante vision qui la cloue, immobile, sur les pointes; [...] Elle est presque nue; dans l'ardeur de la danse, les voiles se sont défaits, les brocarts ont croulé; [...] enfin, sur le corps resté nu, entre le gorgerin et la ceinture, le ventre bombe, [...] L'horrible tête flamboie, saignant toujours, mettant des caillots de pourpre sombre, aux pointes de la barbe et des cheveux." (1977: 141, 142, 143, 146, 147 e 148).

O enciclopedismo e o sincretismo, remetendo para a erudição do pintor, tornam-se cristalinos: se, na primeira tela, se sobrepõem a Idade Média ("maître-autel d'une cathédrale"), o Médio Oriente medieval (arquitectura "musulmane et byzantine") e o Oriente ("dieu Hindou"), coexistem, na segunda, as artes decorativas moçárabes e a faustosa joalheria que exacerba a sensualidade da mulher fatal¹⁴. Estamos, verdade seja dita, perante uma abordagem sincrónica do mito (os quadros em apreço de Gustave Moreau, contemporâneo de Huysmans, foram expostos no *Salon de 1876* e, posteriormente, na *Exposition Universelle de 1878*) - contemplada pelos Estudos Interartes -, que suscita, como perspicazmente alertou Yves Chevrel (2006: 80-81), o levantamento de algumas questões capitais: haverá, em dados momentos da História, figuras míticas privilegiadas? Poderá um certo mito literário resumir uma época determinada? Será legítimo falar de uma sociologia do mito e de uma sociologia do estético? Aventuremo-nos brevemente nesta via mediante dois exemplos que reputamos dilucidativos: 1787 é, em simultâneo, a estreia de *Don*

¹⁴ Numa perspectiva diacrónica, seria de todo o interesse incluir na 'galeria' das Salomé que alguns fragmentos da *Salomé* legada por Fernando Pessoa, quer a segunda estrofe do poema "Bacanal" de António Navarro: "S. Vou fazer como se estivesse num festim. Vou bailar à roda da tua cabeça até cair sem vida. Vou dançar no funeral das coisas que morreram com a tua vida. Vê, vou fazer um bailado ao luar, para dizer tudo. [...] [Salomé] A noite é tão calma e tão puro o céu que não há tristeza que esteja fora de mim. Uma angústia como uma mão oprime-me. Há um desassossego sem esperança em todas as minhas emoções. Nesta hora morna e escura eu queria ser qualquer coisa que ninguém tivesse desejado ser." (Pessoa, 1986: 675-676-677); "O ar é um bailado de Salomé,/e a minha memória, pé ante pé,/seus passos, suas pernas e seus braços./" (*presença*, 1927: 6).

Giovanni de Mozart e da nova edição, reformulada por Goethe, das *Souffrances du jeune Werther*. No entanto, enquanto D. João é um homem do palco (virado para o exterior), uma figura do espectáculo (brilhando na ribalta) e um usufruidor incontestável do momento presente, Werther é um herói moldado pelo *Sturm und Drang*, uma personagem ensimesmada no passado, um ser contemplativo e confinado ao seu *eu*, um leitor entusiasta de Ossian: “Ossian a supplanté Homère dans mon coeur. Quel monde que celui où me mène ce génie sublime! Errer sur les bruyères tourmentées par l’ouragan qui transporte les vapeurs du brouillard, les esprits des aïeux, à la pâle clarté de la lune; [...]” (1973: 121)¹⁵. Só a morte, unindo pelo desaparecimento a personagem operática, encarnação de uma aristocracia no início do declínio, e a personagem trágica do romance, jovem burguês romântico e céptico no que respeita à igualdade social, parece constituir o mitema comum, facultando a aproximação entre os dois mitos literários. Um outro paralelo poderá ser aventado entre o *Fausto* de Goethe¹⁶ (cuja primeira parte foi publicada em 1808, tendo sido dada ao prelo, em 1832, logo após a morte do autor, a parte segunda) e o *Frankenstein or the modern Prometheus* de Mary Shelley, romance surgido em 1818, que não se resume, do ponto de vista da Autora, a uma mera teia de terrores sobrenaturais, isento, como está, das “desvantagens inerentes às simples histórias de fantasmas e encantamentos”. Curiosa se afigura, a todos os níveis, a estrutura desta obra, que oscila entre o romance epistolar e a diarística: se o *incipit* é constituído por quatro missivas [(Sampetersburgo), 11 de Dezembro de 17...; (Arcangel), 28 de Março de 17...; 7 de Julho de 17...; 5 de Agosto de 17...] endereçadas por R. Walton a sua irmã, Mrs. Saville, residente em Inglaterra, a partir de 13 de Agosto de 17... tem início o diário propriamente dito - cujo narrador intradieético é Vítor Frankenstein -, espalhando-se por três epístolas à mesma destinatária, respectivamente datadas de 19 de Agosto de 17..., 26 de Agosto de 17..., 2 de Setembro de 17..., 5 de Setembro de 17..., 7 de Setembro de 17..., e culminando na última carta com data de 12 de Setembro. Quanto à narração em segundo grau de Frankenstein (narrativa que tem por

¹⁵ A originalidade deste romance epistolar não pode passar em silêncio: diversamente das *Lettres de la Religieuse portugaise*, de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* e das *Liaisons dangereuses*, Werther só tem um correspondente, de nome Wilhelm, que nunca responde nem aparece. No final do romance, surge uma terceira personagem, inominada e incógnita, que recolhe as cartas de Werther, que relata os últimos momentos da sua conturbada existência e que, sob a designação de “Éditeur”, apela para o leitor. Nesta sequência, não podemos deixar de assinalar que o monstro criado por Frankenstein se revela um leitor exímio das *Vidas Paralelas* de Plutarco, de *O Paraíso Perdido* e de *Os Sofrimentos do jovem Werther* (obras achadas numa mala de cabedal abandonada na floresta), aprendendo com Werther, “fonte inesgotável de especulação e espanto”, a tristeza e o desespero.

¹⁶ No seu *Primeiro Fausto*, poema dramático, incompleto e fragmentário, Fernando Pessoa define magistralmente o tema fáustico: “O conjunto do drama representa a luta entre a Inteligência e a Vida, em que a Inteligência é sempre vencida. A Inteligência é representada por Fausto, e a Vida diversamente, segundo as circunstâncias acidentais do drama. [...] Outro modo de pôr o mesmo problema, ou, antes, a mesma tese:

1º. Acto: Conflito da Inteligência consigo própria

2ª. Acto: Conflito da Inteligência com outras Inteligências

3º. Acto: Conflito da Inteligência com a Emoção

4º. Acto: Conflito da Inteligência com a Acção

5º. Acto: Derrota da Inteligência.” (1986: 605-607).

narratário o Comandante Walton), ela é, igualmente, escandida por três cartas que o jovem recebe de Elizabeth Lavenza (Genebra, 18 de Março de 17...), do Pai, Afonso Frankenstein (Genebra, 12 de Maio de 17...), e, novamente, de Elizabeth Lavenza (Genebra, 18 de Maio de 17...). De realçar a génese deste romance, cuja 'chave' a Autora não se inibe de fornecer em "Prefácio" datado de [Marlow] Setembro de 1817: tendo passado nas imediações de Genebra, durante o Verão frio e chuvoso de 1816, alguns serões com os amigos, em volta da lareira, versando sobre "Ghost stories" alemãs, os veraneantes tomaram a decisão de cada qual escrever um romance sobre qualquer ocorrência sobrenatural, havendo sido *Frankenstein*, das três histórias previstas, a única a ser acabada e publicada.

Estes dois mitos literários (Fausto e Frankenstein) parecem ter sido 'contaminados' pelo mito de Prometeu, "porteur non du feu de la civilisation, mais de la flamme d'un désir inextinguible à laquelle l'humanité, si elle ne s'en garde, risque de se consumer." (Lecourt, 1998: 114). Se encararmos, porém, Frankenstein - cujo 'monstro' é dotado de uma indubitável consciência reflexiva¹⁷, bem como de uma humanidade¹⁸ e crueldade¹⁹ inegáveis - em termos de derrisão de Prometeu - alvo de culto para os artistas do *Enlightenment* inglês, para os poetas do *Aufklärung* alemão e para os filósofos franceses do Século das Luzes -, não será a supra-referida 'contaminação' de matriz paródica? Ainda nesta ordem de ideias, não deixaria de ser interessante uma abordagem psicanalítica (cerca de um século antes de Freud...), ou, melhor dito, edipiana das figuras míticas de Frankenstein e de Drácula.

Gothic fiction [...] makes paternal abuse a major theme. [...] This paradigm which recurs from *The Castle of Otranto* through *Dracula* is prominent in Godwin's *Caleb Williams* and *St. Leon*. In *Frankenstein*, however, the son's oppression by the father informs not the plot of the novel but the mind of the protagonist. (Veeder, 1986: 143).

A abordagem diacrónica do mito, no âmbito literário e interartístico, é, todavia, mais frequente, conquanto as monografias elaboradas nesta perspectiva não raro se confrontem com os sempiternos problemas da exaustividade e da representatividade inerentes ao

¹⁷ "The monster saw my determination in my face, and gnashed his teeth in the impotence of anger. 'Shall each man', cried he, 'find a wife for his bosom, and each beast have his mate, and I be alone? I had feelings of affection, and they were requited by detestation and scorn. Man! You may hate, but beware! Your hours will pass in dread and misery, and soon the bolt will fall which must ravish from you your happiness forever. Are you to be happy, while I grovel in the intensity of my wretchedness?'" (Shelley, 1992: 162).

¹⁸ Assim é que não se inibe de ajudar o ancião De Lacey, bem como a sua família, apanhando lenha suficiente para vários dias.

¹⁹ Transforma-se este anjo caído em demónio cruel ao assassinar Guilherme Frankenstein, Justina Moritz, Henrique Clerval e, por fim, Elizabeth Lavenza, esposa do protagonista-criador, tão amaldiçoado pela criatura... No *explicit*, e após o falecimento de Vítor Frankenstein, o monstro, face ao Comandante Walton, não hesita em subir para a pira funerária e em ser devorado, criação demoníaca, pelas labaredas.

corpus a seleccionar²⁰. Nada impede, com efeito, o investigador de se quedar nas afinidades entre Frankenstein e o cervantino Dom Quixote (1604).

Both Don Quixote and Frankenstein start out with the noble intention of helping their fellow-creatures, but their aspirations are doomed by their pursuit of a ‘single vision’, one that takes them further and further away from satisfying the moderate needs of the community, and nearer and nearer to a personally tragic denouement. (Hindle, 1992: xxxiv).

Ou, então, de atentar na evolução da pintura mitológica, analisando, numa perspectiva comparatista, “Oedipe et le Sphinx” de Ingres (1808), “Oedipe et le Sphinx” de Gustave Moreau (1864) e “Oedipus Rex” de Max Ernst (1922).



Figura 6 - “Oedipe et le Sphinx” - de Jean-Auguste Dominique Ingres (*insecula*).



Figura 7 - “Oedipe et le Sphinx” - de Gustave Moreau / Amherst College.



Figura 8 - “Oedipus Rex” - de Max Ernst - <http://www.famous-painters.org>

Ou, ainda, de estudar o mito de Orfeu apenas na música²¹, marginalizando a *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, *Les Sonnets à Orphée* de Rainer Maria Rilke, o filme *Orphée* - adaptação de uma obra de Jean Cocteau protagonizada por Jean Marais - e a capa da revista *Orfeu*, inauguradora do (primeiro) modernismo português.

²⁰ Por vezes, esse *corpus* é tão extenso... que o resultado não deixa de ser algo infeliz. É o caso do filme “Van Helsing” de Stephen Sommers, com Hugh Jackman e Kate Beckinsale (E.U., 2004), que se afigura algo desordenado e excessivo: Van Helsing, caçador de monstros, enfrenta Drácula, Frankenstein e, até, o lobisomen...

²¹ Ver, por exemplo, *Orfeo ed Euridice* de Gluck, ópera estreada em Viena a 5 de Outubro de 1762, sendo a bellissima ária do Terceiro Acto, “Che farò senza Euridice”, o trecho mais célebre da ópera em questão; ver, também, *Orpheus in the Underworld*, opereta de Jacques Offenbach que, estreada no “Théâtre des Bouffes Parisiens”, a 21 de Outubro de 1858, escrita por Ludovic Halévy e, posteriormente, revista por Hector-Jonathan Crémieux, constitui uma paródia irreverente de *Orfeo ed Euridice* de Gluck; ver, por fim, *The Soul of Orpheus*, um álbum de textos musicais [Sally Bradshaw – soprano / Philip Collin – piano] inspirados pela Grécia antiga, no qual se destacam peças de Franz Schubert, Johannes Brahms, Claude Debussy e Franz Josef Haydn.

Ou, por fim, de optar pelo estudo de um mito numa só arte, a partir do texto fundador... Exemplifiquemos esta nossa via de investigação com o 'caso' do mito de Drácula - Vlad Tepes (nascido em 1431), voivode da Valáquia em 1448, de 1456 a 1462 e em 1476, cavaleiro cristão que lutou contra o expansionismo islâmico na Europa e suposto autor de certos actos de duvidosa veracidade -, explorado nas suas sucessivas versões cinematográficas a partir da obra do escritor irlandês Abraham 'Bram' Stoker (1847-1912) - *Dracula's guest and other weird sorries* (Constable, 1897) -, publicada em 1914 por Florence Stoker. Não seria de interesse inegável o cotejo entre o *incipit* do romance e o *incipit* das realizações fílmicas mais marcantes, focando particularmente a metamorfose da personagem, folclórica e lendária, em figura mítica?

1922 - *Nosferatu, le vampire* / Real. F. W. Murnau

1931 - *Dracula* / Real. Tod Browning

1958 - *Le cauchemar de Dracula* / Real. Terence Fisher

1979 - *Dracula* / Real. John Badham

1993 - *Drácula* / Real. Francis Ford Coppola

Ou até, fazendo apelo à imagologia²², a análise da(s) representação(ções) da Transilvânia configurando a 'saga' não do *Príncipe feliz* de Oscar Wilde, mas do Príncipe das Trevas?

Quelques connaissances de la région ne me [Jonathan Harker] feraient évidemment aucun tort, puisque je devais traiter avec un gentilhomme de là-bas. Je découvris que la région à laquelle il faisait allusion s'étendait en bordure de trois États: la Transylvanie, la Moldavie et la Bukovine, tous trois au milieu des Carpates, une des régions les plus sauvages et les moins connues de toute l'Europe. Par contre, ouvrages et plans ne m'ont pas permis de localiser le château de Dracula - il n'existe

²² Segundo Jean-Marc Moura (2005: 205-215), a imagologia pode ser definida como o estudo das imagens literárias do estrangeiro, provenientes da oposição eu/outro, identidade/alteridade. Atentemos nalguns exemplos fornecidos por Bram Stoker: "Il [le comte] poursuivit: - Nous sommes en Transylvanie, et la Transylvanie, ce n'est pas l'Angleterre. Nos coutumes ne sont pas les vôtres, et vous verrez encore bien d'étranges choses." (2006: 39); "Une bande de Tziganes est arrivée au château [...] en Transylvanie [...] ils sont considérés comme hors-la-loi. [...] ils parlent leur propre langue, un dialecte issu du roumain." (2006: 65-66); "J'ai [Quincey Morris] entendu dire que le comte venait d'un pays de loups et qu'en fin de compte il pouvait y arriver avant nous." (2006: 425); "Dieu soit loué: ce pays est une merveille en ce sens que la corruption règne en maîtresse absolue - [...]" ("Journal de Jonathan Harker") (2006: 438); "Van Helsing secoua la tête. - J'ai bien peur que ce ne soit impossible. Ce pays est bien différent du vôtre [Lord Godalming] et du mien." (2006: 443); "Le pays semble plus immense à mesure que nous avançons. L'énorme chaîne des Carpates [...] semble à présent nous encercler et former devant nous un obstacle infranchissable." ("Journal de Mina Harker") (2006: 473); "Nous avons alors regardé en arrière, et vu le château de Dracula qui se dessinait, net, précis, dans le ciel." ("Journal de Mina Harker") (2006: 485).

d’ailleurs, de cette région particulière, aucune carte qui puisse se comparer à nos cartes d’état-major. (Stoker, 2006: 16)²³.

Detendo-nos na última versão cinematográfica que transmuda Vlad III, ‘o Empalador’, em Vlad III, ‘o Vampiro’, forçosa se torna assinalar a adaptação fiel de Coppola à novela, bem documentada²⁴, de Stoker: 1) Os protagonistas, o verdadeiro e o ficcional, têm o mesmo nome e prosopografia idêntica; 2) Algumas cenas do filme corroboram a não traição à História, graças ao culto da documentação do realizador.

Um outro contributo inovador dos Estudos Interartes diz respeito à mudança de tratamento dispensado à ilustração, encarada não como uma interpretação, mas como uma reescrita e como uma tradução: numa reversão das práticas anteriores, tende-se a ver a relação entre o texto-fonte e o texto-alvo, não sob o ângulo do primeiro, mas na perspectiva do último. Um exemplo flagrante é *O enigma da Atlântida*, de Edgar P. Jacobs - tendo como protagonistas o Professor Mortimer e o seu velho amigo Capitão Blake -, que reescreve, em certa medida, quer a Atlântida do ponto de vista geográfico (desde o seu apogeu, passando pela decadência paulatina patente na sua ‘redução’ às ilhas de Rota e de Daytia, até à catástrofe final que se abateu sobre a ilha de Posídon), quer a pluralidade das ‘Atlântidas’ (a Atlântida antiga, a Atlântida esotérica e misteriosa e a Atlântida poética e romanesca), quer alguns fragmentos do *Crítias* e do *Timeu* de Platão.



Figura 9 – Jacobs, 1980: 3.

²³ É evidente que, em 1897, Bram Stoker não deveria conhecer a belíssima cidade medieval de Sighisoara, nem o “Turnul cu Ceas si Casa Vlad Druc”. Do mesmo modo, não poderia ter acesso ao artesanato artístico transilvano ‘exportado’ como “souvenir”: uma peça de madeira representando em relevo o Castelo do Drácula - “Castelul 1377 Dracula” -, dois ou três pinheiros reenviando aos Cárpatos, uma efígie do Empalador... sorridente e uma esclarecedora etiqueta de marketing: “O tara cu o civilizatie multimenara cu un patrimoniul istoric si cultural considerabil”.

²⁴ Hermann (Arminius) Vambery é, à imagem do Drácula, uma personagem histórica. Professor de Línguas Orientais na Universidade de Budapeste, foi o principal informador de Bram Stoker, quer no tocante a esta lenda da Transilvânia, quer no que respeita ao folclore romeno, quer no que concerne ao vampirismo: “J’ai demandé [docteur Van Helsing] à mon ami Arminius, de l’Université de Budapest, de me faire un compte rendu concernant la personnalité de Dracula. Je l’ai reçu récemment. Notre ennemi doit être, sans doute le voïvode Dracula qui a gagné son surnom pendant la guerre contre les Turcs qu’il alla porter de l’autre côté du grand fleuve, sur le territoire turc lui-même. [...] Selon Arminius, toujours, les Dracula appartenaient à une grande et noble race, encore que, de temps à autre, certains d’entre eux eussent entretenu des rapports avec le Malin [...]” (2006: 319-320).

De destacar, nesta feliz ilustração em banda desenhada, a referência a uma tradição muito antiga que considera a “Ilha Verde” como um dos cumes imersos da Atlântida (1980: 3), o prodigioso labirinto de corredores e escadarias desembocando num vasto átrio magnificamente decorado, atestando o carácter sumptuoso da civilização perdida (1980: 19), a detecção do oricalco radioactivo, inesgotável fonte de energia (1980: 22), e o imenso complexo de grutas colossais, ligadas por passagens, canais e lagos (1980: 24). Até que, certo dia, a sumptuosa Atlântida, de acordo com a narrativa platónica, foi submersa, desaparecendo para sempre da superfície da terra:

Or dans cette île Atlantide, des rois avaient formé une grande et admirable puissance, qui étendait sa domination sur l'île entière et sur beaucoup d'autres îles et quelques parties du continent. En outre, en deçà du détroit, de notre côté, ils étaient maîtres de la Libye jusqu'à l'Égypte et de l'Europe jusqu'à la Tyrrhénie. Or, un jour, cette puissance, réunissant toutes ses forces, entreprit d'asservir d'un seul coup votre pays, le nôtre et tous les peuples [...] Ce fut alors, Solon, que la puissance de votre cité fit éclater aux yeux du monde sa valeur et sa force. [...] Mais dans le temps qui suivit, il y eut des tremblements de terre et des inondations extraordinaires et, dans l'espace d'un seul jour et d'une seule nuit néfastes, tout ce que vous aviez de combattants fut englouti d'un seul coup dans la terre, et l'île Atlantide, s'étant abîmée dans la mer, disparut de même. (1939: 456-457).

Na banda desenhada de Edgar Jacobs, datada de 1955, visualizamos não só “o espectáculo grandioso e alucinante das ruínas duma imensa cidade submersa”, “destruída pelas águas há mais de dez mil anos” (1980: 62), mas também a Atlântida subterrânea, construída nas entranhas da terra”, qual “novo império [...] da ciência e da sabedoria” (1980: 22), assistindo, no *explicit*, à viagem dos Atlantes rumo ao espaço...²⁵

²⁵ Não constituirá esta viagem ao espaço, assim como a referência aos discos-voadores, uma antecipação (de catorze anos) da primeira viagem à Lua, a 20 de Julho de 1969, dos astronautas da *Apollo 11*? Ver, ainda, a revitalização do mito da Atlântida quer através dos quadros *Portas da Atlântida* (2000) e *A queda da Atlântida* (2001) de Ana Garrett, quer através dos romances *O Mistério da Atlântida* de David Gibbins (o arqueólogo Jack Howard localiza um navio naufragado, onde se encontram vestígios que remontam a quinze mil anos A.C.) e *A queda da Atlântida* de Marion Zimmer Bradley (a história de duas irmãs, Deoria e Domaris, filhas do Sumo Sacerdote Talkannon).

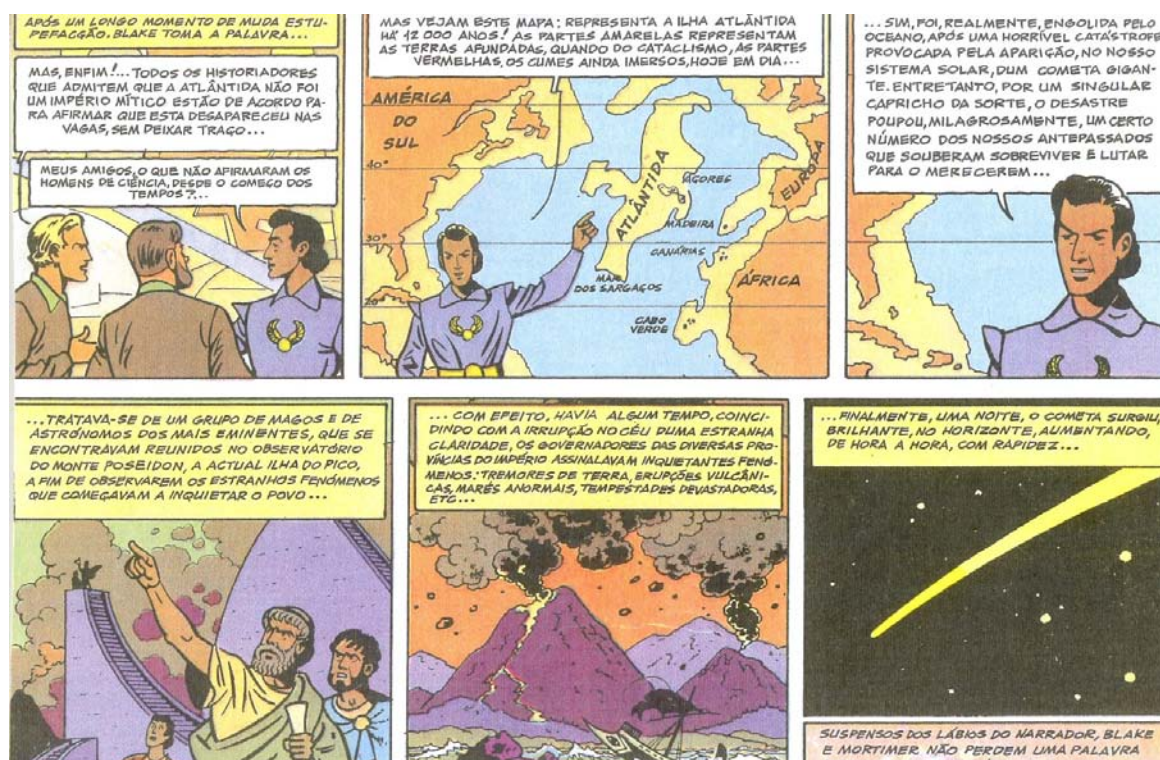

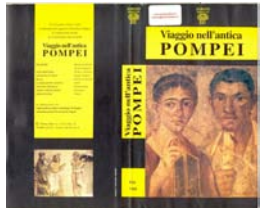




Figura 10 - Jacobs, 1980: 21.

Hoje em dia, os Estudos Interartes constituem um veículo essencial de expansão e de modernização do mito, tendendo para os jogos interactivos, para os vídeo-clips musicais, para a arte halográfica e ambiental, praticando um sincretismo por vezes brutal e amalgamando substratos míticos diversos: se as *Fábulas* de La Fontaine, oriundas do ‘tempo em que os animais falavam’, foram transpostas, ainda numa perspectiva interartística tradicional, para baralho de cartas ao serviço do “Jogo das Famílias” -, já a mítica cidade de Pompeios, cenário da novela *Arria Marcella* de Théophile Gautier e da *Gradiva* de Wilhelm Jensen, foi virtualmente reconstruída, graças às novas tecnologias²⁶.

²⁶ Ver também, a este respeito, *Colosseo Gladiatori. Con immagini virtuali di Pompei e dell'antica Roma* (scritto e diretto da Aldo Zappalà), Time Travellers.

 <p>Figura 11 - <i>O último dia de Pompeios</i> por Karl Pavlovic Bryullov (1833), que remete para o único testemunho da catástrofe: a carta de Plínio-o-Moço - https://www.alliance2.tripod.com/academia_russa.html</p>	 <p>Figura 12 - Neste belíssimo documentário, intitulado <i>Viaggio nell'antica Pompei</i>, é-se confrontado com um curioso bailado: os vivos dançam com as "impronte umane".</p>	 <p>Figura 13 - "La casa del Fauno" (tal como pode ser actualmente visitada) (1996: 27).</p>	 <p>Figura 14 - "La casa del Fauno" (virtualmente reconstituída) (1996: 27).</p>
--	--	--	---

Neste contexto específico, é importante assinalar que a Ópera Nacional de Paris levou a palco, em 2007, um bailado de Rolland Petit, que é, simultaneamente, um filme de Vincent Bataillon, narrativa não verbal da *Recherche* proustiana - intitulada "Proust ou les Intermittences du coeur" -, revisitada através dos momentos/episódios a seguir transcritos e assim intitulados pelos sujeitos reescreventes.

1. "La petite phrase de Vinteuil ou la musique des amours".
2. "Les aubépines ou les mots féés".
3. "Faire catleya ou les métaphores de la passion".
4. "Les jeunes filles en fleurs ou les vacances enchantées".
5. "Albertine et Andrée ou la prison et les doutes".
6. "La regarder dormir ou la réalité ennemie".
7. "Monsieur de Charlus face à l'insaisissable".
8. "Monsieur de Charlus vaincu par l'impossible".
9. "Les enfers de Monsieur de Charlus".
10. "Rencontre fortuite dans l'inconnu".
11. "Morel et Saint-Loup ou le combat des anges".
12. "Cette idée de la mort..."

Não está só em jogo o impacto da imaginação do artista na produção da obra de arte²⁷, mas também, e sobretudo, a recepção do leitor : assim, para um conhecedor da obra de Proust, a narrativa não verbal que é o bailado fílmico reenvia de imediato a episódios fulcrais dos vários volumes da *Recherche*, desde *Combray* e *Un amour de Swann* até *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* e *Sodome et Gomorrhe*, conhecendo *Le temps retrouvé* uma verdadeira apoteose, mercê da mímica, no final da peça, da gesticulação (mecânica e desconjuntada) e da caracterização (cabelos brancos e costas curvadas) dos protagonistas. No entanto, para um espectador não familiarizado com a obra de Proust, a mensagem afigura-se, por certo, dúbia : uma narrativa em que as cenas de lesbianismo, homossexualidade e sado-masoquismo proliferam...

E que dizer, nos meandros deste *zapping* interartístico-cultural, da televisão portuguesa que imortalizou, nos decénios de 60 e de 70, nomes sonantes e programas inesquecíveis? Foi o caso de um comunicador exímio, autor de uma “Arte Poética” escrita em língua francesa, que a seguir se transcreve com o intuito de lhe render preito no trigésimo aniversário do seu falecimento.

Art Poétique

L'imprécision, caresse d'or,
Fuit mes doigts trop grossiers
Et, sur les dalles, mes pieds
Refoulent tout le décor.

La nuit gonfle mon être de vacarme
Et les étoiles se disposent
Comme des piqûres sur ma peau:
Puis je déteste les roses,
En profitant de mes larmes
Pour bouillir, comme de l'eau.
Si les poètes misérables
Eussent voulu saisir le monde,

²⁷ Para Platão, por exemplo, “Ce n'est pas en effet par art, mais par inspiration et suggestion divine que tous les grands poètes épiques composent tous ces beaux poèmes” (*Ion*: 534e-535a); para Kant (*Critique du Jugement*), a arte é uma “habileté de l'homme” (1970: 130-131); para Schiller [*Correspondance entre Schiller et Goethe* (1923: 148-149)], a experiência ensina “que le poète prend son unique point de départ dans l'inconscient”; para Nietzsche [*Humain trop humain* (1910)], “ce sont surtout les artistes de l'expression qui passent pour géniaux”; para Paul Valéry [*Variété V* (1944: 102-104)], é impensável a distinção entre “l'état de poésie” e a “action complète et soutenue de l'intellect.” Ainda nesta ordem de ideias, Oscar Wilde é de parecer que o excesso de intenções intelectuais por parte do artista pode ‘estragar’ a obra de arte. Nesta sequência, Gilbert confessa a Ernest: “The longer I study, Ernest, the more clearly I see that the beauty of the visible art is, as the beauty of music, impressive primarily, and that it may be marred, and indeed often is so, by any excess of intellectual intention on the part of the artist.” (1997: 841). Ver, a respeito da obra de arte e da imaginação, Picon, Pierre (1972: 7-16).

Ils n'y enfonceraient qu'une lance véritable;
Leur sang durci de peur, la joie l'inonde.

Allons, allons, à l'assaut de la vie,
Tous couronnés de vent,
Contre ce lâche mot,
Beauté, Beauté, halali!
Sous nos cuisses de fer hennissent les chevaux
Vers une autre Poésie
Qui se dévoile en avant. (1989: 82).

Foi professor universitário. Distinguiu-se na ficção, no romance e na novela. Tornou-se um inveterado cronista. Legou à posteridade uma importante produção científica, no que respeita à crítica literária e ao ensaio. Inventou o conceito de “açorianidade”, decalcado na “hispanidad” de Unamuno.

E chamou-se Vitorino Nemésio... *Se bem me lembro...*

Bibliografia

- Chefs d'œuvre de la peinture impressionniste et post-impressionniste* (1996). New-York - Paris - Londres : Éditions Abbeville.
- CHEVREL, Yves (2006). *La littérature comparée*. Paris : puf, col. "Que sais-je?"
- CLÜVER, Claus (2001). "Estudos interartes: introdução crítica". In: Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (orgs.). *Floresta Encantada: Novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 333-359.
- Colosseo Gladiatori. Con immagini virtuali di Pompei e dell'antica Roma* (scritto e diretto da Aldo Zappalà), Time Travellers.
- CROCE, Benedetto (2001). *Breviario di estetica / Aesthetica in nuce*. Milano: Adelphi Edizioni, col. "Piccola Biblioteca 243".
- CUSSET, Christophe (1999). *La mythologie grecque*. Paris : Seuil.
- BRUNEL, Pierre (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires* (dir). Paris : Éditions du Rocher, Jean-Paul Bertrand.
- FRANZINI, Elio e MAZZOCUT-MIS, Maddalena (1996). *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*. Milano: Edizione Bruno Mondadori.
- FUMAROLI, Marc (2003). "Préface" de *À Rebours*. Paris: Gallimard, col. "folio classique".
- GADAMER, Hans-Georg (2006) [1.ª edición - 1996]. "Palabra e imagen" ('Tan verdadero, tan siendo')". In: *Estética y Hermenéutica*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Introducción de Ángel Gabilondo. Madrid: Editorial Tecnos, Tercera Edición, pp. 279-307.
- GENETTE, Gérard (2007). "A obra de arte - imanência e transcendência". In: Kelly Basílio [coord.], Mário Jorge Torres, Paula Morão, Teresa Amado (orgs.). *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras - Editores, S. A., 1.ª edição, pp. 15-37.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1973). *Les Souffrances du jeune Werther*. Traduction de Bernard Groethuysen. Préface et notes de Pierre Bertaux. Paris: Gallimard, col. "folio classique".
- GUIMARÃES, Fernando (2003). *Artes Plásticas e Literatura. Do Romantismo ao Surrealismo*. Porto: Campo das Letras, col. "Campo da Literatura/Ensaio".
- HINDLE, Maurice (1992). "Introduction" a *Frankenstein or the modern Prometheus*. London: Penguin Books, col. "Penguin Classics".
- HUYSMANS, Joris-Karl [Charles-Marie-Georges] (2003). *À Rebours*. Paris: Gallimard, col. "folio classique".
- JACOBS, Edgar P. (1980). *O enigma da Atlântida. Aventuras de Blake e Mortimer*. Tradução de Marília Alves. Lisboa: Livraria Bertrand, SARL.
- KEMP, Sandra (1993). "Introduction" às *Selected Short Stories (Virginia Woolf)*. London: Penguin Books.
- KRIEGER, Murray (2007). "Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação - e a exasperação - da *ekphrasis*". In: Kelly Basílio [coord.], Mário Jorge Torres, Paula Morão, Teresa Amado (orgs.). *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras - Editores, S. A., 1.ª edição, pp. 133-163.
- LECOURT, Dominique (1998). *Prométhée, Faust, Frankenstein. Fondements imaginaires de l'éthique*. Paris : col. "Le Livre de Poche", *biblio/essais*.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1983). *A Arte da fuga*. Mem Martins.
- MAZZOCUT-MIS, Maddalena e FRANZINI, Elio (1996). *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*. Milano : Edizione Bruno Mondadori.
- MONNEYRON, Frédéric e THOMAS, Joël (2002). *Mythes et littérature*. Paris: puf, col. "Que sais-je?"
- MOURA, Jean-Marc (2005). "Imagologie littéraire et mythe". In : *Questions de Mythocritique. Dictionnaire*. Sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter. Paris: Éditions Imago, pp. 205-215.

- MUKAROVSKI, Jan (1990) [1.^a edição - 1981]. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, col. "Imprensa Universitária".
- NEMÉSIO, Vitorino (1989). *Obras Completas. Poesia*. Introdução, organização e fixação do texto de Fátima Freitas Moura. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, vol. I.
- PESSOA, Fernando António Nogueira (1986). *Obra Poética e em Prosa*. Porto: Lello & Irmão - Editores, vol. I.
- PESSOA, Fernando António Nogueira (1986). *Obra Poética e em Prosa*. Porto: Lello & Irmão - Editores, vol. III.
- PICON, Pierre (1972). *L'oeuvre d'art & l'imagination. Textes et documents philosophiques. Textes choisis et présentés par Pierre Picon*. Paris: Librairie Hachette, col. "Classiques Hachette".
- PLATON (1939). *Oeuvres Complètes*. Paris: Librairie Garnier-Frères, col. "Classiques Garnier".
- Pompei. Ercolano. Come erano e come sono con ricostruzioni dei monumenti antichi* (1996). Roma: VISION.
- PAZ, Mario (1982). *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Editora Cultrix.
- PROUST, Marcel (1984). *À la recherche du temps perdu*. Édition établie par Pierre Clarac et André Ferré. Paris: Gallimard, nrf, col. "Bibliothèque de la Pléiade", vol. I.
- PROUST, Marcel (1999). *À la recherche du temps perdu. Combray*. Adaptations et dessins de Stéphane Heuet. Couleurs de Véronique Dorey. Luçon: Guy Delcourt Productions.
- REMO, Bodei (1997). *Le forme del bello*. Bologna: Società editrice il Mulino, col. "Lessico dell'Estetica".
- RUIPEREZ, Martín S. (2006). *El mito de Edipo. Lingüística, psicoanálisis y folklore*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., col. "Humanidades /Religión y mitología".
- SELLIER, Philippe (1984). "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire". In: *Littérature*, n° 55.
- SHELLEY, Mary (1992). *Frankenstein or the modern Prometheus*. London: Penguin Books, col. "Penguin Classics".
- SOURIAU, Étienne (1969). *La Correspondance des Arts*. Paris: Flammarion, col. "Science de l'Homme".
- STOKER, Bram (1992). *Dracula* suivi de *L'Invité de Dracula*. Traduction de Jacques Finné. Présentation et commentaires de Claude Aziza. Paris: Pocket.
- THOMAS, Joël e MONNEYRON, Frédéric (2002). *Mythes et littérature*. Paris: puf, col. "Que sais-je?"
- VEEDER, William (1984). *Mary Shelley and Frankenstein. The Fate of Androgyny*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Viaggio nell'antica Pompei*. Ideazione di Salvatore Raiola e di Nicola Gargiulo. In collaborazione con Soprintendenza Beni Archeologici di Pompei/Amministrazione Provinciale di Napoli. Pompei: d'Oriano Editore.
- WERNER, Waldmann (1998) [1.^a edição - 1983]. *Virginia Woolf*. Tradução de Maria Emília Ferros Moura. Lisboa: Círculo de Leitores.
- WILDE, Oscar (1997). "The critic as Artist - A Dialogue in Two Parts". In: *Collected Works of Oscar Wilde. The Plays, the Poems, the Stories and the Essays including De Profundis*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- WOOLF, Virginia (1992) [1.^a edição - 1931]. *The Waves*. London: Penguin Books.
- WOOLF, Virginia (1994). *Cartas íntimas a Vita Sackville-West*. Tradução de Ana Fontes. Sintra: Colares Editora.
- Word & Image. A Journal of verbal/visual enquiry* (January-March 2008). University of Pennsylvania, Vol. 24, n° I.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (2005). "Création artistique et mythique". In: *Questions de Mythocritique. Dictionnaire*. Sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter. Paris: Éditions Imago, pp. 69-84.

[disponível em 08/12/02] <URL: <http://www.famous-painters.org/Max-Ernst/Oedipus-Rex.shtm>>

[disponível em 08/12/02] <URL: http://www.insecula.com/oeuvre/photo_ME0000101141.HTML>

[disponível em 08/12/02] <URL:

<https://www.amherst.edu/academiclife/departments/courses/07085/FREN/FREN/FREN>>

[disponível em 09/12/15] <URL:

https://www.alliance2.tripod.com/academia_russa.html

LE TEMPS DÉCOUPÉ DE MICHEL BUTOR:

Um exemplo da escrita de experimentação

FRANCISCO SOUSA NETO
FCT/Universidade Aberta
francisco.sousa.neto@gmail.com

Resumo

A presente reflexão pretende abordar um caso de Literatura enquanto espaço de criação, cooperação/colaboração e inovação, centrando-se na singular e original obra *Le Temps Découpé*, produção que mistura as colagens do artista belga Thierry Renard com os textos de Michel Butor. Perante a riqueza e multiplicidade reveladas por esta produção a quatro mãos, o leitor deverá desempenhar não apenas o papel de simples consumidor, mas sobretudo o de produtor. Este texto constituirá, deste modo, um pretexto para a reflexão sobre a relação entre o escritor-filósofo Butor e o leitor/co-produtor. Constataremos, finalmente, que a obra de Butor apresenta uma questionação violenta dos conceitos de Arte e de Literatura, uma vez que recusa a comunicação imediata e transgride a disposição tradicional do livro, designadamente ao relacionar-se, de forma inovadora, com outros espaços artísticos.

Abstract

This paper issues the presentation of a Literature case as a space of creation, cooperation/collaboration and innovation, focusing in the singular and original novel *Le Temps Découpé*, production that joins the works of the Belgian artist Thierry Renard to the texts of Michel Butor. Through the multiplicity and richness presented in this four hands writing, the reader should not only act the final role as a simple consumer, but he must act like a producer. This text constitutes in its own way a subject of reflection about the relation between the writer-philosopher Butor and the reader/co-producer. Finally it will be analyzed that Butor novel assumes a profound and violent interrogation of the concepts of Art and Literature, because it refuses the immediate communication and transgresses the traditional disposition of a book, specially in its relations, in a innovation way, with other artistic spaces.

Palavras-chave: Michel Butor, Modernidade, Transgressão, Escrita de experimentação, Colaboração inter-artística

Keywords: Michel Butor, Modernity, Transgression, Experimental writing, Inter-artistic collaboration

Francisco Sousa Neto, "*Le Temps découpé* de Michel Butor: um exemplo da escrita de experimentação", *Carnets*, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement, n° spécial, automne / hiver 2009, pp. 341-349.
<http://carnets.web.ua.pt/>

ISSN 1646-7698

A escrita de Michel Butor (1926-) — autor conhecido pela sua actividade incessante e pelo seu pouco gosto pela facilidade — é caracterizada por uma exploração constante de novas estruturas e pela multiplicação dos processos de construção, nomeadamente através da publicação de certas obras em colaboração com artistas plásticos, como é o caso na obra *Le Temps Découpé*. Nesta perspectiva, e tendo em conta a afirmação barthesiana segundo a qual “[...] l'enjeu du travail littéraire c'est de faire du lecteur non pas un consommateur, mais un producteur de texte” (BARTHES, 1970: 66), perante a multiplicidade, a riqueza e a dificuldade do texto de Butor, o leitor deverá desempenhar um papel mais activo: mais do que um simples consumidor, ele tornar-se-á sobretudo num produtor. Dado que a natureza dessa recepção-interpretação-produção relativamente à obra *Le Temps Découpé* será, sem dúvida, muito variada, dependendo do tipo de leitor que tem acesso ao livro, optámos por dividir a nossa exposição em três partes:

1) Inicialmente, experimentaremos uma interpretação mais tradicional — e porventura superficial —, uma vez que estreitamente relacionada com o(s) ‘tema(s)’ do livro e que intitulámos “Uma ‘temática’ conhecida e reconhecível”.

2) De seguida, tendo em conta a forma como o livro está construído, abordaremos a questão da modernidade e originalidade da obra (com o objectivo de mostrar que o modo de tratamento dos temas não tem nada de tradicional). Esta parte designar-se-á “A construção da obra e os processos da modernidade: originalidade e riqueza do texto”.

3) Por fim, faremos alusão a Butor e ao seu leitor – do *bricoleur* (que é o escritor-filósofo) ao co-produtor-(re)criador (em que se transforma o leitor, mercê da intervenção mais activa que lhe é solicitada).

1. Uma ‘temática’ conhecida e reconhecível

Não obstante a singular e inovadora apresentação da criação *Le Temps Découpé* — obra que mistura as colagens do artista belga Thierry Renard (1951-) com os textos de Michel Butor (inspirados ora nas colagens, ora nos títulos das mesmas) —, um leitor menos familiarizado com a literatura de vanguarda em geral e com a produção literária de Butor em particular será facilmente seduzido por uma análise (essencialmente) temática do livro. Com efeito, partindo do título da obra e da colagem da capa (que reproduz, de forma bastante recortada, uma silhueta feminina), podemos eventualmente antecipar um livro que fale da condição humana, condição essa que é marcada pela fragilidade e pela efemeridade, designadamente a da mulher. Esta interpretação poderá ser explicitada, não sem controvérsia, pela ideia de anonimato gerada pela ausência de olhos e rosto na silhueta

apresentada na capa¹ e pela associação, no título, do adjetivo “découpé” ao nome “temps” (além de reenviar para as colagens, este vocábulo poderá introduzir a ideia de que o tempo humano é desperdiçado — de forma acidentada, irregular).

Esta análise temática centrada na efemeridade da condição humana parece ser corroborada em várias passagens desta produção “a quatro mãos” de que destacamos os seguintes exemplos:

1) a utilização de um campo lexical da rapidez (bastante importante no universo de Butor), da passagem célere do tempo (“collage-clin-d’œil”, “en devenir”, “glissent”, “à l’heure de la dérive”, “survolées”, ...) no prefácio “Image(s)” (BUTOR, 1991: 7), redigido pelo autor das colagens.

2) a oposição apresentada pelo texto que acompanha a colagem *La mémoire des lieux* (*idem*: 8) entre o relógio e o Homem. Enquanto o relógio (associado ao “poder” e a uma “deusa implacável”) é o símbolo do tempo que passa muito depressa e nunca se repete, o Homem é a vítima da acção nefasta do tempo, como demonstram as palavras “sacrifices” e “sang” que lhe são associadas.

3) a antinomia presente no poema em prosa inspirado na colagem *With fairest flowers* (*idem*: 18) entre o campo lexical da vida (“boutons”, “ouverture des pétales”, “matin”, “oiseaux chanteurs”) e o campo lexical da morte (“leur chute”, “la neige l’hiver sur les tiges dépouillées”)². No entanto, a utilização de expressões temporais (“Souvent le matin”, “Chaque année”), conduz-nos à ideia de ciclo da natureza (que se renova todos os anos) em oposição à efemeridade da condição humana (tocada por uma evolução irreversível).

4) a alusão, no texto escrito para a colagem *Devant le temps qui court* (*idem*: 22) à passagem do tempo e à necessidade de refazer as criações da humanidade (“Rayée la journée, à refaire, il faut repartir sur de nouvelles bases”).

5) o diálogo imaginado para as duas figuras femininas da colagem *Regards Croisés* (*idem*: 30) que põe em evidência alguma das consequências nefastas da passagem do tempo e a consciência da perda (inevitável) da beleza/elegância (“Si vous saviez ce que vous deviendrez dans quelques années”).

Ainda que, numa primeira abordagem, o leitor (tradicional) possa associar esta produção à insistência na ideia de passagem e ao carácter transitório e cíclico dessa passagem, o recurso a frases bastante enigmáticas e a jogos de palavras pode funcionar como um alerta, como um piscar de olhos para que o leitor mais proficiente não se centre exclusivamente no aspecto temático, mas sobretudo na estrutura da obra. A verdade é que

¹ Dessa ideia de anonimato, poderemos tirar a ilação de que somos todos iguais no que se refere à fugacidade da vida, sendo a nossa alma prisioneira — como parecem querer revelar as riscas/‘grades’ da colagem — do corpo e escrava das aparências.

