



# Carnets

revue électronique d'études françaises

Numéro spécial, printemps / été

## Directeur de publication

Maria Hermínia Amado Laurel

## Secrétaire de la direction

Lénia Marques

## Édition

José Domingues de Almeida

Maria de Jesus Cabral

Lénia Marques

## Comité scientifique

Ana Paula Coutinho

José Domingues de Almeida

Lénia Marques

Maria de Jesus Cabral

Maria do Rosário Girão

Maria Hermínia Amado Laurel

Maria João Reynaud

## Illustration de la couverture et mise en pages

Vitor Hugo / [www.creative-labor.com](http://www.creative-labor.com)



<http://carnets.web.ua.pt/>  
[carnets-apef@dlc.ua.pt](mailto:carnets-apef@dlc.ua.pt)  
[revuecarnets@gmail.com](mailto:revuecarnets@gmail.com)  
ISSN 1646-7698

© 2010 APEF - Associação Portuguesa de Estudos Franceses

## SOMMAIRE

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA, MARIA DE JESUS CABRAL & LÉNIA MARQUES	
Editorial .....	5
JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA	
Note d'ouverture: "Dénationalisation" de la littérature: un défi pour la littérature française .....	7

### I. Francophonies en question(s)

GWENAËL LAMARQUE	
Entre régionalisme et inter-culturalisme: a la recherche de la poésie acadienne contemporaine (des années 1970 à de nos jours) .....	15
GILBERTE FEVRIER	
Littérature migrante comme lieu de construction de cultures de convergence.....	27
MAGDALENA ZDRADA-COK	
Entre le réel et l'insolite: l'image du Maroc contemporain dans la prose de Tahar Ben Jelloun entre 1994 et 2009 .....	43
NICOLAS DI MEO	
L'universel et le particulier: enjeux et présupposés de la "littérature-monde en français" .....	55
TIMO OBERGÖKER	
Cinq thèses sur la littérature-monde en français: une polémique .....	69
NATHALIE CARADEC	
Aux périphéries.....	87
ANNE-ROSINE DELBART	
Littératures de l'immigration: un pas vers l'interculturalité?.....	99

### II. Autres regards

DOMINIQUE FARIA	
Éric Chevillard: des soucis esthétiques à l'engagement écologique .....	113
JOÃO AMADEU OLIVEIRA CARVALHO DA SILVA	
A quinta de Fiamma <i>Sob o Olhar de Medeia</i> : aproximação à Natureza e aos mitos .....	121
EUNICE CABRAL	
Outras fronteiras da literatura portuguesa.....	131
AGNES LEVECOT	
Construção e desconstrução do mito do Quinto Império na Literatura colonial e pós-colonial portuguesa: <i>O Branco de Motase</i> de Rodrigues Júnior vs <i>O Esplendor de Portugal</i> de António Lobo Antunes .....	141

### III. Écrivains particuliers

CORINA DA ROCHA SOARES	
Le régionalisme de Jacques Chessex: questions autour d'une lecture de <i>Portrait des Vaudois</i> .....	161
PHILIPPE PIEDEVACHE	
Richard Millet: nationalisme et / ou francité .....	175
LÉNIA MARQUES	
Lignes de fuite entre mots et images: Henri Michaux et Nicolas Bouvier .....	191

RAMON PINYOL I TORRENTS & PERE QUER I AIGUADE

José Cervaens y Rodríguez, hispanista portugués, comentarista del poeta catalán Jacinto Verdaguer .....203

FRANCESC CODINA I VALLS

Naturaleza y ciudad en la poesía de Verdaguer .....215

#### **IV. Essai(s)**

JEAN-YVES MOLLIER

D'une improbable littérature européenne à la faible épaisseur historique de l'Union Européenne .....231

MARIA DE FÁTIMA MARINHO

À la recherche de l'identité perdue (essai sur la crise d'identité dans le roman portugais contemporain)....243

MARC QUAGHEBEUR

Rearticuler histoire(s) et littérature .....255

DANIEL-HENRI PAGEAUX

Terre, province, région, lieu: autour de la notion de "littérature régionale" .....271

## EDITORIAL

### Littératures nationales: quelle suite, quelle fin?

Nos littératures nationales sont-elles encore “nationales”? Ou sont-elles en train de changer à la faveur de phénomènes dont la portée et la signification vont du local au global? Le contexte historial dans lequel elles ont émergé et se sont institutionnalisées demeure-t-il encore valable alors que d'autres soucis et d'autres thématiques sont venus s'immiscer dans le fait littéraire jusqu'à, selon d'aucuns, en décaractériser la nature ou la raison d'être?

Et pourtant, malgré les mutations à caractère infra- ou supranational, les attaches institutionnelles et affectives à la réalité nationale s'avèrent puissantes, voire surprenantes.

C'est à l'approche critique et à l'illustration de toutes ces questions d'actualité que les textes rassemblés dans ce numéro spécial s'attèlent. Ils ont, qui plus est, le mérite de provenir de, ou de se référer à différents contextes nationaux et littéraires dont ils problématisent les enchevêtrements spécifiques, qu'ils soient historiques, mondialisés, mythiques, folkloriques, régionalistes, écologiques, identitaires ou interculturels.

Nous remercions leurs auteurs d'avoir contribué à engager ce débat qui s'annonce imprévisible et dont les enjeux restent toujours à approfondir.

Nous invitons, pour l'heure, les chercheurs à lire et commenter ces apports critiques, à mener plus loin la réflexion sur l'avenir des littératures nationales et à s'aventurer dans d'autres *corpora* littéraires en vue d'autres rendez-vous. Bonne lecture!

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

MARIA DE JESUS CABRAL

LÉNIA MARQUES

(*Editeurs*)



# “DENATIONALISATION” DE LA LITTÉRATURE

## Un défi pour la littérature française<sup>1</sup>

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

Universidade do Porto – ILC – Margarida Losa

jalmeida@letras.up.pt

### Résumé

Dans le cas particulier de la littérature française, la transition post-nationale s'avère plus douloureuse du fait de la spécificité “littéraire” et du pacte culturel de la nation. Nous tâcherons de mettre en lumière les éléments-clés permettant d'encadrer cette évolution et ce défi.

### Abstract

In the particular case of French literature, the post-national transition shows more painful because of the “literary specificity” and the cultural pact of the nation. We will try to enlighten the key-elements which characterize this evolution and this challenge.

**Mots-clés:** littérature, nation, post-national, culture, défi

**Keywords:** literature, nation, post-national, culture, challenge

---

<sup>1</sup> Cette communication a été élaborée dans le cadre du projet “Interidentidades” de L’Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l’Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le “Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

Depuis le XIX<sup>ème</sup>, notre conception du fait et des pratiques littéraires est demeurée foncièrement associée à une approche *historiale* et identitaire de la nationalité, et a revêtu une valeur illustrative, voire pédagogique, pour des générations de lecteurs et d'étudiants. Une telle approche prenait part à la consolidation du dispositif identitaire collectif, farouchement soutenu par les pouvoirs publics.

En France, "nation littéraire" s'il en est, pour reprendre la définition qu'en donne Priscilla P. Ferguson: "un complexe d'idéaux et de pratiques, de comportements et de certitudes, de codes et de discours caractérisant l'activité littéraire en France" (1991: 24), cette osmose serait même à l'origine de bien des malentendus identitaires hexagonaux, rendus bien évidents par les débats en cours autour du concept et du vécu national (Finkielkraut, 2007: 7-11 & 32s), ainsi que de la mise à l'écart des francophonies du banquet narratif et linguistique.

À cet égard, Marc Quaghebeur plaide pour que l'on cesse d'appliquer à la réalité belge – mais la critique vaut pour toutes les francophonies confondues –, les catégories et le modèle interprétatifs français, car "elles [les catégories] conviennent fort mal au corpus qu'elles positionnent automatiquement de façon bancale et minorée, quand ce n'est pas absurde. Elles lui interdisent, qui plus est, toute autonomie (...)" (Quaghebeur, 1998: V).

Pierre Halen ne s'est pas privé, d'ailleurs, d'appliquer les contours de ce malaise discursif pour rendre compte des dérogations francophones à la matrice nationale, ou à d'autres calquées sur le modèle hexagonal:

On peut penser que c'est le résultat d'une catégorisation dualiste *a priori*, héritage en France du romantisme national, qui suppose l'identification une nation = une langue. En foi de quoi on oppose de façon simpliste la littérature étrangère à la littérature nationale, les étrangers de même langue étant impensables et passant à la trappe (Halen, 2003: 34).

Ceci expliquerait, pour une large part, les soucis de "dénationalisation" de la langue et de l'écriture littéraire exprimés par bien des écrivains francophones contemporains, plus particulièrement à la faveur de la notion récente de "littérature-monde en français" qui avait fait l'objet d'un manifeste collectif francophone, mais avait également, par la suite, suscité bien des bémols, notamment dans les milieux littéraires francophones eux-mêmes.

Cette coïncidence et correspondance nationale et littéraire est évoquée çà et là comme nostalgie, comme chez Richard Millet, lequel déclare (ou regrette) que ce qui est mort, c'est "la France en tant que nation littéraire et universelle" (*apud* Compagnon, 2008: 151), alors qu'Antoine Compagnon parle d'un "amoindrissement de la culture littéraire" (2007: 31); explicable à partir de l'infléchissement des avant-gardes et du travail formel de la



modernité. Comme le signale Compagnon: “La littérature a voulu répondre par sa neutralisation ou sa banalisation au grief de sa longue connivence avec les États-nations dont elle a aidé l’émergence” (*idem*, 58).

En quelque sorte, le désintérêt porté à la notion de “nation” va de pair avec le discrédit éprouvé par la littérature dans son inflation saisonnière. Comme le souligne Compagnon, les intenses automnes de parution littéraire creusent une “indifférence croissante à la littérature”, symptôme de “fracture sociale” (*idem*, 30s).

Rappelons, à cet égard, ce que dit Jean Rouaud de cette alliance problématique, sans regret cette fois, dans “Mort d’une certaine idée”, texte qui introduit chez lui le concept de “littérature-monde en français”:

À vrai dire, nous étions déjà au courant. La littérature et la nation avaient si intimement lié leur destin, et depuis si longtemps, mettant en scène tout au long des siècles ce curieux ménage du pouvoir et de la poésie, l’un se prévalant d’être le porte-parole de l’autre, les Lumières ouvrant la voie aux armées de la République, qu’il était évident que comme deux encordés ils s’entraîneraient dans leur chute (Le Bris & Rouaud, 2007: 12).

C’est contre cet état des choses, en lente dislocation, qu’Édouard Glissant rappelle les contraintes d’une écriture en français, en dehors des prémisses hexagonales et “nationales”:

Par exemple, pour nous Antillais qui avons subi une forme bien particulière de colonisation dont l’acmé, l’expression ultime et majeure, a été l’assimilation à la culture française, à l’histoire de France [notamment à sa littérature “nationale”] etc., la mémoire historique qui a été rabotée, usée, corrodée par l’acte colonisateur se présente comme un chaos (Le Bris & Rouaud, 2007: 79).

De sorte que Michel Le Bris, reprenant Alain Mabanckou, n’y va pas par quatre chemins pour mettre la littérature “nationale” à la française au pied du mur: “(...) la littérature française apparaît comme une littérature nationale: à elle de savoir si elle veut ou non entrer dans ce vaste ensemble [francophone]” (Le Bris & Rouaud, 2007: 24s).

Face aux questions soulevées dernièrement par le prétendu déclin de la culture française, “délectation morose” eût dit François Taillandier (2009: 18), Antoine Compagnon soulignait un fait qui finit par s’imposer aux esprits: “Conséquence de la mondialisation, il semble qu’il n’y ait plus aujourd’hui d’effet multiplicateur international. D’ailleurs, les cultures sont-elles encore nationales?” (Compagnon, 2008: 168).

Et la question de nos attaches littéraires à la notion de “nation”, où qu’elle se pose, n’est pas exempte d’apories diverses, et engage même l’importance que les pouvoirs publics accordent, ou pas, aux études littéraires et aux Humanités en général, comme c’est le cas en France, mais aussi chez nous, d’autant plus que, paradoxalement, mondialisation aidant, c’est l’“identitaire” qui nous taraude désormais, avec sa panoplie thématique où la culture “à la française” se sent plutôt mal à l’aise.

Jan Baetens rappelle cette discordance très active dans le champ culturel hexagonal; ce qui signale une “exception française” supplémentaire: “Le concept de ‘culture’ que défendent les ‘études culturelles’ peut se décrire assez facilement à l’aide d’une série d’oppositions, qui s’emboîtent les unes aux autres. À la culture savante traditionnelle, on oppose la culture populaire et les cultures marginales” (Baetens, 2003: 40).

Dans un monde enclin à l’usage unilatéral de la langue anglaise, et, partant, feront remarquer d’aucuns, à la pensée unique anglo-saxonne programmée (Coûteaux, 2006: 145-160), Christian Dufour essaie de tracer les contours d’une spécificité de ce qu’il nomme “civilisation de langue française” (Dufour, 2006: 103) sur fond de “dénationalisation” accentuée de la culture causée, justement, par l’uniformisation anglo-saxonne: “De même, certains penseurs de langue anglaise ne semblent plus attacher beaucoup d’importance au concept classique d’État-nation, qui leur paraît dépassé à l’intérieur de la mondialisation” (*idem*, 148).

Or ce concept apparaît bel et bien intimement lié à l’appartenance identitaire, bien plus que communicationnelle, à une langue, qui plus est à la langue française. Raison pour laquelle Paul-Marie Coûteaux s’inquiète de la désagrégation, sur fond multiculturel, de ce ciment national solide et éprouvé qu’est le français pour les Français: “(...) à moins de mettre en péril la paix sociale, la France ne peut demeurer multiraciale qu’à la condition d’affirmer une unité culturelle dont, bien plus qu’une unité religieuse effritée depuis des siècles, la langue est le meilleur et peut-être l’ultime ciment” (Coûteaux, 2006: 83).

Jean-Claude Barreau, dans son polémique essai *La France va-t-elle disparaître?* avait pourtant trouvé bon de rappeler la résistance de nos attaches au sol, et surtout à la “nation”: “Il y a une limite territoriale à l’affectivité. La nation moderne me semble au maximum de cette capacité territoriale” (Barreau, 1997: 27). Et ce chrétien de gauche de renchérir sur la mission universelle de la nation française: “Le seul problème véritable est de transformer le patriotisme en un sentiment ouvert et non xénophobe (...). Mais on peut lutter contre cette tentation-là, en ouvrant la nation à l’universel” (*idem*, 29).

Mais, pour l’heure, la question qui se pose n’est pas vraiment celle d’un remplacement ou d’un dépassement de la notion “nationale”, mais bien plutôt celle de sa redéfinition et de sa nouvelle acception. Comme le rappelle pertinemment Christian Dufour: “Que ce soit cela ou autre chose, nul doute qu’il faudra trouver de nouveaux concepts pour

exprimer le phénomène national dans ce qu’il a de politique et de positif, dans un contexte de mondialisation où les frontières sont plus poreuses et les sociétés ont davantage de relations” (Dufour, 2006: 130).

Dans son essai consacré à la crise des Humanités dans un pays qui avait tout misé sur leur précellence, François Taillandier (2009: 58-63) pointe les dangers qui guettent désormais en France, et que nous sentons venir chez nous aussi: l’inutilité à laquelle les pouvoirs publics vouent les études littéraires, et qui se traduit par une menace de non-financement de ce domaine de recherche et d’enseignement. En France, où la République se cherche ou s’invente des repères identitaires, la crise de l’institution “littérature nationale” fait craindre que toute restauration soit désormais improbable (*idem*, 61).

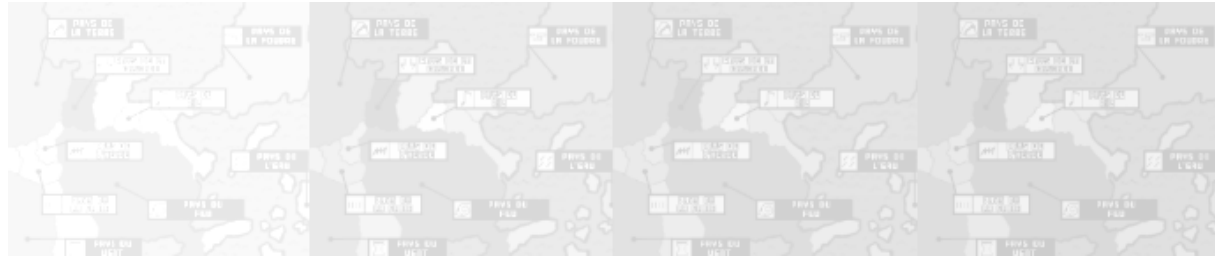
Ces questions méritent d’être creusées ici et là. Peut-être y va-t-il de la raison d’être même de nos études littéraires. Dans *La littérature pour quoi faire?*, Compagnon, après s’être fourvoyé dans de possibles utilités de la littérature, finit par les résumer à l’essentiel: “le texte littéraire me parle de moi et des autres” (Compagnon, 2007: 65).

Il est, dès lors une éthique de l’écriture et de la lecture “littéraire” (*idem*, 66) que rien ne peut remplacer et qui nous apporte un surplus de bonheur ou de pensée, en rien incompatible avec la technicité que l’on plaide un peu partout, voire qui l’éclaire même.

Aussi, au-delà de toute attache identitaire, nationale ou mondialisée, par le texte, il est tout d’abord une “identité narrative”, intrinsèque, pour reprendre Paul Ricœur, qui doit nous dire et constituer une éthique (*ibidem*). C’est dans ce contexte nouveau, en marge du “national” que l’écriture et la lecture littéraire ont à se poser, et à assurer leur “utilité” dans la cité, notamment en France, “nation littéraire” par excellence.

## Bibliographie

- BAETENS, Jan (2003). "Les 'études culturelles', encore une exception française?". In: L. D'Hulst & J-M. Moura (dir.). *Les études littéraires francophones: état des lieux*. Lille: Université Lille 3, pp. 39-47.
- BARREAU, Jean-Claude (1997). *La France va-t-elle disparaître?*. Paris: Grasset.
- COMPAGNON, Antoine (2007). *La littérature pour quoi faire?*. Paris: Collège de France / Fayard.
- COMPAGNON, Antoine (2008). *Le souci de la grandeur*. Paris: Denoël.
- COUTEAUX, Pierre-Louis (2006). *Être et parler français*. Paris: Perrin.
- DUFOUR, Christian (2006). *Le défi français*. Québec: Septentrion.
- FERGUSON, Priscilla Parkhurst (1991). *La France, nation littéraire*. Bruxelles: Labor.
- FINKIELKRAUT, Alain (2007). *Qu'est-ce que la France?*. Paris: Stock / Panorama.
- HALEN, Pierre (2003). "Le système littéraire francophone: quelques réflexions complémentaires". In: L. D'Hulst & J-M. Moura (dir.). *Les études littéraires francophones: état des lieux*. Lille: Université Lille 3, pp. 25-33.
- LE BRIS, Michel & ROUAUD, Jean (dir.) (2007). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard.
- QUAGHEBEUR, Marc (1998). *Balises pour l'histoire des lettres belges*. Bruxelles: Labor.
- TAILLANDIER, François (2009). *La langue française au défi*. Paris: Flammarion.



## I. Francophonies en question(s)



## ENTRE REGIONALISME ET INTER-CULTURALISME

### A la recherche de la poésie acadienne contemporaine (des années 1970 à de nos jours)

GWENAËL LAMARQUE

EA 2958 – CEMMC – Université de Bordeaux 3

recherche.francophonie@laposte.net

#### Résumé

Parmi les formes d'expression littéraires possibles, la poésie occupe une place de choix spécifiquement en Acadie. À en croire son dynamisme, elle se hisse comme l'une des institutions de la culture acadienne, les premiers écrivains acadiens étant avant tout des poètes. Cet article se propose de discuter la notion de "littérature nationale", au regard de cette production littéraire particulière.

#### Abstract

Among the literary practices, poetry, because of its aesthetic significance, occupies a special place, especially in Acadia. As its dynamism leads one to believe, it has raised itself to the position of an institution of Acadian culture, the first Acadian writers being above all poets. This article thus will discuss the notion of a "national literature" with regard to this practice in particular.

**Mots-clés:** Acadie, poésie, américanité, acadienité, littérature, francophonie, Amériques

**Keywords:** Acadia, acadianity, americanity, Americas, literature, French-speaking world, poem

La francophonie des Amériques est riche de ses diversités. À côté de la très rayonnante et médiatique société québécoise, coexistent d'autres communautés francophones, qualifiées un peu sommairement de "minoritaires" ou de francophonies "hors Québec". Parmi elles, la société acadienne occupe une place privilégiée. Premiers colons à s'être installés en Amérique en 1604 pour y fonder une colonie de peuplement, les Acadiens sont les victimes des contentieux franco-britanniques et sont méthodiquement déportés au milieu du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Dispersés aujourd'hui aux quatre coins du monde, ils vivent principalement dans les Provinces Maritimes du Canada, mais aussi en Louisiane (Etats-Unis). Il s'agit donc d'une diaspora francophone évoluant dans un milieu majoritairement anglophone, ne bénéficiant d'aucune structure de soutien étatique à la différence par exemple des Québécois.

Souvent méconnue, la poésie acadienne s'est imposée comme un champ d'étude parfaitement pertinent dans la perspective de ce colloque autour des littératures nationales. Tout d'abord, parce qu'il s'agit d'une véritable institution au sein même de la culture acadienne: les premiers écrivains acadiens étaient effectivement avant tout des poètes comme Napoléon Landry ou François-Moise Lanteigne. Ensuite parce qu'elle fait preuve d'un dynamisme ininterrompu que consacre notamment la publication cet été même d'une *anthologie de la poésie acadienne* par Serge Patrice Thibodeau.

C'est effectivement à travers elle que s'exprime le mieux et le plus naturellement l'âme et la sensibilité acadienne. Enfin, parce que cette vitalité poétique est largement due à l'existence de deux grandes maisons d'édition: les éditions d'Acadie et les éditions Perce-Neige. La première est lancée en 1972 avec pour objectif de publier l'ensemble des auteurs acadiens, écrivains, dramaturges et poètes. La seconde est fondée un peu plus tard en décembre 1980 avec le statut de maison d'édition sans but lucratif, subventionnée par le Conseil des Arts du Canada et la Direction du Développement des Arts du Nouveau-Brunswick. Contrairement à la première, elle consacre une part beaucoup plus importante de ses publications aux récits poétiques. Agissant telle une coopérative de jeunes poètes, avant que Gérald LeBlanc n'en assure la direction littéraire en 1990, cette maison a publié la quasi-totalité des œuvres des poètes acadiens de ces trente dernières années.

Alors, en quoi la poésie acadienne contemporaine se détache-t-elle de ses sœurs francophones et ses voisines américaines? En quoi est-elle "nationale"? Quelle conscience identitaire véhicule-t-elle? Est-t-elle – en raison de sa géopolitique particulière – le prototype d'une littérature régionale ou plutôt d'une "littérature monde" pour reprendre la typologie proposée dans le cadre de cette rencontre? Doit-on être d'accord avec Serge Patrice Thibodeau, lorsqu'il affirme:



On observe entre autres dans cette poésie le phénomène identitaire et ses dérives; le temps cyclique et les quatre saisons (...); le rapport à la langue et les variantes du français (...); l'usage baroque des symboles de la foi catholique romaine; le profond sentiment d'appartenance à l'Amérique; la convivialité avec la langue anglaise et les langues étrangères; les pôles contradictoires que sont l'appel de la route et les gestes banals du quotidien; (...) une forme d'autodérision débridée (...) <sup>1</sup>?

Au fond, la poésie acadienne ressemble à la littérature acadienne de manière plus générale (Lamarque, 2008a) en se construisant dans un état de tension permanent et fécond entre acadienité et américanité. C'est effectivement dans cette dualité assumée ou imposée qu'elle trouve son originalité, en un mot son identité.

### **L'acadienité affective ou la marque de fabrique "nationale" d'une littérature francophone régionale**

Nationale, la poésie acadienne l'est sans nul doute dans le sens qu'elle renvoie aux grands standards d'une *acadienité affective*, ancrée dans une histoire et sur un territoire. Être Acadien, c'est d'abord avoir conscience de soi, de son histoire et de sa culture particulière bercée par le catholicisme (Lamarque, *SCHEC*, 2008b). Les poètes acadiens ne dérogent pas à cette règle, même si cette évocation reste moins importante que dans la littérature du premier XX<sup>ème</sup> siècle. Pierre angulaire de leur destin, la tragédie du *Grand Dérangement* – leur déportation – revient plus ou moins directement sous leur plume. D'abord en tant qu'évènement historique, comme dans la description qu'en fait Glen Charles Landry dans son poème intitulé *Déportation* (2006), et qui n'est pas sans rappeler celle de Henri Wadsworth Longfellow dans *Evangeline*, lorsqu'il écrit:

Les enfants brûlent dans nos champs, Marie  
 Les enfants crient dans nos maisons, Marie  
 Les enfants pleuvent dans nos yeux, Marie  
 Les enfants tombent à leurs morts, Marie  
 Nos enfants sont où, Marie?  
 Nos enfants sont où?

Plus que le *Grand Dérangement* en tant que tel, ce sont ses conséquences géographiques et psychologiques, aux fondements mêmes de ce que l'on pourrait appeler "mal-être acadien" qui sont constamment rappelées. La rhétorique de l'errance revient ainsi

<sup>1</sup> *Anthologie de la poésie acadienne*, Moncton, Editions Perce-Neige, 2009.

en boucle dans la poésie acadienne. Elle acte non seulement la dispersion de cette diaspora à travers le monde, mais aussi la disparition à proprement parler de l'Acadie en tant que pays. Si Gérald LeBlanc dans son poème *Peticodiac* (1999) associe allégoriquement cette errance à celle des "bikers de la tendresse" sur une route asphaltée "pleine de trous"; Herménégilde Chiasson ressent plutôt "la misère de l'errance" dans son poème *Amérique* (1986); alors que Daniel Omer LeBlanc trouve dans le vagabondage l'image adéquate<sup>2</sup>.

Beaucoup d'entre eux – dans une démarche de simplification historique – reviennent sur les similitudes existantes avec la diaspora juive<sup>3</sup>. À l'errance, c'est-à-dire à la mobilité imposée, succède la notion contradictoire d'isolement, c'est-à-dire d'absence de liberté. Le prisme mémoriel est là encore très fort. Autorisés à revenir sur leurs terres à partir de 1763, les Acadiens ne peuvent occuper que les arpents les plus pauvres et les plus excentrés des nouvelles provinces créées par l'administration britannique. Leur retour s'associe donc à une forme d'ostracisme et de ségrégation géographique et sociale.

Raymond Guy LeBlanc dans son poème *Archives de l'absence* (2005) est très certainement celui qui a le mieux parlé de ce sentiment d'isolement, qu'il rapproche très adroitement des rigueurs climatiques. Le registre de la précarité est aussi très prégnant et reflète là encore autant un héritage qu'une actualité. Tout d'abord, il est historiquement établi que les communautés acadiennes ont été les populations les plus pauvres et les plus corvéables du Canada Atlantique (Landry / Lang, 2005). Leur retour s'est accompagné d'un flux de mendicité dans les principales villes anglophones de la région. Même si depuis les années 1960, leur situation s'améliore considérablement, il n'en demeure pas moins qu'un important écart de développement perdure toujours. Ronald Després reflète parfaitement ce ressenti lorsqu'il parle dans son poème *Les mains* (1975), des "mains rugueuses de l'ouvrier (...)" des "mains qui quêtent dans la rue" ou encore des "mains osseuses de la faim". Tout comme Georgette LeBlanc dans son poème *Aux Etats* (2006), qui raconte la vie d'une famille pauvre contrainte à l'exil.

De cette mémoire intégrée découlent deux réactions contradictoires. La première est mélancolique et se rapproche d'une certaine manière de la *saudade* portugaise (Eduardo Lourenço, 1978). Herménégilde Chiasson écrit par exemple dans son poème *Eugénie Melanson* (1974):

(...) aujourd'hui vous êtes tous ici  
vous êtes emprisonnés, toi, les médailles du Vatican, le tableau de la  
déportation, le drapeau de lin que Monseigneur richard avait fait  
faire, et tous les rêves qui vivent derrière les vitres de cette grande

---

<sup>2</sup> Le poème *Vagabond* dans son recueil: *Omégaville*, Moncton, Editions Perce-Neige, 2002.

<sup>3</sup> Notamment Gérald LeBlanc dans son poème *Mouvance*, dans le recueil *Lieux transitoires*, Moncton, Editions Perce-Neige, 1986.

cage à nostalgie. [...]

La deuxième réaction très perceptible est celle de la révolte, conformément d'ailleurs au vent de contestation soufflant sur la société acadienne à partir des années 1968 et qui tranche avec plusieurs décennies de silence et de repli. Ronald Deprés rappelle ce sursaut dans son poème *La nuit de la poésie acadienne* (1975):

(...) tout à coup  
un pays nu sans frisson  
un pays de prunelles fières  
et de poings tendus  
vers la lumière.  
tu es, mon Acadie  
— et sans douleur, cette fois —  
pays de partance. (...)

Plus provocant, Ulysse Landry se questionne dans son poème *Peut être* (1977):

(...) peut-être  
faudrait-il mettre feu au pays  
pour n'avoir plus à compter sur la bêtise du voisin  
et peut-être pourrions-nous nous installer  
sur des îles anonymes  
et jouer à la poupée  
et lui faire l'amour sous la silhouette du crucifix (...)

Gérald LeBlanc se fait, de son côté, plus catégorique dans son *Eloge du Chiac* (1995):

(...) nous ne voulons plus ressembler  
à ceux qui nous acceptent  
à condition que nous effacions  
toute trace d'histoire personnelle  
qui nous aiment à genoux  
devant l'autel de l'aliénation  
c'est même pus funny (...)

La remise en cause de cette situation historiquement imposée se double aussi d'une contestation des structures traditionnelles de la société acadienne et des relations sociales

qu'elles induisent. Ronald Léger fait ainsi dans ses poèmes le procès d'une société trop paternaliste et trop ancrée dans la religion (*Le miracle*, 2003), tout en abordant des problèmes sociétaux comme l'alcoolisme (*Le lavage*, 2007).

Disparue en tant que telle depuis des siècles, la poésie acadienne reste pourtant attachée plus qu'une autre au territoire que constitue l'Acadie contemporaine. Il semble même exister un lien indéfectible entre les auteurs et leur milieu géographique immédiat. En termes d'écriture cela se transcrit de deux façons. D'abord par des descriptions de type macroscopique, plutôt impersonnelles, invitant le lecteur à la curiosité ou le laissant lui-même localiser par intuition les endroits suggérés.

C'est le cas par exemple du poème de Raymond Guy LeBlanc *Cri de terre* (2005), où l'auteur mêle astucieusement la description d'une nature chaotique avec la mélancolie acadienne. Il peut ensuite s'agir de descriptions beaucoup plus précises, ancrant les poèmes dans une certaine réalité physique, comme par exemple le poème de Marc Arseneau *Bury my heart à Beaumont* (2002), dans lequel il écrit:

à beaumont une dernière fois  
je regarde la marée monter la petitcodiac  
la Memramcook et la Chipoudie  
dis-moi pépère aujourd'hui  
avant que leur hache me fendent le tchoeur  
faut-tu que je watch cette belle place  
devenir un autre Kouchibouguac  
estropier mes rêves comme ça  
avec une hache pis une chainsaw

L'évocation de l'Acadie rurale et littorale renoue quant à elle avec le mythe des origines – celui des premières paroisses acadiennes – tout en donnant un portrait très fidèle des paysages du Canada atlantique. Les champs lexicaux pélagiques dominent ainsi très largement les vers acadiens, où il est question de plages, de marées, de coquillages, de bateaux, de pêcheurs, de galets, de goélands, de phares, de varech, à l'instar du poème emblématique de Mario Thériault *La trilogie du sable* (1992). Espace de rencontre entre terre et mer, le tropisme des marais, sur lesquels les Acadiens ont été obligés de s'installer à leur retour d'exil, est aussi une constante, comme dans le poème de Robert Pichette *Miscou* (1987) lorsqu'il évoque les "hérons bleus" dans "l'eau plate des marais à deux pas de la mer".

L'Acadie urbaine, qui est évoquée dans des proportions exactement identiques, fait quant à elle référence à une autre Acadie, celle de la modernité, celle d'aujourd'hui et celle de demain. Elle retranscrit à sa manière une réalité sociale: l'exode d'une partie de plus en

plus importante des populations acadiennes vers les centres urbains, à la recherche d'une meilleure éducation et d'un niveau de vie supérieur. Aujourd'hui, plus d'Acadiens vivent effectivement dans des zones urbaines que dans les zones reculées des Provinces Maritimes. Moncton semble le plus exciter la plume des poètes acadiens. Depuis la fin des années 1960, cette bourgade est devenue la capitale culturelle de l'Acadie contemporaine, eu égard à son université de langue française et au consulat général de la France qui y est installé (Pichette, 1998).

Gérald LeBlanc divague ainsi sur sa traversée télépathique de Moncton dans son poème *Mouvance* (1986). Herménégilde Chiasson assiste quant à lui à la fuite de la figure mythologique d'*Hypnos sur la rue Main*<sup>4</sup>. Hélène Harbec décrit de son côté une scène improbable autour d'un goéland blessé dans la rue Clément Cormier dans son poème du même nom (2002). Qu'ils soient enfin ruraux ou urbains, la très nette majorité des lieux évoqués se situent dans la province canadienne du Nouveau-Brunswick, alors que les Acadiens du Canada sont éclatés sur au moins deux ou trois autres provinces. Cela reflète sans nul doute le dynamisme de la communauté acadienne de cette province, dont le poids démographique, mais aussi l'histoire politique récente (Cormier, 2004), lui confère une position d'aiguillon de la diaspora.

Plus que jamais donc la poésie acadienne des trente dernières années reste "nationale", plus ou moins enfermée dans son histoire chaotique et ses conséquences encore perceptibles; et charnellement attachée à son bout de terre aux confins orientaux de l'Amérique du Nord.

### ***L'américanité effective* ou les influences incontournables d'un continent culturellement anglo-saxon**

Cosmopolite, la poésie acadienne le devient en contact avec l'américanité omniprésente au sein duquel elle évolue, perdant ainsi de ses saveurs et spécificités nationales. En lisant attentivement les poèmes acadiens, on se rend compte qu'ils reflètent l'appartenance de cette société à une aire continentale bien spécifique: celle de l'Amérique du Nord. Très caractéristique des littératures nord-américaines, les notions d'espace et de climat occupent à cet égard une place relativement prépondérante (Suberchicot, 2002).

L'Acadie s'inscrit effectivement dans un milieu naturel, où les éléments s'enchaînent et se déchaînent, façonnent autant que fascinent, renforcent autant que séparent les membres de cette communauté. La place faite aux saisons, et notamment les références à l'hiver, sont ainsi omniprésentes au point d'en devenir obsessionnelles. La virulence des

---

<sup>4</sup> Dans son poème *Hypnos s'enfuit de la rue Main*, lui-même extrait de son recueil *Climats*, Moncton, Editions de l'Acadie, 1996.

hivers marque en effet dès les origines l'histoire du peuple acadien, puisqu'elle décime la première colonie établie en 1604. Profondément rigoureux en raison de la continentalité du climat, les hivers sont historiquement associés à des périodes de dangers autour desquelles toute la vie s'organise. Raymond Guy LeBlanc a raison lorsqu'il dit venir "d'un peuple qui sait l'hiver" et qui voit dans chaque printemps une espèce de "grande fête" (*Archives de l'absence*, 2005).

Pour Ronald Després, l'Acadie hivernale ressemble à "un pays transi et frileux, comme un hôtel des brumes" (*Nuit de la poésie acadienne*, 1975). Annick Perrot-Bishop évoque de son côté "la somnolence du ciel d'hiver" (*Dimanche*, 1996), et le "goût frais" de la neige qui a tendance à "ensevelir la mémoire" (*Terre Neuve*, 1996). Mais à ces évocations traditionnelles de l'hiver nord-américain succèdent aussi des conceptions plus joyeuses comme celles que l'on retrouve dans les vers d'Herménégilde Chiasson.

Bien plus qu'une saison, l'hiver est un partenaire obligé de la vie en Amérique, qui influe sur son organisation sociale et économique, mais aussi d'une certaine manière sur ses orientations intellectuelles. Proportionnellement, les autres saisons passent inaperçues ou sont toujours évoquées par rapport à la période hivernale comme dans *Galvanie* (2006) de Christian Brun ou encore *Eugénie Melanson* (1974) d'Herménégilde Chiasson et bien entendu dans *La vie, le temps* (2006) de Rino Morin Rossignol:

novembre peut bien gémir dans les arbres dépouillés, novembre peut bien prendre un air glacial et menacer toute âme qui vive d'un hiver sans scrupule et sans rémission, novembre peut bien tenter d'obscurcir la lumière du jour, n'être qu'un frisson gris et pluvieux, avant longtemps novembre passera, novembre ne sera plus qu'un désagréable souvenir, novembre s'éclipsera à jamais (...)  
irréversible automne devant l'arbitraire de la vie. Celle qui coule droit devant, celle qui sillonne derrière. le vent tourne, le vent se lève sur les flancs ravagés du désir et l'homme est encore chargé d'ambition et de promesses.

En cela une intertextualité existe entre la poésie acadienne et ses voisines canadiennes et américaines, du moins celles de la côte Est. On ressent l'incidence de la continentalité américaine dans le tropisme qu'exercent les grandes métropoles sur les auteurs acadiens. Première ville destinataire des Acadiens quittant l'aire des Maritimes, Montréal semble la cité des possibles, la porte d'entrée vers l'autre Amérique, celle aussi des interdits transcendés, des amours passionnels, mais aussi des gestes quotidiens. Si Eric Cormier, dans une logique toute proustienne, associe l'une de ses pérégrinations dans la

métropole montréalaise au souvenir de l'être aimé<sup>5</sup>; plus concrète France Daigle à la recherche de Marianne Godbout, nous donne l'occasion d'entamer un véritable parcours initiatique dans le Montréal populaire<sup>6</sup>. Ce tropisme urbain ne se limite pas simplement à cette ville, mais s'étend aussi à toutes les mégapoles d'Amérique, et même d'ailleurs. Gérald LeBlanc écrit dans ses *Visions de Rimbaud* (1986):

j'entends à la radio que Rimbaud est revenu en ville.  
 et je me suis rappelé le temps passé ensemble, à l'époque où je fumais  
 beaucoup trop, entre la mescaline et le chèque de chômage (...)  
 parfois, nous descendions jusqu'au Cap-pelé où on passait l'après midi,  
 les orteils dans le sable, à énumérer toutes les villes qui nous  
 fascinaient: San Francisco, Barcelone, New Orléans, Tokyo. il avait  
 un mot pour cette activité, il appelait ça: désir (...)  
 la dernière fois qu'on s'est vus, c'était à New York. nous avons traversé  
 Central park comme ça, ne distinguant plus l'est de l'ouest. dans un  
 fast-food au coin de la 46e et Lexington, il écrivit: Burger King is  
 Murder. il avait même suggéré qu'on écrive un poème sur le code  
 postal. une mémoire réciproque nous travaillait (...)

L'influence de la civilisation américaine, avant tout urbaine, est donc ici très perceptible, la poésie acadienne rejoignant une nouvelle fois les caractéristiques de sa grande voisine étatsunienne. Évoluant dans un milieu dit minoritaire, la société acadienne est aussi la fille d'un métissage des cultures françaises et anglaises. Cette interculturalité à la mode canadienne rejaillit très clairement dans la poésie acadienne, l'éloignant de ses racines nationales. Les références gastronomiques en sont l'un des meilleurs exemples.

Si Raymond Guy LeBlanc loue le bon "fricot du homard des ployes" (*Le temps de dire*, 2005); Hélène Harbec les recettes aux "cerises de terre" et "les physalis au sirop" (*Millefeuilles au chocolat et physalis au sirop*, 2002); Herménégilde Chiasson imagine quant à lui une scène dans un Tim Horton's de la rue Main à Moncton<sup>7</sup>; Gérald LeBlanc évoque de son côté la culture "fast food" de l'Amérique dans ses *Visions de Rimbaud* (1986); alors qu'Ulysse Landry trouve une dimension érotique à une bouteille de Pepsi<sup>8</sup>.

Du point de vue des références musicales, on retrouve une dualité identique. Si Raymond Guy LeBlanc se laisse bercer comme beaucoup d'autres "au rythme d'une gigue et des chansons de folklores" (*Acadie*, 2005), les sons des violons acadiens laissent très

<sup>5</sup> Dans son poème *La fin de Montréal*, lui-même extrait du recueil *Coda*, Moncton, Editions Perce-Neige, 2003.

<sup>6</sup> Dans son poème *Sur les traces de Marianne Godbout, cordonnière et savetière*, Éloizes, n° 4, 1981

<sup>7</sup> Dans son poème *Hypnos s'enfuit de la rue Main*, op. cit.

<sup>8</sup> Dans son poème *Je joue avec les mots*, lui-même extrait du recueil *Tabous aux épines de sang*, Moncton, Editions de l'Acadie, 1977.

rapidement leur place à des musiques plus déjantées de Bob Dylan, dont France Daigle (*Écriture et américanité*, 1985), Marc Poirier (*Guy*, 1993) ou encore Herménégilde Chiasson (*Visions de Rimbaud*, 1986) font références:

nous écoutions les mêmes disques. Bob Dylan: Blonde On Blonde  
surtout. si je m'arrêtais à une image sibylline d'une chanson, il disait:  
"analyse pas, laisse les voyelles te bercer dans leurs sonorités, laisse toi  
emporter par leur travail sur les consonnes."

Mais au-delà de ces occurrences littéraires, l'interculturalité se retrouve surtout dans le style même de l'écriture acadienne. Le recours au *Chiac* est ainsi une caractéristique de la poésie. Mélange vernaculaire de français et d'anglais, principalement parlé dans la région de Moncton et parmi les générations les plus jeunes, il s'agit d'un dialecte acadien moderne. Il s'éloigne du français acadien, car il mélange des phrases en français et des expressions en anglais. Longtemps dénigré, il bénéficie d'une revalorisation depuis la publication du recueil de Gérald LeBlanc intitulé *Eloge du Chiac* en 1995. Ce dernier écrit dans son poème inaugural:

de jouer dans la langue et d'en rire  
d'en rêver qu'on *find out*  
qu'on communique  
même si le voisin fait mine  
de ne rien comprendre  
too bad de se priver (...)  
nous emporterons dans la langue  
les mots ramassés en chemin  
nous poserons les mots d'ici  
sur tout ce que nous toucherons  
y compris ce que nous transformerons  
avec l'entêtement de parler partout  
et d'écrire sur les pages encore blanches  
notre dignité humaine (...)

Bien plus qu'un snobisme littéraire ou intellectuel, le recours au *Chiac* apparaît sous la plume de Gérald LeBlanc être une forme de militantisme identitaire. Le renversement sémiotique est d'ailleurs particulièrement intéressant: alors que le *Chiac* pourrait légitimement être assimilé à un accident de l'histoire, voire une dégénérescence de la langue française dans ses réalités acadiennes; il devient le symbole d'une nouvelle acadienité



métissée. Certains titres de poèmes en disent long sur ce mariage circonstancié entre le français et l'anglais comme *Tableau de back yard* (1994) de Guy Arsenault ou *War chiac* (1975) de Charles Landry, dont voici quelques extraits:

il arrive en gros plane, man!  
Chassé par son propre crash landing  
Right dans l'middle d'un désert de sable rouge.  
Fuck man! Watch out pour la plow!  
vois-tu pas son blinker

Plus que jamais, la poésie acadienne est une littérature d'influences et de confluences. Elle n'échappe pas au fond au contexte culturel à dominante anglophone dans lequel elle baigne quotidiennement. Elle nous rappelle surtout que les poètes acadiens, sont avant tout des Américains, certes de langue française, mais imprégnés par les grands items de la vie sur ce continent.

Au terme de cette réflexion par définition non exhaustive et volontairement simplificatrice, on peut donc dire que dans la problématique de ce colloque autour de la notion de "littérature nationale", la poésie acadienne est en réalité un genre parfaitement hybride. Elle appartient d'une part à la littérature identitaire, lorsqu'elle évoque les spécificités de son passé qui en font un peuple au destin unique dans le monde. Elle devient l'une des variantes régionales de la littérature francophone, lorsqu'elle décrit minutieusement le territoire auquel elle est attachée. Elle s'en éloigne enfin en devenant une "littérature monde" lorsqu'elle se laisse pénétrer par les influences de l'américanité.

Tout ceci pourrait faire légitimement croire à une poésie sans personnalité, dénuée véritablement d'ancrages, en un mot nomade. Mais si on y réfléchit bien, la poésie acadienne mérite bien plus qu'une autre, le qualificatif de "national" ou plus exactement d'identitaire. D'abord parce qu'elle reflète les réalités d'une communauté francophone confrontée quotidiennement aux défis de l'assimilation; mais aussi parce qu'elle matérialise l'âpreté d'un combat: celui de la survie et la reconnaissance d'une langue minoritaire.

## Bibliographie

### Généralités

- CORMIER, Michel (2004). *Louis Robichaud – La Révolution Acadienne*, XXXX: Edition Lemeac.
- LAMARQUE, Gwénael, "Une Acadie littéraire entre tradition et modernité à travers l'exemple des écrivains de l'association acadienne des artistes professionnel(le)s du Nouveau-Brunswick "(2008a). In: *Intercâmbio*, 2<sup>a</sup> série, n°1, pp.?
- LAMARQUE, Gwénael, "L'Église catholique acteur de la francophonie en Amérique du Nord: l'exemple de la culture acadienne ". (2008b). In: *Revue de la SCHEC*, n°74.
- LANDRY, Nicolas / LANG, Nicole (2001). *Histoire de l'Acadie*. Québec: Les éditions du Septentrion / Sillery.
- LOURENÇO, Eduardo (1978). *Mythologie de la saudade*. Paris: Editions Chandeigne.
- MAGORD, André (2003). *L'Acadie plurielle: dynamiques identitaires collectives et développement au sein des réalités acadiennes*. Moncton-Poitiers, Centre d'études acadiennes et Institut d'études acadiennes et québécoises: Université de Moncton.
- PICHETTE, Robert (1998). *Napoléon III. L'Acadie et le Canada français*. Moncton: Les Éditions d'Acadie.
- SUBERCHICOT, Alain (2002). *Littérature américaine et écologie*. Paris: L'Harmattan.

### Anthologies

- LEBLANC, Gérald / BEAUSOLEIL, Claude (1999). *Anthologie de la poésie acadienne*. Moncton: Editions Perce-Neige.
- THIBODEAU, Serge Patrice (2009). *Anthologie de la poésie acadienne*. Moncton: Editions Perce-Neige.

### Recueils poétiques

- ARSENEAU, Marc (2002). *Avec l'idée de l'écho*. Moncton: Editions Perce-Neige.
- BRUN, Christian. (2006). *Tremplin*. Moncton: Editions Perce-Neige.
- CHIASSON, Herménégilde (1974). *Mourir à Scoudouc*. Moncton: Editions de l'Acadie.
- CHIASSON, Herménégilde (1986). *Prophéties*. Editions Michel Henry.???
- DAIGLE, France (1981). "Sur les traces de Marianne Godbout, cordonnrière et savetière". In: *Éloizes*, n° 4.
- DAIGLE, France (1985). *Les cent lignes de notre américanité*. Moncton: Editions de l'Acadie.
- DESPRES, Ronald (1975). *Paysages en contrebande à la frontière du songe*. Moncton: Editions de l'Acadie.
- HARBEC, Hélène (2002). *Va*. Moncton: Editions Perce-Neige.
- LANDRY, Glen Charles (2006). *Croquis urbain d'un Francorien*. Moncton: Editions Perce-Neige.
- LANDRY, Ulysse (1977). *Tabous aux épines de sang*. Moncton: Editions de l'Acadie.
- LEBLANC, Georgette (2006). *Alma*. Moncton: Editions Perce-Neige.
- LEBLANC, Gérald (1995). *Eloge du Chiac*. Moncton: Editions Perce-Neige.
- LEBLANC, Gérald (1999). *Je n'en connais pas la fin*. Moncton: Editions Perce-Neige.
- LEBLANC, Raymond Guy (2005). *Archives de la présence*. Moncton: Editions Perce-Neige.
- LEGER, Ronald (2003). *tachyAcadie*. Moncton: Editions Perce-Neige.
- LEGER, Ronald (2007). *Les poissons s'arrêtent*. Moncton: Editions Perce-Neige.
- PERROT-BISHOP, Annick (1996). *Au bord des yeux de la nuit*. Moncton: Editions de l'Acadie.
- PICHETTE, Robert (1987). *Béllérophon*. Moncton: Editions de l'Acadie.
- POIRIER, Marc (1993). *Avant que tout disparaisse*. Moncton: Editions Perce-Neige.
- ROSSIGNOL, Rino Morin (2006). *Intifada du cœur*. Moncton: Editions Perce-Neige.
- THERIAULT, Mario (1992). *Echographie du Nord*. Moncton: Editions Perce-Neige.

# LITTÉRATURE MIGRANTE COMME LIEU DE CONSTRUCTION DE CULTURES DE CONVERGENCE

GILBERTE FEVRIER

Université du Québec à Montréal

[gilbertefevrier@hotmail.com](mailto:gilbertefevrier@hotmail.com)

## Résumé

Dans cette recherche, nous avons voulu montrer que la littérature migrante est construction de cultures de convergences. En nous appuyant sur le roman *Passages* (1992) d'Émile Ollivier, nous avons analysé les caractéristiques de la littérature migrante et essayé de montrer son inscription dans le courant postmoderne. Nous avons donc traité d'identités multiples, d'appartenances culturelles et de langues métissées.

## Abstract

This research aims to show that migrant literature is reflecting and building convergent cultures. Using *Passages* (1992), a novel by Émile Ollivier, we analysed the characteristics of migrant literature and tried to show its appurtenance to the postmodernist stream. We therefore discussed multiple identities, cultural backgrounds and mixed languages.

**Mots-clés:** Littérature migrante, Identité, Appartenances multiples, Exil, Ancrages et métissages linguistiques, Postmodernisme

**Keywords:** Migrant literature, Identity, Multiple affiliations, Exile, Anchors and language mixing, Postmodernism

Quelles que soient les qualifications qu'on lui attribue, les circonstances qui le vouent à bouger ou la distance du trajet parcouru, l'être humain depuis la nuit des temps, se déplace d'un coin à l'autre de la planète. Aussi, les quarante dernières années du vingtième siècle ont-elles été témoins d'une vague d'immigration de professionnels venus de l'Amérique latine et des Caraïbes pour des raisons politiques, sociales et économiques. Les sciences humaines ont fait de la *diaspora* un champ de recherche à part entière. Selon les chercheurs, elle constitue l'un des indicateurs sociaux qui permet d'envisager et d'expliquer les différents rapports que les humains entretiennent entre eux et avec la société, sans parler de leurs relations avec l'État (Bruneau, Berthomière et Chivallon, 2006), notamment en ce qui concerne l'allégeance, le retour éventuel, le nationalisme, l'appartenance, l'exil et l'identification pour ne citer que ces aspects. L'évolution du discours identitaire résultant de ces changements géographiques et démographiques génère des changements littéraires et langagiers au niveau des communautés diasporiques. Les écrits issus de cette mouvance, qualifiés d'écritures migrantes (Berrouet-Oriol, 1986; Moisan et Hildebrand, 2001 et Prud'homme, 2002), selon certains critiques, se distinguent par une série de spécificités thématiques, génériques et langagières particulières, et se définissent dans une dynamique littéraire plurielle, caractérisée par la multiplicité, l'ambiguïté et l'interstice (Harel, 2005; Robin, 1992). Autrement dit, ces écrits sont une *construction de cultures de convergence*.

Dans le présent article, nous nous proposons d'analyser la *littérature migrante* comme élément clé de l'anamnèse, pour ensuite dégager ce qui peut bien caractériser ce sous-champ littéraire, c'est-à-dire, l'inscription de ces écrits dans la *postmodernité*; leur tissage avec d'autres textes (intertextualité) et la pluralité de langues dont ils sont faits. Notre travail se basera particulièrement sur les écrivains migrants Haïtiens au Québec, spécifiquement Émile Ollivier (1940-2002). Toutefois, de temps en temps, nous ferons appel à d'autres écrivains *migrants* pour illustrer notre propos.

## **1. Horizons multiples, nouvelles formes d'expression**

### **1.1. Vague d'immigration**

L'exil et la mondialisation ont déclenché une vague d'immigration politique, sociale et économique, notamment aux États-Unis et au Québec. Cet éloignement géographique qu'ont connu de nombreux professionnels et intellectuels (politiciens, médecins, ingénieurs, enseignants, intellectuels, etc.) n'a pas rompu le lien qui les unissait à leur pays: chacun, à sa manière, a emporté et apporté sa patrie avec lui. Jetons un regard sur quelques écrivains migrants du Québec.

## 1.2. Écrivains migrants du Québec

**Naïm Kattan:** Bagdadien qui émigre à Montréal en 1954. Dans ses œuvres, il se propose d'aller à la rencontre de cultures différentes, de réfléchir sur les rapports humains et leur diversité. Il est, selon les critiques, un *carrefour des cultures à lui seul*. *La fiancée promise*, publié en 1983, décrit Montréal, cette ville dont les villages sont adossés les uns aux autres, et où se croise une pluralité de communautés linguistiques et religieuses. Aux yeux de l'enfant de Bagdad, c'est une ville du Moyen-Orient.

**Dany Laferrière:** Haïtien, entré au Québec en 1976. Il quitte Montréal pour vivre en Floride pendant dix ans. Depuis 2000, il s'est réinstallé à Montréal. Dans ses œuvres, il revient sur les traces de son passé, de ses origines. Dans *L'énigme du retour*. (2009), Prix Médicis, il aboutit à une réflexion sur l'exil.

**Ying Chen:** née à Shanghai, elle s'installe à Montréal en 1989. Elle publie de nombreux romans dont *Les lettres chinoises* (1993). Dans cette œuvre, une correspondance s'établit entre un jeune immigrant et sa fiancée restée en Chine. Le roman témoigne du choc des cultures, du déracinement et de l'impossibilité de l'amour.

**Émile Ollivier:** né en Haïti, est entré au Québec en 1965. Dans *Les Urnes scellées* (1995, Prix Carbet de la Caraïbe), il traite de la possibilité du retour. Dans ce récit, Adrien Gorfoux, archéologue, et sa femme Estelle, exilés au Québec, retournent en Haïti après la fuite du couple Duvalier en 1986. C'est le fruit d'une réflexion sur l'exil, ou plutôt l'errance, les choix à faire, et l'impossibilité de résoudre l'Histoire d'Haïti.

**Marco Micone:** né à Montelongo en Italie, arrive à Montréal en 1958, à l'âge de 13 ans. La plupart de ses œuvres (théâtre, romans, poésie) traitent de la condition immigrante et luttent contre l'intolérance ethnique et linguistique. Micone s'intéresse au dialogue interculturel entre les Italo-Canadiens et le reste de la population québécoise. *Le figuier enchanté* (1992), lui a valu le *Prix des Arcades de Bologne* en 1992. Le roman relate le processus d'acculturation et de construction de l'identité migrante.

Les œuvres de ces écrivains venus d'ailleurs se présentent sous une forme hybride, voire baroque (Ouellet, 2003). Les critiques littéraires les regroupent sous la dénomination de *littérature migrante* (Lebrun et Collès, 2007).

## 2. Littérature de mouvements

Simon (1994) nous rappelle les différentes dénominations que peut connaître ce mouvement littéraire, selon l'espace géographique: *Ethnic or Multi Ethnic literature*, de *littérature de l'exil* ou de *littérature des frontières*. Qu'importent les différentes qualifications,

toutes justifiables et justifiées, qu'on attribue à ce mouvement littéraire, il faut préciser qu'on le reconnaît grâce à la *convergence* des thématiques génériques et langagières spécifiques. Par *convergence*, nous entendons le fait de tendre vers un seul et même point, un seul et même but. Ces thématiques témoignent toutes de mouvements, de brassages, de convergences, de rencontres et de quêtes identitaires multiples (Ollivier, 1984). L'écrivain migrant, tout comme les personnages qu'il invente, se construit grâce aux différents mouvements et déplacements qu'il effectue; ces derniers peuvent être de nature géopolitique ou ontologique.