² Convém destacar, no mesmo texto, a presença de um estado intermédio, patente nas “quelques feuilles encore accrochées” (*idem: ibidem*), que representam a esperança, a resistência à fatalidade da morte.

estamos numa época em que o estatuto do livro mudou enormemente: o livro é doravante um objecto físico e o livro ilustrado assume extrema importância³. Deste modo, a análise desta produção a duas vozes, onde a imagem-colagem inspirou a imagem textual, revelar-se-á certamente mais 'válida' quando o leitor tiver em conta o novo estatuto do livro e a sua relação com a modernidade da obra em estudo.

2. A construção da obra e os processos da modernidade: originalidade e riqueza do texto

Segundo Sylvie Abraham, na escrita de Butor, “ce n’est donc plus la question du *quoi* qui importe et moins encore celle du *pourquoi*: Michel Butor s’interroge et nous interpelle sur la question du *comment*” (ABRAHAM, s/d: 152)⁴. Atentemos, pois, no modo de elaboração do livro *Le Temps Découpé*, para posteriormente nos referirmos aos processos novos de que o autor se serviu.

Como mencionámos já, este livro ilustrado que apresenta um rectângulo de dupla página é o resultado de uma cooperação/colaboração muito íntima entre o escritor Michel Butor e o colagista Thierry Renard: vinte e cinco colagens do artista belga (com título e data atribuídos por ele próprio) foram entregues ao escritor-viajante para que este produzisse a partir delas pequenos poemas em prosa. Estamos perante uma estreita colaboração entre Literatura e Pintura, visto que se trata de um livro com dois pais (um pai-texto e um pai-colagem), um *livre d’artiste*. Esta forma de diálogo terá sido muito enriquecedora e estimulante para a imaginação de Michel Butor. Com efeito, o próprio autor de *L’emploi du Temps* reconhece: “il y a toute sorte de choses que je n’aurais jamais écrites si je n’avais pas été incité par la collaboration” (BUTOR, 1984: 15).

Por outro lado, por detrás da organização aparentemente simples e linear do livro (prefácio seguido da sucessão texto – imagem, texto – imagem), surge uma obra hermética, opaca e petrificante, como é típico dos textos de Michel Butor. Parece contribuir para este hermetismo, a utilização de uma linguagem difícil, bem ao gosto do escritor-filósofo, semeada de algumas palavras raras⁵ (que normalmente não se repetem para não perderem o seu poder) e de numerosas referências intertextuais e culturais⁶ que exigem do leitor um saber muito vasto (cf. BUTOR, 1984: 11) — Pintura⁷, Literatura⁸, Cinema⁹, História,

³ Parece oportuno lembrar que Butor chega a afirmar: “aujourd’hui [...] le livre normal est le livre illustré” (BUTOR, 1993: 209); “Le livre sans illustration est désormais une anomalie, la survie d’une forme antérieure” (*idem*: 210).

⁴ O itálico é nosso.

⁵ Bastante exemplificativo deste procedimento discursivo é o poema em prosa que acompanha a colagem “Victoires d’avant-guerre” (BUTOR, 1991: 44).

⁶ Cf. *infra* notas 7 a 10.

⁷ A colagem “Les heures claires” (BUTOR, 1991: 41) contém parte da tela «L’église d’Auvers» de Van Gogh e uma das figuras de “Regards croisés” (*idem*: 31) pertence ao «Portrait de Juliette Récamier» de Jacques-Louis David.

Geografia¹⁰... são apenas alguns domínios abrangidos pelo livro. Esta diversidade é o resultado da enorme colaboração/cooperação em que se envolve o autor de *Passage de Milan*, não só com outros artistas (neste caso, Thierry Renard), mas também com outros textos¹¹ e com outras práticas¹².

Apesar da importância que Butor atribui à linguagem literária quando afirma que “[...] les différents types d’art n’existent que par le discours. On introduit le langage dans une image picturale pour lui donner un sens, pour la comprendre, pour la traduire même” (BUTOR, 1993: 207), os textos acabam por transformar o verdadeiro sentido das colagens. Esta modificação de sentido leva Thierry Renard a afirmar que “certains poèmes suggèrent d’autres choses que celles que j’y avais mises” (RENARD, 2000) e vai ao encontro das reflexões de Butor sobre a relação pintura–escrita: “La simple description d’un tableau le change” (BUTOR, 1993: 218); “Le texte transforme le tableau en film” (*idem: ibidem*); “Ce que j’écris va non seulement transformer la signification de ce que je regarde, mais son équilibre plastique, sa composition même” (*idem: 226*).

Esta transformação resultará também da abolição de fronteiras, da fusão irónica de todos os universos perpetrada pelas reflexões de Butor sobre a alteridade dos lugares e das culturas¹³. Tal visão universalista decorre, certamente, da paixão de Butor pelas viagens — paixão essa que o leva a sonhar “estar em todo o lado ao mesmo tempo”¹⁴ — e do seu imaginário cosmopolita e transcultural. Para apresentar ao leitor este universo paradoxal, o escritor procedeu a uma enorme pesquisa em termos lexicais, o que lhe permitiu pôr em prática um vocabulário muito rico, uma gramática inédita, em suma, um discurso que nos faz

⁸ Registe-se a alusão a Dante e Beatriz no texto que acompanha a colagem “Souvenir de première communion” (BUTOR, 1991: 48) e a expressão “Miroir, gentil miroir” (a propósito da colagem “Tu n’écouteras point l’orage” — *idem: 46*), decalque de uma passagem do conto *Branca de Neve e os Sete Anões*.

⁹ Atente-se na referência aos “comiques de service” do “temps du muet et du noir et blanc”, Bucha e Estica (Laurel e Hardy), presentes na colagem “Souvenir de première communion” (BUTOR, 1991: 48).

¹⁰ Nos seus textos, Butor insere também as suas experiências de viagem, a sua “veine baladeuse”, a sua atracção pelos longínquos.

¹¹ Cf. *supra* nota 8.

¹² Butor convocou na sua escrita outras práticas relativas às artes, como confirmam os seguintes exemplos: o vocábulo “peinte” (BUTOR, 1991: 18) e a expressão “des arbres de peinture” (*idem: 26*) reenviam para a pintura; “Taillée” (*idem: 54*) remete para a escultura; “le temps du muet et du noir et blanc” (*idem: 48*) e “reconstitution hollywoodienne” (*idem: ibidem*) para o cinema; “recoller” (*idem: 36*) para a actividade do colagista; “La porcelaine du paysage romantique” (*idem: 36*) faz pensar tanto na pintura como na escultura.

¹³ Esta fusão de mundos diferentes, esta abolição de fronteiras pode ser constatada em diversas passagens do volume *Le Temps Découpé*. Deste modo, a propósito da colagem *Droit de regard* (BUTOR, 1991: 11), temos um texto que põe em cena a confusão dos sentidos. Similarmente, a Basílica “désaffectée” (*idem: 14*) que permite os “plaisirs de la navigation aérienne” (*idem: ibidem*) e a disposição da “collation dans les anciennes sacristies” (*idem: ibidem*) torna-se, através de um processo de subversão da função da basílica, “la cité idéale” (título da colagem). Esta união de mundos variados pode tomar formas mais misteriosas e curiosas, como a que nos apresenta a frase: “Les tasses de thé se sont effeuillées en pétales qui tournoient encore dans le silence des vacances” (*idem: 24*). Noutros casos, é a última frase destes textos que é frequentemente muito enigmática e constitui um bom exemplo de ironia ou de ambiguidade: “Et le lendemain, tout le monde est satisfait” (*idem: 34*); “Les spécimens les plus recherchés comportent des oiseaux chanteurs” (*idem: 18*). Todos estes textos decorrem necessariamente do imaginário cosmopolita e transcultural de Michel Butor.

¹⁴ Parece oportuno destacar duas paixões que se alimentam mutuamente: “Je voyage pour écrire, j’écris pour voyager” (BUTOR, s/d: 223).

duvidar das categorias tradicionais e que o leitor nem sempre consegue decifrar¹⁵. De facto, o que importa nos textos de Butor não é o relato de uma narrativa ou acontecimento (quase inexistentes), mas o fascínio pelo dicionário e pelo poder da palavra, a associação e sucessão de palavras, aspecto que torna os textos muito polissémicos e muito plurais à leitura e a sua obra um verdadeiro *grimoire* (obra indecifrável, com um discurso ininteligível, obscuro). Este trabalho de Butor com as palavras faz dele um *bricoleur*, um carpinteiro da linguagem¹⁶ e um exemplo da busca artística nos séculos XX e XXI, produzindo textos que, como *Le Temps Découpé*, rompem com a linearidade tradicional do texto literário e acedem a um modelo novo que se dirige para um certo fragmentarismo (de que a *bribe* — citação não identificada — é um exemplo).

3. Butor e o seu leitor – uma estética da re-criação

No artigo “Butroscope”, o autor de *L’emploi du Temps* reconhece: “Mon obsession c’est de regarder ce qu’on ne me montre pas” (GAUDEMAR, 1996: III); “Je sens qu’il y a des choses voilées, mes lecteurs doivent m’aider à les éclaircir” (*idem: ibidem*).

Estas afirmações traduzem um apelo ao leitor para que ele desempenhe um papel activo no sentido de produzir ele próprio a sua leitura. Para compreender o texto de Butor, o leitor será naturalmente esclarecido por outras leituras que fez e sempre que ler o livro poderá elaborar análises intelectuais distintas, tendo em conta a pluralidade de interpretações que este livro inesgotável parece autorizar. Podemos mesmo comparar a interpretação desta escrita à música: cada vez que se reproduz uma canção, obtemos uma nova produção. A releitura contínua que parece ser possibilitada por alguns textos permite-nos afirmar que a obra nos desperta e prepara para a leitura do *livre d’artiste* com todo o seu lado inclassificável, com todo o seu aspecto de *OLNI* (*Objecto Literário Não Identificado*). A dificuldade em encontrar o sentido para alguns textos deriva provavelmente do interesse do escritor-professor pela *cuisine des mots*. Caberá ao leitor dar um sentido a esses textos, o que faz com que ele se torne um co-produtor da obra. Podemos, a este propósito, anotar exemplos de outras obras que se inserem nesta escrita, escapando por isso a qualquer classificação tradicional:

- *Mobile*, em que se verifica uma abolição da fronteira produtor/receptor;
- *Votre Faust*, ópera criada com o compositor Henri Pousseur;

¹⁵ A propósito da colaboração com outros artistas, Butor afirma: “cela a tellement contribué à la multiplication de mon imagination que beaucoup ont eu du mal à me suivre” (BUTOR, s/d: 224).

¹⁶ Ele reúne elementos que vêm de diferentes lugares e inventa coisas novas, parte de citações (não indicadas, não há notas nos seus livros), de ideias antigas (a prática da reconstrução de texto) e dá-lhes uma nova vida, uma nova dignidade. Estamos perante uma espécie de reciclagem.

— *Réseau Aérien*, experiência radiofónica em que a escrita se conjuga com aviões de reacção;

— *6 810 000 litres d'eau par seconde*, estudo estereofónico a duas vozes — um leitor, um locutor — aplicado ao som da catarata de Niágara;

— *Dialogue avec 33 variations de L. van Beethoven sur une sonate de Diabelli* (uma variação poética);

— *Brassée d'avril*, com três guaches de Vieira da Silva;

— *Nafragés de l'Arche*, com 84 fotografias de Pierre Bérenger.

Estamos, pois, perante uma nova forma de colaboração: o apelo à interpretação do leitor. A obra de Michel Butor — que a dada altura confessa: “Quand j'écris, j'ai besoin des autres, j'ai besoin des lecteurs” (BUTOR, s/d: 122) — depende de uma “esthétique qui implique une véritable collaboration créatrice du lecteur et [...] invite ce dernier à participer avec lui à la mise en équation du monde” (LEMAITRE, 1994: 148). O processo de “leitura” do livro é este porque os livros de Butor “doivent être tenus non pour des ‘produits finis’, mais pour des ‘procédures productrices’ qui lui montrent le chemin à suivre et le constituent, bon gré mal gré, en producteur de texte” (BELZANE, 1996: 66).

Deste modo, Butor transgride *um verdadeiro tabu*: “la figure sacrée de l'Auteur” (*idem*: 65), uma vez que ele não escreve para leitores, mas para escritores, “pour l'écrivain qui est en chacun de nous”. (*idem: ibidem*)

Conclusão

Segundo Sylvie Abraham, quatro quintos da obra de Michel Butor escapam ao romance e mesmo a qualquer classificação (cf. ABRAHAM, s/d: 151). Com Butor assiste-se, além disso, a uma relativização e questionação violenta do próprio conceito de arte e de literatura: a obra de Butor desconcerta e decepciona (cf. BELZANE, 1996: 61), na medida em que transgride a disposição tradicional do livro, ao recusar a comunicação imediata, apresentando uma maneira diferente de sentir o mundo. Deste modo, com M. Butor, a literatura afirma-se verdadeiramente como um combate contra os preconceitos, contra a estupidez, contra as convenções.

Face à dificuldade de classificar este livro, tendo em conta o seu estatuto no seio da arte moderna, deveremos encará-lo com um todo: há uma osmose, um casamento entre duas artes, entre dois textos que se complementam de forma harmoniosa. Trata-se de uma escrita de experimentação onde se misturam artes completamente diferentes.

Este hibridismo, esta “polyphonie des pratiques signifiantes” (BUTOR, s/d) leva-nos a concluir que “l’œuvre sera cette totalité prête à accueillir toutes les différences, fussent-elles les plus extrêmes” (SICARD, 1984: 55).

Bibliografia

- ABRAHAM, Sylvie (s/d). "Livre-Objet et matière à lecture". In: *Butor et l'Amérique*. (Colloque de Queen's University — textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber). Paris/Montréal: L'Harmattan, pp. 151-158.
- BARTHES, Roland (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.
- BELZANE, Guy (1996). "Pour une esthétique de la déception". In: *Poétique*, n.º 105, pp. 55-69.
- BUTOR, Michel (s/d). *Curriculum Vitae. Entretiens avec André Clavel*. Paris: Plon.
- BUTOR, Michel (1969). *Les Mots dans la Peinture*. Paris: Flammarion / Genève: Les Sentiers de la Création – Éditions d'Art Albert Skira.
- BUTOR, Michel (1984) "Ça marche. Entretien avec Michel Butor". In: *Écrire avec Butor*, Grenoble: TEM - Texte en main, n.º 2, pp. 5-19.
- BUTOR, Michel (1991). *Le Temps Découpé* (Collages de Thierry Renard). Paris: ELA La Différence.
- BUTOR, Michel (1993). *Improvisations sur Michel Butor — L'écriture en transformation*. Paris: ELA La Différence.
- BANCQUART, Marie-Claire & CAHNÉ, Pierre (1992). *Littérature Française du XX^{ème} Siècle*, Paris: P.U.F. .
- GAUDEMAR, Antoine de (1996). "Butroscope". In: *Livres* (14/11/1996), pp. I-III.
- LA CHANCE, Michaël (s/d). "Une écriture matérielle". In: *Butor et l'Amérique*. (Colloque de Queen's University — textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber). Paris/Montréal, L'Harmattan, pp. 103-111.
- LEMAÎTRE, Henri (1994). *Dictionnaire Bordas de Littérature Française*. Paris: Bordas.
- REID, Martine (1994). "Bricolage: an interview with Michel Butor". In: *Yale French Studies. Boudaries: Writing & Drawing*, n.º 84, pp. 17-26.
- RENARD, Thierry (2000), Entrevista de 02 de Abril de 2000¹⁷.
- SICARD, Michel, (1984). "A la carte – Cartes Postales Découpées". In: *Écrire avec Butor*, Grenoble, TEM - Texte en main, n.º 2, pp. 51-70.

¹⁷ Entrevista levada a cabo por Carla Pereira Fonseca e Francisco Sousa Neto, para o e-mail de Thierry Renard (collage@skynet.be), no âmbito do trabalho elaborado, sob orientação da Profª Doutora Maria Eduarda Keating, para o Seminário de Literatura Comparada (Literatura – Pintura) do Mestrado em Literatura Francesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

PLURALISME AXIOLOGIQUE OU COHÉRENCE CULTURELLE: l'enseignement du champ de la littérature interculturelle

MARGARITA ALFARO AMIEIRO
Université Autonome de Madrid
margarita.alfaro@uam.es

Résumé

L'enseignement de la littérature nous situe au cœur de certaines contradictions mises en valeur par les réformes des études universitaires. D'une part, la littérature est conçue en tant que transmission de plusieurs ensembles historiques dont l'un des plus importants est une approche diachronique de la culture. De l'autre, s'impose la tendance à supprimer la vision historique et à considérer la littérature comme la projection d'un système cohérent lié à l'actualité culturelle où certains contenus disparaissent en faveur de la simplification. Or, l'enseignement de la littérature peut être conçu comme un ensemble complexe articulé autour d'interférences diverses où l'étudiant apprend à se situer, aux plans conceptuel et figuratif, au moyen du raisonnement analogique et à ressentir la littérature, en partant de la polarité littérature nationale – littérature interculturelle, comme une expérience esthétique marquée par l'hybridation.

Abstract

The teaching of literature, place us in the centre of some contradictions that characterise the reforms of the actual university studies. From one side literature is understood as the transmission of multiple historical wholes where the most significant is a diachronic cultural approach. On the other, prevails in a progressive way the actual trend of leaving out the historic vision and to consider literature as a projection of a coherent system linked to the cultural present where some contents disappear for simplification. Literature teaching can be understood as a complex group formed by diverse interferences where the student can learn to place himself, whether in a conceptual or in a figurative level, in the middle of the analogical reasoning and to feel literature, starting from the polarity national literature – multicultural literature, as an esthetical experience marked by the hybridisation.

Mots-clés: Enseignement, Littérature, Interculturalité, Hybridation

Keywords: Literature teaching, Multicultural literature, Hybridization

Margarita Alfaro Amieiro, "Pluralisme axiologique ou cohérence culturelle: l'enseignement du champ de la littérature interculturelle", *Carnets*, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement, n° spécial, automne / hiver 2009, pp. 351-363.
<http://carnets.web.ua.pt/>

ISSN 1646-7698

Ce grand monde, que les uns multiplient encore comme especes sous genre, c'est le miroüer où il nous faut regarder pour nous connoistre de bon biais. Somme, je veux que ce soit le livre de mon escolier

Michel de Montaigne, 1969, Livre I : 205

Une Europe de polyglottes n'est pas une Europe de personnes qui parlent couramment beaucoup de langues, mais, dans la meilleure des hypothèses, de personnes qui peuvent se rencontrer en parlant chacune sa propre langue et en comprenant celle de l'autre, mais qui, ne sachant pourtant pas parler celle-ci de façon courante, en la comprenant, même péniblement, comprendraient le « génie », l'univers culturel que chacun exprime en parlant la langue de ses ancêtres et de sa tradition.

Umberto Eco

Présentation¹

L'enseignement et la diffusion des Humanités nous situent au cœur de certaines interrogations, et même de quelques contradictions, mises en valeur par les réformes de l'Enseignement Supérieur en Europe. Le rôle donné historiquement à l'Université depuis la Renaissance (la transmission des Savoirs), se transforme en faveur des exigences du monde globalisé. En effet, les textes officiels diffusés annuellement par L'UNESCO-CEPES (Centre Européen pour l'Enseignement Supérieur) indiquent que :

L'enseignement est à la fois un incubateur pour le changement externe et un innovateur pour la réforme interne. L'enseignement supérieur au Vingt-et-unième siècle connaît des défis et des changements sans précédent dans son histoire - concernant la qualité des programmes d'enseignement, la pédagogie, les structures organisationnelles, le financement, les enseignants, les politiques d'inscription et les offres de programmes d'étude. Un élément important des discussions sur l'enseignement supérieur concerne également son rôle par rapport à d'autres niveaux d'enseignement (UNESCO, 2005 : Éditorial).

Au sein de ce cadre large de l'Enseignement Supérieur en Europe, les études littéraires, liées à l'enseignement des langues étrangères, évoluent très clairement dans le panorama de l'Université, et en particulier de l'Université espagnole, vers une nouvelle

¹ Ce travail s'inscrit au cadre des objectifs du projet de recherche CCG08-UAM-HUM-4429 (Université Autonome de Madrid et Communauté de Madrid), consacré à l'étude de la littérature interculturelle en Europe.

approche axée notamment sur des pratiques communicatives et relationnelles de l'enseignement-apprentissage de la littérature en rapport avec une langue étrangère. Force est de constater que tous les objectifs disciplinaires et méthodologiques des plans d'études précédents sont mis en jeu et qu'un horizon d'avenir s'ouvre face aux enjeux de notre temps.

La littérature nous concerne-t-elle encore ? Quel sens peut-t-elle avoir pour nous ?

Or, cette radicale mise en cause de la littérature nous remet, nous qui prétendons l'enseigner ou la pratiquer, radicalement en cause à notre tour. Dans nos fins comme dans no moyens, dans le sens que nous attribuons aux études littéraires comme dans les méthodes que nous utilisons.

Dobrovsky, 1981 : 8

Notre réflexion (fruit de notre expérience professionnelle depuis 1990 en tant que professeur de littérature française dans un département consacré jusqu'à présent aux études philologiques traditionnelles²) portera sur un cas de figure singulier. C'est-à-dire, la reformulation de l'enseignement de la discipline obligatoire de littérature française (articulée actuellement autour de 6 matières en suivant le critère d'évolution chronologique) et les matières, en option, des littératures francophones, jusqu'à présent divisées en trois domaines géographiques et culturels différenciées: la littérature franco-canadienne, la littérature africaine et la littérature francophone en Europe (la Belgique et la Suisse).

A partir de la prochaine année académique l'arbre des filières des études philologiques instaurés à L'Université Autonome de Madrid, depuis les années 90, doit se réorganiser et les différentes licences (Philologie Française, Philologie Anglaise, Linguistique, Théorie Littéraire et Littérature Comparée) vont être remplacées par une Licence de *Langues modernes, culture et communication*, qui aura pour but d'englober, au moyen d'une articulation modulaire les études de langues modernes (espagnol, français, anglais), littérature, linguistique, didactique des L.E., théorie littéraire et littérature générale et comparée.

Donc, actuellement, lors de l'élaboration de nouveaux cursus, l'enseignement de la littérature se trouve confronté à une double réalité épistémologique. D'une part, la tradition

² La section de Philologie Française de l'Université Autonome de Madrid naît en 1989. Actuellement le Département de Philologie Française est constitué par une vingtaine de professeurs qui assurent l'enseignement de la langue, la linguistique diachronique et synchronique, la littérature, la civilisation, la didactique et la traduction des Licences de Philologie Française, Traduction et Interprétation (où le français est langue B et langue C), Tourisme et français langue B pour les filières des Humanités.

littéraire, conçue en tant que transmission de plusieurs ensembles historiques où le plus significatif est une approche diachronique de la culture. De l'autre, surgit la tendance très forte à supprimer la vision historique et à considérer la littérature comme la projection d'un système cohérent lié à l'actualité culturelle où certains contenus se rendent invisibles et deviennent secondaires en faveur de la simplification. À cette double perspective s'ajoutent aussi de nouveaux paradigmes en termes de références théoriques, modèles d'apprentissage et outils didactiques qui méritent d'être considérés.

À cet égard, et pour établir un parallélisme avec ce qui s'est passé en France depuis quelques années, Jean-Pierre Goldenstein considère que la littérature est devenue un paradigme dialectique qui n'échappe pas aux métamorphoses de la société. Il envisageait, il y a une douzaine d'années³, un renouvellement de l'activité littéraire dans un article intitulée « Savoir-lire littéraires et enseignement universitaire actuel de la littérature ». D'abord il décrit les deux grandes tendances vers lesquelles peut s'orienter la discipline de Littérature Française. Soit vers un apprentissage chronologique, donc de nature encyclopédique, soit vers une approche technique (la connaissance de certaines stratégies analytiques) en rapport avec la critique littéraire. Goldenstein soulignait déjà en 1996 l'importance de ce qu'il appelle le « contrat pédagogique » :

Un enseignement universitaire de la littérature française se doit assurer aujourd'hui un certain nombre de tâches de première urgence. La consolidation des savoirs de base ainsi que l'acquisition des principaux outils intellectuels et matériels propres à favoriser des études de Lettres, explicitement structurées à l'intérieur d'un parcours contractuel, constituent tout d'abord un objectif prioritaire. La notion de « contrat pédagogique » est ici capitale. L'étudiant doit impérativement savoir ce qu'on attend de lui, les objectifs à atteindre et les moyens à mettre en œuvre pour les atteindre.

De ce point de vue, je plaiderai pour une appropriation active et dirigée de faits littéraires systématiquement problématisés et relativisés acquise à partir de théories savantes de référence qui permettent une mainmise effective des sujets apprenants sur l'objet de leur apprentissage. La formation académique doit prioritairement faire appel aux différents systèmes critiques et théoriques aptes à permettre aux étudiants de dominer l'objet d'étude de la façon la plus précise possible de telle sorte que les savoirs acquis à partir de textes donnés soient transférables à d'autres textes et puissent favoriser une démarche personnelle concernant d'autres problématiques (Goldenstein, 1998 : 47-48).

³ J-P- Goldenstein a participé au Colloque *Reflexiones sobre la enseñanza de la Literatura Francesa* organisé par le Département de Philologie Française de L'Université Autonome de Madrid du 26 au 29 février 1996 où se sont présentées les nouvelles propositions.

Nous pourrions alors considérer, de la perspective des Humanités, que la connaissance de la littérature est liée à une tradition disciplinaire qui nous renvoie à l'établissement de la notion de *canon* et dont le principal objectif est la perpétuation du patrimoine littéraire. De cette constatation, deux mots nous intéressent, tradition et canon, parce qu'ils nous offrent deux domaines conceptuels essentiels qui aideront à marquer notre orientation. Le mot tradition, du latin *tradere*, met en valeur la dimension historique des modèles, normes et formes d'une réalité identitaire donnée. Et le mot *canon* (associé à la littérature) est accepté en France vers la moitié du XIX^e siècle et il établit un inventaire d'auteurs et de textes sélectionnés, adressé aux élites et à des fins très concrètes, notamment moralisatrices, idéologiques et esthétiques (Fernández, 2008). En revanche, aujourd'hui, la formation littéraire comme transmission d'un corpus présente des changements significatifs :

Cette fonction s'est transformée progressivement depuis le début du XX^e siècle, lorsque l'école est devenue un lieu de démocratisation et de modernisation des pratiques culturelles : la littérature a gardé ses valeurs, mais celles-ci ont été mises désormais au service de l'idéal démocratique. Lire et connaître les grands auteurs est considéré comme un des moyens les plus sûrs de devenir un citoyen complet en développant à la fois une culture et une exigence éthique et esthétique. Il s'agit d'éduquer à une hiérarchie des valeurs et des goûts en s'appuyant sur un corpus investi de toutes les vertus et en subordonnant la lecture aux contraintes supposées de la littérature » (Dufays, 2006 : 7-8).

Ainsi, au seuil du XXI^e siècle, la notion de « valeur littéraire » évolue et l'idéal de construction identitaire est mis en question parce que « la pluralité des traditions nationales et régionales est l'une des raisons pour lesquelles l'identité européenne manque de cohérence » (Todorov, 2005). Nous constatons, donc, que depuis quelques décennies, le corpus littéraire classique est devenu objet de contestation, à la fois que d'autres pratiques culturelles s'imposent au sein de la société. Notons au passage le succès des études culturelles, sociologiques et anthropologiques qui apparemment rendent la création littéraire, au sens traditionnel, moins pertinente en faveur des sciences sociales. Toutefois la polysémie du mot *culture* exprime « la vulgarisation de l'anthropologie culturelle, vulgarisation qui ne va pas toujours sans contresens ou sans simplification excessive » (Cuhe, 2004 : 96).

A présent, face à l'élaboration des plans d'études auxquels nous sommes confrontés, plusieurs positions se font contrepoids. D'un côté, la littérature devient une notion en rapport avec le passé et donc élitiste. De l'autre, l'université est obligée de refaire ses méthodes d'enseignement-apprentissage. En plus, la participation des étudiants dans les

établissements de l'enseignement supérieur de même que les enquêtes de l'UNESCO à propos des besoins des étudiants soulignent : « qu'une bonne formation universitaire devrait inclure une composante personnelle et professionnelle qui permette à l'étudiant d'évoluer socialement » (UNESCO, 2005).

Or, il convient d'ajouter l'importance du rôle joué par le professeur de littérature au cadre de la transmission du savoir. Serge Doubrovsky, dans une conférence prononcée à Cerisy en 1969 ayant pour titre « Le point de vue du professeur », lors du colloque intitulé *L'enseignement de la littérature*, affirme :

Dans son rapport à son objet, la perception esthétique n'est qu'un cas particulier de la perception naturelle. Si le type de jouissance particulier, qui confère à un ensemble verbal son titre de « littérature » (par opposition à des expériences non-littéraires du langage) n'est pas, d'une certaine façon donné au départ, on ne le trouvera jamais à l'arrivée. Le relativisme culturel ne supprime nullement ce phénomène : simplement, il le déplace le long de l'axe des cultures. (...) La parole publique du discours professoral perd tout sens, si elle n'est reprise, et peut-être rejetée, par le silence d'une relecture intime (Doubrovsky, 1981 : 15-16).

En conséquence, les nouvelles dispositions institutionnelles (et sociales sans doute) se penchent du côté de l'établissement de compétences, méthodes et procédures. A l'intérieur de cette réalité, la littérature risque de perdre sa valeur initiale et la transmission se fait de plus en plus en partant d'un questionnement méthodologique duquel surgit un nouveau cadre programmatique où le plus important est, à notre avis, l'interaction entre *théorie* et *praxis* (Bárcena, 2005). Le passé doit être pris en compte dans la mesure où il éclaire le champ de l'actuel qui se débat entre le présent et le passé. Or, cette imbrication exige certaines considérations. Si, en effet, la lecture se situe au cœur d'une nouvelle méthodologie, l'incorporation d'un corpus plus varié de textes peut contribuer à déplacer l'étude de la littérature car, au plan méthodologique, elle peut se voir absorbée par l'enseignement de la lecture, et en particulier par tous les dispositifs techniques de la lecture littéraire. Cette conception vide le sens global des œuvres littéraires des éléments supra textuels. A ce propos Jean-Louis Dufays observe que :

Dans les différents pays francophones, l'enseignement de la littérature (...) est depuis une trentaine d'années le lieu d'une tension entre deux grands paradigmes, généralement perçus comme antagonistes, l'un qui privilégie la connaissance du patrimoine littéraire, l'autre qui privilégie la pratique méthodique de la lecture (Dufays, 2006 : 7).

En même temps, cette nouvelle réalité, qui est également valable au niveau de l'enseignement supérieur, suppose, au cadre théorique, une double possibilité qui enrichit la dimension heuristique de la littérature. C'est justement la *praxis (action)* qui a besoin d'une coopération littéraire sur laquelle se construit une *poiésis (production)*, qui offre la possibilité à celui qui apprend d'aller, au moyen de la littérature, à la découverte du sens, de soi et de l'altérité. Les deux tendances (soit, le maintien du patrimoine, d'un côté, et soit la lecture critique, de l'autre) ne doivent pas se présenter comme irréconciliables au plan de la transmission des contenus et de l'acquisition des compétences. Notons en outre, qu'une typologie rigoureuse a été déjà établie, et, en matière de l'explication de textes littéraires, elle ouvre la réflexion du modèle pédagogique vers la *pédagogie du projet* faisant de l'apprenant un acteur social : « la pédagogie du projet se révèle un dispositif permettant de varier les relations tâches-actions et de donner un sens à toutes les tâches (...) en les mettant constamment en relation directe avec des actions sociales » (Dufays, 2006 : 10). Les données de cette typologie suivent le classement inductif proposé par le CECR (Cadre Européen Commun de Référence) de 2001 et donnent comme résultat l'analyse actionnelle axée sur des compétences, des attitudes et des valeurs qui permettront à l'étudiant par la suite une meilleure intégration professionnelle : « Si les actes de parole se réalisent dans des activités langagières, celles-ci s'inscrivent elles-mêmes à l'intérieur d'actions en contexte social qui seules leur donnent leur pleine signification » (Consejo de Europa, CECR, 2001 : 14-19)⁴.

Au sens large, l'enseignement de la littérature au niveau supérieur peut être conçu, à notre avis, comme un ensemble complexe articulé autour de sphères d'interférences diverses où l'étudiant apprend à se situer, soit au plan conceptuel, soit au plan figuratif, au moyen du raisonnement analogique et notamment à ressentir la littérature comme une expérience esthétique, voire une expérience intime. La littérature peut donc être réécrite et donc devenir un véritable « faire social » valable pour la formation de « l'acteur social » qu'est l'apprenant, à fortiori l'étudiant universitaire.

⁴ La typologie obéit à un classement inductif des consignes suivantes : Paraphraser, Analyser, Interpréter, Extrapoler, Comparer, Réagir et Transposer.

L'enseignement de la littérature interculturelle francophone

Mais pourquoi s'arrêter à la littérature française ? (...) Il est temps, me semble-t-il, de faire éclater les frontières linguistiques puisque l'héritage national ne joue plus un rôle essentiel, et une même crise se manifeste un peu partout.

Alter, 1981 : 62

En tenant compte de la double perspective conceptuelle et méthodologique, nous avons proposé depuis l'année dernière, dans le cadre du programme des études officielles de Master de l'Université Autonome de Madrid, l'approche interculturelle en rapport avec le caractère plurilingue de l'Europe actuelle qui travaille en faveur du rapprochement et du dialogue. De ce point de vue, *l'intercompréhension* s'instaure de plus en plus comme une voie d'enrichissement et d'ouverture (Rencontres, 2006)⁵. Ce Master, intitulé «Le Français dans le cadre professionnel: des connaissances théoriques aux compétences professionnelles», propose essentiellement un parcours professionnel (60 crédits), mais n'exclut pas la formation dans le domaine de la recherche (60 crédits). Les deux orientations sont articulées autour de plusieurs modules axés sur une formation compréhensive et réflexive en matière de langue, communication, traduction, civilisation et littérature. L'accent est mis sur la formation pluridimensionnelle ainsi que sur la satisfaction des étudiants qui, en général, ce sont des professeurs consacrés à l'enseignement secondaire. En plus, il s'agit d'un Master officiel accepté par la Communauté Autonome de Madrid où la langue et la culture françaises jouent un rôle fondamental et dont la qualité éducative est reliée aux équipements, aux nouvelles technologies, aux ressources et aux profils professionnels.

C'est dans ce sens que nous travaillons dans le cursus intitulé *Littératures des pays francophones* à la frontière entre le pluralisme axiologique et la cohérence culturelle. En effet, nous avons conçu l'étude de la littérature française contemporaine et des littératures francophones dans un contexte plus large, du point de vue culturel, intellectuel, institutionnel, historique et social. L'objectif axial a été donc d'intégrer les connaissances encyclopédiques, d'une part, l'interculturalité et le plurilinguisme, de l'autre. Le programme est articulé en partant de la polarité *littérature nationale française / littérature interculturelle francophone* afin de montrer les points de contact où se profilent des charnières permettant des médiations.

⁵ À l'occasion du salon Expolangues (Porte de Versailles du 17 au 21 janvier 2006), la délégation générale à la langue française et aux langues de France a organisé une table ronde sur l'intercompréhension entre langues apparentées.

Plus particulièrement nous travaillons le champ de la littérature ectopique⁶ (Albaladejo, 2007), déterritorialisée, par opposition à la notion de littérature nationale enracinée historiquement. Ce type de littérature comporte des caractéristiques singulières dont les plus significatives sont : le changement de territoire (associé notamment à des situations d'exil, immigration, voyage-projet), la rencontre avec l'altérité, l'emploi d'une langue différente de celle de la langue première, la dénonciation idéologique et la réflexion autour de l'écriture artistique et de ses possibles manifestations formelles et thématiques comme voie d'un nouveau projet de vie intégré. Le plus important, de ce point de vue, est l'étude de la nouvelle poétique qui dérive de l'expérience de brassage et d'hybridation. Une *transpoétique* qui tisse une nouvelle sensibilité sans ignorer les référents du passé.

A ce propos, Hédi Bouraoui anime consciemment le néologisme *créaculture* pour « (mettre) l'accent sur le côté créateur des valeurs représentant une vision unitaire où le sujet et le monde sont en perpétuelles tensions et créations vers une éventuelle harmonie » (Bouaroui, 2005 : 32). Pour cet auteur il y a quatre composantes de la *créaculture*, « le préfixe créa du mot création ajouté à la culture représente la transformation métaphysique de la linéarité évolutive idéale, sensible, visible et matérialiste, mettant l'accent sur le dynamisme d'une culture qui se fait » :

1. Elle étudie les structures fondatrices d'une civilisation pour saisir les modalités, dégager les notions clés, les constantes qui informent l'unité sous-jacente.
2. Elle met en lumière le dynamisme de la culture en perpétuel devenir, l'évolution et la métamorphose de ces dominances culturelles.
3. Elle centre le débat sur le présent ; le passé est pris en compte dans la mesure où il éclaire le champ de l'actuel.
4. Elle souligne particulièrement le côté créateur de ces idées-forces à partir des chocs culturels selon l'analyse contrastive (Bouaroui, 2005 : 33).

Par ailleurs, nous choisissons l'approche contextuelle qui nous permet de mettre en valeur les interactions des différents champs littéraires et d'étudier un corpus varié d'écrivains qui thématisent l'hybridation et enrichissent le canon esthétique traditionnel à la frontière d'une littérature nationale⁷. Le phénomène littéraire peut donc être abordé en tenant compte des références culturelles où certains auteurs marquent les ruptures et les symbioses du fait littéraire et contribuent à l'évolution au-delà des canons acceptés. De

⁶ L'expression "littérature ectopique" (du grec *ektopos*, indique l'éloignement de sa place) recouvre les phénomènes de la déterritorialisation, reterritorialisation et transterritorialisation auxquels participent un nombre important d'écrivains représentatifs de la littérature interculturelle contemporaine.

⁷ Cf notre travail à propos de l'œuvre littéraire d'Agota Kristof (1936-), auteure d'origine hongroise, exilée en Suisse depuis 1956. La *trilogie des jumeaux* illustre en langue française (langue d'adoption) la richesse de son écriture à la frontière de deux traditions littéraires, la hongroise et la française (Alfaro, 2007, 2008).

même, la littérature interculturelle promeut la *connectivité sociale*, d'après l'expression d'Edgard Morin. Le dialogue interculturel permet l'établissement d'une pédagogie interculturelle qui peut éviter les attitudes autoritaires et rigides de l'enseignement. Bien entendu, le travail de l'enseignant devient notamment le lieu d'un transfert où connaissance théorique, interprétation analytique et participation ouvrent la voie vers l'intercompréhension.

Conclusion

En somme, l'enseignement de la littérature et ses réseaux littéraires peut se transformer dans les nouveaux plans d'études de l'enseignement supérieur en un «lieu d'une tension entre deux grands paradigmes, généralement perçus comme antagonistes, l'un qui privilégie la connaissance du patrimoine littéraire, l'autre qui privilégie la pratique méthodique de la lecture»

Cependant, certains défis surgissent de la réalité sociale et économique. Depuis quelques décennies, la quête d'une citoyenneté stable oblige les états membres de l'Union à incorporer sans cesse des lois et des contextes légaux dans leurs réalités nationales, visant un progrès socio-économique optimal. Or, au sein de la pensée intellectuelle, la réflexion a été menée essentiellement d'un point de vue sociologique en raison des intenses mouvements migratoires que les démocraties occidentales connaissent. Au-delà de la constatation de ces circonstances, dans le domaine des Humanités (la transmission des savoirs) le projet éducatif doit évoluer vers une expérience compréhensive mais notamment vers une expérience réflexive. Enseigner la matière de littérature L.E. devrait contempler l'établissement d'un plan de formation intégral et continue entre l'enseignement primaire, secondaire et universitaire ainsi que la formation de futurs enseignants. En plus, dès la perspective méthodologique et didactique, la littérature actuellement semble, au cadre institutionnel de l'enseignement supérieur, devoir s'adapter plutôt à l'approche par compétences et capacités (savoir faire) au détriment de l'apprentissage de savoirs conceptuels (historiques, techniques et génériques).

Nous constatons que le plus important est, en dehors des bipartitions et des dichotomies, que la littérature est «un domaine disciplinaire complexe et multiforme» qui offre à l'étudiant la possibilité de s'ouvrir à de nouvelles attitudes (savoir être) telles qu'apprendre à vivre, agir et penser en situation d'incertitude et face à une diversité d'approches. Nos étudiants «aurons reçu (de l'œuvre littéraire) les règles d'une démarche qui leur servira dans l'expérience du vécu » (Alter, 1981 : 61-63).

Pour conclure, une question sous-jacente nous interpelle. Question qui se trouve, sans doute, à la base de nos discussions intrauniversitaires que les représentants des sciences expérimentales et des programmes techniques nous posent aux professeurs de

littérature des langues étrangères que nous sommes. La question est la suivante : Pourquoi, donc, enseigner la littérature? La réponse donnée en 1969, lors du colloque de Cerisy - organisé par Serge Doubrovsky et Tzvetan Todorov- et auquel ont participé des critiques aussi célèbres que Genette, Rifaterre, Greimas, Barthes, Pingaud, Alter, était la suivante :

... parce que nous vivons dans un monde inquiet, dans une société bouleversée, dans une culture en transition, où les réponses traditionnelles se vident de substance, où des nouvelles questions se posent, où les sciences pures, les sciences appliquées et, surtout, les sciences sociales montent à l'assaut des humanités (...) (Alter, 1981 : 58).

Quatre décennies plus tard, l'enjeu majeur de l'enseignement supérieur est l'innovation, et l'enjeu de l'enseignement de la littérature aujourd'hui est de viser, certes, la complexité de la mondialisation par le biais de la communication interculturelle et, en plus, de repenser la notion de patrimoine littéraire ayant comme horizon l'identité littéraire de l'Europe (Steiner, 2007 ; Fumaroli *et al.*, 2000). D'après notre expérience, l'étude des littératures francophones à la lumière de la littérature française, depuis la perspective interculturelle, « nous invite à rompre avec cette approche exclusivement nationale, à dissocier littérature et langue nationale et à reconnaître la dimension pluriculturelle de la langue française » (Houdart-Merot, 2006 : 85).

Pour ce faire, une *mission* s'impose aux professeurs de littérature au profit du dialogue interculturel. Nous citons Edgard Morin qui dresse la hiérarchie de cette noble mission éducatrice:

- proporcionar una cultura que permita distinguir, contextualizar, globalizar, enfrentarse con los problemas multidimensionales, globales y fundamentales ;
- preparar los espíritus para hacer frente a las incertidumbres que no cesan de crecer, no sólo haciéndoles descubrir la historia insegura y aleatoria del Universo de la vida, de la humanidad, sino favoreciendo en ellos la inteligencia estratégica y la apuesta por un mundo mejor ;
- educar para la comprensión humana ente próximos y lejanos ;
- enseñar la afiliación a Francia, a su historia, a su cultura, a la ciudadanía republicana, e introducir la afiliación a Europa (Morin, 2000: 133).

Bibliographie

- AGUADO, Teresa (2003). *Pedagogía intercultural*. Madrid : MacGraw Hill
- ALBALADEJO, Tomás (2007). «Ectopic Literature». In : *Papeles de trabajo del Grupo de Investigación C[PyR]*. Madrid, UAM.
- ALFARO, Margarita (1998). « Los procesos de la actividad docente ». In : HOLZBACHER, Ana M^a, SUÁREZ, Pilar (éds) (1998). *Reflexiones sobre la enseñanza de la literatura*. Madrid, Ediciones de la UAM, pp. 77-80.
- ALFARO, Margarita (2007). « Escribir en la frontera. Exilio y escritura en la trilogía de Agota Kristof ». In : ALFARO, Margarita *et al*, *Más allá de la frontera : cinco voces para Europa*. Madrid, Calambur, pp. 19-51.
- ALFARO, Margarita (2008). « Exil et création littéraire au sein de l'Europe contemporaine ». In : *Latitudes. Espaces transnationaux et imaginaires nomades en Europe*. CRTF, Cergy-Pontoise, pp. 125-136.
- ALTER, Jean (1981). « Pourquoi enseigner la littérature ? ». In : DOUBROVSKY, Serge, TODOROV, Tzvetan (orgs). *L'enseignement de la littérature*. Paris, Duculot, pp 53-63.
- BÁRCENA, Fernando (2005). *La experiencia reflexiva en educación*. Madrid, Paidós.
- BOURAOUI, Hédi (2005). *Transpoétique. Éloge du nomadisme*. Montréal, Mémoire d'encrier.
- CONSEJO DE EUROPA (2001) European Language Portafolio del Consejo de Europa. Modern Languages. Versión española : Marco de referencia europeo, la enseñanza y la evaluación de lenguas. <URL : <http://cvc.cervantes.es/obref/marco/>>.
- CUCHE, Denys (2004). *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris, La Découverte.
- DOUBROVSKY, Serge, TODOROV, Tzvetan (orgs) (1981). *L'enseignement de la littérature*. Paris, Duculot.
- DOUBROVSKY, Serge (1981). « Le point de vue du professeur ». In : DOUBROVSKY, Serge, TODOROV, Tzvetan (orgs). *L'enseignement de la littérature*. Paris, Duculot, pp. 7-19.
- DUFAYS, Jean-Louis (2006). « La lecture littéraire, des « pratiques du terrain » aux modèles théoriques ». In : LIDIL (Revue de Linguistique et de didactique des langues), 33, pp. 79-101. <URL : <http://lidil.revues.org/document60.html>>
- FERNÁNDEZ, M^a del Carmen (2008). « Aproximación a la historia del concepto de canon en Francia y a su configuración actual ». In : *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. UCM. <URL : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero 38/canonfr.html>>.
- FUMAROLI, Marc *et al*. *Identité littéraire de l'Europe*. Paris, PUF.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre (1998). « Savoir-lire littéraires et enseignement universitaire actuel de la littérature ». In : HOLZBACHER, Ana M^a, SUÁREZ, Pilar (éds). *Reflexiones sobre la enseñanza de la literatura*. Madrid, Ediciones de la UAM, pp. 35-49.
- HOLZBACHER, Ana M^a, SUÁREZ, Pilar (éds) (1998). *Reflexiones sobre la enseñanza de la literatura*. Madrid, Ediciones de la UAM.
- HOUDART-MEROT, Violaine (2006). « Convergences entre littératures francophones et littérature française : les écritures babéliennes ». In : *Convergences Francophones*. Cergy-Pontoise, CRTF, pp 69-85
- MONTAIGNE, Michel de (1969). *Essais, Livre I*. Paris, Garnier Flammarion.
- MORIN, Edgar (2000). *La mente bien ordenada*. Barcelona, Seix Barral.
- PUREN, Christian (2006). « Explication de textes et perspective actionnelle : la littérature entre le dire scolaire et le faire social ». In : *CELEC-CEDICLEC*. <www.dlc.sup.fr>
- STEINER, George (2007). *La idea de Europa*. Madrid, Siruela.
- TODOROV, Tzvetan (2005). *La peur des barbares*. Paris, Robert Laffont.