### **2.1. Mouvement géopolitique**

Le migrant sort d'un lieu géographique (pays d'origine) pour se rendre vers un ou plusieurs lieux (pays d'accueil). Dans le cas d'Émile Ollivier, l'écrivain dont nous avons choisi l'œuvre, *Passages*, il a laissé Haïti, d'abord, pour la France; ensuite, il a immigré au Québec. Normand Malavy, un des personnages principaux de *Passages*, quittait de temps en temps Montréal pour ailleurs. Il en va de même de Dany Laferrière, qui pendant longtemps, faisait le va-et-vient entre le Québec et la Floride avant d'y retourner définitivement en 2000. Ying Chen aussi a habité dans plusieurs grandes villes du Canada (Montréal, Vancouver, etc.). Tout se passe comme si le migrant ne savait pas où se fixer ou ne pouvait pas se fixer.

### **2.2. Mouvement ontologique et symbolique**

Le migrant se questionne sur lui-même, sur ses valeurs, sur sa culture et sur son errance. Pour Émile Ollivier, ces mouvements constituent une sorte de *migrance*. Par là, il désignait le caractère inachevé, tant du côté psychologique que social de la migration. Quant à Lebrun (2001), elle parle de *chantier*, ce qui renvoie à la construction de soi et de son identité. Cet état témoigne d'un travail en perpétuelle construction, alors que l'*immigration*, concept couramment utilisé, présente un aspect réducteur, figé et dénote l'achèvement (Cecon, 2004). Le migrant pense venir et n'être de nulle part partout, alors qu'il manifeste la volonté de s'intégrer (Camilleri, 2004). C'est au confluent de ces contradictions et de ces tensions qu'il tente de se construire (Forget, 2003). Cela dit, comme nous allons le montrer bientôt, les thèmes traités dans la littérature de la migration (exil, l'identité, double appartenance, etc.) reflètent cette confluence.

## **3. Thématiques particulières**

Selon les chercheurs, la littérature migrante se construit principalement autour de quatre thématiques centrales: l'identité, la double appartenance culturelle, l'exil et la langue.

### **3.1. Identité**

Terme polysémique, l'identité évoque la similitude, l'unicité, la permanence, la reconnaissance et l'individualisation (Rey-Debove, J., Cottez, H et Rey, L. 2005). Toutefois, le concept ne se résume pas aux aspects juridiques et linguistiques mentionnés ci-dessus. En sciences humaines (Lévi-Strauss, 1987), il caractérise l'homme dans sa complexité psychologique et sociale, dans ses relations avec l'autre, en permettant de l'envisager comme un élément d'un groupe social. C'est dans ce contexte que se justifie l'assertion qui fait de l'identité une définition de soi-même et d'autrui (Béra et Lamy, 2003).

Définir le concept revient à le placer au carrefour de plusieurs champs disciplinaires, notamment le droit, la psychologie, la philosophie, l'anthropologie et aussi la sociologie. Partant de ces champs de spécialisation, nous dégageons une identité personnelle et une identité sociale qui englobe l'identité culturelle. Cette dernière renvoie aux marqueurs identitaires, ces éléments prédéfinis qui permettent de distinguer les différentes cultures (Gerraoui et Troadec, 2000). Il est important, à ce niveau, de souligner que les contacts qui s'établissent entre les cultures (le métissage culturel ou d'identité interculturelle) sont aussi l'occasion des acquisitions de connaissances d'une culture (inculturation ou acculturation).

En bref, l'identité est mouvante, en perpétuel changement et en construction perpétuelle. La culture d'un individu, tout comme son identité, n'est pas univoque. Elle est toujours convergence de plusieurs cultures et appartient au domaine de l'être et de l'avoir. Émile Ollivier, individu de sexe masculin, immigrant, Québécois, appartenait à la culture haïtienne. De plus, il était sociologue, professeur d'université et écrivain. Qui plus est, père de famille, grand lecteur et malade en hémodialyse, nous concluons qu'il avait une identité propre ce qui est le cas de chacun d'entre nous.

Cette identité, l'écrivain migrant tente perpétuellement de la reconstruire, à partir de difficiles négociations, dans un espace et dans des lieux où se croisent des appartenances multiples (Robin, 1992). Cela dit, l'identité migrante apparaît sans cesse en évolution, en construction. Cependant, avant de présenter l'appartenance culturelle, arrêtons-nous sur la notion de culture.

#### **3.1.1. Culture**

L'éclairage que nous recherchons pour définir le concept de "culture" se situe au confluent de plusieurs traditions de pensée: littéraire, politique, philosophique, sociologique

et, en particulier, anthropologique. Les anthropologues nous apprennent qu'elle fait partie du domaine de l'acquis et est "traces du milieu artificiel que l'homme a lui-même créé" (Moles, 1967: 19). Aussi, la culture englobe-t-elle l'ensemble des manifestations intellectuelles, religieuses et artistiques (les mœurs, les croyances, les coutumes, le droit, etc.) que l'homme s'est données en société. Par là, dégageons au moins, trois dimensions de la culture: une matérielle, une immatérielle et une corporelle (Galaty, 1991). C'est ce qui permet à un individu d'exercer dans la société les fonctions instrumentale, dialectique, ontologique et sociale (Billaud, 1996; Abdallah-Preteceille, 1999). Aussi, lorsqu'on parle de *culture, ici*, nous pouvons aborder le concept selon la signification que lui attribue l'Unesco, à savoir: "(...) l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances"<sup>1</sup> (Unesco, 1982: 10). Cela dit, qui sont les écrivains migrants? À quelles communautés appartiennent-ils?

### 3.2. Appartenances culturelles multiples

Le terme d'appartenance désigne le fait, pour un individu, de faire partie d'un groupe et surtout de s'identifier à celui-ci (Mucchielli, 1980: 99). Cela implique une identification personnelle, des attaches affectives, l'adoption des valeurs et des normes de ce groupe. L'*appartenance* permet à l'individu de s'intégrer, de s'actualiser en lien avec les autres membres du groupe (Campeau et al. 2004), d'exister, de construire et de se construire, de créer, de mettre en œuvre des projets capables de servir la collectivité (Boucher et Morose, 1990: 417). Bref, de pratiquer et de partager des valeurs civiques grâce à une certaine "cohésion" (Weinberg, Gould, 1997: 186). De ce fait, nous pouvons déduire que le "sentiment d'appartenance" est un processus interactif. Rappelons que ce sentiment se construit et se consolide peu à peu. Inversement, on peut faire partie d'un groupe sans pour autant s'y identifier.

Double ou multiple, cette appartenance, dans la littérature migrante, signifie cette rencontre de voix, auteurs, narrateur et/ou personnages venus d'horizons multiples, porteurs de cultures, de valeurs et de langues diverses (Ollivier, 1999). Pour Jean-Claude Charles (2001), l'écrivain migrant, ainsi que les personnages qu'il invente, concilient deux aspects contradictoires de leur situation, l'enracinement et l'errance: d'une part, il éprouve le besoin ou se fait un devoir de garder vivaces ses racines et, d'autre part, de rassembler les

---

<sup>1</sup> *Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles*. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet au 6 août 1982.



conditions d'une intégration réelle dans sa nouvelle patrie. Cet état d'être produit ce que Charles (2001: 37) appelle une *enracinerrance*.

En fait, le personnage ou l'auteur migrant se définit d'abord autour d'une conscience, en fonction de représentations de soi et à partir de pressions culturelles qui viennent à la fois du milieu dans lequel il est né et de celui dans lequel il vit. Puis, par les valeurs, les croyances, les connaissances et les expériences particulières qu'il a vécues et vit dans son pays d'origine et dans son pays d'accueil. Ces dernières font partie intégrante de son identité; elles lui donnent un sens et il les revendique pour lui-même. C'est avec l'ensemble de ces aspects qu'il participe à la nouvelle collectivité qui est désormais la sienne. Cette convergence de cultures donne naissance, chez lui, à une identité interculturelle, c'est-à-dire qu'il s'approprie la langue et la culture de sa nouvelle patrie.

### **3.3. Exil**

Autre thème fondateur de la littérature migrante, l'exil peut être forcé ou volontaire; vécu ou imaginé (Nepveu, 1999). Par la distance qui s'établit entre sa culture d'origine et lui, l'exilé, qu'il soit auteur ou personnage, peut prendre du recul. Aussi, en devient-il à la fois "dépositaire" et "témoin" (Kristeva, 1988: 25). Cette double posture lui permet d'apprécier sa culture: il peut la critiquer, l'idéaliser ou la relativiser (Kristeva, 1988). Il le fait par rapport à l'autre culture, elle-même à la croisée d'autres cultures. Chez les écrivains haïtiens exilés, cet héritage spirituel se traduit sous la forme d'un "réalisme merveilleux", c'est-à-dire une description exagérée ou dépassée de la réalité nationale.

Par là, la littérature migrante se veut un carrefour de cultures, un lieu de convergences, celui du pays natal de l'écrivain, particulièrement de son enfance et celles des cultures rencontrées en terre d'adoption. L'expérience "exilaire", qu'elle soit "interne" ou "externe" (Fonkoua, 1993), est "une métaphore qui actualise le rapport précis de l'écrivain au temps et à l'espace", dont le point de ralliement est le "mouvement" (Ouellet, 2003: 10). Pour Senghor, l'exil produit une "bipolarité de la culture", c'est-à-dire un profond "enracinement" à la terre natale grâce à "l'héritage spirituel", mais aussi un "déracinement" qui génère des "ouvertures aux rapports féconds des civilisations étrangères" (Senghor, 1993: 295).

### **3.4. Ancrage et métissage linguistiques**

Le départ du pays natal provoque luttes, deuils et déchirements. En effet, le sentiment d'appartenance s'exprime par une difficile reconnaissance de nouveaux ancrages géographiques, identitaires et linguistiques. Comment le migrant fait-il face à "la langue de l'hôte", pour répéter Ollivier, ou pour dire comme Barthes, à "l'autre langue"? Il est certain

que la langue appartient aussi à des lieux politiques et idéologiques habitables ou imaginaires. Ces dernières mettent en scène une polysémie sociale et culturelle qui prend la forme d'un brassage contemporain de signes, d'identités, de mœurs, de coutumes et de langues. Ces espaces géopolitiques sont ceux du "bord", de l'"écharpe", du "boitement". Tel un "cavalier", l'écrivain migrant "traverse", "chevauche" et "offense" (Barthes, 1993: 200).

Les écrivains des communautés diasporiques du Nouveau Monde des États-Unis et du Québec sont souvent confrontés au problème de la langue. Ils n'ont pas nécessairement l'anglais ou le français comme langue maternelle. Ils sont obligés d'apprendre, selon le pays, la langue. En effet, l'écriture requiert de l'écrivain la capacité d'utiliser non seulement une langue orale, mais la capacité de le faire à l'écrit avec une certaine assurance dans sa culture d'adoption et de créer une ambiance qui prouve sa connaissance de la société en question.

Kattan, Chen, Laferrière et Ollivier n'ont pas échappé à cette pression ou contrainte, même si pour certains d'entre eux, le français n'est pas une langue étrangère, vu qu'ils ont connu leur scolarisation dans la langue de Voltaire. Ils n'entretiennent pas tous le même rapport au français. Si Émile Ollivier fait montre d'un français "austère", par contre Dany Laferrière le manie avec "désinvolture" et Naïm Kattan la fait chatoyer (Lebrun, 2001: 31). Face à cette assertion de Lebrun, nous nous demandons si la langue utilisée par le romancier ne varie pas en fonction de sa culture et du lectorat ciblé.

L'écrivain migrant est au moins bilingue; cependant il joue sur les registres de chacune de ces langues. C'est pourquoi si la langue est un outil de communication et constitue une composante identitaire, dans la littérature migrante, elle devient une thématique majeure.

### **3.5. Langue à "reterritorialiser"**

Même si leur langue maternelle est le créole, Agnant, Laferrière et Ollivier, pour ne citer que ces romanciers haïtiens, ont un rapport particulier à la langue et à la culture françaises. Un retour sur l'histoire d'Haïti nous permettra de mieux les comprendre.

La République d'Haïti possède une superficie de 27.750 Km<sup>2</sup> (par rapport au Québec 7.487 169 Km<sup>2</sup>). Elle partage avec la République Dominicaine (dans la proportion d'un tiers, deux tiers) le territoire de l'île baptisée *Hispaniola* par les *Conquistadores*. La première, Haïti, située à l'ouest, est francophone; la seconde, la République Dominicaine, ancienne colonie espagnole, est hispanophone.

Peuplées à l'origine d'Amérindiens (*Indiens* venus d'Amérique du Sud) rapidement décimés par les armes et les microbes des Européens, les Antilles ont été colonisées au sens premier du terme. C'est-à-dire que l'Espagne, la France, l'Angleterre y ont établi des

soldats, des missionnaires, des administrateurs et des indésirables. Par la suite, ces colons ont importé, contre leur gré, des Africains pour les faire travailler comme esclaves dans l'agriculture (Prat, 1986). Haïti, appelée alors Saint-Domingue, a été une colonie française très prospère tout au long du XVII<sup>e</sup>. Puis l'écho des événements révolutionnaires qui bouleversaient la France y a suscité une révolte d'esclaves sans précédent. Sous la direction de Toussaint Louverture, celle-ci devait déboucher en 1801 sur un statut de colonie autonome, que les Français, en 1802, ont tenté d'abolir. L'échec militaire qui s'en est suivi, pour eux, a ouvert la voie à l'Indépendance, proclamée le 1<sup>e</sup> janvier 1804.

Inévitablement, à cause de sa situation d'ancienne colonie française, Haïti est l'un des rares pays des Caraïbes dont une des deux langues officielles est le français. Ses voisins immédiats parlent espagnol ou anglais.

Pour les écrivains migrants haïtiens, leur langue est celle du maître français. Ils continuent de se l'approprier, de la tropicaliser ou de la créoliser. En ce sens, ils réalisent un vœu ancien exprimé par des théoriciens haïtiens de *l'École de 1836* dans leur manifeste et que Jacques Roumain et Jacques Stephen Alexis, deux auteurs majeurs de la littérature haïtienne, ont réalisé: brunir la langue sous le soleil des tropiques.

Étant donné qu'une langue porte et transporte en elle-même des valeurs grâce auxquelles nous percevons le monde et la place que nous y occupons, la langue française s'est trouvée enrichie par les multiples voyages que nos écrivains ont effectués de part et d'autre de l'océan. À ce propos, Émile Ollivier, insatisfait, refusait ce français tel qu'il l'avait connu en Haïti et trouvé au Québec. En effet, ce français était pour lui "figé, aseptisé, sans cavalcade de cheval, sans crissement de charrette, sans bouse de vache (...)" (Ollivier, 2002). Aussi a-t-il tenté, dans son œuvre, de "le gonfler de toutes les ressources oniriques, baroques". Il l'a fait "sortir", dit-il "de sa pauvreté" (Ollivier, 2001: 55).

Mentionnons que les écrivains haïtiens Agnant, Lahens, Trouillot, Laferrière et Ollivier ne sont pas les seuls à avoir fait face à cette problématique. Se sont également attaqués à ce défi des écrivains antillais comme Glissant, Chamoiseau, Carpentier, etc.

En conclusion, pour les écrivains migrants, la langue n'est donc pas seulement un outil de communication qui aide à échanger et à mettre en commun leurs idées, leurs pensées ou un objet qui les caractérise et qui leur permet de s'identifier à un groupe social, mais elle devient une thématique spécifique (Moisan et Hildebrand, 2001) comme nous l'avons déjà dit plus haut.

Nous avons vu que la littérature migrante se construit principalement autour de quatre thèmes centraux: l'identité, la double appartenance culturelle, l'exil et la langue. Ces thématiques ne sont pas univoques: elles portent et construisent des cultures. C'est dans cette optique que la littérature migrante est considérée comme "construction de cultures de

convergence”. De plus, ces caractéristiques font en sorte que cette littérature s’inscrit tout à fait dans la postmodernité.

#### **4. Postmodernisme comme construction de culture de convergence**

Le postmodernisme est un courant artistique qui a pris naissance vers la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, particulièrement dans les années 1980 (Hutcheon, 1988). Il est une “déconstruction” des tendances de la modernité et la reconstruction d’une autre rationalité. *Passages* (1992) d’Émile Ollivier, peut être considéré comme un roman postmoderne. En effet, pour Boisvert (1995) l’œuvre postmoderne se reconnaît à partir d’un ensemble de caractéristique dont notamment une coexistence de différences, une construction de cultures; une pensée de l’errance.

Une caractéristique du postmodernisme est la “coexistence pacifique” des différences. Ces dernières se complètent sans pour autant perdre leur originalité. (Raulet, 1989: 11) n’y voit pas un “consensus rationnel”, mais plutôt “un compromis constant” qui se fait grâce “aux jeux des langages” (*idem*, 21). Cette coexistence n’est exempte ni de conflits ni de souffrances. Ils sont là, certes, mais ceux-ci sont gérés et deviennent sources de socialisation.

En effet, toute coexistence de cultures est inséparable de situations conflictuelles. Autant elle soulève des tensions et des déchirements, autant elle pacifie les “conduites individuelles ou collectives”. (Lipovetsky, 1987: 229) et permet une adaptation. Grâce à cette situation des cultures lointaines les unes des autres se rapprochent en faisant tomber certaines barrières et hiérarchies. La coexistence des contraires apporte la force, la démocratie, la diversité. A titre d’exemple, citons la société québécoise que nous connaissons davantage après notre pays d’origine. Le postmodernisme favorise la pluralité, la cohabitation des appartenances multiples. En quoi *Passages* est-il représentatif de ce courant?

##### **4.1. *Passages* et le postmodernisme: coexistence de différences**

Des citoyennetés multiples (Québécois, Américains, Cubains, Jamaïcains, Haïtiens, etc.) se croisent et se cherchent dans ce pays qui les a accueillies. Déracinés, perdus dans des univers qui ne leur appartiennent plus ou pas, les personnages de *Passages* sont tous traversés par cette impression d’être de passage. Ainsi, ils nourrissent le rêve du retour au pays d’origine. Le Québec ne suffit pas à apporter à Normand toute la quiétude d’esprit dont il a besoin pour vivre. En dépit des difficultés rencontrées au début comme tout migrant dans une nouvelle ville, il s’y installe avec sa femme.

Toutefois, il est hanté par la perspective du retour. Il souhaite revoir Haïti et tout ce qui la pare, la peuple et la rend unique et paradisiaque. Ses villes lui manquent, particulièrement Port-au-Prince, “ville souveraine”, “ville carrefour”, “ville bigarrée”, “terre auguste et roturière” (*Passages*: 75). Faute de pouvoir s’y rendre, il erre, effectue de nombreux va-et-vient entre le Québec et la Floride pour se ressourcer. Amparo, sa maîtresse, traîne de ville en ville, fréquente sa communauté, nourrit le rêve de revoir Cuba, de marcher dans cette Havane ensoleillée, éclatante, pleine de vie, trépidante telle une ruche (*idem*, 45). Faut-il qu’ils retournent dans leurs pays respectifs pour connaître enfin l’apaisement souhaité?

Les liesses qui ont suivi le départ du dictateur haïtien en exil, Normand les a vues de loin, seulement à la télévision. Il connaîtra le trépas, une heure 22 minutes de vol d’Haïti, soit à une distance de 1097 kilomètres sans avoir posé les pieds sur le sol haïtien. Quant à Amparo, elle a fait le voyage pour s’apercevoir que son séjour cubain est vain et n’a été source que de déchirures et de tourments. Tout a changé dans son pays, les maisons, les rues, les rideaux, même les odeurs ne lui sont plus familières: “La magie avait quitté sa ville” (*ibidem*). Plus jamais elle ne pourra y retourner pour vivre, se dit-elle. D’où l’incontournable nécessité de vivre là où elle est.

Il en découle que le mal-être que connaissent les personnages n’est pas seulement dû à la nostalgie du sol natal, décrit avec un réalisme qui côtoie le merveilleux (Hoffmann, 1995). Quels réaménagements identitaires faudrait-il pour que le migrant s’adapte à sa nouvelle situation sans trop de déchirements intérieurs majeurs?

Ollivier, dans *Passages* (1992), rejette le principe d’une appartenance unique. Pour lui, seuls les simples d’esprit croient être originaires d’un lieu spécifique! Alors se pose, ici, avec acuité la question de la “double appartenance” ou des “appartenances multiples” (Spear, 2002). C’est-à-dire le fait qu’un individu partage deux appartenances, deux souverainetés, deux situations sociales et culturelles. Dans *Passages*, les personnages sont haïtiens, américains, italiens, cubains, juifs, métis. Mais leur destin se croise au Québec et ils coexistent dans province, et malgré leurs différences raciales et géographiques. Leyda, l’épouse de Normand garde en mémoire ce brassage épidermique dont elle a été témoin, lors des festivités carnavalesques, dans le quartier de Notre-Dame-de-Grâce à Montréal (Ollivier, 1992: 38).

Les personnages, avons-nous dit, sont doubles déjà du point de vue civil: Normand est Haïtien-Québécois. Il voyage avec son passeport canadien, mais s’étonne de s’entendre dire à l’agent d’immigration qu’il est haïtien. Cette intégration (civique) dans son nouveau pays lui paraît “une coquetterie de l’histoire (...)” (*idem*, 68). Car il reste Haïtien par sa peau, par son humour. Amparo cette autre figure emblématique de *Passages* est cubaine, de nationalité, car elle est fille de Syriens immigrés à la Havane. Elle vit au Canada depuis dix

ans et habite Vancouver. Elle entretient une relation avec un Chilien et effectue de nombreux voyages en Amérique centrale, notamment au Nicaragua (*idem*, 40).

C'est entre déracinement et enracinement (ici et là-bas, dépaysement), entre déplacements et stabilité (aujourd'hui, hier et demain, etc.), entre soi et l'autre (moi: exilé, dépositaire, mémoire, oubli, l'hybride, etc.), entre ruptures et continuités (intérieures, extérieures, anciennes et nouvelles valeurs, cultures, identités, langues), entre déconstruction et construction que le migrant s'adapte à sa nouvelle situation. Ces interactions rejoignent la dynamique postmoderne.

#### 4.2. Fusionnement de la langue

Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'écrivain migrant parle aux moins deux langues: sa langue maternelle et sa langue d'adoption. Aussi, il joue sur deux plans linguistiques. Dans *Passages*, Émile Ollivier s'exprime et fait parler ses personnages dans un français qui est autant sien qu'elle est autant la langue de l'autre. Cette langue qui est pour lui comme elle l'est pour les écrivains beurs dont fait référence Collès (2007), une "langue d'échange et de circulation d'une diversité d'univers de référence" (*ibidem*) est aussi, qu'on le veuille ou non, dans une certaine mesure, "l'expression d'une identité culture". En effet, comme nous l'avons souligné précédemment, cette autre langue qu'est le français fait partie intégrante de l'identité d'Ollivier en tant qu'Haïtien (Hurbon, 1979; Lofficial, 1979; Saint-Germain, 1988) et de sa culture.

*Passages* est écrit dans une langue riche où se dégage une musicalité. Les personnages font un usage d'un fusionnement de langues où se regroupent le créole, le français et l'anglais et même un peu l'espagnol. Comme dans ses autres romans, Émile Ollivier confirme qu'il peut travailler dans la langue de "l'autre" ou de "l'hôte" (2002: 94), en maintenant son intonation à lui. Ainsi, les lecteurs font face à une langue ouverte, métissée, colorée, donc postmoderne. Cette coloration est une "revendication du respect de l'altérité".

Animal social, l'être humain se définit par le mouvement, intérieur et extérieur. Celui-ci est appelé à entrer en relation avec ses semblables, eux-mêmes en constants mouvements et en transformation. Ces mutations se reflètent dans la littérature migrante publiée au Québec et ailleurs. Ces écrivains, Naïm Kattan, Dany Laferrière, Ying Chen, Marco Micone et Émile Ollivier pour ne citer que ceux-ci, publient au Québec des écrits qui dépassent largement les limites géographiques de leur pays de naissance. Les matériaux qui constituent leurs écrits sont hétérogènes: les lieux sont divers; les cultures y sont plurielles: elles sont d'ici et de là-bas. Plus que doubles, les personnages sont le lieu de multiples appartenances. Imaginaires, styles et langues sont métissés. La langue d'adoption qu'ils utilisent est "reterritorialisée", c'est-à-dire ajustée, transformée pour chacun à sa

manière personnelle. Pour toutes ces raisons, la littérature migrante s'inscrit dans le postmodernisme: elle peut être perçue comme un carrefour, un lieu de convergences où se croisent des personnages et des cultures s'entrechoquent et se transforment sans cesse. Quoiqu'il en soit, des pistes de recherches ultérieures pourraient s'orienter vers d'autres écrivains de la francophonie, par exemple, les comparer avec des écrivains migrants qui publient au Québec. En outre, qu'en est-il des écrivains migrants anglophones? Finalement, devrait-on continuer à parler de littérature migrante? Dans ce monde désenchanté, les romans ne devraient-ils pas nous présenter cette convergence de cultures comme une chance à saisir et non comme des déchirures?

## Bibliographie

- ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine (1999). *L'Éducation interculturelle*. Paris: Presses Universitaires de France, collection "Que sais-je?".
- BARTHES, Roland (1993). *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.
- BERA, M. et LAMY, Y. (2003). *Sociologie de la culture*. Paris: Colin.
- BERROUET-ORIOU, Robert (1986). "L'effet d'exil". In: *Vice versa*, n° 17, pp. 20-21.
- BILLAUD, Jean (1996). *L'homme et la culture: racines et perspectives*. Lyon: Chronique Sociale.
- BOUCHER, Louis-Philippe et MOROSE, Joseph (1990). "Responsabilisation et appartenance: la dynamique d'un projet éducatif". In: *Revue des sciences de l'éducation*, vol.16, n° 3, pp. 415-431.
- BRUNEAU, M; BERTHOMIERE, W et CHIVALLON, C. (2006). *Les diasporas dans le monde contemporain: un état des lieux*. Paris: Kartala.
- CAMILLERI, Carmel. (2004). "Cultures et stratégies ou les mille manières de s'adapter". In: Catherine Halpern et Jean-Claude Ruano-Borbalan (dir.), *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*. Auxerre: Éditions Sciences de l'homme.
- CAMPEAU, Robert et al. (2004). *Individu et société: Initiation à la sociologie*. Montréal: Gaétan Morin Éditeur.
- CECCON, Jérôme. (2004). "Les écritures migrantes au Québec". In: *Africultures*, n° 59, *Diaspos*. [www.africultures.com/index.asp?menu=revueaffichearticle&no=3508](http://www.africultures.com/index.asp?menu=revueaffichearticle&no=3508) [consulté le 23/04/2006].
- CHARLES J-C. (2001). "L'enracinement". In: *Boutures*. vol. 1, n° 4, pp. 37-41. <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/boutures/0104/charles.html> [consulté le 24/03/2010].
- COLLÈS, L. (2009). "Plaidoyer pour l'insertion de la littérature migrante à l'école" <http://74.125.93.132/search?q=cache:ZG9g2d01OjIJ:alainindependant.canalblog.com/archives/2009/02/02/12266720.html+La+langue+dans+la+litt%C3%A9rature+migrante&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=ca> [consulté le 24/03/ 2010]
- COLLES, L. et LEBRUN, M. (2007). *La littérature migrante dans l'espace francophone*. Louvain: Éditions Modulaires Européennes.
- FONKOUA, R. (1993). "Roman et poésie d'Afrique francophone: de l'exil et des mots pour le dire". In: *Revue de littérature comparée*, n° 1, pp. 25-41.
- FORGET, D. (2003). "Les nouveaux paradigmes de l'identité La littérature migrante au Québec". In: P. Ouellet (dir.), *Le Soi et l'Autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- GALATY, J. G. (1991). "Culture". In: *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'Anthropologie* (Pierre Bonte et Michel Izard dir.), Paris: Presses Universitaires de France.
- GUERRAOU, Z., et TROADEC, B. (2000). *Psychologie interculturelle*. Paris: Armand Colin.
- GUERTIN, D. (1987). *Sentiment d'appartenance chez l'adolescente et chez l'adolescent en milieu scolaire*, Québec: Mémoire UQAM, 167 pp.
- HAREL, S. (2005). *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal: XYZ éditeur, coll. r.
- KRISTEVA, J. (1988). *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard.
- LEBRUN, M. (2001). "Visions transfrontalières du champ de la littérature migrante". In: *L'Association pour la recherche interculturelle*, n° 36, pp. 49-57.
- LÉVI-STRAUSS, C et al. (1987). *L'Identité*. Paris: Presses Universitaires de France, Quadrigé.
- LIPOVETSKY, G. (1990). "Virage culturel, persistance du moi". In: *Débat*, n° 60, pp. 266-267.
- MOISAN, C. et HILDEBRAND, R. (2001). *Ces étrangers du dedans: une histoire de l'écriture migrante au Québec*. Québec: Nota Bene.
- MOLES, A. (1967). *Sociodynamique de la culture*. Paris: Mouton.



- MUCCHIELLI, R (1980). *Le travail en groupe*. Paris: Éditions ESF.
- NEPVEU, P. (1999). *L'écologie du réel: mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal: Boréal.
- OLLIVIER, Emile (1984). "Quatre thèses sur la transculturation". In: *Cahiers de recherches sociologiques*, vol 2, pp. 75-90.
- OLLIVIER, Emile (1999). "Et me voilà otage et protagoniste". In: *Les Écrits*, n° 95, pp. 4-7.
- OLLIVIER, Emile (2002). "La langue sur l'établi". In: *Relations*, décembre 2002, n° 681.
- OLLIVIER, Emile (2001). *Repérages*. Montréal: Leméac.
- OUELLET, P. (2003). *L'esprit migrant: Essai sur le non-sens commun*. Montréal: Trait-d'union.
- PRUD'HOMME, N. (2002). *La problématique identité collective et les littératures (im)migrantes au Québec (Mona Latif Ghattas, Antonio D'Alfonso et Marco Micone)*. Québec: Nota Bene.
- RAULET, G. (1989). "Stratégies consensuelles et esthétique postmoderne". In: *Recherche sociologique*, vol. XX, n° 2, p.11.
- REY-DEBOVE, J., COTTEZ, H et REY, L. (2005). *Le nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Firmin-Didot.
- ROBIN, R. (1992). "Sortir de l'ethnicité". In: J-M. Lacroix et F. Caccia (dir.), *Métamorphoses d'une utopie*. Montréal: Triptyque, pp. 25-43.
- SENGHOR, L. S. (1993). *Liberté, 5, Le dialogue des cultures*. Paris: Seuil.



## ENTRE LE REEL ET L'INSOLITE

### L'image du Maroc contemporain dans la prose de Tahar Ben Jelloun entre 1994 et 2009

MAGDALENA ZDRADA-COK  
Université de Silésie (Pologne)  
cok@onet.pl

#### Résumé

L'étude se concentre sur l'analyse de *L'homme rompu* (1994), *Partir* (2006) et *Au pays* (2009). Résultats d'un mariage du romanesque avec la sociologie et le journalisme, fruit des réflexions de l'auteur sur la conception de *la littérature – monde en français*, ses trois romans réalisent surtout la fonction mimétique de la littérature, en rompant avec l'autotélisme et la subversion formelle propres aux écrits benjellouniens antérieurs. Présents dans les dénouements des textes, les motifs fantastiques fonctionnent comme une sorte de commentaire de la part de l'auteur – qui, généralement, en tant qu'*écrivain public* – préfère donner la parole à ses personnages – prototypes des trois générations des Marocains. L'article étudie surtout la catégorie de la "patrie" qui sert dans les romans à véhiculer les problèmes socio-politiques du Maroc actuel.

#### Abstract

The article is dedicated to three novels by Tahar Ben Jelloun: *L'Homme rompu* (1994), *Partir* (2006) and *Au pays* (2009). Being a result of the author's sociological and journalistic interests, and his reflection on *la littérature-monde en français*, these novels perform the mimetic function of literature. Contrast between the rare fantasy threads and the dominant realism makes the author's particular comment. The object of study is the traditional category of "homeland", and that's the way Ben Jelloun's novels present the sociological and political matters of the contemporary Morocco.

**Mots-clés:** Roman sociologique, réalisme et fantastique, Patrie

**Keywords:** Sociological novel, Realism and fantasy, Homeland

Il existe dans l'écriture benjellounienne une tension entre l'engagement et la rupture avec le réel. Ces deux désirs opposés s'inscrivent déjà dans la vocation littéraire de l'écrivain qui se perçoit – en tant qu'artiste – comme un être de déchirement:

Je crois à l'histoire du double: ainsi je serais habité par quelqu'un d'autre – pas forcément sympathique – dont j'aurais les gestes et pas la mémoire, quelqu'un qui se serait glissé en moi à mon insu et qui vivrait un peu de sa vie et un peu de la mienne. Plein de cette présence qui me trahit (Ben Jelloun, 1983: 128).

En effet, déclenché par une révolte, son acte d'écrire traduit un besoin d'agir et d'en parler, mais, en même temps, il reste inséparable d'une volonté de fuir dans un monde pantextuel, dans une réalité parallèle: "écrire au lieu de vivre" (*ibid.*: 160). D'abord, dans deux camps disciplinaires à El Hajeb et à Ahermemou dans l'Est du Maroc, puis à Paris, où il découvre le monde de l'immigration ouvrière maghrébine, Ben Jelloun se doit d'abord d'assumer un rôle d'"écrivain public" pour parler au nom de ses compatriotes privés de parole. "Mes premières phrases ont surgi d'une blessure. [...] J'écrivis *L'Aube des dalles* dans la fébrilité du corps oppressé" – avoue-t-il dans son essai autobiographique (*ibid.*: 109). Mais déjà à l'époque où la littérature devient son lieu de combat, elle promet au jeune artiste d'échapper au réel et de s'oublier dans un monde textuel. Car, c'est dans cette même prison où il s'engage à défendre les opprimés qu'il découvre un livre à la fois idéal et total, en rupture avec le réel: c'est *Ulysse* de James Joyce, "le livre idéal dans la mesure où il est [...] inutile [...] impossible à soustraire de la littérature, ancré dans son être, en l'occurrence littéraire" (Ben Jelloun, 1999, Lire).

Ainsi, depuis *Harrouda* (1973) jusqu'à certains parmi les écrits des années quatre-vingt-dix (*La Nuit de L'Erreur*, *Les yeux baissés*), le roman, tout en restant – sans aucun doute – engagé moralement et politiquement, devient chez Ben Jelloun un lieu de doute, d'autocontestation et de rupture. L'écriture, qui ne cesse de cultiver sa propre hésitation, aboutit à des formes romanesques qui démultiplient leurs voix narratives, dédoublent et déréalisent leurs personnages, métatextualisent leur fiction littéraire jusqu'à mettre en question leur propre statut ontologique. Le rêve "ulyssien" du livre total revient explicitement en 1999 dans *L'Auberge des pauvres* – histoire d'un écrivain qui, écrasé par le poids du réel, quitte le Maroc et se réfugie à Naples pour y créer sa propre version d'*Ulysse*. Il aspire à "la fuite dans un monde intérieur, dans un univers de liberté et de création" (Ben Jelloun, 1999: 272) et tente ainsi de réaliser le rêve commun aussi bien à l'auteur lui-même qu'à ses nombreux personnages.

On peut se demander pourtant si *L'Auberge des pauvres* ne constitue pas une sorte d'adieu au roman qui se repliait subversivement sur sa propre forme. C'est d'autant plus

possible qu'ayant parcouru son labyrinthe napolitain, après la descente dans le souterrain de ses propres fantasmes, le héros de *L'Auberge des pauvres* se sent finalement en mesure d'affronter la réalité marocaine.

En effet, à partir des années quatre-vingt-dix, il s'opère, chez Tahar Ben Jelloun, un considérable changement de technique romanesque qui va de pair avec l'homogénéisation thématique. Le roman intertextuel, inspiré par le conte oriental, souvent baroque et surchargé sémantiquement cède peu à peu la place à des textes à la facture beaucoup plus réaliste proche du reportage, dans lesquels le quotidien l'emporte sur le fantasme et le documentaire occupe la place réservée auparavant au métatextuel.

*L'homme rompu*, *Partir* et *Au pays* publiés respectivement en 1994, 2006, 2009, maintenus dans l'esthétique commune, traitent du même sujet: il est question de l'identité marocaine et du rapport des protagonistes à leur pays. Parallèlement à ces représentations romanesques, Tahar Ben Jelloun aborde le problème de l'identité marocaine sur le plan personnel: dans ses chroniques, il redéfinit, au bout de trente ans d'activité littéraire, son statut d'écrivain marocain d'expression française.

Il en résulte une image de l'écrivain chez qui le lien avec ses origines, sa société, sa "tribu" est d'ordre presque vital: en effet, Tahar Ben Jelloun n'envisage pas son activité littéraire en dehors du contexte marocain, son statut d'écrivain restant intrinsèquement lié à son identité marocaine, car comme il l'explique dans la chronique du 27 avril 2008: "être Marocain, c'est s'inscrire dans une histoire. [...] C'est aussi poser les bases d'une identité plurielle" (Ben Jelloun, 2008). Pour Ben Jelloun, dans les dernières décennies, le roman devient donc, par-dessus tout, un terrain d'investigations sociologiques: "[...] en tant qu'écrivain, j'ai la chance d'appartenir à la société marocaine. C'est une chance parce que la réalité marocaine est si complexe, si riche, si contradictoire qu'elle fournit en permanence matière à fiction" (*ibid.*).

Tout surprenant que cela puisse sembler, l'auteur qui – par ailleurs – doit sa notoriété aux succès des romans (tels que *L'Enfant de sable* ou *La Nuit sacrée*) en rupture avec la forme traditionnelle, s'inscrit volontairement, dans les derniers temps, dans "la lignée balzacienne". Il renoue avec la conception du roman qui témoigne de son époque en faisant concurrence à l'état civil: "Si nous considérons qu'un écrivain est un témoin de son époque, qu'il fouille la société et ses strates, qu'il fait à sa manière de l'archéologie, le Maroc est un sujet inépuisable. Il suffit d'être là, de circuler, d'écouter, d'observer" (*ibid.*). D'une certaine manière, la "paternité" de Balzac, est déclarée par Ben Jelloun lui-même dans la chronique *Suis-je un écrivain arabe* du 28 novembre 2004, où il s'explique sur ses investigations sociologiques qui n'ont jamais dépassé le cadre strictement marocain: "[...] la France a assez d'écrivain de toutes sortes! Elle n'a pas besoin d'un Marocain pour la fouiller au sens où Balzac définissait le roman" (Ben Jelloun, 2004).

Il ne faut pas ignorer que l'évolution du romanesque chez Ben Jelloun, qui va dans le sens d'un ancrage plus solide dans le réel, inséparable d'un dépouillement formel, peut être considérée comme une illustration quasi exemplaire des transformations du statut de la littérature annoncées par quarante-quatre auteurs (y compris Tahar Ben Jelloun évidemment) dans le manifeste *Pour une littérature – monde en français* – paru initialement dans le Monde, le 16 mars 2007. Avec *L'homme rompu*, *Au pays*, *Sur ma mère*, *Partir*, il s'opère sans aucun doute dans l'écriture benjellounienne ce fameux "retour du monde", "le grand absent de la littérature" et avec lui "la réapparition du [...] sujet, du sens, de l'histoire et du référent". Ayant rompu avec le terrorisme du métatexte, Tahar Ben Jelloun (et il n'est pas le seul parmi les signataires du manifeste) "réapprend à marcher" et "retrouve les voies du monde" pour revenir aux sources de la littérature référentielle.

*L'Homme rompu*, *Partir* et *Au pays* abordent la question de l'identité marocaine, en définissant – par le biais des personnages, trois modèles possibles des rapports au pays natal. Ecrits dans un style oscillant entre un roman-témoignage, un reportage ou même une interview, les histoires de Mourad, Azel et Mohammed, représentants de trois générations successives, composent une sorte de trilogie à la fois identitaire et communautaire, puisqu'au centre des réflexions et actions des personnages il y a le Maroc auquel ils s'identifient des manières différentes mais toujours douloureuses.

Le protagoniste de *Partir*, Azel, jeune diplômé de droit au chômage, rêve, tout comme la majorité des jeunes de son entourage, d'émigrer en Europe dans l'espoir d'une vie meilleure. Il appartient à une génération ratée qui, faute de mieux, se trouve confrontée aux trois choix: d'abord l'immigration – clandestine dans la plupart des cas –, ensuite l'entrée soit dans le monde de la corruption (pour ceux qui ont eu la chance de se faire des relations) soit dans celui de la délinquance (accessible aux moins chanceux) et finalement l'adhésion au mouvement de l'intégrisme islamiste (chemin qui reste ouvert aux frustrés et souvent parmi eux à ceux qui ont échoué ailleurs). Azel dresse l'acte d'accusation contre le Maroc qui l'a renié et déshérité; *Partir* devient ainsi un plaidoyer en faveur des exclus sociaux condamnés à l'errance.

Agé de 20 ans de plus, le protagoniste de *L'homme rompu* est un père de famille et ingénieur en bâtiment embauché dans le secteur public. Mourad est lui aussi frustré en se percevant comme une île solitaire dans la mer de la corruption... Souffrant du mépris de son entourage qui prend ses principes moraux pour une simple lâcheté, ne supportant plus la pauvreté à laquelle il condamne non seulement lui-même mais aussi ses enfants, il se laisse finalement absorber par la machine politico-corruptrice. Nous assistons alors à une sorte d'initiation du protagoniste qui entre – pour ainsi dire – dans la tribu. Ainsi, ayant abandonné ses principes, Mourad devient traître: il détruit sa propre image d'un Marocain intègre qu'il a pendant des années, obstinément cultivée.

Finalement Mohammed, héros principal d'*Au pays* représente la génération des patriarches. Ayant dépassé le seuil de ses soixante ans – l'âge de la retraite, il décide de réaliser le rêve qui ne l'a jamais abandonné durant quarante ans de sa vie de travailleur immigré dans une banlieue parisienne: il revient dans son bled berbère dans le sud marocain. Le motif du retour dans la patrie a permis à l'auteur d'introduire le thème de la confrontation des représentations mythifiées et nostalgiques du Maroc avec la réalité. Mais ce qui l'intéresse encore plus, c'est un véritable fossé identitaire qui sépare les pères maghrébins, installés en France à l'époque des Trente Glorieuses et toujours tournés nostalgiquement vers leurs patries, et leurs enfants nés en France et étant déjà de nationalité française. La famille de Mohammed illustre le paradoxe propre à de nombreux foyers d'origine marocaine où les deux générations vivant sous le même toit ne partagent plus ni la langue, ni la patrie, ni les modèles de vie.

Ce qui frappe dans la représentation des trois protagonistes, c'est d'abord un solide ancrage spatio-temporel de leurs histoires: avec notamment la mention de la mort de Hassan II en juillet 1999, des élections présidentielles françaises de 2002 opposant Chirac à Le Pen, de l'affaire "caricatures de Mohamet" de septembre 2005, des banlieues parisiennes en flamme en octobre 2005 et d'autres événements encore – Ben Jelloun réalise le modèle du roman d'actualité ou celui de la chronique de l'époque.

Mais ce qu'il faut également souligner, c'est le caractère prototypique des protagonistes: fortement représentatives, leurs histoires se déroulent surtout sur le plan collectif. En effet, Mourad, Azel et Mohammed se positionnent toujours par rapport à d'autres personnages appartenant aux mêmes catégories socio-professionnelles. Les héros principaux sont des pivots autour desquels tournent leurs "semblables". Ceux-là, plongés dans le même milieu, fonctionnent comme des variantes des protagonistes, puisqu'ils n'existent dans la diégèse qu'en tant que modèles de comportements concurrentiels aux choix de ces derniers.

Ainsi, Mourad, hésitant entre intégrité et corruptibilité, rencontre ses doubles: Abbas – corruptible et sans aucun scrupule et "Grain de sable" toujours honnête. Quant à Mohamed, dans son statut récemment acquis de retraité, il se compare à ses voisins et collègues d'usine, tous ghettoïsés dans la même banlieue, et qui doivent, chacun à sa manière, s'adapter à la vie inactive. Ainsi, à l'arrière plan de l'histoire du protagoniste se tissent une série d'histoires d'ouvriers marocains retraités. Ils fournissent autant de modèles complémentaires à la décision de Mohammed de revenir au pays et qui oscillent notamment entre la plongée dans l'alcoolisme (Bahir) ou l'isolation et la solitude (Hadj Momo).

En effet, dans *Au pays*, nombreux sont les procédés qui font de Mohammed le porte-parole de la première génération marocaine de travailleurs immigrés. D'abord, en imitant la convention du reportage, la narration alterne librement la troisième et la première personne

pour laisser la parole au protagoniste. Or, celui-ci en profite souvent pour introduire la voix plurielle “nous” en signe d’identification avec le groupe. De cette manière, la rétrospection de sa vie depuis son départ du bled en 1960 jusqu’à son retour effectué en 2005 devient une véritable chronique de l’immigration qui contient quelques étapes majeures:

- Départ massif autorisé par le makzen (incarnation du pouvoir central et chef incontestable de la communauté): “mais, nous nous avons le makzen [...] qui nous commande” (Ben Jelloun, 2009: 70). Il ne s’agit en aucun cas de rupture avec le pays, l’identité marocaine des émigrés n’étant nullement mise en question.
- Installation provisoire en France et sentiment de la non appartenance à la société occidentale, ghettoïsation: “on ne parlait pas de nous; nous étions dans des cités de transit puis nous n’allions presque jamais en ville” (*ibid.*: 69).
- Montée des racismes anti-arabes, émergence de Le Pen: “Qu’avons-nous fait de si terrible pour être suspectés, parfois maltraités dans la rue?”. Il s’en ensuit une radicalisation du ton qui reprend en écho les idées de *L’Hospitalité française*: “Que faire? Disparaître! Ne plus exister, devenir transparents, tout en continuant à bosser: être là, être utiles, efficaces puis ne pas se montrer, ne pas faire d’enfants, ne pas cuisiner avec nos épices qui dégagent des odeurs dérangeantes!” (*ibid.*: 68-9).

Le lecteur est ainsi amené à lire l’histoire de l’immigration de Mahommed en continuité avec *La Réclusion solitaire*: comme le confirme Tahar Ben Jelloun, les deux romans (quoique maintenus dans des styles bien différents) mettent en scène le même personnage qui résume à lui seul les problèmes existentiels de toute une génération<sup>1</sup>. “Allez Mokhamad, bienvenu” – cette salutation qu’un employé adresse au protagoniste à son arrivée à la cité de transit met l’accent – non sans une triste ironie – sur la typicité de son histoire puisque, pour le français qui le reçoit, son prénom n’a qu’une valeur généralisante de nom commun: “[...] il appelait tous les immigrés Mokhamad” (*ibid.*: 113).

De manière analogue dans *Partir*, le statut communautaire du protagoniste est tout à fait évident, car, à l’arrière-plan de sa trame, il se brosse une quinzaine de portraits parallèles de jeunes immigrés qui se recrutent parmi ses proches, amis, collègues. Ecrites tantôt à la troisième tantôt à la première personne, ces histoires se fondent toutes dans une sorte de voix plurielle – le “nous” collectif d’Azal qui constate notamment: “Nous sommes

---

<sup>1</sup> “Cet homme est celui de *La Réclusion solitaire*, qui a vieilli et a eu femme et enfants. Le livre clôt un cycle commencé il y a 32 ans.” Cf. Tahar Ben Jelloun: *Les immigrés sont des invités qui ne veulent déranger personne*. <http://www.magazine-litteraire.com/content/recherche/article?id=13115>



nombreux à être jeunes avec un horizon bouché, pourri, rien à l'horizon" (Ben Jelloun, 2006: 184). Et sa voix est d'autant plus grave, elle résonne d'autant plus fort que, dès son départ du Maroc, le héros adresse des lettres à sa patrie, en utilisant toujours comme terme d'entrée, deux invocations: "Cher Pays" ou "Mon Cher Pays".

La personnification du pays est un procédé rhétorique très efficace. Quand l'auteur attribue au protagoniste le statut du scripteur, c'est comme s'il lui donnait le plein pouvoir énonciatif: en effet, dans ces quatre lettres, Azel passe aisément d'une tonalité à l'autre en se rapprochant dans son style tantôt d'un discours politique – comme dans une interrogation: "peut-on être raciste contre son propre camp" (*ibid.*:106), tantôt d'une confiance – "ô mon pays, si tu savais ce que je suis devenu" (*ibid.*: 107), tantôt d'une lettre d'amour – "me voici loin de toi et déjà quelque chose de toi me manque" (*ibid.*: 93), tantôt finalement d'une prière – comme dans l'extrait ci-dessous: "ô, mon pays, ma volonté contrariée, mon désir brûlé, mon regret principal, mon soleil, ma tristesse [...]" ou encore "débarresse-nous de ces voyous qui te saignent" (*ibid.*: 90) Cette diversité énonciative rend surtout compte de la polyvalence sémantique du concept du pays. "Pays" et "Maroc", ces deux termes, dont la récurrence dans la dynamique textuelle peut sembler obsédante, deviennent des mots de passe pour accéder à la problématique complexe; ils fonctionnent comme des métonymies capables d'absorber des thèmes variés.

Multiple et plein de contrastes, le Maroc invite Azel à des prises de position ambivalentes, ses sentiments allant d'une rage contre la patrie qui l'a rejeté à un mal de pays très fort.

Le Maroc éveillant sa nostalgie est de nature maternelle: métonymiquement, il se renferme dans le souvenir de la mère analphabète, Lalla Zohra, récitant le Coran. Sur ce point, Azel ressemble au protagoniste d'*Au pays* qui trouve dans l'islam sa patrie, sa culture, son identité et qui n'a jamais distendu les liens avec sa famille et son bled berbère (sa tribu). Comme Mohammed, dont la "marocanité" a le goût du miel et l'arôme de l'huile d'olive, Azel associe l'idée de sa patrie au bonheur familial, aux odeurs de la cuisine. Ainsi, en recevant en Espagne sa soeur Kenza munie de spécialités culinaires préparées par leur mère, c'est son Maroc idyllique et enfantin qu'il retrouve: "Le Maroc débarquait en Espagne avec des tajines de poulet aux olives et citron confit, des pastilles de caille, des cornes de gazelle, des gâteaux du miel pour le ramadan [...] de l'encens et un dossier à remplir sur lequel était écrit Lalla Zohra" (*ibid.*: 172).

Ainsi représenté, l'amour du pays correspond tout à fait aux représentations traditionnelles: visiblement, Tahar Ben Jelloun, sans avoir peur de tomber dans la banalité, cherche à être sincère en décrivant avec simplicité et modestie et sans aucune prétention d'originalité, les émotions de ses compatriotes et surtout le mal de vivre en exil: "[...] partout où vous irez, quel que soit le travail que vous ferez, une chose est sûre: le Maroc ne vous

lâchera jamais [...] il vous collera à la peau [...]” (*ibid.*: 106). Ce présage donné à Mohammed et ses collègues en voyage par un ancien émigré répond en écho aux paroles de Lalla Zohra qui prédit à sa fille: “tu auras beau partir, ton pays te manquera toujours. Le Maroc, on s’y attache très fort [...] il attache, dans le vrai sens du mot, comme une poêle [...]” (*ibid.*: 97).

Or, à l’opposé d’un Maroc idyllique, maternel et émouvant il y a un Maroc néfaste, destructeur. Ce Maroc-ci a le visage d’un homme corrompu, d’un chef de mafia (Al Afia) ou d’un pèlerin hypocrite, un “hajj” qui part en pèlerinage avec de l’argent sale... car comme le commente Azel: “soigner les apparences et faire des cochonneries en douce, c’est ça, le Maroc qui m’énerve” (*ibid.*: 97). A ses côtés, ou plutôt sur le corps de ce pays malsain et opportuniste se greffe – comme un parasite – et ne cesse de grandir le Maroc des extrémistes et des fanatiques, c’est – dans le discours propagandiste “[...] un Maroc rendu à l’islam, à la probité, à l’intégrité et à la justice” (*ibid.*: 26).

A ce propos, nous tenons à souligner qu’*Au pays* et *L’homme rompu* constituent deux études perspicaces et complexes (car appuyées sur plusieurs exemples) du lien entre, d’un côté, la pauvreté et la corruption et, de l’autre, sa plus logique conséquence – l’extrémisme: l’islam dans sa variante politisée et populiste, où se canalisent frustration, manque de perspectives et obscurantisme.

Métonymie des problèmes sociaux, le concept du Maroc subit aussi, chez Tahar Ben Jelloun, une série de personnifications. Kenza, soeur d’Azel, apprend de Miguel – qui représente sur ce point les idées de l’auteur lui-même: “tu es le Maroc de demain, ce sont les femmes qui feront bouger ce pays, elles sont formidables” (*ibid.*: 173).

Or, à la différence de Kenza, qui, pleine d’espoir à la mort du roi Hassan II, décide de revenir au pays, d’autres incarnations du Maroc ne sont pas aussi catégoriquement positives. C’est notamment Mourad qui constate: “[...] je m’identifie au pays et me dis que si moi, j’émerge, lui aussi sera sauvé” (Ben Jelloun, 1994: 73). Ce sous-directeur de la planification, du progrès et de la perspective (titre cruellement ironique dans son cas) a basé toute son éthique sur son intégrité, à contre-courant de tout ceux qui (en cultivant un art hypocrite de l’euphémisme) expliquent la corruption comme “une économie parallèle, un impôt supplémentaire, un consensus national, une compensation, une course à l’équilibre, une souplesse” (Ben Jelloun, 1994: 33). Hélas, même lui se laisse finalement vaincre: symboliquement, il adhère au système de Zarathoustra et remplace Sartre par Nietzsche. Avec le motif de la chute de *L’Etre et le Néant*, “ce pavé que personne n’irait lire” (Ben Jelloun, 1994: 74) et qui – pour cette raison même – ne servira à Mourad que d’une cachette habile pour l’argent sale; avec la mort des principes de – paraît-on – l’un des derniers survivants de l’honnêteté, *L’homme rompu*, histoire emblématique et exemplaire à rebours – devient la parabole d’un naufrage économique et moral du Maroc.

La fonction symbolique du protagoniste de *Partir* va encore plus loin, puisque son nom, Azz El Arab (dont dérive le diminutif Azel) signifie "la gloire des Arabes". Ce prénom est sarcastique, car, comme le constate le héros lui-même: "Malheureusement, le monde arabe est aujourd'hui en bien mauvais état, moi aussi d'ailleurs" (Ben Jelloun, 2006: 58). Incarnation d'une certaine "arabité" donc, ce personnage permet à l'auteur de réviser la notion, tout en rendant compte des pièges qu'elle semble inclure. Au fur et à mesure que son histoire progresse, il s'avère qu'Azel n'est pas seulement une victime du marasme où plonge son pays. Car instruit et moderne au début de son parcours identitaire, il se laisse petit à petit gagner par des clichés. En effet, plus grand est l'échec d'Azel et plus difficile sa condition matérielle et morale, moins lucide devient sa façon de voir la réalité. Aussi n'échappe-t-il ni au racisme – "j'aime pas les Turcs, j'aime pas leur langue, j'aime pas leur regard" (*ibid.*: 218) –, ni à la superstition que lui a inculquée sa mère: chassé par son protecteur Miguel, il jette la responsabilité sur la domestique de ce dernier, Carmen: "elle a dû faire marcher ses sorciers et sorcières [...] même les Européens ont recours à ce genre des choses" (*ibid.*: 219). Et finalement, dans l'épisode de la soirée marocaine – "l'Orient en rose", le protagoniste étale, devant une bohème barcelonaise blasée – une image simpliste et stéréotypée d'un Maroc qui, pour se plier aux attentes des touristes, vend son côté folklorique.

Ainsi, Azel ne fait que signaler les motifs organisateurs des deux recueils de nouvelles de Tahar Ben Jelloun *Les premières amours sont toujours les dernières* et surtout *Amours sorcières* qui illustrent le conflit entre la tradition et la modernité dans le Maroc actuel.

La mort d'Azel est une conséquence inéluctable de sa chute progressive. Passé dans la clandestinité, sans ressources, enrôlé finalement par les frères musulmans, avant de devenir l'espion de la police espagnole, ce personnage quasi picaresque à la fin, se laisse brutalement assassiner par des fanatiques musulmans le jour de la fête du sacrifice: "Azel était par terre, la gorge tranchée, la tête dans une flaque de sang. Comme un mouton de L'Aïd-el-Kébir, les Frères l'avaient égorgé" (*ibid.*: 306). Bestiale, privée de dignité, comme issue directement d'un roman policier, cette mort, en même temps sacrificielle, scelle un échec presque communautaire.

*L'homme rompu*, *Partir*, *Au pays* fournissent trois portraits cruels et véridiques du Maroc actuel. Engagé surtout moralement, Tahar Ben Jelloun porte un regard froid, lucide, clinique même sur la société et ses maux en fournissant une série de portraits à la dimension surtout collective. Fidèle à la conception de l'"écrivain public", il prête ses romans à l'action des voix polyphoniques; il s'efface derrière ses personnages, les laisse surtout parler et, parfois aussi, agir. Aussi assistons-nous à la réalisation du modèle d'un roman le plus démocratique et en même temps le moins romanesque possible.

Or, dans ces trois romans, il existe des moments bien particuliers où Tahar Ben Jelloun renonce à son attitude impersonnelle, à sa transparence: en ouvrant à ses personnages trois territoires de la liberté il leur prête son propre rêve, inscrit dans son projet d'écriture et qui consiste à rompre avec le réel devenu insupportable. Car, dans les parties finales des romans, le vraisemblable est concurrencé par l'insolite; l'onirisme entre de plein-pied dans l'univers hyperréaliste. Trois fantômes, trois chutes dans le délire – en contraste avec l'esthétique réaliste dominante dans les romans – illustrent l'idée de la fonction consolatrice du rêve, de la folie et de la littérature en fin de compte.

D'abord, dans *L'Homme rompu*, la symbiose de la machine à écrire Olivetti et du dictionnaire français Larousse qui donne comme fruit des textes surréalistes apaise et reconforte Mourad. Puis, le dernier chapitre de *Partir* constitue un épilogue présentant des émigrés qui, ayant choisi le seul chemin possible pour échapper à la lourdeur du réel, partent pour le monde de la fiction, sur un bateau qui rappelle la *Nef des fous*: ils se déréalisent et se textualisent sous l'égide d'ailleurs de Moha-le-fou Moha-le-sage, leur initiateur au délire. Finalement dans le dénouement d'*Au pays*, nous retrouvons Mohamed qui en délirant "s'arborise" dans sa maison nouvellement construite: il s'enracine et s'affaisse dans le sol pour cesser d'exister, sa mort renvoyant directement au réalisme magique propre notamment au *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez. Occupant une place modeste, symbolique dans l'économie des romans, ces trois motifs, absolument inattendus et en rupture formelle avec les chapitres précédents, jettent une lumière nouvelle sur les personnages. Car, en les arrachant à leur existence, triviale, en leur octroyant, ne serait-ce que pour un bref moment même, une sorte de statut d'exception, Tahar Ben Jelloun essaie peut-être de les réhabiliter ou même, en dépit de leurs défaillances, de leur rendre hommage. Ainsi, dans les dernières années, le roman benjellounien – en continuité avec les écrits précédents – constitue un espace de la compassion et de la solidarité.

## Bibliographie

- BEN JELLOUN, Tahar (1973). *Harrouda*. Paris: Denoël.
- BEN JELLOUN, Tahar (1983). *L'Écrivain public*. Paris: Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar (1994). *L'Homme rompu*. Paris: Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar (1997). *La Nuit de l'Erreur*. Paris: Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar (1999). *L'Auberge des pauvres*. Paris: Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar (2006). *Partir*. Paris: Gallimard.
- BEN JELLOUN, Tahar (2009). *Au Pays*. Paris: Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar (2004). *Suis-je un écrivain arabe?* Chronique du 28 novembre 2004, <[http://www.taharbenjelloun.org/chroniques.php?menuimg=3&type\\_texte=0&id\\_chronique=9](http://www.taharbenjelloun.org/chroniques.php?menuimg=3&type_texte=0&id_chronique=9) [consulté le 30 mars 2010].
- BEN JELLOUN, Tahar (2008). *Etre Marocain. Comment se définir en tant que Marocain*. Chronique du 24 avril 2008, <[http://www.taharbenjelloun.org/chroniques.php?menuimg=3&type\\_texte=0&id\\_chronique=109](http://www.taharbenjelloun.org/chroniques.php?menuimg=3&type_texte=0&id_chronique=109)> [consulté le 30 mars 2010].
- Tahar Ben Jelloun. *Propos recueillis par Catherine Argand. Entretien. "Lire"*, mars 1999, <[http://www.taharbenjelloun.org/chroniques.php?menuimg=4&type\\_texte=2](http://www.taharbenjelloun.org/chroniques.php?menuimg=4&type_texte=2)> [consulté le 30 mars 2010].
- BEN JELLOUN, Tahar (2009) *Les immigrés sont des invités qui ne veulent déranger personne*. <<http://www.magazine-litteraire.com/content/recherche/article?id=13115>> [consulté le 30 mars 2010].
- Pour une littérature-monde en français*. Le Monde, le 16 Mars 2007. Par Muriel Barber..., <[http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type\\_item=ART\\_ARCH\\_30J&objet\\_id=980496](http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=980496)> [consulté le 30 mars 2010].



# L'UNIVERSEL ET LE PARTICULIER: ENJEUX ET PRESUPPOSES DE LA "LITTÉRATURE-MONDE" EN FRANÇAIS

NICOLAS DI MEO

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

nicolas\_dimeo@hotmail.com

## Résumé

Paru au printemps 2007, l'ouvrage collectif *Pour une littérature-monde* fait suite au manifeste "Pour une littérature-monde en français", publié dans *Le Monde* du 16 mars 2007. Les deux textes condamnent le nationalisme culturel français et critiquent l'idée de littérature nationale, fondée sur la croyance en un rapport privilégié entre une langue et une nation. Ils défendent la conception d'un universel dépendant non de la conformité à un ensemble de règles fixées de manière arbitraire, mais d'une expérience du local, du particulier, qui serait la condition de l'accès au monde dans sa globalité et sa complexité. Malgré des différences notables, cette vision des choses n'est toutefois pas complètement étrangère à l'histoire intellectuelle et littéraire qu'elle dénonce: la dialectique de l'universel et du particulier occupait déjà une place importante dans le champ littéraire français du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce sont cependant les usages politiques de ce discours qui ont changé, dans la mesure où il ne s'agit plus de vanter la France dans une perspective mêlant nationalisme et cosmopolitisme, mais de lutter contre les ravages de l'impérialisme culturel français.

## Abstract

On March 16<sup>th</sup>, 2007 a manifesto entitled "Pour une littérature-monde en français" ("Toward a World-Literature in French") was published in the newspaper *Le Monde*. It was followed two months later by a collective book called *Pour une littérature-monde*. Both texts condemned French cultural nationalism (as well as the idea of French universalism) and criticized the notion of national literature, because this concept suggests the existence of a privileged relationship between one language (French) and one nation (France). According to most contributors to the book, only the experience of the local can lead to the universal. This idea, however, is not a new one. It was already a common representation in the first half of the 20<sup>th</sup> century. But in spite of this apparent continuity, huge differences remain, since the words "local", "universal", and "identity" have acquired new meanings. In terms of politics, *Pour une littérature-monde* uses the local/universal dialectic in various strategies aimed at denouncing French cultural imperialism.

**Mots-clés:** diversité, francophone, identité, littérature-monde, local, universel

**Keywords:** diversity, Francophone, identity, local, universal, world-literature

AUTOR, "L'universel et le particulier: enjeux et présupposés de la 'littérature-monde' en français", *Carnets*, Littératures nationales: suite ou fin – résistances, mutations & lignes de fuite, n° spécial printemps / été, pp. 55-68.

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

ISSN 1646-7698

Publié au printemps 2007, l'ouvrage collectif *Pour une littérature-monde*, dirigé par les écrivains Jean Rouaud et Michel Le Bris, fait suite au manifeste "Pour une littérature-monde en français" (également connu sous le nom de "Manifeste des 44"), paru dans le quotidien *Le Monde* du 16 mars 2007. Dans un contexte de campagne électorale caractérisé par des débats virulents autour des idées de nation et d'identité française, les deux textes ne passent pas inaperçus<sup>1</sup>. Leurs enjeux se situent dans la remise en cause du lien privilégié entre la nation et la langue française, dans la condamnation des prétentions universalistes de la littérature française et dans la critique du champ littéraire français, jugé nombriliste et sclérosé. Deux reproches principaux sont adressés aux intellectuels et aux écrivains français: d'une part, celui de vivre dans un milieu étroit, essentiellement parisien, et de ne pas accorder suffisamment de crédit aux auteurs venus d'ailleurs; d'autre part, celui de ne se préoccuper que de jeux formels et de tourner le dos au monde "réel", avec ses problèmes, ses mutations et ses défis. Les dimensions esthétique et politique sont imbriquées et la création littéraire digne de ce nom est présentée par les divers contributeurs comme un moyen de comprendre les sociétés contemporaines, faites d'hybridations et de mélanges, tout en subvertissant les rapports de domination les plus injustes et les plus persistants.

*Pour une littérature-monde* contient donc une critique du nationalisme littéraire, mais aussi une critique de l'idée même de littérature nationale. Celle-ci est accusée d'être au service de l'impérialisme culturel français et de favoriser un classement arbitraire des écrivains francophones en fonction de leur pays d'origine, dans une logique où les auteurs seraient cantonnés à une mission de représentation et auraient pour fonction d'exprimer l'identité de leur communauté, d'exposer ses problèmes, voire de perpétuer ses traditions, mais n'auraient pas vocation à s'intéresser à des questions plus globales, plus universelles, réservées aux seuls représentants du centre incontesté que constituerait la France métropolitaine. Ce qui est dénoncé, ici, c'est donc un cloisonnement du champ littéraire, mais aussi une restriction de la liberté créatrice des écrivains dits francophones. Pour remédier à cela, les différents signataires souhaitent la constitution d'un champ littéraire de langue française qui soit vraiment multiculturel. Selon Alain Mabanckou, les écrivains français sont en effet des écrivains francophones au même titre que les autres et doivent trouver leur place au sein d'un ensemble multinational à l'intérieur duquel ils n'ont ni plus ni moins de légitimité que leurs confrères (Mabanckou, 2007: 56). Nancy Huston, pour sa part, considère l'écriture comme la traduction d'un univers intérieur et refuse toute forme d'assignation identitaire, qu'elle soit régionale ou nationale: "[...] je fais mienne cette déclaration de Ying Chen, romancière québécoise d'origine chinoise installée en Californie:

---

<sup>1</sup> Le manifeste et l'ouvrage collectif ont suscité de très nombreux commentaires et comptes rendus, y compris de la part des candidats à l'élection présidentielle de 2007. Du côté des chercheurs, ces textes ont également suscité de nombreux travaux, à l'image du colloque *Littérature-monde: New Wave or New Hype?*, qui s'est tenu à l'Université de Floride (Florida State University), à Tallahassee, au mois de février 2009.



'Si vous devez me mettre des étiquettes, de grâce, mettez-m'en le plus possible'" (Huston, 2007: 152). Les signataires revendiquent une liberté de création qui ne fasse pas de l'écrivain le représentant d'une nation ou d'une culture garantissant son authenticité. Le poète et romancier Nimrod se méfie ainsi des interprétations réduisant la littérature à l'expression d'une identité mythifiée:

Nous [les Africains] ne poursuivons jamais que la tradition littéraire occidentale. [...] Pour être authentiquement africaine, notre littérature devrait être écrite en nos langues. Constatons seulement que nous en sommes encore bien loin, heureusement. Car "l'authenticité" [...] accouche toujours des pires malheurs (Nimrod, 2007: 220).

Abdourahman A. Waberi, quant à lui, dénonce le rôle de gardiens des traditions que l'université française impose aux auteurs africains:

Les contenus et les figures littéraires renvoyant à la "tradition" – une catégorie inventée pour les besoins de la cause – sont portés au pinacle de telle sorte que les gardiens du temple puissent geindre à la mort de tout vieillard affublé d'une longue barbe et d'un boubou immaculé en débusquant dans les cendres de sa logorrhée les derniers sursauts d'une bibliothèque en fumée (Waberi, 2007: 69).

Ce passage est une attaque contre la célèbre formule d'Amadou Hampâté Bâ ("En Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle"), ou plutôt contre l'utilisation qui est faite de cette formule en Occident, où elle sert souvent à justifier la représentation stéréotypée d'une Afrique traditionnelle cultivant des traditions immémoriales sans accorder la moindre place à l'innovation individuelle. Ainsi, les auteurs des différents articles composant *Pour une littérature-monde* s'accordent sur un point capital: la littérature vivante et créatrice, la seule digne d'intérêt, est faite d'emprunts et d'hybridations, d'échanges et de rencontres à l'échelle internationale, si bien qu'en aucun cas le cadre de la nation ou de la tradition ne peut contenir l'univers d'un grand créateur.

Est-ce à dire, pour autant, qu'il n'existerait aucun lien entre appartenance identitaire et création littéraire? Les choses sont beaucoup plus complexes. Dans sa contribution, Alain Mabanckou, après avoir déploré la scission trop souvent observée entre littérature française et littératures francophones, ajoute la remarque suivante: "Jamais il ne sera question d'abandonner son être ou de le vendre aux enchères publiques. Je suis conscient et plus que convaincu que c'est en partant du 'local' qu'on atteint le monde, l'*universel*" (Mabanckou, 2007: 63). Son but est d'appeler les écrivains dits francophones à ne pas renier leur identité dans l'objectif d'être considérés comme des écrivains français, mais aussi, à l'inverse, à ne

pas exagérer les marques de cette identité pour être lus comme des auteurs exotiques, autrement dit pour occuper une sorte de niche dans le marché littéraire. Il s'agit, en d'autres termes, de remettre en cause un système de reconnaissance et de légitimation suivant lequel les écrivains qui ne sont pas originaires du centre du champ littéraire, c'est-à-dire de France métropolitaine, sont souvent incités à cultiver des différences stéréotypées correspondant moins à des réalités culturelles existant effectivement qu'à des attentes préconçues du marché et du lectorat français (Moura, 2010: 33). Ainsi, la dialectique du local et de l'universel que propose Alain Mabanckou oppose à l'universalisme que revendiquerait la tradition littéraire française une autre forme d'universalisme, moins rigide, moins abstraite, car trouvant sa source non dans des valeurs immuables, mais dans une expérience de la spécificité. Dans cette perspective, il s'agit moins de se conformer à des attentes ou à des canons prédéfinis que d'apporter sa contribution au trésor collectif de l'humanité en exprimant ce que l'on porte en soi d'unique et d'inimitable. Entre l'universalisme issu des Lumières, puis de l'eurocentrisme ayant connu son apogée durant la période coloniale et cet universel d'un genre nouveau, tiré du particulier, le changement de paradigme semble complet: l'accent est mis sur la singularité et la spécificité, au détriment de la conformité à des modèles jugés valables pour tous. Ce qui est suggéré, ici, c'est donc une façon différente de penser l'articulation du local et du global, en accord avec une vision multiculturelle du monde.

Encore faut-il nuancer la nouveauté d'une telle approche. Opposer cette dialectique de l'universel et du particulier à un universalisme esthétique qui constituerait le dogme de la littérature française et n'accorderait aucune place aux différences demeure relativement simpliste. Certes, la défense d'une esthétique classique faite d'harmonie et de mesure a longtemps contribué à imposer l'idée selon laquelle il existerait des normes et des codes d'écriture auxquels tout auteur de qualité devrait se conformer. Mais le discours faisant du local ou du particulier la source de l'universel n'est pas nouveau pour autant. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il est au cœur des représentations esthétiques et identitaires de nombreux écrivains français. Dans *Les Déracinés* (1897), Maurice Barrès considère la fidélité aux traditions régionales comme la source d'un rapport harmonieux et apaisé à la patrie dans son ensemble, mais aussi, dans un second temps, comme le seul moyen d'accéder à la "raison internationale" sans devenir la victime d'une modernité uniforme et destructrice:

Dans une patrie, il faut ce point fixe: une conscience, non pas immuable, mais qui s'analyse et qui évolue, en ne perdant ni sa tradition, ni le sens de sa tradition. C'est un lieu national, où quelques privilégiés, délégués de chaque génération, viennent s'élever jusqu'à la raison internationale, humaine, en comprenant toutes les conditions de l'existence sous tous les climats, en comprenant que la dissemblance des visages

nécessite celle des mœurs, comme l'éloignement des pays celui des sentiments (Barrès, 1994: 557).

L'universel, aux yeux de Barrès, ne se conçoit que dans l'expérience du divers. Sous des formes différentes, cette idée reste très répandue durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Déplorant, en 1915, la destruction de la cathédrale de Reims par l'armée allemande, Romain Rolland estime que le caractère universel de ce monument vient du fait qu'il est l'expression la plus parfaite de la "race" française:

Une œuvre comme Reims est beaucoup plus qu'une vie: elle est un peuple [...]; elle est l'arbre de la race, dont les racines plongent au plus profond de sa terre et qui, d'un élan sublime, tend ses bras vers le ciel. Elle est bien plus encore: sa beauté qui domine les luttes des nations est l'harmonieuse réponse faite par le genre humain à l'énigme du monde, – cette lumière de l'esprit, plus nécessaire aux âmes que celle du soleil (Rolland, 1915: 10).

Romain Rolland articule deux dimensions apparemment contradictoires: d'un côté, la cathédrale de Reims est envisagée comme "l'arbre de la race" française, autrement dit comme une production à la fois mystique, esthétique et architecturale incarnant de manière presque parfaite la spécificité supposée des Français (le mot "race", très ambigu, n'est pas employé dans un sens exclusivement biologique, mais inclut aussi des éléments culturels, ce qui était fréquent à l'époque); d'un autre côté, la cathédrale est présentée comme "l'harmonieuse réponse faite par le genre humain à l'énigme du monde", donc comme une œuvre possédant un caractère universel indéniable, car susceptible de s'adresser au "genre humain" tout entier. En fait, les deux aspects, selon l'auteur, sont inséparables: la fidélité au "génie" d'une population (ou d'une "race") apparaît comme la condition permettant à l'œuvre de faire sens non seulement aux yeux de ceux qui l'ont produite et de leurs descendants, mais aussi auprès d'un public beaucoup plus large, qui reconnaît en elle une forme d'authenticité garante de sa signification et de son intérêt pour l'ensemble de l'humanité.

Ce lien entre déterminisme identitaire, authenticité et universalité est courant dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. André Gide, lui aussi, ne manque pas de se faire l'écho d'une telle dialectique de l'universel et du particulier. En 1909, dans un article intitulé "Nationalisme et littérature", il défend l'idée paradoxale selon laquelle les artistes les plus "généralement humain[s]", c'est-à-dire les plus universels, les plus aptes à toucher un public mondial, seraient les dépositaires du "génie" de leur peuple ou de leur nation:

[...] [I]es œuvres les plus humaines, celles qui demeurent d'intérêt le plus général, sont aussi bien les plus particulières, celles où se manifeste le plus spécialement le

génie d'une race à travers le génie d'un individu. Quoi de plus national qu'Eschyle, Dante, Shakespeare, Cervantès, Molière, Goethe, Ibsen, Dostoïevski? Quoi de plus généralement humain? Et aussi de plus individuel? (Gide, 1999: 177)

En 1936, dans son éloge funèbre de Maxime Gorki, prononcé sur la place Rouge à Moscou, il continue de s'appuyer sur cette thèse pour établir une équivalence entre les dimensions individuelle, nationale et universelle: "Aucun écrivain russe n'a été plus russe que Maxime Gorki. Aucun écrivain russe n'a été plus universellement écouté" (Gide, 2001: 788). La fidélité aux origines apparaît dans cette logique comme la meilleure garantie d'une audience universelle; l'écrivain qui ne rompt pas avec le "génie" de sa nation et exprime la personnalité intime de son peuple est aussi celui qui aura le plus de chance d'être écouté et respecté par les lecteurs du monde entier.

Même le discours sur l'universalisme supposé de la France et de sa littérature, qui constitue un lieu commun sous la Troisième République, est régulièrement rapporté à des causes identitaires. Les thèmes de l'unité dans la diversité, de l'aptitude à l'harmonie et à la synthèse, qui sont au cœur de la construction de l'identité française entre 1850 et 1950 (Thiesse, 1999: 192-193), sont régulièrement présentés comme les conséquences de la grande diversité des provinces françaises et de la nécessité d'unifier tant de régions dissemblables au sein d'une nation cohérente. Selon cette construction idéologique, dont les implications patriotiques sont évidentes, la France, en raison de sa diversité intérieure, posséderait une vocation au cosmopolitisme qui la distinguerait des autres pays (Di Méo, 2009: 117-124) et aurait plus qu'aucun autre le sens de l'universel: "Observez le paradoxe: avoir pour spécialité le sens de l'universel" (Valéry, 1960: 1058). Aux yeux d'un auteur comme Paul Valéry, c'est cette spécificité qui expliquerait les caractéristiques de la littérature française, au premier rang desquelles figureraient le classicisme, le sens de la forme et le goût de l'ironie. Ces propriétés supposées sont envisagées comme des réponses au problème constitutif de la nation, à ce besoin de créer de l'harmonie entre des influences multiples en prenant suffisamment de distance pour n'en privilégier aucune et en les assimilant au sein de productions esthétiques possédant une architecture parfaite: "[...] il n'est pas douteux [...] que la littérature de ce pays, en ce qu'elle a de plus caractéristique, procède [...] d'un mélange de qualités très différentes et d'origines très diverses, dans une forme d'autant plus nette et impérieuse que les substances qu'elle doit recevoir sont plus hétérogènes" (Valéry, 1960: 113). Le nationalisme de ces réflexions ne fait aucun doute; mais ce qui est intéressant, surtout, c'est le mode de pensée que révèle un tel raisonnement: la notion d'universalité est présentée comme le résultat d'une histoire, comme la conséquence d'une particularité de la nation française; elle dépend donc d'une construction identitaire censée la légitimer en la prémunissant contre toute accusation d'abstraction, dans

un contexte valorisant fortement la fidélité au "génie" ou aux "caractères" nationaux, aussi stéréotypés soient-ils.

L'idée selon laquelle l'accès à l'universel passerait par le local ou le particulier n'est donc pas récente. Cela dit, les ressemblances apparentes ne doivent pas masquer de profondes différences. La dialectique de l'universel et du particulier telle qu'on l'observe chez Barrès, Gide ou Valéry ne sert pas à contester, mais à fonder le concept de littérature nationale, qu'Alain Mabanckou récuse au contraire. Qu'est-ce qui, par conséquent, a changé depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle? L'évolution ne concerne pas l'idée selon laquelle l'accès à l'universel passerait par la fidélité de l'écrivain à l'identité qui est la sienne, c'est-à-dire à l'expérience spécifique du monde qui l'a façonné; sur ce point, la continuité est totale. C'est en revanche dans la façon de concevoir et de construire les identités elles-mêmes que s'observe une mutation décisive. Il n'est plus question aujourd'hui du "génie d'une race" et l'identité n'est plus synonyme d'appartenance nationale. Ou tout au moins elle ne l'est plus exclusivement: les identités – au même titre que les cultures – sont de moins en moins perçues comme des substances et de plus en plus envisagées comme des constructions complexes, en perpétuelle évolution, intégrant des facteurs multiples (Appadurai, 2005: 43-45). La remise en cause de la notion de littérature nationale est donc inséparable de la remise en question d'une vision restrictive et déterministe de l'appartenance nationale, ce qui a aussi pour conséquence d'abolir toute idée de hiérarchie entre les formes d'universalité, dans la mesure où il n'est plus pensable aujourd'hui, contrairement à ce qu'affirmaient de nombreux auteurs de la fin du XIX<sup>e</sup> et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècles, de prétendre que l'universel français, en raison de la diversité extraordinaire de la nation, serait en quelque sorte plus universel que les autres. A l'origine du concept de littérature nationale se trouvait la croyance en l'existence d'une identité propre à chaque pays, dont tout citoyen aurait été le dépositaire et tout écrivain le porte-parole. Or aujourd'hui cette conception pose problème, comme on l'a vu récemment en France avec les réactions suscitées par le débat sur l'identité nationale<sup>2</sup>. De nombreux commentaires publiés dans la presse – qu'il s'agisse d'articles d'opinion, d'analyses de chercheurs ou tout simplement de courriers de lecteurs – se sont en effet plus attachés à contester les termes du débat, à en mettre au jour les enjeux, qu'à définir ce que serait une hypothétique identité nationale française.

Il semble donc problématique de continuer à parler de littérature nationale, et surtout de donner un contenu précis à cette notion, puisque le substrat qui la fondait, c'est-à-dire le concept d'identité nationale, n'est plus considéré comme pertinent. Mais l'idée selon laquelle

---

<sup>2</sup> Annoncé dès l'élection de Nicolas Sarkozy en mai 2007, officiellement lancé en novembre 2009 par Eric Besson, ministre de l'immigration, de l'intégration, de l'identité nationale et du développement solidaire, le débat sur l'identité nationale n'a pas reçu un accueil favorable dans la presse et la société françaises. Non seulement il a été perçu comme un instrument électoraliste, à quelques mois des élections régionales de mars 2010, mais en plus il a été régulièrement interprété comme une tentative de figer l'identité de la nation en niant la diversité, la complexité et, surtout, l'évolution permanente.

l'universel trouverait son origine dans le local ou le particulier ne disparaît pas pour autant. Alain Mabanckou n'est pas le seul, dans *Pour une littérature-monde*, à défendre cette thèse. Abdourahman A. Waberi fait ainsi l'éloge de ceux qu'il considère comme les "aînés" de la littérature-monde (Stevenson, Segalen, Glissant) et affirme que ces auteurs "conjuguent le mouvement et l'enracinement" (Waberi, 2007: 71). Gary Victor, pour sa part, condamne la notion de "littérature nationale": "Donner une nationalité au sens strict à la création, c'est la fossiliser, l'exclure de certains lieux et l'empêcher de déployer librement ses ailes" (Victor, 2007: 315). Mais cela ne l'empêche pas, à la fin de son article, d'articuler identité locale et universalité :

Dans le village global qui se construit souvent contre nous [les habitants du Sud], chaque lieu est forcé pour défendre son authenticité de partir à la découverte des autres lieux. Le travail du créateur est donc double. Il reste dépositaire de la mémoire de son lieu, témoin de son regard, témoin dans sa chair, témoin dans son âme. D'autre part il est forcément obligé de dépasser son lieu dans sa quête obligée de l'humain, de l'universalité (Victor, 2007: 320).

Dans cette logique, si le concept de littérature nationale enferme les écrivains dans des identités étouffantes, car souvent stéréotypées, l'accès à l'universel passe tout de même par la recherche d'une forme d'authenticité qui n'est pas seulement individuelle, mais aussi collective, puisqu'il s'agit d'être "le dépositaire de la mémoire de son lieu". En fait, les deux aspects – l'universel et le particulier – sont interdépendants, dans la mesure où le créateur ne semble pouvoir affronter la mondialisation et ne peut l'affronter qu'en poursuivant simultanément une double quête du local et de l'universel. Les termes employés par Alain Mabanckou et Gary Victor – le "local", le "lieu" – montrent que ces auteurs ne veulent pas se prononcer sur ce qui définit l'identité et sont bien conscients du fait qu'elle ne saurait se résumer à une détermination nationale, régionale ou culturelle. La notion de littérature nationale telle qu'elle était admise dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle est donc remplacée par un rapport plus complexe – mais non moins nécessaire – entre création artistique, identité individuelle et identité collective.

Envisagée de la sorte, la dialectique de l'universel et du particulier se prête alors à un certain nombre de revendications de nature politique. La première est une contestation de l'idée selon laquelle la littérature française occuperait une place prééminente dans le champ littéraire de langue française. Dans sa contribution à *Pour une littérature-monde*, intitulée "Mort d'une certaine idée", Jean Rouaud conclut au déclin de la littérature française contemporaine et explique ce déclin par celui de la France elle-même, qui, à la suite de la défaite de 1940 et de la Seconde Guerre mondiale, aurait peu à peu cessé de croire en la

fiction de sa vocation universelle, qui la soutenait jusque là. La décadence de la littérature française se serait manifestée par un renoncement à dire le monde tel qu'il est au profit d'une écriture de plus en plus intimiste et de plus en plus formaliste, dont les courants du Nouveau Roman et de l'Oulipo constitueraient les exemples les plus frappants. Il va de soi que cette thèse, qui réactive à sa manière la vieille opposition du vitalisme et du symbolisme (Wilfert-Portal, 2008), résiste mal à un examen critique, ne serait-ce que parce que l'idée de déclin est moins une réalité qu'un "mythe politique", pour reprendre une expression de l'historien Raoul Girardet<sup>3</sup>. Mais ce qui est significatif, surtout, c'est que Jean Rouaud, après avoir dressé un bilan accablant, envisage tout de même une issue heureuse à la crise, une délivrance venue non de la littérature écrite en France, mais de la littérature écrite en langue française aux quatre coins du monde:

Il y eut une autre conséquence heureuse à cette disparition du pays, une clameur venue d'ailleurs, et qui nous fit tendre l'oreille au moment où nous étions au chevet du grand corps agonisant. [...] [N]ous avons peu à peu oublié que la langue avait fait souche sur les cinq continents [...]. Et que désormais déliée de son pacte avec la nation, libérée de l'étreinte de la source-mère, devenue autonome, [...] elle avait de nouveau à proposer, vue d'Afrique, d'Asie ou des Caraïbes, de Chine ou d'Iran, d'Amérique du Nord ou du Vietnam, son interprétation du monde (Rouaud, 2007: 21).

Si l'on suit ce raisonnement, l'écriture aurait vocation à parler du monde tel qu'il est, et non à se replier sur elle-même, de sorte que, face à la démission des écrivains français, ce seraient les auteurs dits francophones qui auraient pris le relais et se montreraient les plus fidèles à la véritable mission de la littérature, qui consisterait à produire des œuvres de portée universelle en proposant une "interprétation du monde". Ce thème d'une fonction de la littérature ne laisse pas de surprendre. Non seulement son caractère prescriptif, qui correspond sans doute au genre littéraire du manifeste (Forsdick, 2010: 9), s'accorde mal avec la revendication de liberté exprimée par la plupart des contributeurs, mais en plus il ne tient pas compte du fait que les textes possèdent une histoire culturelle et que la dimension universelle d'une œuvre – si tant est que l'expression ait un sens, ce qui ne va pas de soi – dépend avant tout de la manière dont cette œuvre est lue, reçue et commentée un peu partout dans le monde. Jean Rouaud n'envisage pas la "littérature-monde" comme le résultat

---

<sup>3</sup> Raoul Girardet définit le mythe politique comme un "système de croyance cohérent et complet", un "ensemble structur[al] d'une réelle homogénéité et d'une constante spécificité" (Girardet, 1986: 12) dépassant les clivages partisans et suscitant l'adhésion d'une large partie de l'opinion. Il identifie quatre grands mythes politiques structurant la vie politique française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles: l'âge d'or, la conspiration, le sauveur et l'unité. Mais la question de la décadence se trouve au cœur de son analyse: "[Au-delà] de l'extrême diversité [des] expressions [du mythe], il reste en fait la possibilité de constater encore une fois la permanence d'une structure, la présence solidement affirmée de la cohérence d'une logique. Logique [...] qui n'est en fin de compte rien d'autre que celle de la décadence" (Girardet, 1986: 104-105).

de la circulation, de la traduction et de la réception des textes, ainsi qu'a pu le faire notamment David Damrosch dans *What Is World Literature?*<sup>4</sup>, mais comme un ensemble de propriétés intrinsèques, définies de manière surtout négative (le refus de l'intellectualisme jargonant, du formalisme gratuit, de l'intimisme nombriliste), que possèderaient certaines œuvres.

Quoi qu'il en soit, l'idée selon laquelle la France contemporaine ne serait plus un lieu propice à la production d'une littérature donnant accès à l'universel imprègne bel et bien *Pour une littérature-monde*. Or parallèlement à la critique de la France se développent des discours de valorisation d'autres identités, qui lient création littéraire et appartenance culturelle. C'est ainsi que Gary Victor, par exemple, fait l'éloge d'une identité "caribéenne" qu'il estime ouverte à la diversité du monde:

Chez nous, nous étions déjà ouverts au monde, en quête de tout ce qui se produisait comme littérature dans le monde entier. Certainement, comme l'a souligné maintes fois Edouard Glissant, parce que la Caraïbe est incontestablement le lieu qui instruit le mieux l'esprit à la diversité, à la rencontre, au partage (Victor, 2007: 316-317).

Les lecteurs originaires de la Caraïbe seraient curieux de toute la littérature du monde et cette remarquable ouverture d'esprit expliquerait pourquoi les écrivains issus de la région, qui sont avant tout des lecteurs, possèderaient une aptitude particulière à la recherche de l'universel, défini comme le refus des carcans et l'exploration de pistes à la fois originales et personnelles:

Nous avons appris à être à l'écoute de la mer et des alizés et comme la mer et son souffle sont l'âme de la planète, nous avons compris que le souffle de la création n'avait pas de frontières. [...] Heureusement qu'en Haïti les écrivains se sont dégagés [...] de ces carcans [il s'agit des règles et des canons imposés par les tenants d'une littérature nationale], libres maintenant d'explorer chacun les pistes beaucoup plus adaptées à leurs sensibilités propres (Victor, 2007: 317).

L'accès à l'universel est alors inséparable d'un discours de valorisation identitaire, dans un contexte d'affrontement entre le Nord et le Sud:

---

<sup>4</sup> David Damrosch insiste en effet sur les processus de circulation et de traduction des textes, qui font de la littérature monde un système en constante évolution, fondé sur des échanges culturels incessants: "[...] works of world literature take on a new life as they move into the world at large, and to understand this new life we need to look closely at the ways the work becomes reframed in its translations and in its new cultural contexts" (Damrosch, 2003: 24).



Le Nord est venu chercher l'or chez nous mais uniquement ce métal qui a fait couler tant de sang et qui a permis de renforcer un monumental empire qui impose souvent de manière arrogante son mode de pensée et de vie. Mais dans la Caraïbe, nous avons appris à être autre chose. Chercheur d'or mais chercheur d'essentiel. Toujours en quête de l'humain (Victor, 2007: 317).

La dialectique du local et de l'universel se double ainsi d'une forme de contestation des rapports géopolitiques entre le Nord et le Sud. Or il est curieux de noter que ce discours de valorisation de l'identité "caribéenne" utilise les mêmes arguments que le discours de promotion de l'identité française que l'on rencontre chez Gide ou Valéry. L'accès à l'universel, dans les deux cas, dépend en effet d'une expérience de la diversité jugée sans équivalent, car propre à un espace qui posséderait une véritable vocation au cosmopolitisme. L'idée selon laquelle "la Caraïbe est incontestablement le lieu qui instruit le mieux l'esprit à la diversité" est une construction idéologique, au même titre que la représentation d'une France riche de la diversité de ses provinces et capable de ce fait d'effectuer la synthèse d'influences culturelles variées; elle est destinée à lutter contre les ravages de l'impérialisme culturel français.

Une seconde revendication de nature politique, présente dans *Pour une littérature-monde* et mettant en jeu la notion de littérature nationale, concerne la création de "lectorat[s] nationa[ux] à venir". Dans sa contribution au recueil, Nimrod, après avoir critiqué la notion d'authenticité, affirme que l'on écrit cependant toujours pour une nation:

Quelle que soit la race d'écrivains dont on procède, on n'écrit jamais que pour un pays, une nation, quelle que soit la portée universelle de notre œuvre. La littérature française n'est grande que parce que, à tort ou à raison, elle incarne la France. On écrit donc pour un pays, même si, comme chez Beckett, il n'est jamais fait mention d'appartenance nationale (Nimrod, 2007: 227).

Au premier abord, cette déclaration peut surprendre. Pourtant, la contradiction n'en est pas une si l'on admet que le refus de l'idée d'authenticité, chez Nimrod, n'est autre que le refus de la vision occidentale stéréotypée d'une Afrique villageoise, pétrifiée dans des traditions immuables. En revanche, il existerait bel et bien, selon lui, un lien étroit entre l'écrivain et sa nation, mais ce lien n'aurait rien à voir avec une simple préservation du patrimoine. La situation marginale des auteurs africains dans le champ littéraire de langue française s'expliquerait par la situation de domination néocoloniale que subissent encore la plupart des anciennes colonies de la France: "[...] la littérature africaine d'expression française serait déjà une grande émancipée si les pays africains existaient vraiment"

(Nimrod, 2007: 227-228)<sup>5</sup>. C'est pourquoi les auteurs africains ne s'adressent pas à des lectorats nationaux déjà existants, mais à des lectorats nationaux à venir, qui ne verront le jour que lorsque la sujétion néocoloniale et la domination économique auront pris fin: "[...] nous écrivons pour des pays qui n'existent pas encore, nous écrivons une littérature pour un lectorat national à venir" (Nimrod, 2007: 228). En attendant, il ne s'agit pas de cultiver des traditions mythifiées, mais de produire des œuvres pour le public africain réel, c'est-à-dire pour un public moderne, majoritairement urbain, très éloigné des fantasmes primitivistes de l'Occident et ayant, depuis la colonisation, fait l'expérience d'une profonde hybridité culturelle:

Nous sommes des hybrides. [...] Une littérature qui traduit une semblable vérité gagne, à tous les coups, son ticket pour l'universel – terme dont on usait avant l'invention de "littérature-monde". La littérature ne parle jamais que de *l'autre* et de la *langue de l'autre*, cet autre qu'elle invente et qui s'invente dans le procès des vocables (Nimrod, 2007: 233).

Cette définition de la littérature comme parole de l'autre, qui n'est à aucun moment discutée alors qu'elle n'a pourtant rien d'une évidence, permet à Nimrod de formuler à sa manière la dialectique du local et de l'universel. Selon lui, pour un écrivain africain, accéder à l'universel implique de s'adresser aux lecteurs africains tels qu'ils existent vraiment, et non tels qu'on se les représente en Occident; il s'agit d'écrire pour des lecteurs qui, parce qu'ils vivent une situation de dualité culturelle, sont particulièrement disposés à accueillir une littérature hybride, donc tendant à l'universel, et sont les premiers destinataires de la révolution linguistique, esthétique et littéraire en train de s'accomplir en Afrique, sous le signe du mélange: "La littérature africaine d'expression française a inventé une [...] nouvelle manière d'écrire le français. Elle a fomenté sa révolution, et l'a réussie" (Nimrod, 2007: 229). Pour illustrer son propos, il cite l'exemple d'Ahmadou Kourouma, qui a su "plier" le français à la syntaxe de sa langue maternelle, le malinké (Nimrod, 2007: 231), créant ainsi un style nouveau, inédit dans l'histoire littéraire. Afin de renouveler la littérature de langue française, les auteurs africains doivent donc cesser de refléter les représentations stéréotypées de l'Occident et écrire pour des "lectorats nationaux" encore à naître.

Dans *Pour une littérature-monde*, la dialectique de l'universel et du particulier, qui servait au début du XX<sup>e</sup> siècle à construire la notion de littérature nationale, est donc à la fois

---

<sup>5</sup> Depuis une dizaine d'années, les ravages de la politique néocoloniale menée par la France en Afrique commencent à être régulièrement dénoncés (Verschave, 1998), mais la mythologie coloniale, comme l'a notamment montré Catherine Coquio, ne disparaît pas pour autant et continue d'être exploitée à des fins électoralistes (Coquio, 2008).

reprise et détournée, puisqu'elle est utilisée pour contester ce concept au nom de la complexité des identités. L'idée selon laquelle la fidélité à soi-même, au "local", au "lieu" dont on est issu ou que l'on porte en soi serait le meilleur moyen d'accéder à l'universel reste cependant bien ancrée, même s'il convient de rappeler que le recueil se caractérise avant tout par sa diversité et que certains contributeurs refusent catégoriquement toute forme d'assignation identitaire. La défense d'une "littérature-monde en français", qui se veut une rupture avec la tradition littéraire française, reprend ainsi, tout en les renouvelant et en les modifiant, certains modes de pensée présents depuis longtemps dans cette tradition. Les notions de local et d'universel, aussi floues soient-elles, sont employées dans le cadre d'une stratégie de lutte contre les ravages de l'impérialisme culturel français, même si, paradoxalement, le manifeste et le livre, publiés respectivement dans l'un des plus grands quotidiens français et chez l'un des principaux éditeurs parisiens, utilisent les canaux de diffusion les mieux établis et ne contribuent de ce point de vue que modestement à la remise en cause de la domination parisienne sur le champ littéraire de langue française.

## Bibliographie

- APPADURAI, Arjun (2005). *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Payot & Rivages (1<sup>ère</sup> édition, en anglais: 1996).
- BARRÈS, Maurice (1994). *Les Déracinés*. In: Maurice Barrès. *Romans et voyages*. Paris: Robert Laffont, Collection Bouquins (1<sup>ère</sup> édition des *Déracinés*: 1897).
- CASANOVA, Pascale (1999). *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- CÉLESTIN, Roger & DALMOLIN, Eliane (éds.) (2010). *Littérature-monde: New Wave or New Hype?*. In: *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 14, n°1, janvier 2010.
- COQUIO, Catherine (2008). "Retours du colonial?". In: Catherine Coquio (dir.). *Retours du colonial? Disculpation et réhabilitation de l'histoire coloniale*. Nantes: L'Atalante, pp. 9-43.
- DAMROSCH, David (2003). *What Is World Literature?* Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- DE TOLEDO, Camille (2008). *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature monde*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DI MÉO, Nicolas (2009). *Le Cosmopolitisme dans la littérature française de Paul Bourget à Marguerite Yourcenar*. Genève: Droz.
- FORSDICK, Charles (2010). "From 'Littérature voyageuse' to 'Littérature-monde': the Manifesto in Context". In: *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 14, n°1, janvier 2010, pp. 9-17.
- GIDE, André (1999). "Nationalisme et littérature". In: André Gide. *Essais critiques*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade (1<sup>ère</sup> édition de "Nationalisme et littérature": 1909).
- GIDE, André (2001). *Retour de l'U.R.S.S.* In: André Gide. *Souvenirs et voyages*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade (1<sup>ère</sup> édition de *Retour de l'U.R.S.S.*: 1936).
- GIRARDET, Raoul (1986). *Mythes et mythologies politiques*. Paris: Seuil.
- HUSTON, Nancy (2007). "Traduttore non è traditore". In: Jean Rouaud, Michel Le Bris (dirs.). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, pp. 151-160.
- MABANCKOU, Alain (2007). "Le chant de l'oiseau migrateur". In: Jean Rouaud, Michel Le Bris (dirs.). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, pp. 55-66.
- MOURA, Jean-Marc (2010). "French Language Writing and the Francophone Literary System". In: *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 14, n°1, janvier 2010, pp. 29-38.
- NIMROD (2007). "La nouvelle chose française: pour une littérature décolonisée". In: Jean Rouaud, Michel Le Bris (dirs.). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, pp. 217-235.
- ROUAUD, Jean (2007). "Mort d'une certaine idée". In: Jean Rouaud, Michel Le Bris (dirs.). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, pp. 7-22.
- THIESSE, Anne-Marie (1999). *La Création des identités nationales*. Paris: Seuil.
- VALÉRY, Paul (1960). *Regards sur le monde actuel*. In: Paul Valéry. *Œuvres*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II.
- VERSCHAVE, François-Xavier (1998). *La Françafrique*. Paris: Stock.
- VICTOR, Gary (2007). "Littérature-monde ou liberté d'être". In: Jean Rouaud, Michel Le Bris (dirs.). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, pp. 315-320.
- WABERI, Abdourahman A. (2007). "Écrivains en position d'entraver". In: Jean Rouaud, Michel Le Bris (dirs.). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, pp. 67-75.
- WILFERT-PORTAL, Blaise (2008). "La Littérature française dans la mondialisation". [compte rendu de *Pour une littérature-monde*] [en ligne] In: *La Vie des idées.fr*. [consulté le 31/01/2010] <URL: <http://www.laviedesidees.fr/La-litterature-francaise-dans-la.html>>

# CINQ THESES SUR LA LITTERATURE-MONDE EN FRANÇAIS

## Une polémique

TIMO OBERGÖKER

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

timo\_obergoecker@yahoo.fr

### Résumé

Le concept de littérature-monde n'est pas dénué de contradictions internes. Le présent article tente de s'interroger sur les fondements idéologiques de cette notion et la conjoncture internationale qui l'a fait naître. Sous formes de thèses et de manière volontairement polémique, l'article tente de montrer que la notion même est le résultat d'une littérature française dont la primauté est de plus en plus contestée. Par ailleurs, lorsque les fondateurs de ce concept déclarent la fin de la Francophonie, il est peu clair de quelle francophonie ils parlent et ils ne semblent guère familiers avec les organisations francophones. Par ailleurs, elle peut être considérée comme une adaptation fidèle des *World Literatures in English* de provenance anglo-saxonne sans vraiment être applicable au cas de figure francophone. Il convient également de la situer dans ce qu'on pourrait appeler, d'après Bourdieu, le "champ mondial du savoir".

### Abstract

The very concept of *littérature-monde* is full of contradictions. The present text presents the ideological foundations and the international conjuncture in the framework of which it arose. In form of thesis and in a polemic way, the emergence of this notion is placed into what can be called crisis of French culture which seems to go together with a crisis in Francophonie. *Littérature-monde* is created on the basis of the English concept of *World Literatures in English*. In order to explain the success of this term, it needs to be located into what can be called with Bourdieu "the field of knowledge".

**Mots-clés:** Littérature-monde, Francophonie, World literatures in English, Études postcoloniales

**Keywords:** Littérature-monde, Francophonie, World literatures in English, Postcolonial Studies

## Émergence d'une notion

Le concept de littérature-monde a bien fait verser de l'encre depuis sa première conceptualisation, et, nombreuses sont les réactions, innombrables les défenseurs et les pourfendeurs de ce concept. Le présent article cherche à y apporter un certain nombre de remarques critiques tout en tentant de le situer dans une certaine conjoncture mondiale des Lettres et des Sciences Humaines susceptibles d'élucider l'émergence de ce concept, son succès et son rayonnement international. Notre but consistera à montrer que le concept mettrait définitivement fin à la notion d'exception culturelle et ainsi sape le fondement même de ce qu'il prétend défendre: une littérature qui dise le monde, mais en français. Étant donné que ce vaste champ d'analyse est encore largement en chantier, ouvert, incertain et sujet à débats et discussions, nous préférons la forme ouverte d'un texte à thèses, désireux d'établir ainsi un plus vaste débat sur la question de la condition postcoloniale à la française. Concernant l'histoire de cette notion, il convient de remonter en 2004, année où Michel Le Bris publia un premier article dans *Le Magazine littéraire*. (Le Bris 2004)

Depuis sa première conceptualisation dans ce cadre, elle a connu une carrière fulgurante. Une pétition parut dans *Le Monde* le 16 mars 2007 et quelque temps après un volume avec les principaux signataires du manifeste. Le ton en est prophétique, le discours fortement idéologisé et exalté. En effet, en 2007 la plupart des prix littéraires furent décernés à des écrivains nés en dehors de l'Hexagone – tout comme en 1995 – d'ailleurs. Or, ce fait est considéré comme extraordinaire:

Révolution copernicienne. Copernicienne parce qu'elle révèle ce que le milieu littéraire savait déjà sans l'admettre: le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre. Le centre jusqu'ici, même si de moins en moins, avait eu cette capacité d'absorption qui contraignait les auteurs venus d'ailleurs à se dépouiller de leurs bagages avant de se fondre dans le creuset de la langue et de son histoire nationale: le centre nous disent les prix d'automne, est désormais partout, aux quatre coins du monde. Fin de la Francophonie. Et naissance d'une "littérature-monde" en français. (Le Bris 2007)

Pour continuer sur un ton encore plus inspiré:

Soyons clairs: l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale, signe l'acte de décès de la Francophonie: Personne ne parle le francophone, ni n'écrit en francophone. La francophonie est de la lumière d'étoile morte. (Le Bris 2007)

C'est la contribution de Jean Rouaud, qui a paru dans le livre en question, qui met l'accent sur le lien entre la langue et la nation qui s'est dissout à l'issue de la Deuxième Guerre Mondiale:

Abusés par cette vision ethnocentriste, penchés comme des rétameurs sur la phrase, résignés à cette fin prochaine, nous avons peu à peu oublié que la langue avait fait souche sur les cinq continents, qu'elle s'était développée loin des affres du vieux pays. Et que désormais déliée de son pacte avec la nation, libérée de l'étreinte de la source-mère, devenue autonome, choisie, retournée à son chant original, nourrie par d'autres aventures, n'ayant plus de compte à régler avec la langue des anciens maîtres, elle avait de nouveau à proposer [...] (Le Bris/Rouaud 2008: 21)

Cependant une réserve s'impose, s'il est une langue au monde qui a voyagé dans le monde, c'est bien le français qui a, à travers les siècles, su s'assurer de l'adhésion des gens tous azimuts à travers les continents. Il est un argument quelque peu stérile (et nombriliste) de lier le rayonnement du français uniquement à l'époque coloniale et de totalement occulter qu'il persiste un attachement tout particulier à la langue française – qui d'ailleurs perdure.<sup>1</sup> De ce fait, déjà au XVIIIe siècle, loin de la mère patrie, se sont développés des textes en langue française sans qu'il y eût des rapports dominants-dominés. Pour beaucoup, sur tous les continents, l'adhésion à la langue française relève d'un choix et n'est absolument pas imputable à une quelconque situation postcoloniale. Il reste, bien évidemment, le cas de figure postcolonial auquel s'ajoute toute une série d'autres constellations tout aussi complexes.

Revenons-en aux événements du mois de mars 2007. Pour prendre la mesure du tollé provoqué par ce manifeste qui donnait naissance à un livre, il est à noter qu'Abdou Diouf, président de l'Organisation Internationale de la Francophonie, publia une réplique dans les colonnes du Monde du 20 mars. Nicolas Sarkozy, alors en pleine campagne électorale, s'exprima dans *Le Figaro* sur le rôle de la Francophonie. Il est d'ailleurs parfaitement regrettable et assez éloquent quant à un certain nombre de dérives totalitaires du manifeste qui sont peut-être dues au passé maoïste de Le Bris qu'aucune des répliques ne soit entrée dans le volume en question. Afin de remédier cet anathème latent, soient reproduits ici des extraits d'abord de la réaction d'Abdou Diouf:

Je n'ose croire que ceux dont le métier est de penser et de créer veuillent réduire le combat de la francophonie pour le respect et la promotion de la diversité des langues

---

<sup>1</sup> Pour s'en convaincre, on lira avec le plus grand profit l'article 'Pourquoi ils écrivent en français' paru dans *Le Monde* du 21 mars 2009. L'article se consacre à cette Francophonie non issue de l'expansion coloniale; on retiendra notamment cette phrase de la Danoise Pia Andersen: "Quand on y pense, aucun écrivain ne choisit de changer de langue pour écrire en danois. Ou en russe, ou en grec. Si j'étais la France, je m'interrogerais."

et des cultures à une nouvelle guerre de Cent Ans. Il ne s'agit pas de lutter pour ou contre la prééminence de telle ou telle langue. Il s'agit de faire en sorte que la vie de l'homme sous l'effet d'une standardisation ne se transforme en un désert de redondances et de monotonie, ou que les identités culturelles ne deviennent "meurtrières". Il s'agit de construire une communauté mondiale où la recherche de convergences, d'alliances, d'interactions entre les aires de civilisation l'emportera sur les volontés hégémoniques. Et ce dessein, les francophones le revendiquent avec fierté.

Enfin, je regrette que ces idées reçues éclaboussent de leur mépris – sans le vouloir sans doute – tous ces pays que rien ne rattache au passé colonial de la France et qui ont choisi d'adhérer à la francophonie. La langue française n'appartient pas aux seuls Français, elle appartient à toutes celles et à tous ceux qui ont choisi de l'apprendre, de l'utiliser, de la féconder aux accents de leurs cultures, de leurs imaginaires, de leurs talents. Et les francophones d'autres contrées attendent des Français qu'ils ouvrent plus largement leurs manuels scolaires, leurs collections, leurs médias au talent de ces écrivains, de ces chanteurs, de ces cinéastes, de ces artistes qui ont fait le choix de créer en français.<sup>2</sup> (Diouf 2007)

On retiendra également le texte fabuleux de l'écrivain libanais Alexandre Najjar publié le 30 mars 2007. Étant donné le silence qui entoure cette intervention également, en voici un extrait relativement long:

Au Liban, la langue française était parlée avant le Mandat français et se porte toujours très bien, soixante ans après le départ des troupes françaises du Levant. Un Libanais, un Québécois ou un Algérien qui s'exprime en français est francophone, au même titre qu'un Français de Paris, de Bretagne ou de Marseille. Tous appartiennent à une même famille ayant une langue et des valeurs en commun. Cela ne suffit-il pas? Pourquoi faut-il, au nom d'une vision réductrice de la francophonie, remettre en question ce que Senghor et nombre de personnalités majeures de notre temps ont réussi à bâtir dans un formidable élan de solidarité? Pourquoi parler de "*modèles français sclérosés*" et déprécier la littérature française contemporaine, qui compte encore, Dieu merci, d'excellents romanciers, dans le seul but de mieux illustrer l'apport inespéré des écrivains venus d'ailleurs, alors qu'il aurait suffi de dire que ceux-ci peuvent apporter à la littérature française des idées, des sujets, des vocables nouveaux? Le sentiment que nous avons, nous autres, écrivains francophones vivant à l'étranger, c'est que nos collègues qui s'installent en France, dès lors qu'ils décident de s'intégrer dans la vie française, ne supportent plus qu'on ne les assimile pas aux auteurs français et revendiquent la "normalité", alors que l'enjeu n'est pas là: la francophonie est notre dénominateur commun, elle n'a rien de honteux, elle n'a pas

---

<sup>2</sup> *Le Monde des livres*, 24 mars 2007.



besoin d'être intégrée, puis qu'elle intègre déjà, et que, loin de diviser, elle réunit. Que nous importe l'exemple britannique! Il existe entre les pays qui ont le français en partage d'autres considérations, historiques, affectives, humaines, qui font de la francophonie un concept spécifique, inimitable, qu'il serait faux de vouloir reconsidérer par référence au modèle anglo-saxon qui complexe encore nos intellectuels et qui cherche à gommer, au nom de la mondialisation prônée par l'Amérique, la diversité culturelle et le dialogue interculturel que favorise justement la francophonie. (Naijar 2007)

A l'heure qu'il est, plusieurs colloques ont été organisés cherchant à faire le point sur cette notion actuellement en plein essor. Il n'est guère étonnant d'ailleurs que ce soient essentiellement les pays nordiques et anglo-saxons, qui discutent avec le plus d'intérêt cette notion. Il conviendra de revenir sur ce point d'envergure. Autant d'aspects que nous proposons de discuter dans ce qui va suivre, en espérant apporter quelques nouveaux éléments à la discussion qui semble, à l'heure qu'il est, dominée par des idéologues qui recourent à un ton des plus apodictiques. Le ton quelque peu polémique de ce texte est voulu. Tentons alors de situer le présent débat dans la conjoncture mondiale dans le domaine des Lettres et des Sciences Humaines pour déceler les grandes lignes du débat qui a fait naître la notion de littérature-monde.

## **1. La littérature-monde est le reflet d'une France en désarroi**

L'émergence de la littérature-monde survient à un moment où la culture française, pendant longtemps, considérée comme la culture phare dans le monde, se trouve dans une situation de plus en plus contestée. En témoignent notamment deux livres parus ces dernières années qui, en provenance du monde anglophone s'interrogent sur le devenir de la culture française. En même temps, de nombreux auteurs français s'inquiètent également d'une perte de repères culturels qui font partie du canon occidental. C'est ainsi que la Une de l'édition européenne du *Time Magazine* du 2 décembre 2007, *The death of French culture*, provoqua une vive discussion en France sur le rôle de sa culture et de son rayonnement à l'étranger. L'auteur de l'article, Donald Morrison, y fustigeait notamment une littérature française nombriliste et intimiste qui se tient à l'écart du quotidien des Français. Il en fit un livre *Que reste-t-il de la culture française?* publié quelques mois après, postfacé par Antoine Compagnon sous le titre *Le Souci de grandeur*.