UNESCO-CEPES (2005). *L'Enseignement supérieur en Europe. Dialogues de développement dans le contexte de l'éducation pour tous et de l'assurance de la qualité dans l'enseignement supérieur*. Vol XXX, No. 3-4.

POUR UNE NOUVELLE POLITIQUE DES ÉTUDES LITTÉRAIRES FRANCOPHONES

FRANÇOIS PROVENZANO
Université de Liège / F.R.S.-FNRS
francois.provenzano@ulg.ac.be

Résumé

Depuis quelques années, les “études littéraires francophones” se sont implantées dans le paysage académique international. Le présent article se propose de revenir sur quelques aspects de ces développements, en soutenant l’hypothèse qu’ils ont d’abord participé à l’élaboration d’une représentation de la “littérature francophone” conforme au projet d’une “Francophonie” diplomatique, pour ensuite ambitionner une performance inséparablement théorique et politique, notamment par le biais du “modèle gravitationnel” et du paradigme postcolonial. Le reflux de la position de surplomb qui caractérisait ces approches nous conduit enfin à interroger les nouvelles formes de politisation des études littéraires (chez Stanley Fish et Yves Citton), en mettant l’accent sur le fonctionnement rhétorique et idéologique des discours sur la littérature.

Abstract

During the past decades, francophone literary studies emerged on the international academic field. This paper aims to look back at a few aspects of these developments. Our hypothesis is that these studies first contributed to build a representation of “francophone literature” very close to the diplomatic “Francophonie” project, then tried to perform both theoretically and politically (our examples will be the “gravitational model” and the postcolonial paradigm). The reflux of the “overlooking position” which defines these approaches brings us to question the new ways to commit literary studies with politics (in Stanley Fish and Yves Citton), by focusing on the rhetorical and ideological operations in the discourses about literature.

Mots-clés: Études francophones, Politique des études littéraires, Théorie littéraire, Histoire de la Francophonie

Keywords: Francophone studies, Politics of literary studies, Theory of literature, History of Francophonie

Introduction

Le propos que nous développerons dans les pages qui suivent portera principalement sur le statut des études francophones, dont la situation par rapport aux traditionnelles études françaises est, comme on le sait, parfois problématique. Il s'agira d'interroger ce statut selon les grands axes proposés par l'intitulé de ce dossier d'articles, à savoir les "performances" et le "développement" qu'on peut reconnaître à un domaine tel que celui des "études francophones".

Cependant, le point de vue privilégié se voudra métacritique: quelles "performances" attend-on exactement des "cultures littéraires"?; quel "développement" peut-on légitimement leur attribuer?; quels sont, en réalité, les acteurs de ces performances et de ce développement? mais surtout: pourquoi parle-t-on de "performances" et de "développement" à propos des "cultures littéraires"? Autrement dit: quels sont les présupposés d'un discours utilisant un tel vocabulaire à propos des "cultures littéraires"? et est-il légitime que les spécialistes de littérature se posent ces questions, dans ces termes-là?

L'exposé qui suit ne prétend pas apporter des réponses à ces questions, mais simplement, à partir du cas des études francophones, ébaucher — trop rapidement — le cadre dans lequel elles peuvent prendre sens. Ultiment, il s'agira de défendre l'idée d'une approche métacritique comme condition d'une nouvelle prise politique des études littéraires sur leurs objets.

Études francophones: développement

La question du "développement" des études francophones peut paraître vite réglée: oui, les études francophones sont en plein développement et plusieurs indices le prouvent, comme la publication toujours croissante d'ouvrages de référence sur le sujet. Il n'empêche qu'on peut se demander ce qui a provoqué ce développement, ou ce qui l'a encouragé.

La première réponse, qui paraît évidente, consiste à invoquer le développement de l'objet même de ce domaine d'études, à savoir les "littératures francophones". Or, on peut soutenir l'hypothèse inverse, qui considère que les "littératures francophones" ne constituent pas un objet donné et attesté par l'histoire littéraire, mais bien au contraire une construction des "études francophones" elles-mêmes qui, parmi d'autres facteurs, ont contribué à imposer cet objet dans l'univers des représentations collectives.

À partir de quand y a-t-il une "littérature francophone"? Selon quels critères évaluer l'émergence d'un tel ensemble dans le paysage littéraire mondial? Le scénario traditionnel — ou "scénario romantique" — qui permet de comprendre la genèse de la plupart des grands ensembles littéraires nationalisés, ne peut évidemment être convoqué ici: nulle "Nation

francophone” ne constitue le soubassement à la fois spirituel et politique commun sur lequel s’érigerait un monument littéraire présenté comme linguistiquement spécifique et relativement cohérent par rapport à son socle anthropologique¹. Bien que plusieurs stratégies discursives ont été mises en place pour doter la “francophonie littéraire” d’un grand récit semblable au scénario romantique canonique², les faits de l’histoire littéraire interdisent de penser sur ce mode-là l’apparition d’une “littérature francophone”.

Quels sont ces faits? Comme toujours, il est très difficile de répondre à cette question en faisant abstraction des filtres discursifs successifs qui, en livrant chacun leur version de l’histoire, ont contribué à façonner plusieurs représentations efficaces de la “francophonie littéraire”. Disons simplement que les divergences et les flottements constatés dans l’élaboration de ces grands récits indiquent à suffisance que la base historique sur laquelle ils se fondent est loin d’être solide et, en tout cas, n’impose pas l’évidence d’une “littérature francophone” bien identifiable par son panthéon et son système de valeurs spécifiques.

Si l’on déplace la question sur le plan strictement institutionnel, force est de constater également la carence d’un cadre organisationnel spécifique, à chacun des stades de la chaîne de production littéraire. Le personnel est totalement dispersé géographiquement et socio-historiquement; les maisons d’édition relèvent soit d’une sphère strictement locale, soit de la sphère française; les instances de consécration sont, elles aussi, dépendantes de l’économie symbolique hexagonale. C’est en fonction de ce type de constats que Pascale Casanova, dans son ouvrage de géopolitique littéraire mondiale, renonce à identifier une quelconque “francophonie littéraire” dans la “République mondiale des lettres”: “la politique dite de la francophonie ne sera jamais qu’un pâle substitut politique de l’emprise que Paris exerçait (et exerce encore pour une part) dans l’ordre symbolique.” (Casanova, 1999: 174).

L’examen institutionnel fait échouer toute tentative d’isoler un ensemble littéraire “francophone” en tant qu’entité socio-historique spécifique empiriquement attestée. Néanmoins, ce constat n’interdit nullement d’essayer de rendre raison, en théorie, des principes de structuration interne et externe de cet espace, éventuellement pour mettre en évidence tout ce qui rend problématique sa constitution en tant qu’entité littéraire institutionnalisée: cette démarche peut consister, comme Pierre Halen (2001) invite à le faire, à s’intéresser aux données infrastructurelles comparables de chacune des zones littéraires “francophones”, ou à conceptualiser les rapports de dépendance à la France, ou enfin à étudier les modes de sublimations littéraires de ces rapports de dépendance³. Il nous semble

¹ Sur ces questions, voir Thiesse, 2001.

² Voir par exemple Senghor, 1962; Deniau, 1983; Tétu, 1987.

³ Pour ne citer que les travaux les plus représentatifs de chacune de ces voies de recherche: Aron, 2001; Denis et Klinkenberg, 2005: 45-63; Moura, 1999; Beniamino, 1999; Combe, 1995.

opportun de distinguer ce terrain d'investigation théorique du repérage socio-historique de l'objet qui, dans le cas de la "francophonie littéraire", débouche sur un constat d'inexistence.

Demeure alors la question: par quelles voies la "francophonie" s'est-elle ménagée une place dans l'histoire littéraire mondiale? Ses modes de visibilité les plus saillants – ceux qui touchent à la consécration des auteurs – sont, on l'a dit, majoritairement associés à l'institution littéraire centrale. La seule véritable distinction qui correspondrait aux contours d'une "francophonie littéraire", le "Grand Prix de la Francophonie", créé en 1986, est décerné par l'Académie française⁴. Plus ponctuellement, l'appareil consécraire hexagonal ménage une place aux auteurs des périphéries; mais encore faut-il que ceux-ci soient identifiés comme tels et non simplement assimilés à l'institution dominante⁵. Ainsi, par exemple, lorsque *Le Monde* signale l'attribution du Prix Fémina à Françoise Mallet-Joris, le quotidien ne fait aucune mention de la nationalité belge de l'auteur⁶. Deux ans plus tard, le Roumain Vintila Horia, lauréat du Goncourt, est présenté par le même journal comme un "écrivain étranger d'expression française"⁷. Il faut attendre la décennie suivante et le couronnement du Vaudois auteur de *L'Ogre*, pour voir apparaître le label "francophonie", qui "a joué, certes, en faveur de Jacques Chessex"⁸. Suivront, pour le Goncourt, l'Acadienne Antonine Maillet (*Pélagie-la-Charrette*, 1979), le Marocain Tahar Ben Jelloun (*La Nuit sacrée*, 1987), le Martiniquais Patrick Chamoiseau (*Texaco*, 1992), le Libanais Amin Maalouf (*Le Rocher de Tanios*, 1993)⁹.

Deux remarques s'imposent quant à ce panthéon "francophone". Premièrement, comme l'analyse très justement Pascale Casanova (1999: 173), "lorsque les grands prix nationaux étendent leur juridiction à des auteurs issus de l'ex-Empire colonial (au titre de la francophonie ou du Commonwealth), les consécractions sont en quelque sorte triplement hétéronomes: soumises aux critères commerciaux, aux normes nationales et aux préoccupations néo-coloniales". Le capital symbolique des auteurs "francophones" consacrés émane donc moins de la régulation interne d'un ensemble littéraire (relativement)

⁴ Notons en passant que ce prix reflète une conception très élargie du littéraire – on trouve, parmi les lauréats, l'astrophysicien Hubert Reeves, les hommes politiques Abdou Diouf et Bronisław Geremek, ou encore le prêtre Léon-Joseph Suenens –, qui correspond assez bien à l'idée d'une "Weltanschauung francophone" défendue par les promoteurs de la "francophonie" politique.

⁵ Selon Priscilla Parkhurst Ferguson, "[c]ette puissance d'assimilation représente l'autre face de la "mission civilisatrice" et de cet impérialisme linguistique qui ont si bien soutenu l'"esprit de corps" caractéristique de l'institution littéraire française. Celle-ci oppose sa puissance normative à la reconnaissance de réalités radicalement autres" (1991: 279).

⁶ *Le Monde*, 25 novembre 1958, p. 16.

⁷ *Le Monde*, 22 novembre 1960, p. 16.

⁸ *Le Monde*, 22 novembre 1973, p. 22. Dans la même veine, *Le Figaro* affirme que "les Goncourt se sont lancés résolument dans la voie de la francophonie en couronnant Jacques Chessex". (20 novembre 1973, p. 27).

⁹ Signalons, avant eux, le Goncourt "colonial" à René Maran (*Batouala*, 1921) et les Goncourt des "Belges à Paris" Charles Plisnier (*Faux-passeports*, 1937), Francis Walder (*Saint-Germain ou la négociation*, 1958) et François Weyergans (*Trois jours chez ma mère*, 2005). Quant aux cas du franco-sibérien Andreï Makine (*Le Testament français*, 1995) et du franco-américain Jonathan Littell (*Les Bienveillantes*, 2006), ils relèvent eux aussi d'un autre paradigme, qu'on pourrait baptiser "Goncourt francophiles".

homogène que d'un assemblage hétéroclite motivé par des enjeux propres aux champs économique, littéraire et idéologique français. Deuxièmement, si l'on se montre attentif à la chronologie de cette consécration "francophone", on s'avisera que son évolution apparaît relativement synchronisée avec les grandes scissions du processus de construction de la "francophonie" politique et avec le degré d'implication de la France dans ce processus, qui va croissant à partir des années 1980.

Ce constat se voit renforcé par l'examen d'un autre vecteur de visibilité de la "littérature francophone" en tant que telle, à savoir les publications d'anthologies ou d'ouvrages de référence sur cet objet, qui apparaissent massivement elles aussi au tournant des années 1970 et 1980¹⁰. Dans le cadre restreint de cet article, nous nous limiterons à signaler que ces discours, dans leur grande majorité, entretiennent des liens évidents avec le projet d'une "francophonie" politique; soit qu'ils relaient les principaux thèmes et systèmes de valeurs propres à ce projet¹¹, soit qu'ils présentent avec ce dernier des recoupements institutionnels explicites.

Enfin, s'il est un événement qui place annuellement en vitrine une certaine représentation de la littérature, c'est bien le Salon du livre de Paris. En 1985, au moment où se prépare le Sommet de Paris, il est consacré au thème très "francophone": "Écrire les langues françaises". En 2006, au lendemain des émeutes dans les banlieues parisiennes, ce sont à nouveau les "littératures francophones" qui sont "à l'honneur", sur fond d'appel au métissage culturel. Ainsi, présentant la thématique du Salon, Bernard Magnier, Conseiller littéraire auprès du Centre national du livre, questionne rhétoriquement: "La littérature française n'est-elle pas redevable, depuis des siècles, de bien des apports extérieurs greffés sur un territoire lui-même métis, de bien des états-civils enfouis sous des années d'errance?" (Magnier 2006) Après avoir rappelé les ascendances étrangères d'un Montaigne, d'un Rivarol ou d'un Beckett, après avoir évoqué le cas des États-Unis, "qui *bénéficie* consubstantiellement d'un métissage culturel foisonnant" (nous soulignons) et les talents exotiques de langue anglaise (Coetzee, Soyinka, Naipaul), Bernard Magnier énonce le verdict que toute l'entreprise de ce dernier Salon du livre est censée valider: "Les écrivains de langue française offrent, eux aussi, la vitalité de leurs créations." En invitant le lecteur à "ranger définitivement [sa] bibliothèque, [à] y placer, si ce n'est déjà fait, Kateb Yacine et Ahmadou Kourouma entre Kafka et Kundera", cette entreprise de promotion "francophone"

¹⁰ Jusqu'alors, la visibilité de la "littérature (proto-)francophone" est celle d'une annexe plus ou moins identifiable comme telle dans des ensembles plus vastes. L'exemple le plus flagrant de ce type de visibilité un peu calamiteuse est fourni par Viatte, 1958. C'est le non moins célèbre *Guide culturel* dirigé par André Reboullet et Michel Tétu qui, en 1977, amorce le virage d'une prise en compte autonome des productions culturelles "francophones", en vue d'une intégration dans l'institution scolaire.

¹¹ Voir, par exemple: "Fût-ce à travers ses variations, le partage d'une langue suppose ou crée des liens. L'idée s'est donc imposée de rassembler les francophones à travers différentes institutions coordonnant des actions communes, favorisant les échanges de pays à pays." (Joubert *et al.*, 1986: 14).

visé à placer un panthéon estampillé “français” par la langue sur le nouveau marché mondial des littératures.

La représentation officielle de la “littérature francophone” qui est ainsi promue comporte une importante dimension *normative*, puisqu'elle consiste à instrumentaliser les productions de toutes les périphéries de langue française pour en faire les vitrines littéraires légitimes d'une “francophonie” de nature essentiellement diplomatique. L'épaisseur historique et les cadres historiographiques existants sont annulés, au profit d'une mise à plat complète de chacune des traditions en jeu, qui font l'objet d'une même lecture orientée, d'une soumission à une même formule esthétique. Ce type de conception est le propre d'une doxa “francophone” très politisée et abondamment relayée dans l'espace public. Si l'on consulte l'article “Littératures francophones” dans l'*Encyclopedia Universalis*, on lit en effet: “l'essence du projet littéraire francophone [est de] dire la parole particulière et plurielle de groupes humains (parfois minoritaires et menacés) qui font confiance à l'universalité de la langue française pour attester leur présence au monde.” Ainsi définie, la “francophonie littéraire” est bien normative, tant sur le plan de la forme que sur le plan du contenu: est “écrivain francophone” celui qui s'exprime dans un français “universel” (autrement dit, le français classique qui est celui des grandes œuvres de la littérature française *de France*) mais en décrivant des réalités locales, évoquées le cas échéant d'un point de vue “minoritaire et menacé”, c'est-à-dire en cultivant une forme d'exotisme lyrique porté par des valeurs humanistes.

On constate donc que l'inscription d'une “littérature francophone” dans l'histoire littéraire est essentiellement une affaire de représentation, chevillée aux évolutions du projet d'une “francophonie” diplomatique et, en particulier, aux intérêts français portés par ce projet. La faiblesse de l'inscription historique effective du phénomène “littérature francophone” est encore démontrée par la résistance des principaux intéressés eux-mêmes, à savoir ceux qui seraient les “écrivains francophones”. Ceux-ci se montrent en effet généralement très hostiles à l'égard d'un tel étiquetage, dont ils perçoivent clairement la manœuvre idéologique. Édouard Glissant (2006: 18), à qui l'on demande ce que représente pour lui cette notion de “francophonie”, répond: “Les anciennes puissances coloniales partagent ce penchant à rassembler autour d'elles les restes de leur entreprise, surtout au plan des cultures, de la langue et des autres moyens d'expressions.”¹² La dernière en date de ces protestations a pris la forme d'un manifeste “Pour une ‘littérature-monde’ en français”, signé par de nombreux écrivains “francophones” primés par la France. Ceux-ci entendent résolument faire éclater le cadre de la “francophonie littéraire”, fondée sur le postulat obstiné “d'un lien charnel exclusif entre la nation et la langue qui en exprimerait le génie singulier –

¹² Voir également la protestation d'Amin Maalouf (2006).

puisqu'en toute rigueur l'idée de 'francophonie' se donne alors comme le dernier avatar du colonialisme."¹³

Ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui les "études francophones" se sont élaborées principalement en contrepoint par rapport à l'option normative officialisée et ont développé des modèles théoriques et herméneutiques qu'on peut qualifier de *variationnistes* (par opposition à *normatif*). Cependant, cette réflexion théorique sur l'objet – et, partant, son entrée progressive dans l'institution universitaire – a elle aussi contribué à découper une "francophonie littéraire" dans le paysage conceptuel d'aujourd'hui. En effet, le chercheur impose lui aussi l'évidence d'un "fait littéraire francophone" – comme titre un important article de Paul Aron (2001) sur le sujet – lorsqu'il s'interroge sur les modalités méthodologiques de son étude¹⁴.

Dès 1977, Alain Baudot livrait des réflexions fondamentales sur ce qu'il appelait alors "une nouvelle discipline" et dont il interrogeait l'articulation avec la "francophonie" dans son ensemble¹⁵. Pour éviter l'assimilation pure et simple d'une "'science' (même naissante)" avec "une pratique idéologique et institutionnelle", il en appelait à "une réflexion d'ordre épistémologique aussi approfondie que possible". On peut dire que ces réflexions séminales ont été au fondement des démarches variationnistes qui ont participé à la reconnaissance de la "francophonie (littéraire)" comme objet de savoir au cours des dernières décennies du xx^e siècle.

Certes, l'institution universitaire française oppose encore des résistances à la pénétration des "études francophones". La centralité du référent "français" dans les études de lettres et le poids d'une tradition théorique et historiographique ajustée à la littérature hexagonale ont freiné l'importation de nouveaux objets et, surtout, de nouvelles méthodes. L'un des biais par lesquels la "littérature francophone" commence à se rendre visible au sein de l'université française est le biais des études postcoloniales. Cette visibilité demeure cependant assortie du stigmate de la marginalité par rapport à la norme du "littéraire"; comme le souligne Anne Douaire dans un état des lieux de la recherche doctorale en France, "[l]es littératures francophones semblent de plus en plus nettement être ressenties

¹³ [Collectif], "Pour une 'littérature-monde' en français", *Le Monde des livres*, 15 mars 2007. Ce manifeste a trouvé son prolongement dans un volume collectif édité par Michel Le Bris et Jean Rouaud (2007).

¹⁴ Ce passage de l'article en question nous semble assez significatif de ce mouvement rhétorique qui consiste à problématiser la prise en charge théorique de l'objet, mais non son existence même en tant qu'objet soumis au regard théorique: "[...] bien qu'elle soit devenue un objet digne d'être étudié, la francophonie, fait littéraire international, continue de mobiliser une série de termes issus en droite ligne de l'histoire littéraire nationale, française essentiellement. Dès lors, la périodisation, les courants de pensée et d'écriture, les tendances stylistiques francophones sont généralement décrits avec des concepts élaborés dans le contexte spécifique de la littérature française." (Aron, 2001: 40).

¹⁵ " [...] l'insertion des "études francophones" dans un discours plus vaste – cet ensemble de réalités institutionnelles et linguistiques et de croyances collectives qu'on appelle francophonie devrait faire l'objet d'une enquête systématique. " (Baudot, 1978: 146).

par les doctorants comme propices à des investigations que l'on considère comme 'parallèles' ou 'paralittéraires'" (Douaire, 2004: 126).

Moins marquées par le centralisme et l'uniformisation épistémologiques français, les institutions périphériques assument les "études francophones" en les assortissant d'un caractère expérimental, plutôt que marginal. En prise avec des problématiques et des productions majoritairement contemporaines, les recherches en "francophonie" sont l'occasion, pour les *outsiders* du champ de production scientifique, de mettre à l'épreuve des outils conceptuels moins canoniques, de tenter des hybridations théoriques que ne permettrait pas le centre.

En contrepartie, la relative virginité épistémologique, l'absence d'un système conceptuel relativement autonome, rendent ce genre d'études d'autant plus perméables au discours "francophone" extra-universitaire et à l'idéologie d'institutions "francophones", qui sont dès lors portées à se saisir du champ universitaire comme vitrine et caution supplémentaires de leurs politiques. Le phénomène est particulièrement flagrant dans le cadre des décolonisations et de l'étude des "littératures francophones" du Sud¹⁶.

Études francophones: performances?

La configuration que nous venons d'ébaucher nous invite à dire que, dans le cadre des études francophones, la performance théorique se veut toujours un peu articulée à une performance politique. Si l'on s'attache à deux des grands paradigmes d'investigation du littéraire mis au point dans ce champ d'études – d'une part le "modèle gravitationnel", d'autre part la "théorie postcoloniale" –, on constate en effet qu'ils se situent à l'intersection de ces deux ambitions¹⁷.

Le "modèle gravitationnel", proposé par Jean-Marie Klinkenberg, s'appuie sur la métaphore du système solaire pour rendre compte des relations entre un *centre* littéraire et ses *périphéries*. En concentrant l'essentiel des instances de l'institution et en fixant les valeurs du marché symbolique qu'est une littérature, le centre étend son influence à d'autres ensembles littéraires, faiblement institutionnalisés, et appartenant à la même aire linguistique ou ayant entretenu avec lui un rapport politique de domination. Pris dans une dialectique entre forces centripètes (qui poussent à l'assimilation) et centrifuges (qui poussent à la dissimulation), les agents des zones de production périphériques doivent développer des

¹⁶ Voir Moura, 2004: 136. Cette analyse n'est pas valable pour le champ universitaire anglo-saxon, dont la configuration autorise une position nettement plus centrale et plus autonome aux "études francophones", qui s'ancrent de plus en plus nettement au sein du paradigme postcolonial (voir, par exemple, Murphy et Forsdick, 2003; Murdoch et Donadey, 2005).

¹⁷ On trouvera les exposés les plus récents et les plus aboutis de ces deux paradigmes, respectivement dans Denis et Klinkenberg, 2005: 33-63 et dans Moura, 1999.

stratégies visant soit à monnayer leur reconnaissance symbolique auprès des instances parisiennes, soit à constituer ce que Pierre Bourdieu a appelé, à propos de la Belgique francophone, un “marché protégé” (Bourdieu, 1985: 5) et que Benoît Denis a théorisé par la notion de “sous-champ” (Denis, 2005); autrement dit, à développer leurs propres normes de fonctionnement sans pour autant pouvoir effacer la domination symbolique du centre.

L'autre grand paradigme socio-historique variationniste – la théorie postcoloniale – s'inspire quant à lui de la tradition critique anglo-saxonne¹⁸. Il a été introduit dans le paysage universitaire français par Jean-Marc Moura et, si les démarrages ont pu paraître un peu lents, ce genre de travaux semble enfin susciter un certain engouement auprès des chercheurs en “études francophones”, mais pas seulement¹⁹. Fondé sur une approche des littératures attentive aux conditions socioculturelles de production, le paradigme postcolonial vise plus particulièrement à intégrer le sens politique à l'étude du littéraire. Le caractère irréfutable du fait colonial doit déterminer l'appréhension des “littératures francophones”, aussi bien dans leurs configurations institutionnelles que dans leurs écritures ou dans leurs environnements discursifs, puisque l'analyse met en relation l'instabilité énonciative caractéristique de l'“écrivain francophone” avec les choix esthétiques opérés dans ses œuvres.

Ces deux grands paradigmes théoriques nourrissent une ambition qu'on peut qualifier de politique, puisqu'il s'agit de mettre en question les échelles de valeur établies, en s'attachant aux statuts périphériques et dominés des corpus étudiés.

Cette ambition rencontre cependant deux limites, dans sa mise en œuvre concrète dans l'institution universitaire. Premièrement, le déploiement théorique à propos des littératures dites “périphériques” dote inmanquablement ces objets d'une plus-value symbolique: là où il s'agissait de suspendre les jugements de valeur, on en vient finalement à les retourner pour glorifier les objets autrefois minorisés d'une aura de rebelles à l'ordre littéraire établi. Les clés interprétatives mobilisées sur ces corpus s'ajustent à cette nouvelle axiologie; on touche là à la seconde limite évoquée: une théorie littéraire se voulant politique au départ en vient à produire des caractérisations très générales des corpus, qui sont déduites de configurations textuelles telles que la langue d'écriture ou l'énonciation. La critique postcoloniale parle par exemple d'une “scénographie postcoloniale” pour renvoyer à la “définition forte de l'espace d'énonciation” qui caractériserait l'œuvre “francophone” en général et lui assurerait sa valeur littéraire distinctive.

¹⁸ On fait souvent remonter les origines de la *postcolonial theory* au célèbre *Orientalism* d'Edward Said (1978) et au collectif *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, 1989), qui ouvriront la voie, dans les années 1990, à une proliférante bibliographie sur les littératures de l'ancien Commonwealth.

¹⁹ Comme en témoignent les récentes traductions de deux auteurs phares de la théorie postcoloniale: Lazarus, 2006 et Bhabha, 2007.

Les deux limites de l'ambition politique de ces paradigmes sont donc d'une part le mouvement de valorisation symbolique des objets, qui porte la périphérie à devenir finalement le centre, d'autre part le mouvement de mise en cohérence des corpus, qui porte la pluralité des textes à se réduire à quelques topiques poétiques posées comme spécifiques (l'hybridation langagière, l'instabilité énonciative, etc.).

Quelle politique des études littéraires (francophones)?

Pour en venir au volet plus prospectif de cet article, nous élargirons le cadre de notre réflexion, en nous faisant l'écho de deux questionnements actuels sur le sens politique qu'on peut accorder aux études littéraires, au-delà des limites qu'on vient de signaler à propos des "études francophones".

De manière très schématique et trop réductrice, nous avons montré comment, au cours des décennies qui précèdent, l'adoption d'une pensée critique dans les études littéraires (importée de la théorie sociologique de la domination ou des courants anglo-saxons des *postcolonial studies*) avait tenté de redynamiser la portée politique de l'étude de la littérature – "francophone" notamment – en se posant à l'encontre des lectures dites "internes" ou d'une conception purement esthétisante de l'expérience littéraire. Deux publications récentes – Fish, 2007²⁰ et Citton, 2007, parmi d'autres sans doute – nous semblent très symptomatiques d'un reflux de cette tendance, ou en tout cas d'une relance de la réflexion vers de nouvelles voies.

Sans pouvoir entrer dans les détails des développements de ces deux auteurs, nous nous focaliserons sur leur hypothèse quant aux liens entre les études littéraires et la politique, ce qui nous mènera vers la conclusion de notre propos.

Stanley Fish est de loin le plus polémique des deux auteurs. Nous ne nous attarderons pas ici sur la théorie de l'interprétation (notamment autour de la notion de "communauté interprétative"), qui constitue l'essentiel de son propos, pour évoquer uniquement la réfutation radicale que l'auteur oppose à tous ceux qui entendent faire de la politique en étudiant la littérature (Fish, 1994; Fish, 2007: 106-114). Il n'y a pas, nous dit le professeur américain, de critique politique qui s'opposerait à une critique non-politique; l'une et l'autre ne sont que deux pratiques strictement *universitaires*, qui utilisent des vocabulaires différents mais pour finalement obtenir un résultat similaire, à savoir une interprétation qui prend son sens dans le champ discursif précis de la discipline universitaire. Car il n'y a pas,

²⁰ Il s'agit de la traduction française de textes publiés en anglais dès les années 1980.

selon Fish, de travail universitaire qui puisse être en même temps, avec la même intention, un travail politique.

Chez Yves Citton, cette vision ouvertement pessimiste et désenchantée des pouvoirs de la littérature et de ses interprètes sur le monde tel qu'il va s'accompagne d'une tentative de re-politiser autrement l'acte métalittéraire²¹. L'auteur défend le principe d'une lecture actualisante des textes littéraires qui consiste, pour faire bref, à se tenir dans l'entre-deux d'une mise à distance du texte et d'une adhésion à soi, à s'enfermer dans l'expérience esthétique avec cet autre qu'est le texte, tout en s'autorisant de l'investir de ses croyances et de ses convictions. C'est dans cet acte-là qu'Yves Citton situe le meilleur sens politique qu'on puisse trouver aux études littéraires dans nos sociétés occidentales: "c'est *en goûtant au plaisir propre de la littérature* qu'on fait le geste politique le plus significatif, dans des sociétés d'abondance affairées à s'emprisonner dans l'aliénation travailliste." (Citton, 2007: 31). Autrement dit, c'est en s'engageant entièrement dans l'activité interprétative que le spécialiste de littérature se rend autonome de toute exploitation institutionnelle et subvertit le néotravaillisme contemporain et ses logiques de production. Dès lors, l'auteur dénoue l'opposition entre une conception belle-lettriste et une conception politiquement instrumentalisée de l'expérience littéraire, puisque l'une est chevillée à l'autre: c'est en goûtant ou en donnant à goûter au plaisir du texte que le professionnel de la littérature réalise la meilleure actualisation sociopolitique qui soit possible pour son travail.

Ce qu'on lit chez ces deux auteurs, c'est bien un reflux de la position critique qui consistait à prendre sur la littérature un point de vue en surplomb, à voir dans les textes littéraires *d'abord* les résultats ou les échos de rapports de force qu'il s'agissait, pour le spécialiste, d'objectiver en fonction de modèles théoriques principalement centrés sur ces rapports de force. Chez Fish et chez Citton, le propos s'adosse plutôt à une théorie de l'*interprétation* littéraire pour situer, au cœur de cet acte interprétatif, le seul pouvoir politique du spécialiste en littérature.

Dans l'un et l'autre cas (chez les théoriciens de la littérature francophone d'un côté, chez Fish et Citton de l'autre), on a affaire à deux conceptions différentes du littéraire, à deux idéologies du littéraire, soutenues à chaque fois par une rhétorique métalittéraire particulière. Une rhétorique orientée tantôt vers le déploiement théorique, tantôt vers la charge polémique; une idéologie centrée tantôt sur les vertus émancipatrices de la pratique littéraire ou sur le statut périphérique de ses producteurs, tantôt sur la valeur esthétique distinctive de la littérature.

²¹ Le livre d'Yves Citton se veut d'ailleurs une réponse aux déclarations de Nicolas Sarkozy lors de la campagne présidentielle de 2007, selon lesquelles les études de lettres n'auraient que peu de pertinence dans la société contemporaine.

C'est à ce point de notre développement que nous souhaitons arriver, pour soutenir l'hypothèse que ces idéologies et ces rhétoriques métalittéraires constituent de nouvelles prises possibles pour les études littéraires et de nouvelles occasions de politiser leur pratique. Nous entendons par là que les questions qui peuvent relancer l'expertise littéraire ("francophone", mais pas seulement) sur de nouvelles voies ne seraient plus seulement: "que signifie tel texte littéraire?", ou "que nous dit tel texte littéraire sur le monde d'hier ou d'aujourd'hui"; mais aussi: "qu'est-ce qui fait qu'on a pu lire tel texte littéraire, à un certain moment, en fonction de tel modèle théorique ou en connexion avec telle problématique sociopolitique?", ou "comment a-t-on pu justifier tel type de lecture esthétisante ou au contraire politisante dans tel ou tel contexte académique, ou plus largement sociologique?". Il ne s'agirait donc pas de choisir entre une connexion et une déconnexion politiques des lectures littéraires, mais de s'interroger précisément sur les conditions et les modalités de telles connexions et déconnexions, au fil des époques et des conjonctures. Pour reprendre nos interrogations de départ: pourquoi, dans un colloque littéraire en 2008, est-on amené à parler des "cultures littéraires" en termes de "performances" et de "développement"?

Se poser ces questions reviendrait, à nos yeux, à faire un travail politique, dans la mesure où une telle déconstruction des lectures pointerait ce qui fait que telle lecture est, à tel moment et dans tel contexte, considérée comme politique ou non. Ce travail n'en demeure pas moins situé dans la stricte juridiction professionnelle du spécialiste universitaire, puisque ces lectures, ce sont ses pairs qui les ont produites, selon des codes qu'il est le mieux qualifié pour comprendre et expliciter.

Notre propos sur les "études francophones" nous a donc conduit à plaider pour une histoire culturelle des idéologies littéraires et des rhétoriques métalittéraires. Ce type de démarche s'appliquerait particulièrement bien aux "littératures francophones", dans la mesure où celles-ci sont associées à des contextes socio-historiques et socio-discursifs très chargés idéologiquement, qui mettent en jeu de façon centrale la valeur symbolique de la littérature et le type de caractérisation qu'on lui accorde ("française", "francophone", "migrante", "périphérique", "postcoloniale", etc.). Il serait cependant très instructif de comparer ce mécanisme qui opère à propos des "littératures francophones" avec d'autres complexes socio-rhétoriques de production de la valeur symbolique et de la fonction idéologique de la littérature, aussi divers que le "marxisme", le "Romantisme", le "structuralisme" ou le "féminisme".

Bibliographie

- ALEXANDRE (Didier) *et alii* (éds.), 2004: *La traversée des thèses. Bilan de la recherche doctorale en littérature française du XX^e siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- ARON (Paul), 2001. "Le fait littéraire francophone". In: FONKOUA (Romuald) et HALEN (Pierre) (éds.). *Les champs littéraires africains*. Paris: Karthala, coll. "Lettres du sud", pp. 39-55.
- BAUDOT (Alain), 1978. "Les études francophones: émergence d'une nouvelle discipline". In: *Le Renouveau des études françaises*. Montréal: AUPELF, pp. 143-146.
- BENIAMINO (Michel), 1999. *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. Paris: L'Harmattan, coll. "Espaces francophones".
- BHABHA (Homi K.), 2007. *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris: Payot.
- BOURDIEU (Pierre), 1985. "Existe-t-il une littérature belge? Limites d'un champ et frontières politiques". In: *Études de lettres*, vol. III, pp. 3-6.
- CASANOVA (Pascale), 1999. *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- CITTON (Yves), 2007. *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?* Paris: éditions Amsterdam.
- COLLECTIF, 1962. *Le français, langue vivante*. In: *Esprit*, n° 311, novembre 1962.
- COMBE (Dominique), 1995. *Poétiques francophones*. Paris: Hachette, coll. "Hachette Supérieur".
- DENIAU (Xavier), 1983. *La francophonie*. Paris: PUF, coll. "Que sais-je?".
- DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), 2005. *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles: Labor, coll. "Espace Nord – Références".
- DENIS (Benoît), 2005. "La littérature francophone de Belgique. Périphérie et autonomie". In: DUBOIS (Jacques), DURAND (Pascal) et WINKIN (Yves) (éds.). *Le symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*. Liège: Éditions de l'Université de Liège, coll. "Sociopolis", pp. 175-184.
- DOUAIRE (Anne), 2004. [Intervention à la Table ronde sur la francophonie]. In: ALEXANDRE (Didier) *et alii* (éds.), 2004.
- FISH (Stanley), 1994. *Professional correctness: literary studies and political change*. Oxford: University Press.
- FISH (Stanley), 2007. *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. Paris: Les prairies ordinaires.
- FORSDICK (Charles) et MURPHY (David) (éds.), 2003. *Francophone postcolonial studies: a critical introduction*. Londres: Arnold.
- GLISSANT (Édouard), 2006. "Pour une franco(poly)phonie" [entretien]. In: *Les Inrockuptibles*, n° 537, 14 mars 2006.
- HALEN (Pierre), 2001. "Constructions identitaires et stratégies d'émergence. Notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone". In: *Études françaises* (Montréal), t. XXXVII, 2, pp. 13-31.
- JOUBERT (Jean-Louis) *et alii* (éds.), 1986. *Les littératures francophones depuis 1945*. Paris: Bordas.
- LAZARUS (Neil), 2006. *Penser le postcolonial: une introduction critique*. Paris: éditions Amsterdam.
- LE BRIS (Michel) et ROUAUD (Jean) (éds.), 2007. *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard.
- MAALOUF (Amin), 2006. "Contre 'la littérature francophone'". In: *Le Monde des livres*, 10 mars 2006.
- MAGNIER (Bernard), 2006. "Présentation des littératures francophones". In: CENTRE NATIONAL DU LIVRE [on line] (actualisé le 2 mars 2006, consulté le 20 avril 2006)
<<http://www.centrenationaldulivre.fr/?Les-litteratures-francophones>>
- MOURA (Jean-Marc), 1999. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF.

- MOURA (Jean-Marc), 2004. [Intervention à la Table ronde sur la francophonie]. In: ALEXANDRE (Didier) *et alii* (éds.), 2004.
- MURDOCH (H. Adlai) et DONADEY (Anne) (éds.), 2005. *Postcolonial theory and francophone literary studies*. Gainesville: UP of Florida.
- PARKHURST FERGUSON (Priscilla), 1991. *La France, Nation littéraire*. Bruxelles: Labor.
- REBOULLET (André) et TÉTU (Michel) (éds.), 1977. *Guide culturel. Civilisations et littératures d'expression française*. Québec, Hachette – Les Presses de l'Université de Laval.
- TÉTU (Michel), 1987. *La francophonie. Histoire, problématique et perspectives*. Montréal: Guérin littérature.
- VATTE (Auguste), 1958. "Littérature d'expression française dans la France d'Outre-mer et à l'étranger". In: QUENEAU (Raymond) (éd.). *Histoire des littératures, 3: Littératures françaises, connexes et marginales*. Paris: Gallimard, coll. "Encyclopédie de la Pléiade", pp. 1367-1413.

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DANS LES PROGRAMMES SCOLAIRES CONGOLAIS

Un choix de développement culturel conflictuel

OMER MASSOUMOU

Université Marien Ngouabi

omer.massoumou@gmail.com

Résumé

L'objet de notre réflexion est d'étudier le rôle assigné à l'enseignement de la littérature au Congo dans les classes du secondaire littéraire (lycée). En considérant les choix institutionnels au sujet des œuvres littéraires, il apparaît que le Congo accorde une place non négligeable aux littératures congolaise et française. Nous construisons notre réflexion autour de trois axes. Nous allons premièrement aborder des questions liées aux éléments linguistiques, idéologiques, esthétiques ou thématiques motivant éventuellement le choix des textes et des genres littéraires. Nous voudrions deuxièmement apprécier le sens de la juxtaposition des deux littératures, nationale et française dans les programmes. Troisièmement nous traiterons d'une donnée diachronique. Pour le Congo le choix actuel des œuvres littéraires répond au contexte historique post-monopartiste (1990) où la censure n'est plus de mise. La notion de liberté qu'apporte la régime politique démocratique semble ouvrir la voie à toute valeur idéologique, culturelle et esthétique.

Abstract

The goal of this study is to demonstrate the role assigned to the literary teaching in the Republic of Congo in the fifth form of literature (secondary school). Considering the institutional choice of the literary works, it appears that the Republic of Congo attaches an important value to the Congolese and French literatures. Our study will bear on threefold key points. Firstly, we are going to deal with questions related to linguistic, ideological, aesthetic or thematic issues motivating the choice of the literary textbooks and genres. Secondly, we want to appraise the meaning of the juxtaposition of the national and French literatures in the curriculums. Thirdly, we will concentrate on diachronic data. As regards the Republic of Congo, the present choice of literary works refers to the post single party historical context (1990) when the censorship is not obligatory. The liberty notion advanced by the democratic political regime seems to open the way to ideological, cultural and aesthetic values.

Mots-clés: Littérature congolaise, Littérature française, Réception, Valeurs littéraires

Keywords: Congolese literature, French literature, Reception, Literacy values

Introduction

L'objet de notre réflexion est de montrer comment le rôle assigné à l'enseignement de la littérature au Congo dans les classes du secondaire littéraire (lycée) ne répond pas à un objectif clair et à une véritable demande de formation. L'offre d'éducation définit un cursus où les compétences à acquérir ne coïncident pas à des attentes exprimées et restent peu suivies si nous tenons compte de la théorie de la réception de Hans Robert Jauss. Pour la formation de la personnalité de l'élève, les œuvres étudiées dans le cursus scolaire devraient jouer un rôle décisif. En considérant les choix institutionnels au sujet des œuvres littéraires, il apparaît que le Congo accorde une place non négligeable aux littératures congolaise et française. Nous nous sommes intéressé particulièrement au cursus des élèves de la série littéraire des lycées d'enseignement général. Nous relevons que les ouvrages au programme relèvent des littératures congolaise et française et qu'ils ne répondent pas explicitement à un horizon d'attente.

Une telle réalité, est-elle voulue ? Vise-t-elle une appropriation de la langue et de la culture française par la littérature ? Explique-t-elle une volonté institutionnelle de rattachement à la France ? Le programme de français du lycée élaboré par l'Institut national de recherche et d'actions pédagogiques (INRAP, 2002) ne fournit en effet aucune réponse à ces différentes questions. Nous apprenons au début de ce programme que « le français est perçu comme un instrument pour aborder la littérature » (INRAP, 2002 : 1) et que les quatre objectifs généraux du programme portent sur la compréhension d'une œuvre, l'expression orale, l'expression écrite et le développement des compétences acquises.

Nous allons premièrement aborder des questions liées aux éléments linguistiques, idéologiques, esthétiques ou thématiques motivant éventuellement le choix des textes et des genres littéraires. Il s'agit de traiter de la question de la réception institutionnelle qui est bien favorable à la littérature française dans le cas des programmes de français du secondaire deuxième degré, par ce fait même évaluer celle (la réception) des élèves. Nous voudrions deuxièmement apprécier le sens de la juxtaposition de deux littératures, nationale et française dans les programmes. Nous chercherons à montrer si cela repose sur un *a priori* favorable au sujet de la littérature française qui contribuerait à une meilleure éducation des apprenants. S'il apparaît que les acteurs du système éducatif semblent porter peu d'attention à l'histoire des textes littéraires retenus et réduisent l'approche du texte littéraire au fonctionnement narratif et à la morale de l'histoire, nous réalisons que ces objectifs ne correspondent pas au rôle que doit assumer une littérature surtout la littérature moderne et contemporaine. Nous présenterons quelques aspects conflictuels relevés dans l'enseignement de la littérature. Troisièmement nous traiterons d'une donnée diachronique.

Pour le Congo, le choix actuel des œuvres littéraires répond au contexte historique post-monopartiste (1990) où la censure n'est plus de mise. La notion de liberté qu'apporte le régime politique démocratique semble ouvrir la voie à toute valeur idéologique, culturelle et esthétique. Toute œuvre semble maintenant accessible et cela pose également un problème. Nous présenterons les résultats d'une enquête mettant en exergue la divergence d'intérêt accordée par les élèves aux deux littératures enseignées.

Dans cette réflexion, nous voudrions porter spécifiquement notre attention au programme de la série littéraire.

Une réception divergente de la littérature française

La réception de la littérature française au Congo est assez contradictoire si l'on observe l'attitude des principaux acteurs du système éducatif. En effet, les organismes étatiques restent très favorables à la littérature française alors que les élèves du secondaire la rejettent majoritairement. Le tableau 1 relatif aux œuvres littéraires au programme dans les lycées d'enseignement général est un point de départ pour faire un commentaire sur les choix institutionnels dans les programmes de formation des élèves.

	Œuvres littéraires au programme de la série littéraire (A)	Œuvres littéraires au programme des séries scientifiques (C et D)	Œuvres littéraires au programme de toutes les séries (A, C, D)
Classes de seconde	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Chroniques congolaises</i> de Tati Loutard ▪ <i>L'Ecole des femmes</i> de Molière ▪ <i>Dictionnaire français</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Chroniques congolaises</i> de Tati Loutard ▪ <i>Dictionnaire français</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Anthologie des littératures francophones (XVI^e et XVII^e siècles)</i>
Classes de première	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>L'Anté peuple</i> de Sony Labou Tansi ▪ <i>L'Etranger</i> de Camus ▪ <i>Anthologie de poésie</i> de J. Chevrier ▪ <i>Dictionnaire français</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>L'Etranger</i> de Camus ▪ <i>Dictionnaire</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Anthologie des littératures francophones (XVIII^e et XIX^e siècles)</i>
Classes de terminale	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Le Pleurer-rire</i> de H. Lopes ▪ <i>Le Mariage de Figaro</i> de Beaumarchais ▪ <i>Dictionnaire français</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Le Pleurer-rire</i> de H. Lopes ▪ <i>Dictionnaire français</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Anthologie des littératures francophones (XX^e siècle)</i>

Tableau 1 : les œuvres littéraires au programme au lycée

Nous portons essentiellement notre attention sur le programme de la série littéraire. La formation littéraire est en effet envisagée à partir d'une œuvre congolaise et d'une œuvre française. La recommandation d'un dictionnaire de langue française conforte la référence à la France en tant que pays « fournissant » la langue et la littérature dans l'enseignement au Congo. Nous relevons en effet qu'en classe de seconde ce sont *Les Chroniques congolaises* de Jean-Baptiste Tati-Loutard et *L'Ecole des femmes* de Molière, en classe de première ce sont *L'Anté-peuple* Sony Labou-Tansi et *L'Etranger* d'Albert Camus et en terminale, ce sont *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes et *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais qui sont juxtaposés. Cette juxtaposition établit une situation où les littératures congolaise et française apparaissent comme les principaux modèles pour la formation culturelle des jeunes congolais. Ces littératures deviennent des objets d'étude pour les jeunes qui n'ont pas nécessairement les prérequis pour bien assimiler les différentes composantes. L'organisme étatique, l'INRAP qui a retenu cette double dynamique ne la justifie pas. Nous pensons que pour les décideurs, la France, en tant qu'ancien pays colonisateur du Congo, elle continue de représenter un modèle de développement culturel, idéologique et esthétique. Ainsi, le Congo est situé de façon latente dans l'histoire littéraire ou culturelle de la France. Hans Robert Jauss affirme (1978 : 270) : « Pour qu'une œuvre du passé continue d'être agissante, il faut qu'elle suscite l'intérêt latent ou délibéré de la postérité qui poursuit sa réception ou en renoue le fil rompu ». Cette filiation latente correspond à une ouverture sur la richesse de la littérature française où les genres, les mouvements, les idées, etc. permettent d'aborder la littérature congolaise et d'autres littératures nationales. Le caractère « classique » des œuvres de la littérature française abondamment étudiées favorise leur assimilation par le lecteur congolais. Les œuvres au programme permettent aussi de comprendre les genres littéraires : théâtre, roman, poésie...