Morrison procède d'une manière analogue pour chacun de ses chapitres; après avoir présenté une période de grand rayonnement de la culture, il indique les symptômes de décrépitude et ce dans tous les domaines de la vie culturelle française. Pour ce qui est du

déclin littéraire, il s'agit là d'un passage relativement long dont les idées centrales méritent d'être citées dans leur totalité:

La situation [de la littérature française, a commencé à se détériorer au milieu du XXe siècle avec l'apparition du Nouveau Roman dont les tenants ont choisi de saborder les conventions en vigueur, que ce soit la vraisemblance de l'intrigue, en faveur de l'ivresse de l'expérimentation en donnant des résultats parfois désorientants. [...] Après les pionniers du genre – Nathalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet et Michel Butor – peu d'écrivains d'aujourd'hui se réclament du nouveau roman, qui exerce une influence persistante quoique sous-jacente. Les romans français contemporains gardent souvent un caractère expérimental, autoréférentiel, claustrophobique, si ce n'est nombriliste. [...] A la différence des romanciers du XIXe siècle qui s'emparaient de la question sociale; des écrivains engagés ceux d'avant comme ceux d'après la Deuxième Guerre Mondiale, à la différence encore des écrivains de 1968, les écrivains français d'aujourd'hui se tiennent à l'écart du monde réel, de la politique, de la mondialisation, du terrorisme [...]. (Morrison 2007: 54)

Pareille vision de la littérature française de nos jours relève tout simplement de la caricature et il semble légitime aussi de se poser la question de savoir si la tâche de la littérature est précisément celle de se faire le reflet du monde réel. Prônant une libéralisation et une fin de l'intervention de l'État dans le domaine de la culture, Morrison cherche à mettre une fin définitive à l'exception culturelle, donc à la reconnaissance du fait que la culture n'est pas une marchandise comme les autres et que, par conséquent, elle a besoin d'être protégée.<sup>3</sup> Au demeurant, il n'en vante pas moins la force novatrice d'un certain nombre de jeunes chanteurs français, Cali, Camille et Vincent Delerm, sans se poser la question de savoir si ce n'est pas précisément l'intervention de l'État qui a permis à ces jeunes de trouver leur public, moyennant le quota à la radio dans le cadre de la loi Toubon.

Les réactions en France frôlaient à bien des reprises l'hystérie. Il eût suffi cependant de réagir en argumentant et en présentant les tares argumentatives du texte. L'argumentaire de Morrison est dangereux dans la mesure où pour lui le seul critère est le succès commercial. Sa recette magique est celle d'enlever toute spécificité nationale à la culture, de surtout épargner à un étranger les difficultés (toutes relatives) de la langue française, afin d'assurer le succès d'une culture qui n'aurait en définitive plus rien de français.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Concernant la notion d'exception culturelle, on consultera avec profit: Regourd 2002.

<sup>4</sup> Ainsi, l'auteur critique le nombre de films français qui sont financés par l'État, pour ensuite affirmer:

"Certains d'entre eux y arrivent déjà [à se passer de subventions] Cédric Klapisch avec *L'Auberge espagnole* en 2003 [sic], Mathieu Kassovitz avec *Les Rivières pourpres*, et sa suite, la série des *Taxi*, exploitant la veine des films d'action de Hong Kong, ou encore le récent *Astérix aux Jeux Olympiques*, conçu dès le départ pour le marché international, ont eu du succès auprès du grand public". (Morrison 2008, 68.)

Tous ces films-là représentent des tristes représentants de la sauce cinématographique internationale, mauvaises copies de Hollywood.

Au lieu de fustiger les failles patentées dans l'argumentation du journaliste américain, la culture politique officielle se contentait de ce qu'elle sait faire le mieux: multiplier pétitions et lettres ouvertes. Ainsi, Olivier Poivre d'Arvor, le chef de *culturesfrance*, organisme œuvrant pour le rayonnement de la culture française à l'étranger, a publié une *Lettre à nos amis américains*, dans laquelle les instances de la politique culturelle officielle tombent au regard de la suprématie anglo-saxonne dans l'éternel discours justificatif:

Il est vrai que depuis quelques années, de la France, en matière de culture, faute d'en parler la langue, ce sont nos artistes silencieux qui font du bruit chez vous: le mime Marceau, les silences abyssaux du commandant Cousteau, nos chorégraphes, nos circassiens... Nous résistons avec nos moyens, notre sublime aphonie, notre gêne bégayée, au chahut, au brouhaha du monde, mais nous aimerions bien, encore un peu, modestement à la française, vous impressionner. Nous faire entendre, pousser quelques cris, une ou deux colères. L'entreprise n'est pas simple, quand, avec vos puissantes industries culturelles, vos machines planétaires à projeter les images, les sons, les logiciels, les désirs, vous êtes sinon aimés, du moins respectés dans le monde depuis cinq ou six bonnes décennies.<sup>5</sup> (Poivre d'Arvor 2008)

Il est vrai que c'est notamment la Une du *Time* qui a provoqué une vive discussion en France sur le rôle de sa culture. Elle tombe en effet en plein *déclinisme*, spécialité française depuis quelques années, espèce d'auto-flagellation nationale dont témoigne des textes innombrables portant des titres emblématiques du genre *La France tombe* qu'il n'est point besoin de citer ici.

Un autre texte, certes moins spectaculaire et moins médiatisé mais plus cohérent dans l'argumentation et plus idéologique est celui de Perry Anderson, *La Pensée tiède. Un regard critique sur la culture française*, violent réquisitoire contre l'état actuel de la culture française, bien écrit et dont l'auteur ne dissimule en rien son idéologie marxiste, laquelle est explicite dès le paratexte.

Perry Anderson situe le faite de la culture française et de son rayonnement à l'étranger sous le règne du général de Gaulle lorsque la France manifestait une véritable envie d'indépendance nationale et le désir d'assumer son rôle dans le monde:

S'il y avait un pays, à cette époque, auquel ne s'appliquait pas la notion de déclin, c'était bien la France. Dotée d'une économie vigoureuse, d'un État exceptionnellement fort, d'une politique extérieure intrépide, elle n'avait jamais fait preuve d'autant de dynamisme depuis la Belle Époque.

---

<sup>5</sup> Ce n'est d'ailleurs pas en coupant les moyens à des Instituts français et en renonçant systématiquement à l'emploi du français et en France et dans des contextes internationaux que l'on remédiera à l'aphonie mentionnée dans le texte.

Le rayonnement du pays était aussi culturel. La création de la Ve République coïncida avec un épanouissement d'énergies intellectuelles qui mit la France à part pendant quarante ans. Rétrospectivement, le nombre des idées qui ont connu un retentissement mondial est saisissant. (Anderson 2005, 17sq)

Or, Anderson dresse également le portrait d'une France dont le déclin culturel est inéluctable: le paysage médiatique en pleine dégringolade, une littérature qui ne fait plus rêver le monde, un cinéma qui va un peu moins mal que le reste, un monde philosophique dominé par quelques pseudo-intellectuels de seconde zone... A qui la faute? Anderson incrimine la montée de l'intelligentsia de droite, incarnée pour lui par deux historiens Pierre Nora et François Furet qui seraient implicitement chargés de mettre en œuvre la suprématie intellectuelle de la droite, d'en assurer l'hégémonie intellectuelle pour reprendre le terme de Gramsci. Et c'est avec la victoire des intellectuels non-marxistes sous Mitterrand que commence pour lui le déclin de la culture française.

Il me semble plus que révélateur qu'à un moment où plus que jamais les fondements mêmes du rayonnement de la culture se trouvent remis en question émerge un questionnement sur le rôle qui revient à la littérature d'expression française avec toutes les implications que cela apporte.

## **2. Les défenseurs de la littérature-monde procèdent à un certain nombre d'amalgames terminologiques**

Il paraît plus qu'étonnant que, de la plus formelle des manières, les adeptes de la littérature-monde décrètent la fin de la Francophonie. De laquelle d'abord? On a coutume à présent de distinguer la francophonie avec un petit f de la Francophonie avec un grand F. Si la première renvoie au simple fait de parler français, la deuxième est d'ordre plus institutionnel dans la mesure où elle renvoie à l'adhésion à l'Organisation Internationale de la Francophonie. Quant à cette dernière, il semble qu'une mise au point s'impose. Une certaine gauche a coutume de fustiger la Francophonie comme une survivance du colonialisme, tout en oubliant un certain nombre de choses. Au lendemain de la décolonisation a surgi la question du rôle qui revient à la langue française dans les anciennes colonies et au statut du français dans un monde dominé par les Etats-Unis. En témoigne particulièrement le numéro spécial *Le Français, langue vivante* de la revue *Esprit* paru en novembre 1962. Les enjeux d'une communauté francophone y sont clairement formulés:

Nous sommes désormais interdépendants: qu'un journal de langue française cesse de paraître quelque part dans le monde et c'est une défaite pour toute la

communauté: qu'une école française de plus naisse où que ce soit dans le monde et c'est une victoire commune. Il n'est sans doute pas de civilisation qui, à travers les âges, ait manifesté au même point que la française, le sens de l'accueil et de la générosité, il n'en est pas qui ait exprimé un sens aussi élevé de l'humanisme; il n'en est pas qui ait su se faire adopter aussi universellement et qui ait marqué les peuples les plus divers. Dès lors, en œuvrant avec ferveur, avec passion, pour défendre et pour faire rayonner toujours davantage la langue et la culture françaises, nous ne pratiquons pas un quelconque impérialisme intellectuel, mais nous contribuons à maintenir certaines de plus hautes valeurs spirituelles de l'humanité. (Léger 1962: 2)

C'est d'ailleurs en déclarant la fin de la francophonie que les auteurs bafouent celles et ceux qui, au quotidien, et dans un environnement rude œuvrent pour le rayonnement de la langue et de la culture françaises dans le monde. Il est à noter également que la fondation de *l'Agence de Coopération Culturelle et Technique* qui précède la fondation de l'Organisation Internationale de la Francophonie s'est faite en 1969 au Niger sans la participation de la France, laquelle n'a jamais demandé la fondation d'une telle organisation et qui au départ restait assez réticente, de crainte d'une visée néocolonialiste que l'on pourrait lui reprocher.<sup>6</sup>

Force est ainsi d'admettre que le reproche d'impérialisme est à nuancer car l'initiative provenait très clairement des anciennes colonies. Par ailleurs, l'Organisation Internationale de la Francophonie est une organisation internationale à laquelle aucun pays du monde n'est obligé d'adhérer. Ce sont les pays eux-mêmes qui décident d'adhérer ou non et comme toute organisation les pays membres sont parfaitement en droit de la quitter. On pourrait à la limite reprocher à cette organisation un manque de rigueur et un certain laxisme en ce qu'elle se soucie peu finalement de l'emploi de la langue française des pays adhérents dans des contextes internationaux. Par ailleurs, la majeure partie des dirigeants de l'OIF sont, à l'instar de l'actuel président Abdou Diouf, d'origine africaine. Il paraît ainsi assez injustifié de lui reprocher une visée néocolonialiste. Les initiatives que prend l'OIF visent un assez large éventail de thèmes, trop large lui reprochent d'aucuns. Outre l'emploi de la langue française, elle œuvre pour le respect des droits de l'homme, pour la démocratie et le développement durable dans les pays du Sud. Ceux qui trouvent ces idées répréhensibles ces idées sont libres de déclarer la fin de la Francophonie.

Il semble ainsi que les signataires du manifeste se font une idée assez simpliste d'une organisation assez complexe qu'ils confondent sans doute avec un certain nombre de structures postcoloniales qu'on regroupe sous le terme de *Françafrique*. Il s'agit là d'une tendance qui reproche à la France de maintenir une certaine zone d'influence en Afrique en

---

<sup>6</sup> On trouve d'ailleurs des arguments judicieux dans Tréan 2006. On consultera également avec un certain profit Wolton 2006.

soutenant dictateurs et autres potentats. Nous ne pouvons d'ailleurs ici entrer dans ce débat qui mériterait à lui des pages.

### 3. La littérature-monde s'inscrit dans une tradition anglo-saxonne qui n'est guère applicable au cas francophone

Si le malentendu entre le monde anglo-saxon et le monde francophone n'est point chose nouvelle, depuis un certain nombre d'années la contestation provient de l'intérieur même de l'espace littéraire francophone, au sein duquel s'élèvent des voix qui se font les apôtres d'une nouvelle notion littéraire, la dite "littérature-monde" qui vise à remplacer une Francophonie prétendument en panne. La littérature-monde est l'adaptation assez fidèle du terme des *World Literatures in English*, notion censée remplacer celle des Commonwealth Literatures jugée trop impérialiste.<sup>7</sup> Cette filiation est d'ailleurs revendiquée par le Michel Le Bris, fondateur de la notion de *Littérature-monde*, notion qu'il dépeint comme la résultante de la rencontre avec le monde anglophone, notamment avec la revue *Granta* de Cambridge. première revue qui cherche à conceptualiser la dite *World fiction*. Le Bris de raconter cette rencontre dans les termes suivants:

La "révolution Granta" allait bouleverser le paysage littéraire anglais: ce désir de monde, ce souci, par-delà tout genre d'une littérature qui dise le monde. Autrement dit, aussi l'affirmation qu'il n'est pas de "littérature pure" qui se construirait dans la mise en parenthèses préalable du monde, autoréférentielle, pur jeu de langage, texte ne renvoyant jamais qu'à d'autres textes, bref que la littérature n'est jamais vivante que lorsqu'elle entretient avec le monde un rapport un rapport d'incandescence. "Le dehors guérit" écrivait Stevenson, en ajoutant aussitôt que "tout récit de voyage est une autobiographie réussie" [...].

Une révolution, qui allait bien au-delà du *travel writing*, entendu comme genre, et devait donner un élan décisif à ce que Fuentes appela plus tard la world fiction. (Le Bris 2004, 58)

---

<sup>7</sup> Et qui est à son tour vivement critiquée par Salman Rushdie dans les *Patries imaginaires*: "La définition la plus proche que je pus obtenir avait une résonance ouvertement paternaliste: il apparaît que la littérature du Commonwealth est cet ensemble d'écritures créé, je crois, en langue anglaise, par des personnes qui ne sont pas elles-mêmes des Anglais blancs, ni des Irlandais, ni des citoyens des États-Unis d'Amérique. [...] Maintenant la 'littérature du Commonwealth' devenait une chose très désagréable. Ce n'était pas seulement un ghetto, mais un ghetto d'exclusion. Et la création d'un tel ghetto avait pour effet le sens du terme 'littérature anglaise' – que j'ai toujours considéré comme signifiant simplement de langue anglaise – pour en faire quelque chose de ségrégationniste sur les plans topographique, nationaliste et peut être même raciste." Cité dans Moura 2007, p.8. On trouvera des éléments critiques concernant la notion de littérature-monde chez Porra, 2008, On consultera également l'excellent article de Wilfert- Portal (2008).

L'avènement de la littérature-monde et les tentatives de conceptualisation qui y sont attenantes sont enchevêtrées avec la parution, depuis les années 1980, de textes critiques s'interrogeant sur la condition postcoloniale, comme *The Location of Culture* de Homi Bhababa, *Modernity at Large* d'Appadurai ou bien *Can the Subaltern speak* de Spivak. Les arguments de ces textes se ressemblent tous plus ou moins: étant donné que les limites entre le centre et la périphérie s'effacent, il convient de repenser les limites entre le monde anciennement colonisateur et les anciennes colonies, parce que la culture telle que nous la vivons à présent est inéluctablement le résultat de plusieurs cultures qui entrent en contact créant de la sorte un "troisième espace", sorte de culture hybride entre les deux. Cette esquisse est bien évidemment tout à fait caricaturale, mais soulève la question d'envergure en quoi ces théories sont vraiment nouvelles. La critique latino-américaine des années 1950 s'est déjà posé la question de la *transculturación* dans ces pays multiculturels s'il en est et posé ainsi les fondements de la critique postcoloniale. Or, la mauvaise idée qu'a eue la critique de l'Amérique du Sud était d'exprimer ses théories en espagnol, langue parlée dans le monde mais qui n'a pas la côte sur le marché international du savoir. Le fait que la majeure partie de ces études provient du monde anglophone relève d'une autre question, celle de la domination de l'Université anglophone.

#### **4. La littérature-monde a besoin d'être située dans la République mondiale des Lettres et du Savoir**

Nous l'avons vu, les fondateurs du concept de littérature-monde se réclament du concept de *World Literatures in English*, lui non plus exempt d'ambiguïtés et de heurts. Qui plus est, la critique postcoloniale fut, dans sa majeure partie, développée dans les pays d'inspiration anglo-saxonne et s'appuie notamment sur les penseurs d'origine indienne qui ont fait des études dans les prestigieuses universités occidentales. Il s'agit là de toute une série de textes qui viennent d'ailleurs de paraître en France, un fait qui va sans doute profondément bouleverser le paysage scientifique français.

Les départements de français du monde anglophone ont, dès le début des années 1990, fait des efforts pour appliquer ces théories, enrichies de quelques bribes sommaires de Fanon et de Foucault, au monde francophone. Ces textes sont une source inépuisable pour mettre en lumière les malentendus entre les mondes anglo-saxon – celui qui détient un pouvoir discursif sans pareille et francophone dont il peine, à mon sens, à comprendre les modes de fonctionnement. C'est ainsi que les manuels universitaires et anthologies consacrés à la question – et qui sont sans exception rédigés en langue anglaise et fustigent du même coup un certain impérialisme français – constituent des objets d'analyse fabuleux quant au regard quelque peu condescendant et parfois arrogant que jette le monde anglo-

saxon sur la France. C'est ainsi que le projet de la Francophonie est de manière simplifiée assimilée au fait postcolonial, créant maints malentendus comme dans le passage suivant:

These tensions are nowhere more acute than in relation to minorities originating in ex-colonies who have now settled in France. French speaking to a very large extent, yet culturally distinct in other ways and still marked by exclusionary memories of the colonial period, these minorities defy the political logic of francophonie by being residents and in many cases citizens of France while appearing to many among the majority population to belong elsewhere. Cutting across the binary logic that opposes "insiders" to "outsiders", they are creating what Homi Bhabha has described as a hybrid "third space" that allows for the emergence of new cultural forms "new structures of authority, [...] and new political initiatives". (Hargreaves/ Mc Kinney 1997: 4)

Ce qui est défié par la présence de Francophones nés hors-France n'est pas la Francophonie en tant que principe, mais le principe de territorialité ainsi que la politique d'immigration de la France. Cette vision différente repose également et c'est là que le bât blesse sur une vision foncièrement différente de l'État et des valeurs républicaines. Le monde anglophone peine à appréhender un certain nombre de spécificités du modèle français d'une République envisagée avec Ernest Renan comme un plébiscite quotidien, de gens qui non seulement désirent vivre ensemble, mais encore partagent un minimum de valeurs et de règles assurant justement l'unité dans la diversité, sans toutefois ériger la diversité en valeur absolue.

On peut d'ailleurs aussi bien considérer la Francophonie comme un troisième espace à la Homi Bhabha (Bhabha) 1994) en ce qu'elle représente un espace multinational permettant l'émergence de nouvelles formes culturelles et de représentation allant au-delà d'une logique purement symbolique et rhétorique. Les malentendus et mésinterprétations de ce genre mériteraient une étude à part il faut se contenter de cet exemple précis en guise d'illustration. On pourrait ainsi, avec Bourdieu et sa théorie du champ – malgré les réticences qu'on est en droit d'exprimer à l'égard de Bourdieu, développer une anatomie du champ mondial du savoir. En effet, les chercheurs, souvent réduits à des existences précaires, tentent constamment d'augmenter leur capital symbolique en publiant des articles. De nos jours, ce sont essentiellement les critères bibliométriques qui régissent la valorisation d'un texte écrit. Écrivant ces lignes, j'augmente donc potentiellement mon capital symbolique. Publiant ce texte dans une revue en dehors des revues anglophones en dehors du Royaume-Uni et des États-Unis cependant cette valorisation demeure toute relative. Les capitaux à la fois réel et symbolique se trouvent concentrés dans les prestigieuses universités américaines, modèle auquel aspirent toutes les universités occidentales. Autour



de ce système doté d'un prestige hors du commun gravitent les bonnes universités du Royaume-Uni, ensuite les autres du monde anglophone. Ce système se trouve cimenté par un palmarès des Universités mondiales qui repose essentiellement sur le nombre de publications en langue anglaise dans les revues internationales en anglais.

De la sorte, la boucle se referme, les penseurs postcoloniaux voient circuler leurs idées depuis l'univers anglo-saxon et le prestige de ces Universités assure la circulation mondiale des idées lesquelles sont avidement reprises par les pays anglo-saxons et nordiques.

## **5. La littérature-monde n'entraîne guère la diversité**

Toutes ces tentatives cependant sont également de plus en plus remises en cause depuis un certain nombre d'années, dans la mesure où l'on a compris que la notion aussi de postcolonialisme s'inscrit dans un champ de force délicat qui est lui aussi déterminé aussi par des questions de pouvoir sont malheureusement souvent occultées.. C'est l'étude *The Postcolonial Exotic. Marketing the margins* de Graham Huggan qui a su formuler une attitude critique vis-à-vis des *Postcolonial Studies* de provenance nord-américaine en les situant dans le champ culturel qui les a fait naître et qui les propage. (Huggan, 2001) Étant donnée la pertinence argumentative du texte, il mérite que l'on s'y attarde quelque peu. Huggan y soulève dans un premier temps la question de savoir ce qu'est un auteur postcolonial. En effet, pour ce qui est du cas anglophone, force est de constater que la majeure partie des auteurs postcoloniaux sont d'éminents citoyens du Royaume-Uni. Par ailleurs, Huggan inscrit la présente discussion sur le fait postcolonial dans une évolution de la société du spectacle, pour reprendre une formule de Guy Debord, et dans l'anatomie dans l'échange universel de biens symboliques. Certains chercheurs reprochent notamment aux mouvements postcoloniaux de prolonger la condition coloniale, dans la mesure où les matières premières du Sud (littéraires, musicales, culturelles dans un contexte plus large) sont en quelque sorte peaufinées dans les Universités de l'Occident pour en tirer un maximum de bénéfices au sein d'un marché mondialisé du savoir.

Indissociablement liées avec la notion de mondialisation, les études postcoloniales font leur une vision euphorique du décroissement de la nation, de l'ouverture sur le monde, une théorie de la mondialité (*worldliness*) faisant fi des limites jadis imposées par l'État-nation, Les mouvements migratoires à travers le monde et les nouvelles solidarités qui en découlent lacent un défi à une vision purement territoriale de la chose littéraire, en décroissant les genres et en la libérant de son assise nationale. Pour tentante que puisse paraître cette approche, elle n'en représente pas moins un pas de plus vers le consommateur universel qui consomme des produits universels et homogènes. Il s'agit en

somme de remplacer un impérialisme par un autre, le colonialisme est remplacé par un d'un marché universel de la commodité, dans lequel s'inscrivent des textes littéraires consensuels qui feignent d'effacer toute différence culturelle tout en satisfaisant les besoins d'un lectorat se situant largement en Occident. Dans une perspective marxisante, mais néanmoins pertinente, Ahmad critique l'industrie mondiale à créer des termes et des textes consensuels de la manière suivante:

Rarely in the latter half of the present century has one come across so unabashed a recommendation that the world, especially the Orient – Palestine, Algeria, India – and indeed all races, white and black should be consumed in the form of those fictions of this world which are available in the bookshops of the metropolitan countries; the condition of becoming this perfect consumer, of course, is that frees oneself from stable identities of class, nation, gender. Thus is that sovereignty comes to be invested in the reader of literature, fully in command of an imperial geography... This is the imperial geography not of the colonial period but of late capitalism; commodity acquires universality, and a universal market arises across national frontiers and local costumes, while white trade joins black trade. When cultural criticism reaches the point of convergence with the global market, one might add, it becomes indistinguishable from commodity fetishism. (Ahmad 1992: 217)

Il convient d'ailleurs de ne pas oublier que nous sommes à l'heure qu'il est en présence d'une véritable industrie du postcolonial avec un marketing d'envergure dans lequel s'inscrivent toutes sortes de produits, des CDs de musique du monde et des manuels pour les étudiants des premiers cycles universitaires,. Ainsi, l'on observe une certaine labellisation de la chose littéraire qui ferait se retourner dans sa tombe Adorno, auteur du memorable essai *Kulturkritik und Gesellschaft*. J'argumenterais volontiers que la notion de littérature-monde est un label qui cherche à faciliter le marketing d'une certaine littérature de langue française en provenance des pays du Sud. Or les labels francophonie ou Francophonie ne font plus guère rêver car on les attache facilement et à tort à un certain imaginaire colonial de plus en plus controversé en France. Parallèlement, et le paradoxe est là, l'initiative provient de milieux très marqués à gauche, en effet, Michel Le Bris n'a jamais escamoté son passé maoïste. Ce sont donc bien souvent les défenseurs d'une ouverture de la chose culturelle qui participent en dernière conséquence à sa dévalorisation, déjà fustigée par Finkelkraut dans *La Défaite de la pensée*. En voulant libérer la chose culturelle de son bagage "classique", on crée en dernière conséquence des catégories aisément exploitables par les experts du marketing dans les grandes maisons d'édition, fait qui explique également pourquoi le manifeste a paru chez Gallimard dans le sixième arrondissement parisien et non pas aux Nouvelles Éditions Africaines à Lomé.

En effet, les études littéraires et culturelles tendent dorénavant à privilégier la périphérie, porteuse d'un supposé potentiel de résistance contre le discours dominant et défiant un centre prétendument porteur d'oppression coloniale. Et c'est là que réside le paradoxe des études postcoloniales: un Occident en mal d'aventures et en manque d'idéologie comble ce désir en cherchant des textes ailleurs. En même temps, c'est bien l'Occident qui garde la mainmise sur les textes et leur (non-) canonisation. Et, puisque les textes postcoloniaux servent en premier lieu à satisfaire un besoin éminemment occidental, la qualité proprement littéraire passe parfois à l'arrière-plan pour privilégier un exotisme tempéré et accessible au grand public. Il faut en convenir: le tournant et l'ouverture vers le fait postcolonial a ouvert des portes, enrichi le canon de textes littéraires en Francophonie, et il est tout à fait heureux que de nouvelles voix fassent entendre leurs voix et nous relatent le monde de leur perspective. Le danger réside dans les étiquettes souvent trop hâtivement accolées dans un pur but de commercialisation.

### **En guise de conclusion**

De manière condensée, la question de la littérature-monde permet d'aborder autant de phénomènes de la chose littéraire de nos jours, celle de l'ailleurs et d'un exotisme souvent facile (qui fait qu'il est extrêmement difficile d'entrer dans un parc public un soir d'été sans qu'il y ait des jeunes qui font du djembé), celle du marketing littéraire, de la domination des Etats-Unis dans le monde et de tout un "paratexte festif" qui transforme la culture un événement constant et lassant. Nous avons vu que les défenseurs de la littérature-monde partent d'un postulat problématique, à savoir un lien entre la langue et la nation qui n'a dans le cas du français jamais existé. Il me semble tout aussi éloquent qu'aucun des pourfendeurs de leur concept n'ait été invité à participer au recueil. A cela s'ajoute une certaine glorification de l'ailleurs, laquelle est inspirée par le monde anglophone où cependant la notion de *World Literatures* est tout aussi contestée. Citons, en guise de conclusion, le professeur Lapacherie de Pau qui, dans un article consacré à la littérature-monde et au festival de littérature "Étonnants voyageurs" organisé tous les ans à Saint-Malo, résume en termes suivants et il me semble qu'on ne saurait mieux dire:

Ce festival, qui se tient à Saint-Malo, ville de corsaires qui pillaient les navires marchands ennemis pour le compte du roi de France, est, comme les milliers de festivals d'été, Avignon, la Roque d'Anthéron, la Chaise-Dieu, etc. une affaire de tourisme, de media, de caméras, d'agences photographiques, d'envoyés spéciaux, de pub, d'images. C'est le royaume d'*Homo festivus*, cet homme nouveau qui uniformise la planète par la fête. Or, la littérature n'est pas un trait d'union; elle sépare, elle dit

“non”, c’est un tiret de séparation. Elle ne se plie pas à l’ordre du monde, fût-il divers, multiple, pluriel; elle n’est soumise à rien, surtout pas au monde. Elle est dissensus, négation, rupture, opposition. Elle s’écarte, elle se démarque, elle s’éloigne. Elle n’est pas grégaire. Si elle unit, c’est à l’idéologie, à la propagande, à la pub, au monde uniforme, tel que les Puissants le fabriquent. A quoi bon écrire, si c’est pour répéter avec des mots français les images qui défilent en continu sur tous les écrans du monde? (Lapacherie 2007)

## Bibliographie

- ANDERSON, Perry (2005). *La pensée tiède*. Un regard critique sur la culture française, suivi de *La pensée réchauffée* de Pierre Nora, Paris, Gallimard.
- AHMAD, Aijaz (1992). *Theory: Classes, nations, literatures*, Londres, Verso, 217.
- BHABHA, Homi K (1994). *The Location of Culture*, Londres/New York, Routledge.
- DIOUF, Abdou (2007). "La Francophonie, une réalité oubliée", *Le Monde* 20 mars.
- HARGREAVES, Alec C. / MC KINNEY, Marc (1997), *Postcolonial Cultures in France*, Londres/New York, Routledge.
- HUGGAN, Graham (2001). *The Postcolonial Exotic. Marketing the margins*, London/New York, Routledge.
- LAPACHERIE (2007), Jean-Gérard, La littérature sans le monde, Mondesfrancophones, 23 septembre. [consulté le 24 novembre 2009] URL: [www.mondesfrancophones.com/Lapacherie](http://www.mondesfrancophones.com/Lapacherie)
- LE BRIS, Michel (2007). "Pour une littérature-monde", *Le Monde*, 17 mars 2007, p.1.
- LE BRIS, Michel (2004), "Pour une littérature-monde", *Magazine littéraire*, juin 2004, p. 54.
- LE BRIS, Michel, ROUAND, Jean (2008). *Pour une littérature-monde en français*, Paris, Gallimard.
- LEGER, Jean Marc (1962), "Une responsabilité commune", *Esprit*, nr. spécial *Le français, langue vivante*, novembre, p. 1-12.
- MORRISON, Donald (2008). *Que reste-t il de la culture française? suivi de Le Souci de grandeur*, Paris, Denoël.
- MOURA, Jean Marc (2007), *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (édition augmentée), Paris, PUF.
- NAIJAR, Alexandre (2007). "Expliquer l'eau par l'eau", *Le Monde des livres*, 30 mars.
- POIVRE D'ARVOR, Olivier (2008), "Lettre à nos amis américains". [consulté le 28 novembre 2009]. URL: [www.culturesfrance.com/medias/userfiles/supplement.pdf](http://www.culturesfrance.com/medias/userfiles/supplement.pdf)
- PORRA, Véronique (2008). "Pour une littérature-monde en français. Les limites d'un discours utopique", in: *Intercâmbio*, 13, pp. 33-54.
- REGOURD, Serge (2002). *L'exception culturelle*, Paris, PUF (Que sais-je).
- TREAN, Claire (2006), *La Francophonie*, Paris, Le Chevalier bleu.
- WILFERT-PORTAL, Blaise (2008) "La littérature française dans la mondialisation", *La vie des idées*, 1<sup>er</sup> juillet [consulté le 27 novembre 2009]. URL: <http://www.laviedesidees.fr/La-litterature-francaise-dans-la.html>
- WOLTON (2006), Dominique, *Demain la Francophonie*, Paris, Gallimard.



# AUX PERIPHERIES...

NATHALIE CARADEC  
ENSSAT Lannion – Rennes 1  
nathalie.caradec@enssat.fr

## Résumé

Depuis quelques années, de vifs débats traversent le champ de la critique française, comme si la littérature française se sentait menacée par des concepts plus ou moins nouveaux, qui occupent le devant de la scène. Ainsi, les termes de littérature francophone, littérature postcoloniale, littérature-monde, sont fortement relayés par les medias et interpellent le milieu universitaire. Le concept de francophonie est déjà utilisé depuis plus d'un siècle, mais sa signification a beaucoup évolué depuis son origine et bien des voix en contestent les contours. La littérature-monde, lancée par un collectif d'écrivains s'inscrit dans cette démarche. Les études postcoloniales, encore assez timides en France, offrent un nouveau regard critique particulièrement dynamisant. Nous souhaitons, d'une part, reprendre ces concepts, en préciser les contours et les évolutions, voire les points de convergence et de divergence. D'autre part, il nous semble que ces approches et les enjeux auxquels elles renvoient peuvent proposer aux littératures régionales des pistes de réflexion fécondes pour mieux se définir.

## Abstract

The francophone term has already been used for more than a century, but its meaning has changed significantly since its first use and many people contest some of its aspects. The idea "francophone literature" put forward by a group of writers is part of this contestation.

Postcolonial studies, still in their infancy in France, offer a new, particularly constructive point of view. We would like, on the one hand, to redefine these concepts, stating the precise limits and evolutions, to highlight the points of agreement and disagreement. On the other hand, it would appear that these all-important questions and consequences can provide new ideas about how to better study regional literature.

**Mots-clés:** francophonie, littérature-monde, littérature postcoloniale, littérature régionale.

**Keywords:** francophone literature, world-literature, postcolonial literature, regional literature

Depuis quelques années, de vifs débats traversent le champ de la critique française, comme si la littérature française se sentait menacée par des concepts plus ou moins nouveaux lancés sur le devant de la scène. Ainsi, les termes de littérature francophone, littérature postcoloniale, littérature-monde, sont fortement relayés par les médias et interpellent le milieu universitaire de façon récurrente.

Le concept de francophonie est déjà utilisé depuis plus d'un siècle, mais sa signification a beaucoup évolué depuis son origine et bien des voix en contestent les contours. La francophonie, pour certains, reste entachée de son lien étroit avec la décolonisation et le temps semble venu de dépasser cette vision initiale, peut-être trop inféodée à une composante politique. La littérature-monde, lancée par un collectif d'écrivains, s'inscrit dans cette démarche. Les études postcoloniales, encore assez timides en France, offrent un nouveau regard critique, particulièrement dynamisant. Nous prendrons donc comme point de départ le manifeste de Michel Le Bris pour revenir sur la voie initiée par la critique postcoloniale, avant d'ouvrir des perspectives d'approche d'une littérature régionale trop souvent méconnue.

## 1. Un paysage aux contours mouvants

Dans cet ensemble de questionnements et de réponses multiples, partons du récent manifeste écrit par Michel Le Bris et quelques écrivains. Ce premier ancrage permet de chercher les raisons d'un changement de considération perçu comme une nécessité en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle. Ces dernières années, plusieurs prix ont récompensé des écrivains qui – jusque là – étaient le plus souvent ignorés ou peu considérés. S'ils attirent le regard des lecteurs (et des médias) sur des œuvres, des démarches, des liens complexes avec la langue française, des chemins personnels parfois riches en détours, il n'en demeure pas moins que ces prix ne constituent pas une reconnaissance de l'université française et de ses rouages. Comme le souligne Jean-Marc Moura, le concours de l'agrégation de Lettres modernes, par exemple, n'offre qu'une portion congrue aux auteurs francophones (Moura, 2007:161). Néanmoins, peut-être faut-il interpréter ces récompenses de façon optimiste et y voir "les indices d'une évolution des sensibilités, sinon d'un basculement d'époque." (Le Bris, 2007: 24).

Le terme de littérature-monde est lancé par Michel Le Bris, dès 1992, dans son essai *Pour une littérature voyageuse*: il évoque le besoin, pour la littérature, de s'ouvrir au monde, d'écouter le monde, de dire le monde. En 2007 il est au cœur d'un manifeste cosigné par quarante-quatre écrivains qui veulent offrir un nouveau point de vue sur la littérature française et la littérature francophone, point de vue qu'ils prolongent quelques mois plus tard dans l'ouvrage du même nom, *Pour une littérature-monde*, dans lequel vingt-cinq plumes



tissent une vision revivifiée de la littérature. L'approche des auteurs du *Manifeste* remet en question le modèle de la francophonie, ou plus exactement, d'une francophonie trop liée à ses origines politiques et à la colonisation-décolonisation:

Elle aurait pu venir plus tôt. [...] Comment s'en étonner si l'on s'obstine à postuler un lien charnel exclusif entre la nation et la langue qui en exprimerait le génie singulier puisqu'en toute rigueur l'idée de "francophonie" se donne alors comme le dernier avatar du colonialisme? [...] Ce qu'entérinent ces prix d'automne est le constat inverse: que le pacte colonial se trouve brisé, que la langue délivrée devient l'affaire de tous, et que, si l'on s'y tient fermement, c'en sera fini des temps du mépris et de la suffisance. Fin de la "francophonie", et naissance d'une littérature-monde en français: tel est l'enjeu, pour peu que les écrivains s'en emparent. (*Le Monde*, 2007)

Cette nouvelle proposition a immédiatement rencontré un écho dans les médias et, relativement rapidement, l'université s'est à son tour interrogée, par plusieurs colloques en France ou à l'étranger, sur l'intérêt et la pertinence de cette appellation. En effet, ce manifeste vient mettre à mal des champs bien établis, proposer des perspectives et tenter de mettre en relation la langue et la littérature françaises dans une diversité qu'elles ignorent parfois. Sans résumer ici l'intégralité du manifeste, plusieurs points importants méritent d'être repris dans le cadre de notre réflexion. Les auteurs justifient ce nom: "Littérature-monde parce que, à l'évidence multiples, diverses, sont aujourd'hui les littératures de langue française de par le monde, formant un vaste ensemble dont les ramifications enlacent plusieurs continents." (Le Bris, *Le Monde*, 2007). Ces auteurs souhaitent en finir avec les connotations négatives souvent liées à la notion de francophonie. Plutôt que de considérer la littérature francophone comme une périphérie de la littérature française, il s'agit au contraire de changer de point de vue: "L'idée était d'imaginer celle-ci comme un élément de la littérature francophone et non, comme c'est le cas, de toujours définir les lettres francophones comme une dépendance de la littérature française." (Mabanckou, site web).

S'affranchir du besoin de reconnaissance de la capitale et de la métropole françaises afin de s'affirmer au monde comme une composante de la diversité: un éloge du divers décliné dans la langue française. Une fois le kaléidoscope littéraire (re)considéré, chaque auteur écrivant en français peut trouver sa place et s'interroger sur son rôle:

Qu'apportons-nous au monde, ou que devrions-nous apporter au monde, nous autres écrivains qui avons en partage la langue française? La réponse à cette question traduira notre posture à venir. Y répondre c'est entamer l'édification d'une forteresse. S'y dérober c'est continuer à entendre la chronique annoncée de notre défaite devant le grondement du monde... (Mabanckou, 2007: 61-62)

Très rapidement, on touche du doigt la relation entre la nation et sa langue, entre le français et les littératures française et francophone. C'est pourquoi la démarche des auteurs du *Manifeste* peut bousculer les habitudes et les définitions des champs de la littérature française, et de la littérature francophone. Se libérer des carcans d'un présent qui ne se dégage pas suffisamment de son passé, renouer avec une création sereine dans une langue que l'écrivain s'approprie comme sienne, sans avoir à se justifier. C'est dans cette démarche que se situent les auteurs du *Manifeste*:

Fin aussi d'une conception impérialiste de la langue. Ou bien en effet l'on postule un lien "charnel" entre la nation et la langue qui en exprimerait le génie singulier et dans ce cas, en toute rigueur, la francophonie s'avoue comme le dernier avatar du colonialisme, ou bien l'on délie le pacte langue-nation, de sorte que la langue, libérée, devienne l'affaire de tous, en tous lieux. (Le Bris, 2007: 45-46)

S'il émet des réserves sur la réelle portée de la démarche de Le Bris, Jean Marc Moura dans *La Situation postcoloniale*, reconnaît que ce manifeste:

Prend acte de la particularité du système littéraire français, assignant à la francophonie un statut subalterne. Il porte un diagnostic juste sur l'organisation des lettres de langue française, et insiste sur l'intérêt des littératures francophones et la nécessité de cesser de les reléguer à la périphérie de nos lettres. Il rejoint ainsi la perspective de la critique postcoloniale. (Moura, 2007: 108).

Le manifeste n'est évidemment pas né seulement de ce constat, il se situe dans le prolongement, entre autres, de la réflexion d'Edouard Glissant. S'il s'est d'abord imprégné de la négritude, il a dépassé cette thèse et développé au fil de son œuvre très dense – roman, poésie, théâtre, essai – l'éloge du divers. S'inscrivant dans une identité-relation qui, loin de chercher la domination de l'identité racine, cherche à se mettre en écho des autres voix du monde, afin de composer le tout-monde. La langue et la littérature, la langue dans la littérature, sont donc au cœur de cette vision de la création littéraire et, au-delà, de l'humain dans un monde sans frontières. L'œuvre de Glissant aide à repenser les relations, y compris au sein de la littérature française et francophone. Les définitions fermées tombent devant une pensée de l'archipel qui déplace les murs et qui fait voler en éclat – de fait – l'idée d'un centre (Paris? la métropole?) et d'une périphérie (la francophonie?). L'œuvre de Glissant, tout à la fois fragmentée et totalisante, continuité poétique et politique, par le prisme du paysage notamment, travaille à cette ouverture large sur le "tout-monde", ce "qui nous est donné et que nous n'avons pas encore exploré". (Glissant, 2007: 83)

Si les mots de Glissant tentent de dire cette ouverture, cette échappée vers les terres et les hommes, comment sa parole est-elle réellement entendue aujourd'hui? Il nous semble que les auteurs du *Manifeste* se situent dans la continuité de son approche, dans ce besoin vital de se jouer des horizons et de dire le monde, en français, dans la mise en relation du monde et des échos du monde.

Afin de poursuivre notre réflexion sur cette notion de périphéries qui se déclinerait par rapport à un centre français (ou parisien), essayons de mieux cerner les enjeux et les difficultés auxquelles se heurte la critique postcoloniale.

## 2. La critique postcoloniale en France aujourd'hui

Si elle est partie prenante de la démarche critique depuis une trentaine d'années dans les pays anglo-saxons, la critique postcoloniale a bien du mal en France, encore aujourd'hui, à faire entendre sa voix. Marie-France Smouts, dans son ouvrage *La Situation postcoloniale, Les postcolonial studies dans le débat français*, définit son théorème postcolonial à la française, fondé sur trois propositions:

Le fait colonial fait partie intégrante de l'histoire de notre présent; la domination coloniale a bouleversé les sociétés d'outre-mer, elle a aussi profondément marqué les anciennes métropoles; pour maintenir son unité nationale, la France doit assumer son passé colonial et reconnaître les traces qui en subsistent (Smouts, 2007: 26).

Et elle explique pourquoi la France a tant de mal à ouvrir la recherche à ce champ d'étude:

Adopter une démarche postcoloniale reste encore une provocation. Les raisons sont nombreuses, mais la principale est que le théorème postcolonial touche au point le plus sensible de la conscience française – l'idéal républicain héritier des Lumières – et qu'il a fait irruption dans le débat public sous une forme militante dont les finalités n'étaient pas claires (Smouts, 2007: 26).

L'universitaire Andréas Pfersmann évoque la position de la critique française par rapport aux études postcoloniales et fait le lien entre les positions de la littérature francophone et la littérature régionale:

Mais la frilosité est bien plus générale. Même les auteurs francophones comme Edouard Glissant qui ont théorisé les rapports entre leur démarche littéraire et le caractère périphérique du *Discours antillais* sont davantage étudiés dans les

universités étrangères qu'en France. La même remarque vaut pour les littératures produites, en France, dans les langues minoritaires ou minorées comme l'occitan ou le catalan, nettement plus présentes dans les départements de langues romanes des autres pays que dans les universités hexagonales. (Pfersmann, *Loxias* 24: 2009).

Jean-Marc Moura analyse les raisons de la difficulté d'aborder sereinement cette notion dans le débat français actuel. Il voit à cela deux problèmes: "l'un est lié à la perception française des études postcoloniales; le second à l'institutionnalisation des études francophones, principalement (mais non exclusivement) concernées par celles-ci." (Moura, 2007:100). Les études postcoloniales demandent de regarder le passé colonial le plus objectivement possible, ce qui semble aujourd'hui encore un exercice difficile, notamment en raison de la guerre d'Algérie. Pierre Nora considère ainsi que "le poids de la guerre d'Algérie [fait] porter sur l'expérience coloniale toute entière, en même temps que le refoulement, la volonté d'oubli, le deuil dont elle [est] l'objet." (Nora, 2005: 121). La guerre d'Algérie marque très fortement le regard de la France sur son passé colonial et est le déclencheur de bien des prises de conscience. Par exemple, dans le champ littéraire breton que nous connaissons bien, il est frappant de constater que la guerre a pour effet, chez certains auteurs, de rompre le lien à l'image de la France qu'ils avaient jusque là. La guerre d'Algérie provoque un questionnement identitaire intense et pousse des auteurs et des militants à s'engager politiquement: l'Union démocratique bretonne, par exemple, naît de cette rupture. Sur un autre plan, quel sort est réservé aux auteurs francophones à l'université française? L'écrivain Abdourahman A. Waeri n'est pas tendre:

A l'université, le sort des écritures dites "francophones" n'est pas à envier davantage. [...] On réduit la prose ou le poème "francophone" au document et, lorsqu'on lui accorde une capacité subversive du bout des lèvres, c'est presque toujours sur le terrain sociopolitique, et presque jamais sur le terrain formel. (Abdourahman A. Waeri, 2007: 69).

Pourtant, la critique postcoloniale offre la possibilité d'ouvrir le texte littéraire à des approches négligées par la domination des études structuralistes, dans les années soixante-dix et quatre-vingts. Dans la perspective postcoloniale, tout peut enrichir les éclairages du texte: le contexte historique, mais aussi les conditions de production de ce texte (rapport à la langue française, relation avec les lieux d'éditions et de diffusion) sans détourner aucunement de la littérarité du texte. Dès l'introduction de son ouvrage, Jean-Marc Moura reprend précisément les enjeux et les difficultés de ce débat:

La difficulté est d'intégrer le fait colonial, massif et irréfutable, à nos études littéraires, c'est-à-dire de mettre en évidence un ensemble de questions interdépendantes, tout à la fois idéologiques, institutionnelles et formelles, qui orientent l'activité littéraire à une époque et dans une région données, tout en évitant un fonctionnement binaire opposant colonial/postcolonial pour privilégier une approche transnationale. (Moura, 2007: 3).

De leur côté, les universitaires anglophones, coutumiers des *cultural studies* et *postcolonial studies* peinent à comprendre les résistances et les freins du côté français. Il nous semble justement particulièrement enrichissant de penser l'approche postcoloniale selon les termes de Laetitia Zecchini:

La question postcoloniale offre à penser l'histoire; l'histoire hors de nos frontières et l'histoire coloniale qui n'appartiennent ni à un "hors-temps" ni à un "hors-lieu" mais nous constituent et façonnent notre présent; l'histoire de la sédimentation des identités dans le temps, de leur altération réciproque. C'est une pensée de la différence *dans* la relation. (Zecchini, 2007: 245).

Cette perspective met en jeu et en écho des éléments complexes de la littérature et du contexte large de la production des textes. En ce sens, on note à quel point les convergences sont fortes entre les démarches des auteurs du *Manifeste*, celle d'Edouard Glissant et celle des études postcoloniales. Cette approche relativement nouvelle ne peut-elle pas également offrir à la littérature régionale française des outils pour être mieux analysée et reconnue dans ses spécificités?

### **3. La littérature régionale: à la recherche de nouvelles perspectives**

La littérature régionale est mal considérée en France: elle est souvent identifiée à l'expression d'un terroir qui sert de cadre paysager aux romans. Elle est souvent peu étudiée, négligée par les critiques et les travaux universitaires car disqualifiée. Si la France reconnaît la plupart du temps la richesse des cultures à l'extérieur de ses frontières, elle a nettement plus de difficultés à voir – et accepter – ce qui participe pleinement à sa richesse: sa diversité intérieure. Tzvetan Todorov, dans *La Peur des barbares* rappelle ce qui semble pourtant une évidence:

Nous possédons non pas une mais plusieurs identités culturelles, qui peuvent ou s'emboîter ou se présenter comme des ensembles en intersection. Par exemple, un Français provient toujours d'une région, mettons qu'il est Berrichon, mais d'un autre

côté il partage plusieurs de ses traits avec tous les Européens: il participe donc à la fois de l'identité berrichonne, française, européenne (Todorov, 2008: 85.).

Il y a donc une continuité entre différentes composantes identitaires, ce qui laisse supposer que cette pluralité peut se retrouver dans le champ littéraire, même par le prisme d'une seule langue d'écriture: le français.

De récentes études soulignent l'intérêt d'une production régionale et des problématiques singulières qu'elle développe: celles de l'entre-deux qui rappellent fort la posture des écrivains francophones, d'ici et d'ailleurs, d'une langue entre deux langues, d'un imaginaire singulier qui se décline en français. Nous faisons référence aux travaux de Marc Gontard sur la littérature bretonne de langue française, mais également à ceux de Philippe Gardy sur les romanciers français à l'épreuve de l'autre langue, l'occitan. Ces langues régionales, souvent considérées comme des patois, travaillent en effet la plume de l'écrivain, pétrissent son imaginaire, deviennent un vecteur d'images, que la langue régionale soit ou non parfaitement maîtrisée. Ainsi, Philippe Gardy souligne: "Ce passage par l'occitan s'effectue paradoxalement, selon les écrivains, à l'aune de sa méconnaissance. Nul besoin en effet de connaître cette langue pour qu'elle occupe le (ou un des) point aveugle de l'œuvre." (Gardy, 2009:169). Même chose du côté de la Bretagne, puisqu'une génération d'écrivains se trouve confrontée à une langue qui se dérobe: encore employée largement pendant leur enfance, ils ne la maîtrisent pas, ou pas assez pour en faire une langue d'écriture, mais cette langue agit, malgré tout, sur leur imaginaire, leur sens du rythme, leur syntaxe par exemple. Marc Gontard l'affirme:

C'est ce breton, devenu "langue muette" qu'il s'agit de réinscrire dans le français et [...] écrire la Bretagne dans la langue française, c'est aujourd'hui faire du français une "bilangue", un "interlecte", c'est-à-dire une interlangue dans laquelle résonne, sous des modalités diverses, la langue muette. La langue bretonne agit donc sur le français de façon consciente ou inconsciente, le façonne, en fait un matériau singulier. (Gontard, 2008: 154).

On est ainsi en présence de langues régionales qui s'insèrent éventuellement dans le français, déclinant des effets de métissage comme on en trouve dans la littérature francophone...La position du poète et romancier Xavier Grall est sans ambiguïté: le breton ne peut plus devenir, pour lui, langue d'écriture. Mais cette langue l'habite, dans ses sonorités, ses rythmes, ses intonations et devient médiatrice des images de l'enfance et d'une époque révolue. Dans *Mémoires de ronces et de galets*, il s'exprime dans des termes qui révèlent une forte souffrance, soulignant combien cette question est cruciale et profonde:

Nous sommes condamnés au dédoublement. Tous. D'abord, nous avons cette malchance d'écrire dans la langue française. Nous avons cette tare de ne point connaître la langue de notre personnalité. [...] A Paris, ce dédoublement peut aller jusqu'à la tragédie. Il peut mener quelques-uns d'entre nous à la folie. [...] A Tréhubert, cette atroce division mentale disparaît. Je suis dans ma peau. Mon identité d'emprunt se dissout. Je suis tel que je suis. Un écrivain breton, ni plus ni moins. (Grall, 2002: 31).

Autre poète dont les premiers recueils sont très marqués par l'engagement militant: Paul Keineg, également dramaturge et traducteur. Il rapporte dans quel contexte ces deux langues, le français et "l'autre français" ont cohabité en lui depuis l'enfance:

L'autre français, j'ai grandi avec. C'était une langue et ça n'était pas une langue. Ma surprise, le jour de la rentrée, quand je constate qu'autour de moi beaucoup ne parlent que l'autre français. Peut-être que je commence à comprendre la façon dont on devient objet de dérision, et quand la honte vous colle à la peau, c'est pour la vie. (Keineg, 2008: 7).

Comment ne pas rapprocher ces mots de ceux de Patrick Chamoiseau? Il cherche aussi à approcher cette spécificité: dire ce qu'on est, dans une langue française et un espace qui accepteraient les voix multiples et leurs échos infiniment recomposés:

Qu'ont, littératures, prévu pour toi? [...] Je soupçonnais que toute domination (la silencieuse plus encore) germe et se développe à l'intérieur même de ce que l'on est. Qu'insidieuse elle neutralise les expressions les plus intimes des peuples dominés. Que toute résistance devait se situer résolument là, en face d'elle, et désertier les illusions des vieux modes de bataille. Il me fallait alors interroger mon écriture, longer ses dynamiques, suspecter les conditions de son jaillissement et déceler l'influence qu'exerce sur elle la domination-qui-ne-se-voit-plus. (Chamoiseau, 2006: 21-22)

Comment ne pas rapprocher certains aspects de la littérature francophone à la littérature régionale? Quelle reconnaissance le "centre" parisien accorde-t-il à cette littérature? Les propos d'Alain Mabanckou soulignent cet écho entre les positions des uns et des autres:

Cette prééminence de la Ville Lumière n'est pas nouvelle. On la constate aussi à l'intérieur même de la France. En effet, l'écrivain "provincial" français n'est pas mieux loti que le "francophone": il est aussi vu par la place parisienne comme un "local",

comme un auteur de "terroir", avec ce que cela comporte de ricanements sous cape. (Mabanckou, 2007: 57).

Pourquoi ne pas admettre que, sous certains aspects, la littérature régionale rejoint la littérature francophone: le lien à la langue française, le sentiment de l'entre-deux, la question identitaire, le lien à un centre qui, tout en étant peut-être de moins en moins fort, demeure un point invisible d'où partent les fils ténus d'une reconnaissance qui facilite bien des choses dans la vie d'un écrivain. C'est ainsi que dans son dernier ouvrage, synthèse de ses recherches sur le corpus breton, Marc Gontard, spécialiste de littérature francophone, propose une (re)lecture dynamique de cette littérature régionale:

Est-ce à dire que la littérature bretonne de langue française, à l'instar d'autres littératures francophones, est une littérature postcoloniale? Certes. Le mot peut choquer lorsqu'il s'applique au territoire métropolitain, mais les processus d'acculturation et d'assimilation linguistique mis en œuvre par l'Etat républicain en Bretagne ne laissent guère de doute à ce sujet, même si, avec le recul on peut comprendre certaines de ses motivations. (Gontard, 2008:10).

La littérature régionale pourrait bénéficier de la réflexion ou des réflexions menées par la critique postcoloniale en France depuis quelques années. Bien que n'étant pas dans une situation similaire, cette production ou une partie de cette production s'articule autour de problématiques très proches. Ne pas tomber dans les clichés, dans le folklore, dans les généralisations abusives, mais réussir à s'appuyer sur des outils et des démarches de la critique postcoloniale: voilà qui pourrait offrir à la littérature régionale, qui questionne son identité, des voies pour affirmer sa spécificité.

## **Pour conclure**

Il existe des points de convergence évidents entre cette littérature de la diversité aujourd'hui mise en avant – dans une certaine mesure – et une littérature marquée par une identité régionale. Parmi ces points, une identité de l'entre-deux: entre deux langues souvent, entre deux pays ou entre deux identités. Le questionnement sur cette identité peut émaner de l'œuvre littéraire ou être renvoyé par la critique, les médias ou d'autres relais de la littérature.

Faut-il être optimiste et considérer que la dynamique d'écriture des écrivains francophones, ainsi que l'amorce, en France, des études postcoloniales vont contraindre Paris et la métropole à dénouer leur force centrifuge? Ou faut-il voir encore les îlots de



résistances d'un système d'édition qui demeure parisien et d'une université française qui peine à accueillir sereinement les œuvres émanant de la diversité chère à Glissant et à étudier leur portée littéraire, bien au-delà de leurs seules portées politique, sociale, historique? Prenant appui sur les réflexions menées sur la littérature francophone et les approches postcoloniales, la démarche critique sur les littératures régionales gagne, à n'en pas douter, à tenter des perspectives comparatives qui viennent enrichir sa perception et élargir sa reconnaissance. Car ne faut-il pas voir dans la langue française cette capacité à écrire le monde et l'écho du monde? Le bruissement de la langue française dans un devenir à composer, dans une perspective proche de celle de Patrick Chamoiseau:

Pour échapper aux pesanteurs de son pays et de ses histoires, pour aller riche d'elles, se garder vigilants soi-même, s'extraire des défaites et victoires, sortir des sujétions, prendre pied de son mieux dans un bel acte de vivre, l'Ecrire n'est pas l'unique façon, mais c'est là qu'il habite. Il est en nous, il est au monde. (Chamoiseau, 2006: 347).