Mais nous pensons que le choix des œuvres littéraires françaises est conflictuel et repose sur des approximations délicates. Nous avons relevé que pour l'INRAP, les objectifs pédagogiques suffisaient à justifier l'approche d'une pièce de théâtre ou d'un roman compris comme genre. Une telle façon de faire permet de parler d'une réception restrictive et cela relègue à un niveau négligeable des aspects sur l'histoire littéraire, sur l'évolution des idées culturelles, sur les aspects esthétiques, etc. Et comme les élèves ne sont pas préparés à lire ces ouvrages, ils les trouvent peu intéressants. En classe de seconde par exemple, la lecture de *L'Ecole des femmes* reste délicate si le texte est en ancien français. En plus, par son cursus, l'élève n'a pas appris la versification française. Si le thème du mariage peut intéresser des adolescents, mais le cadre esthétique est jugé ennuyeux. Les élèves vont davantage rire avec *Trois prétendants un mari* qu'avec *L'Ecole des femmes*. Nous voulons

en effet dire que la réception des œuvres françaises par les élèves est plutôt une réception-rejet. Il n'existe pas de véritable dialogue entre l'élève congolais et le texte qui lui est proposé. Au secondaire, les élèves n'apprécient pas favorablement la littérature française. Ils préfèrent à 65,76% la littérature congolaise. La nécessité de dialogue dont parle H. R. Jauss est absente :

L'effet de l'œuvre et sa réception s'articulent en un dialogue entre un sujet présent et un dialogue passé ; celui-ci ne peut encore "dire quelque chose" à celui-là que si le sujet présent découvre la réponse implicite contenue dans les discours passés et l'aperçoit comme réponse à une question qu'il lui appartient, à lui, de poser maintenant. (Hans Robert Jauss, 1978 : 271).

Si l'enseignement de la littérature congolaise pose moins de problème parce que les textes nous sont contemporains et que les problèmes abordés sont souvent ceux que la société congolaise a connus, cela n'est pas le cas pour la littérature française.

Si nous admettons que chaque texte littéraire représente à la fois un espace linguistique, idéologique, culturel et esthétique, nous ne comprenons pas comment ici les textes littéraires offerts aux jeunes congolais ne sont pas abordés dans l'esprit de la diffusion des biens culturels.

Le sens d'une juxtaposition littéraire

Pour la série littéraire, nous l'avons observé, le programme d'enseignement repose sur une double dynamique. En posant la littérature française comme la principale littérature étrangère au programme, l'Etat congolais a défini une filiation, une ouverture à la culture française. Il est évident que si à la place des auteurs français, le programme avait retenu des auteurs francophones (canadiens, belges) ou non francophones (chinois ou lusophones), la formation culturelle aurait une incidence non pas d'acceptation voire d'assimilation mais de découverte d'un autre espace culturel. Il y aurait nécessairement une attitude différente. La forte présence de la littérature française replace dans le rapport historique du colon à colonisé, du maître et du valet, ce qui peut tendre à dénaturer l'esprit critique.

Mais nous sommes tenté de croire aussi que la place accordée à la littérature française correspond à une démarche de convenance, de facilité. Il était en effet plus aisé pour les décideurs de choisir des auteurs français dont les nombreuses approches descriptives, thématiques en favorisaient la saisie. Faute de réponses institutionnelles, nous essayons de définir des hypothèses qui peuvent expliquer une telle réalité. On pourrait ainsi retenir que le fait que la France appuie probablement le système éducatif congolais et cela

se traduit en retour par la réalité décrite. On pourrait aussi penser à un métissage culturel dans la mesure où les jeunes lycéens reçoivent un enseignement sur deux littératures basées sur des cultures différentes. Si par la littérature congolaise, les élèves restaient au contact des valeurs culturelles locales, par la littérature française, ils accédaient à un espace culturel de modernité.

Ces postulats qui peuvent avoir fondé la structuration du programme de la série littéraire nous permettent de penser ici la réception que les élèves réservent aux deux littératures au programme. Si au niveau institutionnel, les réponses officielles n'existent pas, pour ce qui concerne la réception des littératures par les élèves, il a juste été question de mener une enquête auprès d'une centaine d'entre eux pour évaluer le poids des littératures congolaise et française. Nous avons ainsi interrogé 111 élèves au niveau de deux lycées d'enseignement général à Brazzaville¹. Sans chercher à reprendre ici les détails des questions, nous voulons relever quelques réponses qui donnent des indications sur les sentiments des élèves. L'une des questions portait sur la lecture jugée difficile ou facile des deux littératures. De façon majoritaire, 51% d'élèves ont jugé la littérature française d'accès difficile contre 28% pour la littérature congolaise (le reste des élèves ne s'étant pas prononcés). Si les élèves affirment connaître des auteurs français (Beaumarchais [cité par 96 élèves], Camus [80], Molière [75]), ce sont surtout des auteurs au programme. 66% des élèves affichent une préférence de la littérature congolaise. Ils trouvent en effet l'étude d'une œuvre littéraire congolaise ou africaine plus intéressante pour des raisons diverses dont l'univers culturel, les réalités sociopolitiques, le vocabulaire... Mais la préférence de la littérature n'est pas nécessairement traduite par une connaissance effective des textes ou des auteurs. Les auteurs congolais ou africains sont en effet curieusement moins cités comme auteurs lus. Le tableau suivant nous permet de relever les discordances.

Genre	Œuvres	Nbre d'élèves ayant lu le livre
Romans	<i>L'Etat honteux</i>	2
	<i>L'Etranger</i>	45
Pièces de théâtre	<i>Mariage de Figaro</i>	25
	<i>Trois prétendants un mari</i>	11
Poésies	<i>Fleurs du mal</i>	10
	<i>Mauvais sang</i>	4

Tableau 2 sur la lecture des œuvres

¹ L'enquête a été menée dans le cadre d'un programme qui vise à définir la réception de la littérature française au Congo. Une publication y relative est prévue en fin d'année ou au de l'année 2010.

Il apparaît clairement que les élèves affirment avoir lu majoritairement les auteurs français. Si l'on peut légitimement se poser des questions sur le caractère intégral ou non de ces lectures, il y a tout de même une réalité contradictoire dans leurs affirmations. Peut-être que la circulation plus importante des œuvres de la littérature française en facilite l'accès². Par ailleurs, l'absence d'études critiques envisageant une didactique des œuvres rend délicate la lecture de la littérature congolaise. Pour la littérature française, il existe des profils des œuvres, des études commentées et annotées, des résumés... disponibles et exploitables par l'enseignant, mais rien de tout cela pour la littérature congolaise. Le professeur de français n'a pas les outils didactiques pour penser les résumés des œuvres ; pour illustrer le fonctionnement narratif, dramaturgique ou poétique des textes comme les *Chroniques congolaises*, *L'Anté-peuple*, *Le Pleurer-rire*, etc.

Un contexte politique d'incertitude (incidence politique)

Le renouveau démocratique qu'apportent les changements de régime politique au début de la décennie 90 donne des orientations nouvelles dans le système éducatif. Après les indépendances (1960), le Congo connaît une seconde indépendance avec des dénonciations des pratiques socialistes (1963-1991) et la proposition de nouvelles orientations démocratiques. L'avènement du pluralisme politique coïncide avec un élan d'ouverture sur le monde. Ainsi le rôle assigné à la littérature dans le système éducatif semble répondre, dans l'ensemble, à une dynamique de liberté et d'ouverture à l'altérité. Le fonctionnement de la littérature n'est visiblement pas ignoré dans le choix des textes et des auteurs.

en dehors des procès d'intention ou d'opinion que l'idéologie fait ça et là aux écrivains mal engagés – sans parler des vrais procès, dont les tenants et les aboutissants ne sont jamais du ressort de la littérature -, il apparaît plutôt que l'écrit, s'il est souvent jugé sur sa valeur de « message », est en lui-même hors de toute juridiction, de sorte que l'auteur, libre d'user et d'abuser du langage selon les fins qu'il se propose, reste assuré littérairement parlant d'une parfaite impunité (Marthe Robert, 1977 : 62).

Le choix des auteurs et d'ouvrages reste peu motivé mais il se redéfinit dans une dynamique de changement. Ce qui importe pour les décideurs, c'est le contenu sémantique

² Lors du colloque international de novembre 2008 sur Tchicaya U tam'Si, il a été constaté que les œuvres de ce poète congolaise étaient introuvables ni dans les librairies de Brazzaville, ni dans les bibliothèques, le centre culturel français y compris.

du message. C'est dans cette phase de l'histoire nationale congolaise que des œuvres littéraires nouvelles ont été proposées au programme d'enseignement secondaire.

Jean-Baptiste Tati-Loutard, Sony Labou Tansi et Henri Lopes sont des auteurs phares de la littérature congolaise. Ils ont marqué l'histoire immédiate (années soixante-dix, quatre-vingts et quatre-vingt-dix). C'est sans nul doute leur position, leur envergure au niveau national en tant qu'acteurs socio-politiques et écrivains qu'ils bénéficient d'une véritable promotion. Les œuvres enseignées au lycée permettent aux élèves de se représenter les réalités congolaises. Il s'agit de les situer dans une culture locale, celle que décrivent *Les Chroniques congolaises* dans sa légèreté quotidienne mais que présentent *L'Anté-peuple* et *Le Pleurer-rire* dans une évidente violence symbolique. Nous pensons que l'enseignement d'une littérature de violence après une période de séquestration de la liberté a eu pour principal avatar l'expression de la part sombre de l'être humain. Mais il est sans nul doute légitime de se poser des questions sur l'incidence des violences littéraires dans le basculement tragique des guerres civiles de la décennie quatre-vingt-dix. La littérature congolaise a rendu envisageable le crime de l'autre par une symbolisation devenue anodine de la guerre. S'il y a une évidente gravité, des faits relevés par les œuvres, la part de cette gravité ne semble pas suffisamment prise en compte par les acteurs sociaux.

Quant à la littérature française, elle propose une ouverture à un univers de modernité dont les œuvres retenues expriment les caractéristiques. Pour apprendre la littérature, il semble que le modèle incontestable reste celui de la littérature française. Le roman, le théâtre ou le poème sont compris dans la dynamique de l'histoire littéraire de la France. Le Congo s'inscrit dans la dynamique du passé français. Ainsi les élèves traitent des auteurs français des différents siècles, des notions de genre littéraire, de versification comme des vérités immuables. Les œuvres retenues continuent d'agir, de susciter l'intérêt des lecteurs congolais. Hans Robert Jauss affirme à cet effet que

Les œuvres dont le consensus du public littéraire a fait des modèles ou des classiques scolaires peuvent devenir insensiblement les normes esthétiques d'une tradition qui prédéterminera l'attente et l'orientation des générations ultérieures dans le domaines de l'art, (1978 :274).

Les parts formelle, esthétique et idéologique de l'œuvre sont dépouillées en vue de favoriser une appropriation assimilation des œuvres littéraires françaises.

Conclusion

Au regard de ces différentes données, nous pensons que le rôle dominant joué par la littérature française dans la série littéraire de l'enseignement secondaire congolais n'est pas justifié. Cette littérature occupe une position privilégiée alors que tout porterait à croire que le Congo indépendant allait faire la promotion de sa littérature. Elle se fixe comme la principale réflexion sur la modernité occidentale. Il est sans nul doute question de réaffirmer les liens historiques avec l'ancienne puissance coloniale mais une telle politique qui ne dit pas son nom, semble favoriser une culture non nationale. Le métissage culturel émerge mais un métissage qui place le lecteur dans une espèce d'aventure ambiguë. Le défaut de moyens peut justifier le choix d'auteurs français mais l'édification d'une culture nationale devrait nécessairement passer par une mise en exergue de la littérature congolaise.

Bibliographie

INRAP (2002). *Programme de français des lycées d'enseignement général*, Brazzaville, Publication de l'INRAP.

JAUSS Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

ROBERT Marthe (1977). *Livre de lectures*, Paris, Grasset, « essais ».

DO ENCONTRO DA LITERATURA COM A MEDICINA

MARGARIDA REFFÓIOS
Universidade de Évora
mgsr@uevora.pt

Resumo

Partindo de exemplos retirados da Literatura Francesa, tentaremos analisar, à luz da Medicina, as doenças associadas à mulher medieval.

Faremos, assim, uma viagem pela História da Medicina, mostrando como esta Ciência do Saber se dilui tão harmoniosamente no texto literário.

Em suma, é nosso desejo provar a especificidade e a eficácia de aspectos de uma cultura comum que beneficia, no contexto actual, a multidisciplinaridade entre as diferentes artes, tão comum já no século XII.

Abstract

Having as a starting point examples taken from the French Literature we aim at analysing, at the light of Medicine, the diseases associated to the medieval woman.

We will, thus, embark on a journey through the history of Medicine, showing how this Science of Knowledge is harmoniously combined in the literary text.

To conclude, it is our desire to prove the specificity and the effectiveness of aspects of a common culture which, in the current context, benefits the multidisciplinary among different arts, already common in the 12th Century.

Palavras-chave: Literatura Francesa Medieval, História da Medicina, Multidisciplinaridade

Keywords: Medieval French Literature, History of Medicine, Multidisciplinary

Je ne crois pas aux choses mais aux relations entre les choses.

Georges Braques

1. Introdução

É nosso desejo provar a especificidade e a eficácia de aspectos de uma cultura comum que beneficia, no contexto actual, a multidisciplinaridade entre as diferentes artes, tão comum já no século XII.

2. O Romance e o quotidiano

No século XII desenvolve-se a classe cavaleiresca e em paralelo uma literatura em língua vernácula destinada aos laicos que não sabem o latim. Essa literatura inspira-se nas lendas guerreiras e cristãs dos primórdios da sociedade medieval sugerida pelas cantigas de gesta, mas também nas traduções em francês dos textos da Antiguidade latina. É nestas condições que nasce o género romanesco. (Zumthor, 1978).

Segundo Erich Auerbach (Auerbach, 1968), o objectivo central do romance é representar os costumes e os ideais da cavalaria feudal embora as formas exteriores não sejam negligenciadas. Por diversas vezes, a narrativa abandona o cenário longínquo dos contos de fadas para introduzir quadros muito concretos dos hábitos da época. Assim, no romance medieval é posto em primeiro plano um quotidiano que reflecte uma realidade da época, definindo também imagens de um imaginário médico. Produto de uma “consciência particular”, a obra literária abre um espaço para a divulgação de outras artes que nela se diluem.

Tomemos como ponto de partida a figura de Thessala (*Cligés* de Chrétien de Troyes) que representa, na literatura medieval, a imagem da aia que acompanha a sua dama e que exercendo uma grande influência sobre a sua senhora, é também um ser à parte por ter acesso ao mundo do maravilhoso. Thessala apresenta alguns traços de médica embora esteja mais próxima do perfil de curandeira, o saber popular e oral estando na base desse comportamento. De qualquer forma, parece ter “mezinhas” para os males comuns e “poções” para os males de amor. Trata diabetes, gota, anginas, asma e outras infecções vulgares ao mesmo tempo que diz ser melhor que Medeia (a perita em magia). Esta associação é o espelho de uma época assombrada por feitiços e encantamentos:

Je sai bien garir d'**itropique**, (açucares)

Si sai garir de l'**arcetique**, (gota)

De **quinancie** et de **cuerpous** ;(anginas / asma)
Tant sai d'orines et de pous
Que ja mar avroiz autre mire ;
Et sai, si je l'osoie dire,
D'anchantemanz et de charaies (sortilégios)
Bien esprovees et veraies
Plus c'onques Medea n'an sot,
N'onques mes n'an vos dire mot,
Si vos ai jusque ci norrie.
(Chrétien de Troyes, 1982a: 91)

Já no *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes o médico que reduz a luxação de uma das articulações de Keu é acompanhado por duas assistentes que desempenham funções de enfermeiras:

Li envoie un mire molt sage
Et deus puceles de s'escole
Qui li raloent sa canole
Et si li ont le bras liié
Et rasoldé l'os esmiié.
(Chrétien de Troyes, 1959: 127-128)

O modelo sugerido pelas mulheres médicas – que a História da Medicina baptizou de *mulieres Salernitanea* – também figura em alguns dos textos. Praticavam medicina e, muitas vezes, surgem como desdobramento, como duplo do médico, embora a medicina exercida por elas esteja mais próxima da medicina curativa por aflorar a magia. O saber das irmãs de Guivret, no romance *Érec et Énide* é disso exemplo:

La demorerent a sejour
Les serors Guivret ambedeus,
Por ce que biax estoit li leus.
An une chanbre delitable,
Loing de noise, et bien essorable,
En a Guivrez Erce mené ;
A lui garir ont molt pené
Ses serors que il an pria.
(Chrétien de Troyes, 1981: 157)

Ainda neste romance, o nome da fada Morgana vem associado ao campo da Medicina curativa. Artur fica chocado com as feridas que Érec ostenta e oferece-lhe um unguento feito pela sua irmã:

Puis fet aporter un **antret**
Que **Morgue sa suer** avoit fet.
(Chrétien de Troyes, 1981:158)

Esta figura feminina lendária volta a ser citada no *Chevalier au Lion*, como sendo a autoridade máxima na arte de elaborar remédios na medida em que consegue fazer desaparecer qualquer tipo de dor:

Mes tost aler nos an covient,
Car d'un **oignement** me sovient
Que me dona **Morgue la sage** ;
Et si me dist que si grant rage
N'est an teste, qu'il ne l'en ost.
(Chrétien de Troyes, 1982b:90)

Poderia, ainda, referir outros nomes como o da mãe de Isolda que fabrica o filtro do amor para que esta se apaixone pelo seu prometido. Imagem interessante a que se cria nesta lenda de Tristão e Isolda pois verifica-se a intenção de forjar a paixão de Isolda e do rei Marco, a união da jovem com o velho (com orelhas de burro) através de um químico.... Alquimia, magia, fármaco, o texto que, só por si, é *naïf* mostra como existe um fundo real que apoia o imaginário literário, embora com algumas incongruências. Por exemplo, o filtro, numa das versões, é limitado a três anos.

3. O quotidiano do romance

Passemos, então, os olhos pela História da Medicina para compreender este quotidiano esboçado no romance. Durante a segunda metade do século XII, grande parte do saber médico é adquirido através de traduções árabo-latinas realizadas na Escola de Salerno, das obras de Constantino, o Africano (c. 1010-1087), e através das traduções vindas da Península Ibérica. Na verdade, as duas regiões que determinam a transmissão árabe são o Sul de Itália, com Constantino, o Africano e a cidade de Toledo, em Castela, onde se deu, em meados do século XII, a convergência das três culturas medievais: a **católica, a judia e a árabe**.

Foi, de facto, no campo da Medicina que o Ocidente ganhou em primeiro lugar um corpus significativo de textos vindos do árabe. No século X já havia algumas influências no domínio da Astronomia e da Matemática, mas é o projecto de Constantino, no século XI, que representa o grande marco. De qualquer forma, estas traduções do século XI revelaram-se de uma importância fulcral para o Ocidente porque permitiram lançar as bases de uma verdadeira ciência, em língua latina.

É também de notar que toda a Medicina árabe começa por traduzir textos gregos e assimilar textos de diferentes culturas. Só depois do século IX é que se desenvolve uma ciência árabe propriamente dita com a imposição dos enciclopedistas árabes. O apogeu da civilização árabe dá-se no século X, três nomes sendo de referência obrigatória: Al-Razi, Al-Magusi e Ibn Sina. O primeiro, filósofo, é baptizado pela cultura europeia com o nome de Razes (850-926). Era visto como o Galeno (130-200) dos árabes. O segundo, cujo nome significa “mago”, deixou um único livro, O Livro Real ou O Livro completo sobre a arte médica. O último viu o nome latinizado para Avicena (980-1037), viveu na Pérsia, no século X, e era considerado um génio pois era extremamente prolífico – diz-se que escrevia cerca de cinquenta páginas por dia. O seu Cânone, onde propõe uma nova codificação do saber médico greco-árabe, foi a base de estudo da Medicina na Europa até ao século XVII e na Índia até ao século XX.

Mas a Medicina também se inspirou nos trabalhos chegados pelas vias italiana e espanhola. Em Roma, durante muito tempo, o exercício da Medicina estava a cargo de escravos que, antes de serem capturados, eram médicos. Os homens livres, na sua maioria, eram gregos que vinham para Roma exercer definitivamente ou temporariamente. É o caso de Galeno (130-200), no século II. A via espanhola tem como representantes Averróis (1126-1198), nascido em Córdova e Gerardo de Cremona (1114-1187), próximo de Constantino, o Africano pois a sua missão foi traduzir, na segunda metade do século XII, o maior número de textos possível, embora não se tenha limitado aos textos de Medicina. O facto de ter abarcado todas as áreas fez deste autor um pensador único na Idade Média. Contudo, os frutos do seu trabalho, cujo espírito é puramente enciclopédico, só se farão sentir no século XIII (Tullio, 1975).

Do ponto de vista teórico, a Medicina estava ligada à Filosofia e a outras ciências. Ou seja, quem praticava a Medicina tinha que conhecer a dialéctica e todo o **quadriúvio**. Aliás, o *Pantegni*, tradução infiel da enciclopédia médica de Ali ibn al-Abbas al-Magusi (finais do século X), incentivava o médico a ultrapassar as barreiras da sua ciência e a aceitar outras influências. A Filosofia e a Teologia surgiam, ainda, no limite das Ciências Médicas pois, muitas vezes, nos tratados a Medicina e a Filosofia confundiam-se.

Os finais do século XI e o século XII serão de uma enorme importância para o novo rumo das Ciências Médicas. É nessa altura que uma Medicina dita científica se impõe,

deixando de lado todo o percurso que estava ligado à charlatanice. Na realidade, o século XII serve para aprofundar essa ciência que precisava de encontrar definições mais justas. A distinção entre prática e teoria não foi facilmente absorvida na medida em que o ensino médico, do século XII até ao Renascimento, esteve espartilhado por essa tensão. A Medicina no século XII é vista como a ciência da modernidade e segundo Michael Mc Vaugh os textos de cirurgia da Alta Idade Média são mais numerosos do que os da Antiguidade clássica, embora apresentem um carácter compilatório e repetitivo (Mc Vaugh, 1995).

Já no século XIII, começam a aparecer nos textos de Cirurgia relatos de experiências pessoais. Assim, a tradição escrita passa a permitir que o cirurgião faça a sua própria “publicidade”. Mas é difícil avaliar a prática exercida e as melhorias técnicas realizadas pelos cirurgiões da Idade Média porque a escrita limita o desenvolvimento de determinados pormenores práticos da cirurgia. Na verdade, os escritos elaborados não são nada mais do que utensílios para usar contra os concorrentes. Assim, surgem relatos textuais imensos de técnicas referidas em obras antigas que, certamente, os cirurgiões nunca terão experimentado.

Há uma barreira entre a teoria e a prática das Ciências Médicas. A teoria é, na realidade, a ciência que permite conhecer as causas da doença enquanto que a prática é a ciência que permite conhecer o modo de combater as discrasias. Este é o preceito anunciado pelo Cânone de Avicena que a Medicina medieval pôs em prática desde o século XII ao dividir as ciências médicas nessas duas partes distintas. É certo que só a teoria traz a certeza por ser racional. Mas os médicos têm consciência de que esta deve ser completada pela experiência, na medida em que cada caso é um caso diferente. O *Isagoge Iohannitii* e o *Pantegni* também impuseram a subdivisão da Medicina em duas partes, uma prática e outra teórica, divisão esta que já tinha sido introduzida na Alta Idade Média por algumas das traduções greco-latinas de inspiração alexandrina.

O exercício da arte de curar, durante a Idade Média, encontrava-se repartido por três grupos profissionais: os médicos, os cirurgiões e os barbeiros. Só no século XIII é que a Medicina é reconhecida como uma verdadeira profissão, quando as actividades médicas passam a ser regulamentadas. Para além destes três grupos, rivais entre si, há ainda a considerar os representantes dos pequenos ofícios, como as parteiras ou os charlatães que faziam passar, a todo o custo, a sua arte enganadora. Segundo o dicionário de Wickersheimer (Wickersheimer, 1979), a percentagem provável para estes três grupos profissionais seria de 57% para os médicos, 12,4% para os cirurgiões e 19,8% para os barbeiros que se limitavam a praticar a pequena cirurgia do quotidiano, ou seja, tratar ampolas e abcessos, entre outras tarefas simples.

Os cirurgiões, mais conhecedores da Anatomia, intervinham para reduzir as fracturas ou tratar chagas de origem diversa e faziam ainda intervenções como a extracção de cálculos renais.

A Obstetrícia também já era considerada uma especialidade cirúrgica. Os partos eram praticados numa sala especial aquecida, onde as parturientes dispunham de uma cama. O trabalho de parto era da responsabilidade das parteiras, pois esta profissão era exercida exclusivamente por mulheres. Tirando esta prática, na realidade, o exercício da Medicina era-lhes vedado pois não era permitido frequentarem a Universidade. Contudo os dados são contraditórios. Nos documentos que aludem à participação feminina na Medicina da época, os que fornecem mais informações provêm do Sul de Itália. É claro que pode haver várias explicações para este fenómeno. Pode acontecer que, por serem numerosas e ser comum a prática da Medicina por elementos femininos, não tenha havido a preocupação, na altura, de referir a sua contribuição em documentos oficiais. Ou então, que tenha havido um maior número de praticantes médicas em determinada região, sem que para isso haja uma explicação coerente. Os contornos são, de facto, obscuros. Por exemplo, em França há notícia de que nos finais do século XIII houve uma tentativa de controlar os barbeiros-cirurgiões a favor dos médicos, por parte da Universidade de Paris. Neste conflito também se viram atacadas as mulheres pois, da mesma forma que não podiam exercer o Direito foi decretado que não podiam exercer a Medicina. A justificação revelou ser de enorme peso pois a Universidade defendia que mais grave do que perder uma causa por erro de acção, era matar uma pessoa. É claro que a questão não se colocava no masculino e a verdade é que há notícia de mulheres médicas que mostraram uma sensibilidade particular no que diz respeito à cura e à elaboração de remédios. Hildegarda de Bingen (1098-1179) é uma dessas mulheres, que se revelou uma pensadora notável, inovadora na arte da Medicina e muito virada para a natureza feminina. Salvatore de Renzi, historiador do Centro Médico de Salerno, no século XIX, pensa que tenha havido inúmeras mulheres mencionadas na literatura médica do século XI e XII, as *mulieres Salernitanae*, que praticavam Medicina mas também escreviam sobre tratamentos. De entre as médicas referidas, a mais conhecida é Trótula (séc. XII) que se impôs como sábia. Não se sabe se o seu nome é real ou imaginário mas compôs dois tratados sobre a saúde feminina. Estes opúsculos, que tiveram muita aceitação, estão ligados à Escola de Salerno e não devem ser anteriores ao século XI. Um, trata as doenças próprias de mulheres, *De passionibus mulierum*, vulgarmente conhecido como *Trotula Major*, o outro dedica-se à maneira de cuidar da pele, dos cabelos, dos dentes, o *De ornatu mulierum* ou *Trotula minor*.

A distinção entre médico e cirurgião é institucionalizada a partir do século XIII. O médico é um letrado que procura a sua ciência nos livros e não na observação do doente. O cirurgião é um técnico que, de acordo com o médico, faz sangrias e outras intervenções

práticas. Na verdade, a profissão do médico tem a ver com as artes ditas liberais e a do cirurgião com as artes mecânicas. É neste contexto que podemos entender como funcionou, a partir do século XIII, o ensino da Medicina. Assiste-se, assim, a uma divisão do meio médico entre universidades e outro tipo de centro de estudos. Na verdade, pouco a pouco, as universidades adquirem o direito exclusivo à formação dos praticantes habilitados a exercer Medicina, sendo a Cirurgia retirada das aulas. Esta exclusão da Cirurgia terá tido provavelmente a ver com a imposição da Igreja que interditava a dissecação de cadáveres.

Pode-se dizer que o ensino universitário era reservado apenas aos futuros médicos, embora se tenha verificado que nem todos se formavam. Com o desenvolvimento da universidade, a Medicina sábia deixa de ser monástica. De facto, o monge médico tinha por obrigação tratar as pessoas que eram acolhidas no interior do convento, mas também se deslocava a casa dos doentes.

Na primeira metade do século XIII, o exercício da Medicina tomará um rumo diferente com a introdução, na sociedade, dos clínicos formados na universidade. No que diz respeito às obras médicas divulgadas, espelho de uma Ciência Médica viva, Danielle Jacquart classifica, por um lado, receitas que aparecem isoladamente (Jacquart, 1981) e por outro lado, as obras catalogadas de acordo com a sua forma e o tema principal. Uma das categorias é composta pelos comentários que estão orientados para os problemas de doutrina médica. A outra, pelas obras que se ocupam da prática e que englobam os Regimes de Saúde, muitas vezes escritos a pedido de um paciente, os Consilia que, pela exposição de diagnósticos e de prescrições terapêuticas para casos particulares, serviam de modelo aos clínicos, e as recolhas que têm, muitas vezes, o título de Experimenta, que referem alguns exemplos de doenças encontradas pelo médico no decorrer da sua prática. As Experimenta eram divididas em dois grupos. Por um lado, incluíam os tratados gerais que encaravam o conjunto dos problemas médicos. É nesta categoria que se podem englobar as enciclopédias de saber médico e as obras de carácter escolástico e pedagógico. Por outro lado, surgiam agrupados os tratados que abordavam um domínio específico da Medicina. A este género pode-se juntar a literatura abundante consagrada à peste, a partir do século XIV. Danielle Jacquart propõe ainda uma última categoria composta pelas obras que oferecem um simples inventário de drogas, sem que haja um desenvolvimento da teoria medicamentosa. Esta autora acrescenta ainda alguns dados interessantes sobre as obras científicas:

La pratique de la médecine allait rarement de pair avec la composition d'ouvrages scientifiques. Les sources les plus explicites sur l'état des connaissances médicales dans les milieux les plus lettrés, en France au 12ème siècle, sont constituées par des œuvres dont les auteurs ne semblent pas avoir été praticiens, comme Eudes de

Champagne, Raoul de Longo Campo et surtout Guillaume de Conches. L'influence de l'École de Salerne, perceptible chez ces auteurs, principalement dans la **Philosophia Mundi** de Guillaume de Conches, se manifeste également par la relation de la venue à Cluny du maître Barthélemy et de son disciple Bernard, auprès de l'abbé Pierre Le Vénéral. D'ailleurs, l'enseignement salernitain, joint à celui de l'École de Montpellier, alors naissante, allait permettre dans la seconde moitié du XIIème siècle à deux médecins, nés l'un en Ile-de-France, l'autre en Provence, à savoir Gilles de Corbeil et Bernard Provincialis, de composer des oeuvres originales dignes d'avenir. (Jacquart, 1981: 259-261)

Em suma, o século XII fica associado, na História da Medicina, a uma série de textos vindos do Oriente que marcaram a forma de lidar com a doença.

4. Conclusões

O perfil do médico que é desenhado nos romances analisados dá conta de uma entidade credível muito influenciada pela medicina oriental e que é chamada a intervir quando a situação clínica de determinada personagem assim o pede. O médico, figura real, é imposto num imaginário criado em torno de um universo literário, tendo apenas uma intervenção pontual (fazendo a ponte entre dois mundos distintos: o da ficção e o da realidade).

Acabaria esta intervenção remetendo para um estudo actual que promove o convívio de artes distintas:

Pour le dire autrement, sans craindre la métaphore: si l'on veut bien admettre en effet que l'art est ce qui permet de faire respirer l'univers de nos représentations collectives en y faisant jaillir l'oxygène du réel, qu'il a dès lors une fonction vitale comparable à celle du rêve dans la vie psychique individuelle, qu'il est en somme le rêve du monde, alors, force est de reconnaître que Gauguin visait juste en disant de la critique qu'elle est non pas la « vigie vigilante » qu'elle devrait être mais « notre censure », celle qui produit tant qu'elle le peut du refoulement, résolument sourde à l'invention artistique qu'elle renvoie à l'absurdité : tant qu'elle le peut, dans la mesure où la névrose collective lui permet de maintenir, d'endiguer ce réel, ce « maudit » réel toujours mal dit, celui qui, tôt ou tard, dans la vie psychique de l'individu exactement comme dans l'univers forclos des représentations communes, fera violemment retour. (Leclair, 2005, 114-115)

Bibliografia

- AUERBACH, Erich (1968). "Les aventures du chevalier courtois", *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris, :Gallimard, p.140-167.
- GREGORY, Tullio. (1975). "La nouvelle idée de nature et de savoir scientifique au XII ème siècle",. In : J.E.Murdoch and E.D.Sylla. *The Cultural Context of Medieval Learning*. Dordrecht – Holand, p. 202.
- JACQUART, Danielle (1981). *Le milieu médical en France du XII ème au XV ème siècles*, Genève : Librairie Droz
- LECLAIR, Bertrand (2005). *Verticalités de la Littérature. Pour en finir avec le « jugement » critique*, Seyssel : Champs Vallon.
- MC VAUGH, Michael (1995). "Stratégies thérapeutiques: la chirurgie". In : Miirko D.Grmek , *Histoire de la pensée médicale en Occident*. Paris : Éditions du Seuil, p. 243-244.
- TROYES, Chrétien de (1959). *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, Paris : Honoré Champion.
- TROYES, Chrétien de (1981). *Érec et Énide*, Paris : Honoré Champion.
- TROYES, Chrétien de (1982a). *Cligés*, Paris : Honoré Champion.
- TROYES, Chrétien de (1982b). *Le Chevalier au Lion*, Paris : Honoré Champion.
- WICKERSHEIMER, E. (1979). *Dictionnaire biographique des médecins en France au Moyen Age*, Genève.
- ZUMTHOR, Paul. (1978) "Genèse et évolution du genre". In : Jean Frappier et Reinhold R.Grimm. *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters : Le Roman jusqu'à la fin du XIIIème siècle*. Heidelberg : Carl Winter, p. 60-81.

PARLER DU MOYEN AGE?

Le Texte médiéval: détours et retours par l'étude de l'image

ANA PAIVA MORAIS

Universidade Nova de Lisboa

anapm@fcsb.unl.pt

Résumé

L'objectif de cet article est de faire le parcours de quelques approches des textes médiévaux à partir d'études centrées sur l'image. Cet itinéraire de l'image médiévale partira des études sur l'imaginaire, autour desquels s'est fondée une puissante herméneutique de la littérature médiévale en France. Le développement de l'anthropologie historique et l'influence de l'École des Annales autour de maîtres comme Jacques Le Goff et Georges Duby ont inspiré les études littéraires médiévales de ses méthodologies historiques puisant dans le fond de l'imaginaire et dans l'anthropologie et l'histoire des mythes. À partir des travaux de Jean-Claude Schmitt les études sur l'image médiévale se sont tournées plutôt vers le "corps des images". Schmitt a trouvé dans l'histoire de l'art beaucoup de ses objets d'étude et quelques-unes de ses méthodologies les plus innovatrices. Le retour à la rhétorique et surtout le renouvellement des études sur la mémoire en tant qu'art d'organisation de la pensée (Mary Carruthers), ont récemment orienté la critique littéraire médiévale vers une idée du texte comme un art (*téchné*), et la production d'images (iconographiques autant que verbales) a pu être prise comme un dispositif de programmation de la lecture.

Abstract

This paper focuses on aspects of medieval literature which draw on image studies. The aim is to review some of those aspects starting with the works of historians, such as Jacques Le Goff and Georges Duby, which have inspired medieval studies from the standpoint of what is nowadays known as "historical anthropology", as well as the system of anthropological structures of the imaginary set up by Gilbert Durand from which a vast and rich criticism of medieval imaginary has developed. The suggestions of Jean-Claude Schmitt opened the way to further works which proved to be as fruitful: taking a strong interest in the "body of images" ("corps des images"), Schmitt has at times turned to art history in search for his materials of study from which he has drawn some of his most suggestive insights on medieval history and culture. The rhetoric turn, specifically, the new interest in "images of thought" springing from Mary Carruthers' and Jan Ziolkowski's recent works has led medieval scholars to focus on the text as an art (*téchné* or "craft of thought").

Mots-clés: Image, Anthropologie historique, Corps des images, Rhétorique, Images de la pensée

Keywords: Image, Historical anthropology, Body of images, Rhetoric, Images of thought

Texte et événement

“L’érudition ne peut, aujourd’hui qu’être inter- (ou plutôt trans-) disciplinaire. Elle rompt, en effet, la pure linéarité des effets et des causes, et tend à instaurer l’événement (le texte) en entité signifiante, certes en elle-même insaisissable, mais dont toutes les significations constituent les signaux. [...] Du moins convoquerons-nous à cette tâche le plus grand nombre possible de ces disciplines corrélatives et non hiérarchisables que désigne l’expression, peut-être contradictoire, de “sciences humaines” (Zumthor, 1980: 93). Cette perspective de la littérature médiévale dans le contexte des sciences humaines était au cœur des travaux de Paul Zumthor dès le départ. Des problèmes aussi vastes que le temps, l’histoire et l’historicité, la mémoire, la textualité, la mouvance, la performance, étaient désormais l’affaire du spécialiste de poétique médiévale, qui s’intéressait à la double manifestation texte / événement. La spécificité de cette discipline le défendait de l’identifier avec la notion moderne de littérature, le littéraire médiéviste étant concerné par les textes autant que par les objets de culture médiévale et les événements historiques en général: “Les références que je fais aux études médiévales comportent une sorte d’ambiguïté voulue: elles concernent un large secteur des “sciences humaines”, mais seulement à travers une discipline particulière, que je connais bien et dont je n’ai pas la jobardise de prétendre effacer les limites” (Zumthor, 1980: 13).

Aussi éloignés soient-ils de l’étude spécifique de l’image, les travaux de Paul Zumthor ont sans aucun doute contribué à ouvrir un éventail de questions autour des œuvres médiévales ayant permis aux spécialistes qui sont venus après lui de puiser dans des disciplines marginales, d’autant plus qu’en introduisant le binôme texte/événement, Zumthor mettait en cause, surtout, la place primordiale de la “littérature” dans les études médiévales – qu’il n’accepte d’écrire en se référant au contexte médiéval qu’entre guillemets – en lui préférant le terme beaucoup plus vaste de “poétique”.

L’image symbolisée

Parallèlement à cette affirmation/négation de la littérature médiévale où la discipline de la littérature basculait dans le terrain d’un questionnement permanent - qui était aussi celui de la permanente recherche des modèles de questionnement - une tradition d’études liées directement à l’imaginaire se développait.

Jacques Ribard a développé de façon très puissante les études centrées sur le symbolisme, qu’il a bien défini comme le centre de son approche des textes médiévaux. Selon lui, le symbolisme a l’avantage d’être un modèle de création ouvert n’ayant pas les inconvénients de l’allégorie, dont la médiocrité tient de ce “qu’elle présente elle-même ses

clefs d'interprétation". Son choix des œuvres étudiées est, donc, déterminé par leur capacité à déclencher un processus d'imagination qui ne soit pas prédéterminé, ayant recours à une démarche personnelle du lecteur où la figuration symbolique et l'imaginaire travaillent ensemble: "ce sont les autres [les œuvres où le symbolisme n'est pas figé en allégorie], les plus belles d'ailleurs, celles qui n'avouent pas explicitement leur recours au symbolisme, qui retiendront ici notre attention." (Ribard, 1984: 10) Ceci l'emmène à éloigner de son champ d'étude les œuvres du Moyen Age tardif, postérieur au treizième siècle, où, l'interprétation est beaucoup plus figée dans le champ de l'allégorie.

Malgré les avertissements de ses prédécesseurs Jean Frappier et Jean Misrahi contre le recours systématique à l'interprétation symbolique, Ribard n'en fera pas moins de la lecture symbolique sa méthode privilégiée d'approche des textes médiévaux, et le symbolisme reste, pour lui, au cœur de la définition même de la littérature médiévale: "La littérature médiévale [...] a sa spécificité, dont on pourrait risquer la définition suivante: une écriture symbolique au service d'une visée allégorique. Nous entendons par là que la littérature de ce temps s'inscrit dans un monde qui est celui du miroir (du *speculum*), de l'image, du reflet – un monde de correspondances, au sens baudelairien du terme" (Ribard, 1984: 10). Le noyau de la méthode symboliste préconisée par Jacques Ribard est l'image au sens très large, c'est-à-dire, un dispositif qui opère dans un système fondamentalement analogique qui fonctionne par des mises en rapport d'éléments appartenant à des niveaux herméneutiques distincts (la lettre / le sens) mais néanmoins mis dans une situation relationnelle par le mouvement de la signification. Il ignore, toutefois, les relations indirectes et l'image enveloppée par les jeux du miroir et du reflet dont les renvois peuvent mener à l'impossibilité de trouver le lieu du sens. Chez Ribard, l'image n'est jamais prise dans le jeu de reflets et de l'illusion; elle est le double du signe, son point d'aboutissement, presque une réplique; elle est prise dans une bipolarité entre deux niveaux d'éléments de sens complémentaires: "chaque chose y éclaire une autre chose, en même temps qu'elle est éclairée par elle. Le microcosme renvoie au macrocosme, l'ici-bas à l'au-delà – et inversement." (Ribard, 1984: 10). Tout l'enjeu de l'image est dans le mouvement plutôt que dans la découverte; celui-là mène vers la lumière qui éclaire le sens. C'est dans la quête que le lecteur est engagé.

Le visuel est, donc, représenté par un schème binaire, rigoureusement défini du point de vue structurel par l'antagonisme, l'opposition, l'antithèse, l'association, la complémentarité et l'ambivalence. La description du symbolisme des couleurs suit de très près ce système bipolarisé, où le blanc et le noir s'opposent non seulement sur le plan chromatique mais aussi dans leurs représentations morales antithétiques. Par le dynamisme analogique du symbole, le "blond lumineux et doré" de la beauté de la femme renvoie, en dernière instance, à la beauté morale dont il est la figuration visuelle. La dualité, quand bien même

schizofrénique et monstrueuse de quelques figures symboliques, tels le loup-garou du lai de *Bisclavret* de Marie de France, ou la Laide Demoiselle dans *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, est si profondément ancrée sur le fond analogique du système médiéval tel qu'il est décrit par Jacques Ribard qu'elle devient la formule de toutes ses contradictions, de toutes ses apories, et de toutes sortes de complexités, bref, la formule visuelle (et géométrique) de l'incertitude:

Quand le symbolisme atteint à cette profondeur, on en est réduit, il faut le reconnaître, aux hypothèses les plus hasardeuses et c'est pourtant à ce niveau qu'il prend toute sa valeur, car il est seul à pouvoir exprimer l'inexprimable, en réunissant sous nos yeux, sans explication rationnelle, les deux faces, opposées et complémentaires, du monde et de l'homme – la face de lumière et la face d'ombre – où se joue, en dernière analyse, notre destin d'être divisé aspirant à une impossible unité. (Ribard, 1984: 43-44).

Chemins croisés: le domaine des historiens

Bien que le champ du symbolisme ait pris des proportions aussi larges qu'à un certain moment des études médiévales il est passé pour une herméneutique universelle dans les études littéraires sur le Moyen Age qui prennent l'image comme leur point de départ, ayant puisé explicitement dans des études qui s'inspirent de la philosophie, surtout ceux de Gaston Bachelard et Gilbert Durand (nous y reviendrons), on ne saurait oublier les contributions des historiens, malgré les directions divergentes de ces approches de l'imaginaire. L'apport de Jacques Le Goff dans ce domaine est incontournable (Le Goff, 1985). Sa définition de l'imaginaire médiéval comme objet principal de l'historien du Moyen Age l'a amené à distinguer comme documents d'étude ceux qu'il tenait pour les productions paradigmatiques de l'imaginaire: les textes littéraires et artistiques. D'après lui l'imaginaire est le fondement de toute action humaine, mais c'est un phénomène collectif, social et historique (Le Goff, 1985).

Dans son œuvre capitale *L'Imaginaire Médiéval*, Le Goff a proposé un nombre important d'essais où il analysait spécifiquement des textes littéraires, mais l'historien a pris soin de bien définir sa perspective: "Les modèles de l'imaginaire relèvent de la science, les archétypes de l'élucubration mystificatrice" (Le Goff, 1985: VI). Et il a entrepris d'éloigner de son histoire de l'imaginaire tout ce qui pouvait lui ôter sa spécificité scientifique et sa portée d'objet historique en affirmant que les images qui intéressent l'historien sont les images collectives, celles qui ont été produites par les hasards de l'histoire et qui se forment ou se transforment au cours de l'histoire. L'étude de l'image touche, donc, à l'imagination, qui

intéressait les théologiens médiévaux dans la mesure où celle-ci pouvait exprimer la liaison entre la sensibilité extérieure et la sensibilité intérieure. Les pratiques de méditation, de contemplation intérieure, de concentration et de réflexion, toutes liées à la prière, favorisaient le mouvement d'intériorisation auquel s'est attaché le christianisme. Le Goff montre comment ce mouvement prolongeait vers l'intérieur les formes extérieures, en se manifestant par la production d'images. Mais, si l'activité de l'imagination relève du fort intérieur, elle n'en est pas moins prise dans une dynamique qui attache la production d'images à la réalité collective, l'imagination elle-même relevant du collectif: Selon cette perspective, les images sont prises en tant que productions issues d'un contexte social et historique. Selon Le Goff, l'étude de l'imaginaire doit rejeter, donc, les approches subjectivistes ou psychanalytiques qui le font dériver d'archétypes idéologiques.

Selon cette perspective, la littérature est un terrain où sont produites des images, un document de l'histoire de l'imaginaire, mais elle n'est pas l'œuvre d'un auteur, et elle n'est nullement prise en tant que création individuelle ou unique. Elle est prise, par contre, comme la source de thèmes-clés où se rejoignent les réalités matérielles et sociales et l'imagination individuelle. On se s'étonnera pas de voir apparaître dans les titres des chapitres consacrés à l'étude de l'imaginaire à partir des textes littéraires - des romans courtois et des *exempla* - des études portant sur des thèmes tels que "code vestimentaire et alimentaire", "guerriers et les bourgeois conquérants", "métaphore urbaine" ou "réalités sociales et codes idéologiques au début du XIIIe siècle".

Toujours dans le champ de l'anthropologie historique, emboitant le pas à Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt a été l'un des premiers historiens du Moyen Age à s'occuper de l'écriture plutôt que de la littérature. Il a associé de façon explicite écriture et image dans le contexte des études médiévales et a établi un programme d'analyse des pratiques culturelles médiévales selon une approche structurale des deux termes de ce binôme. Nous nous bornerons ici, à une exception près, à son étude *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, paru en 2002, bien que toute son œuvre se soit développée autour de ce rapport fondamental. Comme chez bien des historiens, toute sa théorie de l'image se centre autour des pratiques culturelles chrétiennes¹. C'est, d'ailleurs le cas des travaux plus récents de médiévistes comme Mary Carruthers, bien que dans un tout autre contexte herméneutique. Nous y reviendrons. On ne s'étonnera pas de lire dans l'ouvrage de Schmitt des définitions de l'image qui renvoient à un contexte spirituel de la connaissance: "l'image est d'abord un fondement de l'anthropologie judéo-chrétienne puisque l'homme a été créé "à l'image de Dieu". C'est aussi l'ensemble des modes de

¹ La liste de la bibliographie qui tient compte de cette contexte de l'image au Moyen Age est presque illimitée. Il nous suffira ici de renvoyer le lecteur à l'étude, à bien des égards pionnière et qui reste fondamentale, de Robert Javelet, 1967.

figuration de l'invisible, de la croyance et de l'histoire sainte: images de rêves; métaphores poétiques et mystiques, images matérielles, enfin" (Schmitt, 2002: 98). Ce contexte herméneutique particulier lui donne les moyens de poser des problèmes plus spécifiques de l'image que l'analyse symbolique des textes littéraires ne permet pas de soulever: d'abord le danger d'une illusion de symétrie entre l'écriture et l'image, que Schmitt prend soin de spécifier en étudiant le rapport de l'image au texte dans les livres. L'écriture – par quoi il entend l'Écriture, le texte sacré, l'autorité fondamentale – est le prototype, ce qui signifie qu'il y aurait une hiérarchie qui la placerait dans une position supérieure à l'image. L'écriture a, par ailleurs, un statut plus avantageux dans le rapport au divin du fait qu'elle représente l'activité rationnelle et qu'elle permet une approche méthodique du divin, "l'art de choisir et d'ordonner les *rationes* et les *auctoritates*" (Schmitt, 2002: 98).

L'image, par contre, renvoie à l'activité de l'imagination, qui est le propre des rêves et des métaphores poétiques et mystiques, bien qu'elle ait une place importante dans le système de la connaissance du divin, surtout dans le sentiment esthétique déclenché par la beauté des images. Effectivement, dans le système théologique médiéval, en particulier à partir du XIIIe siècle, la beauté est un moyen privilégié d'accès à la perfection, celle-ci signifiant, avant tout, la coïncidence du beau et du bien. Le discours doit, donc, mettre en relief "la beauté de la chose qui est exactement ce qu'elle doit être et satisfait intégralement à sa propre définition", selon la formule d'Étienne Gilson. Ceci est possible dès que ce soit le thème à engendrer l'ordre même du discours. La beauté est, donc, le résultat d'une construction formelle qui réfléchit parfaitement la globalité du sens:

L'impression d'art et de beauté produite par l'orateur sacré dépendra d'abord de la nécessité contraignante avec laquelle son thème initial engendrera l'ordre même de son discours. Il y avait là, pour l'homme du Moyen Age, une beauté *sui generis*, qui était capable de goûter pleinement et même de vouloir, sans sortir de la fonction purement religieuse qu'il assignait au sermon, la beauté de la chose qui est exactement ce qu'elle doit être et satisfait intégralement à sa propre définition. (Gilson, 1955: 119).

Bien que la portée esthétiquement éthique de la connaissance du divin ne se soit vraiment épanouie que vers les derniers siècles du Moyen Age, c'est à Grégoire le Grand, au VIIe siècle, que revient le titre de fondateur d'une véritable éthique de l'image et c'est lui qui a réussi le premier à séparer l'idolâtrie de la pédagogie et à mettre en évidence les fonctions positives des images dans le contexte didactique de la doctrine chrétienne. Pourtant, chez Grégoire, la valeur fondamentale des images (*picturae*) est qu'elle soutiennent l'Écriture (et l'écriture), c'est-à-dire, qu'elles permettent la référence à l'histoire de la vie du Christ et elles

doivent aboutir à la reconstitution, par figuration, de l'histoire écrite. L'image fait, donc, partie du système de la lecture et elle joue un rôle proéminent dans l'interprétation, mais c'est aux textes écrits qu'elle doit revenir, en dernière analyse. C'est par les signes picturaux et, avec le développement des *exempla*, par les images verbales, que les *illiterati* ont accès aux vérités des textes sacrés. Malgré la nécessité de tenir en compte ce système de l'interprétation qui hiérarchise lettre et image et la dévalorisation traditionnelle que l'Antiquité tardive et les premiers siècles du Moyen Age faisaient de l'image dans la lecture, Grégoire préconise que l'image porte en elle une valeur didactique spécifique, la fonction didactique n'étant finalement pas à mettre exclusivement sur le compte de l'écriture. Toute l'instruction des gens simples, les illettrés ou *rudes*, repose sur cette pédagogie de l'image qui leur donne la possibilité de s'instruire sur les vérités abstraites des Écritures Sacrées en "regardant l'histoire". L'instruction peut, donc, se passer des Textes Sacrés dans l'immédiat, mais les pratiques de l'image n'en sont pas moins contrôlées par l'Écriture. L'image est tout de même limitée à la fonction didactique, elle dépend de ce transfert qui la porte vers l'Écriture, lieu du sens, elle n'est que l'opportunité qui déclenche le processus de signification et une technique qui permet de mener du visible à l'invisible².

Les analyses de Jean-Claude Schmitt plongent au cœur de ce fond herméneutique de l'image au Moyen Age, et elles cherchent à souligner le débat intense sur la théorie de l'image dans sa complexité. Pourtant, si l'on ne percevait la culture de l'image que dans le contexte de la doctrine chrétienne nous serions forcément réduits à une vision dangereusement limitée de l'imaginaire. Cette théorisation est fondamentale au sens où elle nous montre l'image comme une méthode de lecture qui fait autorité et dont il ne faut pas oublier qu'elle est une référence herméneutique qui reste sur le fond de toute l'activité d'écriture et de lecture au Moyen Age, au moins depuis le douzième siècle, ce qui est très souvent explicitement attesté dans les textes littéraires, en particulier dans les prologues ou les épilogues ou les *epimythia*. Les travaux de Schmitt ont beaucoup contribué à approfondir notre perception de l'image médiévale et du vaste contexte de l'herméneutique par l'image. Il a, en outre, le mérite d'avoir contribué au développement de nos connaissances du champ spécifiquement théologique d'application de l'image et d'avoir enrichi par d'importantes questions le débat sur l'éthique de l'image, ce qui n'est pas sans rapport avec les discussions récentes de l'éthique de la lecture, bien que Schmitt lui-même n'ait jamais cité les tenants de cette approche plutôt littéraire et philosophique³, et qu'il se soit rigoureusement tenu à la perspective historique. Ses travaux un peu plus récents ont ouvert un important dossier de l'image médiévale qui porte sur le rôle joué par

² La description des procédés pédagogiques de l'image chez Grégoire Le Grand s'inspire de l'analyse de Jean-Claude Schmitt, 2002: 97-133.

³ Voir, à ce propos, Booth, Wayne C., 1988, Siebers, Tobin, 1992, Eaglestone, Robert, 1997, et, surtout, Hillis Miller, J., 1987 et 1989.

l'autobiographie dans la production de l'image de soi au Moyen Age (Schmitt, Jean-Claude, 2003).

L'imaginaire structuré

Gilbert Durand a proposé l'un des systèmes les plus consistants des études sur l'imaginaire en produisant une typologie des structures anthropologiques de l'imaginaire. Son modèle est basé sur une définition de l'imaginaire qui s'écarte de l'image visuelle pour s'affirmer plutôt autour de la perception psychologique du monde: "l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement les représentations subjectives s'appliquent "par les accommodations antérieures du sujet au milieu objectif" (Durand, 1984: 38). Dans ce contexte psychologique, les images ne sont jamais isolées: elles signifient symboliquement et ces symboles s'organisent en ensembles, autrement dit, ils constellent, "parce qu'ils sont des développements d'un même thème archétypal, des variations sur un archétype" (Durand, 1984: 41). Les images convergent autour de ces constellations pour former des manifestations humaines de l'imagination.

C'est ainsi que Durand peut dresser un système ayant plusieurs sortes de mouvements, ou plutôt des schèmes, chacun ayant une signification anthropologique: dans son modèle structural les schèmes ascensionnels sont toujours accompagnés de symboles lumineux, tels que l'auréole ou l'œil, ainsi que les symboles diarétiqes, de la séparation, qui sont des symboles spectaculaires. Un deuxième groupe de schèmes s'organise autour des noyaux de symboles ténébreux: les symboles thériomorphes, nyctomorphes et catamorphes. Ces deux grandes catégories, représentées par la lumière et les ténèbres, font partie du grand mouvement de l'antithèse, qui constitue le régime diurne de l'image. Les schèmes du régime nocturne de l'image, par contre, se concentrent autour de l'euphémisme: la descente, d'une part, représentée par des grandes constellations de symboles: l'inversion, l'intimité et les structures mystiques, et la circularité, d'autre part, qui se développe autour des mouvements cycliques, rythmiques et des structures synthétiques.

La complexité de ce système est telle qu'il doit être soutenu, de façon très extensive, par un support théorique particulièrement lourd de concepts et de précisions. Celui-ci est fourni dans une longue et dense introduction, mais cette densité est compensée par la richesse des images étudiées et de ses connexions.

C'est à l'aide de la psychanalyse, justement, que ce système peut étudier des noyaux d'images convergentes - des isomorphismes ou des polarisations d'images. L'écriture d'un auteur peut être caractérisée par la polarisation récurrente de certaines catégories d'images. Les modalités constantes de ces ensembles définissent la structure de

l'imaginaire. Ce système d'analyse peut se réaliser sur des *corpora* plus ou moins larges et il peut être contrôlé par une statistique des images récurrentes et de ses polarisations. Mais cette méthode ne peut être appliquée à un *corpus* trop étendu. Paradoxalement, l'étude d'un univers aussi large que les structures anthropologiques de l'imaginaire ne peut que porter sur des échantillons de taille assez modeste, par la méthode micro-comparative. Malgré le choix du point de départ psychologue, Durant a soin de souligner que le but de son analyse n'est pas dirigé vers l'étude du sujet, mais plutôt vers la connaissance approfondie de la culture: "il nous est paru plus commode de partir du psychique pour descendre vers le culturel" (Durand, 1984: 44).

On connaît l'histoire de la critique, parfois sévère, de ce système, dont la composante structurelle a très souvent été tenue pour une limitation imposée à l'analyste dans sa perception du travail de l'imaginaire. On peut, d'autre part, souligner l'importance de cette contribution pour la connaissance des convergences culturelles, ayant des manifestations individuelles qui n'ont pas été sans conséquence pour l'étude des textes littéraires. Que l'on pense aux apports de la mythocritique et de la psychocritique dans les années 70 et 80. Si cette approche de l'imaginaire a inspiré une génération de médiévistes, surtout en France, c'est surtout grâce à la coïncidence de sa base structurelle et la tendance médiévale vers l'hyperstructuration et l'hypercodification symbolique. Pourtant, les modalités de structuration qui s'offraient au médiéviste dans la culture médiévale étaient traversées par des facteurs qui dépassaient largement ce cadre conceptuel, et articuler des catégories culturelles et des structures de l'imaginaire ne s'est pas toujours avérée une tâche facile à réaliser.

L'image pleine

Malgré les hasards de l'approche psychologue de Durant, la psychanalyse, quant à elle, a apporté de larges et fructueuses contributions aux études littéraires médiévales, et elle continue d'être une des sources les plus importantes pour le développement théorique de la recherche dans ce domaine. Une bonne partie des études dans le contexte de la théorie et de l'analyse des textes parues dans les dernières vingt années s'appuie sur cette base méthodologique et conceptuelle.

Elle semble d'articuler bien avec les concepts qui jaillissent des textes eux-mêmes et, surtout, avec une critique du texte médiéval d'inspiration lacanienne qui s'intéresse à la recherche et analyse du discours impossible, de la "chose" littéraire. Jean-Charles Huchet a situé le lieu privilégié de cette rencontre de la psychanalyse et de la littérature dans la littérature médiévale, et il a essayé d'en définir les termes théoriques dans une discipline qu'il a désigné "clinique littéraire":

Comme la clinique psychanalytique, la littérature médiévale procède d'un impossible sexuel qu'elle désigne en tentant de l'effacer. Mais cet impossible s'y double d'un impossible à dire. En essayant d'approcher la joie (la jouissance) que connurent Lancelot et Guenièvre lors de leur unique nuit d'amour, Chrétien découvre que la langue manque de mots pour la dire ou que la jouissance et l'union qu'elle consacre sont ce à quoi les mots manquent. [...] L'impossible à dire est l'impossible sur lequel la littérature vient buter. Hors langage et hors littérature, l'union ne peut se marquer dans la langue que par un blanc, la carence d'un signe manquant à sa place que la littérature médiévale ne cesse pas de tenter de rédimier. (Huchet, 1990, 23-24).

Il faut, néanmoins, préciser que la clinique littéraire dont parle Huchet ne relève pas d'un l'inconscient individuel, que l'on aurait du mal à trouver dans la réalité poétique médiévale, mais d'un univers qui transcende l'individu tout en le traversant: "l'auteur [médiéval] ne s'exprime dans le texte pas en tant que sujet, il relance la mémoire narrative ou lyrique du groupe social dont il se veut l'interprète. Aussi le considère-t-on comme le catalyseur d'une narrativité anonyme qui lui est antérieure et qui le déborde" (Huchet, 1990: 13). Il faut trouver ce dire impossible dans le fantasme, entre l'interdit et l'inter-dire. La forme de l'aporie est, donc l'image jaillissante de la fiction fantasmatique. Elle se retrouve dans l'émerveillement du jeune Perceval devant l'image étincelante des cinq chevaliers, qu'il prend pour des dieux, mais qui ne connaît pourtant pas encore son nom et qui n'est pas non plus capable d'énoncer ce qui l'attire vers l'univers de la chevalerie: c'est par cette lumière qui l'éblouit, dans l'informe lumineux, que son désir se manifeste de prime abord, dans l'image à l'état pur. L'image est, donc la source, la force qui pousse le héros romanesque vers l'aventure, mais aussi vers la parole, le dire (la révélation du nom). La quête du discours et du Graal sont donc concomitantes; mais sous cette circonstance primaire et évidente du roman de Chrétien on trouve toute la puissance de l'image comme énergie pulsionnelle du roman. Elle est la force qui arrache le texte à l'impératif de l'ineffable qui pèse sur la parole médiévale qui ne peut jamais se dire car elle est prise dans la logique de la transcendance. Mais, elle se donne en dehors du sens puisqu'elle est apparaît par un éclat de couleurs, par un effet sensoriel et d'émerveillement irrationnel plutôt que cognitif ou intelligible. La première étape de la découverte de la personnalité s'accompagne, d'ailleurs, par une chute de Perceval dans la sottise, par sa méprise au sujet des règles et des leçons qu'il avait reçues dans sa première jeunesse. Ce n'est que beaucoup plus tard, après de longues expériences, au moment où il retrouve une image qu'il peut reconnaître – les taches de sang sur la neige, qui vont trouver dans la mémoire du héros les couleurs du visage de Blanchefleur – c'est-à-dire, quand il peut transformer l'image en ressemblance, que Perceval trouve la faculté intellectuelle, et qu'il se laisse emporter par l'activité de la pensée réflexive et par la contemplation qui le mènera jusqu'à l'activité mystique. Un problème équivalent est

analysé par Henri-Rey Flaud à propos du thème du double dans la littérature arthurienne; dans les romans arthuriens analysés par lui, non seulement l'individu est frappé par la fracture du double, mais c'est tout le monde arthurien qui est atteint par cette brèche, ce qui fait que le représentant le plus pur de la cour d'Arthur soit Gauvain, celui-là, justement, chez qui la marque de l'anéantissement ou du ridicule est la plus forte. Il finira soit par annuler les valeurs chevaleresques qu'il est censé représenter, soit par se voir contraint de régler sa duplicité dans le monde des morts (*Le Roman du Graal*) (Rey-Flaud, 1999).

L'image renvoie, donc, à ce qui est en défaut, elle met en évidence le vide de la représentation. Ce n'est qu'au XIIIe siècle, dans les réécritures christianisées du *Roman du Graal*, que le nom sera identifié à l'image: "Chez Robert de Boron, l'image n'est ni copie, ni signe, mais impression directe du Corps, sans hiatus entre le représentant et la chose représentée" (Huchet, 1998). L'incarnation de l'image, selon Huchet, réhabilite l'imaginaire, qui était soumis à la vacuité du symbolique, parce qu'elle permet de remplir le nom (du Père) avec le corps (du Fils).

Entre le "rien" et le "corps", l'image fantasmatique aura un long chemin à se frayer dans la littérature médiévale selon la critique d'inspiration psychanalytique.

Images de la pensée

"Afin de savoir, les hommes doivent voir, et ce qu'ils voient c'est l'image." (Carruthers, 1998: 73)⁴. Peut-être cette affirmation est-elle la synthèse la plus limpide de la théorie que Mary Carruthers a développé sur la mémoire au Moyen Age en tant que dispositif privilégié de la pensée par images, qui reste l'une des contributions les plus importantes qu'on ait proposées dans le cadre de la littérature pour la compréhension du mécanisme mnémotechnique médiéval⁵. Le procédé qu'elle décrit nous met devant l'évidence non seulement d'une pensée productrice d'images, mais aussi du fait que la pensée ne saurait se produire ni se développer qu'en dehors de cette pratique de fabrication d'images. Elle s'identifie, donc, à l'activité imaginative elle-même, autrement dit, à la situation de la pensée, à sa spatialisation.

Ce qui intéresse Carruthers dans ces études ce sont les images cognitives, c'est-à-dire, les images construites spécialement pour l'activité de la pensée, qui sont, donc, essentiellement fonctionnelles. Pour la médiéviste américaine, les images médiévales, qu'elles soient verbales (des descriptions, p.e.), graphiques ou picturales, sont toujours fonctionnelles, elles constituent généralement des aide-mémoire, même si elles accumulent avec celle-ci d'autres fonctions (épistémologique, éthique, topique).

⁴ "[...] human beings, in order to know, must see, and what they see is an image."

⁵ Carruthers, Mary, 1998, 1990, 2006, and Carruthers, Mary & Ziolkowski, Jan, M., 2002.

Les produits de la fantaisie et de la mémoire sont la matrice et les matériaux de toute pensée humaine. [...] Ces dispositifs de la pensée, ces fictions par lesquelles nous pouvons percevoir Dieu (et tout concept) dans notre esprit, sont des constructions que l'on peut entendre, sentir, goûter, toucher et, surtout, voir mentalement. (Carruthers, 1998: 120)⁶.

Mais, le but de ces images est de transformer en des idées connaissables ou "domestiques" ce qui est obscur et étrange. Au lieu de se concentrer dans l'invisible et l'intouchable transcendance de la divinité, l'image verbale permet de diminuer l'étrangeté des textes en les ramenant au présent – l'image présente – tout en regardant au loin, rejetée dans l'avenir, la connaissance du parfait mais insaisissable. Il faut, donc, attirer le regard vers le présent, parce que c'est ici que la connaissance parfaite est réalisée quoique imparfaitement. Attirer le regard, cela signifie s'attarder sur des images, se laisser séduire et arrêter par leur beauté. Tout le sens de l'ornementation est, donc, dans sa capacité à ralentir la lecture, indispensable pour son approfondissement. La lenteur provoquée par l'ornementation favorise la réflexion et la concentration; le lecteur est saisi par les mots, et il en est donc poussé à la pensée et à la mémoire. On comprend que le programme de l'image soit conçu comme un outil essentiel au développement de l'activité cognitive et au travail sur un matériel conceptuel plutôt qu'à éblouir la pensée par la force de l'impression sensorielle. Ce mécanisme, qui comprend ce qu'on appelle *evidentia* dans la rhétorique cicéronienne, correspond à la technique qui montre les choses plutôt qu'elle n'en parle. Les visions font partie de ce programme de la présentation de l'image par l'évidence qui est mis en place afin de déclencher l'activité cognitive et de conduire le lecteur à la connaissance.

On ne sera pas étonné de voir proliférer les images dans les textes ou amplifier des textes abstraits avec des récits qui transforment les concepts en des objets "vivants". Les exemples des récits bibliques rendus dans un langage visuel se multiplient jusqu'à ce que le récit se confonde avec une série de tableaux. Le lecteur va d'une image à l'autre, et se faisant, il apprend une technique de lecture qui l'aide à mieux retenir et repérer les idées. La *Psychomachia* de Prudence, qui représente la bataille des vices et des vertus personnifiés, est un cas exemplaire de l'allégorie mise au service de ce programme de visibilité des concepts. En effet, cet texte est devenu le modèle allégorique le plus important au cours du Moyen Age. Comme Augustin l'avait dit auparavant, le tableau (*pictura*) n'a pas de valeur en soi, mais c'est dans l'usage cognitif et éthique qu'il prend son sens.

⁶ "The products of fantasy and memory are the matrix and materials of all human thought. [...] these thought-devices, these fictions by which we can grasp God (or any other concept) in our mind, are constructions that someone can hear, smell, taste, touch, and above all see mentally." Italiques de l'auteur.

La valeur pédagogique de l'image est évidente, à côté de son poids cognitif, affirme Carruthers. Ceci explique pourquoi elle est présente beaucoup plus dans le discours des prédicateurs et les traités de prédication que dans les traités de rhétorique.

Carruthers souligne dans son interprétation des figures cognitives que l'image est un outil de la pensée; elle doit être rendue en tant que construction et pas complète; elle ne doit pas être prise pour un objet. L'image représente une phase de la construction d'un modèle, et la visualisation est surtout un exercice de la cognition spirituelle, jamais son but. La lecture est, donc, engagée dans l'invention en tant qu'activité pédagogique.

Cette approche de l'image est largement tributaire de la rhétorique. Mais elle s'intéresse beaucoup plus à la rhétorique pédagogique qu'à la rhétorique de la représentation. Cette mise au point des études sur l'image, qui puise dans le fonds de la mémoire considérée en tant que dynamique productrice d'images, détourne le centre de l'étude traditionnelle de l'image médiévale. C'est en tant que processus ou partie d'un processus qu'elle est perspectivée. Apparemment il n'y a rien de nouveau dans cette perspective: Paul Zumthor, dans les années 70 envisageait, lui aussi, le texte médiéval comme une construction, assimilé par la mouvance et enveloppé dans la performativité, toutes les deux considérées comme des caractéristiques fondamentales de la poétique médiévale, selon lui. L'originalité des études de Carruthers est dans leur perspective pédagogique et la portée mécanique de la visualisation: l'image est prise dans le contexte d'un art de la fabrication, comme *téchné*. Carruthers s'intéresse aux domaines d'application de cette mécanique de l'image: la littérature, autant que la peinture elle-même, la prédication, l'architecture, l'ingénierie ou la menuiserie, tous fournissant une méthode de fabrication raisonnée d'images. Centrée dans l'activité cognitive, et pas dans l'univers psychologique, aussi bien qu'elle est éloignée de l'extase esthétique, l'image est, désormais, engagée dans le champ de la visualisation et du travail qu'elle détermine en tant qu'exercice. L'image médiévale spatialise, elle précise un lieu, elle donne une forme à la pensée. Elle est, surtout, une propriété collective.

Malgré les progrès que cet approche a permis de faire dans l'étude de l'image, son champ d'étude redevient le contexte théologique, et l'image religieuse reste l'objet d'étude préféré du médiéviste littéraire. Que faire, donc, des images littéraires? Doit-on les ramener incessamment à l'univers théologique et y chercher le modèle paradigmatique de l'interprétation? Y a-t-il un champ spécifiquement littéraire des images au Moyen Age? Les travaux que nous avons parcourus semblent nier cette possibilité. Zumthor, lui-même, avec sa thèse d'une poétique médiévale, n'a pas pu éviter de situer l'étude littéraire dans le contexte des sciences humaines. Carruthers, non plus, bien qu'elle puise systématiquement dans le fond de la tradition rhétorique, n'a pas pu s'empêcher de passer des images verbales à l'étude de l'image iconographique. Il semblerait que l'image littéraire médiévale serait

théorisée à partir de l'extérieur vers le phénomène littéraire, pour rebondir, ensuite, vers l'espace large des sciences et de la culture. Il semble que les médiévistes contemporains sont restés fidèles à la tradition du savoir encyclopédique qui particularisait les sciences du *trivium* et du *quadrivium* tout en les ramenant à un programme d'étude d'ensemble des arts libéraux, dans lequel tout homme libre devait s'engager.

Bibliographie

- BOOTH, Wayne C. (1988) *The Company we keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley - Los Angeles – London: University of California Press.
- CARRUTHERS, Mary (1990) *The Book of Memory*. Cambridge-New York-Melbourne-Madrid: Cambridge University Press / Cambridge Studies in Medieval Literature, 10.
- CARRUTHERS, Mary (1998) *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge-New York-Melbourne-Madrid: Cambridge University Press / Cambridge Studies in Medieval Literature, 34.
- CARRUTHERS, Mary (2006) "Moving Images in the Mind's Eye" in *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché, eds. New Jersey: Department of Art and Archaeology, Princeton University-Princeton University Press: 287-305
- CARRUTHERS, Mary AND ZIOLKOWSKI, Jan M., eds. (2002) *The Medieval Craft of Memory, An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- DURAND, Gilbert (1984) *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris: Bordas.
- EAGLESTONE, Robert (1997) *Ethical Criticism. Reading After Levinas*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- GILSON, Étienne (1955) "Michel Menot et la technique du sermon médiéval" in *Les idées et les lettres*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, pp. 93-154.
- HILLIS MILLER, J. (1987) *The Ethics of Reading*. New York: Columbia University Press.
- HILLIS MILLER, J. (1989) "Is There an Ethics of Reading", in *Reading Narrative*, (James Phelan ed.). Columbus: Ohio State University Press.
- HUCHET, Jean-Charles (1990) *Littérature Médiévale et Psychanalyse. Pour une Clinique Littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France / Écriture.
- HUCHET, Jean-Charles (1998) *Essais de Clinique Littéraire du Texte Médiéval*. Paris: Paradigme.
- JAVELET, Robert, (1967), *Image et Ressemblance au Douzième Siècle*. Paris : Éditions Latouzey & Ané, (I-II).
- LE GOFF, Jacques (1985) *L'Imaginaire Médiéval*. Paris : Gallimard / Bibliothèque des Histoires.
- REY-FLAUD, Henri (1999) *Le Chevalier, l'Autre et la Mort*. Paris : Payot / Bibliothèque Scientifique Payot.
- RIBARD, Jacques (1984) *Le Moyen Age, Littérature et Symbolisme*. Paris: Honoré Champion/Essais.
- SCHMITT, Jean-Claude (2002) *Le Corps des Images*. Paris : Gallimard / Le Temps des Images.
- SCHMITT, Jean-Claude (2003) *La Conversion d'Herman le Juif. Autobiographie, Histoire et Fiction*. Paris: Éditions du Seuil / La librairie du XXIe siècle.
- SIEBERS, Tobin (1992) *Morals & Stories*. New York: Columbia University Press.
- ZUMTHOR, Paul (1980) *Parler du Moyen Age*. Paris: Ed. de Minuit.

AUTOFICÇÃO EM *JOURNAL D'UN FANTÔME* DE NICOLAS DE CRÉCY

ISABEL PEIXOTO CORREIA

Universidade do Minho e Escola Secundária de Vila Verde

isabelpeixotocorreia@gmail.com

SANDRA RAQUEL SILVA

Universidade do Minho e Escola E.B. 2/3 Bernardino Machado

silva.sandraraquel@gmail.com

Resumo

A génese de *Journal d'un fantôme*, de Nicolas de Crécy, radica numa *Geo hors-série*, concebida por artistas gráficos. Esta experiência virá a ser problematizada pelo autor, o qual se questiona acerca da viagem ao Brasil, do alojamento que lhe é providenciado, do que vê, do estatuto que a revista lhe confere e, até, da sua responsabilidade futura. Efectivamente, cada vez mais cidadãos questionam as viagens. Ou o "grand tour" ou nada. O nosso mundo assemelha-se cada vez mais – como no filme homónimo de Jia Zhang-Ke – a um parque temático. A aparente traição do artista pode reverter a favor da indústria cultural, para a qual, provavelmente, também não há má publicidade. Importa é descobrir de que forma de Crécy solicita à realidade que se torne fantástica – e como poderemos descodificar a autoficção nesta narrativa literária e visual.

Abstract

The origin of *Journal d'un fantôme*, by Nicolas de Crécy, comes from a *GÉO* hors-series, designed by graphic artists. This experience will be totally engaged by the author, who questions himself regarding the trip to Brasil, the lodging to him offered, what he sees, the status the magazine gives him and even of his future responsibility. Truly, each day more citizens question their voyages. The "grand tour" or nothing. Each day our world resembles more – like in the homonym film by Jia Zhang-Ke - a theme park. The apparent artist's treason can benefit the cultural industry, to which, probably, there is also no bad publicity. The important thing is to discover how de Crécy asks reality to become fantasy and how we might decode the self-fiction in this literary and visual narrative.

Palavras-chave: Nicolas de Crécy, Autoficção, Teoria das viagens

Keywords: Nicolas de Crécy, Self-fiction, Travel theory

Isabel Peixoto Correia e Sandra Raquel Silva, "Autoficção em *Journal d'un fantôme* de Nicolas de Crécy", *Carnets*, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement, nº spécial, automne / hiver 2009, pp. 415-431.
<http://carnets.web.ua.pt/>

A relação de algumas obras de Nicolas de Crécy com as viagens é complexa. Tal como Claude Lévi-Strauss, que inicia, emblemática e paradoxalmente, *Tristes Trópicos* com a frase “Odeio as viagens e os exploradores”, de Crécy, em parceria com Raphaël Meltz, cria uma Lisboa imaginada *de toutes pièces*, caucionada por Bernardo Soares, segundo o qual “pour voyager il suffit d'exister” (2002: 3). Fernando Pessoa, para quem viajar implicava perder países, era apologista das viagens imóveis. Muitas serão as interpretações deste verso (truncado). Estamos em crer, todavia, que a perda é a da imagem mental que fazemos desses países¹.

Uma de nós, não diremos qual, achou a Esfinge desoladoramente pequena. A outra ficou assombrada face à pequenez da *Mona Lisa*. Mas regressemos às viagens (efectivamente) imóveis. À semelhança de Xavier de Maistre e de Huysmans, os quais inauguraram o conceito, Meltz e de Crécy descrevem e ilustram uma Lisboa aonde nunca foram. À semelhança de Georges Perec², a falsa narrativa de viagens segue um roteiro aparentemente verosímil, porém relatado, nos momentos mais importantes, no condicional: “Il faudrait: partir. Il faudrait réunir quelques amis, mes papiers, de l'argent, et aussi un guide (bien sûr); il faudrait: prendre l'avion et arriver...” (Meltz e de Crécy, 2002: 4). À imagem de um roteiro, a experiência decorre ao longo de quatro dias.

Provavelmente, Meltz e de Crécy não sofrem da “grande maladie de l'horreur du domicile”³. São perfeitamente capazes de ficar sossegados nos seus aposentos⁴ e têm, por certo, um sítio onde pendurar o chapéu⁵. Por isso, o passo seguinte consistiu em deslocarem-se a Lisboa para verificar a conformidade da sua viagem mental com a realidade lisboeta: “Maintenant je peux y aller, à Lisbonne.” (Meltz e de Crécy, 2002: 78). Uma coisa, todavia, é certa: não há uma, mas várias Lisboas. A pluralidade das fontes convocadas neste álbum de técnica mista mostrava quão diversas têm sido, ao longo do tempo, as leituras e representações de Lisboa e dos Portugueses. É altamente improvável que, para preparar *Lisbonne, un voyage imaginaire*, de Crécy tenha lido William Beckford. Mas, duzentos anos volvidos, registamos a coincidência, num mesmo texto, da escrita diarística com a viagem como pano de fundo.

Em 2002, de Crécy foi convidado pela revista **GÉO** para participar num projecto intitulado “Le monde dessiné par les plus grands”. *Les plus grands* eram, além de de Crécy, desenhadores de referência: Loustal, Schuiten, Juillard, Dupuy & Berberian, Boucq, Blain, Mattotti, Moebius e Muñoz. Esta iniciativa, enquadrada numa estratégia de *marketing*

¹ Em *Uma ideia da Índia*, Alberto Moravia afirma “À medida que os quilómetros vão passando nos marcos à beira da estrada e os lugares tão sonhados vão desfilando, um sentimento de desilusão, a princípio incerto e depois cada vez mais convicto insinua-se no espírito do viajante que vai em busca do pitoresco.” (2008: 71).

² In *Les Choses*.

³ V. Baudelaire.

⁴ V. Pascal.

⁵ V. Chatwin.

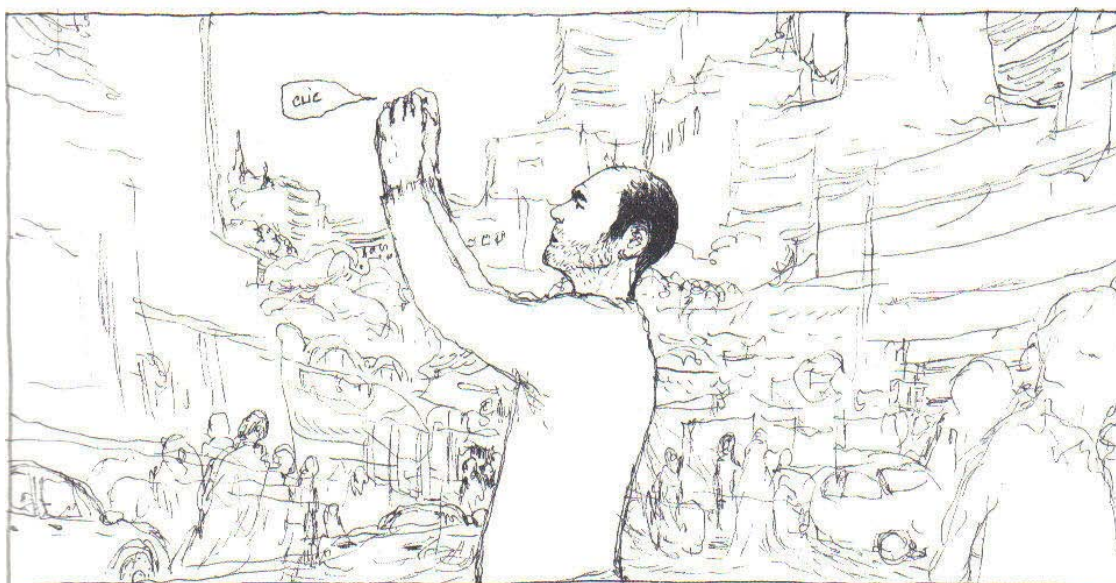
complexa, envolveu, igualmente, a publicação, pela Casterman, de um álbum intitulado ***La bande dessinée part en voyage***; e uma exposição itinerante. A ligação da banda desenhada às viagens é estreita, basta lembrar Tintin e Corto Maltese. Ao contrário de outros autores, é o próprio de Crécy quem escreve o texto que acompanha as aquarelas feitas em Olinda e no Recife. Inesperadamente, dado que se trata de uma encomenda de uma revista de grande tiragem, co-financiada pelo “Office du Tourisme de Pernambouc” (L’album *GEO*, 2007: 136), o texto revela algum desconforto por parte do ilustrador. Desconforto da viagem: “Seize heures d’avion avec des grandes jambes” (de Crécy, 2003: 54). Desconforto climático: “Une chaleur tellement humide que j’arrive tout juste à entrevoir Recife à travers les rideaux de pluie” (de Crécy, 2003: 54). Desconforto social: “On cause, on court, on se sourit, on compare sa graisse, on rigole, on montre ses fesses quand elles sont bien faites, son nouveau chapeau ou son dernier lifting” (de Crécy, 2003: 56). Desconforto estético: “[...] l’ombre de repoussants immeubles des années soixante, vestiges d’une modernité déjà caduque.” (de Crécy, 2003: 56). Desconforto criativo: “[...] mes aquarelles m’apparaissent bien fades” (de Crécy, 2003: 54). Desconforto moral: “[...] j’ai devant les yeux une véritable publicité pour voyagistes!” (de Crécy, 2003: 57). Negando o exotismo presente no horizonte de expectativas do leitor de publicações de viagens, de Crécy escreve: “À Recife comme à Paris! (...) le mercado São José, dans la vieille ville me fait penser au marché parisien de Grenelle” (de Crécy, 2003: 57).

Tal como o *carnet de voyage* da Casterman, ***Journal d'un fantôme*** foi concebido a solo – ao contrário de ***Lisbonne, voyage imaginaire***. E, se a ambos subjaz uma ideia paradigmática de viagem, essa ideia situa-se em pólos opostos: num, a viagem como errância; noutra, a viagem imóvel. Acontece, porém, que, com a encomenda da ***GÉO***, de Crécy empreende uma viagem profissional, que tem como objectivo seduzir os leitores para uma viagem “canónica” naquela zona do globo. Ora, as viagens constituem matéria sensível: a partir de um dado estágio de desenvolvimento intelectual, dificilmente um ser humano nascido nos anos sessenta ignorará Bruce Chatwin.

Por conseguinte – e numa lógica de progressiva auto-inquirição –, os dois álbuns constituem reescritas mais elaboradas de publicações anteriores. Talvez por de Crécy não ter concebido o argumento, ***Lisbonne*** não problematiza o seu estágio anterior. O mesmo não se pode dizer de ***Journal d'un fantôme***, onde a experiência anterior é reencenada e renegada com uma subjectividade interdita numa primeira fase. Com efeito, ***Journal d'un fantôme*** é um projecto absolutamente pessoal, não apenas por apontar para a autobiografia, mas também por constituir uma “arte poética”.

Uma das particularidades deste diário autobiográfico de viagem é que suscita, necessariamente, uma leitura literária e icónica. Embora o paratexto (marca literária) aponte

no sentido de uma escrita diarística tradicional, a autoria é imputada a um não ser. Dada a ausência de texto no *incipit*, apenas uma leitura icónica é permitida.



Ainda assim, o facto de as duas primeiras vinhetas constituírem um auto-retrato desenhado de de Crécý corrobora a hipótese de estarmos perante um texto com características autobiográficas. Apesar de a representação gráfica de de Crécý desaparecer após a primeira página do álbum, supõe-se que lhe pertencem as imagens que vê e o recitativo na primeira pessoa⁶. O leitor imerge num universo sobrepovoado de imagens de origem nipónica. A dado momento, o narrador enceta leituras (também elas) icónicas da realidade que o circunda, a tal ponto, que encara as imagens que se lhe deparam como deuses⁷.

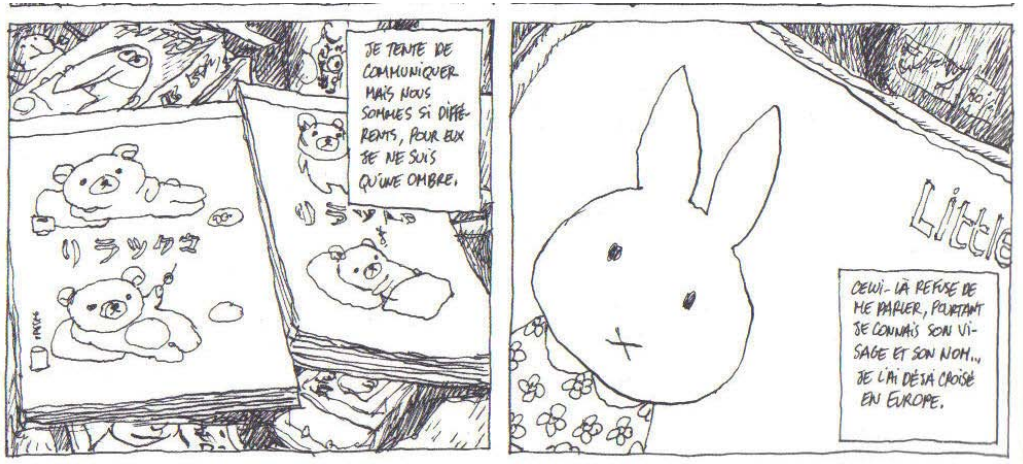
Exactamente como observamos no filme *Lost in Translation*, o Japão parece encarnar, simultaneamente, o paraíso das imagens⁸ e um dos últimos territórios onde o exotismo (um exotismo dos antípodas) se radica. É então que nova personagem – e uma primeira suspeita – se perfila(m): “Tout ce que mon manager rêve de me voir incarner: fidéliser le client” (de Crécý, 2007: 15). A segunda suspeita vem estilhaçar o pacto autobiográfico⁹, visto que o narrador procura comunicar com as imagens que o obcecaram.

⁶ Cf. Groensteen, 2006: 152.

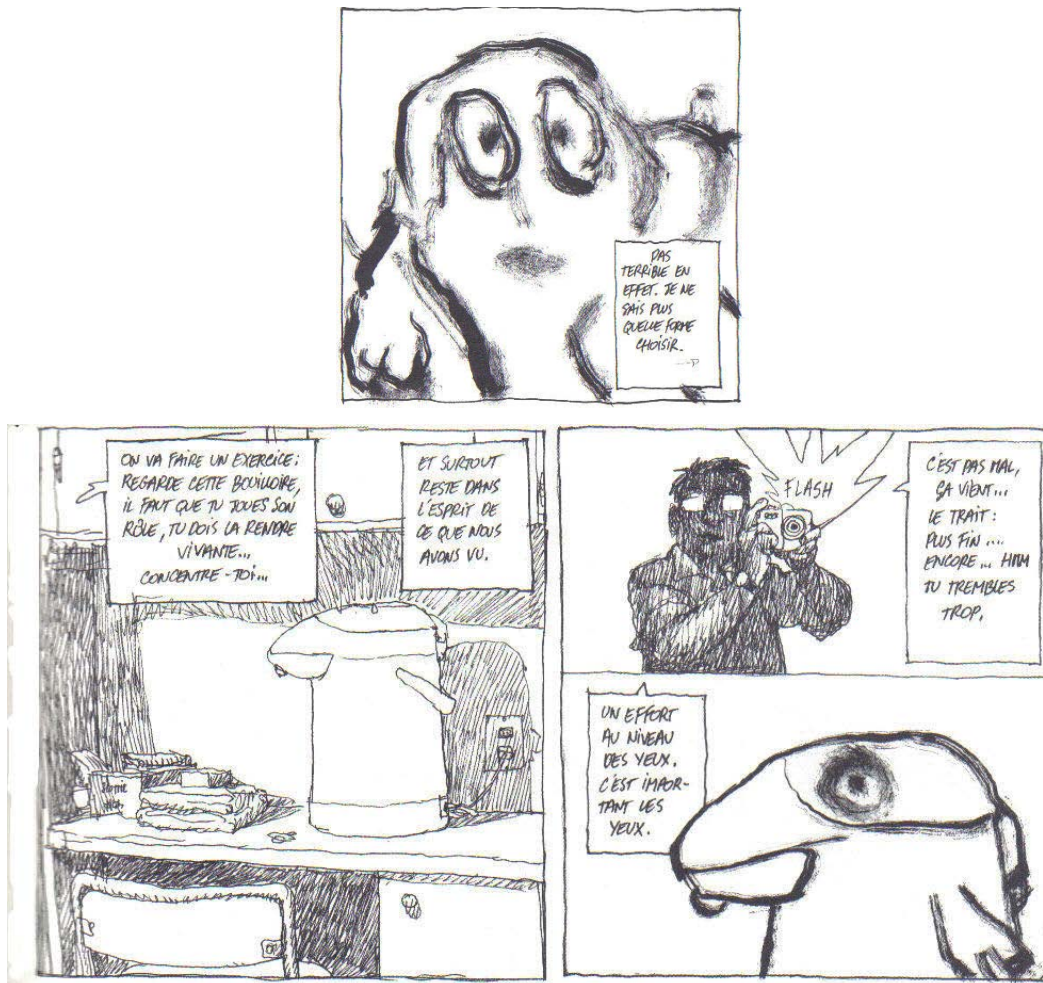
⁷ “Un premier dieu. Magnifique, porte le nom de Qoo. Sans doute en hommage aux trois points qui forment son visage. Sa puissance métaphysique me scotche.” (de Crécý, 2007: 14).

⁸ “[...] ce qui se fait de mieux se trouve ici, parce que le dessin fait partie de l’écriture, et que les dessins sont des dieux.” (de Crécý, 2007: 15).

⁹ V. Lejeune, 1975.



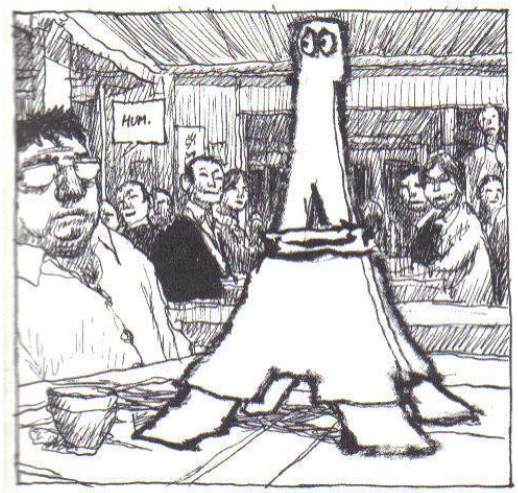
A alusão ao empresário e a um dos pólos mais importantes da sociedade de consumo secundariza a importância do vocábulo *encarnar*. O leitor só visualiza a personagem que assume a narração quando o seu agente lhe tira uma fotografia. Só então nos apercebemos que se trata de um grafismo informe capaz de – com algumas limitações – encarnar, a pedido, as formas que lhe são solicitadas.



O desaparecimento, a partir da segunda página, da inequívoca representação gráfica de de Crécy leva a supor que a criatura informe – bem característica do universo crécyano – é o *fantôme* a que o título alude. Vejam-se as seguintes ilustrações, extraídas, respectivamente, dos álbuns *Monsieur Fruit*, *Prosopopus* e *Le Bibendum Céleste* (segundo volume).

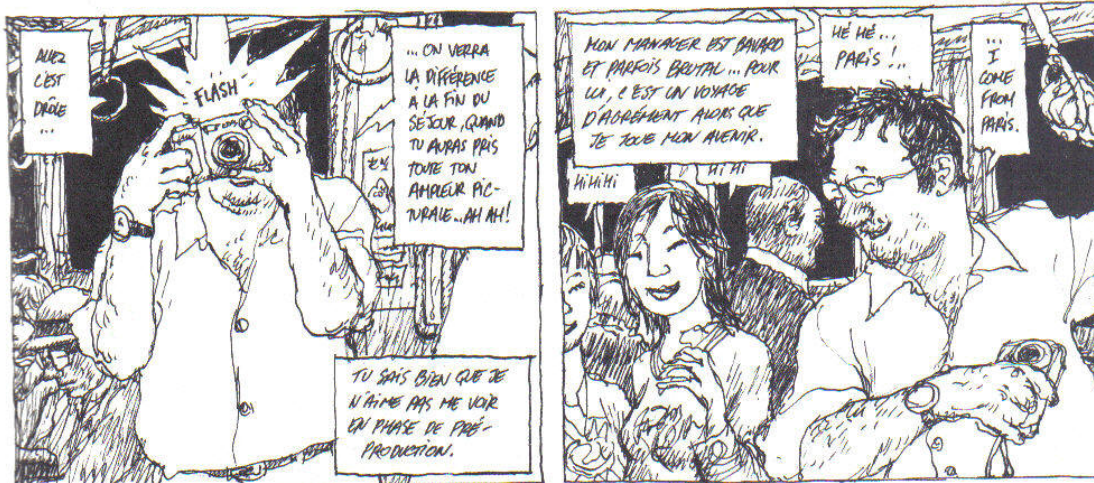


Um fantasma, uma representação, um ente dotado de sentimentos, que, ao longo da narrativa, questiona de forma cada vez mais marcada o carácter e as acções do seu agente. Para este, a viagem de negócios persegue um duplo objectivo: por um lado, ele instiga o grafismo a encarnar uma forma de sucesso (uma mascote para os jogos olímpicos de Paris de 2016), ainda que marcadamente *kitsch*;



por outro, busca afincadamente uma aventura extra-conjugal que, a dado ponto, quase degenera em turismo sexual. Também nesta vertente, o empresário revela uma tendência caricata para recorrer a lugares-comuns¹⁰.