## Bibliographie

- CHAMOISEAU, Patrick, (2006). *Ecrire en pays dominé*, Folio.
- GARDY, Philippe, (2009) *L'Ombre de l'occitan*, PUR.
- GONTARD, Marc, (2008). *La Langue muette*, PUR.
- GRALL, Xavier, (2002). *Mémoire de ronces et de galets*. An Here.
- KEINEG PAOL, (2008). "Ma vie en Amérique", *Les Trucs sont démolis*, Obsidiane et le Temps qu'il fait.
- LE BRIS, Michel, (2007). *Pour une littérature-monde*, Gallimard.
- MABANCKOU, Alain, (2007). "Le Chant de l'oiseau migrateur" dans *Pour une littérature-monde*, Gallimard, p. 55-66.
- MABANCKOU, Alain, site web personnel: [alainmabanchou.net](http://alainmabanchou.net).
- MOURA, Jean Marc, (2007). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF.
- NORA, Pierre, "La pensée réchauffée", dans *La Pensée tiède*, 2005, cité dans Smouts, *La Situation postcoloniale*, Sciences Po Les Presses, 2007.
- PFERSMANN, Andréas, "Présentation", Loxias 24, mis en ligne le 15 mars 2009, <http://revel.unice.fr/loxais/index.html?id=2757>
- SMOUTS, Marie Claude, (2007). *La Situation postcoloniale*, Sciences Po Les Presses.
- TODOROV, Tristan, (2007). *La Littérature en péril*, Flammarion.
- TODOROV, Tristan, (2008). *La Peur des barbares*, Robert Laffont.
- WAERI, Abdourahman A., (2007). "Ecrivains en position d'entraver" dans *Pour une littérature-monde*, Gallimard.
- ZECCHINI, Laetitia, "A partir du livre de Jean Loup Amselle, *L'Occident décroché, Enquête sur les postcolonialismes ou l'histoire d'un malentendu*", dans *La modernité littéraire indienne*, PUR, 2009.

# LITTERATURES DE L'IMMIGRATION: un pas vers l'interculturalité?

ANNE-ROSINE DELBART  
Université Libre de Bruxelles  
ardelbar@ulb.ac.be

## Résumé

Le choc des langues et des cultures est une si pas la caractéristique première de ce que l'on appelle maintenant de plus en plus souvent au pluriel les littératures francophones. À ce titre, elles constituent un outil précieux pour l'éclairage d'un concept encore trop flou auquel la société, les médias, le monde politique s'intéressent de près: l'interculturalité. Notre contribution voudrait montrer comment les productions littéraires d'immigrés maghrébins de la seconde génération, voire de la troisième génération, tentent un passage de la multiculturalité à l'interculturalité et offrent aussi, par le problème de désignation qu'elles posent (littérature de l'immigration, littérature beure, littérature des quartiers, littérature francophone, littérature française?), une preuve concrète des résistances, des mutations et des lignes de fuite au sein des littératures nationales en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle.

## Abstract

Contact of languages and cultures is the main characteristic of francophone literatures. In that way they are very precious to throw light on the undefined concept of interculturality. Our paper would like to show how the second – even the third – generation of Maghrebian immigrants literature makes concrete the transition of multiculturalism to interculturality. The problematic question of its appellation will also give an illustration of resistances, mutations and escapes in national literatures at the beginning of the XXI<sup>st</sup> century.

**Mots-clés:** contact des langues et des cultures, littératures francophones, interculturalité, littérature de l'immigration maghrébine

**Keywords:** languages and cultures in contact, Francophone literatures, interculturality, Maghrebian immigration literature

*Il n'y a pas d'identité "naturelle" qui s'imposerait à nous par la force des choses. Il n'y a que des stratégies identitaires, rationnellement conduites par des acteurs identifiables. Nous ne sommes pas condamnés à demeurer prisonniers de tels sortilèges.*

Jean-François Bayart

Réfléchissant au concept d' "exil" dans la préface qu'il a rédigée pour le volume coordonné par Anissa Talahite-Moodley (*Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*), Charles Bonn constate que l'émigration semble un indicible en littérature (2007: III):

lorsque poussés par une actualité tragique les grands écrivains maghrébins comme Mohammed Dib, Tahar Ben Jelloun ou Rachid Boudjedra parlent enfin de l'émigration/immigration dans la deuxième moitié des années 70, c'est davantage pour parler de l'exil de l'écriture que de la misère de l'émigré: l'émigration serait-elle un indicible en littérature?

Il faudra attendre la seconde moitié des années 80 pour voir se développer une écriture qui se réclame de l'immigration: Azouz Begag (*Le gone du Chaâba*, 1986), Leïla Houari (*Zeïda de nulle part*, 1985), Ahmed Zitouni (*Aimez-vous Brahim?*, 1986). Avec Akli Tadjer, on voit apparaître le premier roman drôle sur les immigrés: *Les A.N.I. du Tassili* en 1984. A.N.I., c'est l'acronyme pour "Arabe Non Identifié", le ton est donné dès le début.

Mais poursuit Bonn, cette littérature de l'immigration maghrébine bouscule "souvent les canons de la littérature", tout en réussissant, ajouterais-je, à créer, par ce bousculement, un courant nouveau qui a même reçu son étiquetage: Alec Hargreaves a créé, en l'identifiant, le mouvement de la "littérature beure".

En quoi la littérature beure, les littératures de l'immigration, font-elles un pas vers l'interculturalité? Loin de moi l'idée de raviver l'amalgame entre "interculturel" et "immigration" qui a contribué très longtemps au discrédit des études sur l'interculturel. L'interculturalité réussie suppose un cheminement d'entités plurielles l'une vers l'autre. L'art semble être un bon vecteur: voyez la mondialisation par la musique et la chanson anglo-saxonnes. Qu'en est-il pour la littérature? Peut-elle devenir interculturelle et à quel prix? L'interculturalité en littérature nous placerait-elle dans un processus qui conduirait à la fin des littératures nationales pour la grande satisfaction des signataires du Manifeste *Pour une littérature-*

*monde*? Cette question nous place là, me semble-t-il, au coeur des préoccupations des organisateurs du colloque qui ont retenu entre autres, parmi les axes de travail, les questions des “littératures et discours identitaires”, des “littératures régionales et marginales”, de “la littérature-monde” et des approches inter et multiculturelles qu'elle appelle.

L'interculturalité est un résultat auquel voudraient arriver les sociétés plurielles qui ont affaire aujourd'hui à une population bigarée. L'interculturalité est en tout cas le modèle social privilégié dans le monde français qui diffère du modèle anglais, plaidant, lui, en faveur du multiculturalisme permettant à des communautés culturelles de co-exister sans fusionner.

En Belgique, pour le moment, on réfléchit beaucoup à ces questions. Au mois de septembre 2009, ce sont même ouvertes les assises de l'interculturalité qui encouragent des projets permettant de voir comment gérer la pluralité sociale qui déconcerte.

## **1. Construction de l'interculturalité dans les littératures de l'immigration: illustration du processus de “transculturation”**

Il est certain que les ouvrages mettant en scène les conditions de vie des populations émigrées, même de la seconde ou troisième génération, participent d'une démarche qui permet de bâtir l'interculturalité, par un processus que Serge Gruzinski a appelé la “transculturation”, le passage (*trans-*), le cheminement d'une culture à l'autre et retour.

Nous montrerons trois aspects du processus de transculturation qui aboutit à l'interculturalité: (1) les fêtes, (2) l'acceptation de la double appartenance et non plus le rejet de l'une ou de l'autre grâce au retour au pays des ancêtres, et plus largement (3) l'activité d'écriture (la langue et les sujets de l'écriture).

### **1.1. Un Noël musulman**

Je puiserai un premier exemple de transculturation dans un livre paru récemment en Belgique sous la plume d'une auteure issue de l'immigration marocaine, Mina Oualdhadj: *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!* (Bruxelles, Clepsydre, 2008).

Quelle meilleure mise en mots du processus de transculturation que le chapitre intitulé “Douleur apprentissages”? Le chapitre illustre les hiatus culturels d'une enfant qui évolue entre deux mondes parallèles qui ne se rencontrent jamais: le monde de la maison et le monde de l'extérieur. L'extrait retenu s'inscrit à la suite d'un développement qui évoque les souvenirs d'écolière de Tamimount, dite Mimi, l'héroïne, confrontée en classe à la fête de la Saint-Nicolas, patron des écoliers en Belgique. Lors de la Saint-Nicolas, qui se fête le 6

décembre, il est coutume de distribuer des bonbons et des jouets aux enfants, ce que réclame, en vain, la petite Mimi, à ses parents musulmans. Et dans la foulée de la Saint-Nicolas, Noël se profile:

Je suis rentrée de l'école un premier décembre en chantant: "Saint Nicolas va m'apporter... une poupée, une poupée..." À l'école, on chantait en chœur; à la maison, je chantais toute seule. Six jours durant, j'ai fredonné la même rengaine, ce qui a énervé sérieusement mes parents. Le sixième jour, je suis rentrée avec des mandarines et des spéculoos.

- Regarde, maman, saint Nicolas m'a donné des mandarines!

- C'est bien, ma fille, c'est bon pour la santé, me dit ma mère dans sa langue maternelle.

- Nathalie a reçu une poupée Barbie.

- Et alors?

- Je veux aussi un cadeau!

- Va voir ton père!

Je le trouve allongé devant la télévision.

- Il est où, mon cadeau de Saint-Nicolas?

- *Sanicola?*

- Oui, il a apporté des cadeaux à tous les enfants de ma classe. Et moi?

Calmement, mon père m'explique dans sa langue que nous sommes des musulmans et que saint Nicolas est chrétien.

- Et alors?

Quand j'insiste, mon père croit que je ne comprends pas sa langue, alors il se met à me parler dans son autre langue, le français marocain.

- SANICOLA IL IXITI PA!

- Mais si, je l'ai vu à l'école! Et moi, j'ai été sage! C'est pas juste!

Dans ces moments-là, mon père ne me parle plus, il agit. Il se lève, se penche sur moi en fermant les poings, met son bras de géant autour de ma petite taille, me soulève du sol, se dirige vers la cuisine avec moi qui m'agite sous son bras. Il me lâche par terre sans me prévenir et lance à ma mère, en la pointant du doigt:

- Encore un mot...

Il ne termine pas sa phrase, ma mère comprend vite. Quant à moi, je capitule.

Quelques semaines plus tard survient l'affaire Père Noël. Je crie à nouveau haut et fort que je veux être comme les autres.

- Je veux un sapin avec des guirlandes! Je veux un sapin avec des guirlandes!

Je fais ma première manif en scandant les mêmes phrases et en chantant: "Petit Papa Noël, quand tu descendras du ciel..."

Mon père reperd patience:

- PIRSOUN I VA DISCENDRE DI CIEL! ON I DI MOUSLIMAN! TI T'APPILES TAMIMOUNT, TI T'APPILES PAS NATHALIE OU BIRNADITE!

Je comprends une fois de plus ce qu'il dit à ma mère dans leur langue – "Fais-la taire ou je vous étrangle toutes les deux!" – et je prends peur. Mais le lendemain, mon père ramène un tout petit sapin que l'on branche à une prise électrique et qui étincelle de jolies lumières. (*Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!*, 2008: 48-49)

Ce sapin qui clignote dans un foyer musulman est une première manifestation d'un processus de transculturation. Pour l'anecdote, les milieux catholiques regrettent que la fête de Noël, fête de la nativité, ait été pour beaucoup de Chrétiens phagocytées par la célébration païenne anglo-saxonne du Père Noël. Autre manière d'interculturalité...

## 1.2. Un "transat" entre deux cultures

Un autre révélateur de la transculturation exprimée dans les romans de l'immigration, c'est le sentiment de double appartenance plus ou moins tranquille selon les tempéraments, vu comme un enrichissement et non plus un déchirement. Ce sentiment se forge au détour du voyage dans le pays des origines d'où les protagonistes reviennent souvent déçus comme Zeïda dans le roman de Leïla Houari, qui est pour sa famille et ses amis au Maroc, "une étrangère, une petite fille d'Europe":

Étrangère voilà! Elle se sentait tout bonnement étrangère, il n'avait pas suffi de revêtir une blouza, de tirer l'eau du puits pour devenir une autre, tous ils avaient essayé de lui faire plaisir, personne n'a pensé un seul instant qu'elle était sincère, qu'elle voulait effacer, faire une croix sur son passé, non personne n'y a cru et elle avait fini par se convaincre aussi, le choix de s'être retirée totalement de tout ce qui pouvait lui rappeler l'Europe n'avait fait qu'accentuer les contradictions qui l'habitaient. (*Zeïda de nulle part*, 1985: 74)

Mais comme le dit Habiba Sebkhî (1999), ce voyage "devient la révélation d'une appartenance à l'ici et à l'ailleurs où il ne s'agit pas de choisir une identité, ni "de mettre au diapason deux cultures différentes à force égale, mais plutôt de garder du "sens" pour la culture d'origine dans un contexte d'intégration plus ou moins réussi".

À cet égard, l'image du transat utilisée par Akli Tadjer illustre parfaitement, concrètement le processus de trans-culturation:

- Culturellement, est-ce que tu as le cul entre deux chaises? Interroge Nelly, qui à n'en point douter commence à glisser doucement mais sûrement vers un profond sommeil.

- Tu sais, ma chère, avoir le cul entre la France et l'Algérie, c'est avoir le cul mouillé, et je ne supporte pas d'avoir les fesses mouillées. Il y a longtemps que j'ai pigé que pour être bien dans sa peau et à l'aise dans ses babouches, fallait surtout pas choisir entre la France et l'Algérie... D'ailleurs, pourquoi choisir, puisque j'ai les deux... Je ne veux pas être hémiplegique. Mais pour éviter la paralysie d'une partie de mon cerveau il a fallu que j'investisse énormément d'argent... Toutes mes économies... Je me suis acheté un immense transat qui, une fois déplié, s'étale de Tamanrasset à Dunkerque. Mais tu peux me croire, ça n'a pas été une partie de plaisir pour déplier un grand machin comme ça... Maintenant j'ai le privilège de vivre allongé toute l'année la tête face aux soleils... Des vacances à vie si tu préfères. (*Les A.N.I. du Tassili*, 1984: 174)

### 1.3. Un métissage polyfrancophonique

La littérature beurra raconte les itinéraires de vie singuliers de personnes confrontées à la rencontre pas toujours pacifique, pas toujours hostile non plus, d'ailleurs, de langues et de cultures différentes sur un même espace, en adoptant un ton et un langage qui se veut révélateur d'un brassage linguistico-culturel.

Un extrait du roman intitulé *Bel-Avenir* d'Akli Tadjer explicite ce que certains ont appelé le "taggage linguistique" (Goudaillier, 1997):

C'est vrai que je dois être un des rares, voire le seul, du 75019 à avoir un vocabulaire aussi sophistiqué qu'une tchoutchouka. Dans une même phrase, je peux mélanger du français AOC, de l'argot certifié, de l'arabe cassé, du kabyle dézingué que je saupoudre parfois de verlan périmé. Il m'arrive aussi de postillonner quelques mots d'anglais pour faire genre. Genre pas encore has been. (*Bel-Avenir*, 2006: 57-58)

La récurrence des traits de l'écriture tant thématiques que linguistiques a même permis d'inclure dans ce champ des auteurs qui ne sont pas d'origine maghrébine, qui ne vivent pas dans les cités ou les banlieues françaises, qui ne sont donc pas beurs. C'est ainsi que Daniel Delas note, dans l'article "Particularismes" du *Vocabulaire des études francophones*, cette réflexion particulièrement stimulante quand on réfléchit au concept d' "interculturalité":

Ce qu'on a appelé le français des cités ou des banlieues est certes caractérisé par le procédé argotique du verlan qu'on retrouve dans la tradition littéraire française depuis



François Villon mais le lexique et l'accent sont influencés (avec une nette domination de l'influence arabophone) par les langues maternelles des familles des enfants des cités. Là aussi les écrits littéraires, beurs ou de quelque nom qu'on les désigne, jouent un rôle important pour créer une visibilité langagière à ce phénomène. On se trouve là doublement dans les marges de l'espace francophone et il est intéressant que les écrivains qui s'illustrent dans cette écriture soient certes parfois originaires de ces milieux (Azouz Begag par exemple) mais parfois issus d'une mouvance idéologique française (comme Thierry Jonquet ou Paul Smaïl [pseudonyme de Jack-Alain Léger]). Illustration d'un métissage polyfrancophonique en voie de développement. (Delas: 2005: 148)

Voyez comment Paul Smaïl définit son identité de lettré beur à Barbès au début de *Vivre me tue*:

— Appelez-moi Smaïl.

J'ai insisté, en détachant bien le i tréma du a. Cela faisait longtemps que je n'avais pas prononcé mon nom en arabe. Ou, pour mieux dire, craché mon nom à l'arabe, raclé au fond de ma gorge le s, le m, le a, le i tréma, le l. D'ordinaire je triche un peu, je prononce à l'anglaise, j'aspire à l'anglaise, avec chic, en souriant: *Smile*. À quoi cela tient! Il me semble alors qu'à l'autre bout du fil, l'employeur sollicité sourit aussi. Et comme mon père eut la bonne idée de me donner un prénom chrétien très banal en déclarant ma naissance à la mairie du 18<sup>e</sup>, le 5 mai 1970, je peux faire illusion en me présentant ainsi. Ensuite, il ne s'agit plus que de débiter sans reprendre haleine mon inutile cursus: bac plus cinq, oui. Oui, Lettres. Littérature comparée... Ah ah! Déjà le sourire se fige à l'autre bout du fil. Ne parlons pas de CV: je ne vais pas énumérer les trois ou quatre petits boulots que j'ai trouvés en attendant... En attendant quoi? Puisque, bien entendu, il n'y aura pas de vrai travail pour moi, soit que mes études ne me qualifient en rien pour le poste proposé, soit que parvenu par la ruse, tréma gommé, photo retouchée, jusqu'à obtenir un entretien, je doive enfin me présenter en chair et en os... En bougnoule, autrement dit. En bicot, en beur, en arbi, en craoui, en rat, en raton, en sidi, en nardène, en melon – au choix. (*Vivre me tue*, 1997: 11)

*Vivre me tue* était en fait une fausse autobiographie. C'est en 2003 dans le livre *On en est là* que Léger révèle le nouveau jeu de cache-cache identitaire auquel il s'est livré en prenant un pseudonyme arabisant et le masque d'un jeune homme issu des banlieues.

Selon Delas, il ne faudrait plus être beur pour parler "beur" ou parler des beurs. Voilà bien une démarche interculturelle si l'on se reporte à l'idée que défend Martine Abdallah-

Pretceille (dans son "Que sais-je?" sur *L'éducation interculturelle*): le préfixe "inter" dans "interculturalité" indique, d'une part, une mise en relation entre des groupes, des individus, des identités. Jack-Alain Léger par le choix de son pseudonyme hybride chrétien et musulman, par le sujet de son roman entreprend une mise en relation des identités. Tout le roman renvoie en effet à la manière dont on voit l'Autre et à la manière dont on se voit. Très troublant, très rimbaldien... quand on se dit que l'Autre, c'est moi.

Quoi qu'il en soit, la littérature beure se révèle bien une littérature interculturelle. Le déchainement de la critique quand la révélation de l'identité vraie de l'auteur de *Vivre me tue* fut connue montre toutefois que la société française n'en est pas encore là dans son cheminement sur l'interculturalité.

Il faut qu'un Beur soit un Beur, un Juif un Juif, et eux, bons Français, de bons Français, tolérants, ouverts aux autres. Comme ce professeur de Moustafa, aux Beaux-Arts, qui, bien intentionné, forcément bien intentionné, lui suggère d'illustrer le Coran. Ah oui? Pourquoi? Parce qu'il s'appelle Moustafa? Mais si lui, Moustafa, préfère lire Dostoïevski? (*On en est là*, 2003: 182-183)

Et inversement quand un beur se pique de sortir d'une thématique beur la critique sort ses griffes. C'est d'une manière plus large un peu le dictat qui pèse sur tous les auteurs en situation de contact des langues et des cultures.

## 2. Une désignation problématique

L'exemple de Smaïl-Léger montre que l'étiquette de littérature beure enferme les auteurs dans des schémas pré-établis qu'ils soient littéraires (la littérature beure raconte les itinéraires de vie singuliers de personnes confrontées à la rencontre de langues et de cultures différentes sur un même espace, en adoptant un ton et un langage qui se veut révélateur d'un brassage linguistico-culturel) ou sociaux (il suffit d'être beur pour faire de la littérature beure) dont ils ne pourraient sortir et situe par là-même l'activité littéraire dans une espèce de communautarisme, une "ghettoisation", disait Régine Robin (*Le roman mémoriel*, 1989).

Comme le rappelle Anissa Talahite-Moodley dans sa contribution au volume *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones* consacrée à Azouz Begag et plus particulièrement à son roman intitulé *Le marteau pique-cœur*, la dénomination littérature beure tombe en désuétude:

la notion d'une littérature ou d'une culture "beur" (ou "beure" comme on trouve parfois) a servi surtout à souligner l'idée de biculturalisme présent dans cette expression, de synthétisme culturel et de volonté de s'affirmer comme un être hybride, produit de plusieurs cultures. Aujourd'hui, la notion même d'une littérature "beur" semble être tombée en désuétude, laissant ainsi entrevoir un vide qui reflète bien la problématique identitaire dans le contexte de l'immigration maghrébine en France. (2007: 152)

"Inclassable", "innommable" même selon les dires de Charles Bonn ou d'Alec Hargreaves, cette littérature veut se situer hors des étiquetages culturels ou ethniques.

Le problème de désignation que pose cette mouvance littéraire ("littérature de l'immigration", "littérature beure", "littérature des quartiers", "littérature francophone", "littérature française"?) est bien une preuve concrète des résistances, des mutations et des lignes de fuite au sein des littératures nationales en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle.

La question est d'autant plus d'actualité que la France s'interroge aujourd'hui sur son identité nationale. Et l'on note dans ce débat que la langue et la littérature participent pour certains Français de leur identité. Fadela Amara, la Secrétaire d'État chargée de la politique de la ville, conçoit toutefois que cette langue et cette littérature ne doivent pas craindre une ouverture sur des pratiques plurielles du langage. Elle rejoint ainsi la conception polyfrancophonique énoncée par Delas que nous avons rappelée plus haut.

Ces productions littéraires beures semblent donc miner de l'intérieur le concept de littérature nationale, entendez ici littérature française, comme le mine de l'extérieur cette fois les auteurs venus d'ailleurs, tous ces auteurs non français qui prennent la plume en français et publient en France, qu'ils soient ou non de langue maternelle française et qu'on rattache au champ de la ou des littératures francophones.

Alors, face à ces phénomènes littéraires relativement nouveaux, quelle dénomination privilégier? La récente proposition d'une littérature-monde participe explicitement de la volonté de délier le pacte langue-nation et s'affiche comme le substitut idéal à la trop contestée étiquette de littérature francophone qui "entérine une ségrégation" (Le Bris, 2007: 45). Pour Nimrod, la notion de "littérature-monde" se substitue d'ailleurs à celle d' "universel" (*Pour une littérature-monde*, 2007: 233).

Si elle veut se substituer au flou de l'adjectif *francophone*, l'épithète *monde* adjointe à littérature, ne permet pourtant pas de gagner en précision. La littérature-monde explicite un souhait d'ouverture, de connexion entre les auteurs, les oeuvres et les langues. Elle plaide en faveur d'un télescopage des cultures, d'une hybridation d'évidence dans un monde

polyphonique. Et se fait bien sûr, par là, l'aboutissement littéraire de la théorie du Tout-Monde de Glissant.

Mais cette fuite en avant terminologique occulte l'essentiel: la langue française. Nul ne parlait "le francophone" (Tahar Ben Jelloun, *Le Monde diplomatique*, mai 2007: 21) et personne n'écrit encore "le mondial". Les initiateurs du projet regrettent pour la littérature le diktat de la langue qui a chassé le récit du littéraire ("Pour le sens, voir la forme", Jean Rouaud, 2007: 16), mais il ne faudrait pas pour autant verser dans l'excès inverse et nier la langue qui est le matériau de base de l'artiste écrivain. On ne peut gommer ce critère d'identification premier. Et le rajout d'ailleurs indispensable de "en français" ou "en langue française" des écrivains à "littérature-monde" (Mabanckou, 2007: 65) montre bien les limites de l'efficacité de cette étiquette: elle est lourde et peu économe s'il faut lui rajouter la précision linguistique; elle est trop économe en l'état et désigne alors de fait l'ensemble de la production écrite dans le monde entier, auquel cas, le concept ne signe pas seulement l'acte de décès de la littérature francophone, mais aussi des autres littératures identifiées par la langue dans lesquelles elles s'expriment (la littérature anglaise, la littérature hispano-américaine, etc.) et renvoie globalement à l'art littéraire.

La solution que je proposerais dans la foulée des contributeurs de *Pour une littérature-monde* serait de délier le pacte littérature-nation et lui substituer un pacte unissant une langue et une littérature. Il s'agirait de dépasser les littératures nationales et de reconnaître l'étiquette de littérature française pour toutes les littératures qui s'écrivent en français, un français bigarré certes par les alluvions diverses venues des quatre coins du monde où la francophonie s'est exportée.

Adopter l'appellation *littérature française* est un choix théorique, loin d'être partagé par tous, parce qu'il est perçu soit comme un processus de recolonisation mentale, soit comme une servilité masquée sous une hypostasie de la langue française. Les détracteurs de cette étiquette y voient une soumission des écrivains et de leurs productions littéraires à la mère patrie française. Aussi au nom d'une fierté bien légitime, préfèrent-ils renoncer à leur identité linguistique française et accréditer de la sorte eux-mêmes l'idée qu'il ne serait "de bon bec que de Paris", en participant ainsi de première main et bien involontairement, au déclasserment des variations régionales du français. Ils hiérarchisent, tout en condamnant les hiérarchies, les variétés de français.

Les productions littéraires intra-hexagonales mais de factures plurielles ou interculturelles cherchent encore leur dénomination si les appellations littératures beures ou littératures de l'immigration deviennent obsolètes, les productions extra-hexagonales ne pourraient recevoir, elles, que l'appellation *francophone*, à côté de la seule littérature *française* légitime dans sa désignation, la littérature de France.

La globalisation inscrite dans le concept de littérature-monde – dont j'ai souligné la trop grande extension plus haut – a le mérite de tenter une unification, de chercher un décloisonnement quand le chemin pris par les spécialistes des littératures en français, loin d'une unité, s'oriente plutôt vers la multiplicité. On comprend bien l'origine de cette démultiplication: au moment où les littératures des pays de langue maternelle française se sont emparées de l'appellation *littérature francophone*, la nécessité d'une nouvelle étiquette s'est imposée: celle de *littératures francophones* désormais au pluriel. La francophonie littéraire, terme incluant la pluralité en lui-même, a peu à peu commencé à s'écrire aussi au pluriel.

La question de l'étiquette n'est pas du tout superficielle, contrairement à ce que prétendent dans *Pour une littérature-monde* Nancy Huston, Maryse Condé ou encore, avec beaucoup d'humour, Fabienne Kanor:

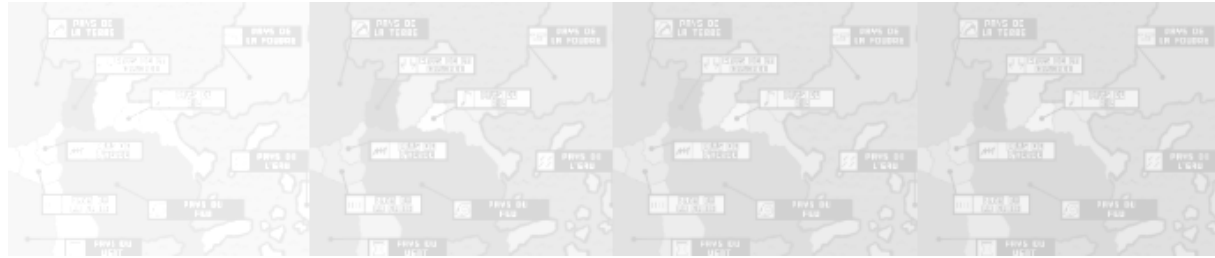
Suis-je un auteur créolofrancophone qui s'ignore? Une écrivaine négropolitano-  
francopéricophone? Négroparigophone? Francophone? (2007: 241)

Il serait illusoire de penser que l'école, la critique, le monde scientifique puissent explorer sans l'identifier l'objet littéraire. Les dénominations de la littérature conditionnent les données universitaires (les champs disciplinaires, les postes d'enseignants-chercheurs, les unités de recherches), les pratiques pédagogiques (l'introduction des auteurs dans les classes sera toute différente selon l'étiquette par laquelle on les désigne) et, de fait, les réalités sociales.

Si les sociétés de culture française veulent travailler à la reconnaissance de l'interculturalité, qu'elles ne se privent pas de la richesse interculturelle de la littérature française d'aujourd'hui en France et hors de France.

## Bibliographie

- ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine (1999). *L'éducation interculturelle*. Paris, PUF, coll. "Que sais-je?".
- BENIAMINO, M., GAUVIN, Lise (2005). *Vocabulaire des études francophones*. Limoges, PULIM, coll. Francophonies.
- DELBART, Anne-Rosine (2005). *Les exilés du langage*. Limoges, PULIM, coll. Francophonies.
- DELBART, Anne-Rosine, (à paraître), "Littérature en français: je dis ton nom. Une *littérature-monde* face au dilemme irrésolu entre la *littérature française* et la ou les *littérature(s) francophone(s)*?", Alger-Paris, co-édition AUF.
- GOUDAILLIER, J.-P. (1997). "Pratiques langagières identitaires des cités contemporaines et institution scolaire". In G. Langouët (dir.), *L'état de l'enfance en France*, Paris, Hachette, pp. 279-296.
- GRUZINSKI, Serge (1999). *La pensée métisse*. Paris, Fayard.
- HOUARI, Leïla (1985). *Zeïda de nulle part*. Paris, L'Harmattan, coll. Écritures arabes.
- LEGER, Jack-Alain (2003). *On en est là*. Paris, Denoël.
- OUALDLHADJ, Mina (2008). *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!*. Bruxelles, Clepsydre.
- SEBKHI, Habiba (1999). "Une "littérature naturelle": le cas de la littérature "beure". In: Itinéraires et contacts de cultures, n°27, pp. 16-27 (consulté sur le site [www.limag.refer.org](http://www.limag.refer.org))
- ROBIN, Régine (1989). *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Montréal, Le Préambule, coll. L'univers des discours.
- SMAÏL, Paul (1997). *Vivre me tue*. Paris, Balland (rééd. J'ai lu, 1998).
- TADJER, Akli (1984). *Les A.N.I. du Tassili*. Paris, Seuil.
- TADJER, Akli (2006). *Bel-Avenir*. Paris, Flammarion.
- TALAHITE-MOODLEY, Anissa (2007). *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.



## II. Autres regards





# ÉRIC CHEVILLARD: DES SOUCIS ESTHÉTIQUES A L'ENGAGEMENT ÉCOLOGIQUE

DOMINIQUE FARIA  
Université des Açores  
dominiquefaria@uac.pt

## Résumé

Eric Chevillard est connu pour son travail formel sur les conventions littéraires et sur le langage. Or, dans ses travaux les plus récents, il met son art – apparemment incompatible avec des interventions politiques – au service de la dénonce de questions écologiques.

En effet, dans son blog, *L'Autofictif*, il critique souvent l'usage désolant que l'humanité fait de la planète. Aussi, dans son roman *Oreille rouge* (2005), il dénonce les problèmes écologiques en Afrique, notamment celui des savanes désertifiées. Quant à *Sans l'orang-outan* (2007), son dernier roman, il est une véritable fiction écologiste: l'auteur y imagine les conséquences catastrophiques qu'aurait l'extinction de l'orang-outan sur l'écosystème planétaire et sur notre société.

Dans ces travaux de l'auteur nous retrouvons les traits caractéristiques de son écriture. Ceux-ci y ont cependant la fonction de rendre le lecteur plus conscient de la crise environnementale.

## Abstract

Eric Chevillard is known for his work on the formal aspects of literary conventions and of language. Notwithstanding, in his latest works, he uses his art – which would apparently not work well with political interventions – to expose ecological problems.

In his blog, *L'Autofictif*, he often criticises the desolating use humanity does of our planet. In his novel *Oreille rouge* (2005), he exposes ecological problems in Africa, namely the deserted savannas. As for *Sans l'orang-outan* (2007), his latest novel, it is a truly ecological fiction work: in it, the author imagines the catastrophic consequences the extinction of orang-utans would have on our planet's ecosystem and on our society.

In these texts, Chevillard uses the typical traits of his writing. Yet these are now used to make the reader more aware of the environmental crisis.

**Mots-clés:** Eric Chevillard, roman français contemporain, écologique

**Keywords:** Eric Chevillard, french contemporary novel, ecological

Les romanciers français contemporains, Éric Chevillard inclus, ont été critiqués, surtout pendant les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, pour leur trop grande concentration sur les aspects formels du roman et leur manque d'intérêt pour ce qui les entourait, comme le montre Jan Baetens:

[...] les Américains – mais de nombreux Français ont repris cette thèse – estiment que le roman français est totalement dénoué d'intérêt, et ce pour cause de nombrilisme et de verbiage: les Français auraient renoncé au référent, au récit, au monde tel qu'il est ou tel qu'il se rêve, pour se consacrer à la seule alchimie du verbe et, partant, ils auraient perdu également ce qui constitue le vecteur le plus dynamique de l'art contemporain: sa possibilité d'intervention *politique*. (Baetens, 1999: 10)

Chevillard est, de ces écrivains, celui chez qui il y a généralement le moins de renvois au monde "tel qu'il se rêve", pour reprendre les mots de Baetens. Chez Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint ou Christian Oster, par exemple, nous trouvons fréquemment des points de repère géographiques et chronologiques, ainsi que des références à des phénomènes de la société contemporaine, tandis que chez Chevillard ce genre de procédé est presque inexistant.

Eric Chevillard est, en effet, un auteur provocateur et très peu conventionnel, dont le grand but est de déranger l'ordre établi, ce qu'il accomplit soit par son travail sur les aspects formels du roman, soit par ses récits. Ainsi, ses textes déjouent les conventions littéraires – comme lorsqu'ils partent d'un sous-genre qu'ils minent de l'intérieur (l'édition critique dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* (1999), le récit d'aventures dans *Les absences du capitaine Cook* (2001), l'autobiographie dans *Du hérisson* (2002), le conte dans *Le vaillant petit tailleur* (2003) –, et jouent avec les conventions linguistiques – son écriture stylistiquement très travaillée teste les limites du langage, soit au niveau sémantique, avec les jeux de mots et le nonsense, soit au niveau de la matérialité de la langue, avec les jeux sur les sonorités ou la graphie des mots. Pour ce qui est de ses récits, ceux-ci présupposent toujours la création de mondes fictionnels dont les règles de fonctionnement diffèrent de celles du monde réel, même si, comme le remarque Bessard-Banquy, ils ne manquent pas de susciter une réflexion sur la réalité:

C'est dire qu'avec Chevillard le lecteur sombre inmanquablement dans le pli étrange de mondes imaginaires dont les lumières éclairent souvent d'un jour surprenant les ombres difformes du monde réel. C'est pourquoi l'on avance chez lui comme sur le fil de l'équilibriste, par-delà le vide, à la lisière de l'absurde. (Bessard-Banquy, 2003: 21)

Ainsi, dans son roman *Au plafond* (1997), le narrateur, fatigué d'être incompris et mal adapté au monde, décide de vivre au plafond, la tête en bas, tandis qu'un autre personnage, Madame Stempf, garde ses quatre enfants dans son ventre pour les protéger de la société, engloutissant, de temps en temps, des jouets pour qu'ils ne s'y ennuiant pas trop. Ces exemples montrent bien comment l'auteur réussit à créer des mondes imaginaires, généralement absurdes, comme l'affirme Bessard-Banquy, auxquels peut être sous-jacente une critique de la société, mais qui n'ont aucun rapport explicite à celle-ci.

Chevillard – qui, à ce jour, a publié une quinzaine de romans aux Éditions de Minuit et un grand nombre de récits plus courts dans de plus jeunes maisons d'édition ou dans des revues électroniques – est donc connu pour son style si personnel et ses récits rocambolesques. Or, dans ses derniers travaux il procède précisément à ce que Baetens appelle, dans le passage cité ci-dessus, "une intervention politique". En effet, dans son blog *L'autofictif* – qu'il tient depuis 2007 – et dans ses deux derniers romans, *Oreille rouge* (2005) et *Sans l'orang-outan* (2007) – il détourne par moments son attention des questions littéraires et surprend lecteurs, critiques littéraires et chercheurs, lorsqu'il décide de mettre son art, apparemment incompatible avec l'engagement, au service de la dénonce des questions écologiques.

Dans *Oreille rouge*, il traite plus spécifiquement la situation en Afrique: Éric Chevillard a été invité à se rendre dans un village du Mali, au bord du fleuve Niger, alors qu'un écrivain malien s'est rendu en France. Ce roman en est le résultat. L'auteur y utilise les conventions du récit de voyages<sup>1</sup> pour dénoncer des questions humanitaires, pour critiquer le comportement des occidentaux envers ce pays et ses habitants, mais aussi pour dénoncer des problèmes environnementaux. Il y raconte l'histoire de l'écrivain français Albert Moindre, qui part au Mali pour écrire "son grand poème sur l'Afrique" (p.35). Tous les clichés du récit de voyage en Afrique y sont repris: les traditions et les croyances africaines, ainsi que la lutte avec les moustiques, l'excès de chaleur et le coup de soleil (qui lui vaut l'appellation d'Oreille Rouge). Albert Moindre y devient évidemment l'alter ego de l'auteur (d'ailleurs, lorsqu'il y est question de choisir le titre de ce texte grandiose, une des suggestions présentées est précisément "Eric en Afrique" (p.80). Or, Albert part au Mali dans l'attente de voir les animaux majestueux qui caractérisent, dans l'imaginaire occidental, ce continent – le lion, l'éléphant, le rhinocéros – mais ses attentes vont être déjouées. C'est de ce contraste entre cette image stéréotypée et idyllique de l'Afrique avec la réalité beaucoup plus dure que naît le sujet du roman.

---

<sup>1</sup> En effet, si nous partons des caractéristiques de la littérature de voyage énoncées par Odile Gannier (2001:5-6), nous constatons que Chevillard écrit effectivement un récit de voyage: il rend compte des endroits visités, des personnes rencontrées et de leurs mœurs. Il y raconte même le retour en France, mettant au ridicule cette tendance, identifiée par Gannier, de raconter ses souvenirs, de montrer les objets rapportés, et d'adopter de nouvelles habitudes, notamment langagières.

Pendant son séjour au Mali, le narrateur entreprend donc une quête naïve et persistante des girafes et des hippopotames. Cette quête devient même le fils conducteur du récit, mais aussi le motif qui sert de déclencheur de la créativité et de l'humour de Chevillard: quand son personnage devient vraiment frustré, il lui fait écrire des "citations à comparaître" à la girafe (p.61-63), au lion (93-94) et à l'hippopotame (119-121). Souvent cet humour devient un peu sombre, comme lorsque l'on comprend que même le guide qui l'emmène chaque jour dans la savane pour essayer de voir ces animaux le trompe, les informations qu'il lui récite étant celles qu'il apprend par cœur dans un livre: le guide non plus n'y connaît rien à ces animaux, les savanes africaines étant depuis longtemps désertifiées.

Outre cette grande question centrale, Chevillard dénonce aussi dans ce roman d'autres problèmes écologiques: les ordures sur le sol, notamment les sacs en plastique (Chevillard, 2005:110) et les décharges polluantes des usines sur le fleuve Niger, responsables pour la mort des poissons (*idem*: 118). Or, cette critique y est articulée avec les traits typiques de l'écriture de cet écrivain: nous y trouvons des renvois intertextuels ou intratextuels, des pastiches, des jeux avec les sonorités de la langue, mais qui servent maintenant un autre propos. Dans le passage suivant la fusion entre ces deux sortes d'éléments est très évidente:

Voici comment on circule dans la capitale, Bamako, en file indienne, un masque rudimentaire sur le visage; au cul, un pot d'échappement qui crache une fumée noire suffocante. Il faudra s'équiper d'un chalumeau bientôt pour découper les feuilles saturées de plomb des salades magnifiques qui poussent dans les faubourgs: elles briseront quelques mâchoires fragilisées déjà par le défaut d'alimentation carnée avant de se vendre à l'exportation comme motifs ornementaux pour les grilles de nos portails et de nos balcons. (Chevillard, 2005: 66)

Cette courte histoire est typique du travail de Chevillard: elle part d'un jeu de mots sur le mot plomb, qui est ensuite développé à l'excès, créant un effet d'incongru, les salades chargées de plomb finissant sur les portails et les balcons des occidentaux. Ce qui surprend est que, pour la première fois, cet auteur utilise son écriture et son humour pour dénoncer des problèmes réels et très sérieux: la pollution, la faim et l'exploitation de l'Afrique par l'Occident.

Quant à *Sans l'orang-outan*, son dernier roman, il est une véritable fiction écologiste. Chevillard y imagine les conséquences catastrophiques qu'aurait l'extinction de l'orang-outan sur l'écosystème et sur notre société et notre culture. Il y fait le récit de la mort des deux derniers orangs-outans sur la planète, Bagus et Mina, du point de vue de leur soigneur, qui s'appelle, précisément comme le narrateur d'*Oreille rouge*, Albert Moindre. Bien que

l'Homme y soit parfois directement critiqué pour son attitude destructrice, l'accent y est plutôt mis sur les conséquences qu'aura cette disparition sur notre monde, désormais incomplet, et sur le système du savoir humain. Ainsi, il y a tout un ensemble de phénomènes qui disparaissent et qui vont atteindre la langue (le mot orang-outan cesse d'exister (Chevillard, 2007: 53) et la philosophie (la conception de la réalité, du monde doit changer (*idem*:18), qui vont provoquer des troubles de l'écosystème (que deviendront les insectes qui vivaient sur le dos de l'orang-outan?) (*idem*: 19), et changer pour toujours l'imaginaire humain (pour la prochaine génération cet animal prendra des allures mythiques et, avec le temps, nous-mêmes, nous commencerons à oublier comment il était (*idem*: 37).

Chevillard, qui est connu pour sa capacité de pousser une idée jusqu'à ses extrêmes, présente ensuite une version un peu apocalyptique de ce nouveau monde, où les humains fument une drogue hallucinogène, conçoivent le suicide comme un soulagement et la reproduction comme un crime, parce qu'elle assurera la survie de l'espèce. En désespoir, pour combler ce vide créé par l'extinction, un groupe d'hommes de femmes et d'enfants, incités par Albert Moindre, font un dernier effort et entraînent leurs corps et leurs volontés, à force de s'exercer sur les branches des arbres, pour devenir aussi semblable que possible au gros singe roux.

Chevillard réussit ainsi à créer un monde fantastique, tout en dénonçant un problème du monde contemporain. Il le fait, comme toujours, ayant régulièrement recours aux procédés typiques de son écriture, de ceux qui relèvent de l'intratextualité<sup>2</sup> et de l'intertextualité<sup>3</sup>, à ceux qui relèvent d'un jeu avec le langage<sup>4</sup>.

Dans *L'Autofictif*, le blog de Chevillard, où il exprime plus fréquemment et plus directement son opinion, l'écrivain critique souvent l'usage désolant que l'humanité fait de la planète. Il y signale le risque d'extinction des renards gris, des ocelots (entrée datée du 2 février 2009) et des gorilles (entrée datée du 13 mars 2008). Dans ces textes écrits à la première personne, l'auteur dénonce aussi la destruction des ressources naturelles par l'homme, notamment à cause de la pollution et de l'effet de serre (entrée datée du 2 avril 2008). Souvent, comme dans le passage suivant, ses commentaires ne portent pas sur des problèmes aussi spécifiques que ceux que je viens d'énoncer, mais ils n'en sont pas moins acérés: "Cette planète jumelle de la Terre eut la chance d'être séparée de sa sœur à la naissance et confiée à une famille moins dissolue" (entrée datée du 2 juin 2009). La construction métaphorique de cette phrase permet d'employer le champ sémantique de l'adoption pour traiter la question de la destruction de la Terre par l'Homme (qui devient ici "une famille dissolue"). La formulation succincte et la densité sémantique, ainsi que le

---

<sup>2</sup> Comme le renvoi à Nisard, de *Démolir Nisard* (p.114).

<sup>3</sup> Dont la référence à Pénélope et Ulysse (p.162)

<sup>4</sup> Deux des personnages féminins s'appellent "Marasma" et "Labyrinthha" (p.84)

caractère indirect, surprenant et ironique de cette critique la rendent encore plus puissante auprès du lecteur, qui aurait probablement été moins frappé par un commentaire plus sérieux à ce sujet. L'auteur met ainsi sa maîtrise des mots au service de la cause écologiste. L'écriture a ici la fonction de contribuer à rendre le lecteur plus conscient de ce qui l'entoure et de son rôle, en tant qu'être humain, dans ce système.

Les soucis écologiques de Chevillard se manifestent donc depuis peu d'années, bien que de façon assez continue. Ils portent surtout sur la pollution, le gaspillage, la destruction des ressources naturelles, mais aussi – et surtout – sur les animaux. Or, ceux-ci ont depuis toujours eu un rôle central chez cet auteur, surtout ceux qui sont moins domestiques. Ils deviennent souvent les sujets principaux de ses textes, comme le hérisson dans *Du hérisson* ou le crabe dans *La nébuleuse du crabe*, mais la plupart des fois ils font partie d'une sorte d'imaginaire personnel: ils peuplent ses récits aussi bien que son écriture<sup>5</sup>. L'auteur est souvent interrogé sur le rôle de cette sorte de bestiaire personnel dans son travail et, dans un entretien daté de 2006, il explique cette préférence:

Je crois que l'homme ne peut s'autoriser le progrès technique, l'évolution des mœurs ou les caprices de la mode que parce qu'il est environné d'arbres et d'animaux qui forment l'immuable décor de son aventure. Nous souffririons trop sans eux de notre propre instabilité. Nous pouvons renverser le roi et tuer le père parce que les vaches paissent alentour comme si de rien n'était. (Aline Girard *et al.*, 2006: sans page)

L'animal est donc conçu par Chevillard comme un être qui, au contraire de l'homme, est authentique, naturel et immuable. C'est lui qui lie l'homme au monde naturel, à ses ancêtres. Il représente le monde sans progrès, sans culture. Ceci explique aussi la préférence de cet auteur pour les animaux en voie d'extinction: leur disparition, cela devient évident dans *Sans orang-outan*, constitue une brèche ouverte sur l'humanité.

Les soucis écologiques ont donc toujours été sous-jacents au travail de cet auteur, bien qu'ils ne soient directement traités que dans ses derniers textes. Dans ceux-ci, malgré le ton si personnel de ses dénonces, Chevillard ne parle pas vraiment en son nom, mais plutôt dans sa condition d'homme qui s'adresse à ses semblables: dans *Oreille rouge* le narrateur, bien qu'il soit français, représente plutôt l'occidental, puisqu'il y est question surtout du contraste entre une vision idyllique de l'Afrique typiquement occidentale et la réalité contemporaine; dans *Sans l'orang-outan* et dans *L'autofictif* cela devient encore plus évident: Chevillard y fait des réflexions en tant qu'être humain qui s'adresse à d'autres êtres humains, le sujet étant plus important que les différences entre les peuples.

---

<sup>5</sup> Dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, par exemple, dont le récit n'a absolument rien à voir avec des animaux, nous trouvons, entre les pages 80 et 90, des références à la girafe, au hérisson, au paon, au canari, au scarabée, et au tigre.

## Bibliographie

- BAETENS, Jan (1999). "Crise des romans ou crise du roman?" In: Jan Baetens, Dominique Viart (éds). *Écritures Contemporaines 2, états du roman contemporain* (Actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996). Paris-Caen: Lettres Modernes Minard, 1999.
- BESSARD-BANQUY, Olivier (2003). *Le roman ludique, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion.
- CHEVILLARD, Éric (1993). *La nébuleuse du crabe*. Paris: Minuit.
- CHEVILLARD, Éric (1997). *Au plafond*. Paris: Minuit.
- CHEVILLARD, Éric (1999). *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*. Paris: Minuit.
- CHEVILLARD, Éric (2001). *Les absences du capitaine Cook*. Paris: Minuit.
- CHEVILLARD, Éric (2002). *Du hérisson*. Paris: Minuit.
- CHEVILLARD, Éric (2003). *Le vaillant petit tailleur*. Paris: Minuit.
- CHEVILLARD, Éric (2005). *Oreille rouge*. Paris: Minuit.
- CHEVILLARD, Éric (2007). *Sans l'orang-outan*. Paris: Minuit.
- CHEVILLARD, Éric (2007). *L'Autofictif*. [disponible en 3/04/2010] <URL: <http://l-autofictif.over-blog.com/>>.
- GANNIER, Odile (2001) *La littérature de voyage*. Paris: Ellipses.
- GIRARD, Aline, RUIZ, Luc, SCHAFFNER, Alain (2006) "L'autre personnage du livre c'est le lecteur" (entretien avec Éric Chevillard) [en ligne], Centre d'étude du roman et du romanesque. Université de Picardie. [disponible en 3/04/2010] <URL: <http://www.u-picardie.fr> >





# A QUINTA DE FIAMA SOB O OLHAR DE MEDEIA

## Aproximação à Natureza e aos mitos

JOÃO AMADEU OLIVEIRA CARVALHO DA SILVA

Universidade Católica Portuguesa

Faculdade de Filosofia de Braga

jamadeu@braga.ucp.pt

### Resumo

*Sob o Olhar de Medeia* e *Cenas Vivas*, dois livros de Fiamma Hasse Pais Brandão, têm em comum uma revalorização da Natureza e do ciclo da vida contemplado diariamente nos rituais do campo. Na primeira das obras, o tempo de crescimento, maturação e amadurecimento contribuem para a formação do ser humano de forma equilibrada. Os dois livros valorizam e promovem um olhar atento e perscrutador sobre a Natureza, encontrando nos Mitos e na Arte uma função integradora do ser humano. Num tempo em que o indivíduo se evidencia pela diferença e pelo enclausuramento, os amplos horizontes da cultura e da palavra poética contribuem para uma visão mais harmoniosa do ser humano, inevitavelmente inscrita na Natureza.

### Abstract

*Sob o Olhar de Medeia* and *Cenas Vivas*, by Fiamma Hasse Pais Brandão, have both in common a reevaluation of Nature and its life cycle, visible every day in the rituals of the fields. In the first work, the time for growing up, ripening and maturing contributes towards a balanced moulding of the human being. Both books value and promote an attentive and inquisitive look into Nature, finding in Myth and in Art an integrative function for the human being. In a time when the individual stands out through difference and reclusiveness, the wide horizons of culture and poetic words contribute to a more harmonious vision of the human being, inevitably written in Nature.

**Palavras-chave:** Natureza, Mitos, Cultura, Arte, Harmonia, Sociedade contemporânea

**Keywords:** Nature, Myths, Culture, Art, Harmony, Contemporary society

Ao longo da leitura de *Sob o Olhar de Medeia* e *Cenas Vivas*, dois livros de Fiama Hasse Pais Brandão, procuraremos entender a relação fundamental que a narrativa e a poesia mantêm com a Natureza, aproximação que, no primeiro daqueles dois livros, é consolidada pelos mitos da cultura grega. Em ambos os livros a temática sobre a Natureza assume uma centralidade significativa.

Numa época em que nos sentimos dispersos, sem raízes e sem um rumo forte, incapazes de promover aproximações e consolidar pontos de vista, abertos à volatilidade do futuro sem o tempero da memória, torna-se essencial que refundemos o nosso olhar e os nossos comportamentos numa estrutura matricial, o único ponto de partida aceitável e o único e indeclinável ponto de chegada. A Natureza é a nossa casa e por mais que nos queiramos afastar dela sempre lá voltamos, prodigamente. Depois de desbaratarmos muito, de cortarmos laços e esquecermos os cheiros e sabores naturais, reiniciamos gradualmente a viagem de regresso ao espaço de aconchego, mesmo que o caminho se faça de forma titubeante e variada. Torna-se necessária uma reconciliação com os princípios vitais, o reconhecimento de que toda a actividade humana sempre terá a sua origem na Natureza e será esta a propiciar os momentos de harmonia e a percepção de unidade que cada vez mais se tornam essenciais para a sobrevivência física e mental do ser humano.

Nos textos de Fiama Hasse Pais Brandão, encontramos mais do que ligeiras referências à paisagem, suaves aproximações, breves metáforas alimentadas pela natureza. Pelo enredo da sua narrativa, pelos espaços luminosos da sua poesia, convivemos com os elementos primordiais, constroem-se momentos de harmonia, encontra-se um sentido mais profundo para a vida e para a morte, uma fonte de conhecimento que contribui para a solução de alguns dos problemas da sociedade pós-moderna<sup>1</sup>.

A aproximação de *Sob o Olhar de Medeia* à cultura grega, à cultura hebraica (com referências ao Novo Testamento) e à cultura popular, centra-se no mundo dos mitos, como forma de entender um sentido mais profundo do quotidiano e uma relação mais intensa com a Natureza. Nos tempos que vivemos, impõe-se o reconhecimento e a solidez de uma cultura e suas raízes para que não se esbata a identidade matricial e se reconheçam ainda os fundamentos da nossa existência. O caldo multicultural em que vivemos exige um banho na profundidade do passado, de forma a encontrarmos as mais profundas raízes que nos aproximam e nos distinguem. Nessa perspectiva, os mitos representam a assimilação compreensiva, à custa da força transformadora do olhar de Medeia, aglutinadora e repositora de valores. O seu olhar “é a ponte entre o primordial e o transcultural, o elo que nos permite transpor fronteiras de tempo e de espaço, numa [correlação] de homens, culturas, religiões e ideologias, por força da sua capacidade transfiguradora” (Borges, 2003:

---

<sup>1</sup> A relação entre a necessidade de consumir e a felicidade afastou o homem da Natureza: “Marta concluiria que criar desejos e necessidades é um vício de educação, perverso e sem piedade” (Brandão, 2008: 167).

148).

*Sob o Olhar de Medeia* é uma longa narrativa que tem Marta como protagonista. O narrador heterodiegético acompanha-a, desde os seus primeiros anos de vida, até à idade adulta e vai amavelmente combinando as falas amadurecidas, feitas “da memória dos factos e da memória de outros pensamentos” (Brandão, 2008: 195), com o momento ainda imaturo dos actos da sua infância. Depois de ter sido afastada do quarto materno aos quatro anos<sup>2</sup> (cf. Brandão, 2008: 156-157; 160), Marta passa a encontrar na quinta e nos afazeres diários do campo o espaço com o qual se começa a identificar profundamente e do qual pretende recolher todo o conhecimento. “Os sopros do vento, os estalidos das árvores, o eco do jorro de água do tanque, tudo a enchia de emoção e, de certo modo, compensava a perda. Sentia-se grata ao vento e à água pela quebra do silêncio da casa” (Brandão, 2008: 170).

O espaço reduzido e não individualizado do quarto da mãe é assim substituído pela amplitude da quinta, pelo espaço materno da Natureza, assumindo-se como uma verdadeira oportunidade de aprendizagem. Através da atenção e disponibilidade do Caseiro, e na escola com a ajuda do Professor que se eleva como a voz dos mitos ancestrais, dá-se a iniciação ao conhecimento da Natureza. “O sentimento do exílio tornava-se, a pouco e pouco, autoconhecimento” (Brandão, 2008: 187) e Marta acaba por compreender que esse exílio servirá para a iniciar no “inato sofrimento, que ocupa, com a alegria, metade da nossa vida” (Brandão, 2008: 286).

Uma outra personagem igualmente necessária, embora distinta por simbolizar o Mal, é Lázaro, o filho do Caseiro com a mesma idade de Marta. Proporciona à protagonista a experiência e a construção de uma personalidade amadurecida pelas experiências de desarmonia e ruptura com que é forçada a conviver, quando o vê a afugentar as ovelhas, a matar os coelhos rejeitados pela mãe ou ao atirar-lhe, ao cão da quinta, o frágil gato recolhido. A percepção e a interiorização da ausência e da perda são muitas vezes sentimentos alimentados pela mão perversa do seu companheiro da quinta. Esta personagem desperta Marta para a alternância dos contrários e para a construção da “harmonia entre o sofrimento e a esperança” (Brandão, 2008: 164).

A aceitação da vida e a interiorização da degradação e morte advêm-lhe da Natureza, transmitidas directamente pelas vivências e absorvidas ao longo da infância. A colheita da vida pujante dos frutos exigia o encanto do colectador e por isso Marta considerava que Lázaro não deveria colher as nêspersas, porque não sabia “deslumbrar-se com o ciclo da vida” (Brandão, 2008: 193). A actividade mais simples ou mais complexa representava, aos olhos daquela personagem feminina, um ritual, uma experiência ancestral, uma anulação

---

<sup>2</sup> O afastamento marcante do quarto materno é assemelhado intertextualmente ao que sucedeu com a protagonista da novela *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, quando a levaram de casa de sua mãe (cf. Brandão, 2008: 149; 151-152; 157).

dos tempos, num espaço de harmonia, onde se representa um acontecimento da história geral da humanidade, uma fonte inesgotável de gestos e saberes, como sucede com a tosquia das ovelhas (cf. Brandão, 2008: 197): “É uma cadência eterna. Tosquiar a lã do gado é uma das leis naturais da Primavera” (Brandão, 2008: 200). A colheita das ameixas é outro dos momentos iniciáticos (cf. Brandão, 2008: 201-202): “No novo louvor das árvores [...] entre as que já haviam dado fruto as ameixas eram as que maior tributo prestavam à água e à terra, de onde extraíam a sua suavidade e a sua força” (Brandão, 2008: 202). A colheita dos marmelos e a laboração da marmelada, a recolha das uvas e o mosto também se encontravam associados ao mesmo ritual (cf. Brandão, 2008: 208-208; 212).

Marta “[r]econhecia que a mutação era uma das formas de o Universo agir, e esse reconhecimento, ainda criança, encheu-a de surpresa e de sentido de comunhão com os elementos” (Brandão, 2008: 209). Dava-se uma transformação alquímica a partir dos elementos da Natureza, evocava-se um “afinamento espiritual” (Brandão, 2008: 212) da matéria ou a morte pela queda dos frutos à terra de forma a contribuírem para a vida de novos frutos que, desse modo, “passavam a participar no tempo da vida ilimitada” (Brandão, 2008: 218). A transmutação da matéria e a depuração dos elementos exigia a perda e a ausência aparente. Assim, compreendeu o desaparecimento do seu gato e “[s]entia-se feliz com a morte, porque compreendera que a grande árvore sempre manteria consigo um duplo diálogo, o de si mesma, a palmeira, e o de parte do seu corpo, o gato” (Brandão, 2008: 262).

A morte deixa de ser a representação da ruptura para significar um momento da eternidade. Quando a avó morre, Marta percebe que ela passa a depender da juventude para se renovar e subsistir e assemelha-a a uma planta que lança gavinhas e folhas novas (cf. Brandão, 2008: 270) e por isso prefere vê-la “enterrada na terra, a germinar” (Brandão, 2008: 274). Todo o ambiente da aldeia, os trabalhos diários ou os encontros sociais, porque se concretizam rente à terra, reflectem uma harmonia que pode também encontrar-se nos sons populares e antigos, no ritmo da dança. “O chão de pedras, quente do Sol diurno, distende e molda os músculos das pernas para o ritmo do som, uma ligação entre a música da terra, a deste povoado concreto, e os astros, o todo” (Brandão, 2008: 301).

Mas entre os bens da Natureza, também se pode encontrar a solidão.

Durante toda a sua vida seria sempre essa, a solidão no meio da Natureza, a mais dura, talvez por ser uma falta de harmonia essencial em relação à Natureza. Esta é infinitamente múltipla e articulada entre si, tudo depende de tudo e as espécies, animais ou vegetais, associam-se, funcionam em comum. E também a espécie humana, quanto mais próxima da Natureza mais gregária é nos conjuntos, mais coesa no todo. Marta não tinha ainda pensamentos teóricos claros, quando ficou só na Quinta, o território da infância e da juventude. Faltava-lhe pensar a relação

fundamental do trabalho em comum, do afecto partilhado, das surpresas, entre o nascer e florir, o madurar, o colher, o secar, o morrer, o renascer, o reflorir, o sempre (Brandão, 2008: 243-244).

Ao contacto de Marta com a Natureza está associada uma perspectiva de compreensão mais abrangente e universal. O gosto pela literatura clássica e pelos mitos facilita-lhe a transferência de conhecimentos adquiridos indutivamente para um espaço mais amplo.

Em permanente reajustamento, Marta vivia e revivia no mundo, desde as primeiras configurações até aos mitos. Uns anos foram vividos a receber os dons e as privações; outros anos, passados a contrastar recordações e a escolher a partir delas valores. Outros anos, intensos, transformou em símbolos cada acto (Brandão, 2008: 208).

Há uma estrutura de vasos comunicantes entre o contacto directo com a Natureza e o conhecimento dos mitos, de forma a perscrutar, por detrás das atitudes simples da quinta, a complexidade da vida e dos sentimentos (cf. Brandão, 2008: 239). Será também esta dupla convivência que lhe permitirá verbalizar um certo desagrado relativamente ao caminho que segue a humanidade em finais do século XX e enunciar uma proposta de acerto onde se possam combinar a memória do passado, a Natureza e o avanço tecnológico. “Relativizar o laicismo moderno, a ideia moderna de progresso evolucionista, relativizar, queria dizer, reduzir, trabalhar para isso, um ideal sem absolutos, um futuro entrelaçado ao passado, sem a voragem tecnológica que isola o futuro” (Brandão, 2008: 327-328) de forma a evitar a autonomização progressiva do indivíduo que insistentemente constrói abismos à sua volta e se assume tragicamente solitário.

O olhar de Marta não será o do Caseiro, Tobias que conduz a criança, nem o de Maria, sua amiga das fainas agrícolas e das corridas pela praia. Marta aprende com Medeia (cf. Brandão, 2008: 219) a olhar mais profundamente para a Natureza sem, no entanto, se afastar dela. “Pensa, sentada no refúgio do banco de pedra isolado, que o olhar é poderoso, que recebe e transmite o mundo visto. Mais tarde, sem jamais esquecer Medeia, pensa que é essa a definição da Arte, ao lançar imagens de vida e de morte, as únicas possíveis na Terra” (Brandão, 2008: 220), sendo que, “[n]a Arte e na memória dos homens, a morte era uma permanência na vida” (Brandão, 2008: 244).

## O olhar de Medeia em *Cenas Vivas*

O olhar perscrutador e envolvente da poetisa perante a Natureza permitirá que dos seus poemas se criem cenas vivas, libertando-as da performatividade e evanescência das imagens fugazes da sociedade contemporânea. O contacto com a quinta, as experiências vividas, os conhecimentos práticos adquiridos por Marta em *Sob o Olhar de Medeia* são absorvidos em alguns dos poemas de *Cenas Vivas*, saindo reforçada a relação entre a Natureza e a arte, na obra da autora. Para Marta não será inesperado o reconhecimento da arte como fenómeno apaziguador e acalentador diante dos cuidados diários. “Por vezes só o dom poético ou artístico submete a angústia e permite uma procura serena” (Brandão, 2008: 161).

Recolhemos da poesia de Fiama essa sensação de serenidade, de aceitação da vida e uma compreensão dos efeitos do tempo sobre o ser humano que o levam a reconhecer, à semelhança da “história geológica da Terra”, a história “dos lugares que se uniam ao Tempo” (Brandão, 2000: 22). O tempo lento de maturação trouxe ao sujeito lírico a sábia convivência com a Natureza, sabendo retirar dela a sabedoria que o aconselha a olhar para o futuro com a memória dos tempos ancestrais, assim “Todos os que morreram aqui são contemporâneos / dos cepos e dos troncos que anualmente / regressam à vida” (Brandão, 2000: 74).

O olhar de Medeia, realizado na poética de Fiama, concretiza-se na sua perscrutadora atenção aos pormenores. Depurada das grandes emoções, a sua poesia transforma-se numa linguagem dos gestos e do rosto (cf. Brandão, 2000: 84) “E as suas palavras [são] / as do reconhecimento das coisas, minuciosas” (Brandão, 2000:). O que “da realidade lhe absorve o olhar é sempre um laivo de alguma breve graça da natureza, ‘uma vaga de luz, um pavio, uma sombra incerta’: não a intensidade da experiência, antes a singeleza, a graciosidade, o pormenor, inapreensível para um olhar superficial” (Silva, 2004: 291).

A obra de Fiama ensina-nos a atribuir ao circunstancial o protagonismo de cada momento, quando força o olhar sobre o que nos cerca e esboça uma atitude compreensiva e harmoniosa entre aquele que vê e o que é visto. Assim, entrega-se a cada espaço como se ele contivesse a totalidade do tempo.

O apego às pequenas coisas e o convívio em profundidade com o tempo representam uma fuga da solidão trágica de que o ser humano contemporâneo tem consciência. A relação com as flores do jardim e com os animais da quinta é a ponte para o outro e o reconhecimento do homem como um ser gregário que se completa na comunhão com todos aqueles que o rodeiam. A poetisa e Marta disponibilizam a sua atenção e compartilham as suas emoções com a Natureza e esta retribui-lhes uma paz e um bem-

estar que as confortam. “Só na alegria e no sossego, a Natureza se identificava, nas suas várias figuras, com o seu íntimo. Um dia [Marta] sentirá que a Arte é uma forma dessa alegria, chamando a si a Natureza, que ludicamente se aproxima” (Brandão, 2008: 163).

Será pela palavra que o ser humano se estrutura, consolida e preenche o abismo que o afasta dos outros. A linguagem representará simultaneamente a fronteira e a ponte para o outro.

Na linguagem, o homem joga, ao mesmo tempo, o processo de inspecção, decifragem e elaboração mítico-poiética, convertendo a sua relação com o meio ambiente (*Umwelt*) num mundo próprio (*Welt*). [...]. É pelo processo mítico-poiético que o homem se liberta das coacções inerentes às particularidades da sua existência individual e acede à generalidade do sentido que as informa (Rodrigues, 1999: 106).

Também, em *Sob o Olhar de Medeia*, Marta, ao apossar-se da linguagem própria, no contacto com os familiares, com o Caseiro e, finalmente na escola, com o professor, vai construindo uma peculiar forma de lidar com o mundo, de o entender e de se libertar das condicionantes espaço-temporais que determinariam uma visão redutora da realidade. Marta cresce e liberta-se. Para a sua visão do mundo, contribuem as narrativas clássicas que a preparam e lhe proporcionam o sentido do futuro (cf. Brandão, 2008: 239). O enriquecimento da linguagem e a abertura para novas realidades e culturas permitem-lhe uma melhor compreensão do seu passado. “Como se só a cultura adquirida a fizesse reviver actos e memórias de uma infância muda. E, mais tarde, narraria de novo o que já narrara, porque um novo pensamento, ou melhor, memória de um mito a faria tentar descrever com maior acuidade o que antes mais imprecisamente descrevera e vivera” (Brandão, 2008: 239). O domínio da linguagem e da cultura contribuem para uma maior compreensão do homem e para uma consistente percepção da liberdade pessoal, já que o conhecimento e a compreensão do passado libertam, em vez de aprisionarem.

Marta tentara sempre encontrar a verdadeira conciliação entre o dia a dia das tarefas tradicionais e a meditação dos mitos clássicos e bíblicos, e evangélicos, numa aculturação posterior. A Maria e o Lucas pertenciam à sua constelação caseira, lugar do habitar geográfico. Amava-os pela sua insciência, o seu saber, tal como o do Caseiro, vindo de antepassados. Só tinham ido à escola para ajudarem os pais, e possuíam a bem-aventurança dessa ajuda, que, na juvenildade deles, era até arrogância e, por outro lado, autodesprezo” (Brandão, 2008: 282).

A preparação cultural de Marta facilita o acesso a um grau superior de harmonia que se distingue daquele em que ficam os seus amigos das lides da quinta que entendem mais o

que vêm e sentem e menos o que, do contacto com realidade, permite a criação de laços entre tempos e espaços diversos. O ser humano deve entender que não se realiza, enquanto indivíduo, sem uma disponibilidade para se desenvolver em contacto com os outros, com a natureza, com a cultura e com a arte.

Os abismos e os silêncios pesados que se vivem no presente poder-se-ão diluir com a redescoberta da Natureza e com a revalorização das nossas raízes e será pela linguagem e pela arte que se derrubarão as fronteiras e se anularão as distâncias que só têm sentido para os que receiam perder o que pensam possuir. Como afirma Gadamer, ao comentar a *Propedêutica* de Hegel, “[r]econhecer no estranho o que é próprio, familiarizar-se com ele, eis o movimento fundamental do espírito, cujo ser é apenas o retorno a si mesmo a partir do ser diferente” (Gadamer, 2002: 54) ou então como sugere Fiana Hasse Pais Brandão, com um olhar poético: “São as flores do jardim que guardam o enigma, / pois cada espécie vista tem em si / um sinal visível de outra estação. / Flores solitárias que, uma a uma, vêm / ligar-se a fragmentos de vida antiga” (Brandão, 2000: 107).



## Bibliographie

- AA, VV (2001). *Fiama Hasse Pais Brandão*. In: *Relâmpago*, nº 8 (número monográfico).
- BORGES, Anabela Ferreira (2003). *O Tempo e o Mito em Sob o Olhar de Medeia*, (Dissertação de Mestrado, policopiada). Viseu: Faculdade de Letras – UCP.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais (2000). *Cenas Vivas*. Lisboa: Relógio d'Água.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais (2008). *Em Cada Pedra um Voo Imóvel: O Aquário, O Retratado, Falar Sobre o Falado, Sob o Olhar de Medeia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- COELHO, Eduardo Prado (1988). *A Noite do Mundo*, col. “Estudos e Temas Portugueses”. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CRUZ, Gastão (1973). *A Poesia Portuguesa Hoje*. Lisboa: Plátano Editora.
- GADAMER, Hans-Georg (2002). *Verdade e Método*. Petrópolis: Editora Vozes.
- RODRIGUES, Adriano Duarte (1999). *Comunicação e Cultura – A Experiência Cultural na Era da Informação*. Lisboa: Editorial Presença.
- SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da (2004). “A Poesia de Fiama Hasse Pais Brandão – Um Modo de Tratar a Realidade Por Tu”. In: *Revista Portuguesa de Humanidades*, vol. 8 – 1/2. Braga: Faculdade de Filosofia, pp. 281-313.



# OUTRAS FRONTEIRAS DA LITERATURA PORTUGUESA

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

## Resumo

Este texto analisa as três etapas da concepção e da representação da identidade nacional na Literatura Portuguesa escrita e recebida em Portugal desde a modernidade. Considerando a etapa mais recente, interpela a noção de Lusofonia problematizando-a a partir da ideia de que as literaturas em língua portuguesa se inserem em espaços e em tempos não coincidentes. E chama a atenção para a emergência da representação de uma nova subjectividade na Literatura Portuguesa.

## Abstract

This text analyses the three stages of the conception and the representation of the national identity in the Portuguese Literature written and received in Portugal since modernity. Considering its most recent stage, it addresses the notion of Lusophony and argues it from the idea that the literatures in Portuguese language dwell in non-coinciding spaces and times. And it draws the attention to an emergency of representation of a new subjectivity in the Portuguese Literature.

**Palavras-chave:** identidade nacional, identidade individual, subjectividade

**Keywords:** national identity, individual identity, subjectivity

## I. Do sentido de identidade nacional ao sentido de identidade individual

1. Esta reflexão toma como exemplo das literaturas nacionais a Literatura Portuguesa, entendendo-a como entidade identificadora de um núcleo de obras literárias da autoria de indivíduos que escrevem e que publicam em língua portuguesa e que se identificam com o país que é Portugal.

A definição é com certeza deficiente como quase todas as definições que se apresentam num período de turbulência epistemológica, como é o nosso actual, marcado por mudanças em todos os domínios, como tão bem sintetiza a designação deste Encontro: resistências, mutações e linhas de fuga em relação a uma continuidade ou a um fim da concepção de literatura nacional.

Deficiente ou não, a definição não se ajusta a outras literaturas em língua portuguesa, como são os casos da Literatura Angolana, Moçambicana, Bissau-guineense, Timorense, São Tomense e Cabo-Verdiana. Não me refiro à Literatura Brasileira porque considero que, sendo dotada há muito de uma identidade nacional forte e autónoma, é uma excepção em relação às outras mencionadas. À excepção, não será alheio o facto de se tratar de uma literatura concebida (escrita e publicada) no espaço americano, neste caso, o da América do Sul, situação geográfica e cultural que acarreta um conjunto de características propiciador de autonomia em relação às outras literaturas em língua portuguesa.

2. É comum considerar que as literaturas de língua portuguesa formam a entidade designada como Lusofonia mas à medida que as políticas comuns esperadas e desejadas não surgem, a Lusofonia pode ser percebida por um número crescente de pessoas mais como um propósito de intenções benevolentes e formais e menos como uma prática efectiva de diálogo e de intercâmbio culturais verdadeiramente democrática entre os países de língua portuguesa.

Veja-se a crítica, por exemplo, de Miguel Vale de Almeida no sentido em que, na sua perspectiva, a Lusofonia corresponderia ainda a anseios imperialistas por parte de Portugal e, por conseguinte, a práticas de desigualdade entre países e, conseqüentemente, entre os seus nacionais:

[a Lusofonia é] um processo de transformação da língua em campo identitário comum, mas sem uma crítica radical das reivindicações de propriedade, ancestralidade, ou legitimidade linguística (em suma: do que se poderia chamar a “soberania da língua”).

É um processo que replica o culturalismo do lusotropicalismo, pois acentua o plano cultural e desacentua os processos político-económicos dos tempos coloniais. E, dentro do plano cultural, privilegia a dádiva (portuguesa), recusando o contra-dom (africano) (Vale de Almeida, 2006: 365).

Aceitando sem questionar ou, nos seus antípodas, criticando fortemente o conceito de Lusofonia, é um facto que a nacionalidade, sendo uma entidade bastante recente, fornece um discurso identitário suficientemente vivo e eficaz no caso das literaturas nacionais saídas das independências registadas após 1974, com a cessação da guerra colonial movida por Portugal contra os movimentos independentistas. Com efeito, cada uma das literaturas em língua portuguesa mencionada forma uma constelação em diálogo vivo com a identidade nacional ainda em formação.

3. Não querendo analisar o caso da Literatura Brasileira, que constitui uma excepção, como já se afirmou, e atendendo ao caso da Literatura Portuguesa, é de realçar nela a matriz europeia e ocidental, factor que coloca questões actuais relativas à crise das noções de literatura, de cultura, de arte e, ainda, do ensino destas matérias atingidas pela trivialização e pela descanonização.

Fenómenos relativamente recentes como a inserção de Portugal na União Europeia, a internacionalização e a globalização têm sido determinantes para a mudança de paradigma no que diz respeito à identidade nacional implícita na designação de Literatura Portuguesa, aquela que é escrita, publicada e identificada com Portugal. Com efeito, a produção, a recepção e a institucionalização de obras portuguesas têm circulado no espaço cultural e artístico segundo lógicas e dinâmicas novas sobretudo desde finais da década de 80 de Novecentos.

4. Parecem sobressair, então, três etapas na concepção e na representação da identidade nacional na Literatura Portuguesa, atendendo sobretudo a obras ficcionais:

- a primeira etapa consiste na exaltação e na propagação da identidade nacional assente na noção de Pátria portuguesa;
- a segunda etapa consiste no desvanecimento da questão da identidade nacional em obras que problematizam outras temáticas, tais como relações interpessoais, relações sociais, etc.;
- a terceira etapa consiste no reconhecimento das ruínas da identidade nacional decorrente da guerra colonial, da descolonização e da subsequente fragmentação da

identidade nacional portuguesa, posteriormente interpelada também por outras coordenadas decorrentes da integração na União Europeia.

A primeira etapa é hegemónica *grosso modo* desde inícios de Oitocentos até meados de Novecentos, apesar das inúmeras variantes co-existentes com linhas de fuga inevitáveis.

Nesta etapa, podemos distinguir dois períodos: o romântico em que em obras paradigmáticas tais como *Viagens na Minha Terra* (1846) de Almeida Garrett e *Eurico, o presbítero* (1843) de Alexandre Herculano, a língua e a nacionalidade portuguesas são entidades que outorgam identidade a pessoas individuais e colectivas que se encontram na sua posse.

Findo o período romântico, e apesar da autonomia estética reivindicada por movimentos literários tais como o Simbolismo e o Modernismo literário portugueses, a noção de Pátria portuguesa mantém-se crucial para o entendimento da língua em geral e da língua literária em particular.

Referente ao período abrangido pelo Modernismo português, o artigo de Osvaldo Manuel Silvestre, que desconstrói analiticamente a famosa frase de Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*: “Minha pátria é a língua portuguesa”, é esclarecedor quanto ao subtexto fortemente colonial da afirmação. Ora, esta frase tem servido de estandarte à Lusofonia na medida em que é considerada uma afirmação de teor pós-colonial. Contestando esta interpretação comum, o autor do artigo acentua a operação de descontextualização performativa e filologicamente insustentável do enunciado em causa, fazendo com que se leia nele o que lá não está, a saber, vectores de cariz emancipatório e pós-colonial.

A interpretação-leitura de Osvaldo Manuel Silvestre contextualiza a frase pelo estabelecimento de relações com outras frases e outros fragmentos da obra em causa. Nesta operação de contextualização, nada resta do uso da frase que se tornou “passaporte” da Lusofonia, lendo nela e fazendo “passar” tonalidades de solidariedade e de igualdade. No lugar desta deslocação “facilitada” mas errada, surge “uma língua sem pessoas, isto é, um transcendental”, imbuído do patriotismo lusitano, característico das primeiras três décadas de Novecentos no qual é crucial a noção de Quinto Império (Silvestre, 2008: 236-237).

Outro exemplo flagrante da centralidade da identidade portuguesa na literatura e na cultura na primeira metade de Novecentos é o Saudosismo proposto por Teixeira de Pascoaes. Este movimento propõe um culto das “coisas portuguesas” como reflexo da verdadeira “alma portuguesa” (opondo-se às influências estrangeiras) no qual a dominância da saudade se caracteriza por uma visão da história portuguesa em que o Império constitui o acontecimento principal (Leal, 2006: 76-77).

5. A partir de meados de Novecentos, ou seja, após a Segunda Guerra Mundial (entre outros factores, a guerra foi devida à competição das nacionalidades fortalecidas desde os tempos modernos), a identidade das literaturas europeias, até então assente na noção não-questionada de nacionalidade, esbate-se consideravelmente. Historiadores das literaturas ocidentais, como Douwe Fokkema, consideram que é a partir da década de 50 de Novecentos que predomina o código literário designado por Pós-Modernismo. Segundo esta interpretação, não apenas o Pós-Modernismo teria tido origem na América do Sul com a obra de Jorge Luis Borges como as próprias características do código literário implicam o desvanecimento da noção de literatura nacional. Nesse sentido, a obra literária de Borges é um exemplo elucidativo de um cruzamento de várias culturas, de textos de inúmeros autores de nacionalidades distintas assim como alberga referências dos vários “cantos” do mundo. De facto, este é um período artístico e cultural em que se assiste a interferências e a interpenetrações de discursos literários de variadíssimas proveniências.

O nacionalismo literário português como programa político, cultural e artístico não desaparece por completo, mas surge em obras e em autores involuntariamente anacrónicos, como são os casos dos romancistas portugueses ditos católicos como Francisco Costa ou em autores que, evidenciando um cosmopolitismo conservador, têm uma obra naturalista, como é o caso do romancista Joaquim Paço D’Arcos. Estes autores têm obras literárias que se encontram afectas à crença na integridade do Império Português composto pela metrópole europeia e pelas províncias ultramarinas, sobretudo as africanas. Motivos de ordem vária, entre os quais avulta o anacronismo de cariz político e histórico, poderão ter contribuído para a menoridade das obras ficcionais mencionadas. Os seus autores estão esquecidos neste início do século XXI, não sendo, por conseguinte, lidos e só muito raramente citados.

Considerando ou não que o período literário que começa na década de 50 é pós-modernista, as obras tidas como maiores consagram a língua, neste caso, a portuguesa mas não a filiam de modo explícito num sentido de identidade nacional. Referindo-me apenas à ficção, a ausência de uma preocupação com a identidade nacional é notória em obras de autores bem distintos tais como são as de Vergílio Ferreira, de Carlos de Oliveira e de José Cardoso Pires. Característica semelhante pode ser reconhecida em obras ficcionais da autoria de nomes da geração que lhe é posterior como são as de Almeida Faria e de Maria Velho da Costa.

De facto, em muitas das obras ficcionais escritas e publicadas na segunda metade de Novecentos, a nacionalidade portuguesa como problema e como questão não surge de forma óbvia, tanto mais que a concepção da nacionalidade portuguesa é representada de

modo dicotómico: ou pela aceitação da versão oficial de Portugal, coincidindo com a “realidade” do Estado Novo ou pela rejeição da versão oficial, quer através da oposição estruturada em termos políticos como foi protagonizada pelo movimento artístico e literário designado por Neo-Realismo português, quer através de uma oposição de laivos democráticos mais amplos e, em muitas situações, mais subentendida do que explícita.

No contexto acima caracterizado, a identidade portuguesa desvaneceu-se enquanto representação explícita nas obras literárias, fenómeno que não pode ser explicado apenas pela censura que recaía na imprensa e na literatura, ou seja, na expressão escrita de então. A meu ver, o facto de a identidade portuguesa não ocupar lugar cimeiro enquanto tema literário neste período pode ser lido como decorrente de factores ligados a mecanismos de recalçamento e não aos da censura política. Quer se faça esta interpretação ou outras, é um facto que a questão identitária, ligada à nacionalidade portuguesa, é secundária se a compararmos com outras questões, tais como a que originou um dos temas predominantes deste período, o das relações interpessoais com as variantes que lhe são inerentes, a emergência da independência feminina, a significação da sexualidade e do amor, a ansiedade em relação ao casamento, etc.

Neste contexto sócio-cultural, as questões políticas e sociais, decerto notórias e pertinentes na ficção portuguesa da segunda metade de Novecentos, são representadas como problemas que não são apenas nacionais mas dizendo respeito a fenómenos mais amplos do que os abrangidos pela nacionalidade, neste caso, a portuguesa. É certo que não são abordadas como problemas universais, mas também não se limitam a ser considerados como questões portuguesas; são antes absorvidas pela interrogação generalizada face à contemporaneidade. O ensaísmo de Vergílio Ferreira das décadas de 60 e de 70 de Novecentos incide sobre questões que este autor coloca num contexto europeu (ou mesmo mais abrangente) como, por exemplo, o problema da justiça social e da igualdade em situações concretas. Se em certas considerações Vergílio Ferreira se refere ao caso português (e fá-lo frequentemente), não o define como um problema de identidade nacional mas como um problema humano, contextualizando-o, por vezes, como um problema da civilização ocidental. Aliás, o carácter abstracto, reconhecido tanto no discurso romanesco como no ensaístico deste autor, prende-se, entre outros aspectos, com a propensão “europeísta” do seu pensamento.

Assim, neste período, regista-se claramente uma deslocação da problemática da nação (portuguesa) para o espaço mais amplo, que é o europeu e, ainda, uma mudança que só aparentemente pode ser considerada contraditória, a deslocação da atenção votada às estruturas colectivas para as individuais decorrentes da predominância da experiência do presente imediato (Cabral, 1995: 125-134).



6. Foi necessário esperar pelo 25 de Abril de 1974 para que fossem publicadas obras que representassem de forma explícita e inovadora a nacionalidade portuguesa. Destas obras ficcionais, o exemplo paradigmático é constituído pelos primeiros romances de António Lobo Antunes. Aliás, o êxito alcançado pelo autor é sobretudo devido ao facto de os três primeiros romances (*Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*), publicados entre 1979 e 1980, lidarem com questões suas contemporâneas mas ainda sem expressão significativa na Literatura Portuguesa. Falamos da questão colonial e da questão nacional após o desaparecimento do já muito combalido Império Português, sendo que as duas questões se interpenetram nos romances acima mencionados.

Com efeito, *Os Cus de Judas*, publicado em 1979, é sem dúvida o primeiro livro de grande impacto editorial sobre a vivência da Guerra Colonial (Ribeiro, 2006: 43). Com *O Esplendor de Portugal* (1997), *Os Cus de Judas* forma o conjunto de literatura pós-colonial portuguesa em que os vectores principais são a identidade portuguesa “em acelerado processo de fragmentação e esvaziamento” (Ribeiro, 2006: 45) pelo facto de a jovem democracia portuguesa omitir a guerra colonial virando-se para a “construção do socialismo” e proceder a uma descolonização não negociada, deixando para trás um número significativo de portugueses que se identificava com o colonialismo português pelo facto de se encontrar a viver nas colónias ao tempo da passagem destas a países independentes. Nesse sentido, a identidade nacional portuguesa, neste período conturbado, é um tema que combina “uma falha da memória colectiva e um excesso de memória pessoal” (Ribeiro, 2006: 45). Deste modo, a descolonização atabalhoada e negligente, que representou a incapacidade de enfrentar o passado recente e a construção do socialismo, que orientou Portugal para políticas idealizadas e irrealistas, proporcionaram e facilitaram, neste período crucial de mudança de regime político e social, manifestações do “retorno do recalcado” que, como tal, não foram elaboradas nem transformadas em novas representações. De facto, várias pesquisas em antropologia mostram que os portugueses da actualidade revelam nostalgia colonial ao acalentarem as práticas ligadas à Lusofonia, tal como é hipótese de trabalho no já mencionado texto da autoria de Miguel Vale de Almeida. Por outras palavras e estas ditas por João Leal: “a nostalgia do Império é uma das principais características dos discursos partilhados pelos portugueses sobre identidade nacional” (Leal, 2006: 78).

## II. Do sentido de identidade individual ao sentido de uma nova subjectividade

1. Se é verdade que a identidade nacional não parece ter vitalidade hermenêutica para enquadrar os problemas actuais, os novos tempos que se avizinham precisarão de uma “nova subjectividade”. Esta é a tese de Boaventura de Sousa Santos.

Uma das linhas da sua pesquisa, já longa e extremamente complexa, é a de que “todo o conhecimento é autoconhecimento”, sendo que esta premissa pressupõe a necessidade de configurar a subjectividade em moldes novos (ainda que não inteiramente conhecidos) assentes na “solidariedade” e na “reciprocidade” entre sujeitos e que não se fundamente “na incapacidade de conceber o outro a não ser como objecto”. Conclui o autor: “a solidariedade é o conhecimento obtido no processo, sempre inacabado, de nos tornarmos capazes de reciprocidade através da construção e do reconhecimento da intersubjectividade” (Santos, 2002: 77).

Esta perspectiva é, por sua vez, uma das consequências da crítica à ciência moderna no sentido em que esta opera uma “separação absoluta entre condições do conhecimento e objecto do conhecimento”, posição que exclui da ciência os “sujeitos empíricos” enquanto “seres humanos vivos, empíricos e concretos” (Santos, 2002: 77). Por outras palavras: na produção do conhecimento moderno, a subjectividade é entendida (vívda e representada) enquanto objecto e, como tal, é distorcida e reduzida no seu alcance. É neste contexto que o autor fala de uma “nova subjectividade”, ou seja, uma “subjectividade de fronteira” em processo incerto e imprevisível de reconfiguração (Santos, 2002: 328).

A necessidade e a emergência de uma “nova subjectividade” resultam das transformações do mundo desde a década de 70 de Novecentos em que, segundo o mesmo autor, se inicia o “capitalismo desorganizado”, cujas características se têm feito sentir de modo agudo em Portugal, sobretudo a partir da década de 90.

A nossa hipótese de trabalho é a de que, estando nós a viver efectivamente um período de incertezas e de reconfigurações fugazes, não é prudente avançar com definições de identidade individual ou de subjectividade. A modernidade tardia ou pós-modernidade tem-se revelado, a este título, um período mais negativo do que positivo. Esta negatividade pode ser lida como irradiação do “pós-modernismo” literário em termos do desafio à função mimética da literatura. Muitas das obras literárias deste período indicam, de facto, a impossibilidade de representação do ser e do mundo, exibindo ostensivamente como experimentalismo discursivo a noção de que a realidade não é susceptível de compreensão e de representação. São obras em que preponderam a desordem, o caos, a incongruência e o sentido do absurdo muito frequentemente decorrente do anti-intelectualismo e da valorização da experiência subjectiva imediata (Arnaut, 2002: 35-39). Assim sendo, a

identidade nacional, subentendendo um discurso identitário, não é reconhecível nestas obras literárias pós-modernistas. Nesse sentido, as obras literárias, absorvendo discursos estruturados, desarticulam-nos, negativizando qualquer tipo de identidade. Com efeito, as obras literárias contemporâneas escritas em língua portuguesa por autores portugueses são efectivamente muito diferentes entre si mas têm em comum o facto de a grande maioria destas obras literárias não ter pretensões epistemológicas.

2. Outro tipo de abordagem à questão da identidade nacional é o da autoria de José Gil, sobretudo o que surge na obra que se seguiu a *Portugal Hoje – O Medo de Existir* (2004). Esta obra, intitulada *Em Busca da Identidade – o desnorte* (2009), pensa a questão da identidade portuguesa como uma entidade complexa e distanciada das velhas referências visto que, na perspectiva deste autor, a dita identidade portuguesa “vive” em três tempos diferentes: o da globalização, o da europeização e o do nosso tempo nacional, tempos estes aos quais correspondem três espaços diferentes. Em suma, a realidade portuguesa actual é cruzada e entretecida por factores complexos e contraditórios que não implicam uma compreensão estabilizada e uniforme da identidade nacional, tal como foi entendida tradicionalmente. Extrapolando: a Literatura Portuguesa, escrita e publicada em Portugal, não necessita de ter subjacente a identidade dita portuguesa, tal como os portugueses são “homens”, seres humanos antes de serem portugueses (Gil, 2009: 21). Deste modo, a literatura pode privilegiar “o puro existente humano” (Gil, 2009: 20) e não recorrer a “narrativas” tais como a identidade nacional, que lhe são cada vez mais estranhas.

## Bibliografia

- ARNAUT, Ana Paula (2002), *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu*, Coimbra: Livraria Almedina.
- CABRAL, Eunice (1995). “O Romance “Individualizado” do Pós-Guerra Português”. In: *Anais da Universidade de Évora*, nº 5, pp. 125-134.
- \_\_\_\_\_ (1996). “A Ficção do Pós-Guerra. O Sentido do Mundo em Suspense”. In: *Dedalus*, nº 6, pp. 255-263.
- FIGUEIREDO, Leonor (2009). *Ficheiros Secretos da Descolonização de Angola*. Lisboa: Alêtheia Editores.
- FOKKEMA, Douwe W. (1989). *História Literária – Modernismo e Pós-Modernismo*. Lisboa: Vega.
- Gil, José (2004). *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio D’ Água.
- \_\_\_\_\_ (2009), *Em Busca da Identidade – o desnorte*, Lisboa: Relógio D’ Água.
- LEAL, João (2006). “O império escondido: camponeses, construção da Nação e império na antropologia portuguesa”. In: Manuela Ribeiro Sanches (org.). *Portugal não é um país pequeno – contar o “império” na pós-colonialidade*. Lisboa: Livros Cotovia, pp. 63-79.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2006). “As ruínas da casa portuguesa em *Os Cus de Judas* e em *O Esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes”. In: Manuela Ribeiro Sanches (org.). *Portugal não é um país pequeno – contar o “império” na pós-colonialidade*. Lisboa: Livros Cotovia, pp. 43-62.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2002), *A Crítica da Razão Indolente – contra o desperdício da experiência*, 2ª ed., Porto: Edições Afrontamento.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2008). “A minha pátria é a língua portuguesa (desde que a língua seja a minha)”. In: Rosa Maria Goulart, Maria do Céu Fraga, Paulo Meneses (coordenação). *O Trabalho da Teoria – Colóquio em Homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, pp.231-239.
- VALE DE ALMEIDA, Miguel (2006). “Comentário”. In: Manuela Ribeiro Sanches (org.). *Portugal não é um país pequeno – contar o “império” na pós-colonialidade*. Lisboa: Livros Cotovia, pp. 359-367.
- VALENTE, Vasco Pulido (2009). *Portugal – Ensaios de História e de Política*. Lisboa: Alêtheia Editores.

**CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DO MITO DO QUINTO IMPÉRIO NA  
LITERATURA COLONIAL E PÓS-COLONIAL PORTUGUESA:  
*O Branco da Motase* de Rodrigues Júnior vs *O Esplendor de Portugal* de  
António Lobo Antunes**

AGNES LEVECOT  
La Sorbonne Nouvelle - Paris 3  
agneslev@gmail.com

**Resumo**

O mito do Quinto Império cultivado pelo Estado Novo encontra na literatura colonial um modo de expressão privilegiado. Nela, a construção do mito nacional faz-se através de construções concretas (caminho de ferro, fazendas, etc.) cujo relato realista se vale de vários mitos universais como os da Criação do Mundo, do Bom Selvagem, da Terra Prometida, da Herança Sagrada e da Harmonia Universal. No entanto, no romance de Rodrigues Júnior, podemos já notar alguns sinais de questionamento destes mitos que levariam ao fracasso da ideologia imperialista, fracasso repetidamente metaforizado na primeira fase da obra de A. Lobo Antunes e em particular em *O Esplendor de Portugal*.

**Abstract**

The Fifth Empire myth sustained by the Estado Novo finds in Portuguese Colonial Literature a privileged means of expression. Here the construction of the national myth is made up of concrete structures (railways, properties, etc...) whose realist description is enriched by several universal myths such as the Creation, the Noble Savage, the Promised Land, the Sacred Legacy, the Universal Harmony. Nevertheless, in Rodrigues Junior's novel there is some questioning of these myths that eventually lead to the fall of the imperialist ideology, a fall repeatedly metaphorized in the first part of A. Lobo Antunes's works, particularly in *O Esplendor de Portugal*.

**Palavras-chave:** colonial, pós-colonial, mitocrítica

**Keywords:** colonialism, post-colonialism, mythology criticism

O estudioso moçambicano Francisco Noa, num artigo publicado na revista brasileira *Via Atlântica* (Noa: 1999), enuncia três grandes dificuldades inerentes ao estudo da literatura colonial portuguesa. A primeira tem a ver com a escassez dos estudos existentes sobre a literatura colonial que pode provocar reacções de “estranhamento com indisfarçados sinais de incompreensão”. A segunda é derivada da primeira: essas bases precárias podem levar os estudiosos a identificar erroneamente a literatura colonial com toda a literatura das ex-colónias. Por fim, o termo “colonial” poderia despertar fantasmas que “têm a ver com sentimentos de culpa, ressentimentos e mágoas ainda latentes”, podendo ser aguçados pelo facto de o estudioso ser estrangeiro ao processo histórico em questão.

Conscientes destas dificuldades, não pretendemos fazer uma análise da literatura colonial através da obra escolhida, *O Branco da Motase*, mas sim mostrar como nela se encontram ecos prolépticos do que mais tarde seria denunciado na literatura pós-colonial, mais particularmente num romance de António Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal*<sup>1</sup>. Assim a nossa análise comparativa tem mais a ver com o local do que com o universal, se bem que, num estudo mais amplo sobre os romances pós-coloniais portugueses tenhamos realçado a dimensão universal do romance contemporâneo português<sup>2</sup>.

Os dois romances estudados pertencem a duas épocas separadas por acontecimentos políticos que modificaram radicalmente a relação dos portugueses com a sua identidade nacional. Fruto de épocas distantes de quarenta e cinco anos, os temas neles desenvolvidos exemplificam a evolução histórica do antigo império português, das mentalidades aferentes, e questionam a justificação moral, política e económica da colonização.

O romance colonial escolhido é da autoria de Rodrigues Júnior que escreveu entre 1944 e 1960 quatro romances em cujos títulos consta um nome africano: *Sehura* (1944), *O Branco da Motase* (1952), *Calanga* (1955) e *Muende* (1960). Em *O Branco da Motase*, assistimos aos esforços de construção da ideologia colonial portuguesa através de um dos seus representantes; no segundo romance, *O Esplendor de Portugal*, António Lobo Antunes encena a derrota dessa mesma ideologia. Quando a literatura colonial parece estar ao serviço da afirmação da ideologia imperial, a literatura pós-colonial desmonta-a e descreve, através de personagens descendentes de colonos, a fragmentação da identidade portuguesa que decorreu da descolonização. Esta oposição construção/destruição entre as duas obras, colonial e pós-colonial, pode estabelecer-se numa primeira leitura. No entanto, o nosso artigo pretende mostrar como, na primeira obra, se encontram ecos antecipados do que seria mais tarde denunciado na segunda.

---

<sup>1</sup> Ao longo deste artigo, utilizaremos as abreviaturas *BM* para *O Branco da Motase* e *EsP* para *O Esplendor de Portugal*.

<sup>2</sup> Levécot, Agnès, *Le Roman Portugais Contemporain – Profondeur du Temps*, Tese de doutoramento, Paris, L'Harmattan, 2009.

A teorizadora dos estudos coloniais, Jacqueline Bardolph, lembra que o romance é crucial para definir uma nação como uma comunidade imaginada, e explica que “as obras dos anos sessenta em África são muitas vezes construções míticas que recriam os primeiros encontros duma sociedade intacta com o colonizador” (Bardolph, 2002: 44). De facto, o romance *O Branco da Motase* tem muitas semelhanças com os romances coloniais franceses da mesma época como os de Randau, descritos por Roland Level (Level, 1925: 213):

Ses livres sont le résultat d'une documentation directe, puisée dans la réalité d'évènements vécus par lui. [...] Les êtres énergiques et sensuels qu'il représente, et qui nous paraissent “immoraux”, sont les produits de cette terre primitive de soleil et de force: conquérants hardis et généreux, hommes d'action pratiques, travailleurs endurants.

Podemos mesmo encontrar apresentações de romances que constituem como que um resumo do texto de Rodrigues Júnior. Assim, Louis Faivre escreve no princípio do seu romance *Toum*<sup>3</sup>:

Je dis l'histoire vraie d'un homme et d'une femme: une servante d'un pauvre village et un Blanc, plus nouveau dans nos pays qu'aucun autre. Il la trouva dans la brousse. Elle entra dans son lit. Il crut d'abord à un petit animal et a joué. Quand il vit une femme, elle savait qu'il n'était pas qu'un homme (Faivre, 1926: 7).

Ora sabemos que a literatura colonial não só reflecte a ideologia dominante como também contribuiu para justificá-la e difundi-la. Em Portugal, artistas e escritores daquela época vêem-se confrontados com o rígido critério salazarista de interesse nacional. José Cardoso Pires lembrou como Salazar se tinha empenhado em fazer da Censura uma “sintaxe do pensamento colectivo, uma autêntica profilaxia do Estado que não visava apenas a ‘controlar’ mas a ‘criar formas de mentalidades adaptadas ao Poder’”<sup>4</sup>. Desta maneira o regime pretendia promover aqueles que melhor cumprissem o seu papel cultural em prol da nação. Foi nesta perspectiva que foi criado o primeiro concurso de literatura “ultramarina” em 1926. A literatura colonial, assim apoiada pelo Estado Novo, concorreu então para a revitalização e a consolidação do ideário nacional: a partir da década de 50, a escrita colonial foi dominada por um tipo de mensagem que, expressamente, vangloriava a acção individual e colectiva de um povo que se julgava no direito sagrado de “salvar” o

<sup>3</sup> Faivre, Louis (pseudonyme de Robert Delavignette), *Toum*, Paris, Grasset, 1926, p. 7.

<sup>4</sup> José Cardoso Pires, *E agora José?*, 2ª ed. Pub. Dom Quixote, Lisboa, 1999, p. 163.

outro. Assistiu-se à autolegitimação da ocupação colonial que assentava na crença da predestinação de um povo no sentido de cumprir uma missão divina, levando a iluminação do espírito e a civilização onde elas não existiam. Tratava-se de uma escrita predominantemente simbólica marcada pelo seu *ideograma*<sup>5</sup>, de tal modo que o discurso, além de se restringir a determinados valores que procurava projectar (coragem, heroísmo, nobreza, dedicação, etc.), os opunha de maneira maniqueísta aos comportamentos e costumes do outro, o bem e o mal sendo personalizados, respectivamente, pelo colono e pelo nativo.

A obra literária de Rodrigues Júnior não foge a essa tendência e em *O Branco da Motase* encontram-se efectivamente todas as características temáticas dos romances coloniais da fase qualificada de “doutrinária” por Francisco Pedro dos Santos Noa: “O colono *chega* à colónia, *ambienta-se*, passa por um processo de *transformação* (sua e do meio), *socializa-se* (união formal e informal), passa por uma *provação* suprema, que *supera* (o que conduz à sua radicação) ou é por ela derrotado, o que significa, neste caso, que é obrigado a renunciar à missão de que foi investido” (Noa, 2001: 308). Neste romance é pois manifesto o peso de uma ideologia que encontra no preconceito (racial, étnico, cultural, civilizacional) uma das suas principais bases de sustentação.

No caso particular da personagem principal, Francisco Diogo, a provação é dupla pois a narrativa começa após um primeiro fracasso: foi despedido dum machamba onde trabalhou uns tempos e encontramo-lo já aos cuidados da Motase, mulher negra que o ajudou a endireitar-se novamente emprestando-lhe dinheiro a fim de ele montar um negócio de madeireiro para fornecer travessas necessárias à construção do caminho-de-ferro. Esta inversão da situação de dominação faz com que o leitor se questione logo de princípio sobre o discurso colonial que vai ser desenvolvido neste romance. O próprio título, como os dos outros romances deste autor, coloca esta questão: o nome que é valorizado é o da mulher negra enquanto o nome do colono é anonimado.

No romance de António Lobo Antunes, o movimento inverteu-se: passadas duas ou três gerações, descendentes de colonos instalados em África, mais ou menos na mesma altura em que o Francisco Diogo de *O Branco da Motase*, configuram a lenta mas violenta decadência dum família de colonos portugueses, decadência anunciada logo pelo tom sarcástico do título e da epígrafe: *O Esplendor de Portugal* é uma anti-epopeia, uma inversão da epopeia cantada pelo hino nacional português. Mas a gesta imperial portuguesa é desmentida nos dois romances através de provações que redondam em fracasso e através da imagem dum oceano que, em vez de unir, separou os indivíduos, fez com que se rompessem os laços familiares e nacionais: Francisco Diogo (*BM*) deixou a mulher em

---

<sup>5</sup> Conceito de Tzvetan Todorov (Todorov, 1989: 511).



Portugal e o fim do romance não anuncia o seu regresso; o oceano separa a mãe Isilda (*EsP*) e os filhos que, por sua vez, se perderam na incomunicação e na anonimidade da grande cidade. O fluxo colonial representado pelo primeiro é contrariado pelo refluxo dos filhos retornados da segunda e o duplo movimento apresenta um saldo negativo.

A representação ficcional do discurso colonial é construída por Rodrigues Júnior através duma descrição realista, aparentemente objectiva, das circunstâncias vividas por Francisco Diogo. Trabalhando no intuito de sobreviver e lutando contra a adversidade, o colono apresenta-se como um paradigma do colono português em África que, participando da construção do império, exemplifica metonimicamente a ideologia vigente. O mesmo discurso posto na boca das personagens de *O Esplendor de Portugal* desconstrói ironicamente o mito. À concepção duma nação constituindo uma totalidade ideológica e étnica através dum discurso colonial delimitando um universo simbólico e identitário de uma cultura, responde António Lobo Antunes por uma poética da ruína e da desagregação que destroça esse mesmo universo e denuncia a derrota da ideologia colonial portuguesa.

A própria estrutura narrativa dos dois romances indicia esta oposição. O primeiro relato apresenta uma narrativa linear, cronológica – tirando a analepse referente às circunstâncias que levaram Francisco Diogo a encontrar a Motase – em que um narrador heterodiegético e onisciente conta os sucessivos esforços do colono para construir a sua própria vida. Na obra de A. Lobo Antunes que integra as tendências da estética pós-moderna, o relato é desconstruído de várias maneiras. A macro-estrutura é baseada num processo de plurivocalidade: a história é contada por vários narradores, Isilda e cada um dos seus filhos, que, em focalização interna múltipla, apresentam a sua própria versão dos factos. O autor dá assim várias visões duma realidade que não deixa de ser a mesma que no romance colonial. Nessa focalização múltipla cada uma das personagens contraria ou denuncia a visão do outro revelando a incompreensão mútua que os caracteriza e que os leva ao isolamento duma incomunicação total. Outro efeito de desconstrução está no facto de o discurso de cada personagem ser constituído pela análise do passado rememorado, e portanto acronológico, a partir do momento da enunciação principal (a noite de 24 de Dezembro em que Carlos espera pelos seus irmãos que convidou para a ceia de Natal). Como acontece em muitas obras de A. Lobo Antunes, passado e presente intercalam-se, cruzam-se, por vezes se sobrepõem com efeitos analépticos e prolépticos. Este processo é aliás desdobrado no próprio discurso de Isilda cujo presente de enunciação não é sempre o mesmo, pois revivendo os momentos do passado, ela fala colocando-se ao nível temporal dos vários momentos da sua vida, infância, adolescência, etc... Vemos assim como a estruturação narrativa dos dois romances reflecte a articulação entre construção e desagregação.

A nível temático, escolheremos primeiro uma imagem metonímica que exemplifica a aparente oposição entre os dois romances. A imagem do carro, objecto que simboliza a ascensão social, construído peça a peça por Francisco Diogo (*BM*), encontra o seu reflexo negativo no calhambeque caindo aos pedaços, do avô de Isilda (*EsP*), primeiro sinal da decadência que vai levar a família à ruína quer financeira quer afectiva.

O madeireiro comprara a sua *Ford* aos bocados. Juntara-os com infinita paciência, limpou-lhes a ferrugem. E fizera a montagem. Depois construíra a carroçaria com madeiras da floresta. Por um conto e meio conseguira um transporte (*BM*, 67).

– O primeiro carro que chegou a Moçâmedes pertencia ao teu avô Isilda a minha mãe sem me explicar que a marmitta faleceu ao cabo de duzentos metros esguichando cataclismos mecânicos, água a ferver, parafusos, uma das rodas dianteiras, da espessura de uma roda de bicicleta com os mesmos pneus e os mesmos raios, disparada na euforia da explosão, ainda continua amolgando-se no alto de uma árvore a intrigar os pássaros (*EsP*, 161).

Aliás, todas as manifestações materiais do progresso, inclusive a rede ferroviária, aparecem avariadas ou em ruína no ambiente angolano pós-independência:

o Ferroviário destruído pela guerra civil, o universo de repente estreito, o motor da electricidade sem gasóleo, o frigorífico estragado, a loiça reduzida a cinco ou seis pratos de folha que a Maria da Boa Morte trouxe da senzala (*EsP*, 110).

Esta oposição semântica entre os dois romances é desmultiplicável em várias vertentes – herói / anti-herói, colono civilizador e construtor / colono ‘descivilizador’ e destruidor, paisagem em construção / natureza destruída, etc. Se analisarmos a representação do colono em cada um dos romances, podemos constatar efectivamente que da figura de herói (apesar das suas muitas fraquezas) que representa Francisco Diogo, passamos, em *O Esplendor de Portugal* à imagem dum anti-herói na figura do pai de Carlos. Francisco Diogo configura o digno representante do colono português herói. É corajoso, trabalhador, destemido, consegue superar as maiores dificuldades:

[...] passou com ela as dificuldades que todo o colono encontra quando inicia os primeiros passos sem ajuda, abandonado à sua sorte (*BM*, 39).

Nas suas longas e duras caminhadas, em que sofreu fomes e sedes, em que teve de dormir sob a protecção das fogueiras por causa das feras, encontrara grandes clareiras, sinais de extensas derrubas feitas por outros brancos (*BM*, 26-27).

Entretanto, a descrição elogiosa vira retrato caricatural da decadência humana na figura do marido da Isilda que não passa de um pobre bêbado rendido às dificuldades:

[o meu pai] se encafuava a toda a pressa no armário das garrafas, o gargalo tilintava no rebordo do copo vinte e quatro horas por dia sete dias por semana e o relógio de caixa alta tapava-lhe por dó os resmungos com badaladas piedosas tal como a minha mãe o protegia da curiosidade dos amigos trancando-o lá em cima no quarto com um litro de uísque e um par de comprimidos de dormir (*EsP*, 49).

As outras personagens deste romance são como refugiados da história, diz Jo Labanyi a propósito das personagens de A. Lobo Antunes: são “pessoas deslocadas, homens e mulheres sem país, lançados fora do tempo, os mortos vivos”. Não só porque a sua história não é registada por outrem, como também porque “a vergonha das histórias que eles não podem contar, e se pudessem, ninguém acreditaria”, os leva a “quase não dar crédito às suas próprias memórias” (Labanyi, 2003: 62).

Quanto a Francisco Diogo, não há dúvida de que ele é digno de elogio porque reinterpreta o mito da Criação do Mundo, dum mundo civilizado onde só existiam terras e seres selvagens. O princípio do relato encontra-o em luta contra os elementos:

Os dias de Outubro vieram chuvosos. Durante uma semana os grandes aguaceiros não deixaram Francisco Diogo sossegado. A floresta estava encharcada. Do solo fofo vinha um cheiro penetrante a húmus. A enxurrada arrastara alguns troncos para os declives mais pronunciados – e os troncos foram, com as folhas secas e os galhos das árvores, levados até ali dos montes altos por onde desce a grande mole vegetal. Ficaram a atulhar os regos abertos na terra empapada com a violência das águas. [...] A enxurrada não parara ainda. Os granitos, nos lugares mais altos, parecia terem cedido com a força da avalanche. A volta deles, dir-se-ia que lhe haviam raspado a terra negra – e tinham ficado na iminência de rolarem, se a enxurrada continuasse impetuosa e os empurrasse para o fundo dos barrancos (*BM*, 1).

Ele luta contra as feras (*BM*, 9). É destemido: “Todos o viram desaparecer na espessura com os seus homens. Ele ia à frente, a espingarda ao ombro” (*BM*, 108-109). É apresentado como um exemplo de coragem aos negros:

Nem as rezas, nem as batucadas dos tambores, nem as chamas altas das fogueiras aquietavam os negros, mal se avizinhava a noite que parecia nascer na floresta. Era preciso que o branco se metesse, por vezes a ela, sozinho, para os encorajar. Então ficavam sem medo (*BM*, 149).

Assim, ultrapassando os obstáculos todos, depois do dilúvio, vencidas as enxurradas, domadas as feras, afastados os fantasmas, vem o tempo da actividade criativa, da vitalidade: “Os machados mordiam os troncos das árvores gigantescas [...] O eco era energia, força muscular saudável” (*BM*, 2). É o tempo do renovo e do progresso, simbolizado pela construção do caminho-de-ferro: “A nova linha de Nacala era um sorvedeiro: não havia travessas que chegassem. Três madeireiros, com óptimo rendimento de trabalho nas florestas, não satisfaziam já as exigências da construção” (*BM*, 147).

No entanto, esta construção implica também destruição. No seu estado virgem a floresta é um espaço idílico: “No topo da imensa cathedral verde as ramagens balouçavam cheias de luz, tocadas pela brisa suave e morna” (*BM*, 2). Mas ao construir o caminho de ferro os colonos devastam o meio natural dos autóctones que, pela voz de Hussene Ali – marido da Motase regressado das ‘minas do rand’ após uma experiência migratória desastrosa – não deixam de denunciar o empreendimento português desrespeitoso da natureza:

ficou a pensar em toda aquela mutilação de seres vegetais que levaram centenas de anos a crescer, que tinham sofrido os horrores dos temporais – esses seres que pediram à terra fecunda as seivas de que se alimentaram, à terra que nada lhes negou. E vinha agora o homem branco a destruí-los com um barbarismo inaudito (*BM*, 159-160).

O próprio discurso do narrador deixa entrever uma preocupação ecológica precursora que não deixa de ser uma crítica implícita à acção dos colonizadores: “A abertura de grandes clareiras leva muitas vezes a morte a esse mundo vegetal. E quando não o mata essa destruição, compromete gravemente a sua resistência contra os elementos nocivos que assaltam logo que se modifiquem as condições ambientes” (*BM*, 117-118).

No entanto, o sofrimento da natureza e dos seus habitantes foi vão e murchou o girassol que, nos versos de F. Pessoa<sup>6</sup>, ainda floria “em esguia glória marginal”. A flor era, na infância de Isilda, símbolo de vida: “[...] se estivesse na fazenda sentia o murmúrio do girassol mesmo sem vento, para além do relógio de parede que o Carlos garantia ser o coração da casa” (*EsP*, 220). Uma geração mais tarde, a flor solar aparece irremediável e iterativamente seca e roída pelos arganazes como imagem aniquiladora do sonho imperial que virou pesadelo: “Às vezes à noite o murmúrio dos girassóis acorda-me e sinto o ventre aumentar na escuridão do quarto com aquilo que não é um filho, não é um inchaço, não é um tumor, não é uma doença, é uma espécie de grito que vai sair...” (*EsP*, 23). Ao espaço

---

<sup>6</sup> Fernando Pessoa, *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1977, p. 125-126.

arruinado, reiteradamente marcado por formas negativas em todo o romance, junta-se um tempo a desfazer-se, tempo desconcertado, descontrolado, simbolizado pelos movimentos estranhos do relógio que, recorrentemente, objectiva a relação das personagens de A. Lobo Antunes com o tempo: “[...] era o relógio de caixa alta e números romanos do corredor que se enganava nas horas, primeiro cinco da madrugada, a seguir seis da tarde e logo trinta e seis badaladas dementes...” (*EsP*, 40).