¹⁰ “Amélie Poulain? You know Amélie Poulain? // Montmartre?” (de Crécy, 2007: 19).

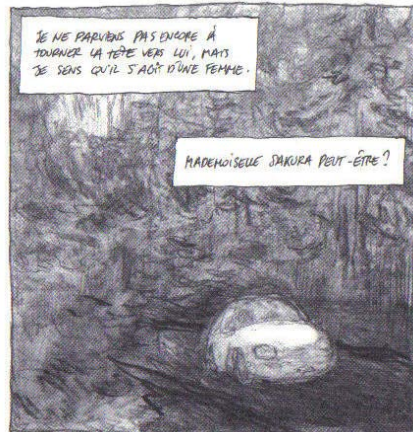


A partir de alusões que vão ao encontro do que ele presume ser a representação estrangeira *mainstream* do charme francês, o empresário fará prova do seu desconhecimento dos estereótipos que a todo o momento convoca¹¹.



Recapitulando: já aludimos à viagem imóvel e à viagem como errância. Estávamos em pleno domínio da viagem de negócios e da viagem de inspiração criativa. E, efectivamente, o fantasma sonha: “Et ça c’est important pour un dessin.” (de Crécy, 2007: 48). Sonha-se gota de chuva e empreende um percurso de automóvel: nova metamorfose da viagem. Onírica, impregnada por um imaginário cinematográfico. Observamos o grafismo evoluir e sofrer uma translação, mudando de técnica e importando documentos autênticos. “On the road”, sim, mas actualizado: com GPS (de Crécy, 2007: 62)

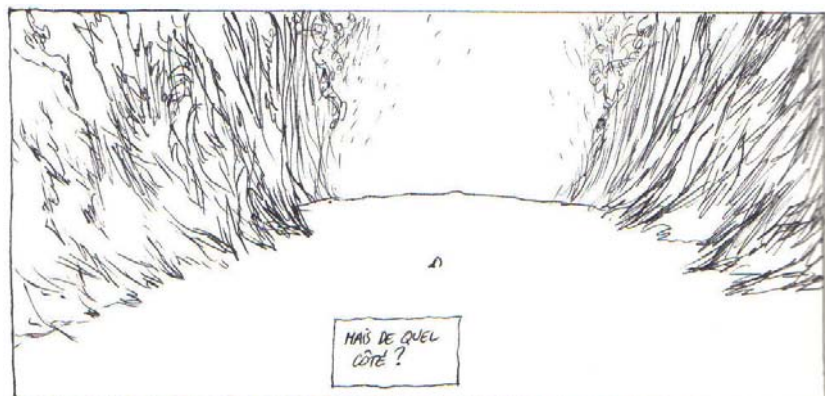
¹¹ “ ? // - Vous connaissez n’ est-ce pas? Amélie Poulain. // Ah! Oui bien sûr je connais... je n’avais jamais écouté...” (de Crécy, 2007: 19).



e polícias de trânsito virtuais (2007: 60-61).



A personagem feminina com quem o desenho parecia empreender viagem era, possivelmente, a filha morta de um bonzo melómano em cuja casa haviam pernoitado. Instado a elaborar um desenho, é Montmartre que o grafismo esquiça, partindo logo de seguida para um novo *topos* do deslocamento: a viagem ferroviária. Ao contar a Mademoiselle Sakura – a guia designada pela agência – o sonho da véspera, o grafismo opera uma prolepse. Passamos rapidamente da luz e da areia do deserto para dois oceanos que se fazem face.



Poderíamos aventar a hipótese de estes representarem as duas viagens que claramente dividem esta obra em duas partes assaz distintas, interligadas pela personagem informe. Ora, de acordo com o *Dictionnaire des symboles*, “Les eaux, masse indifférenciée, représentent l’infinité des possibles, elles contiennent tout le virtuel, l’informel, le germe des germes, toutes les promesses de développement, mais aussi toutes les menaces de résorption.” (Chevalier e Gheerbrant, 1996: 374). Por seu turno, “L’océan, la mer, sont, en raison de leur étendue, apparemment, sans limite, les images de l’indistinction primordiale, de l’indétermination principielle.” (Chevalier e Gheerbrant, 1996: 684). À semelhança de Moisés e os Hebreus¹², a personagem informe encontra-se perante as águas apartadas de um oceano. Diferentemente das personagens bíblicas, porém, ela penetra na água: “S’immerger dans les eaux pour en ressortir sans s’y dissoudre totalement, sauf pour une mort symbolique, c’est retourner aux sources, se *ressourcer* dans un immense réservoir de potentiel et y puiser une force nouvelle (...)” (Chevalier e Gheerbrant, 1996: 374). Retemperar as forças permite uma nova prolepse: sob a forma de gotas de chuva, o Brasil projecta-se no comboio japonês¹³.

De certa forma, a viagem reveste agora a forma de peregrinação¹⁴. Adoptamos este registo dubitativo porque, embora haja alusões gráficas e não gráficas a várias religiões (catolicismo, budismo, sincretismo brasileiro), o narrador nunca se identifica com nenhuma delas.

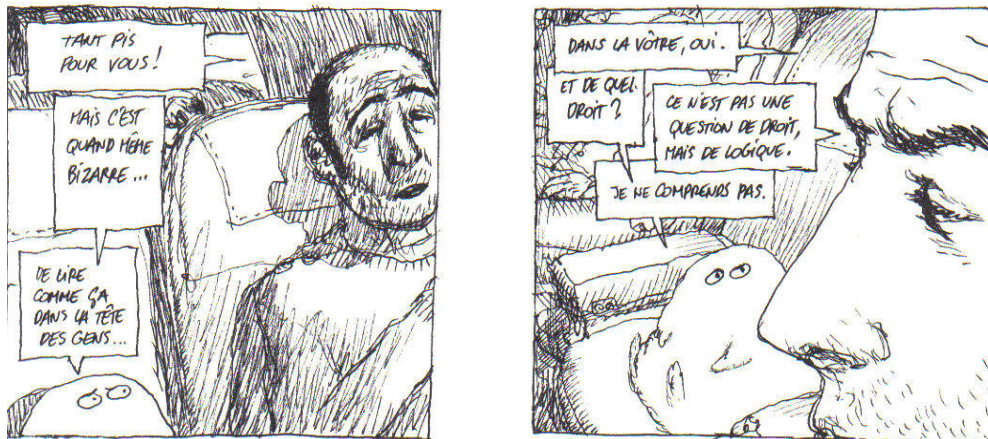
A narrativa japonesa conclui-se com a frase emblemática “Les voyages forment le regard” (de Crécy, 2007: 101), a qual constitui testemunho de uma viagem interior. A sutura entre as duas partes dá-se no entre-lugar que é o avião, onde criador e criatura se reúnem, tentando encontrar nos seus múltiplos *eus* a identidade do sujeito fragmentado (simbolizado nos óculos partidos do empresário e na visão distorcida que este tem do “fantôme”). O eu que escreve/desenha este diário é, simultaneamente, a personagem cuja representação gráfica é o de Crécy ser histórico, o “fantôme” que, em nosso entender, representa o impulso criativo e a consciência ética; e talvez – talvez – o “manager”, com os seus impulsos libidinosos e a sua inépcia emocional e social. Não deixa de ser curioso que quase sempre que o fantasma sonha, o empresário se encontre a dormir. A acreditar nesta hipótese, de Crécy seria o desenhador que celebra e honra contratos com entidades como a revista **GÉO**, mas que, *a posteriori*, os rejeita. Assim, ao longo desta primeira parte – e de forma mais vincada na sutura que a viagem de avião opera –, assistimos a um conflito permanente

¹² Cumpre referir que o *Livro do Êxodo* constitui uma matriz da narrativa de viagens.

¹³ “Les gouttes de pluie étaient chargées d’une odeur différente; la fin d’un orage. // Rien dans cet endroit ne me paraissait familier – j’étais ailleurs, c’est certain, en terrain catholique, mais en terrain inconnu.” (de Crécy, 2007: 86).

¹⁴ Os relatos de peregrinos constituem outra das matrizes (mais recente do que o *Livro do Êxodo*) da Literatura de viagens.

entre estas três manifestações do eu. Estes três *je* não são *un autre*, mas antes *le même*, fragmentos de um ente mais complexo, o autor. Assim se explica que o fantasma adivinhe os pensamentos do empresário e que a efigie de de Crécy saiba o que aquele pensa.



Adormecido o empresário, criador (de Crécy) e criatura (“fantôme”) discutem acerca dos limites criativos do desenho. Para de Crécy, representar (mal) Montmartre “[...] c’est un cliché pour touristes, équivalent à la Tour Eiffel, facile à comprendre et à la limite facile à dessiner” (de Crécy, 2007: 116). Por conseguinte, propõe-se ensinar-lhe novas técnicas: ao nível da cor¹⁵, da estrutura narrativa¹⁶ e das formas¹⁷. Metaficcionalmente, o ser histórico invade a vida do ser informe, que o acusa de lhe cortar a palavra¹⁸. Esta invasão vem explicar, analepticamente, os detalhes concretos da viagem onírica anterior: Frédéric Boilet propõe-lhe uma ida ao Japão¹⁹. Segue-se uma extensa tematização do receio de voar (de Crécy, 2007: 129), que se conclui com uma recriação de “O grito” de Munch.



¹⁵ “(...) le brou de noix (...)” (de Crécy, 2007: 120).

¹⁶ “Ça permet de faire comprendre que c’est du passé (...)” (de Crécy, 2007: 120).

¹⁷ “Et de la végétation, vous savez faire? // Bien sûr que je sais faire. // Non, plus réaliste!” (de Crécy, 2007: 121).

¹⁸ “Vous ne pouvez pas comme ça me prendre la parole (...)” (de Crécy, 2007: 123).

¹⁹ “[...] s’immerger deux semaines et (...) témoigner de son expérience japonaise dans un ouvrage collectif – (des auteurs français et des auteurs japonais)” (de Crécy, 2007: 126).

O apagamento do eu biográfico da primeira parte cede lugar a múltiplos indícios autobiográficos: Frédéric Boilet (de Crécy, 2007:126), “Nicolas qui a étudié à l'École Supérieure d'Aéronautique à Toulouse (...).” (de Crécy, 2007: 129). Uma leitura atenta permite verificar que, quando lhes é dada voz, ocorre uma mudança caligráfica, que sinaliza diálogos efectivamente mantidos. Em termos gráficos, o leitor acede ao ponto de vista do narrador: vê o interior da sua casa (de Crécy, 2007: 123), o seu panorama exterior (de Crécy, 2007: 123), a mesa de trabalho (de Crécy, 2007: 124), o tampo da mesa de café (de Crécy, 2007: 126), a bancada retráctil do assento do avião (de Crécy, 2007: 128)... Além disso, registam-se ocorrências de indícios autobiográficos diferentes das anteriores, tal como, a partir do meio do álbum, marcas temporais (“Avril 2005”) e espaciais (Montmartre).

A exploração pedagógica deste álbum permite múltiplas exegeses. Do ponto de vista do ensino superior, as perspectivas que esboçámos são legítimas e exequíveis; do ponto de vista do ensino básico e secundário, consideramos de Crécy um autor difícil, a ser ministrado em doses homeopáticas. Alguns fragmentos passados no Japão e no Recife prestam-se a uma abordagem intercultural.



A segunda imagem da página 131 pode constituir um pretexto para um exercício de expressão escrita, ou de exposição oral. Se lhe extraíssemos o texto, daria o mote à criação de um exercício de escrita criativa. De Crécy pode ilustrar, não ilustrando, fragmentos de *Guides du Routard*, a partir dos quais será solicitado aos alunos que façam inventários (conteúdo das mochilas, por exemplo) variando-os de acordo com os países a visitar. Haveria, ainda – não fossem os entraves que, a nível ministerial, se nos deparam –, a hipótese de optar por uma simulação global cujo tema congregador fosse, justamente, a viagem. Dado o permanente questionamento que faz deste tema, a sua recusa dos lugares-comuns, do folclore e dos simulacros, de Crécy constituiria, assim, a cereja no topo do bolo.

Afirmámos atrás que, com *Journal d'un fantôme*, de Crécý renegava a sua experiência com a revista **GÉO** e com a editora Casterman. A nosso ver, o artista de Crécý tem uma relação difícil (e algo romântica) com o dinheiro. O seu agente – o seu *alter ego* mais sombrio – dá-lhe lições de *marketing* (de Crécý, 2007: 21 e 88-89), exortando-o: “Laisse les grandes aspirations aux artistes obscurs” (de Crécý, 2007: 89), mas recebe em troca o tratamento mais ignóbil.

A partir da segunda parte, assistimos ao reconto da experiência brasileira. Embora haja semelhanças notórias, nenhuma das vinhetas é igual às da revista **Géo** ou às do álbum da Casterman (*copyright oblige*). E, se atrás assinalámos um certo desconforto, patente em críticas veladas, agora podemos falar de críticas acerbas. Desde logo, a encomenda – que o autor de Crécý aceitou – definida, neste ponto, nos seguintes termos: “Décrire une réalité en passant par le dessin: c'est paradoxal.” (de Crécý, 2007: 134); “Extraire le jus d'une réalité complexe en dix jours, pour qu'ils tiennent en quelques pages sur papier glacé. // ...en travestissant ses impressions pour rester dans le cadre d'un témoignage sur commande.” (de Crécý, 2007: 135).

Em vez de desconforto, temos, agora, agonia. Da viagem. Climática²⁰, social²¹, estética²², criativa²³. Enfim: moral. O paralelismo inclui a negação do exotismo²⁴. O artista questiona o tipo de turismo que vivencia²⁵, a sua incapacidade de reverter a situação²⁶, e, por último, a sua responsabilidade futura. Embora tente enjeitar parte das suas responsabilidades²⁷ e recorra a uma ironia mitigante²⁸, de Crécý teme “(...) en faire une publicité pour attirer les touristes et contribuer à sa Disneyisation (...)” (de Crécý, 2007: 142). Acima de tudo, rejeita contribuir para fazer do planeta em geral e do Recife em particular um parque temático – como no filme *O nosso mundo*, de Jia Zhang-Ke.

De Crécý é um típico representante da *creative class*²⁹ da fase III da era do hiperconsumo, segundo Lipovetsky (2007: 36). Ora, o turismo constitui o sector mais lucrativo e com maior capacidade de expansão³⁰ do conjunto das indústrias culturais, as

²⁰ Chaleur étouffante, humide” (de Crécý, 2007: 135).

²¹ “Une pute par mètre dès que la nuit tombe (...)” (de Crécý, 2007: 135); “La seule occupation possible (...) était de regarder (...) les statistiques de meurtres et de bouchons dans les rues de Suo Païlo (*sic*).” (de Crécý, 2007: 137).

²² “ (...) Un palace de marbre noir, dans le style du mausolée de Lénine, en résumé, une prison dorée...” (de Crécý, 2007: 136). “[Un] cercueil quatre étoiles.” (de Crécý, 2007: 137).

²³ “Relater une expérience précise dans un lieu précis, qui doit (en plus) contenter le commanditaire, c'est rebutant...” (de Crécý, 2007: 134).

²⁴ “Recife ressemble à Nanterre en Novembre, océan en plus.” (de Crécý, 2007: 135).

²⁵ “Marcio, le guide (...) venait me chercher chaque matin à 7 heures avec une rigueur toute militaire pour me faire visiter tout ce que la ville compte de monuments potentiellement touristiques, c'est-à-dire vides de toute vie.” (de Crécý, 2007: 137).

²⁶ “Je ne suis qu'un imbécile de touriste. Livré à moi-même, sans courage pour aller m'enivrer de sensations nouvelles dans les bas-fonds (...) je les évite.” (de Crécý, 2007: 138).

²⁷ “ ... je suis là pour dessiner, témoin de luxe, il faut que je m'y colle.” (de Crécý, 2007: 142).

²⁸ “Il faut savoir faire des compromis...” (de Crécý, 2007: 136).

²⁹ V. Gaggi e Narduzi, 2006: 19.

³⁰ V. também Cuvelier, 1998: 63-66.

quais, por sua vez, têm levado “(...) alguns analistas a falar de um novo capitalismo centrado, já não na produção material, mas no divertimento e na área da cultura.” (Lipovetsky, 2007: 228). No capitalismo cultural, o conceito de turismo abrange uma multitude de experiências as mais díspares: desde os circuitos (variante miniatural do *Grand Tour*) aos retiros espirituais (variante “penúria/simulacro”³¹ ou “simplicidade voluntária” [Lipovetsky, 2007: 228]), passando pelas férias radicais, desportivas, de aventura, culturais; peregrinações literárias, trocas de casa, voluntariados, curas de emagrecimento... Lipovetsky refere-se a hiperconsumidores que “(...) exprimem considerações de natureza ética adoptando posturas críticas face às marcas e ao consumo «irresponsável»” (Lipovetsky, 2007), mas que, paradoxalmente, criam novos nichos de mercado. Há, inclusivamente, pessoas individuais, grupos e movimentos que recusam certos meios de transporte, por implicarem danos ecológicos (cf. “gratiganismo”, do inglês *freeganism*). Depreende-se de tudo isto que os indivíduos se libertam do espartilho da classe social de origem, passando a definir-se pelo estilo de vida, opções culturais e de consumo³². Neste contexto, é naturalíssimo que a de Crécy repugne veicular estereótipos de um turismo de massas³³, por muito intelectualizado que seja – como na experiência **GÉO**. Segundo Lipovetsky: “[A]quilo que queremos é (...) agir, lutar, transformar o que temos à partida, realizar algo que nos permita ter uma imagem positiva de nós próprios.” (2007: 161). Com *Journal d'un fantôme*, de Crécy atingiu a quadratura do círculo: satisfazer a encomenda da **Géo**, mas escrevendo e desenhando: “Si j'en avais le temps, je parcourrais bien les milliers de kilomètres qui nous séparent du Japon à pied (ou en vélo), pour les vivre de manière concrète, pour saisir, frontière par frontière, les glissements culturels” (de Crécy, 2007: 133).

Viajar, para alguém como de Crécy, implica conhecer o Outro. Guillaume, o “Amsterdamer” representa a abertura à alteridade³⁴. Porém, de Crécy parece tender para o isolamento³⁵. E, num apontamento de autoficção, revela o abismo entre o ideal habitado e a realidade solitária³⁶. As indumentárias abandonadas do “maracatu” emblematizam essa impotência em estabelecer contactos humanos gratificantes. Como a seguir se tornará mais notório, para este autor, vida e arte estão indissoluvelmente ligadas. É por isso que “Dessiner en publique est une torture (...)” (*ibidem*: 141”).

Pelo que temos vindo a afirmar, resulta óbvio que *Voyage d'un fantôme* tem um carácter marcadamente híbrido, perfeito para estudos culturais de vária índole. O que lhe sucederia se, por hipótese absurda e redutora, lhe retirássemos a componente gráfica?

³¹ V. Baudrillard, 1991.

³² “Daí o perfil do turbo-consumidor, tantas vezes descrito como flexível e nómada, volátil e «transfronteiras», eclético e fragmentado, instável e infiel.” (Lipovetsky, 2007: 100)

³³ “Le voyageur moderne, qui visite la planète comme il visite un zoo, mais qui pour son malheur en a pleinement conscience et voudrait se cacher, honteux de son statut mais visible de tous” (de Crécy, 2007: 146).

³⁴ “(...) les gens étaient adorables, des musiciens, des danseurs...” (de Crécy, 2007: 140).

³⁵ “(...) supporte[r] le regard d'autrui” (de Crécy, 2007: 146).

³⁶ “Être sympathique, avenant et d'un contact facile... // Mais je n'ai pas ses dons. (de Crécy, 2007: 145).

Restar-nos-ia uma intriga bem montada, um uso recorrente da *ostranenia* (a qual não compromete, contudo, a perceptibilidade da história). E, por último, o estilo propriamente literário de de Crécý: um domínio da elipse e da técnica do diálogo, uma polifonia de vozes. De Crécý é um artista plástico por excelência, que desenha metáforas visuais



e metaficcionalis e comete a façanha de escrever e desenhá-la uma interrogação retórica (de Crécý, 2007: 142-144), com a qual se inicia uma longa série de dilemas de criação narrativo-visual: desenhá-la para a **GÉO** um Recife quase fotográfico, trabalho que ele, ironicamente, autentifica; ou dar tempo a estes desenhos e ao criador para os reelaborar.

Vemos agora que não era por acaso que a alusão, na primeira parte da obra, a “Le fabuleux destin d’ Amélie” (refrão “pour briser la glace” do agente) constituía uma crítica a um universo artístico que considera um simulacro: “On va voir des films qui nous mentent avec une France de carte postale d’avant 68.” (de Crécý, 2007: 158). A argumentação de de Crécý não se limita a um universo cultural globalizado³⁷. Ele teoriza acerca da arte moderna³⁸ e discorre sobre autenticidade, mas a globalização atinge-o inapelavelmente: “Pour toute réponse le chauffeur me dit que je ressemble à Zinedine Zidane...” (de Crécý, 2007: 158). Verificamos que o único contacto humano que de Crécý entabula, com o guia e os condutores, redundará em incompreensão mútua. O sujeito intelectualizado questiona e põe em causa o país de onde provém; os autóctones recusam a decrepitude e o pitoresco e

³⁷ Veja-se também o seguinte excerto: “Mais pour l’heure, il est temps de récupérer du voyage. Nous dormons dans un hotel vaguement chic dont les chambres pourraient figurer dans un catalogue d’architecture. Même ambiance que dans l’hôtel de la Cité Radieuse à Marseille. Entre Le Courbusier, Niemeyer et l’arte povera. Aussi déprimant que la boutique hypertendance à deux pas de chez moi... un décor idéal pour se prendre.” (de Crécý, 2007: 176).

³⁸ “Une publicité qui se rapproche de l’art brut c’est toujours émouvant pour un touriste comme moi en recherche «d’autenticité».” (de Crécý, 2007: 157) . Falaríamos aqui de uma *ironie filée* como se fala de *métaphore filée*: “Je m’imagine une campagne marketing de fausses publicités authentiques pour attirer le voyageur moderne” (de Crécý, 2007: 157).

preferem-lhe uma visão turística de um Brasil perfeito: “ Pourquoi tu t'intéresses à ça? Ce n'est pas notre pays.” (de Crécy, 2007: 160) Aludimos atrás a um horror romântico ao vil metal. Agora podemos falar de individualismo e do culto pela ruína³⁹ e pela decrepitude⁴⁰.

Outra característica romântica é o interesse pelo pitoresco (o autêntico, não o simulacro) e é um ceramista popular brasileiro, Mestre Vitalino, que o vai proporcionar⁴¹: “(...) Il a rendu compte de la vie qui l'entourait. Avec chaleur. Sans le filtre d'une technique académique.” (de Crécy, 2007: 187). De Crécy está plenamente consciente das suas contradições⁴². Assim, temos uma última característica romântica, o mito do artista que segue a sua inspiração, ignorando os ditames da academia. Neo-romântica (ou pós-moderna) é também a ironia e a pluralidade de perspectivas que o desenho informe lhe devolve. Consciência crítica, este resume as contradições profissionais⁴³ e pessoais⁴⁴ do seu criador. Reconciliado, graças a Mestre Vitalino, com o Brasil, o sincretismo religioso brasileiro dá azo a uma síntese do irreconciliável: Japão, Brasil, sonhos, água sob diversas formas... a filha do bonzo. Esta segunda parte conclui-se com uma definição do “ser” dos desenhos (pelo menos, dos de de Crécy):

Une somme de fantômes immuables dont chacun représente un morceau de mouvement. // [...] À partir du moment où le trait est déposé, l'action est terminée: vous êtes immuable et momifié. Vous êtes mort, mais encore perçu comme vivant... Alors, ne vous plaignez pas, c'est toujours ça de gagné. (de Crécy, 2007: 208).

Em suma: uma “arte poética”. Não estamos longe da autoficção, porque, para de Crécy, o desenho é constitutivo da vida. Com efeito, após um grave acidente que redundou numa amnésia pós-traumática, sobreveio aquilo que o autor apelida episódio fantasma e que descreve da forma seguinte:

Ma mémoire a imprimé ce moment; une panique à l'idée de ne plus participer à mon existence, à l'idée de me soustraire sans préavis à l'amour de mes parents, // Une panique à l'idée de ne pas saisir la cause de cette situation, mais surtout – surtout: un affolement à l'idée de ne plus jamais dessiner. // Dessiner était déjà, et depuis

³⁹ “Un café beau comme une usine en ruine, ce qui ne l'empêche pas d'être fréquenté. (de Crécy, 2007: 160).

⁴⁰ “(...) la décrépitude des palais à l'abandon.” (de Crécy, 2007: 161).

⁴¹ “(...) c'est (...) Mestre Vitalino qui va me procurer l'émotion la plus notable de ce voyage.” (de Crécy, 2007: 178).

⁴² “En fait, ce qui peut m'émouvoir, en dehors d'une commune solitude, d'une surface réduite et d'un matériel succinct, c'est qu'il représente une croyance mise à mal... // un romantisme mal placé // La croyance en un art sincère, dont le but ultime n'est pas d'être immédiatement rentabilisé par son auteur... Un art sincère: postulat irréalisable. Pourtant Vitalino y est parvenu. Parce que son but n'était pas de faire de l'art. Mais là encore peut-être que je me trompe. Maître Vitalino faisait des portraits bienveillants, presque flatteurs, immédiatement appréciés et vendus... et peut-être que la était son but: vu et vendu. // Comme tout le monde... rentabilisé, optimisé.” (de Crécy, 2007: 188).

⁴³ “Vous voyagez gratis, comme un prince en plus (...)” (de Crécy, 2007: 186).

⁴⁴ “Vous êtes un raleur professionnel.” (de Crécy, 2007: 186).

toujours, la chose la plus naturelle, la plus évidente et la plus excitante. (de Crécy: 2007: 213-214).

Journal d'un fantôme é, assim, o diário de um trabalho feito a contragosto, de duas viagens e dos encontros e visões que elas suscitaram; de representações artísticas assaz inspiradoras e do vislumbre de toda uma existência. Mosaico de múltiplos sincretismos, *puzzle* auto e metaficcional, fusão entre criador e criatura, esta obra crécyiana opera a síntese entre uma *ars poetica* e uma *ars dessinandi*. A arte de viver e a arte de viajar, essas, terão de esperar por novos álbuns.

Bibliografia

- AA. VV. (2003). *L'album GÉO. La Bande Dessinée parte en voyage*. Paris: Casterman.
- AA. VV. (2004). "Sur les traces des écrivains voyageurs", in *Magazine Littéraire*, nº 432, pp. 22-25.
- AA. VV. (2004). "Le Grand Tour comme apprentissage", in *Magazine Littéraire*, nº 432, pp. 33-35.
- BAUDRILLARD, Jean (1991). *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.
- BECKFORD, William (2003). *A corte da rainha D. Maria I. Correspondência de William Beckford*. Lisboa: Frenesi.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1996). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Lafont/Jupiter.
- CUVELIER, Pascal (1998). *Anciennes et nouvelles formes de touristes. Une approche socio-économique*. Col. Tourismes et sociétés. Paris: L'Harmattan.
- CHATWIN, Bruce (2008). *Anatomia da errância*. Lisboa: Quetzal Editores.
- DE CRÉCY, Nicolas (1995). *Monsieur Fruit. Tome I. s. I.*: Seuil.
- DE CRECY, Nicolas (1996). *Monsieur Fruit. Tome II. s. I.*: Seuil.
- DE CRECY, Nicolas (2002). *Le Bibendum Céleste*. Genève: Les Humanoïdes Associés.
- DE CRECY, Nicolas (2003). *Prosopopus*. Aire Libre. s. I.: Dupuis.
- DE CRECY, Nicolas (2007). *Journal d'un fantôme*. Futuropolis.
- DE CRÉCY, Nicolas e MÉLTZ, Raphaël (2002). *Lisbonne, voyage imaginaire. s. I.*: Casterman.
- GAGGI, Massimo e NARDUZZI, Edoardo (2006). *Low Cost. O Fim da classe média*. Lisboa: Teorema.
- GROENSTEEN, Thierry (2006). *Système de la bande dessinée*. Paris: Puf.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1986). *Tristes Trópicos*. Col. Perspectivas do Homem. Lisboa: Edições 70.
- LIPOVETSKY, Gilles (2007). *A Felicidade Paradoxal. Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. Lisboa: Edições 70.
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri (2001). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Col. Fundamentos. Lisboa: Edições Presença.
- MORAVIA, Alberto (2008). *Uma ideia da Índia*. Lisboa: Tinta da China Editores.
- PESSOA, Fernando (1982). *Livro do Desassossego*. Lisboa: Ática.

LES RESSORTS FICTIONNELS D'UNE VILLE

Le cas de Naples

NATHALIE ROELENS
Université de Nimègue

Résumé

Souvent les écrivains contribuent à façonner l'imaginaire d'une ville. La vivacité culturelle de Naples se mesure en effet à l'intérêt qu'elle a soulevé et aux « mises en discours » qu'elle a suscitées. Cette destination méridionale a toujours attiré les écrivains nordiques comme un îlot de liberté propice à la licence poétique. Montesquieu ou Dumas d'abord contrariés et ensuite fascinés par l'imposture du miracle de San Gennaro, le Marquis de Sade en quête d'écarts inédits, Stendhal avide d'opéra lyrique, et plus récemment Jean-Noël Schifano rédigeant un *Dictionnaire amoureux*, ces auteurs ont chacun à leur façon réinventé la ville. C'est entre un scepticisme initial et une adulation quasi idolâtre que se déploie l'imaginaire de Naples, nourrie de textes, d'Histoire, de produits culturels. Si une ville peut être réhabilitée par des textes, nous pouvons arguer que la littérature possède encore une certaine valeur et une certaine légitimité.

Abstract

Often writers have contributed to shape the imaginary of a city. The cultural vivacity of Naples can indeed be measured by the interest that it has aroused and by the « discourses » it has generated. This southern destination has always attracted northern writers as an islet of freedom inclined to poetic licence. Montesquieu or Dumas, first perplex and then fascinated by of the imposture of San Gennaro's miracle, the Marquis de Sade using his own travel guide as a pretext for unseen depravity, Stendhal eager for lyric opera, and more recently Jean-Noël Schifano writing a *Dictionnaire amoureux de Naples*, all these authors have on their own way reinvented the city. It's between initial ostracism and almost superstitious idolization that the imaginary of Naples develops itself, fed by texts, History and cultural products. If a city can be rehabilitated by texts, we may claim that literature has still some value and legitimacy.

Mots-clés: Imaginaire de Naples, Regard interculturel, Licence artistique

Keywords: Naples imaginary, Cross-cultural gaze, Artistic licence

ô voici l'animal qui n'existe pas.

*[...] Certes il n'existe pas. Mais parce qu'ils l'aimaient
un Animal pur naquit.*

*[...] Ils ne le nourrissent d'aucun grain,
mais uniquement de la possibilité d'être*

Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée*, II, 4

Notre hypothèse est la suivante. La littérature, de par sa souveraineté, son droit inabrogeable à l'affabulation, sa faculté d'habiter les lieux, pourrait revaloriser, réhabiliter, resémantiser une ville en plein déclin, en l'occurrence Naples. Naples sera donc objet sémiotique, mieux notre *templum*. Dans l'antiquité les haruspices traçaient un carré imaginaire dans le ciel afin d'y étudier (*con-templer*) le passage des oiseaux, un cadre, une parcelle prégnante, de bon ou de mauvaise augure.

Pôle d'attraction à l'époque des Lumières, « le rendez-vous de l'Europe éclairée » (Fernandez, 1974 : 20), « point d'orgue du fameux 'Grand Tour' » (Schifano, 2007 : 117), « une grande capitale comme Paris », voire « la seule capitale d'Italie », à en croire Stendhal, « toutes les autres grandes villes [étant] des Lyon renforcés » (Stendhal, 1826 : 317), la ville de Naples se voit désormais en plein déclin, « ostracisée » (Fernandez, 2008 : 52), dépréciée, stigmatisée, « spoliée » (Schifano, 2007 : 336), « vouée, depuis la prétendue Unité avec Rome vaticane (100 000 habitants) comme capitale (1870), aux gémonies nationales puis internationales » (Schifano, 2007 : 50) par l'Italie du Nord, savoyarde, berlusconienne, charriant une réputation de rongée par la camorra, de regorgeant d'immondices, bref, incarnant ce qu'on appelle actuellement « *la malanapoli* »¹. Car la littérature et la culture en général se taillent la part du lion dans *l'exception napolitaine*, toujours en antithèse avec d'autres villes, ce qui a suscité entre autre l'ouvrage intitulé *Contre Venise* de Régis Debray.

Celui-ci résume son coup de foudre pour Naples par la formule choc « [...] Je 'suis' Naples et non Venise. » (Debray, 1995 : 20) Contrairement au « style » (Debray, 1995 : 31) de Venise, « microcosme égocentrique » (Debray, 1995 : 90) qui est totalement retranchée du monde par la « coupure sémiotique » (Debray, 1995 : 24) dont fait office la lagune et qui accentue le sentiment d'ailleurs féérique, de « ville-jouet » (Debray, 1995 : 29) ou « simulacre » (Debray, 1995 : 30), le « tempérament » (Debray, 1995 : 31) de Naples, en revanche, rappelle celui d'Anna Magnani dans *Le Carrosse d'or*. Et, comme si Debray

¹ Jean Noël Schifano explique la vivacité de la camorra par le crime historique que la suprématie disproportionnée du Vatican a perpétré depuis deux siècles : « Naples dégradée de son rôle de capitale, l'une des plus importantes d'Europe, par un gouvernement romain qui n'arrivera jamais à ses fins – faire de Naples une ville de province soumise, une cité-bonzaï – et qui devrait, sans tarder, mettre en œuvre une véritable confédération italienne. Naples reprend illégalement, et aujourd'hui avec une puissance jamais atteinte, son rôle de capitale... » (Schifano, 2007 : 61-62.)

illustre déjà notre thèse, sa plume se met immédiatement à fabuler, à personnifier, dérogeant au style de l'essai :

La Parthénopeenne n'a pas besoin d'aller chez le coiffeur ni de vérifier son rimmel chaque quart d'heure dans une glace [...]. Putassière, charnue, généreuse, effrontée, avec ses klaxons, ses criailles, ses obscénités, la truculente du Sud se jette à votre cou à vos risques et périls. La sensuelle tempête toutes tripes dehors – exhibant ses draps et ses petites culottes tendus au milieu de la rue (à Venise, le linge sèche dans la cour, convenances obligent). Elle beugle, sue, pue, piaille, provoque. (Debray, 1995 : 31-32)

Reprenant ensuite une métaphore éculée mais éminemment applicable à Naples, Debray parle de son « ventre » et de ses « entrailles » (Debray, 1995 : 35), mais y ajoute une image plus personnelle, celle de « ville-gruyère » (Debray 1995 : 36). Plus loin il se risque dans le champ de la faune marine, un « madrépore exsudant au fond de sa baie du pathos par tous ses pores. » (Debray 1995 : 42)

S'il réfute radicalement le déclin de Naples, c'est encore par le biais d'une prosopopée : « Les vicissitudes ont raviné Venise, les *ricorsi* de Vico ont poncé le visage de Naples, comme si chaque spirale du temps remettait cette vitalité à neuf. » (Debray, 1995 : 36) Maints artistes ont exploité cette puissance revigorante de la ville. Ainsi le couple désœuvré du *Voyage en Italie* de Rossellini (1953), indifférents l'un à l'autre, voire aliénés par leur statut bourgeois, se ressaisit-il, se régénère-il dans la foule en liesse d'une procession napolitaine napolitaine.

Il est vrai que la *résilience*² de Naples, le fait que cette ville meurtrie, mise à sac, saignée à blanc, politiquement déchue se sauve toujours du déclin, tel un phénix qui renaît de ses cendres, se traduit depuis toujours dans toutes sortes d'emblèmes païens ou chrétiens, tels l'œuf de Virgile enfermé dans le Castel dell'Ovo censé assurer l'immortalité de la cité ou saint Janvier, patron de Naples, dont Alexandre Dumas invoquait déjà les intercessions multiples sous forme de litanie :

Les Normands ont régné sur Naples, mais saint Janvier les a chassés.
 Les Souabes ont régné sur Naples, mais saint Janvier les a chassés.
 Les Angevins ont régné sur Naples, mais saint Janvier les a chassés.
 Les Aragonais ont usurpé le trône à leur tour, mais saint Janvier les a punis.
 Les Espagnols ont tyrannisé Naples, mais saint Janvier les a battus.
 Enfin, les Français ont occupé Naples, mais saint Janvier les a éconduits. (Dumas, 2006 : 194-195)

² Terme de psychanalyse qui signifie la capacité à surmonter un traumatisme (développé par Boris Cyrulnik).

Mais c'est sans doute l'idolâtrie, « fusionnant culte des images et culte des morts », « Eros et Thanatos » (p.40) qui explique, selon Debray, cette vertu régénératrice, Venise s'avérant en revanche un « mirage d'où le sacré s'est envolé » (p.43) :

A Naples, où les anges de pierre sont souvent graves, comme ils doivent être, je redeviens idolâtre. Comme un enfant, un contemporain d'Homère, un pèlerin du Moyen Age. Tout prêt à accourir, à me pelotonner dans les bras des Vierges vermeil et des saints en argent mat, à me cacher sous leur chemise d'émeraudes et de diamants. *J'y crois.* [n.s.] A l'Image-Mère. Pourquoi ? Parce que les Napolitains y croient eux-mêmes. Ex-voto, talismans, amulettes. (Debray 1995 : 67-68)

C'est ce « j'y crois » que nous devons souligner, cette fiducie³ sur laquelle repose tout contrat littéraire, la *willing suspension of disbelief* forgée par Coleridge en 1817. La superstition et l'affabulation sauvent du déclin car toutes deux reposent sur un *croire* et un *faire croire*.

Si Debray y croit, si Naples a pu le séduire, elle s'est en effet avérée terre d'asile par excellence pour de nombreux artistes : pensons au Caravage, fuyant à la fois la justice, après une rixe meurtrière à Rome, et la censure qui blâmait son excès de réalisme, notamment les pieds nus de saint Matthieu montrés « grossièrement » (Bellori 1991 : 21), ce qui ne l'empêcha pas de récidiver à Naples avec ses *Sept Œuvres de Miséricorde* où il représente « donner à manger aux affamés » par le biais d'« un vieillard qui passe sa tête entre les barreaux de sa prison et boit le lait d'une femme qui se penche vers lui, le sein nu » (Bellori 1991 : 31) ; pensons au Divin Marquis qui, mêlé à plusieurs scandales dont celui « des petites filles » (Thomas, 2008 : 11), vint lui aussi se réfugier à Naples ; à Oscar Wilde, immigré dans une Naples à ses yeux moins hostile aux invertis ; à Gabriele D'Annunzio qui, couvert de dettes, y trouva un éditeur pour son roman *L'Innocent* ; à André Gide, qui rédigea *L'Immoraliste* (1902) à Ravello, sur la côte amalfitaine ; à Pasolini qui situa sa version filmique du *Décameron* de Boccace en Campanie, parce que celle-ci lui offrait un patois plus authentique et un cadre plus rustique et populacrier que l'aristocratique Toscane ; ou à Jean-Luc Godard qui reprit le roman controversé *Le Mépris* de Moravia pour le situer dans l'inédite villa Malaparte à Capri, dont l'architecture (« rationaliste », avec son toit solarium et ses escaliers trapézoïdaux quasi précolombiens) avait été conçue par l'auteur comme un autoportrait de pierre. Naples fut en outre lieu de révélation pour Wagner, qui trouva le jardin magique de Klingsor pour son *Parsifal* à Ravello, lieu de « renaissance » pour Montesquieu

³ Jacques Fontanille et Claude Zilberberg déclinent la fiducie ou « fidélité sémiotique » en deux versions : « la *confiance* pour la relation intersubjective et la *croiance* pour la relation sujet/objet » (Fontanille & Zilberberg, 1996 : 198)

(Macchia, 1971 : XIV), lieu d'élection car « métropole de l'opéra » (Fernandez, 1974 : 21) pour Stendhal, terre d'accueil pour un Dumas clandestin, s'étant vu refuser son visa à l'ambassade napolitaine à Rome par le régime bourbon et voyageant sous le nom de Guichard, peintre et pensionnaire de la Villa Médicis. Tous ces artistes et auteurs évoluent donc en sursis, en intrus, dans cette ville où la transgression est de rigueur, « où l'on ne peut vivre et jouir qu'en faisant de la transgression ludique la seule règle d'or du quotidien » (Schifano, 1984 : 7). Naples, pépinière d'artistes, réceptacle d'écrivains en quête d'inspiration, de reconnaissance, voire de folie, s'avère à notre sens mériter pleinement et sans doute plus que toute autre le statut de « ville littéraire ».

Il n'y a que la littérature qui puisse se faufiler dans tous les recoins de cette « ville-sfogliatelle » suivant l'audacieuse mise en abyme culinaire de Jean-Noël Schifano dans son savoureux *Dictionnaire amoureux de Naples*, sfogliatelle ou gâteau feuilleté digne de la madeleine proustienne :

La sfogliatelle a la forme de Naples, amphithéâtre où les maisons s'étagent elliptiquement les unes sur les autres, s'enchâssent les unes dans les autres, comme le fin ruban continu de pâte feuilletée. La sfogliatelle a la couleur blonde de la pierre dont est bâtie tout Naples, le tuf léger qui s'effrite et coule par vagues arrondies vers la mer, comme une demi-lune d'un rayon de miel au soleil d'avril. La sfogliatelle a la douceur de Naples, une douceur de dôme caressé d'azur, une douceur orientale, bombée, veloutée, enveloppante qui nous sollicite, nous séduit, nous absorbe et, jubilante métamorphose, nous fait oublier les minces rubans friables de notre moi occidental. (Schifano, 2007 : 445)

Dans cette ville « feuilletée », « stratifiée », « étagée », « pliée », « striée » ou « rhizomatique » comme dirait Deleuze et dès lors « toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite » (Deleuze & Guattari : 1980, 32), les trois artères centrales, le « Spaccanapoli » (le tranche-Naples) à l'époque gréco-romaine, la via Toledo, axe nord-sud datant de l'époque espagnole, rebaptisée via Roma par les fascistes, et récemment revenue à son vrai nom, et le corso Umberto I, éponyme d'un roi de la dynastie des Savoie, ne parviennent pas à asseoir leur pouvoir de centralisation, contrairement à d'autres axialités, de Vaux-le-Vicomte, illustre brouillon de Versailles pour Le Nôtre où la perspective fuit du château à l'horizon, jusqu'à Disneyland où, comme nous le rappelle Louis Marin, « Un chemin conduit directement au centre : 'la Grand'Rue Amérique' ; *Main Street USA*. [...] l'axe le plus évident et le plus insistant de l' « utopie » [qui] dirige [...] le visiteur [...] de la réalité au fantasme ». (Marin, 2008 : 36) A Naples *l'appareil d'Etat*, est sans cesse déjoué, déconstruit, par le dédale des *vicoli*, ruelles transversales ou venelles ou par la fractalité de la baie elle-même. La topologie

urbanistique est sans cesse perturbée par toute une série de facteurs dont maints écrivains se sont fait l'écho et qui traduisent la réalité d'un vécu napolitain : en profondeur, une espèce de bouillonnement magmatique, éruptions du Vésuve et tremblements de terre qui imposent une reconstruction perpétuelle de la ville et, en surface, le trafic-ballet des véhicules avec sa marée humaine (« la végétation humaine » (Dupaty 1783)), la polysensorialité des bruits (les rires des enfants, les cris des vendeurs, les conversations sur les balcons et des odeurs de pierre lavique, senteurs, parfums divers ainsi que l'indifférenciation des classes qui superpose d'anciens palazzi à des « bassi », monolocaux « considérés comme insalubres » (Peyrefitte : 1952 : 65) habités par des familles entières, bref, ce que Schifano qualifie de « baroque existentiel » (Schifano, 2007 : 33).

Ville qui offre mille visages, ouvrant à des signifiés multiples comme le jardin de Kyoto décrit par Italo Calvino dans son récit intitulé « Les mille jardins » où « chaque pierre correspond à un pas, et à chaque pas correspond un paysage étudié dans tous ses détails, comme un tableau. » (Calvino, 1986 : 96) Or à Naples aucune intentionalité n'est à l'origine de ces innombrables points de vue, tout est aléatoire, s'engendre au gré des occasions, tout est vertigineux. Naples s'avère donc une ville-rhizome, un *chaosmos* plein de lignes de fuite à l'instar de l'Amsterdam de Deleuze, mais on pourrait avancer au même titre Lisbonne : « Amsterdam, ville pas du tout enracinée, ville-rhizome avec ses canaux-tiges, où l'utilité se connecte à la plus grande folie, dans son rapport avec une machine de guerre commerciale. » (Deleuze & Guattari 1980 : 24) La « sfogliatella » est un véritable défi à l'urbanisme comme le rhizome l'était à la botanique ou à la génétique.

Il n'a que la littérature qui, par la « modélisation secondaire » qui la définit selon Jurij Lotman, soit à même de ressusciter une ville bien vivante mais jugée agonisante dans la perception de ses détracteurs. La modélisation secondaire que constitue le langage et ses virtualités semble inéluctable dans une ville où la « sémiosphère », autre terme lotmanien, recèle un tel potentiel affabulatoire. (Lotman, 1999)

Même si la présence allemande fut essentielle pour la région (Goethe⁴, Gregorovius, Krupp, ce qui donna lieu à des formules telles que « *Capri Sehnsucht* » ou « *Klein Deutschland* »), nous avons voulu centrer nos propos sur la vision française de Naples. De Montesquieu (1729) à Sade (1775-1776), de Chateaubriand (1804) à Stendhal (1817), de Nerval (1835), Alexandre Dumas (1843), Lamartine (1852), Theophile Gautier (1852), Flaubert (1852) ou Maxime du Camp (1862), à Louis Barré (1877), c'est l'enthousiasme qui prime au contact de la ville mêlé de préjugés contre la barbarie du peuple enraciné dans un monde païen et attaché à des coutumes ancestrales. Au vingtième siècle c'est l'engouement

⁴ « A Naples chacun vit dans l'ivresse de l'oubli de soi. Il en va de même pour moi. Je me reconnais à peine et il me semble être un tout autre homme. Hier, je pensais : 'Ou tu étais fou avant, ou tu l'es à présent' » (Goethe, in Schifano 2007 : 119)

pur et simple qui prévaut : André Gide, Roger Peyrefitte, Dominique Fernandez, Jean-Noël Schifano.