Outro mito reinterpretado na literatura colonial é decorrente do primeiro: é o mito do “Eldorado” ou da Terra Prometida segundo o qual África era um pólo de atracção para o enriquecimento rápido e garantido que conduziria à fixação integradora e harmonizadora. Este mito nutre o imaginário de Francisco Diogo: “O Niassa estava a pedir gente branca para o povoar. Tinha terras de maravilha nos seus planaltos, tão boas como a terra onde nascera” (*BM*, 8). Para ele, é a esperança de viver melhor e mais livremente do que na sua terra de origem e talvez mesmo enriquecer: “Aqui ao menos, havia terra extensa que não era de ninguém, terra virgem que nunca experimentara o aço da enxada ou o ferro da charrua” (*BM*, 7). Mas o sonho de enriquecimento vai-se diluindo até tornar-se pesadelo: Francisco Diogo tem que recomeçar nova vida depois de ter sido preso e a fazenda da família de Carlos, depois de ter entrado em lenta decadência é definitivamente arruinada pelas mãos armadas daqueles que lutaram pela descolonização:

até [...] compreendermos que a fazenda acabara e não voltaríamos à casa nem às azáleas nem à árvore-da-China, a fazenda acabara e todas as fazendas acabaram como a nossa invadidas pelo exército, os cubanos, os mercenários, os cadáveres, os milhafres, os machos esgazeados e o esquecimento do capim... (*EsP*, 132).

Muitos colonos, por mais esforços que fizessem, trabalhando “como um negro, de sol a sol, de enxada nas mãos, a cavar terra” (*BM*, 37), não conseguiram concretizar o sonho. A África não é o Eldorado prometido e o aniquilamento da esperança é expresso por A. Lobo Antunes por uma estética da negação que caracteriza grande parte da sua obra:

na África onde tínhamos vindo procurar  
explicava o meu pai  
não dinheiro nem poder mas pretos sem dinheiro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder que de facto ainda que tivéssemos não tínhamos por não sermos mais que tolerados em Portugal, olhados como olhávamos os que trabalhavam para nós (*EsP*, 388).

Os colonos regressam à sua origem social lembrada no princípio de *O Branco da Motase*:

Eles [a mulher e os filhos] tinham ficado na Metrópole, lá para as bandas do Marão, na aldeia onde nascera. Dependiam do seu trabalho, do esforço do seu braço, do produto das suas canseiras [...] Pensava na leira e nos bois vendidos para se largar até à África. O bocado de terra mal dava para comer. Levava uma vida inteira de sacrifícios, para não ter mais do que a camisa do corpo (*BM*, 6).

Quando se instalam na cidade, vivem em bairros “habitados por brancos mais pobres do que os outros brancos ou seja pobres e pretos mais ricos do que os outros pretos ou seja quase miseráveis” (*EsP*, 216). E, depois de o sonho ter sido vencido pela cruel realidade, acabam sepultados na mesma terra que os colonizados: “o verdadeiro coração do mundo não estava ali connosco mas além do pátio e do bosque de sequóias, no cemitério onde no tempo do meu pai enterravam lado a lado os pretos e os brancos do mesmo modo” (*EsP*, 79). Têm o mesmo destino que os negros que vieram civilizar e a mãe-terra reúne-os. Assim, só na miséria e na morte se concretiza o “lusotropicalismo” inspirado pela teoria de Gilberto Freyre, adoptado pelo poder político português e alimentado pelo discurso da literatura colonial. “Somos um país multirracial, vivemos sempre em paz e em concórdia, tivemos essa felicidade”, diz uma personagem de Eduardo Paixão em *Cacimbo* (Paixão, 1972: 249).

Rodrigues Júnior não deixa de apresentar uma versão politicamente correcta da relação entre brancos e negros. Quando recebe o dinheiro do seu trabalho, o colono pensa primeiro nos indígenas: “Francisco Diogo teria que comprar com esse dinheiro a alimentação para os indígenas trabalhadores e trocar dinheiro em notas miúdas para o pagamento dos salários” (*BM*, 10). Mais tarde pede ao seu capataz para ele não se esquecer de lhes distribuir a ração: “Não te esqueças de lhes mandar dar farinha, amendoim e sal para o caminho. Eles têm panelas. Farão amanhã o almoço na estrada” (*BM*, 60). Porém, a igualdade de tratamento entre brancos e negros que a administração colonial pretendia respeitar é exageradamente realçada pela prisão de Francisco Diogo que matou o seu rival negro. Esse mito dos ‘brandos costumes’ portugueses nas suas colónias é desmentido logo no princípio do romance de A. Lobo Antunes pelo discurso estereotipado de Isilda sobre os negros lembrando a exploração de que eles eram vítimas:

a minha mãe [...] passou a contratar bundi-bângas que embora fossem mentirosos e lentos sempre duravam um bocadinho mais, havia quem suportasse a safra inteira mas não podia ir embora a chocalhar o esqueleto porque com as despesas na cantina nos devia as vinte safras seguintes no caso de semear de graça e não comer (*EsP*, 19).

Paralelamente à representação algo angélica da Motase, o trabalhador africano também é animalizado no romance de Rodrigues Júnior: “Como os animais fazem para se defenderem das feras, os homens ficaram em grupo, apertados” (*BM*, 99). Este tipo de discurso, explica Homi Bhabha, edifica-se em torno da dependência do conceito de ‘fixité’ na construção da alteridade. Segundo este especialista da literatura colonial, a “fixidez” constituiria um modo paradoxal de representação “en tant que signe de la différence culturelle/historique/raciale qui connote la rigidité et un ordre immuable aussi bien que le désordre, la dégénérescence et la répétition démoniaque” (H. Bhabha, 2007: 121). No romance de Rodrigues Júnior, aparecem portanto preconceitos raciais. Assim, os negros são apresentados como traiçoeiros: a Motase, por exemplo, teme que o seu marido, o negro Hussene Ali, se vingue matando Francisco Diogo, “seu” branco:

Ela [a Motase] conhecia o caso de António Marques em que, se não fora o muleque, a caçador tê-lo-ia deixado esmagar pelo elefante que carregara depois do segundo tiro. Fora o muleque quem atirara ao bicho. O caçador negro havia trepado a uma árvore, quando o animal carregou sobre o branco (*BM*, 45).

Embora desempenhe no romance uma função crítica aos brancos, Hussene Ali não deixa de ser o “mau da fita” revelando-se incapaz da largueza de espírito que o colono português tem para com os seus parceiros: urde maquinações para matar o seu rival. De facto, o objectivo do discurso colonial, continua Homi Bhabha, “est de construire le colonisé comme une population de types dégénérés sur la base de l’origine raciale, afin de justifier la conquête et d’établir des systèmes d’administration et d’instruction” (Bhabha, 2007: 127). Por isso, o texto colonial acredita a tese da missão civilizadora e educadora do colono. Este queixa-se repetidamente da incapacidade dos indígenas em tratarem da sua terra: “E não há quem detenha o negro neste costume ancestral que tantos prejuízos causa às terras e às florestas!” (*BM*, 30). Só graças à educação trazida pelos europeus é que o povo colonizado pode elevar-se e particularmente graças à acção dos missionários católicos cuja presença foi um dos pilares da hegemonia europeia em África: “A Motase tinha sido criada na Missão – e de là veio feita mulher, limpa a alma das asperezas que ele encontrara em todas as criaturas negras, em cujo coração não havia um raio dessa luz que é calma de espírito e tranquilidade de carne” (*BM*, 79). Calma e tranquilidade que não parecem conhecer os colonos dos dois romances que se queixam de terem sido esquecidos por Deus. Francisco Diogo sente a falta da voz religiosa:

A gente do mato, que mais precisava da Igreja para consolo da alma doente das solidões, do isolamento, do trabalho penoso e das saudades da família, vive quase

sem Deus, sem a voz do Padre que é, tantas vezes, bálsamo para os que têm a alma em chaga. O Branco da Motase sentia essa falta (*BM*, 78).

Anos mais tarde, o pai de Carlos também constata o esquecimento em que o poder divino os deixou:

foi termos nascido na velhice de Deus como outros nascem na velhice dos pais, termos nascido com Deus já demasiado idoso, egoísta e cansado para se preocupar connosco, escutando os próprios órgãos numa atenção aflita, o outono do estômago, os lamentos do fígado, a cebola ou o crisântemo de lágrimas concêntricas do coração, um Deus desmemoriado de si mesmo e de nós considerando-nos da sua poltrona de doente numa estranheza espantada (*EsP*, 264).

A representação do 'selvagem' e o discurso do missionário civilizador são repostos ironicamente na voz da Clarisse, filha de Isilda, falando ao seu irmão mestiço Carlos, discurso que denuncia o grotesco e a perversidade da representação exótica e estereotipada da África, revelando ao mesmo tempo a incapacidade ou a recusa de os colonos em compreenderem as terras que ocupavam:

[...] vocês graças a Deus são quase brancos são diferentes tomam duche com esses baldes giríssimos de furinhos adorava experimentar tomar duche no meio das bananeiras e assim ter um chimpanzé ou um leão domesticado que era um autêntico cãozinho comia na mão do dono deitava-se de barriga para cima vocês que sorte usam capacete e têm imensos chifres de rinoceronte em casa que devem valer um dinheirão o Pedro prometeu-me que fazíamos um safari para o ano dormir numa tenda com petromax conversar com uma catatua ouvir os tigres à noite o que eu gostava de pôr no quarto o tapete de um tigre morto para mim no meio desta vida horrível que a gente leva sempre que o poisasse lembrava-me do sertão e não precisava de calmantes para nada as vossas análises felizmente são normalíssimas chuzinho (*EsP*, 277).

No entanto em *O Branco da Motase*, o retrato politicamente correcto do colonizado é contrabalançado pelo retrato da Motase a quem são atribuídas qualidades que não eram consideradas pela ideologia colonial. A Motase é apresentada primeiro como uma mulher aconchego com função doméstica porque "A mulher negra é tudo quando o colono não tem mais nada" (*BM*, 78). Não é a mulher objecto que o pai de Carlos emprenhou. A Motase é descrita como uma pessoa sincera, afectuosa, leal, que se dedica ao bem-estar do seu homem sabendo perfeitamente o que não pode esperar dele. O narrador omnisciente, muitas vezes com função judicativa, deixando ouvir a voz do autor, comenta:



Muitos europeus não sabem apreciar até que ponto a mulher negra se pode afeiçoar a um branco; até que ponto ela será capaz dos mais elevados sentimentos de afectividade. Supõem que a mulher negra não tem alma como as mulheres brancas, que não sentem como elas os mesmos desgostos e as mesmas alegrias, quando, afinal, a diferença entre elas está, apenas, na cor da pele. A carne é a mesma que palpita em todas as criaturas humanas; o coração é o mesmo que pulsa em todos os peitos, capaz de amar ou odiar (*BM*, 88-89).

Reconhecemos neste coração a empregada-ama negra de Carlos, Maria das Dores, a única pessoa que, paradoxalmente, lhe dispensou algum afecto e o ajudou a entender o porquê da sua rejeição pela família.

À chegada às colónias, a esperança era de criar um império eterno: “toda a gente sabe que só pretos morrem, não nós”, diz Isilda adolescente querendo conjurar o destino que se esboça (*EsP*, 139). O pressentimento confirma-se na relação do resto da vida da família dispersa decorrendo num cenário pós-colonial totalmente disfórico. E o fim do império é metonimicamente rematado na imagem do girassol murcho evocado anteriormente e na lembrança da morte do representante da administração portuguesa na colónia: “a minha mãe a deixar de sorrir, a ir embora, a música calada, o governador falecido há séculos” (*EsP*, 110).

O mito do Quinto império é assim destituído. Esse mito que tem como ponto de partida a metrópole, terra-mátria à qual se tem necessariamente de regressar é desmentido nos dois romances: o branco da Motase não regressará, ficando a viver com a Motase. Quanto ao Carlos e aos seus irmãos, o seu regresso é símbolo duma derrota total na medida em que a família fica irreversivelmente destroçada e dilacerada. O império não se cumpriu, a Nação pluricontinental e plurirracial, una, indivisível, equilibrada e inalienável sonhada pelo Estado Novo não se criou. Configuração literária deste fracasso é a personagem de Carlos (*EsP*), filho ilegítimo e mestiço do marido de Isilda, que é rejeitado por todos: pela mulher do pai que não o reconhece como seu filho, pela sua irmã Clarisse e pela Lena, a sua própria mulher que fez questão em trazer de Angola cinco máscaras lunda que dependurou no meio da sala do apartamento de Lisboa para lembrar incessantemente a Carlos a sua origem ‘impura’: “a Lena [...] com saudades da vivendita na orla do musseque, arrependida de não ter casado com um vizinho qualquer da sua raça” (*EsP*, 101)<sup>7</sup>. A imagem transmitida pelas máscaras é a duma identidade dividida, despedaçada pela dicotomia objecto/sujeito que caracteriza a vivência da personagem desde a infância:

---

<sup>7</sup> Cf: Agnès Levécot, “Les masques de l’Empire déchu”, in *Sigila* n°24, Paris, Automne-Hiver 2009.

Carlos

e eu era diferente daquele nome, não era aquele nome, não podia ser aquele nome, as pessoas quando chamavam

Carlos

chamavam um Carlos que era eu em elas não eu nem era eu em eu, era um outro, da mesma forma que se lhes respondia não era eu quem respondia era o eu deles que falava e o eu em eu calava-se em mim e eu permanecia um estranho, um estrangeiro, um eu que era dois, o deles e o meu, e o meu por ser apenas meu não era e então dizia como eles diziam

Carlos (*EsP*, 127)

A mestiçagem que poderia ter construído uma nação imperial não se cumpriu. A miscigenação racial e cultural prometida, “a paz multirracial” não passou duma quimera: só produziu filhos ilegítimos, frutos de relações irresponsáveis<sup>8</sup>.

Não podemos acabar este trabalho sem comentar os *excipit* dos dois romances em que o paralelismo que temos vindo a demonstrar neste trabalho nos aparece confirmado pela presença das mesmas imagens:

---

<sup>8</sup> Numerosos romances pós-coloniais evocam figuras de filhos mulatos.

Francisco Diogo e a Motase viraram as costas ao mar, para nunca mais voltarem a ele – atravessaram o largo areal até onde o mato, que vinha de longe, ficara curioso a espreitar as ondas verdes. Em frente estava a terra da promessa, o mundo que a Motase conquistara para Francisco Diogo, na sua nova vida que iam encetar os dois. Tomara o carreiro aberto no chão da terra castanha, endurecido pelo pé do negro. O carreiro metia-se pelo matagal bravio em que rondavam as feras. Ele ia adiante, com os cestos nas mãos, dobrado um pouco o tronco. Levava no coração uma esperança nova feita de pedaços que restaram da sua vida destroçada. Ela seguia-o, gíngando as ancas roliças, as mãos ao longo do corpo, num vai-e-vem de quem caminha ligeira. A pequena mala de roupa levava-a ela equilibrada no alto da cabeça.

O mato denso, emaranhado, fechou-se sobre eles. As ondas andavam ainda a rolar na areia fina, contando, em segredo, velhas histórias de outros mares. As palmeiras, do lado oposto da baía, ramalhavam as suas palmas.

FIM

[...] o voo dos pássaros, asas de feltro, gritos, o mar lá em baixo, o Mussulo, os coqueiros, descíamos a praia, os meus pais e eu, o meu pai de fato creme e panamá creme, a minha mãe de sombrinha aberta cor-de-rosa, eu com um chapéu de palha que se atava sob o queixo, trazíamos o almoço num cesto tapado por um guardanapo que se estendia na areia com as marmitas em cima, uma garrafa de sumo para a minha mãe e para mim, uma garrafa de vinho para o meu pai, a minha mãe nunca tirava as luvas nem se descalçava, sentada num banquinho a soprar com o leque os calores que o meu pai soprava com o jornal, os pássaros sobre nós eram os pássaros das fossas de Corimba, de asas poeirentas de sarja, mas não tinham medo por ser dia, os tropas, mesmo o dos botins de verniz, não ia roubar-me nem levar-me com eles nem fazer-me mal, não havia um só quarto às escuras na casa de Malanje, erguiam as metralhadoras, fixavam-se com a mira, desapareciam atrás das armas, o modo como os músculos endureceram, o modo como as bocas se cerraram e eu a trotar na areia na direcção dos meus pais, de chapéu de palha a escorregar para a nuca, feliz, sem precisar de perguntar-lhes se gostavam de mim.

FINIS LAUS DEO

Parece-nos particularmente significativa a presença dos mesmos elementos nos dois textos: o cesto de comida simbolizando a concórdia, ainda possível no primeiro caso, está perdida no segundo. Mais importante ainda, a referência à palmeira / ao coqueiro: ao mesmo tempo imagem do exotismo africano exaltado pelo Estado Novo e símbolo da perpetuação da vida, ergue-se no fim de cada relato como imagem da utopia. Porque, lembra Michel Foucault, “les utopies [...] s'épanouissent dans un espace merveilleux et lisse; elles ouvrent des cités aux vaste avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique”(Foucault, 1966: 9).

O projecto utópico é denunciado noutros romances pós-coloniais: “a África haveria de conter o fantasma do português em tudo o que o substituísse” diz um narrador de Agustina Bessa-Luís<sup>9</sup>. Afinal, remata Nuno Júdice, a questão do Império “revelou [-se]

---

<sup>9</sup> *Crónica do Cruzado Osb.*, Lisboa, Guimarães & Ca Editores, 1976, p. 160.

apenas uma ficção, e das mais frágeis ficções talvez, da História portuguesa” (Júdice, 1996: 331-332).

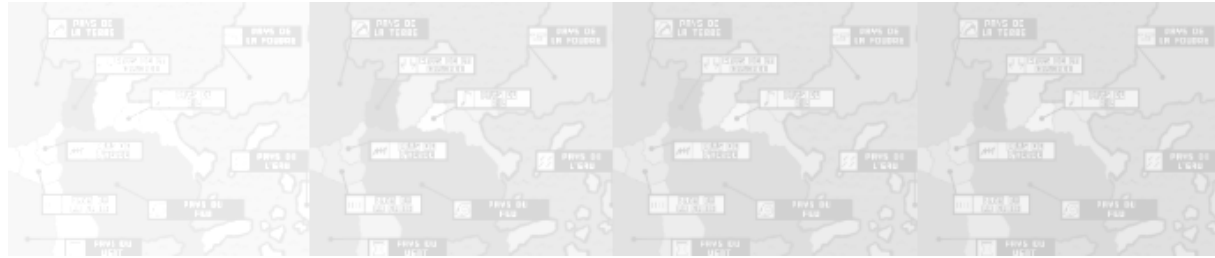
Nos dois relatos estudados, há derrota efectiva. Porém, os movimentos são opostos: no primeiro texto, o mato proporciona ainda uma nova tentativa, uma nova hipótese de vencer apesar de todos os percalços; no segundo caso, a dramática realidade pós-colonial vem sobrepor-se à recordação feliz do passado. No fim do primeiro romance, as personagens viram as costas ao mar que não permitiu a concretização das esperanças alimentadas pela política colonial: para elas a história colonial não passa de “velhas histórias de outros mares”. Mas o instinto de sobrevivência impera e o embrenhar-se no mato será uma nova tentativa de construção/reconstrução da sua vida. No segundo texto, o desastre está consumado: Isilda lembra tempos de felicidade que gozou na infância com os pais, numa altura em que a esperança ainda vigorava nos meios coloniais, antes de ela morrer nas mãos bélicas que a colonização e a descolonização geraram. Aqui, os cortes – representados estruturalmente pela aposição de discursos de quatro personagens que correm paralelamente sem nunca se cruzarem – são irremediáveis e o desastre é total.

Os mitos que constituíram os alicerces da ideologia colonial portuguesa, e que se entrecruzam na imaginação criativa dos romancistas, são reinterpretados e questionados nos dois romances: se no primeiro, eles podem justificar duma certa maneira a acção dos colonos, não deixam, reinterpretados à luz da pós-modernidade, de revelar um questionamento já subjacente na literatura colonial. As duas narrativas, a colonial e a pós-colonial, completam-se, criando eco uma dentro da outra, ambas denunciando o fracasso da gesta imperial portuguesa, esse sonho nacional cantado por Fernando Pessoa: que “o mar unisse, já não separasse”. Virou-se definitivamente uma página da história – “Finis Laus Deo” pontua António Lobo Antunes. Só a memória colectiva, graças aqui à literatura, perpetuará o passado para lição do futuro.

## Bibliografia

- RODRIGUES JÚNIOR, 1952, *O Branco da Motase*, Lisboa, Actividades Gráficas.
- LOBO ANTUNES, António, 1999, *O Esplendor de Portugal*, Lisboa, Pub. Dom Quixote.
- BARDOLPH, Jacqueline, 2002, *Études postcoloniales et littérature*, Paris, Honoré Champion.
- BHABHA, Homi K., 1994, trad. 2007, *Les lieux de la culture*, Paris, Ed. Payot.
- FOUCAULT, Michel, 1966, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard.
- JÚDICE, Nuno, 1996, “A Ideia Nacional do Período Modernista Português”, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº9, Lisboa.
- LABANYI, Jo, 2003, “O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação”, in Margarida Calafate Ribeiro, Ana Paula Ferreira, *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Campo das Letras, Porto, p. 59-68.
- LEBEL, Roland, 1925, *L’Afrique Occidentale dans la Littérature française (depuis 1870)*, Paris, Ed. Larose.
- LEVÉCOT, Agnès, 2009, “Les masques de l’Empire déchu”, in *Sigila* nº24, Paris, p. 53-62.
- LEVÉCOT, Agnès, 2009, *Le Roman Portugais Contemporain – Profondeur du Temps*, Paris, L’Harmattan.
- NOA, Francisco dos Santos, 1999, “Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso”, in *Via Atlântica* nº3, [www.letrasuspdownload.wordpress.com/category/francisco-noa/](http://www.letrasuspdownload.wordpress.com/category/francisco-noa/) [consultado em Outubro de 2009]
- NOA, Francisco dos Santos, 2001, *Literatura colonial: representação e legitimação, Moçambique como invenção literária*, Doutoramento em Línguas e Literaturas Românicas, Universidade de Lisboa.
- TODOROV, Tsvetan, 1989, *Nous et les autres*, Paris, Seuil.





### III. Écrivains particuliers





# LE RÉGIONALISME DE JACQUES CHESSEX

## Questions autour d'une lecture de *Portrait des Vaudois*

CORINA DA ROCHA SOARES  
Universidade de Aveiro; F.C.T.  
cgwenaelle@gmail.com

### Résumé

Partant d'une lecture de *Portrait des Vaudois* de l'écrivain suisse romand Jacques Chessex, où nous tâcherons d'effectuer un prélèvement des régionalismes présents dans le récit/essai – que se soit au niveau lexical, comme en ce qui concerne le choix des tableaux présentés par l'auteur, proches du folklorisme et qui exaltent la *vie du terroir* – nous soulèverons la question suivante: Chessex est-il un écrivain régionaliste? En effet, l'emploi de "vaudoiseries" restreint-il cet auteur? Est-il simplement un écrivain "du pays"? Pour répondre à ces questions, nous nous appuyerons aussi sur la "posture" de Jacques Chessex vis-à-vis de la question régionaliste, avec une parenthèse dédiée à sa mise en scène médiatique.

### Abstract

Starting from a reading of *Portrait des Vaudois* written by the Romand Swiss Jacques Chessex, wherein we will attempt to draw up the regionalisms – either in the lexical level or in the choice of the scenes, near to the folklorism and exalting the "vie du terroir" – we will ask this question: is Chessex a regionalist writer? In fact, is the use of "vaudoiseries" limiting this author? Is he simply a writer "du pays"? In order to answer these questions, we will also base our reflexion on Jacques Chessex's "posture" in relation to the regionalist question, with a parenthesis dedicated to his mediatic staging.

**Mots-clés:** Jacques Chessex, régionalisme, posture  
**Keywords:** Jacques Chessex, regionalism, posture

## 1. Qu'entendons-nous par écrivain ou littérature régionaliste?<sup>1</sup>

Tout d'abord, il convient de souligner que notre étude s'appuie sur une définition classique de littérature régionaliste qui y voit une exaltation des aspects et des traits spécifiques d'une région, mais aussi une tentative littéraire de valorisation de l'image de la vie traditionnelle, de la vie du terroir. La spécialiste Anne-Marie Thiesse nous rappelle que "le terme 'régionaliste' issu du discours politique s'impose comme une catégorie de perception dans le champ littéraire dès la première décennie du XX<sup>ème</sup> siècle. Utilisé abondamment par la critique pour définir les œuvres traitant du monde rural et provincial, revendiqué par les écrivains eux-mêmes, il semble marquer la naissance et le développement d'un genre" (Thiesse, 1991:100). En d'autres mots, il s'agit aussi d'une glorification du monde rural – de préférence, fixé dans le temps – et qui correspond à un désir de préservation et de protection d'un mode de vie en voie d'extinction, d'où une liaison à l'écologie.

## 2. Brève présentation de Jacques Chessex

Il existe des littératures régionalistes partout dans le monde et la Suisse n'y fait pas exception, passant outre à son exigüité géographique. En effet, les lettres romandes ont vu s'afficher, ces dernières décennies, plusieurs écrivains que d'aucuns qualifient de régionalistes, tels que Jean-Pierre Monnier, Maurice Chappaz, Alexandre Voisard ou Gustave Roud, lesquels reprennent les jalons de cet icône qu'est Charles Ferdinand Ramuz, parfois trop étiqueté d'écrivain régionaliste.

L'un des héritiers les plus connus de Ramuz est justement l'écrivain vaudois Jacques Chessex. Né à Payerne, dans le canton de Vaud en 1934 et décédé le 9 octobre 2009, ce romancier, poète et peintre – entre autres – s'est vu décerner le Prix Goncourt, en 1973 et, en 2007, le Grand Prix Jean Giono pour l'ensemble de son œuvre, laquelle évoque des thèmes tels que la sensualité et la métaphysique, l'amour, la mort, l'érotisme et la transcendance. Ses poèmes, romans, récits ou chroniques, de même que ses essais, eurent droit à de forts retentissements auprès du lectorat suisse, tout comme chez le public français, grâce aux co-éditions avec Grasset. Il a ainsi le mérite d'avoir obtenu une reconnaissance en France sans devoir quitter sa Suisse natale et son Pays de Vaud, où s'enracine toute son œuvre.

---

<sup>1</sup> Nous tenons à remercier Mme M<sup>re</sup> Hermínia Laurel et Mlle Lénia Marques, dont les conseils et les critiques pertinentes ont enrichi notre article.

### 3. Chessex est-il un écrivain régionaliste? Lecture de *Portrait des Vaudois*

Partant de la définition de littérature régionaliste décrite dans notre introduction, il est facile de choisir dans les livres de l'écrivain suisse romand Jacques Chessex celui qui pourrait illustrer le mieux un penchant régionaliste, à savoir son *Portrait des Vaudois*, édité en 1969, où il évoque les particularités du pays de Vaud et de ses habitants. En effet, comme le résume Georges Anex, Jacques Chessex y raconte le "pays vaudois en ses divers aspects, campagne et montagne, villes et villages, bêtes et gens, saisis sous le regard du poète et du conteur. [...] Tel est ce livre: la physionomie d'un pays." (Anex, 1982: 219-221). Pays qui n'est pas la Suisse, mais bien le canton de Vaud, le seul qualifié de "pays", puisqu'on dit le "Pays de Vaud", comme aimait à le faire Ramuz.

Ainsi, découpé en vingt-huit chapitres/tableaux en longueur parfois inégale – ces "sortes de miniatures situées entre le conte et l'essai", selon Gérald Froidevaux –, *Portrait des Vaudois* est l'occasion pour Chessex d'évoquer "les coutumes, les types et les tics qui, avec la topographie d'un pays partagé entre la ville – Lausanne – et la campagne, font la substance profonde" du Pays de Vaud. (Froidevaux, 1998: 408).

Jacques Chessex commence son récit avec la description d'un jour de Pâques à la campagne, annonce de la résurrection du Christ pour les hommes et renouvellement ou renaissance de la nature pour la flore et la faune. Symboliquement, nous pouvons y lire la conjugaison du caractère des Vaudois: la religion – le calvinisme s'impose au Pays de Vaud – et la terre, car il s'agit d'une région à tradition paysanne. Ce premier chapitre intitulé "Le printemps du fond de la terre" s'achève avec ce qui rappelle la Proposition d'une épopée, puisque Chessex présente les intentions de ses chapitres à suivre: "Je dresserai le répertoire des domaines et des figures pour connaître mon héritage, ma parenté" (Chessex, 1982: 22). Ce qu'il répètera à la fin du récit: "Je fais le portrait des Vaudois. Je vois leurs traces, leurs habitudes, je réfléchis sur leurs manières" (Chessex, 1982: 204).

Puis, embellis par un style de prose lyrique – car la prose chessexienne "se fait hymne lyrique à la nature", selon la formule d'Anne-Marie Jaton (Jaton, 2001: 157) –, s'ensuivent vingt-sept autres chapitres, chacun étant un tableau descriptif d'une particularité physique, morale ou simplement folklorique de la région vaudoise, incarnées par des figures singulières comme les sommelières à tablier blanc, un avocat lausannois, le directeur d'un collège de province, des vagabonds, des enfants chantant leurs comptines, des ouvriers italiens, des soûlauds, des paysans et leur rituel du cochon, etc. Chessex en profite pour laisser dans ces histoires sa protestation contre la destruction de la pureté et du naturel de son pays, "détruit à coups de bulldozers [sic]" (Anex, p.223). L'écrivain termine son *Portrait des Vaudois*, qu'il aimait décrire comme un essai mimétique, avec un hommage à son père,

dont le suicide l'a véritablement rendu vaudois, comme il l'avoue: "Cette mort m'a fait ce que je suis. C'est elle qui m'a révélé le pays, qui a fait de moi un Vaudois" (Chessex, 1982: 204).

Sans l'ombre d'un doute, les régionalismes abondent dans cet essai. Une étude lexicographique suffirait à le démontrer. Méritant toute notre attention, une analyse des mots suisses romands dans *Portrait des Vaudois* a déjà été effectuée par Anne-Elise Michel dans son mémoire de maîtrise (Michel, 1997) où l'auteure procède à une analyse de tous les termes ayant des origines suisses ou ayant un sens différent en Suisse et en France<sup>2</sup>. Selon cette étudiante, Jacques Chessex a su rendre son texte vivant en utilisant un grand nombre de termes suisses romands. Ceux-ci apportent des couleurs locales et donnent un air du pays qui n'apparaîtrait pas si ces termes étaient remplacés par leur équivalent en français standard.

Une lecture de *Portrait des Vaudois* nous dévoile alors des helvétismes tels que *bobet* ou *tadié* (un bête), la numération *septante* ou *huitante*, des expressions idiomatiques comme *se monter le bobéchon* (se monter la tête), *vu les belettes* (halluciner, avoir des visions d'alcoolique), *loin du bal* (Ouste! Je m'en vais!), *avoir la charmante* (trembler comme un alcoolique), *ne plus pouvoir dire papet* (être totalement ivre). Le récit regorge aussi de désignations de spécialités culinaires telles que le pain d'épice *biscôme*, la petite gaufrette appelée *bricelet*, et des charcuteries dont nous ne citerons que *l'atriau* et le *boutefas*. Par ailleurs, le lecteur tombera aussi sur des termes du dialecte suisse comme *corridor* (en français, couloir), *course* (c'est-à-dire excursion), les *pintes* ou bistrots, les mesures d'alcool *déci* ou *demi*, les ivrognes appelés *soûlons*, le *Gymnase* qui correspond au lycée français, le *syndic* au lieu du maire, le *livret* (la table de multiplication) et la *benzine* que les Français connaissent comme essence. D'autres mots suisses romands sont liés à des traits géographiques et culturels comme le *foehn*, ce vent violent et chaud provenant du Sud, les *névés*, ces amas de neige à l'origine des glaciers, le champ de pierre appelé *pierrier*, le verbe *youtser*, c'est-à-dire, chanter à la tyrolienne, le jeu de cartes national suisse *yass*, le folklorique gilet appelé *bredzon* ou l'apéritif *Diablerets*. Jacques Chessex a aussi parsemé son récit de termes de patois comme *modzon* ou *vatze* qui désignent le veau et la vache respectivement. On trouve enfin des termes institutionnels suisses comme *canton*, les chemins de fer fédéraux connus sous la sigle *CFF*, tout comme la Compagnie Générale de Navigation des bateaux du Léman qui utilise la sigle *CGN*, le petit train LEB, avec son trajet Lausanne, Echallens, Bercher, ou encore les magasins *Coop* et *Migros*.

Les régionalismes lexicaux employés par Jacques Chessex en viennent presque à gêner la lecture des non-Vaudois qui se voient obligés de consulter le glossaire en fin de volume afin de comprendre pleinement de quoi parle l'auteur, que se soit au niveau du

---

<sup>2</sup> Il existe aussi un séminaire de Martin-Dietrich Glessgen, Université de Zurich, sur les régionalismes dans les romans de Jacques Chessex (Glessgen, s/d).

vocabulaire ou au niveau d'entités vaudoises inconnues hors-frontières. Ce semblant d'hermétisme choisi par Chessex est, de notre point de vue, une marque de littérature régionaliste, même si ouverte au lecteur universel, de par l'inclusion du glossaire dont nous venons de parler.

Quant aux personnages dits régionaux, Jacques Chessex nous parle de figures-types, tels que Paschoud qui prend des taupes et boit beaucoup ou Biscôme, l'ancien vendeur de ces petits pains d'épices typiquement vaudois. Tout au long de notre lecture, nous retrouvons aussi des héros de l'histoire du Pays de Vaud, tels que Julius Schwarz, le major Davel (Chessex, 1982: 113) qui, se disant inspiré par Dieu, lutta, au XVIII<sup>ème</sup> siècle, pour l'indépendance de son pays face aux Bernois. A ces figures s'associent, par exemple, d'autres hommes politiques vaudois (Chessex, 1982: 161) ou une longue liste d'illustres historiques (Chessex, 1982: 121-122). Jacques Chessex laisse aussi la place à l'écrivain Henri Perrochon (Chessex, 1982: 161-162), au musicien André Desponds, au socialiste Marx Lévy (Chessex, 1982: 167) et, de façon plus intime, à M, sans doute Myriam Matossi, poète et peintre rencontrée le 1<sup>er</sup> mai 1966 et avec qui il maintint une relation, thème de sa chronique *Dans la buée de ses yeux* (Chessex, 1995) et à qui il dédie tout le chapitre "Conte pour la nuit" (Chessex, 1982:196-199). Enfin, l'écrivain vaudois glisse dans son *Portrait des Vaudois* des clins d'œil à Paul Budry, Charles-Albert Cingria ou Gustave Roud.

Aux côtés de ces personnalités vaudoises, apparaissent aussi des personnes sans doute réelles, même si les patronymes pourraient être une pure invention de l'auteur. Citons, en guise d'illustration, le pasteur Amédée (Chessex, 1982: 15) le vieux Jules Oguey, le tenant de café Louis Corboz, l'ermite Julien Perrin (Chessex, 1982: 55-56), l'aventurier Gaston Lavanchy (Chessex, 1982: 190) et l'avocat André-Manuel<sup>3</sup>, à lui seul, un chapitre/tableau (Chessex, 1982: 164-169).

De plus, on trouve dans le *Portrait des Vaudois* des us et coutumes ancestrales, comme le *bouchoyage* (c'est-à-dire tuer le cochon que l'on installe sur le traditionnel *trabetset*), le Dari (Chessex, 1982: 51ss), l'alimentation vaudoise, dont la base est le cochon (Chessex, 1982: 34), des comptines (Chessex, 1982: 129 ss), l'alcool et les conséquences de ses abus, etc. Des monuments vaudois ont aussi leur place, comme les hôtels de Montreux, l'hôpital de Lausanne, la clinique psychiatrique de Cery ou le pénitencier de Bochuz.

Le caractère des Vaudois, quant à lui, s'il n'est pas explicitement décrit par l'auteur, il est facilement déductible, de part les actions décrites par Chessex qui résume "Le Vaudois

---

<sup>3</sup> Au passage, la nationalité de ce personnage est équivoque: adjectivé de *salazarien* par Chessex (Chessex, 1982: 168) qui écrit qu'il se promène à Lisbonne, ajouté à la sonorité de son prénom... L'avocat serait-il de descendance portugaise? C'est d'autant plus possible que les émigrés portugais en Suisse sont nombreux...

est l'homme du milieu" (Chessex, 1982:52), que se soit géographiquement ou psychologiquement (mais, p.157): d'inspiration calviniste, les Vaudois cultivent leur réserve, leur malice (Chessex, 1982: 54), voir même leur chauvinisme envers les immigrés italiens, décrit dans le troisième chapitre intitulé "les Italiens".

Quant aux espaces choisis, il s'agit, selon la catégorisation d'Anne-Marie Jaton, de "lieux de la nature" et de "lieux des hommes" (Jaton, 2001: 101ss), avec une dichotomie entre les lieux d'enfermement – comme les pintes, l'hôpital, l'asile – et l'amplitude de la nature. Les noms des lieux cités et/ ou décrits sont réels et typiques. Ainsi, la maison aux volets vaudois, la région rurale Gros-de-Vaud, au cœur du canton, la Côte, un paradis de la nature avec son concert harmonieux de sons et couleurs (Chessex, 1982:147-151); son contraire, les hôtels du "monstrueux Montreux", accusé d'être trop artificiel, malgré que se soit là que s'organise le fameux festival de jazz, genre de musique affectionnée par Jacques Chessex<sup>4</sup>. Mais aussi Lavaux (Chessex, 1982:152ss), présentée comme la capitale de la vigne et du vin.

La terre vaudoise est ainsi présentée sous toutes ses formes, la campagne et la vie rurale étant privilégiées, que se soit par sa présence lorsqu'est décrite la flore typique des Alpes (Chessex, 1982: 196ss), ou, au contraire, par son absence regrettée, comme est le cas de la ville de Lausanne. Il est vrai que, comme le souligne Anne-Marie Jaton, Jacques Chessex "raconte la ville mais chante la campagne" (Jaton, 2001: 65) Cet amour de la terre vaudoise cultivé par cet écrivain est renforcé lorsqu'il choisit de le réitérer à la fin de son livre, comme une synthèse:

Nous sommes propriétaires des campagnes, des bois de sapin et de feuilles, des terres labourables et aussi des rocs, aussi des cratères déchiquetés et des cascades et de l'écume des torrents au-dessus de l'abîme comme un nuage de pollen! Héritiers des routes et des cols, et du sifflet des marmottes et des aigles. (Chessex, 1982: 213-214).

Il est alors logique que l'auteur condamne l'industrie du bâtiment qui assassine les traits de sa région: "Le pays meurt, messieurs les propriétaires" crie-t-il (Chessex, 1982: 21). Les hôtels de Montreux, par exemple, deviennent, comme l'indique Gérard Froidevaux, "les signaux d'une modernité envahissante" (Froidevaux, 1998: 408). Et le poète, questionné plus loin sur le choix d'un vœu, répond, par cohérence, qu'il souhaite "dégoudronner les routes de campagnes, interrompre le bétonnage des chemins" (Chessex, 1982: 26).

---

<sup>4</sup> Dans *Carabas*, l'auteur parle aussi de "Montreux où les hôtels exultent de sublime mauvais goût" (Chessex, 1971: 54). Paradoxalement, comme l'observe Jacques Chessex lui-même, ses derniers livres ont "comme lieu onirique les hauts de Montreux; Montreux et la baie magnifique qui est la tête du lac [...]. Il y a là un espace qui me fascine complètement [...], avec l'hôtellerie montreusienne absolument admirable de baroquisme et de richesse européenne déçue" (Bridel, 2002: 126-127).

Sans vouloir l'affirmer ouvertement, Jacques Chessex démontre ainsi une veine écologique, liée à la défense du patrimoine naturel de sa région qu'il révèle encore à la fin de son récit:

Voici ce scandale effrayant, père, ce pays est menacé de mort! [...] Plusieurs aspects décisifs de sa nature agonisent.

[...] Le pays devient un bazar. L'industrie gagne.

[...] Nos fermes meurent. [...]

Un prophète de la décadence larmoyant sur les ruines des archétypes? J'assiste à l'étouffement et à la disparition d'un pays pur. [...] A l'ancienne terre romane et savoyarde, à l'ancienne terre de Calvin se substituent des mœurs de parvenus, de Texans, de voyageurs de commerce et d'entrepreneurs pressés de graisser leur patte crochue.

Je suis coincé.

Mon père est devenu ce pays. (Chessex, 1982: 210-211)

Rappelons, pour finir, que Jacques Chessex nous confie, dans le dernier tableau, de manière cathartique, que c'est le suicide de son père qui l'a rattaché à cette terre et qui l'a fait vaudois, puisqu'avant, sans centre et sans racine, il était "d'un peu partout, d'ici, d'ailleurs, de plus loin encore" (Chessex, 1982: 204). Rappelons que la Suisse est, avec la Biélorussie, le pays européen qui a le taux le plus élevé de suicides<sup>5</sup>. Sans le vouloir, le suicide du père de Chessex pourrait même être une marque de régionalisme... Pourtant, comme l'affirme Anne-Elise Michel, "le canton est devenu, pour cet écrivain, l'objet d'un engagement affectif. La connaissance de son pays conduit l'auteur à la connaissance de soi. La recherche des racines des Vaudois devient la quête de sa propre origine" (Michel, 1997: 19)<sup>6</sup>. Mieux encore, aimer et chanter le Pays de Vaud, c'est, pour Jacques Chessex, l'occasion de rendre hommage à son père et de le faire revivre par sa plume... Et lorsqu'il parle de la mort de son pays, il s'agit aussi de la mort de la mémoire de son père.

Ainsi, après cette lecture attentive de son *Portrait des Vaudois* qui s'attacha aux traces régionalistes inscrites par Jacques Chessex, explicitement ou non, nous serions donc en mesure de répondre affirmativement à la question que nous posions au début de notre intervention: oui, Jacques Chessex est un écrivain régionaliste.

---

<sup>5</sup> Selon les données de l'OMS de 2009 (World Health Organisation, 2009).

<sup>6</sup> Plus tard, dans son *Carabas*, Chessex avouera sa difficulté à sortir de son pays: "Il y a surtout la racine: difficilement arrachable. Enracinement, 'retour au pays natal' [...]. Il ne s'agit d'aucune mystique paysanne [...]. Simplement, [...] j'ai besoin de ce pays comme Baudelaire avait besoin de Paris. Je déteste en sortir parce que je perds ma foule et mes paysages" (Chessex, 1971: 116).

#### 4. D'un autre côté...

Oui, mais... Et nous survient ce “mais” car plusieurs questions méritent d'être soulevées. Tout d'abord, les *vaudoiseries* présentées par Chessex sont-elles réellement des régionalismes typiquement vaudois? En effet, à titre illustratif, le bouchoyage, la primauté et l'éloge du cochon ou les travaux agricoles que l'on retrouve au long des pages pourraient tout aussi bien décrire plusieurs régions d'un autre pays, tel que le nôtre, par exemple: quel Portugais ne connaît-il pas la *matança*, les *rojões* ou les *vindimas*? Les régionalismes ne seraient donc pas tous spécifiques du Pays de Vaud...

Retenons, tout de même, cette observation de François Guichard:

Mais qu'est-ce qu'un 'écrivain régionaliste'? S'il devait s'agir de donner priorité à l'exaltation de la différence territoriale, au particularisme spatial, à l'irréductibilité du local (un peu comme nous concevons nous-mêmes le concept d'appellations contrôlées viticoles), alors l'épithète ne conviendrait pas du tout. Car en réalité, c'est d'abord un conteur d'histoires à portée autrement plus large, parce que ce sont les ressorts universels de l'homme qu'il cherche à mettre en évidence la beauté et la puissance des sens, la profondeur des lignes de vie, la capacité de l'imaginaire à transfigurer le réel, la puissance du lien poétique et charnel entre homme et nature; et encore l'absolue nécessité du don gratuit, de la noblesse inutile, du geste d'élan. Autrement dit, le cadre régional est important en ce qu'il permet une excellente incarnation des personnages. En constatant bien vite que si elles prennent relief et consistance par la magie de l'espace que l'auteur recrée pour mieux nous les y rendre palpables, les forces, les pulsions dont il décrit l'essor et les enchaînements, pourraient, au fond, tout aussi bien se passer n'importe où ailleurs. (Guichard, 2001).

Une autre objection est liée au fait indéniable que les traits des habitants de la région vaudoise sont plutôt caricaturaux. D'ailleurs, en cherchant sur le web, on trouvera dans le site *chapitre.com* le résumé suivant de *Portrait des Vaudois*: “La vérité âpre et violente de la terre natale”. C'est tout dire... Il ne s'agit pas de rendre un hommage honorable aux Vaudois, puisque Jacques Chessex a une prédilection pour la satire négative de ses compatriotes régionaux: il préfère parler de leur alcoolisme, de leurs secrets, de leurs péchés cachés et il fait le parallélisme avec le veau (Chessex, 1982: 25) et le cochon (Chessex, 1982: 27)... D'où l'observation de Georges Anex selon laquelle on lit, dans le *Portrait des Vaudois*, “une flambée de colère, le goût et le besoin de la satire, du trait appuyé jusqu'à la caricature” (Anex, 1982: 221).



En y pensant bien, nous pourrions même nous demander si le regard de Chessex nous délivre un portrait des Vaudois ou bien une description de lui-même<sup>7</sup>... N'y confesse-t-il pas, par exemple, ses abus d'alcool (Chessex, 1982: 20)? Gérald Froidevaux défend ainsi le fait que Chessex a donné des Vaudois "une vision subjective et partiellement autobiographique [en transfigurant] le fait en une image symbolique" (Froidevaux, 1998: 408).

Un autre point équivoque est de savoir si Jacques Chessex conserve ces mêmes tonalités régionalistes dans le reste de son œuvre – que se soit la prose ou la poésie – ou si, au contraire, *Portrait des Vaudois* est un cas unique dans la création littéraire de cet écrivain vaudois. Nous ne pouvons nier l'opinion de Gérald Froidevaux qui affirme, à propos, par exemple, du roman *La Mort d'un Juste* (Chessex, 1996) que: "Le roman [*La mort d'un juste*] réaffirme aussi, par ses somptueuses descriptions et son enracinement dans des lieux bien connus, l'attachement de Chessex au Pays de Vaud, considéré à la fois comme une patrie intime et un carrefour des cultures européennes" (Froidevaux, 1998: 414).

Certes, nombre des romans chessexiens prennent source dans le Pays de Vaud, soit par le choix des lieux, des caractères des personnages ou des trames choisies. C'est un écrivain qui privilégie l'évocation de sa région. Dans ses romans, il parle de Payerne (*Reste avec Nous et Autres Récits*, *La Mort d'un Juste*), de Ropraz (*Le Vampire de Ropraz*), de Fribourg (*Jonas*), de Ramuz (*Incarnata*), de Benjamin Constant (*L'Imitation*), du protagoniste du film *L'Ogre* Roland Amstutz (*Monsieur*), etc. Sa poésie, comme on le sait, plonge dans la nature vaudoise, soit-elle humaine, florale ou animale...

Cependant, d'aucuns pourront se demander si le régionalisme de Chessex se maintient par le simple fait que l'espace de ses romans est toujours lié au Pays vaudois et que l'essence calviniste se fait sentir dans toute sa création. Ses deux marques sont-elles suffisantes pour faire de Jacques Chessex un écrivain régionaliste? Car, en effet, l'œuvre chessexienne n'abonde pas en *vaudoiseries*, du moins en ce qui concerne le champ lexical. Pour un lecteur moins informé, les récits de Chessex pourraient être, tout bonnement, des histoires à portée universelle qui se passent en Suisse. Certes, cet écrivain peut se réclamer de son helvétisme, ou, de son *romandisme*, si nous voulons être plus correcte, comme il le confirme dans une interview donnée au *Magazine Littéraire* en avril 2007:

*Le Mag. Lit.*: Vous sentez-vous écrivain français ou suisse?

*J.Chessex*: Je suis un écrivain de langue française mais élevé dans un terreau lémanique et calviniste. Par mon père et par ma mère, j'ai dans le sang près de cinq

---

<sup>7</sup> Calquée sur la photographie, la *prise de vue* de Chessex est-elle une réalité ou le prolongement de son regard subjectif, le reflet de sa personne? La beauté – ou la laideur – des choses n'est-elle pas dans l'esprit de celui qui les contemple, comme le disait le philosophe David Hume ("Beauty in things exists merely in the mind which contemplates them" in *Moral and Political Essay*) ...

siècles d'esprit de réforme, de non-alignement sur les idées reçues, de réaction à l'endroit de toute autorité autre que celle indiquée par ma conscience. Cette indépendance est extrêmement enrichissante. J'ai également été nourri par l'imagerie helvétique. [...] C'est ce que j'appellerais ma Suisse, à laquelle je suis lié non par un sentiment patriotique mais par une sorte d'atavisme religieux, esthétique et moral. (*apud* Armel, 2007: 90)

Toutefois, en ce qui concerne le culte de sa *patrie vaudoise*, il peut manquer de profondeur, si l'on excepte son *Portrait des Vaudois*. Ceci n'étant pas une critique, si l'on pense que Chessex cherche l'universalité...

En effet, l'œuvre de Jacques Chessex n'est pas uniquement tournée vers les Vaudois, puisque, grâce à sa maison d'édition à Paris, la portée de ses livres est internationale<sup>8</sup>. Selon Anne-Marie Jaton, on a reproché à Chessex d'écrire 'comme à Paris'. Il est vrai qu'il ne multiplie pas les helvétismes faciles qui font couleur locale et qu'il n'utilise les régionalismes que lorsque c'est nécessaire" (Jaton, 2001: 162). Jacques Chessex, en effet, visait la double reconnaissance, romande et parisienne, celle-ci faisant office de tremplin à une consécration internationale. Dans son entretien avec Geneviève Bridel, l'écrivain démontre qu'il manipule très bien sa stratégie éditoriale<sup>9</sup> et que son choix de publier aussi à Paris est tactique (*cf.* Bridel, 2002: 155-166). Chacun sait que Chessex resta fidèle à sa région – il vécut jusqu'à sa mort à Ropraz. Pourtant, il décrivait ainsi sa relation avec Paris:

J'apprécie le côté pratique de la situation qui est la mienne sur le plan géographique. J'habite un village au-dessus de Lausanne, préservé de toute laideur, de tout bruit et assez loin de la ville pour que je ne reçoive pas de visites intempestives. J'y peux travailler à mon aise. [...] Si je veux me rendre à Paris, je prends le train à Lausanne. Je garde une certaine distance à laquelle je tiens, mais je ne suis pas isolé<sup>10</sup>. (*apud* Armel, 2007: 92)

---

<sup>8</sup> Dans son pamphlet *Avez-vous déjà giflé un rat*, Jacques Chessex répondait à l'accusation de l'existence d'un complot qui lui permettait d'avoir du succès: "[...] maître Bourdieu définit la littérature francophone comme le perpétuel rapport de force du dominé (la province) et du dominant (Paris), qui expliquerait, ipso facto, la situation des lettres romandes. Cette vision relève de la *haine* de la littérature. Elle méprise et nie la qualité intrinsèque de l'écrivain, son origine, sa nature, ses ascendants religieux, moraux, etc. Elle est elle-même sociologiquement fautive, puisqu'elle suppose tous les écrivains tributaires d'un même lieu: or C.F. Ramuz n'est pas romand, il est Vaudois. [...] Jacques Chessex n'est pas romand, il est Vaudois, il a publié ses romans à Paris, et ses livres de poésie en Suisse. [...] Est-ce le complot, Monsieur Meizoz? Ou daignerez-vous autoriser Jacques Chessex, qui avait vingt-cinq ans dans les années soixante, à publier dans la N.R.F. de Paulhan et d'Arland, à se lier avec Nourissier, [...], Jérôme Garcin... et les écrivains du jury Médicis, dont il fait partie, au lieu de couiner dans une revue de La Chaux-de-Fonds ou de s'engluer dans les colonnes du 'Samedi littéraire' "(Chessex, 1997: 82).

<sup>9</sup> *Cf.* à ce propos, le chapitre "Lettre sur les faits du jour" dans *Carabas*, où il décrit, entre autres, ses séances d'autographes avec son éditeur Bertil Galland, mais où il avoue: "je déteste les milieux littéraires et les salamalecs des écrivains. Quelle emmerdée, un cocktail!" (Chessex, 1971: 229-237).

<sup>10</sup> Dans *Carabas*, Jacques Chessex reviendra sur le thème de l'isolement paradoxal de l'écrivain vaudois, face à la France (*cf.* Chessex, 1971: 135-137).

Remis de ses anciens excès alcoolisés, Jacques Chessex disait, selon Pierre Assouline, “se sentir désormais nulle part mieux qu’au Café de la Poste, dans son village de Ropraz, dans le Jorat, non loin de sa maison natale de Payerne” (Assouline, 2009).

Intéressante aussi est la posture de cet écrivain à part, si l’on pense à toutes ses présences médiatiques et ses petits scandales, contraire à la circonspection et discrétion dictées par le renfermement du caractère que l’on attend d’un Vaudois, cet “homme du milieu”. D’ailleurs, Anne-Marie Jaton lit dans le récit de Chessex “le goût de la fulmination, de l’invective qui ne dédaigne pas l’usage du cri, contre la discrétion et le chuchotement vaudois” (Jaton, 2001: 160).

Enfin, sous une perspective plus élargie, il nous semble pertinent de poser cette autre question: Jacques Chessex défend-il le Pays de Vaud en dehors de ses écrits? Tout indique que oui, puisqu’il multiplia les initiatives de promotion d’agents littéraires vaudois. Ainsi, avec d’autres écrivains, il a lancé la revue *Pays du Lac* (1953-1955), “dont le titre régionaliste et conservateur résonne comme une provocation” et qui réhabilite, entre autre chose, “dans l’esprit des *Cahiers vaudois*, l’attachement à une terre” (Delacrétaz, Foenerod et Francillon, 1998: 49)<sup>11</sup>. Avec Bertil Galland, il créa, en 1964, la revue *Ecriture*, “ouverte aux poètes de toute la Suisse romande”. Il a ensuite collaboré à la maison d’édition de ce même Bertil Galland (1972-1982), et à d’autres revues comme *Pour l’Art*. Jacques Chessex fut aussi le fondateur du prix George Nicole et il a écrit *Les Saintes Écritures*, une présentation d’une vingtaine d’auteurs romands contemporains, sous une “optique cantonale et enracinée”, comme l’ont caractérisée Daniel Maggetti et Jérôme Meizoz (Maggetti et Meizoz, 1998: 34). Présentation déjà anticipée dans son *Carabas* de 1971, où il y écrit une “belle hagiographie vaudoise et romande” (cf. Chessex, 1971: 204-205).<sup>12</sup>

Toutes ces démarches ne sont que quelques exemples d’une multitude de projets auxquels cet écrivain a donné sa contribution. Ce qui amène Gérald Froidevaux à conclure que Jacques Chessex “a ainsi apporté une contribution notable à la défense et à l’illustration

---

<sup>11</sup> *Pays du Lac*, il est vrai, défendait l’autonomie de l’art, au contraire de *Rencontre*, par exemple, bien plus idéologique. Si Chessex fut partisan du “courant lyrique”, c’est surtout, à notre avis, parce qu’il détestait toute contrainte sociale et/ou politique. Par contre, *Pays du Lac* partageait avec les *Cahiers vaudois* le culte de l’enracinement, de cet “attachement à la terre” vaudoise ou romande. Enfin, le titre de la revue qui fait référence au *lac* nous ramène aussi à cette citation pertinente d’Alfred Berchtold: “Il faut revenir en un pays [la Suisse] dont on ne supporte plus la hantise (le beau mirage d’un lac inventé). Mais que de mensonges, de désordre en profondeur on retrouve chez soi”(Berchtold, 1963: 733). Le lac – tout comme Chessex – offre le mirage d’une surface stable et lumineuse, mais qui cache en profondeur ses eaux troubles et agitées. D’aucuns pourront lire dans le choix du titre de la revue l’intention de parler de l’invisible et des voix profondes où descend l’écriture, mais aussi un tourbillon caché, un désir de renouveau ou de révolution dans les lettres romandes...