Alberto Savinio, frère du peintre Giorgio de Chirico, développa une dualité intéressante : celle entre « autochtones » et « ullissides », c'est-à-dire entre indigènes d'une part et ceux qui « attirés par le chant jamais tari des Sirènes, affluent ici des points les plus éloignés du globe » (Savinio, 1988 : 18, nous traduisons), de l'autre. *Tous les chemins mènent à Naples*, cet adage calqué sur *Tous les chemins mènent à Rome* est surtout valable à l'époque du « Grand Tour » au dix-huitième siècle, lorsqu'à la motivation « touristique » se mêle progressivement une motivation « artistique » ou « libertine »⁵. Naples, ville baroque par excellence, attire les écrivains du Nord comme un îlot de liberté. Et la traversée des Alpes d'inaugurer cette levée des interdits.⁶

En général les regards d'écrivains sur l'hétérotopie sont soit *target-oriented*, comme on dit en théorie de la traduction, c'est-à-dire orientés vers une compréhension optimale du destinataire cible, soit *source oriented*, c'est-à-dire respectueux de la complexité ou de l'exotisme du pays visité, au risque d'intraductibilité. Ici, c'est la deuxième option qui l'emporte. Ainsi lors de son voyage en Italie entamé en 1728, après une soirée à la Scala de Milan, Montesquieu se dépouille-t-il aussitôt de sa condition de Français, voire se sentit-il Lombard (comme cela arrivera à Stendhal, dont on connaît l'épithète « *Errico Beyle milanese, visse, scrisse, amò*). Ce voyage donne en tous cas lieu à un dépaysement salutaire, entraînant une bonne leçon de relativisme : « Florence et Rome m'apprendront à voir Paris, car je ne l'ai point encore vu. » (Montesquieu, 1728, XIX). Il faudrait relire *L'Empire des signes* de Roland Barthes (1970) qui au Japon se heurte à des signifiants vides, à l'exemption du sens, avec la possibilité de les remplir à sa guise ainsi que *Amérique* de Jean Baudrillard (Baudrillard, 1986) dont le regard achoppe, en revanche, à l'insignifiant radical, à la désignification, tant les stéréotypes anéantissent toute sémiose. A Naples on a, par contre, une hypertrophie du sens qui fascine, une polyphonie ou choralité qui invite à un dialogisme, qui fait parler de soi, pour ne pas dire, suscite des vocations d'écrivains même jusqu'à l'agacement.

Parmi les « touristes » éclairés, Charles de Brosses est mis de mauvaise humeur par ce pays de canailles qui vous demandent sans cesse un pour boire et qui vous traitent de « *poveri forestieri*, c'est-à-dire, en langue vulgaire, *les étrangers sont faits pour être volés*. »

⁵ On lira au sujet de la Méditerranée comme lieu de valorisation et d'investissement de sens, l'étude d'orientation sémiotique de Violi & Tramonana, 2006.

⁶ Daniel Sangsue, dans un ouvrage intitulé *Passages romantiques des Alpes*, nous rappelle que « c'est aux Anglais que nous devons le mot et la notion de *tourisme*. « Avant que le goût ne se répande, aux dix-neuvième siècle chez tous les autres peuples d'Europe, les Anglais ont en effet été les précurseurs de cette manière de voyager à l'étranger motivée par le seul plaisir de découvrir du nouveau. Une de leurs traditions, très vivace aux dix-huitième siècle, voulait que les jeunes gens distingués effectuent à la fin de leurs études ce qu'on appelait le 'Grand Tour', c'est-à-dire une voyage sur le continent qui pouvait durer de vingt à trente mois et qui avait pour étapes les principales capitales européennes. » (Sangsue, 1990 : 3)

(de Brosses, 1739-1740 : 211) Charles Mercier Dupaty, quant à lui, semble reconnaître aux Napolitains une espèce de seconde nature crapuleuse ou du moins insiste sur les glissements sémantiques de termes comme « misère », « filouterie », « débauche », voire « femme publique », la débauche n'étant à ses yeux qu'une forme d'oisiveté. Et, quoique cette naturalisation des vices et des vertus puisse refléter une certaine condescendance de la part du civilisé qui exonère les barbares de leurs défauts, on peut également y lire une réelle empathie (Dupaty, 1785 : 190)

De même, c'est la force rebelle des « lazzaroni » ou va-nu-pieds qui frappe Montesquieu, une plèbe « bien plus plèbe que les autres » (Montesquieu : 1728, 222). Cette ville tonitruante qui en soi ne l'intéresse pas avec ses ornements abondants, bizarres, « de mauvais goût » (Montesquieu, 1728 : 211), le fascine pourtant par son sol volcanique, ses eaux sulfureuses, « la limpidité aveuglante du ciel, le fond démoniaque, ésotérique, magique qui fermente dans le peuple, toujours en proie, jusqu'à la superstition et le fureur, à des forces aventureuses et mystérieuses. » (Montesquieu, 1728 : XXIV)

La magie du dépaysement qui suppose une resémantisation du connu, opère aussi sur l'Abbé de Saint-Non :

Quand on a tout peint et tout décrit (de Naples), il reste encore à rendre un effet magique qui existe dans l'air, qui colore tous les objets et qui fait que ceux mêmes que l'on connaît dans les autres climats, ne se ressemblent plus dans celui-ci et y deviennent nouveaux. (Peyrefitte, 1952 : 86)

Le culte de la liquéfaction du sang de saint Janvier (début mai et le 19 septembre), évêque de Bénévent au 4^{ième} siècle, martyr décapité en 305 sous l'ordre du proconsul Timothée qui suivait le décret de son supérieur le consul Dioclétien, et dont les restes (sa tête et son petit doigt) sont enfermés au Duomo ainsi que son sang dans une ampoule, reflète bien la réalité napolitaine. Que les écrivains aient ressenti le besoin de relayer celle-ci est encore plus remarquable. Ils ont en quelque sorte entretenu la légende, préservé cette part de mystère qui constitue le charme de cette ville. D'une part Montesquieu, même s'il *croit* avoir assisté à la liquéfaction, en soupçonne bien vite l'imposture car son regard de naturaliste y décèle des causes objectives, physiques : le verre du reliquaire est embué par les baisers, il ne s'agit pas de sang coagulé mais d'un thermomètre dont le liquide, passant d'un lieu très frais à un lieu réchauffé par la multitude du peuple, par un grand nombre de chandelles et par les mains du prêtre, doit nécessairement se liquéfier. (Montesquieu, 1728 : 221) En outre il perçoit bien le but politique du miracle : un moyen de souder ces mendiants crédules, superstitieux, pour les soulager dans leur misère extrême.

D'autre part, il est soudain pris par un moment d'hésitation où il est encore question de crédulité : « Je crois donc que les prêtres tombent eux-mêmes dans le piège ; ils ont vu la liquéfaction et ils ont *cru* qu'elle arrivait par miracle » (Montesquieu, 1728 : 222, n.s.). A force de baigner dans cette cérémonie, Montesquieu semble lui-même contaminé par sa fervente intensité religieuse. Se mettant à la place des fidèles, il sent la raison impuissante à expliquer le phénomène, comme si quelque chose d'occulte, de surnaturel lui échappait. D'où la conclusion : « Peut-être y a-t-il véritable miracle » (Montesquieu : 222).

Le marquis de Sade, dans son *Voyage à Naples* (1776), stigmatise toute l'entreprise comme une « simple expérience de physique », une « barbare ineptie », une « ridicule farce », « odieuse imbécillité » relevant des « ténèbres de l'ignorance » (Sade, 2008 : 125) mais y voit à la fois, en tant que libertin éclairé, l'occasion de revaloriser le paganisme antique avec ses idoles par-delà les idolâtries chrétiennes. Autrement dit, Sade est à la fois choqué par le ridicule de ces cultes leur préférant ceux des païens mais en même temps profondément intrigué :

Après avoir passé le pont de la Madeleine, il ne faut pas manquer d'examiner à droite une statue de saint Janvier, une main levée sur le Vésuve et comme s'il lui commandait de s'arrêter. Ce monument fut élevé lorsque ce volcan cessa son éruption en 1767, mais on eut bien soin de ne poser la statue qu'après qu'elle eut cessé. Il était, comme l'on croit, trop important de ne pas compromettre la réputation du saint, auquel le peuple eut une telle *confiance* [n.s.] que, dès qu'elle fut en place, il accourait par troupes, et montrant le derrière au Vésuve, il s'écriait : « Jette, jette, Vésuve, nous t'en défions ! A présent, saint Janvier te le défend ! » Je ne grossirais pas ma description de tels traits s'ils ne servaient à faire connaître l'esprit d'une nation dont l'esquisse des mœurs entre pour quelque chose dans mon entreprise. (Sade, 2006 : 236)

Alexandre Dumas, pour sa part, est exalté par le culte de saint Janvier au point d'y consacrer trois chapitres entiers dans son *Corricolo*, roman baroque s'il en est dont le titre renvoie à une espèce de tilbury où s'amassent toutes sortes de mendiants et de parasites.

Après avoir brodé autour des supplices infligés au martyr du 4^{ième} siècle, il décrit comment la chapelle du Trésor fut bâtie par de zélés notables napolitains en signe de reconnaissance publique à la suite de l'intercession du saint contre la peste qui sévit en 1527 et comment les peintres qui accoururent de partout pour l'orner de fresques (tels le Dominiquin) devinrent à leur tour des martyrs car furent évincés par les peintres locaux dont l'Espagnolet, à coup de tentative d'assassinat, d'empoisonnement ou de persécution :

Alors les peintres napolitains se crurent délivrés de toute concurrence ; mais il n'en était point ainsi : un matin, ils virent arriver Gessi, qui venait avec deux de ses élèves pour remplacer le Guide son maître ; huit jours après, les deux élèves, attirés sur une galère, avaient disparu, sans que jamais plus depuis on entendit reparler d'eux ; alors Gessi abandonné perdit courage et se retira à son tour ; et l'Espagnolet, Corenzio, Lanfranco et Stanzione se trouvèrent maîtres à eux seuls de ce trésor de gloire et d'avenir, à la possession duquel ils étaient arrivés par des crimes. (Dumas, 2006 : 213)

Cet épisode des peintres étrangers, littéralement sacrifiés par les artistes locaux doit être lu en écho au propre vécu de Dumas, indésirable dans cette ville, incognito, clandestin, sauf à ruser, à négocier avec les règles et les lois. L'historique et le romanesque se mêlent encore indissociablement.

Le chapitre intitulé « Le miracle » corrobore le pouvoir de fascination de ce culte qui prime sur le vraisemblable scientifique. La confiance, l'empathie, l'adhésion l'emportent même si Dumas n'a pas eu le temps d'assister à la cérémonie mais tient ses sources d'autres informateurs. D'où l'amplification, la magnification, l'hyperbole. La procession est décrite en termes de « torrent », de « flot », de « mer de têtes humaines », véritable *meute* chère à Deleuze, « pareille, enfin, à ces fleuves aux cours contraires, dont il est, grâce à leur double remous, presque impossible de distinguer la véritable direction. » (Dumas, 2006 : 219)

N'est-ce pas le propre du littéraire et de l'artistique que de s'en remettre au style, à la poésie et par là d'affabuler, de raconter des bobards, d'être mythomane ? Stendhal a pu nous faire croire qu'il était aux côtés de Napoléon dans sa *Vie de Henry Brulard*, tout comme Jacques-Louis David a pu dépeindre un Napoléon glorieux traversant le Grand Saint-Bernard dans la neige même si on sait que la réalité était bien plus prosaïque : le 14 mai 1800 il faisait doux, Napoléon franchit le col à dos de mulet et en simple redingote. La souveraineté de la littérature et de l'art en général réside dans cette mystification. La littérature et l'art doivent être considérées comme des « machines célibataires », selon l'expression de Deleuze et Guattari, c'est-à-dire privées de fertilité fonctionnelle, stériles, bref des dépenses inutiles, « machines » qui ont un droit inabrogeable à la « puissance du faux », à « l'autorité » de « l'imposture » selon la terminologie nietzschéenne cette fois.

Dumas insiste en tout cas sur la récurrence du miracle au-delà de toute réfutation scientifique :

Maintenant, que le doute dresse sa tête pour nier, que la science élève sa voix pour contredire ; voilà ce qui est, voilà ce qui se fait, ce qui se fait sans mystère, sans supercherie, sans substitution, ce qui se fait à la vue de tous. La philosophie du dix

huitième siècle et la chimie moderne y ont perdu leur latin : Voltaire et Lavoisier ont voulu mordre à cette fiole, et, comme le serpent de la fable, ils y ont usé leurs dents.

Maintenant, est-ce un secret gardé par les chanoines du Trésor et conservé de génération en génération depuis le quatrième siècle jusqu'à nous ?

Cela est possible ; mais alors cette *fidélité* [n.s.], on en conviendra, est plus miraculeuse encore que le miracle.

J'aime donc mieux *croire* [n.s] tout bonnement au miracle ; et, pour ma part, je déclare que *j'y crois* [n.s.]. (Dumas, 2006 : 224)

J'aimerais paraphraser : c'est la longévité de la littérature qui est garante de son efficacité, de sa valeur. J'aime mieux y croire tout bonnement.

Roger Peyrefitte, un siècle plus tard, s'accommode d'un scepticisme de bon aloi :

Je songeai à cet art que l'Eglise témoigne, en Italie, de conserver ses vrais assises, c'est-à-dire la foi populaire. Elle a bien raison de ne pas faire analyser le contenu de l'ampoule. Il faut en éloigner cette terrible science qui veut toujours tout savoir, autrement dit, tout détruire. (Peyrefitte, 1952 : 24)

Or, ce que l'on veut montrer ici c'est qu'il faut un déclencheur : la fascination d'un mystère dans le cas de Saint Janvier ou d'un être mythique dans le cas de Napoléon pour que la fiducie s'installe. Il n'empêche que le propre de la fiducie c'est d'inclure le *croire* et le *non-croire*, la conviction et le doute. Le *faire croire*, la *suspension of disbelief* de l'idolâtrie littéraire et superstitieuse accepte la marge de liberté de la méfiance (Sade), de la croyance aveugle (Dumas), de tout genre de scepticisme (Peyrefitte). C'est une des conditions pour que la liberté d'expression inconditionnelle soit garantie.

Revenons au Divin Marquis. Jugeant son propre guide touristique *Voyage à Naples* (1776) monotone – il s'agit en effet d'un carnet de voyage érudit où il consigne scrupuleusement ses impressions et il dénombre les églises jugées toutes médiocres –, Sade en recycla 20 ans plus tard des parties dans son *Histoire de Juliette* (1797). Comme si le dessein profond de son voyage était de relancer l'activité littéraire. Le passage du récit de voyage « ennuyeux », rébarbatif, répétitif, au récit de Juliette se fait dès lors moyennant des artifices romanesques. La séquence napolitaine référentielle se voit dotée d'une littérarité, d'une fonction esthétique, d'une fictionnalité. Or, à nouveau, cette émancipation de la valeur documentaire semble en l'occurrence possible grâce à ce terreau propice que constitue la Campanie.

Dans la partie du *Voyage* consacrée à la nature environnante et aux ruines, le documentariste cède d'ailleurs déjà le pas au romancier malgré lui, s'abandonne à un relâchement voluptueux :

on y respire encore cet air mol et efféminé, qui dans ce climat délicieux, détruisait malgré soi les mœurs les plus pures et les principes les mieux établis. Virgile, Martial, Horace et Stace en ont assez vanté les douceurs pour qu'il ne soit pas possible de douter des délices qu'on y goûtait dans ses murs. [...] Vénus devait être la divinité d'une ville aussi corrompue. (Sade, 2008 : 216-217)

Tout cela conforte notre thèse d'une ville et d'une région, propices aux épanchements littéraires et ici libidineux. Ainsi le déchaînement des éléments, la fougue de l'activité volcanique sera-t-elle relayée dans *l'Histoire de Juliette* par le débridement éruptif et enflammé de l'activité lubrique. Ainsi la consommation volcanique – « Les eaux [...] qui consomment toutes promptement les matières qu'on y jette » (Sade, 2008 :192) – annonce-t-elle la consommation érotique sans reste, sans résultat, le flux stérile que d'aucuns ont comparé au flux du capital, et on pourrait lui ajouter la pure dépense de Bataille, les « débauches irréelles » (Barthes, 1971 : 154) pour Roland Barthes. On le voit, le descriptif vire rapidement au narratif et l'épaisseur païenne de la région y est pour quelque chose.⁷

En revanche, la séquence de la cocagne toujours dans le *Voyage à Naples*, un échafaud où sont disposées des vivres, dont des oies encore vivantes, que le peuple peut se disputer, dès lors qu'elle est déjà tellement plastique et imagée en soi⁸, scène où la réalité dépasse la fiction tant la coutume semble invraisemblable, outrageusement théâtrale, est à première vue maintenue telle quelle dans la transposition romanesque. Or, tandis que le carnaval inaugurerait dans les carnets un « tour » plutôt ennuyeux dans la ville, il sert en quelque sorte, dans *l'Histoire de Juliette*, de mise en appétit pour toutes les débauches, perversions et déviances qui suivront dans le périple de la jeune libertine.

Entre les carnets de voyage et le roman, il y a une nette évolution du dyphorique à l'euphorique, de l'évaluatif au participatif. Dans le roman la séquence est en outre précédée

⁷ A l'inverse, le descriptif peut réémerger ironiquement pour atténuer le narratif dans *Histoire de Juliette* : « Reposées de cette fatigue, nous songeâmes à continuer notre tournée des environs de Naples, du côté du levant : si ces descriptions ne vous déplaisent pas, j'en entremêlerai celles de mes luxures. Cette variété amuse ; elle est piquante : si jamais ces récits s'imprimaient, le lecteur, dont *l'imagination* [n.s.] est échauffée par les détails lubriques qui parsèment cette narration, ne serait-il pas enchanté d'avoir à se reposer quelquefois sur des descriptions plus douces, et toujours marquées du sceau de la plus exacte vérité. L'œil du voyageur, fatigué des points de vue pittoresques qui l'occupent en traversant les Alpes, aime à s'arrêter sur les plaines fertiles qu'il trouve au bas des monts, où la vigne, agréablement enlacée à l'ormeau, semble toujours, dans ces belles contrées, indiquer la nature en fête. » (Sade, 1797 : 1067) Sade prend « imagination » au sens de « sensualité » des anciens comme alibi de son inéluctable virement du descriptif au narratif, de sa fougue narrative impossible à contenir plus longtemps.

⁸ Sans aller jusqu'à dire comme Dominique Fernandez, « La rue, à Naples, fait une concurrence déloyale à la littérature. Rien à faire : l'écrit y sera toujours le parent pauvre du vécu. » (Fernandez, 2008 : 54)

de préambules qui mettent en place la focalisation : le balcon du palais royal, la petite compagnie buvant du chocolat où des figures historiques (le roi Ferdinand en maître de cérémonie et la reine Charlotte) côtoient des êtres de papier qui décident « sadiquement » du sort des victimes.

Allons, belles dames, nous dit Ferdinand, donnez vos ordres : en raison du plus ou moins de rigueur, du plus ou moins de police que je mets à la célébration de ces orgies, je puis faire tuer six cents hommes de plus ou de moins : prescrivez-moi donc ce que vous désirez à cet égard... - Le pis, le pis ! répondit Clairwil ; plus vous ferez égorger de ces coquins, et plus vous nous amusez. - Allons », dit le roi, en donnant bas un ordre à l'un de ses officiers ; puis, un coup de canon s'étant aussitôt fait entendre, nous nous avançâmes sur le balcon. Il y avait un peuple excessivement nombreux sur la place ; alors nous découvrîmes toute la perspective. (Sade, 1797 : 1085-1086)

Les deux passages mériteraient une étude comparative. En voici quelques bribes. L' « amour pour le vol » du « peuple sauvage » (Sade, 2008 : 30) des carnets de voyage devient « son excessif amour pour le vol » (Sade, 1797 : 1086). Cette « effrayante scène » qui « finit quelquefois tragiquement » (Sade, 2008, 30) dans la première rédaction, « finit toujours plus moins tragiquement » (Sade, 1797 : 1087) dans la seconde.

La fougue narrative de Sade dans la description de la mêlée impitoyable entre concurrents et quartiers de bœuf lui fait en outre exagérer le nombre de vies qu'exige l'écroulement de la décoration sur les assaillants

Voyage en Italie

Huit minutes suffisent à la destruction totale de l'édifice ; et sept ou huit morts et une vingtaine de blessés qui souvent meurent après, est ordinairement le nombre des héros que la victoire laisse sur le champ de bataille. (Sade, 2008 : 30)

Histoire de Juliette

Mais cette fois, d'après nos désirs, par les soins cruels de Ferdinand, quand le théâtre fut chargé, quand on crut qu'il pouvait bien y avoir sept ou huit cents hommes dessus, tout à coup il s'enfonça, et plus de quatre cents personnes sont écrasées (Sade, 1797 : 1086-1087)

C'est le paganisme profond avec sa liberté de mœurs que Sade veut mettre au jour chemin faisant dans l'*Histoire de Juliette*, pour laisser libre cours à sa licence littéraire et libidinale, bref au scénario sadique même. Car non seulement la vue des animaux maltraités

et agonisants offerte à la joie des foules constitue une mise en abyme de la vue des gueux égorgés offerte à l'amusement de la cour mais cette dernière sert d'amorce, de mise en appétit, presque de légitimation à l'orgie qui suivra et qui, comme pour prolonger l'ignominie en pratique purement sadique, organisera le supplice des épouses des infortunés qui viennent de périr sous leur yeux :

allons, foutons, faisons-nous foutre, vexons, tourmentons, supplicions, et que nos têtes, embrasées par le spectacle qui vient de nous être présenté, raffinent à la fois les cruautés et les luxures... (Sade, 1797 : 1088)

D'autre part, la reprise littéraire de la description de la statue du satyre accouplé à une chèvre au musée de Portici, ne subit que peu d'ajouts, puisqu'elle témoigne déjà d'une extrême liberté païenne. On sait depuis que tous ces Priape, satyres et silènes n'étaient pas l'encensement de la débauche perpétuelle chez les Romains mais plutôt des symboles de fertilité nullement obscène. C'est l'époque moderne, en les arrachant aux murs de Pompéi, en les cachant ou les atténuant dans les copies, bref en les censurant qui les ont rendus lascifs, obscènes.

Voyage en Italie

Mais le morceau le plus secret et le plus singulier de toute cette collection nombreuse se conserve chez le sieur Canart, sculpteur du roi. C'est un groupe de marbre d'environ un pied et demi de hauteur dont le sujet est un satyre jouissant d'une chèvre. Il est difficile de mettre plus d'âme et d'expression que l'artiste n'en a mis tant dans tous les mouvements et les muscles du satyre, que dans ceux de la chèvre. Sa langue sur le bout de ses lèvres exprime tout le plaisir qu'elle sent, et la manière vive dont le satyre la tient par sa petite barbe ne sert pas peu à lui donner de la chaleur. Tout est en action dans ce beau morceau, tout est en feu ; la plus exacte pureté de style le caractérise. Mais on ne permet pas à tout le monde d'en juger, et la sévérité de mœurs du marquis Tanucci a obtenu du roi de n'en accorder que très difficilement la permission. (Sade, 2008 : 264-265)

Histoire de Juliette

Je distinguai parfaitement, entre autres, un morceau superbe représentant un satyre jouissant d'une chèvre : il est impossible de rien voir de plus beau... de mieux fini. « Cette fantaisie est aussi agréable qu'on la trouve extraordinaire, nous dit Ferdinand. Elle est, nous dit-il, encore fort en usage dans ce pays-ci ; en qualité de Napolitain, j'ai voulu la connaître, et je ne vous cache pas qu'elle m'a donné le plus grand plaisir. - Je le crois, dit Clairwil ; cette idée m'est venue mille fois dans la vie, et je n'ai jamais désiré d'être homme que pour l'éprouver. – Mais une femme peut très bien se livrer à

un gros chien, dit le roi. – Assurément », répondis-je, de manière à *fairecroire* [n.s.] que je connaissais cette fantaisie (Sade, 1797 : 1068)

Or, à nouveau, le roman relaye le plaisir scopique par une promesse de plaisir vécu, aussi perverse soit-il.

L'absence d'inhibition aucune propre à la fiction se mesure au fait que cette même statue soit passée sous silence, frappée d'*omertà* dans le traité historico-archéologique intitulé *Musée secret* de Louis Barré (1877) et certains détails prégnants, saillants, sensiblement atténués dans les gravures de Henri Roux qui l'accompagnent : « nous ne dirons point un mot de la seconde figure, qui représente un groupe de marbre de Paros. [...] Dépêchons-nous de tourner la page. » (Barré, 1877 : 221)

Sade nous montre que la littérature a encore une fonction, ce pouvoir de dépasser les limites que Platon situait déjà dans le langage (Deleuze, 1969 : 10), de parler sans être muselé, bâillonné. Sans doute avait-il déjà pressenti les esthétiques qui prônent la souveraineté de la littérature, son autonomie, qu'il s'agisse de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », de dire « l'absente de tous bouquets » ou d'écrire un livre « sur rien ». Barthes a insisté sur cet irréalisme sadien : « Ce qui se passe dans un roman de Sade est proprement *fabuleux* [n.s], c'est-à-dire impossible ; ou plus exactement, les impossibilités du référent sont tournées en possibilités du discours [...] » (Barthes, 1971 : 131)

Naples étant déjà un roman, elle s'avère une ville propice au fictionnel⁹, à l'affabulation, à la superstition. Si la littérature a encore une valeur cela pourrait être de redresser la vision actuelle tronquée d'une ville par des regards multiples, de lui redonner une épaisseur, de la revivifier. D'ailleurs, Naples, par un effet de résilience, a toujours pu atténuer ses plaies en les mettant en scène, en faisant foi à la littérature, à la fiction. La superstition et la littérature ont ceci en commun qu'elles nous font croire à l'impossible.

On pourrait poursuivre notre diachronie en montrant que le *Voyage en Italie* de Chateaubriand (1803-1804) relève d'emblée d'une mise en discours romancée, romantique, enflée de métaphores et d'hyperboles et que Théophile Gautier, dans son récit fantastique *Arria Marcella* (1852) se livre à l'affabulation pure, en fantasmant à partir d'un corps en creux dans la lave. Mais l'espace qui nous est imparti ne nous le permet pas. Concluons par un autre topos éminemment napolitain, celui de la statue du *Christ voilé* (1753) de Giuseppe Sanmartino, sculpteur baroque par excellence. Le prodige de cette sculpture en marbre consiste dans le suaire drapé d'une telle transparence qu'il fait ressortir, au lieu de cacher, les chairs et les traces du supplice.

⁹ «Ce peuple enthousiaste, très sceptique au fond. Emploi abusif du conditionnel. On ne dit pas 'Quelle est cette rue ?... » « Quelle heure est-il ?... »mais *serait*. Je demande à une brave femme si une *bambina* qui se trouvait là, était sa fille. « Ce serait ma fille », répondit-elle. » (Roger Peyrefitte, o.c., p. 77)

La littérature doit à la fois voiler le réel et le dévoiler, s'émanciper du référentiel et le réinventer, le resémantiser au risque de ne pas être rentable, d'encourir l'opprobre, la censure, la stigmatisation. Le littéraire est un droit que certains régimes totalitaires, frileux, privés de sens de l'humour oppriment sous prétexte d'offense à la religion ou à la morale, ou d'autres régimes utilitaristes, vouent aux gémonies à cause de sa gratuité, de sa frivolité. Il faut donc revendiquer ce droit à exercer l'écriture au figuré, le mythe, la dépense inutile. Si la littérature peut sauver une ville du déclin, nous, en tant que les citoyens du monde, devons sauver la littérature, lui faire confiance, croire en elle-même quand elle ment, faire foi en son avenir :

Il faisait une de ces heureuses journées si communes à Naples, où par l'éclat du soleil et la transparence de l'air les objets prennent des couleurs qui semblent *fabuleuses* [n.s.] dans le Nord, et paraissent appartenir plutôt au monde du rêve qu'à celui de la réalité. (Gautier, 1981 :239)

Bibliographie

- ABBE DE SAINT-NON, *Le voyage pittoresque ou Description du royaume de Naples et de Sicile*, 1781-1786.
- BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*. Paris : Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil, 1971.
- BARRÉ, Louis, *Musée secret*. Paris, 1877 (Herculanum et Pompéi. Tome VIII, Recueil général des peintures, bronzes, mosaïques, etc. découvertes jusqu'à ce jour et reproduites d'après *Le antichità di Ercolano, il museo Borbonico* et tous les ouvrages analogues, augmenté de sujets inédits gravés au trait sur cuivre par H.Roux Ainé et accompagné d'un texte explicatif par M.L.Barré).
- BAUDRILLARD, Jean, *Amérique*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1986 « poche »
- BELLORI, Giovan Pietro, *Vie du Caravage*. (trad. de l'italien par Brigitte Pérol) (*Vite di pittori, scultori e architetti moderni* di Bellori, ed. Evelina Borea e Giovanni Previtali, Torino : Einaudi, 1976), Paris : Gallimard, 1991.
- BROSSES Charles de, *Lettres familières écrites en Italie, 1739-1740*. In : VAUTIER, 2007.
- CALVINO, Italo, « Les mille jardins », in *Collection de sable*. Paris : Seuil, 1986 (trad. Jean-Paul Manganaro) (« I mille giardini », in *Collezione di sabbia*. Milano : Garzanti, 1984).
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*. Paris : Minuit, 1980.
- DUMAS, Alexandre, *Le Corricolo*. Paris : Desjonquères, 2006.
- DUPATY, Charles Mercier, *Lettres sur l'Italie, à Rome*. 1785. In : VAUTIER, 2007
- FERNANDEZ, Dominique, « Tronches napolitaines ». In : *Le Nouvel Observateur*, 17-23 juillet 2008
- FERNANDEZ, Dominique, *Porporino ou les mystères de Naples*. Paris : Grasset, 1974.
- FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude, *Tension et Signification*. Liège : Mardaga, 1996.
- GAUTIER, THEOPHILE, *Arria Marcella, Souvenirs de Pompéi* (1852). In : *Récits fantastiques*. Paris : Garnier-Flammarion, 1981.
- LOTMAN, Juri, *Le sémiosphère* (1984). Limoges : PULIM, 1999.
- MACCHIA Giovanni, prefazione a Montesquieu, *Viaggio in Italia*. Bari : Laterza, 1971 (*Œuvres complètes*, « Pléiade » vol.1 (Roger Caillois), vol II (André Masson), 1949)
- MARIN, Louis, « Dégénérescence utopique : Disneyland ». In : *Le pouvoir dans ses représentations*, Catalogue publié à l'occasion de l'exposition. Galerie Colbert, 29 mai-26 juillet. Paris : INHA, 2008.
- MONTESQUIEU, *Lettre à Madame Lambert*, 26 déc.1728 In : MACCHIA, 1971
- PEYREFITTE, Roger, *Du Vésuve à l'Etna*. Paris : Flammarion, 1952.
- SADE, Le Marquis de, *Voyage à Naples*, Paris, Payot & Rivages, 2008.
- SADE, Le Marquis de, *Histoire de Juliette*, 1797. In : *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, « Pléiade », tome 3 (éd. Michel Delon).
- SANGSUE, Daniel (textes réunis et présentés par), « Le Grand-Saint-Bernard, haut lieu romantique ». In : *Passages romantiques des Alpes*. Lausanne : Favre, 1990.
- SAVINIO, Alberto, *Capri* (1926). Bari : Adelphi, 1988.
- SCHIFANO, Jean-Noël, « Alessandro Dumas, Napolitano » 1984, Préface à DUMAS, 2006.
- SCHIFANO, Jean-Noël, *Dictionnaire amoureux de Naples*. Paris : Plon, 2007.
- STENDHAL, *Rome, Naples, Florence* (1826). Paris : Gallimard (éd. Pierre Brunel), 1987, « folio classique », 20 février 1817.
- THOMAS, Chantal, Préface à Sade, 2008.

VAUTIER, Dominique, *Tous les chemins mènent à Rome. Voyages d'artistes du 16^{ième} au 19^{ième} siècle*, catalogue de l'exposition au Musée Communal d'Ixelles, 11 octobre 2007 – 27 janvier 2008, dans le cadre du festival Europalia Europe 2007, Fonds Mercator, Europalia.Europe : Musée communal d'Ixelles, 2007.

VIOLI, Patrizia & TRAMONTANA, Andrea, « Méditerranée : identité e *border crossing* fra terra e mare. In : *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana* (a cura di Gianfranco Marrone e Isabella Pezzini). Roma : Meltemi, 2006, pp. 109-130.

ESTUDOS CULTURAIS: O quê e o como da investigação

MARIA MANUEL BAPTISTA
Universidade de Aveiro
mbaptista@ua.pt

Resumo

O presente texto situa-se no âmbito dos Estudos Culturais e procura fazer uma revisão dos princípios teóricos e epistemológicos, bem como da investigação científica que, desde os anos 60 do século passado, tem sido praticada neste âmbito, nos mais diversos países, ocidentais e não-ocidentais. Assim, numa primeira parte do texto, apresenta-se um núcleo mínimo de características comuns da investigação em Estudos Culturais, não deixando, no entanto, de referir as suas principais diferenças e clivagens. Em seguida, refere-se, brevemente, a história da origem e constituição dos Estudos Culturais, procurando desenhar o seu estatuto disciplinar e académico. Na última parte deste trabalho, pretende-se detectar as principais linhas de desenvolvimento da investigação em Estudos Culturais, bem como as principais metodologias usadas neste domínio científico.

Abstract

The present study stands on Cultural Studies research field. It aims to review its major theoretical and epistemological principles and also the scientific research that, since XXth century (60s decade), has been conducted on different countries around the world. In the first part of this paper, we present a cluster of common traits on Cultural Studies research field, but also their divergences and main discussions. A brief history of the origins and development of Cultural Studies is also provided, while trying to reflect about the disciplinary and academic status of this field of knowledge. On the final part we synthesize the main lines of the present Cultural Studies field of research and its methodologies.

Palavras-chave: Estudos Culturais, Metodologia, Epistemologia, Investigação

Keywords: Cultural Studies, Methodology epistemology, Research

A área de Estudos Culturais é intrinsecamente paradoxal, objecto de discussão e incerteza, caracterizando-se por uma forte presença académica nos discursos intelectuais, revela discórdias internas profundas em relação a praticamente tudo: sobre para que serve, a quem servem os seus resultados, que teorias produz e utiliza, que métodos e objectos de estudo lhe são adequados, quais os seus limites, etc.

Na verdade, se algum 'método' há nos Estudos Culturais ele consiste na contestação dos limites socialmente construídos (por exemplo, de classe, género, raça, etc.) nas mais diversas realidades humanas. A 'naturalização' dessas categorias tem sido precisamente objecto de grande contestação a partir dos Estudos Culturais. Não admira, por isso, e desde logo pela marca de crítica constante com que nasceu e da qual se alimenta, que este domínio científico tenha tantas dificuldades em auto-limitar-se.

A história dos Estudos Culturais, enquanto disciplina académica está efectivamente marcada pela contestação, já que, aquando da sua emergência nos anos 70 ela formula e procura corresponder a uma 'viragem cultural' das ciências sociais e humanas. Num mesmo movimento contribuiu, igualmente, para destabilizar as fronteiras de disciplinas já com longa tradição académica, como a História, a Sociologia, a Literatura, entre outras.

Com efeito, os Estudos Culturais têm funcionado como agente e sintoma na reconfiguração da estrutura disciplinar quer das Humanidades, quer das Ciências Sociais, num processo que ainda hoje está em curso e se encontra longe de estar terminado.

1 - Características comuns da investigação em estudos culturais

Na prática, os Estudos Culturais abrigam um conjunto múltiplo de investigadores e investigações de formação muito diversa (nem sempre compatível) e de origens académicas e geográficas muito diferentes. Para além disso, muitos investigadores chegam a esta área por razões intelectuais e até políticas muito diferentes.

De qualquer modo, há traços distintivos no modo como é praticada a análise cultural e é sobre esses elementos, por vezes contraditórios, equívocos e polémicos, que procuraremos desenvolver a presente reflexão.

A primeira característica que gostaríamos de destacar é a ideia de complexidade (Morin, s/d), a qual se revela, primariamente, num profundo compromisso com a ideia de complexidade do fenómeno cultural. Para além disso, os investigadores desta área colocam uma particular ênfase na produção contextual, multidimensional e contingente do conhecimento cultural, procurando reflectir nos resultados da sua investigação a complexidade e o carácter dinâmico e até, frequentemente, paradoxal do objecto cultural que abordam.

Uma outra característica muito frequente na análise praticada pelos Estudos Culturais consiste no compromisso cívico e político (no sentido grego e mais radical de intervenção e envolvimento nos assuntos da *polis*) de estudar o mundo, de modo a poder intervir nele com mais rigor e eficácia, construindo um conhecimento com relevância social (Pina, 2003). Este compromisso político (sublinhemos de novo, no sentido mais lato e profundo do termo) filia-se num contexto mais genericamente definido a partir dos princípios da democracia cultural.

Ou como afirma Barker,

os estudos culturais constituem um corpo de teoria construída por investigadores que olham a produção de conhecimento teórico como uma prática política. Aqui, o conhecimento não é nunca neutral ou um mero fenómeno objectivo, mas é questão de posicionamento, quer dizer, do lugar a partir do qual cada um fala, para quem fala e com que objectivos fala (Barker, 2008:27).

Em suma, os Estudos Culturais (e já desde a sua génese com Stuart Hall nos anos 60, no contexto britânico (Hall, 1972)) estão geneticamente ligados a um modo de produção de análise cultural que faz convergir princípios e preocupações académicas com uma exigência de intervenção cívica, ou seja, articula inquietações simultaneamente teóricas e preocupações concretas com a *polis*.

Na prática tudo isto apresenta um grande grau de variabilidade nas investigações conduzidas no âmbito dos Estudos Culturais, pois esta dupla atenção à teoria e à prática tem resoluções contextuais muito diversas, apresenta implicações práticas e cívicas com *focus* muito diferentes, revelando ainda estilos de actuação muito específicos.

Assim, enquanto para alguns, praticar a investigação em Estudos Culturais é uma forma de política cultural que deve sempre resistir a disciplinarizar-se no âmbito de uma instituição académica, para outros os Estudos Culturais devem legitimar-se precisamente no contexto académico, o que constitui por si só um objectivo político (Bennett, 1998).

Mas até o aspecto mais estritamente cívico proclamado por muitos investigadores na área dos Estudos Culturais pode surgir na academia de diferentes formas: o elemento 'político' pode estar apenas implícito, por exemplo, numa investigação que critica os discursos dominantes, usando toda a metodologia e modelos das ciências sociais mais objectivistas ou, num outro extremo, apresentar-se como pura desconstrução crítica, usando mesmo um acto performativo.

2 - História breve da origem e constituição dos estudos culturais

Vulgarmente, a origem desta área de investigação é situada nos finais da década de 50 do século XX, em Inglaterra, tendo-se posteriormente espalhado este modo de análise cultural um pouco por todo o mundo. A sua institucionalização pode situar-se a partir da criação, em 1964, na Universidade de Birmingham do Center of Contemporary Cultural Studies (CCCS). Criado por um professor de Literatura Moderna (de língua inglesa), Richard Hoggart, o CCCS vem a registar uma influência máxima quer em termos geográficos, quer em impacto nos meios académicos e extra-académicos com Stuart Hall, já nas décadas de 70 e 80 do século XX.

Do ponto de vista teórico, a inspiração destes estudos pode também situar-se nas obras de Roland Barthes (Barthes, 1967, 1972, 1977) e Henri Lefebvre (Lefebvre 1966, 1970, 1975) (França), Fiedler (Fiedler, 1955, 1996) (EUA) e Fanon (Fanon, 1967) (Martinique/ França e Norte de África), entre outros.

Para além disso, e embora sem que, numa primeira fase, se tenha usado a expressão 'Estudos Culturais', apareceu também na América Latina sob designações mais genéricas como 'Comunicação', 'História Intelectual', 'Análise do Discurso' e 'Estudos Inter-Disciplinares'

De qualquer modo, o impulso e a inspiração próprias da investigação em Estudos Culturais espalharam-se por todo o mundo, tornando-se uma área de estudos transnacional, da Suécia e Alemanha até à Austrália e ao Quénia. Em consequência deste rápido e prodigioso desenvolvimento, os Estudos Culturais passaram a apresentar-se como uma prática intelectual dispersa, cujo único centro talvez tenha passado a ser o de procurar articular e fazer dialogar três nós problemáticos essenciais: cultura, teoria e acção cívica. Não obstante esta dimensão de fragmentação e pulverização, foi-se assistindo, paralelamente, ao nascimento dos Estudos Culturais como uma área mais circunscrita e institucionalizada, gozando de reconhecimento académico num número limitado, mas crescente, de países.

Recuando ainda um pouco às suas origens, cabe sublinhar que, inicialmente, a actividade do CCCS consistia em promover a cooperação entre as diversas áreas do conhecimento, procurando estimular a investigação em interdisciplinaridade, ao mesmo tempo que enfatizava a necessidade e importância de uma ligação prioritária a temas da actualidade. Para além disso, procurava (e ainda procura), em primeiro lugar, dirigir a sua atenção para o estudo das classes trabalhadoras, das culturas de juventude, das mulheres, da feminilidade, da raça e etnicidade, das políticas culturais da língua e dos *media*, entre muitos outros. O que poderemos sublinhar de interesse comum entre estes objectos de

investigação é o facto de todos os estudos procurarem revelar os discursos marginais, não-oficiais, ou daqueles que propriamente não têm voz.

Em síntese, trata-se de estudar aspectos **culturais** da sociedade, isto é, de tomar a cultura como prática central da sociedade e não como elemento exógeno ou separado, ou mesmo como uma dimensão mais importante do que outras sob investigação, mas como algo que está presente em **todas** as práticas sociais e é ela própria o resultado daquelas interações.

Nos anos 70 do século passado, o CCCS integrava criticamente contribuições teóricas diversas que iam desde o pós-estruturalismo francês (a linguística estrutural de Saussure (Saussure, 1960) e a semiótica social de Roland Barthes (Barthes, 1972), bem como a psicanálise de Lacan (Lacan, 1977) e o marxismo estrutural de Althusser (Althusser, 1969, 1971) e até Gramsci (Gramsci, 1968, 1971), sintetizando o paradigma estruturalista e o culturalista.

O elemento central desta integração teórica e destes múltiplos aportes metodológicos passou a ser a prática duma actividade crítica, que se tornava apelativa porque abordava questões da experiência quotidiana, à medida que esta se constituía de modos cada vez mais complexos, contraditórios e fraccionados. Por outro lado, recuperavam-se questões sobre a contemporaneidade que as academias haviam considerado triviais ou difíceis de estudar.

Metodologicamente, em vez de se compartimentarem os problemas, passou-se então a integrar diversos métodos capazes de darem conta, através do uso de diferentes perspectivas, da complexidade multifacetada de um problema em particular, abandonando qualquer pretensão de encontrar explicações causais e definitivas para as realidades em estudo. Assim, mais do que interdisciplinaridade, tratava-se essencialmente de reconhecer a complexidade e as limitações de objectividade no contexto dos Estudos Culturais.

Será já nos anos 80 e 90 que se assiste à institucionalização dos Estudos Culturais em diversas partes do mundo, estabelecendo-se programas académicos e departamentos, centros de investigação, revistas, organizações profissionais, etc. Em 2002 o CCCS (que foi, entretanto, transformado em Department of Cultural Studies and Sociology) encerra as suas actividades, apesar do crescente interesse pelos Estudos Culturais em todo o mundo.

3 - O estatuto disciplinar e académico dos estudos culturais

Os Estudos Culturais apresentam-se, desde a sua génese, menos como uma disciplina e mais como um 'campo gravitacional' para intelectuais de diferentes origens (Bennett, 1992). Entre as diversas formações dos investigadores que trabalham nesta área, destacam-se aqueles que são oriundos dos Estudos Literários, Linguística, Sociologia,

História, Antropologia, Comunicação, Geografia, Estudos Fílmicos, Psicologia, Educação e Filosofia; menos presentes, mas por vezes participantes empenhados no desenvolvimento de projectos de investigação em Estudos Culturais encontram-se economistas, juristas e peritos em relações internacionais

Apesar desta diversidade, o que não podemos deixar de sublinhar é que daqui resulta um cruzamento disciplinar que não é só mistura caótica mas, frequentemente, verdadeira interdisciplinaridade que procura resolver um conjunto de problemas culturais através do uso paradigmas teóricos, metodológicos e estilísticos de origem diversa.

Como se pode facilmente deduzir do que ficou dito, também a educação e a formação nesta área apresenta conflitos teóricos e práticos, os quais têm conduzido a disputas, mas também a consensos diversos (como é o caso, entre outros, de algumas discussões entre as áreas dos Estudos Literários e dos Estudos Culturais (Silvestre, 1999)).

Porém, a maior clivagem nesta área diz respeito às diferenças entre a aproximação mais 'textual' (tipicamente das 'humanidades') e a mais 'sociológica' (tipicamente ligada às 'ciências sociais'), onde o diálogo interdisciplinar, quer ao nível metodológico quer teórico, é mais difícil. No entanto, e de um modo um tanto paradoxal, é no ponto de convergência entre estas duas tendências que os Estudos Culturais são mais inovadores e podem trazer as mais importantes contribuições para o progresso e desenvolvimento científicos.

4 - Linhas de desenvolvimento da investigação em estudos culturais

A propósito das linhas de desenvolvimento da investigação em Estudos Culturais, refira-se, em primeiro lugar, todo um conjunto de investigações que se têm centrado no estudo dos fenómenos de mercantilização generalizada, induzidos pela cultura contemporânea (sublinhe-se aqui a importância da postura crítica trazida pela Escola de Frankfurt, mas também a relevância da reflexão sobre a agência, preconizada por Marx). Esta linha de investigação tem frequentemente conduzido os investigadores a desenvolverem os seus projectos centrando-se nas relações entre o poder e os mercados, articulando-os com a cultura popular, ou desenvolvendo as relações entre textos e audiências, na linha dos estudos de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1984) e Certeau (Certeau, 1984).

Uma outra vertente importante no âmbito dos Estudos Culturais tem aprofundado fenómenos ligados à noção de Estado nas sociedades capitalistas contemporâneas. Estes projectos têm ido desde os 'aparelhos ideológicos do Estado' de Althusser (Althusser, 1980) até aos trabalhos sobre o poder e o micro-poder de Foucault (Foucault, 2008).

Um terceiro domínio de interesse no âmbito dos Estudos Culturais tem-se desenvolvido em torno do estudo sobre a luta pela hegemonia e contra-hegemonia

(Gramsci, 1978) com consequências na produção do sentido e nas diversas representações (do Estado, mas também dos movimentos cívicos e sociais), bem como sobre a condição pós-moderna de abandono e descrédito das meta-narrativas (Lyotard, 1987).

Já o estudo relativo aos modos de construção política e social das 'identidades', abordando as questões da nação, raça, etnicidade, diáspora, colonialismo e pós-colonialismo, sexo e género, etc. têm sido das temáticas mais investigadas nos últimos anos, dando origem a uma importante massa de resultados de grande qualidade e importância fora e dentro das academias.

Por fim, e mais recentemente, os investigadores destas áreas têm-se centrado no estudo dos fenómenos relacionados com a Globalização, articulando-a com questões de desterritorialização da cultura, movimentos transnacionais de pessoas, bens e imagens. Neste domínio tem sido ainda objecto de pesquisa a nova sociedade em rede, fenómenos de terrorismo, choques civilizacionais, a crise ambiental global, entre outras temáticas.

5 - Principais metodologias usadas nos estudos culturais

Sublinhe-se que, no âmbito dos Estudos Culturais, tem havido muita produção sobre metodologia (Alasuutari, 1995, Gray, 2003, Mcguigan, 1995) e pouca sobre métodos. De qualquer modo, de uma forma geral, os estudos nesta área são predominantemente qualitativos e a verdade é entendida como relevando essencialmente do campo da interpretação e do ensaio crítico. Em todos os casos, a vigilância auto-crítica e a reflexividade sobre os métodos a usar tem sido vista como o elemento crucial a garantir o rigor e a qualidade dos resultados nesta área do conhecimento.

De acordo com Barker (Barker, 2008), de entre as metodologias mais frequentemente usadas nos Estudos Culturais destacam-se as seguintes:

- a) Metodologia **etnográfica**, que enfatiza o elemento vivencial da experiência
- b) Abordagem **textual**
- c) Estudos de **recepção**

Quanto à metodologia **etnográfica** (Rorty, 1989,1991) ela designa essencialmente procedimentos de observação participante, entrevistas em profundidade e grupos focais. Tem como elemento fundamental a concentração no detalhe do quotidiano enquadrando-o no todo da vida social. Para isso, procura articular de forma profunda e fundamentada a abordagem empírica e teórica.

Sublinhe-se o quanto, nesta perspectiva, a investigação em Estudos Culturais trabalha essencialmente com problemas de 'tradução' e justificação, não procurando propriamente a 'verdade objectiva', mas a compreensão do significado mais profundo dos discursos e das representações sociais e culturais.

Compreende-se, assim, que esta metodologia se encontre particularmente apta para abordar questões de cultura, estilos de vida e identidades.

Por seu turno, a abordagem **textual** apresenta resultados diversos de acordo com os diferentes modos de tratar o texto: numa perspectiva semiótica o texto é visto como signo, procurando encontrar-se aí ideologias e mitos; numa perspectiva essencialmente ligada à **teoria narrativa** os textos são vistos e compreendidos como histórias que procuram explicar o mundo e fazem-no de forma sistemática, com uma estrutura frequentemente repetitiva (Neale, 1980, Todorov, 1977); por fim, a abordagem desconstrucionista, na linha de Derrida, procura, quer nos campos da literatura quer no âmbito da teoria pós-colonial, surpreender os pares hierárquicos clássicos da cultura ocidental (homem/mulher, preto/branco, realidade/aparência, etc.), distinguindo o que um texto diz daquilo que ele significa.

Finalmente, e no que se refere aos **estudos de recepção**, a investigação parte da consideração de que o sentido do texto é activado pelo leitor, audiência ou consumidor. O modo como um tal processo se desenvolve em cada contexto histórico e social é o objecto destes estudos.

No âmbito dos estudos de recepção, têm-se desenvolvido duas linhas fundamentais:

a) o modelo 'codificação/descodificação' (Hall, 1981), que sublinha o facto de a codificação ser polissémica, pelo que a descodificação da mensagem pode não coincidir com o sentido original, sobretudo se uns e outros não partilharem o mesmo meio cultural, social, económico, etc.

b) o modelo clássico da tradição hermenêutica e literária (Gadamer, 1976, Iser, 1978), que defende a perspectiva de que a compreensão depende sempre do ponto de vista daquele que compreende. Assim, o leitor também produz sentido não tanto a partir do sentido inicial, mas das oscilações entre o texto e a sua própria imaginação.

6 - Conclusões

A teoria ocupa um lugar central e determinante nos Estudos Culturais, pois proporciona os instrumentos lógicos para pensar o mundo de um modo mais profundo, crítico e rigoroso. Na verdade, os Estudos Culturais rejeitam a ideia empiricista de que o conhecimento é simplesmente uma questão de coligir factos, a partir dos quais as teorias seriam deduzidas para, em seguida, serem elas próprias testadas e validadas pelos factos. Pelo contrário, nos Estudos Culturais a teoria está sempre implicada no trabalho empírico através de um conjunto de decisões metodológicas e posicionamentos epistemológicos presentes, sobretudo nas fases de escolha do tópico a investigar, na focalização da investigação, bem como pelo uso de paradigmas, teses e conceitos através dos quais a empiria é interpretada e discutida.

Deste modo, é objectivo primeiro dos Estudos Culturais construir um discurso crítico e auto-reflexivo que procure constantemente redefinir e criticar o trabalho já feito, repensar mecanismos de descrição, de definição, de predição e controlo das conclusões a que se chega, bem como ter um papel desmistificante em face de textos culturalmente construídos e dos mitos e ideologias que lhes subjazem.

Sublinhe-se que nenhuma das linhas de investigação propostas no âmbito do Estudos Culturais se exclui mutuamente, antes sugerem múltiplas possibilidades de cruzamentos, até porque os métodos utilizados apesar de serem diversos, podem complementar-se. É precisamente este apelo à interdisciplinaridade que se constitui, no âmbito dos Estudos Culturais, como um desafio à construção de uma cultura de diálogo entre as diferentes disciplinas.

Em síntese, as questões próprias da investigação em Estudos Culturais multiplicam-se e constituem focos problemáticos de luta intelectual contínua, que têm apenas como ponto unificador o conceito, equívoco e problemático, de Cultura. Apesar disto, os investigadores têm revelado ao longo dos anos a invariável e persistente vontade em se comprometerem com a complexidade do fenómeno cultural, colaborando na construção do que poderíamos designar por (inter)disciplina ou pós-disciplina que é hoje o domínio de investigação dos Estudos Culturais.

Bibliografia

- ALASUUTARI, Pertti (1995). *Researching Culture: Qualitative Method and Cultural Studies*. London: Sage
- ALTHUSSER, Louis (1969). *For Marx*. London: Allen Lane
- ALTHUSSER, Louis (1971). *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: New Left Books
- ALTHUSSER, Louis (1980). *Ideologia E Aparelhos Ideológico Do Estado*. Lisboa: Presença
- BARKER, Chris (2008). *Cultural Studies - Theory and Practice*. Los Angeles/London: Sage, 3rd
- BARTHES, Roland (1967). *The Elements of Semiology*. London: Cape
- BARTHES, Roland (1972) *Mythologies*. London: Cape
- BARTHES, Roland (1977) *Images, Music, Text*. Glasgow: Fontana
- BENNETT, Tony (1992) "Putting Policy into Cultural Studies", In C. Nelson, L. Grossberg, P. Treichler (eds.), *Cultural Studies*. London/ New York: Routledge, pp:23-53
- BENNETT, Tony (1998). *Culture: A Reformer's Science*. St Leonards, NSW: Allen & Unwin
- BOURDIEU, Pierre (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- CERTEAU, Michel (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press
- FANON, Frantz (1967). *Black Skin, White Masks*. New York: Grove
- FIEDLER, Leslie (1955). *An End to Innocence: Essays on Culture and Politics*. Boston: Beacon Press
- FIEDLER, Leslie (1996). "The Tyranny of the Normal", In Sheryl Buckley, Carol Donley (eds.), *The Tyranny of the Normal*. Kent: Kent State University Press, pp:3-10
- FOUCAULT, Michel (2008), *Micro-Física Do Poder*. Rio de Janeiro:Graal, 26ª ed.
- GADAMER, Hans-Georg (1976). *Philosophical Hermeneutics*. Berkeley: University of California Press
- GRAMSCI, Antonio (1968). *Prison Notebooks*. London: Lawrence & Wishart
- GRAMSCI, Antonio (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. London: Lawrence & Wishart
- GRAMSCI, Antonio (1978). *Concepção Dialética Da História*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira,2ªed.
- GRAY, Ann(2003). *Research Practices for Cultural Studies*. London:Sage
- HALL, Stuart (1972). *On Ideology:Cultural Studies*. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies
- HALL, Stuart (1980). "Encoding/Decoding", In: D. Hobson, S. Hall, A. Lowe, P. Willis, *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*. London: Hutchinson,pp:35-74
- ISER, Wolfgang (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Responses*. London and New York: Routledge & Kegan Paul
- LACAN, Jacques (1977). *Écrits: A Selection*. London: Tavistock
- LEFEBVRE, Henri (1970). *La Révolution Urbaine*. Paris: Gallimard
- LEFEBVRE, Henri (1975). *La Vie Quotidienne Dans Le Monde Moderne*. Paris: Gallimard
- LEFEBVRE, Henri (1966). *A Linguagem E a Sociedade*. Lisboa: Ulisseia
- LYOTARD, Jean-François (1987). *O Pós-Moderno Explicado Às Crianças*. Lisboa: Publicações D.Quixote
- MCGUIGAN, Jim (1995). *Cultural Methodologies*. London: Sage
- MORIN, Edgar (s/d), *O Método I - a Natureza Da Natureza*. Lisboa: Pub. Europa-América,
- NEALE, Stephen (1980). *Genre*. London: British Film Institute

- PINA, Álvaro (2003). "Intellectual Spaces of Practice and Hope: Power and Culture in Portugal from the 1940s to the Present". In: *Cultural Studies - Theorizing Politics, Politicizing Theory (Intellectual Practices in Culture and Power: Transnational Dialogues)*. vol.17, nº 6, Nov, pp:747-766
- RORTY, Richard (1989). *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge:Cambridge University Press
- RORTY, Richard (1991). *Objectivity, Relativism and Truth: Philosophical Papers*. Cambridge: Cambridge University Press
- SAUSSURE, Ferdinand (1960). *Course in General Linguistic*. London: Peter Owen
- SILVESTRE, Osvaldo (1999). "Caminhos Que Se Bifurcam: Estudos Literários Ou Estudos Culturais?", *Ciberkiosk*. <http://www.uc.pt/ciberkiosk> (data de consulta Agosto 2008)
- TODOROV, Tsurai (1977). *The Poetics of Prose*. Ithaca, New York: Cornell University Press

DE LA LITTÉRATURE AVANT TOUTE CHOSE

Gestion des cultures littéraires

LÉNIA MARQUES

CEMRI – Universidade Aberta

lenia.marques@ua.pt

Résumé

Cet article se propose de penser la littérature et la valeur des cultures littéraires en dehors du cadre purement littéraire et académique et tenter d'analyser de quelle façon la littérature, au-delà de sa valeur culturelle, peut constituer une plus-value pour les pays, les communautés, les écrivains et les lecteurs. La présente réflexion veut partager un regard attentif sur trois exemples européens de gestion des cultures littéraires: la Fundação Eça de Queiroz (Portugal), les Archives & Musée de la Littérature (Belgique) et le City of Literature Trust (Écosse). Avec une gestion stratégique des ressources, et en ayant comme principe fondamental des politiques de développement durable, les cultures littéraires peuvent se révéler des facteurs importants pour le développement économique, social et culturel d'une ville, d'une région, voire d'un pays.

Abstract

This paper aims to reflect on literature and on the value of literary cultures beyond their cultural scope, looking outside the purely academic context. Literary heritage can be of inestimable value for countries, communities, writers and readers. This article intends to take an attentive look at three European examples of the management of literary cultures: the Fundação Eça de Queiroz (Portugal), the Archives & Musée de la Littérature (Belgium) and the City of Literature Trust (Scotland). With a strategic management of resources and with regard to sustainable development principles, literary cultures can in fact become major forces in the economic, social and cultural development of a city, a region or a country.

Mots-clés: Cultures littéraires, Gestion stratégique, Fundação Eça de Queiroz, Archives & Musée de la Littérature, City of Literature Trust

Keywords: Literary Cultures, Strategic management, Fundação Eça de Queiroz, Archives & Musée de la Littérature, City of Literature Trust

E ao fundo das faias, com efeito, aparecia o portão da quinta de Tormes, com o seu brasão de armas, de secular granito, que o musgo retocava e mais envelhecia.

Eça de Queiroz, *As Cidades e as Serras*

*Avec des cathédrales pour uniques montagnes
Et de noirs clochers comme mâts de cocagne
Où des diables en pierre décrochent les nuages
Avec le fil des jours pour unique voyage*

Jacques Brel, *Le Plat pays*

*Then the Tolbooth of Edinburgh is called the Heart of
Mid-Lothian?*

Sir Walter Scott, *The Heart of Midlothian*

D'aucuns peuvent lire dans cette réflexion un véritable manifeste pour la littérature. Ils n'auront que tout à fait raison. Je reconnais à la littérature ses valeurs intellectuelles et pédagogiques. Je lui reconnais surtout sa valeur humaine et son pouvoir d'ouvrir la pensée au monde. De même que je ressens autour de moi un mépris de plus en plus grand pour une capacité fort caractéristique de la littérature: la capacité de questionner et de construire des ponts pour trouver des solutions. La littérature peut tout cela... et beaucoup plus.

Sous l'égide des *Cultures littéraires: nouvelles performances et développement* nous pouvons donc débattre la culture littéraire dans sa pluralité, ses valeurs et ses contours actuels. Dans ce cadre, on peut constater que la valeur des Sciences Humaines, y compris des langues et des littératures, est souvent, et malheureusement, réduite à son aspect le plus simple et pratique. Si les langues subissent de grandes difficultés dans une société de plus en plus ciblée sur l'évolution technologique d'une part, et sur le profit économique d'autre part, que dire alors de la littérature, des littératures?

En effet la valeur de la littérature semble être de plus en plus en danger et divers facteurs se révèlent une source de menace. Toutefois, il faut regarder la "crise" des Sciences Humaines non plus comme une menace, mais surtout comme une possibilité. Défi difficile et exigeant, certes, mais qui pourra représenter pour les cultures littéraires une véritable occasion de changement, une panoplie d'opportunités renouvelées qui viennent répondre à un besoin d'évolution et qui pourront faire naître de nouveaux paradigmes.

C'est dans ce sens que cet article se positionne: l'on cherche à analyser ce qui est fait actuellement pour mieux comprendre quels sont les voies potentielles à suivre. Ainsi la littérature sera-t-elle entendue ici également comme un patrimoine qu'il faut maintenir et

sauvegarder, auquel il est fondamental par ailleurs d'accorder les conditions nécessaires au libre accomplissement de sa mission artistique, culturelle et humaine.

Cette étude, avec toutes ses limitations, se propose de jeter un premier regard sur un côté de la littérature quelque peu méconnu, et moins encore étudié, analysé et pensé en profondeur dans ses implications: la question de la gestion des cultures littéraires.¹ L'objectif de cette réflexion se situe donc en dehors du cadre restreint des Sciences Humaines, tout en cherchant à construire un pont avec un autre champ plutôt stratégique. Ce terrain fertile est celui où la littérature, au-delà de sa valeur humaine et culturelle, doit également être pensée comme une plus-value économique et sociale, promotrice de développement pour les communautés et véhicule fondamental d'affirmation identitaire.²

Pour tenter de mener la tâche à bon port, cette étude portera sur l'analyse de trois institutions directement liées à la littérature dans le contexte européen: la Fundação Eça de Queiroz (Portugal); les Archives & Musée de la Littérature (Belgique); et le City of Literature Trust (Écosse).

L'étude de cas des trois institutions s'est basée sur des informations recueillies de différentes manières. À savoir: l'exploration des lieux et l'observation sur place; la recherche sur Internet (essentiellement sur les *sites* officiels des institutions); l'analyse des documents disponibles sur les *sites* et/ou fournis par les institutions (rapports, historiques, *newsletters*, présentations, brochures, parmi d'autres); et, finalement, l'entretien informel lorsqu'il s'est avéré nécessaire.³

I. Les trois organisations: description et objectifs

1. Fundação Eça de Queiroz

La Fundação Eça de Queiroz (FEQ) est située dans un village au Nord du Portugal (Quinta de Vila Nova, Santa Cruz do Douro, Baião). D'une part, elle représente un jalon important pour les passionnés de l'écrivain Eça de Queiroz (1845-1900), d'autre part, elle a un impact significatif dans le développement de la région.

Fondée en 1990, la FEQ s'occupe prioritairement de la divulgation et de la promotion internationale de la vie et de l'œuvre d'Eça de Queiroz. À ces activités, il faudra encore ajouter une programmation diversifiée qui ne prétend pas se limiter au domaine des études

¹ L'expression "gestion des cultures littéraires" s'inspire ainsi des termes du champ du savoir dans lequel elle s'insère et dont elle constitue une partie, la gestion culturelle.

² L'édition, étudiée depuis quelques années dans ses référents littéraires et économiques, et le tourisme littéraire (champ dans lequel beaucoup reste encore à faire) ne sont pas directement analysés dans les limites de cette étude.

³ Je tiens à remercier les trois institutions pour leur ouverture et leur soutien tout au long de mes recherches sur la gestion des cultures littéraires.

littéraires, mais en embrasser d'autres, comme la viticulture ou le tourisme rural. Par conséquent, bien que l'institution soit essentiellement de nature culturelle, son plan d'activités a d'autres répercussions au niveau régional et local. Le domaine vaste de ses activités justifie les objectifs d'ordre socio-économique de l'institution.

Les nombreux services et activités offerts par la FEQ peuvent être divisés, *grosso modo*, en deux grands groupes: d'une part, ceux qui relèvent de l'étude académique et de la pédagogie; d'autre part, ceux qui relèvent des relations commerciales et économiques. Ces groupes agissent en complémentarité: l'institution ne pourrait survivre sans avoir une partie commerciale et celle-ci est bâtie sur la structure académique et pédagogique. Ainsi, la FEQ propose, parmi d'autres, des conférences et des colloques, des éditions, des formations pour les enseignants, un service éducatif (qui travaillait, en 2008, surtout avec l'enseignement primaire), la conservation du fonds d'archives et divers partenariats pour des projets culturels. Outre ces activités qui se placent surtout dans le premier groupe mentionné plus haut, la FEQ cherche à revaloriser les lieux (notamment, les bâtiments de la ferme) et offre des visites guidées, des repas "queirosianos"; propose des ouvrages et du *merchandising* (vente d'ouvrages et d'autres articles qui évoquent la vie et l'œuvre de l'écrivain); elle produit, commercialise et promeut le vin de Tormes, tout en proposant aussi à ses visiteurs de rester quelques jours dans ses habitations de tourisme rural.⁴

Pour l'année de 2008, les objectifs principaux visaient une programmation d'excellence, accessible à des publics diversifiés, instrument essentiel de promotion de l'institution et de l'œuvre d'Eça de Queiroz au Portugal et ailleurs (notamment, par la réalisation des activités et l'offre de services compris dans le premier groupe mentionné plus haut).

Comme l'on vient de le voir à larges traits, la FEQ est caractérisée par un esprit d'ouverture qui va dans le sens de l'adaptation aux conditions toujours changeantes. En tant qu'institution culturelle, la Fondation assume une position attentive et cherche à être réceptive aux nouvelles opportunités qui se présentent, tout en faisant des efforts pour atteindre progressivement l'autonomie financière. Pour cela, la Fondation a établi des priorités bien claires qui vont dans le sens de rentabiliser les espaces existants (patrimoine déjà récupéré ou en voie de récupération).⁵

⁴ En ce moment, le visiteur peut loger dans une des trois maisons récupérées.

⁵ De souligner en effet l'existence de lignes d'action explicites dans plusieurs documents: d'abord, dans la présentation accessible à tous sur Internet (<http://www.feq.pt/>), et aussi dans le rapport de la gestion de 2007 et dans la présentation interne de l'institution (datée de décembre 2007), documents auxquels nous avons pu avoir accès.

2. Archives & Musée de la Littérature

Les Archives & Musée de la Littérature (AML) sont le centre de recherche et de documentation littéraires et théâtrales de la Communauté française de Belgique.⁶ En 2008, l'institution a fêté son 50^e anniversaire, lors duquel une exposition a été ouverte aux visiteurs de la Bibliothèque Royale de Belgique, située en plein centre de Bruxelles. L'exposition, intitulée *L'Œuvre en chantier. Deux siècles de littérature francophone en Belgique*,⁷ retraçait l'histoire littéraire et théâtrale de la Belgique francophone. Cette histoire, à laquelle l'institution est étroitement liée, permet de regarder le passé. Les AML peuvent de cette façon mieux se préfigurer dans un avenir proche et lointain.

En effet, cette exposition était une véritable invitation à connaître la "Belgique littéraire". L'expression "La Belgique littéraire" est en effet le titre simple et très juste d'une grande toile de Paul Delvaux, artiste-peintre de Belgique, que le visiteur de la salle de lecture des AML peut contempler, tout en étant convié à un tour littéraire visuel et imaginaire de la Belgique.⁸ Ce tableau est le produit d'un point de vue subjectif, d'une interprétation personnelle, certes, mais aussi et surtout, d'une invitation où la porte est grande ouverte à la connaissance des écrivains et des lieux littéraires du "plat pays".⁹

En même temps, ce tableau est fort représentatif de l'institution qui l'accueille: au jour le jour, les rayons, parcourus continuellement par l'équipe des AML, matérialisent la possibilité de faire le tour littéraire de la Belgique – un tour qui se fait en temps, en espace, mais aussi en dehors des frontières du littéraire, sur les points charnières où les arts s'entrecroisent (texte littéraire, théâtre, peinture, photographie, parmi d'autres comme le documentaire ou les enregistrements audiovisuels).

Cet amalgame de documents est le reflet de la mission des AML: assurer "la conservation et la mise en valeur du patrimoine littéraire et théâtral de la Belgique francophone".¹⁰ Ainsi, outre la conservation et l'acquisition de documents (y compris

⁶ Le Musée de la Littérature naît en 1958 et reflète un besoin d'affirmation identitaire (surtout par rapport à la France). En 1968, cette *asbl* (association sans but lucratif) change sa désignation pour Archives & Musée de la Littérature. L'institution continue de parcourir son chemin et acquiert de nouveaux documents et archives et élargit ses fonctions, notamment dans le champ du théâtre et des études internationales. Ce n'est cependant qu'en 1979 que les AML seront structurés en quatre sections: lettres belges francophones; théâtre belge francophone; documentation internationale; audiovisuel. C'est également à cette époque que l'institution se définit de plus en plus en tant que noyau fondamental pour les recherches et la divulgation des lettres belges (reconnue comme "le centre de recherches littéraires de la Communauté française de Belgique").

⁷ Exposition qui eut lieu du 23 septembre au 23 décembre 2008. Outre le catalogue de l'exposition, un autre livre est sorti lors des festivités: Archives & Musée de la Littérature [2008], *AML: 50 ans au service des lettres et du théâtre*, Bruxelles: AML Éditions (disponible aussi en ligne, URL: <http://217.19.236.211/docs/previews/Brochure%20AML.pdf>).

⁸ Le tableau de Paul Delvaux, *La Belgique littéraire*, réalisé à l'occasion de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958 est installé en 1976 dans la salle de lecture du Musée.

⁹ Expression de Jacques Brel.

¹⁰ Cf. La description du Centre de Documentation sur le site des AML (URL: <http://www.aml-cfwb.be>), disponible le 15 décembre 2009.

d'œuvres d'art), les AML ont des initiatives dans le monde éditorial¹¹ et dans celui des expositions (locales, nationales et internationales).¹² De souligner également la présence des AML dans la coordination et le soutien de diverses rencontres internationales surtout de caractère scientifique. Depuis les années 1980, la photothèque et la sonothèque assument un rôle de plus en plus important.¹³

Un des problèmes qui se pose aujourd'hui aux AML est la place pour ses archives. En effet, il est prévu, par les soins de la Communauté française de Belgique et dans un avenir prochain, que les AML auront d'autres locaux.¹⁴ Selon le directeur, Marc Quaghebeur, ces locaux permettront "de disposer de nouvelles surfaces de stockage et de locaux *ad hoc* pour certaines fonctions techniques (audiovisuelle, entre autres) et administratives".¹⁵ C'est aussi à partir du moment que les AML déménageront pour les nouvelles installations qu'est prévue une activité plus centrée sur le public scolaire.

3. Edinburgh City of Literature Trust

Édimbourg est une ville littéraire par excellence. On y sent, on y vit, on y respire de la littérature. Ce n'est pas un état miraculeux: un vaste patrimoine littéraire a subi les résultats de la reconnaissance de sa valeur identitaire, humaine, sociale et économique. Ce patrimoine littéraire correspond à toute une culture littéraire: lire, mais aussi écrire, connaître, **expérimenter** la littérature. Comment? Dans des groupes de lecture, participant à des festivals, écouter ou raconter une histoire dans la suite de la tradition orale, participer à des concours, ... ou à tant d'autres activités qui valorisent le passé comme le présent (les noms de Sir Walter Scott, de Robert Burns, de Robert Louis Stevenson, ou plus proche de nous, d'Ian Rankin retentissent partout). Parallèlement, l'avenir est effectivement projeté d'une manière stratégique.¹⁶ La culture littéraire fait ainsi partie intégrante de l'identité des citoyens d'Édimbourg et de nombreux Écossais.

La culture littéraire de la ville et toutes les potentialités qui lui sont inhérentes ont été internationalement reconnues et sûrement renforcées en 2004, année où la ville a intégré le réseau de villes créatives de l'Unesco comme la première "city of literature".¹⁷ Ce ne fut

¹¹ Les AML publient de nombreux volumes, entre livres et revues (cf. "Librairie", URL: <http://www.aml-cfwb.be>).

¹² E.g. Maurice Maeterlinck, *Papier blanc, encre noire (100 ans de littérature francophone en Afrique centrale)*; Paul Nougé (1895-1967); *Surréalisme en Hainaut, L'amour ès-lettres belges*. Pour une liste complète des expositions, consulter le *site*, rubrique "Expositions".

¹³ Plus de 200.000 clichés et de 2.000 heures d'enregistrements divers.

¹⁴ Endroit qui était historiquement un lieu littéraire marqué par le groupe CoBRA.

¹⁵ Marc Quaghebeur dans l'"Historique" de l'institution tracé fin 2008 et disponible sur le *site*.

¹⁶ Cf. Scottish Arts Council (2002), *Literature Strategy 2002-2007*, Scottish Arts Council: Edinburgh.

¹⁷ Le réseau des villes créatives de l'UNESCO est structuré autour de sept thématiques: littérature, cinéma, musique, artisanat et arts populaires, Design, art numérique et Gastronomie (cf. UNESCO, "Culture: Le Réseau des villes créatives", URL: <http://www.unesco.org> (page disponible le 15/12/2009).

qu'en 2008 que la liste UNESCO des villes littéraires s'est vue agrandie, d'abord par Melbourne (Australie) et ensuite par Iowa City (États Unis).¹⁸

Comme conséquence de l'intégration d'Édimbourg dans le réseau des villes créatives de l'UNESCO, est créé, toujours en 2004, le City of Literature Trust, une fondation indépendante dont la finalité est, dès le départ, d'optimiser les effets découlant de la désignation attribuée par l'UNESCO et qui vise à rendre plus visible la littérature (livres, écrivains, lectures, ...) dans la vie de tous les jours à Édimbourg. Cette organisation se propose d'avoir une action collaborative et veiller à: i) promouvoir la culture du livre à Édimbourg; ii) encourager l'engagement dans la littérature écossaise; iii) développer des partenariats dans le monde.¹⁹

Ainsi, cette action s'organise à différents niveaux: lecteurs (jeunes et moins jeunes), écrivains (renommés et émergents), festivals, édition, traduction, lectures publiques, "storytelling",²⁰ théâtre ou films. Si l'action est très centrée sur les communautés locales, il y a, par ailleurs, un tourisme culturel qui survient de la valorisation de la culture littéraire et qui se réfléchit dans la conservation du patrimoine et dans l'innovation des actions menées au cœur même de la ville.

En effet, dans la capitale écossaise, l'avenir de la littérature est prévu, projeté, pensé. De nombreuses associations littéraires organisent une vaste panoplie d'activités et d'événements. Elles sont souvent consacrées à un écrivain (par exemple, Edinburgh Sir Walter Scott Club ou Robert Louis Stevenson Club). Les circuits littéraires font également partie intégrante de la vie à la capitale écossaise, et ils sont adressés à ceux qui connaissent déjà la ville, voire y habitent, mais aussi aux visiteurs de passage. C'est pour cette raison qu'Allan Foster (qui conduit le visiteur dans les rues sombres et fourmillantes d'Édimbourg) a écrit le volume *The Literary Traveller in Edinburgh. A Book Lover's Guide to the World's First City of Literature* (Foster, 2005),²¹ livre dans lequel il fait connaître au lecteur, les lieux, les faits, les histoires et les textes de la ville littéraire.

¹⁸ Sur les villes UNESCO de la littérature et sur les critères à remplir pour rejoindre le réseau, cf. UNESCO, "Culture: Littérature",

URL: http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.phpURL_ID=36908&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (disponible le 15/12/2009). Je remercie Doyun Lee de l'UNESCO pour sa disponibilité dans nos échanges.

¹⁹ Des informations très complètes sont disponibles dans leur *site* Internet (URL: <http://www.cityofliterature.com>), qui est un moyen de diffusion et de promotion de la littérature et des initiatives littéraires à Édimbourg et un peu partout dans l'Écosse. Ce *site* se présente ainsi comme un espace de partage accessible à tous.

²⁰ À Édimbourg, l'on peut visiter en plein centre-ville le Scottish Storytelling Centre, qui accueille, dans un espace renouvelé, de nombreuses initiatives (cf. URL: <http://www.scottishstorytellingcentre.co.uk/>).

²¹ À souligner l'expression "book lover". Ce "passionné du livre" n'est qu'un renouveau du terme poussiéreux et, oserait-on dire, trop grave de "bibliophile". Ce changement veut témoigner et accompagner l'évolution de l'amour des livres et de la littérature: ce concept regroupe l'intérêt pour la littérature "classique", mais aussi pour d'autres expressions de la culture littéraire: "Today, a book lover can have a cornucopia of interests - graphic novels, screenplays, comics, crime writing, book readings, performance poetry, literary fiction, libraries, book groups, literary tours, creative writing courses, book festivals... there are just so many more ways to enjoy the written and spoken word", in Edinburgh, UNESCO City of Literature, "Book Lover", URL: <http://www.cityofliterature.com/ecol.aspx?sec=4&pid=14> (disponible le 15/12/2009).

Donc, et comme nous l'avons brièvement noté, les mesures et les actions ne sont réalisées ni de façon intuitive ni à court terme, mais elles sont plutôt le résultat d'une vision à long terme pour l'existence d'un "avenir littéraire" – regardant le passé, certes, mais ne perdant jamais de vue un avenir qui peut se construire littérairement valable et progressivement plus riche.

Notre seconde partie aura exactement comme objectif de regarder de plus près les points forts et les points faibles de chaque institution, tout en analysant leurs politiques internes d'un point de vue stratégique.

II. Du fort et du faible: quelles stratégies et quelles potentialités?

Tentons maintenant d'analyser plus objectivement et de manière concise quels sont les aspects les plus réussis et ceux qu'il faudrait améliorer pour que ces entités continuent d'accomplir leur mission et, par là, de contribuer à la sauvegarde et à la promotion du patrimoine littéraire, qui finalement justifie leur existence.

Pour la FEQ, et dans le cadre tracé jusqu'au moment, toujours dans le contexte de la mise en valeur du patrimoine littéraire, les points forts à souligner sont les suivants:

- Qualité scientifique reconnue;
- Rôle significatif dans le développement local et régional;
- Croissance progressive;
- Dynamisme dans ses activités.

Par contre, comme points faibles, il faudra faire référence aux suivants:

- Difficulté dans les accessibilités;
- "Géographie ultrapériphérique";²²
- Faible divulgation nationale et internationale;
- Difficultés de financement.²³

Le succès obtenu par la FEQ serait en effet justifié, et cela en dépit des conditions économiques difficiles, par une rigueur côtoyée par une stratégie de fond qui gagnerait d'être approfondie et rendue plus précise.

²² Expression utilisée lors de la présentation interne de l'institution (FEQ, 2007: 19).

²³ Ces difficultés sont d'ailleurs un point en commun avec tant d'autres institutions. Malgré cela, la présente référence comme point faible se justifie ici par l'importance octroyée par l'institution à l'autonomie financière, et par les efforts qu'elle fait depuis quelques années dans le sens de l'obtenir.

D'autre part, la Fondation entame avec la Mairie, surtout dans les années les plus récentes, un travail d'amélioration des accessibilités, notamment dans les questions de signalétique. C'est un premier pas fondamental dans le sens de dépasser les obstacles posés à une fondation qui se trouve dans une situation de "géographie ultrapériphérique". Il faut souligner pourtant que l'ultrapériphérie, une menace en apparence, peut se révéler une opportunité intéressante, notamment pour le développement du tourisme rural. Ainsi, la FEQ peut devenir un espace de tourisme rural littéraire d'excellence (le travail a commencé avec la Casa de Silvério et continue).²⁴ Les lecteurs-visiteurs ont le privilège de connaître et de s'inspirer de ces lieux d'Eça de Queiroz, tout en (re)lisant ses œuvres, parcourant le chemin de Jacinto²⁵ et dégustant le vin de Tormes dans une ambiance de calme et de tranquillité.

Encore que la divulgation des activités de la FEQ soit en général faible et insuffisante, elle se fait cependant avec régularité auprès des institutions académiques, surtout pour ce qui est des séminaires "queirosianos". L'existence d'un *website* pratique et mis à jour est aussi importante.

En ce qui concerne les AML, les points forts à mettre en évidence sont:

- La grande diversité de fonds, d'archives et de collections de documents divers;
- La promotion et qualité de la recherche scientifique et de ses résultats (e.g. publications);
- La visibilité et reconnaissance au niveau international (milieu académique);
- L'accompagnement sur place et qualité du service aux lecteurs.

Par ailleurs, il faudra également considérer que beaucoup reste encore à faire, surtout dans le sens de surpasser les principaux obstacles qui se présentent à l'institution. À savoir:

- Le potentiel muséologique sous-développé;
- Le faible travail avec les publics scolaires;
- L'impact peu significatif au niveau local et régional;
- Les lignes stratégiques peu objectives et seulement à court terme.

Au niveau de la divulgation, le *website* de l'institution a subi des améliorations graduelles. Si les informations n'y sont pas très nombreuses, le catalogue disponible en ligne est un outil fondamental pour permettre la recherche depuis n'importe quel poste d'Internet.

²⁴ Cf. *supra* sur les maisons de tourisme rural.

²⁵ Jacinto est le personnage du roman *A Cidade e as Serras* d'Eça de Queiroz, dont l'action se passe entre la ville de Paris et la ferme de Tormes.

De souligner également le fait que les anciens catalogues en papier sont en train d'être progressivement insérés dans la base de données, accessible à tout chercheur.

L'importance du travail avec les publics scolaires est reconnue dans l'institution, malgré le fait que le travail développé pour ce public soit, jusqu'au moment, résiduel. Dans les documents officiels de l'institution, on prévoit des activités plus spécifiques pour ce public, aussi bien qu'un travail plus proche auprès des écoles.²⁶ Étant donné le cadre et les objectifs de l'institution, il s'agit sans aucun doute d'un travail essentiel qui pourrait bénéficier les AML et contribuer à la concrétisation de ses objectifs, surtout à long terme.

Les expositions temporaires et les ouvrages (sculptures et peintures) dans la salle de lecture et les expositions internationales qui se font occasionnellement (*Papier blanc, encre noire; Dominique Rolin. Le temps approuvé; Émile Verhaeren, un musée imaginaire entre Bruxelles et Paris, le Passeur, Tras las huellas de Carlos V*) constituent la seule expression du caractère muséologique de l'institution. Avec un vaste patrimoine, pour la plupart inconnu du public, il serait intéressant de lui donner plus de visibilité et de le mettre en valeur, surtout auprès du public bruxellois. S'il est sûr que le manque de locaux appropriés est un grand désavantage, la solution pourrait passer par des partenariats, surtout dans la ville de Bruxelles.²⁷ En effet, l'institution le fait déjà dans une certaine mesure avec les grandes expositions. À ce niveau, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles ou la Maison de la Bellone, par exemple, surgissent en tant que partenaires.²⁸

L'internationalisation de l'institution est fort positive (colloques, publications, relations avec d'autres centres de recherches, etc.), et elle contribue de manière essentielle à la promotion des lettres belges francophones et des artistes belges en général dans le monde (de façon plus incisive en Europe et en Afrique). Pourtant, des activités et des moyens de diffusion existent qui pourraient être optimisés.

Pour ce faire, et il s'agit d'une suggestion transversale à toute l'institution, il faudrait penser à créer des vecteurs stratégiques à moyen et à long terme.

En ce qui concerne l'Edinburgh City of Literature Trust, les points forts à souligner sont les suivants:

²⁶ Dans un entretien informel avec moi, en septembre 2008 à Bruxelles, le directeur, Marc Quaghebeur, a souligné l'importance des nouveaux locaux pour pouvoir enfin mener des actions visant aussi à atteindre le public scolaire. Malgré les difficultés, au cours de 2009, Hughes Robaye était en train d'organiser le premier Cahier Pédagogique adressé à des publics scolaires (sur Christian Dotremont).

²⁷ Aussi en 2008, et dans le cadre de l'exposition qui fêtait le cinquantenaire de l'institution, les AML sont sortis de leurs murs et ont réalisé un concours-exposition basé sur le format de la correspondance en partenariat avec la librairie Passa Porta. Ce type d'initiative est un exemple de l'une des solutions possibles pour travailler de nouveaux publics et de fomenter une relation plus étroite avec la communauté locale, qui ne connaît que faiblement l'existence des Archives et Musée de la Littérature au sein de la Bibliothèque Royale de Belgique.

²⁸ Ces institutions ont accueilli des expositions conçues par les AML telles que *Musée sentimental des Lettres belges, Fernand Crommelynck* ou *Paul Nougé (1895-1967)*.

- L'encadrement dans une stratégie nationale pour la culture et plus spécifiquement pour la littérature;
- La première "city of literature" de l'UNESCO dans le monde;
- La mise en valeur du patrimoine littéraire à travers différentes activités;
- Le grand soutien des *stakeholders*;
- Le fort impact dans les communautés locales.

D'autre part, nous devons aussi tenir en compte les points faibles que cette institution présente. À savoir:

- La faible mise à profit du réseau des villes créatives;
- Les relations aux littératures étrangères peu développées;
- Le manque d'études pour connaître l'impact de ses actions.

L'action de cette organisation est fortement ancrée dans la communauté locale. Le patrimoine littéraire, la lecture, et la culture littéraire en général (la mise en valeur des espaces littéraires, par exemple) contribuent d'une façon décisive à l'affirmation identitaire de la ville d'Édimbourg: "Edinburgh is often described as a city built on books".²⁹ Toutefois, l'image ne s'applique pas seulement à la ville; elle peut être étendue aussi à l'Écosse.

Ces résultats, manifestations et appropriations identitaires pourraient en effet être très différents s'il n'existait pas une grande stratégie pour la culture et pour la littérature au niveau national. Cependant, cette entité pourrait viser à développer ses relations internationales et son expression au-delà de ses frontières, notamment dans le cadre du réseau des "Creative Cities", et en particulier, dans celui de partenariats avec d'autres organisations des récentes "cities of literature" (Melbourne et Iowa City). Effectivement, ce fonctionnement en réseau pourrait être optimisé en tirant parti des synergies potentielles.³⁰

Des trois institutions, la seule qui présente une stratégie solide, à court, moyen et long terme, à son tour découlant d'une stratégie nationale, est le City of Literature Trust. Pour les deux autres institutions, et surtout les AML, les stratégies sont encore en grande partie souterraines et manquent d'une vision concrète à long-terme.

Effectivement, les objectifs stratégiques élaborés par le Scottish Arts Council (2002)³¹ présentent des aspects intéressants qui peuvent servir d'inspiration à toute organisation qui travaille avec les cultures littéraires. De la stratégie pour la littérature établie pour les années

²⁹ Dépliant d'Edinburgh UNESCO City of Literature [2008].

³⁰ Jusqu'au moment où cet article a vu son achèvement, nous n'avons pas pu obtenir des informations supplémentaires sur ce point. Il est possible que des mesures soient prises dans les temps prochains.

³¹ Le Scottish Arts Council et le Scottish Screen seront fusionnés et donneront la place à une nouvelle organisation, Creative Scotland, vers le début de 2010.

2002-2007 pour l'Écosse, j'aimerais mettre l'accent sur quelques aspects qui me semblent des plus importants.

D'abord, et comme nous l'avons largement souligné, il existe une stratégie de développement pour la culture littéraire au niveau national. Dans celle-ci, le côté créatif de la littérature assume un rôle prépondérant (cf. Scottish Arts Council, 2002).

Outre la mise en valeur de la créativité dans l'acte littéraire, un des objectifs stratégiques du plan est "to fashion a framework and structures to meet the continuing development of literature in Scotland" (cf. Scottish Arts Council, 2002: 04). Il s'agit donc d'une vision à long-terme qui vise à la création de conditions pour l'amélioration continue des structures de soutien dans un cadre de durabilité. Les consignes du *Quick Guide - Literature* viennent dans le même sens: "The implementation of our Literature Strategy has enabled a process of rapid and sustained development from 2002-2007 [...]. We will build on these strengths to ensure literature's continued dynamism and success" (Scottish Arts Council, [2007]: [01]).

Jenny Brown, responsable pour la Littérature dans le Scottish Arts Council, met en exergue un objectif intermédiaire qui exprime de façon plus notoire les réseaux et les synergies qui sont à la base de ce développement durable: "[to] build a robust, adequately-funded and sustainable national framework for literature development with key partners, local authorities, libraries, schools, colleges, universities, Literature Development Officers, Writing Fellows" (Scottish Arts Council, 2002: 07).

D'après les principes et les objectifs énoncés plus haut, l'on s'aperçoit que la stratégie prétend être de continuité, de construction et de valorisation de la littérature dans un cadre de durabilité. Cela veut dire que les communautés locales sont engagées, que l'on évite les pièges d'une croissance trop rapide et effrénée qui nuit, parfois de manière irrémédiable, le patrimoine. Derrière la formulation du Plan, émerge une conscience de la valeur et des enjeux de la culture littéraire, qui se traduit dans la définition de stratégies.

Dans ce sens, pour chaque objectif stratégique sont définis des objectifs spécifiques, accompagnés d'un calendrier où sont indiquées les actions et les dates d'exécution respectives. Il s'agit en effet d'un plan d'action que les organisations liées aux cultures littéraires pourraient adapter à ses propres besoins.

Pour conclure

Dans cette étude, nous avons donc cherché à mettre en évidence, par le biais d'études de cas (Fundação Eça de Queiroz, Archives & Musée de la Littérature et Edinburgh City of Literature Trust), que les cultures littéraires et le patrimoine littéraire offrent de

nombreuses potentialités, qui, souvent, sont sous-valorisées dans la pratique des institutions, traditionnellement menées par une sorte d'intuition de la part de leurs directions.

En fait, la culture littéraire et sa gestion doivent accompagner les évolutions, tout en se sauvegardant des dangers de destruction ou de perte de caractère (perte d'*authenticité*). Pour ce faire, il est essentiel de procéder à des études, des réflexions et des analyses approfondies des institutions, de façon à créer les conditions pour l'ébauche d'un cadre d'avenir, où s'affichent des stratégies futures. Il est aussi évident que la tâche deviendra plus facile et efficace si des politiques culturelles solides et structurées sont mises en place. Sur le terrain, il est important aussi de prévoir par exemple des études de profils du consommateur, de comprendre les segments de public et d'évaluer l'impact des activités. Le dialogue et l'interaction entre les différents agents culturels, notamment entre institutions similaires, sont fondamentaux. C'est aussi sur ce point que la recherche en littérature et la gestion des institutions de cultures littéraires doivent cheminer main dans la main.

En effet, il faut chercher à ouvrir de nouveaux chantiers et à profiter des vastes potentialités offertes dans l'immense et florissant univers de la littérature. Les bons exemples ne sont pas rares et pourront en inspirer d'autres. Par ailleurs, une analyse plus profonde de l'étendue de leurs implications pourra faire naître, améliorer ou développer d'autres manifestations qui contribuent à la continuation, conservation et/ou création du patrimoine littéraire, aussi bien qu'à l'identité des communautés. Avec une gestion stratégique des ressources, et tout en ayant comme principe fondamental des politiques de développement durable, les cultures littéraires peuvent se révéler des facteurs importants pour le développement économique, sociale et culturel d'une ville, d'une région, voire d'un pays, par la création d'emploi, de richesse, de patrimoine, de production scientifique, mais aussi par son rôle dans l'affirmation identitaire et culturelle des communautés.

Bibliographie

- ARCHIVES & MUSEE DE LA LITTERATURE [2008]. *AML: 50 ans au service des lettres et du théâtre*, Bruxelles: AML Éditions (disponible aussi en ligne, <URL: <http://217.19.236.211/docs/previews/Brochure%20AML.pdf>>).
- ARCHIVES & MUSEE DE LA LITTERATURE (2007). [en ligne]. Bruxelles: AML [disponible le 15/12/2009] <URL: <http://www.aml-cfwb.be>>.
- CITY OF LITERATURE TRUST (2006). [en ligne]. Edinburgh: City of Literature Trust [disponible le 15/12/2009] <URL: <http://www.cityofliterature.com>>.
- FOSTER, Allan (2005). *The Literary Traveller in Edinburgh. A Book Lover's Guide to the World's First City of Literature*. Edinburgh and London: Mainstream Publishing.
- FUNDAÇÃO EÇA DE QUEIROZ (2005). [en ligne] Quinta de Vila Nova – Tormes: Fundação Eça de Queiroz [disponible le 15/12/2009] <URL: <http://www.feq.pt>>.
- FUNDAÇÃO EÇA DE QUEIROZ (2007). *Fundação Eça de Queiroz* [présentation interne de l'institution], 22 p.
- SCOTTISH ARTS COUNCIL (2002). *Literature Strategy 2002-2007*. Edinburgh: Scottish Arts Council.
- SCOTTISH ARTS COUNCIL [2007]. *Quick Guide – Literature*. Edinburgh: Scottish Arts Council.
- SCOTTISH STORYTELLING CENTRE (s.d.). [en ligne]. Edinburgh: Scottish Storytelling Centre [disponible le 15/12/2009] <URL: <http://www.scottishstorytellingcentre.co.uk/>>.