<sup>12</sup> L’ “hagiographie” de Chessex est en fait une longue liste d’écrivains romands (G.Nicole, G.Roud, C.Colomb, C.Bille, N.Bouvier, etc) présentés comme des damnés, des martyres, souffre-douleurs de maux causés par leur âme ou par l’espace socio-temporel où ils vécurent... Cette idée de sacralisation métaphorique se rattache aux *leitmotiv* chessexiens que sont le sacré, la transcendance, le “désir de Dieu”, en parallèle avec la transgression. On espère qu’une étude sur la présentation métaphorique de la sacralisation/désacralisation chez Chessex pourra bientôt voir le jour...

de la littérature romande, dont l'existence, l'unité et l'originalité ne font pour lui pas de doute" (Froidevaux, 1998: 406).

Voilà ce qui en est du point de vue de la promotion littéraire. Néanmoins, politiquement parlant, le régionalisme de Chessex, s'il n'est pas absent, il est, tout au moins, muet, car rares furent les occasions où l'écrivain prit une position politique vis-à-vis du pouvoir cantonal ou confédéral<sup>13</sup>. Toutefois, nous ne pouvons oublier que, souvent, les armes d'un écrivain sont surtout sa plume et que son engagement peut se lire dans ses livres.

## 5. Conclusions

Il est ainsi difficile de conclure que Jacques Chessex est un écrivain régionaliste, car cet adjectif, s'il n'est pas faux, tend à restreindre le caractère universel de la création littéraire de cet auteur. Serait-il plutôt un écrivain régional? Nous nous verrions même tentée à l'appeler un écrivain *régionaliste universel*, vu la portée de ses témoignages. En outre, bien plus qu'une attache à son Pays de Vaud, Jacques Chessex est un nostalgique d'un passé, comme il l'avoue lui-même: "J'ai la nostalgie des campagnes pures, la nostalgie de l'origine et de l'innocence" (Chessex, 1982: 211). Car Chessex "discerne les traces du passé, mais reconnaît aussi les signes de la fin imminente" (Froidevaux, 1998: 408).

En effet, le ton lyrique de son style, de la description des paysages et des évocations de ses personnages laissent transpercer le triste sentiment de la perte d'une plateforme où Chessex aimait vivre, de ce "lieu où prendre pied" qu'il appelait *centre* et *socle* (Chessex, 1982: 204).

Dans son *Portrait des Vaudois*, les régionalismes sont utilisés abondamment, afin de situer pleinement le lecteur dans cette campagne helvétique, surmontée de ses montagnes, et habitée par des personnages *sui generis*, avec des habitudes ancestrales qu'il s'agit de préserver. Ce récit chessexien est, comme l'affirme Paul Gorceix, un "retour aux traditions authentiques de la région d'où on tire la matière et la tonalité de son écriture" (Gorceix, 2000: 138). De même, comme nous l'avons déjà mentionné, Jacques Chessex y voit aussi un hommage à la figure de son père.

Néanmoins, certains faits nous ont poussée à questionner le régionalisme de cet écrivain – dans toute sa pureté et totalité. En effet, les aspects énoncés dans son portrait des Vaudois s'attachent-ils exclusivement à cette région suisse? S'agit-il d'une valorisation de son "pays" natal ou, au contraire, d'une condamnation de ses coutumes? Ou mieux

---

<sup>13</sup> Sans parler de son timide rattachement au parti communiste entre 1955 et 1957.

encore, un signal d'alarme, un cri d'alerte sur une région qui tend à perdre ses traditions et à y perdre son âme?

D'autres questions subsistent: existe-t-il un enracinement territorial dans les autres textes chessexiens? Existe-t-il un ancrage dans le terroir, malgré le désir d'une littérature universaliste? Le doute persiste, tout comme le laisse poindre Anne-Marie Jaton dans son essai sur l'œuvre de Jacques Chessex, où nous pouvons lire, bien sûr, que, fidèle à ses origines paysannes, "Chessex est sensible à son appartenance à une 'race' et à une terre" (Jaton, 2001: 19), mais aussi que l'intention de cet écrivain vaudois est "à partir d'un lieu précis, exprimer l'univers tout entier" (Jaton, 2001: 9).

## Bibliographie

- ANEX, Georges (1982). "Lecture". In: *Portrait des Vaudois*. Paris: Actes Sud, Labor, L'Aire [1969], pp.219-224.
- ARMEL, Alette (2007). "Jacques Chessex, autoportrait d'un hérétique". In: *Le Magazine Littéraire*, n°463, avril 2007, pp.90-95.
- ASSOULINE, Pierre (2009). "Pour saluer Chessex" [la république des livres. Le blog de Pierre Assouline, 10 octobre 2009] [en ligne]. [consulté le 13/11/2009]  
<URL: <http://passouline.blog.lemonde.fr/2009/10/10/pour-saluer-chessex>>.
- BERCHTOLD, Alfred (1963). *La Suisse romande au cap du XXème siècle*. Lausanne: Payot.
- BRIDEL, Geneviève (2002). *Jacques Chessex. Transcendance et transgressions: entretiens*. s/l: La Bibliothèque des Arts.
- CHESSEX, Jacques (1971). *Carabas*. Lausanne: Cahiers de la Renaissance Vaudoise.
- CHESSEX, Jacques (1982). *Portrait des Vaudois*. Paris: Actes Sud, Labor, L'Aire. [1969].
- CHESSEX, Jacques (1997). *Avez-vous déjà giflé un rat?, un pamphlet*. Yvonand: Bernard Campiche Editeur.
- DELACRETAZ, Anne-Lise, FOENEROD, Françoise et FRANCILLON, Roger (1998). "Quelques aspects de la vie littéraire". In: FRANCILLON, Roger (dir). *Histoire de la littérature en Suisse romande, de la Seconde Guerre aux années 1970*, vol.3. Lausanne: Editions Payot Lausanne, pp.43-56.
- FRANCILLON, Roger (dir) (1998a). *Histoire de la littérature en Suisse romande, de la Seconde Guerre aux années 1970*, vol.3. Lausanne: Editions Payot Lausanne.
- FRANCILLON, Roger (dir) (1998b). *Histoire de la littérature en Suisse romande, la littérature romande aujourd'hui*, vol.4. Lausanne: Editions Payot Lausanne.
- FROIDEVAUX, Gérald (1998). "Jacques Chessex". In: FRANCILLON, Roger (dir). *Histoire de la littérature en Suisse romande, de la Seconde Guerre aux années 1970*, vol.3. Lausanne: Editions Payot Lausanne, pp.404-414.
- GLESSGEN, Martin-Dietrich (s/d). "Les régionalismes dans les romans de Jacques Chessex, auteur romand" [Séminaire, Université de Zürich, s/d] [en ligne]. [consulté le 20/10/2009]  
<URL: <http://www.rose.uzh.ch/seminar/personen/glessgen/Chessex.pdf> >.
- GORCEIX, Paul (2000). *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*. Paris: Ellipses.
- GUICHARD, François (2001). "En relisant Jean Giono" [Segundo Simpósio internacional de História e Civilização da Vinha e do Vinho, Porto, Lamego e Vila Real, set. 2001] [en ligne]. [consulté le 13/11/2009]  
<URL: <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/chronique%20lecture%202003.pdf> >.
- JATON, Anne-Marie (2001). *Jacques Chessex, La Lumière de L'Obscur*. Genève: Editions Zoé.
- MAGGETTI, Daniel et MEIZOZ, Jérôme (1998). "La vie littéraire et ses institutions". In: FRANCILLON, Roger (dir). *Histoire de la littérature en Suisse romande, la littérature romande aujourd'hui*, vol.4. Lausanne: Editions Payot Lausanne, pp.17-118.
- MICHEL, Anne-Elise (1997). "Analyse des mots suisses romands dans *Portrait des Vaudois* de Jacques Chessex" [Mémoire de maîtrise en philologie romane, Université de Jyväskylä, 1997] [en ligne]. [consulté le 23/09/2009]  
<URL: <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/13730/429.pdf?sequence=1> >.
- WORLD HEALTH ORGANISATION (2009), "Suicide rates per 100,000 by country, year and sex (Table)" [Mental Health] [en ligne]. [consulté le 14/11/2009]  
<URL:[http://www.who.int/mental\\_health/prevention/suicide\\_rates/en/index.html](http://www.who.int/mental_health/prevention/suicide_rates/en/index.html)>.

# RICHARD MILLET: NATIONALISME ET / OU FRANCITÉ

PHILIPPE PIEDEVACHE

Université Lyon 2

philippe.piedevache@univ-lyon2.fr

## Résumé

Richard Millet est aujourd'hui un écrivain connu mais dont certaines prises de position dérangent, notamment lorsqu'il s'agit d'évoquer l'évolution de la France et de l'Europe. Cela lui vaut une réputation d'esprit réactionnaire. Il est certain que son attachement à la tradition française, ses nombreuses œuvres inscrites dans sa Corrèze natale le rapprochent de certaines pensées nationalistes. Mais il récuse cette étiquette, partagé qu'il est entre la Corrèze et le Liban. Il préfère se réclamer de la *francité*. Dans la continuité de Francis Ponge, il place son combat littéraire sous le signe d'une défense de la culture française, de sa langue, de son classicisme, et paradoxalement hors de toute considération strictement territoriale. Cette nuance est en fait le signe d'une position moins agressive que mélancolique devant une modernité dont il se sent exclu. Ses romans corréziens, fresques d'un monde disparu à jamais, en sont l'illustration.

## Abstract

Richard Millet is currently a well-know writer. His positions generate polemics, in particular when he evokes the French and European cultural evolutions. For many, in the French literary field he symbolizes a conservative spirit. With respect to literary tradition, some of his novels which take place in his native Corrèze, the country, ties him to nationalism. But he refuses to be defined in this way, as he feels as a man of two countries: Corrèze and Lebanon. He prefers to claim his commitment to *frenchness*. He tries to defend the french culture, its language, its classicism without regard to France proper. The difference he makes between these two words: *nationalism* and *frenchness*, is in fact a sign that his point of view against modernity is melancholic. The correzian novels illustrate his way of thinking, when he depicts a world gone forever.

**Mots-clés:** Richard Millet, nationalisme, francité, littérature-monde

**Keywords:** Richard Millet, nationalism, frenchness, world literature

Richard Millet est aujourd'hui un auteur reconnu, établi pourrait-on dire. Il n'empêche que sa littérature, romans et essais, suscitent des interrogations, des réticences, voire de l'hostilité<sup>1</sup>. On trouve même de la gêne, parfois, chez ceux qui le célèbrent. Ainsi, dans *La Province en héritage*, Sylviane Coyault souligne-t-elle que certaines positions autour de la notion de pureté (on pense notamment à *Lauve le pur*) ouvrent sur “de nombreuses ambiguïtés que l'on ne peut aisément résoudre” (Coyault: 137). Les œuvres centrées sur la terre de l'enfance, sur le terroir corrèzien, rehaussées des prises de position tranchées pourraient, si l'on cédait à une lecture rapide, faire glisser cet écrivain vers la réaffirmation nationale dont la généalogie remonte au moins à Maurice Barrès et dont les avatars durant le XX<sup>ème</sup> siècle ont, pour beaucoup, doublé l'idéologie rance et agressive d'une esthétique médiocre.

Or, Millet récuse cette étiquette et son écriture ne se donne que dans l'exigence de la forme, du style et de la langue. Il a en revanche la volonté d'affirmer une francité, que d'aucuns apparenteraient malgré tout à la forme déguisée et précieuse d'un repli identitaire. C'est justement autour du basculement de l'un, le nationalisme, à l'autre, la francité, que nous voudrions développer notre réflexion et suggérer que ce basculement définit l'une des originalités de l'auteur.

Richard Millet offre, aux yeux de certains, les signes les plus visibles de l'écrivain réactionnaire, de l'auteur en rébellion devant son époque. On peut certes repérer le concernant quatre traits caractéristiques.

Le premier renvoie à la thématique territoriale. Il s'agit de la dimension corrèzienne de l'œuvre, c'est-à-dire l'inscription de la littérature dans un espace intérieur, au plus reculé de la nation. La circonscription de l'histoire (et de l'Histoire) se déroule dans un lieu abandonné, au cœur d'une “Corrèze révolue” (Laurichesse, 2008: 69). Or, la France, dans sa symbolique géopolitique et romanesque, a, depuis longtemps, opposé Paris et la province. L'exaltation de cette dernière relève souvent d'une posture régionaliste qui sent le moisi, l'arriération, le refus de l'ouverture.

Dans la logique d'une histoire littéraire qui a placé la capitale, et plus largement la ville, comme ferment et brassage des idées, comme symbole de l'ouverture, comme creuset idéal des intrigues, la campagne, la ruralité ne peuvent être que les territoires du déjà-vécu, de la nostalgie, de la régression. C'est sans doute pourquoi, titrant sur *La Gloire des Pythre*, *Télérama* parle du “Bossuet des bouseux” et *Libération* de “la symphonie des glaiseux” (Millet, 2005a: 50). Le provincial, *la France profonde*, sur le plan de la spatialité, est assimilé à une forme d'immobilité; et sur le plan de la temporalité, c'est la France du passé. Le parti

---

<sup>1</sup> Les violentes réactions suscitées à la parution en 2007 de *Désenchantement de la littérature* en sont la preuve. Et ce ne sont pas les pages de *L'Opprobre*, publié l'année suivante, en forme de réponse radicale à ses détracteurs, qui laissent le moindre espoir d'une trêve.



pris de Millet d'en revenir à la terre natale est alors compris comme la continuation d'une tradition initiée en partie à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle dans ce qu'on appelle le "réveil des provinces" et dont Anne-Marie Thiesse a souligné le lien qu'il avait avec une exaltation nationaliste trouvant une de ses finalités dans les discours pétainistes sur le territoire et la ruralité (Thiesse: 1991). Cette caractéristique de l'œuvre ne suffit évidemment pas mais elle joue comme un signe, une marque idéologique.

Le second point renvoie, lui, à la position antimoderne de Millet<sup>2</sup>: rejet d'une modernité fondée sur la communication, la confusion culturelle et la soumission à l'éphémère et à l'image. C'est le refrain classique de la décadence dont Raoul Girardet a souligné qu'il structurait la pensée réactionnaire selon un double principe. C'est un système binaire mêlant la temporalité, dans une opposition avant/maintenant (et Millet de se demander si la France existe encore), et la projection d'un espace politique et culturel constitué dans l'ordre du biologique (naissance, vie, mort d'un corps), et dont l'avenir est hypothéqué par l'abandon des valeurs traditionnelles.

Ces deux éléments, dans leur combinatoire, produisent une idéologie défensive autour de la perte et son éclosion dans les décombres de la Guerre de 1870 est empreinte d'"une sorte de syncrétisme sentimental et mythique" (Girardet: 25) dont on peut trouver des traces chez Millet. À cela s'ajoute un autre point commun avec le nationalisme français originel: l'effroi devant la "déstructuration d'une société ancienne" (*idem*, 28) dans un mouvement de laïcisation très net. Là encore, l'évolution de l'écrivain vers la dénonciation d'une époque en perte de spiritualité et son rapprochement avec le catholicisme feraient penser aux élans d'un Michelet ou d'un Barrès.

Ce refrain de la décadence est aussi, comme le rappelle Jean-François Dunuyach, l'occasion d'un discours édifiant, d'une prise de parole facilement radicale, sur le modèle du pamphlet. Dans l'œuvre de Millet ce sont *Le Sentiment de la langue*, *Le Dernier Ecrivain*, *Désenchantement de la littérature* ou *L'Opprobre*. Il y fustige un renoncement à l'historicité du monde au profit d'une immédiateté béate dans laquelle baigne une France abandonnant sa présence séculaire. Or, cet effacement progressif est pour l'écrivain un signe, un symptôme à partir de quoi il pose comme diagnostic que "nous vivons probablement la fin de l'humanisme" (Millet, 2005c: 26). Cette affirmation induit une place phare accordée à la culture française et aux valeurs transcendantes qu'il lui associe. Il est évidemment possible de lui trouver des correspondances avec le discours sur une hiérarchisation des cultures où priment les valeurs occidentales. Certaines de ses références vont d'ailleurs en ce sens, lorsqu'il reprend le propos de Saul Bellow qui "demandait qu'on lui montrât le Proust des

<sup>2</sup> Nous renvoyons évidemment pour l'analyse de ce terme au livre d'Antoine Compagnon (2005) mais aussi à l'article passionnant de Chantal Lapeyre-Desmaison (2008)

Papous et le Tolstoï des Zoulous” (Millet, 2007: 59).

Le troisième point, indissociable du précédent, correspond au rejet d'un universalisme contemporain que Millet assimile à un universel cosmopolite assujéti à une logique commerciale et à un nivellement des valeurs, un relativisme jugé mortifère. Il rejette l'idée d'être citoyen européen et moins encore “citoyen du monde”, “formule qui ne veut en fin de compte rien dire” (Millet, 2005b: 11). Il refuse aussi de s'abandonner à une repentance perpétuelle qui place la France en situation d'accusée devant son Histoire et s'insurge devant “l'infini mouvement expiatoire” qu'il associe d'ailleurs “à la mort de la littérature” (*idem*, 18).

Sa posture anti-américaine pourrait aussi rappeler celle d'une tradition nationaliste qui assimile les Etats-Unis à un grand Satan dont le seul objectif est d'assujettir le monde à sa doctrine libérale. Il dénonce en tout cas la “sous-culture anglo-saxonne [et] l'accession de la France et de l'Europe au statut de territoire vassalisé” (Millet, 2004a: 95). S'il en retient quelque chose, il choisit alors “l'élément aristocratique (sudiste, bostonien) de Poe à Faulkner, d'Ives à Feldman, de Hopper à Rothko, de Welles à Jarmusch” (Millet, 2005b: 21).

Dernier point majeur: la revendication d'une tradition qui démarque une Histoire proprement française. En l'espèce, il s'agit de revendiquer pleinement une filiation classique<sup>3</sup>. Il se réclame d'une pérennité des valeurs culturelles françaises et dénonce l'abandon de la langue. Millet puise, lui, son inspiration dans la volonté d'une “nomination du monde en français” (Millet, 2005c: 26) et dans le refus d'un dévoiement linguistique qui prend naissance dans le soupçon même entourant la langue. C'est, de son point de vue, l'affirmation d'une parole porteuse de sens et le rejet d'un discours sur la langue fasciste dont il faudrait absolument se méfier. Ses ennemis symboliques sont les tenants d'une expérimentation structuraliste où tout se circonscrit à un jeu avec les signes, où le texte se nourrit de sa propre réalité de signes.

Ce sont les *Telquellistes* dont il n'hésite pas à dire qu'ils sont “un Auschwitz de l'esprit” (Millet, 1993: 26). Il y a, à ses yeux, une inscription de la langue dans le territoire, de l'homme dans le territoire: “on ne naît pas impunément sur cette table de pierre qu'est le plateau de Millevaches, au bord d'une rivière qui, beaucoup plus loin, en Dordogne, coulera au pied des grottes où est né l'art occidental” (Millet, 2004b: 266). Il ne se réclame pas de cette littérature-monde devenue de nos jours le sésame d'une reconnaissance éthico-esthétique dont il repère les formes les plus standardisées dans le baroque francophone d'inspiration latino-américaine et dans le roman anglo-saxon “immédiatement scénarisable”

---

<sup>3</sup> Cette référence au classicisme n'est pas sans connotation. Outre les impératifs esthétiques qui peuvent l'expliquer, elle fait immanquablement écho à un débat essentiel à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Et, sur ce point, il faut reconnaître que la parole de Millet prend des inflexions barrésiennes, le Barrès qui, dans *Scènes et doctrines du nationalisme*, à l'occasion d'un des deux dîners donnés en l'honneur de *L'Appel au soldat* déclare que “Le nationalisme, c'est le classicisme, c'est dans tous les ordres la continuité française” (Barrès, 1925: 127).

(Millet, 2007: 53).

Les quelques exemples de la vindicte de Millet ne doivent néanmoins pas tromper. Les éléments que nous venons rapidement de repérer et qui ferait de lui un tenant pur et dur d'un nationalisme traditionnel cachent une position plus complexe révélatrice d'un mal beaucoup plus profond, la conscience aiguë d'une posture de moins en moins facile, avec, comme en creux, l'aveu d'une stratégie faussement offensive.

Le nationalisme de Millet. L'association est tentante mais guère tenable. Il en refuse d'ailleurs le terme, ou plutôt il en limite la portée à son œuvre d'écrivain: "nul autre *nationalisme*, aujourd'hui, que le sentiment de la langue" (Millet, 1993: 24), au delà de toute considération purement territoriale. Il se sent "écrivain français, hors nationalité" (Millet, 2005b: 20). D'ailleurs, son histoire propre rend presque risible ce procès d'intention: la complexité de son parcours, entre Limousin et Liban, et l'égal attachement qu'il accorde à ces deux territoires, au point qu'il soit capable d'écrire sur ces deux espaces si éloignés et dit vouloir "écrire à partir de [sa] libanité et de l'enfance lointaine" (Millet, 2005a: 86), tout cela le rend peu suspect de vouloir un repli frileux sur l'Hexagone.

Son œuvre ne peut être envisagée sans cette double appartenance. Il y a même chez lui la reconnaissance nette du déracinement comme constituant de soi. Son séjour au Liban, où il s'est frotté à une altérité multiple a conditionné le regard qu'il a pu porter ensuite sur la Corrèze. Le retour à l'origine est comme en gestation dans le lointain, et de fait, le lointain devient une part de l'origine. Cette singularité l'éloigne des banalités nationalistes sur la fierté des racines uniques et circonscrites. On ne peut pas assimiler la position de Millet à un fixisme territorial obsessionnel. La thématique de l'exil est une constante, le fruit d'une expérience que lui-même reconnaît avoir vécu dans son rapport au village de Viam qui sert de point de départ, mais aussi de point de chute, sous le nom de Siom, à ses œuvres corrèziennes.

C'est par l'exil devant l'origine que se construit l'écriture. Et ce qui est vrai pour la Corrèze l'est aussi pour le Liban où il passe une partie de son adolescence et qu'il ne reverra que très longtemps après en être parti. J.Y. Laurichesse souligne avec justesse qu' "à ce Liban perdu répond, comme en miroir, une Corrèze perdue" (Laurichesse: 68). Francité et libanité: la possibilité de cette coexistence dans l'*être* de l'écrivain est une récusation de tout procès d'appartenance relevant d'un déterminisme quasi biologique. C'est d'abord l'expérience, le vécu, souvent douloureux qui fait l'origine. Le fait même que son œuvre ne retourne que progressivement vers la Corrèze révèle combien l'entreprise littéraire est avant tout une odyssée personnelle<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> On notera d'ailleurs que ce qui vaut pour la Corrèze vaut tout autant pour le Liban, comme en témoignent les publications du début de l'année 2010.

Cette double *entrée*, qui concilie l'Occident et l'Orient, rend toute assimilation de Millet à un régionaliste hors de propos. On ne s'étonnera donc pas qu'il ne soit pas un écrivain de terroir. Il associe d'ailleurs clairement cette représentation à l'anecdotique et au pittoresque et il s'en méfie. Cette littérature "tombe dans l'angélisme, dans la stylisation par le bas" (Millet, 2005a: 135). Il n'est d'ailleurs pas dans les favoris d'un lectorat avide de récits quasi ethnographiques. Les sujets qu'il traite, les univers qu'il dépeint sont trop sombres, trop apocalyptiques, d'une certaine façon, pour lui convenir. En effet, le nationalisme territorial, le goût du terroir, dans l'horizon d'attente de ces lecteurs, déterminent un rapport valorisant à l'objet, une sorte d'imageries d'Épinal à laquelle ils peuvent s'identifier, dont ils peuvent nourrir leur soif de nostalgie. Millet n'a pas le souci de conforter ces lecteurs. "En Limousin, on m'accuse de 'noircir' le tableau, voire de mentir. Mes textes suscitent violence" (Millet, 2004c: 281). Il est un objet de scandale pour ceux-là même dont il est censé défendre le pré carré et la singularité territoriale<sup>5</sup>.

Les sujets et les intrigues ne sont pas d'ailleurs la seule pierre d'achoppement. La question du style vient relayer, dans la forme, la distance qui opère dans le fond. On n'a cessé de souligner le décalage volontaire entre la médiocrité du monde décrit et l'ampleur de la phrase, le goût de la période, une manière quasi précieuse d'enrouler le monde, la nature et les hommes dans la syntaxe la plus classique. Millet se reconnaît aujourd'hui par cet attachement qui emprunte au XVII<sup>ème</sup> siècle, mais aussi à Proust. On pourra justifier ce choix par des considérations propres aux règles du champ littéraire, par la volonté de singulariser, en renvoyant au principe banal du style comme signature. S. Coyault y percevrait même une sorte de besoin du bien-écrire comme justification d'un droit à s'ancrer dans le monde littéraire: le respect de la tradition comme légitimation, en quelque sorte, avec une hypercorrection comme distinction (dans le double sens d'une analyse bourdieusienne), presque comme un aveu de culpabilité. Il nous semble pourtant qu'il faille y voir aussi, surtout peut-être, un acte politique.

En fait, l'élégance de la langue et la violence faite au potentiel lecteur sont autant de ruptures avec une idéalité qui s'écrirait simplement. Il ne s'agit pas de rendre hommage au passé mais d'en approfondir le sens vis-à-vis du présent. La complexité du style chez Millet est un miroir métaphorique de la difficulté à vivre qui fait le sujet même de ses livres. C'est faire coïncider la disparition d'un monde et le souvenir d'une langue reléguée, dans sa quasi discipline, à l'état de fantôme. Il s'agit d'être certes le témoin, ainsi que l'affirme fréquemment Millet, mais un témoin qui assujettit l'objet à l'indispensable métamorphose du

---

<sup>5</sup> D'ailleurs, le mot "terroir", s'il devait être accolé à Millet, perdrait son sens restrictif dans la détermination spatiale, car son œuvre corrézienne n'est dans le fond qu'un exemple lié aux circonstances personnelles. La référence première à la langue indique plutôt que c'est la nation dans sa globalité qui est terroir, c'est-à-dire creuset d'une diversité inscrite dans le temps. La diglossie patois-français à laquelle il se réfère souvent témoigne de cette autre œuvre, collective, marquée par la durée, aboutissant à la culture française.

travail de l'écriture.

Dans cet esprit, le parti pris de Millet ne puise pas son inspiration dans la nostalgie qui voudrait redorer les ors de la nation mais se nourrit d'une mélancolie devant la disparition inconsolable d'un monde dont il faut non pas seulement témoigner mais transcender le devenir perdu comme matière littéraire. Et qu'on comprenne cette dernière expression dans toute son étendue, puisque la matière: terres lourdes et engorgées, paysages hostiles, pesanteur des corps, est au cœur des textes. Il s'agit alors de conjurer la désintégration sociale et personnelle d'un lieu symbolique où le plus reculé dans l'espace (et la Corrèze est un trou) rejoint le plus reculé dans le temps (la question de l'origine et de l'histoire qui en a découlé pendant si longtemps).

Jean-Yves Laurichesse rapproche, avec justesse, géographie des mots et géographie de l'enfance (Laurichesse, 2008). Il n'est pas très difficile de remarquer le caractère proustien de la geste milletienne, c'est-à-dire le réinvestissement par l'écriture d'un monde-mémoire. Néanmoins son objet est presque contraire: non pas dégager l'essence des choses pour composer enfin le livre, mais replonger en elles, s'en imprégner, s'y coller (et la terre de Corrèze est collante).

Dès lors l'approfondissement de cette perte transcende la question nationale et la défense d'une France pure et ayant jamais existé. Le pessimisme de Millet sur la disparition de cette nation, l'extinction de sa singularité ne relèvent pas d'une énième lamentation visant au rétablissement d'un ordre ancien. De ce point de vue, Millet entérine, pourrait-on dire, la chute de l'empire. Cela ne l'empêche pas de vouloir travailler cette désagrégation sous le jour des nouvelles conditions politiques, économiques et sociales qui fracturent le monde contemporain. Parler d'avant pour évoquer le présent et faire que les romans soient aussi en écho à l'œuvre polémique.

S'il y a offensive de sa part, si l'on fustige régulièrement son agressivité, son tranchant<sup>6</sup>, c'est parce qu'il éprouve la dépossession du monde à travers ce qui peut rester à un homme quand on lui a tout pris: la langue et ce que l'Histoire peut y rattacher, parce que "ce qui est perdu ne p[eut] être retrouvé que sur le mode du langage" (Millet, 2004a: 75-76). C'est à partir de ce constat que Millet investit le concept de francité dont nous avons déjà parlé. Or, ce concept a une histoire.

Ce mot apparaît au début des années soixante et, ainsi que le rappelle Pierre-André Vachon, il a une double paternité: canadienne, avec Jean-Marc Léger, française, avec Jacques Berque, qui travaille sur le colonialisme. Ce néologisme définit, outre-Atlantique, "toutes les communautés nationales qui partagent avec le peuple de France, un certain

---

<sup>6</sup> L'une de ses interlocutrices, Delphine Descaves, avoue son "embarras parfois" devant la "parole [...] rageuse" de Millet (Millet, 2005a: 16).

patrimoine culturel inscrit dans la langue française”; il désigne “la francophonie moins la France” (Vachon, 1968: 17). Le terme est vite repris par Senghor, dans une conférence à l'université Laval, en 1966 (Tshisungu wa Tshisungu, 2006) dans un sens plus classique, comme rapport culturel au centre métropolitain. Il est donc intéressant de remarquer que Millet se saisit d'un terme qui se développe dans une dialectique de la marge, de ce qui est encore dans une logique plus ou moins entendue de la relégation, mais qui, justement, veut émerger face à l'ordre établi.

L'affaire est encore plus complexe, car sa francité fait écho à un texte de Francis Ponge, publié en 1965, intitulé *Pour un Malherbe*, dont Millet affirme qu'il est “un des grands livres secrets du XX<sup>ème</sup> siècle, une éthique plus qu'une imitation ou une pose, ou une position rétrograde” (Millet, 2004b: 155). Dans ce texte, tout en rendant hommage à l'auteur classique pour déclarer que “c'est le noyau dur de la *Francité* [...] le marbre français” (Ponge, 1965: 138), le poète règle ses comptes avec son époque. Il s'engage dans une voie que reprendra Millet. On y trouve la même violence désespérée. Ainsi écrit-il:

Nous n'avons sans doute qu'une raison d'être au monde, c'est le maintien des valeurs dont nous avons reçu l'héritage, à une époque où le progrès extraordinaire des sciences et de l'outillage, dont dispose l'homme, s'accompagne d'une régression non moins extraordinaire des valeurs esthétiques et morales; où une grossièreté sans nom submerge la conscience publique; où d'ailleurs nous assistons à la défaite (au sens fort) de notre pays. (*idem*, 25)

Il tient lui aussi, pour essentiel, que soit mis en relief “parmi le donné humain, le *donné* français, le *donné* littéraire français” (*idem*, 57). Et son appel prend les accents d'une urgence que ne peut désavouer son cadet: “Il faut être violemment patriote en ce moment: patriote français et patriote de la civilisation gréco-latine-française. Ce *Malherbe* en est une occasion” (*idem*, 138).

Il ne faut pas voir un paradoxe dans cette double filiation: l'extrême résistance à la dérive contemporaine de l'un peut aisément se combiner à la revendication des autres. Dans une perspective diachronique, il faut même entendre que le sentiment d'une langue perdue, ou en voie de disparition, place l'écrivain dans la position d'étranger en son propre espace. Dans le fond, ces deux attitudes (Jean-Marc Léger et Senghor d'un côté, Ponge de l'autre) reposent sur un principe semblable: la défense historicisée de la langue et de la culture, et sa nécessaire *démarcation*. Ce qui, évidemment, surprend, est de trouver une telle position de la part d'auteurs que *La République mondiale des lettres* (Casanova, 1999) place *de facto* dans les territoires dominants, comme si eux, Ponge puis Millet, se voyaient déposséder de cette aura et dans l'obligation d'engager une lutte. Mais n'est-ce pas alors le cas? Leur parenté intellectuelle, assumée par le second, relève du même constat d'un sensible

effondrement des lettres et de la culture françaises.

Dans cette perspective, la francité de Millet porte les marques, non de la prétention outrancière et de la domination sûre d'elle-même, mais de l'incertitude et de la perte. Elle est le constat d'une "corruption de la langue" (Millet, 1993: 93), d'un abandon de la forme à l'intérieur même de son pays, dont il fixe en partie l'origine dans les alentours de 68, quand on a brisé toute possibilité de "célébration d'un idéal français" (*idem*, 94). Sa volonté d' "être résolument classique" (*idem*, 194) répond au désespoir latent devant le renoncement intérieur d'une France face à ce qui ferait sa singularité, non en tant que pays mais en tant que culture. La faillite vient moins d'une agression extérieure que d'une capitulation intérieure. De là son admiration pour des Québécois, qui "avec force, urgence, exemplarité, se remettent à penser la question de la langue française" (*idem*, 200), parce que ces derniers posent la donnée linguistique comme acte de résistance

C'est pour cette raison qu'il replace l'enjeu de la francité dans le cadre d'une mondialisation dépassant les simples questions économiques, ou, pour être plus exact, soumettant les orientations culturelles et linguistiques à un impératif de globalisation. Celui-ci induit une contrainte par laquelle "chaque pays [doit] gérer sa littérature 'au niveau mondial', comme on gère l'Europe ou négocie les accords du GATT" (*idem*, 265). Il ne faut donc pas s'étonner que dans la préface écrite pour *Le Sentiment de la langue*, Yannick Haenel incite à lire l'ouvrage comme une nouvelle *Déffense de la langue française* (*idem*, 9). C'est aussi la raison de l'emportement de Millet contre l'anglais internationalisé en "espéranto anglo-saxon" (*idem*, 282) dont la pauvreté l'afflige et qu'il voit comme un moyen d'asservissement et une forme de mépris, en particulier pour ceux qu'il maintiendra dans la relégation, incapables qu'ils seront d'accéder à une expression construite et émancipatrice<sup>7</sup>. Il en va à ses yeux de la survie d'une parole française, à la fois politique et esthétique.

Il place alors le débat au niveau d'une violence radicale et dans le déséquilibre des forces en présence: "L'enjeu est là: le mondialisme contre la francité, la petitesse contre la grandeur, l'humanitaire contre le saint, le sportif contre le chevalier, la technocratie contre la paysannerie" (*idem*, 302-303). Ces déterminations binaires, qui relient le politique, l'économique, le symbolique, par la démesure qui les sous-tend, signent déjà la position intenable de Millet, et ses multiples commentaires sur le déclin, les décombres, la liquidation de l'héritage, qu'on peut trouver excessifs, sont l'aveu d'une impuissance générale à inverser le cours des choses. Forger une analyse en des termes aussi tranchés revient, dans une sorte d'ironie grinçante, à rendre caduque une possible inversion de la tendance. Ce n'est

---

<sup>7</sup> Il est clair que, sur ce plan, la position de Millet n'est pas sans rappeler celle d'Alain Finkielkraut lorsque celui-ci écrit *La Défaite de la pensée*, en 1986. De plus, l'expérience d'enseignant en banlieue éclaire d'une façon magistrale l'inquiétude de l'auteur quant à une rupture linguistique de laquelle procèdent ghettoisation, sous-cultures urbaines et communautarisme.

pas une simple opposition entre le présent et le passé, plutôt une pirouette amère devant une situation inextricable et irréversible.

Il faut, je crois, et d'une façon qui semblera singulière, interpréter son propos comme la prise en compte lucide d'un bouleversement planétaire qui relègue progressivement la France à une place secondaire dans la hiérarchie des puissances. Cette francité dont il se réclame n'est compréhensible qu'à travers le mouvement général des revendications identitaires qui a explosé dans le dernier quart de siècle, et notamment dans les espaces que Pascale Casanova définissait comme périphériques. On pourrait dire qu'en replaçant la littérature et la langue comme substrats idéologiques, Millet place son œuvre dans le cadre d'une confrontation transnationale et transculturelle, qu'il en accepte, malgré lui?, la réalité, et cette réalité ne peut être que déceptive. Il faut d'ailleurs noter que, dans *L'Opprobre*, il infléchit son propos dans un sens qui traduit l'approfondissement de son désarroi:

Longtemps je me suis pensé comme un écrivain français, inscrit dans une histoire à laquelle je contribuais: fantasme nationaliste ou naïve honnêteté de qui voyait dans la langue le seul "maître" possible et s'inquiétait de la francité comme d'un domaine d'expérience, je ne pouvais renier ainsi un héritage millénaire. Ponge m'était exemplaire. (Millet, 2008: 73-74)

L'emploi du passé en dit suffisamment sur le chemin parcouru et sur le fait que la francité est, elle-même, une sorte d'utopie en voie de neutralisation devant un paysage qui tend de plus en plus à être hostile, selon Millet, à la moindre expression nationale se reconnaissant comme telle.

En fait, face à un discours prônant le métissage, face au développement des *cultural studies*, des célébrations minoritaires à sens unique, Millet prend acte et forge une francité comme s'intégrant, qu'il le veuille ou non, dans l'univers en puzzle d'une postmodernité qui allie globalisation et jeux sur les particularismes. Elle est une affirmation qui, au delà de certains excès, prend son sens comme une réponse littéraire au développement de discours politiques et esthétiques bâtis, entre autres, autour des notions de créolité, de "diversalité", pour ce qui concerne le domaine français. Elle doit se comprendre à travers le prisme des multiples interrogations sur l'origine et la filiation (non pas biologiques mais symboliques et culturelles) qui a fleuri dans le dernier quart du vingtième siècle.

C'est à ce titre que la position de l'écrivain se singularise d'un nationalisme antérieur qui se fondait essentiellement sur une hiérarchisation non-concurrentielle entre le centre et les périphéries dont nous entretient Pascale Casanova<sup>8</sup>. Il souligne, bien au contraire, que

---

<sup>8</sup> Celle-ci reconnaît d'ailleurs que le tableau qu'elle dresse a peut-être perdu de sa pertinence autour des années 60.



l'ère postmoderne a entériné une pulvérisation de la littérature comme autant de territoires servant à une reconnaissance des individus à travers des revendications composées dans l'ordre d'une éthique politique de différenciations irréductibles. Ainsi constate-t-il qu' "on ne parle plus de littérature mais de *littératures* [...] Devenue un 'lieu' identitaire, la littérature est morte de sa pluralité relativiste, revendicatrice, expiatoire" (Millet, 2008: 66-67).

Voilà ce qui explique son attaque contre Deleuze et Guattari et leur concept de "déterritorialisation de la langue" que ceux-ci, dans une perspective politique très lisible, associent aux littératures mineures, comme s'il fallait par essence combattre les grandes littératures (Deleuze et Guattari, 1975). Il refuse justement d'être consigné à cette identité simpliste à laquelle la *doxa* sur le cosmopolitisme voudrait l'assigner, cosmopolitisme qui s'est progressivement retourné en un procès fait peu ou prou à l'histoire littéraire européenne. Il fustige "ce minoritarisme-là" (Millet, 2005b: 17). Et prenant en quelque sorte ces deux auteurs au mot, il prétend être, lui l'admirateur du XVII<sup>ème</sup>, "le frère impossible de tout juif tchèque, le gant retourné, le provincial sans terre qui prétend à l'universel" (*idem*, 20). Il ne s'agit rien que d'une démarcation d'un des passages les plus célèbres de l'ouvrage paru en 1975, quand Deleuze et Guattari expliquent leur position:

(Le mineur définit) les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). Même celui qui a le malheur de naître dans le pays d'une grande littérature doit écrire dans sa langue, comme un juif tchèque écrit en allemand, ou comme un Ouzbek écrit en russe. Ecrire comme un chien, qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi. (Deleuze et Guattari, 1975: 33)

Il affirme vivre à son tour une "déterritorialisation de l'être" (Millet, 2005b: 35). L'expérience qu'il fait de sa propre trajectoire littéraire, mais aussi existentielle, quand il affirme: "J'écris (je respire, je vis) dans une langue nostalgique d'elle-même" (Millet, 1993: 44) est celle d'un minoritaire qui se doit de prendre en charge, malgré la vanité de l'entreprise, cette histoire collective de la langue et de la culture que l'époque voudrait lui interdire de posséder<sup>9</sup>. "Etre résolument classique" (*idem*, 194) est sa manière d'écrivain de répondre aux insuffisances politiques de son pays. Ses réserves sur la vogue de la littérature francophone procèdent de ce même sentiment.

Elles ne relèvent pas d'un quelconque mépris d'Européen nanti pour ces écrivains mais d'une interrogation sur les fondements qui la justifient et qu'il rapproche du débat sur la

<sup>9</sup> Ce point est d'ailleurs, là encore, la reprise d'un commentaire deleuzien puisqu'il s'agit du troisième trait caractérisant la littérature mineure dans laquelle "tout prend une valeur collective" (Deleuze et Guattari, 1975: 31)

discrimination positive, allant jusqu'à y voir un simple effet de marché porteur. Son engagement si marqué peut s'interpréter comme opposition à une littérature française qui se territorialise (au sens deleuzien), qui se réifie en une convention cosmopolite, ce que les appels à une littérature-monde, les derniers effets des prix littéraires, les "tropismes" africains de certains jurys, fleurant bon le politiquement correct, tendraient à illustrer<sup>10</sup>.

Millet pose donc sa francité comme un îlot parmi d'autres, perdu parmi d'autres, et sans doute, même, plus perdu que d'autres par le procès contemporain d'une affirmation identitaire *refondée* (mais est-ce là le mot approprié?) pour l'ancien territoire du centre qu'est la France sur la repentance et la culpabilité postcoloniale. Elle est l'actualisation, l'historicisation d'une question politique, politique dans le sens où elle pose clairement la question de l'espace collectif et de son devenir, devenir lui-même entendu à travers le regard que la communauté culturelle française porte sur son héritage.

C'est en fonction de ce principe que l'on peut lire les intrigues corréziennes comme symptomatiques de cette francité défendue par une forme littéraire déterritorialisée à l'intérieur d'une postmodernité récusant le classicisme. Celles-ci ne se développent jamais dans le simple affrontement d'individu à individu (thématique si chère au nombrilisme du roman français). Elles portent toujours en germe le *plus-que-soi*. Les personnages de Millet excèdent leur être propre pour incarner, sans qu'il y ait le moindre discours théorique à la manière d'un Barrès écrivant *Les Déracinés*, une situation politique qui les dépasse (et ce sont d'ailleurs, à bien des titres, des êtres dépassés: par leurs référents, par leur inscription décalée dans l'Histoire, par leur inadaptation). On a souvent noté l'importance des dynasties et des groupes dans les œuvres de Millet, l'importance de la parole à travers la structure chorale. Si les personnages sont individualisés, particularisés, selon la tradition romanesque, ils sont pourtant indissociables, ce qu'on pourrait dire autrement: ils portent l'héritage d'une sociabilité commune, à la fois actifs, à l'échelle du microcosme où ils opèrent, et passifs, face à la modernité qui les broie. Leur déconfiture n'est que la métaphore projetée, décalée de ce que Millet perçoit dans le présent.

Ce caractère collectif est aussi visible dans le déploiement progressif de l'odyssée corrézienne. C'est un univers qui se répond de livre en livre, avec une sorte d'accomplissement dans *Ma Vie parmi les ombres* (Millet, 2003). L'écriture est le lien, la texture même de la parole et du territoire. Ce jeu d'échos est le moyen de faire que tout se construit, ou se préserve, par la convocation de ce qui est absent, de ce qui est ailleurs (dans un autre livre) et pourtant présent. Il n'est dès lors pas nécessaire que cela soit inscrit dans la stricte chronologie, à la manière d'une entreprise balzacienne, qui a à prendre en

---

<sup>10</sup> Le développement autour du concept de littérature-monde a d'ailleurs fait l'objet de plusieurs critiques dont l'une des plus réussies se trouve dans l'ouvrage de Camille de Tolédo, *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature-monde* (2008).

compte, pour l'économie même de l'œuvre, l'inscription dans le temps, parce que, pour une société bourgeoise en train de se faire, il est essentiel que la mesure de toute chose soit le temps.

En revanche chez Millet, le lieu de l'histoire prime, parce qu'il *est* le temps, révolu, et comme à l'abandon. Il n'y a pas chez lui la préoccupation de la chronologie et du repérage: les Piale et les Pythre peuvent apparaître n'importe quand, puisqu'ils sont là de toute éternité et que l'écriture a pour objet de les maintenir dans cette éternité (perdue). Dans ce cadre, la francité du sujet<sup>11</sup>, comme exploration sans cesse recommencée de l'origine, et la sorte d'archéologie qui organise les romans, bien plus que les intrigues, de peu d'ampleur, qu'on y trouve, est en correspondance avec le choix d'une langue puisant dans l'histoire même de la langue, ce qu'on appellera peut-être imparfaitement son classicisme. Le retour aux sources (et Millet revient, réellement et fictivement, au village natal) a son pendant stylistique pour lui permettre d'atteindre à cette réalité française, littéraire, sociale, humaine, qu'il trouve définitivement éteinte dans le présent.

Il n'est pour s'en convaincre que de dégager la dimension sociale de ses œuvres, ce qui ne signifie nullement que ses romans corréziens fassent “dans le social” comme on dit. C'est la parole des déjà-morts, des “gourles”, des déjà-battus: les Pythre, les Piale, les Berthe-Dieu. Lui, narrateur ou (futur) écrivain, se place en position de “scribe [...] parce qu'il n'y a que [lui] qui puisse retracer ces vies dont [il a] été le témoin” (Millet, 2005a: 149-150). Et cette situation d'observateur rejoint nécessairement la question de la langue qui est le pilier de la francité milletienne. La lutte se fait alors dans la construction d'un *epos* des médiocres, des plus démunis, travaillé par la démesure du style qui, en devenant anachronique et excessif, déterritorialise l'œuvre elle-même, et doublement, puisque celle-ci explore une contrée oubliée, négligée, reniée de la littérature française. C'est à la fois un ailleurs géographique en forme de retour, et une aventure littéraire en forme d'héritage invoqué. Deux manières d'exhumer le passé. Il n'est pas étonnant alors que la référence soit à chercher dans les épopées faulknériennes, celles-là même qui ont donné la parole, et une histoire, aux ignorés, aux faibles, aux pauvres, dans une langue enchevêtrée et difficile.

Cette francité qui est sauvegarde d'une écriture classique que l'auteur voit mourir et pour laquelle il lutte pourtant, prend au niveau des thématiques le chemin singulier d'une peinture violente, elle très moderne, parce que, justement, Millet n'a de cesse d'éviter l'écueil de la tradition régionaliste. Tout nationalisme victorieux (ou croyant l'être) fonctionne logiquement sur la prise à soi magnifiée du sol comme terreau, comme humus, mais sans jamais, au fond, n'en considérer que les fruits. Ce sont les trop fameuses métaphores de l'arbre, de la floraison, de la moisson. Ce à quoi revient le régionalisme banal n'est qu'un

---

<sup>11</sup> Ce que d'aucuns définiront comme un provincialisme littéraire.

effet de surface. Millet, lui, s'en détourne. Il choisit le symptôme qui nie le nationalisme triomphant. Il choisit le déchet, non pas le déchet que peut représenter l'étranger, le barbare, le déraciné, mais le déchet de *l'être-du-lieu*, le reste, le rebut. Voilà où va se nicher la francité de l'écrivain, dans la magnificence de la langue symboliquement morte pour décrire un monde mort. Ou, pour être plus précis, un monde qui s'en va, un monde que la littérature de Millet pense à la manière d'une apocalypse, quand ce mot inclurait à la fois son sens le plus authentique de "révélation" et l'acception seconde mais en même temps la plus commune de "catastrophe". Sa littérature n'est plus alors qu'un traité de décomposition, une odyssée à travers les mots et les choses.

Cette entreprise relève de l'archéologie, dont on sait quelle place elle tient dans la formation de l'écrivain, une archéologie qu'il a d'ailleurs découverte au Liban et non en Corrèze. J.-Y. Laurichesse remarque que l'écriture elle-même est "vouée à être une archéologie de ces gisements profonds, de ces pays perdus" (Laurichesse, 2008: 69). Chantal Lapeyre-Desmaison souligne, dans son article, la place prépondérante de *La Gloire des Pythre*, non seulement dans le cycle corrézien mais dans l'entreprise entière menée par Millet. Elle y rappelle, à travers la place donnée au corps dans l'œuvre de Millet, sa dimension antimoderne par "le rappel insistant de la mort comme évidence imparable" (Lapeyre-Desmaison, 2008: 26). Or, le début de ce roman tourne autour des corps qui puent, se décomposent, qu'il va falloir mettre en terre. L'incipit est, sur ce point remarquable:

En mars, ils se mettaient à puer considérablement. Ça sentait bien toujours un peu, selon les jours un peu, selon les jours, lorsque l'hiver semblait céder et que ça se réveillait, se rappelait à nous, d'abord sans qu'on y crût, une vraie douleur, ancienne et insidieuse, que l'on pensait éteinte, qu'on avait fait mine d'oublier et qui revenait, par bouffées, haïssable comme les vents d'une femme aimée; et ça poursuivrait tous ceux qui l'auraient respirée – Chat Blanc plus que les autres, qui sentirait l'odeur douceâtre, un peu sucrée, puis sure, maligne, triomphale et révoltante, longtemps après qu'il aurait quitté la combe natale, à Prunde, sur le bord oriental du haut plateau, dans le temps que le siècle s'achevait, qu'on entrait dans un âge nouveau et que nous étions oubliés sur notre socle de granit, martelée sur la pierre par la misère et le froid, hors du temps, sinon éternels, non pas en tant qu'individus mais de père en fils, et du fond des âges, dans la pérennité sonore des patronymes et des prénoms, et d'une fibre et d'un grain aussi puissants que le hêtre, la pierre, l'hiver ou le vent du nord sur la lande. (Millet, 1995: 13)

Ce premier paragraphe est un précipité de cette francité bâtie comme conjonction de la forme et du fond. L'ampleur de la phrase, sa syntaxe renvoient au souci d'un grand style

que Millet ne trouve plus nulle part parmi ses pairs<sup>12</sup>. À cela s'ajoute la tonalité générale du monde décrit, ce qui, pour prendre une comparaison dans la musique, passion majeure de l'auteur, donne le *la* (à moins qu'il ne faille plutôt parler de mode, ici un mode mineur, évidemment, tant l'univers est sombre). Le “ça” de la pourriture, des miasmes domine, comme un rappel incessant à la fin ultime de chacun, et il est immédiatement relié, dans un effet de miroir, à la disparition générale de ce “nous” des “oubliés”, vivant (mais c'est façon ironique de le dire) sur leur “socle de granit”. La corruption de la chair conjurée par la beauté de la langue.

On retrouvera cette thématique avec une grande régularité, jusque dans la somme que représente *Ma Vie parmi les ombres*. Nous sommes alors bien loin de la Terre et des Morts chers à un Barrès en attente d'une revanche politique et militaire. Voilà tout à coup ce qu'est la francité millettienne: ni reniement du passé, comme le voudrait la *doxa* moderniste, moins encore son détournement ironique, comme le voudrait celle du postmodernisme, ni célébration immaculée du passé, comme le sont les nationalistes purs, mais matière, simple matière ancrée dans le temps et l'espace, matière qui, par ses décors, ses horizons, ses personnages, ne peut être que d'un lieu mais dont il est possible de retrouver la trace dans la traversée littéraire du monde: des paysans de Faulkner aux miséreux de Tchekhov, en passant par les pauvres de Garcia-Marquez. Et Millet de croire que la souffrance de son pays, de sa terre, de son histoire vaut bien celle des autres, ni plus, ni moins; et qu'il est même urgent de le faire, comme un baroud d'honneur, avant que tout n'ait été perdu.

Ne pas abandonner la matière française: tel est, semble-t-il, le projet de Richard Millet. C'est peut-être, dans un cadre intellectuel français qui peine à se déprendre de son Histoire récente, marquée par les diverses culpabilités nées des deux grandes guerres et des violences coloniales, ce pourquoi il pose problème. On est pourtant loin d'une volonté identitaire. Millet est du côté des vaincus et des méprisés sans retour, et certaines pages de *Lauve le pur* sont aussi un réquisitoire contre le mépris voilé d'un abandon républicain qui laisse en chemin les citoyens relégués tant dans l'espace que dans la culture. Sa francité n'est pas une marque initiale, une identité génétique. Elle est un partage revendiqué et exigeant, un partage qu'il voit, à tort ou à raison, se réduire comme peau de chagrin. Son œuvre tire sa force de cet acharnement à vouloir décrire ce qui disparaît *ici et maintenant*, en France: êtres et langue. Elle est beauté du geste et, dans la double acception du mot, une vanité, un *memento mori* flamboyant et amer. On est alors bien loin de Barrès ou de Maurras croyant encore à la résurrection d'une splendeur passée.

<sup>12</sup> Il ne s'agit pas pour nous de rectifier les injustices dans les jugements de l'auteur mais de mettre en relation ses choix stylistiques avec ses présupposés idéologiques. Qu'il ne soit pas le seul écrivain intéressant de son époque, quand il récusé à peu près tout de la littérature contemporaine, est secondaire. L'essentiel n'est pas de savoir ce que nous aurions, nous, à dire sur ce point, mais ce qu'il pense, lui, et quelles incidences a cette radicalité dans son art.

## Bibliographie

- DERRIDA, Jacques (2001). *L'Université sans condition*. Paris: Galilée.
- BARRES, Maurice (1925, première édition 1902). *Scènes et doctrines du nationalisme*. Paris: Plon.
- CASANOVA, Pascale (1999). *La République des lettres*. Paris: Seuil.
- COMPAGNON, Antoine (2005). *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard, "Collection Bibliothèque des idées".
- COYAULT, Sylviane (2002). *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*. Genève: Droz.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
- GIRARDET, Raoul (1983). *Le nationalisme français. Anthologie 1871-1914*. Paris: Seuil, "Collection Points", "série Histoire".
- LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, (2008). "L'espace romanesque de Richard Millet: un manifeste anti-moderne ". In: Morzewski, Christian (org). *Richard Millet: la langue du roman*. Arras: Artois Presses Université. pp. 17-31.
- LAURICHESSE, Jean-Yves (2008). "Le sentiment géographique de Richard Millet". In: Morzewski, Christian (org). *Richard Millet: la langue du roman*. Arras. Artois Presses Université. pp. 65-75.
- MILLET, Richard. (1993). *Le Sentiment de la langue, I, II, III*. Paris: La Table Ronde, "collection le Petit Vermillon".
- MILLET, Richard (1995, éd. revue 2003). *La Gloire des Pythre*. Paris: Gallimard, "Folio".
- MILLET, Richard (2003). *Ma Vie parmi les ombres*. Paris: Gallimard, "Folio".
- MILLET, Richard (2004a). *Musique secrète*, Paris: Gallimard, "L'un et l'autre".
- MILLET, Richard (2004b), *Fenêtre au crépuscule (conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison)*. Paris: La Table Ronde.
- MILLET, Richard (2004c). "Entretien avec Aline Mura-Brunel". In Blanckeman, Bruno, Mura-Brunel, Aline, Dambre, Marc (orgs). *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. pp.273-283.
- MILLET, Richard (2005a). *Harcèlement littéraire (entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cécille)*. Paris: Gallimard.
- MILLET, Richard (2005b). *Le Dernier Écrivain*, Paris: Fata Morgana.
- MILLET, Richard (2005c), "Entretien avec Sylviane Coyault". In: Sylviane Coyault (org), *L'Écrivain et sa langue: romans d'amour, de Marcel Proust à Richard Millet*, Presses Universitaires Blaise-Pascal. pp. 23-29.
- MILLET, Richard (2007). *Désenchantement de la littérature*. Paris: Gallimard.
- MILLET, Richard (2008). *L'Opprobre*. Paris: Gallimard.
- PONGE, Francis. (1965). *Pour un Malherbe*, Paris: Gallimard.
- TSHISUNGU WA TSHISUNGU, J. (2006). "La conception senghorienne de la Francophonie". In: *Ethiopiennes*, numéro 50-51 <URL [http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php.3?id\\_article](http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php.3?id_article)> (consulté le septembre 2009).
- THIESSE, Anne-Marie. (1991). *Écrire la France: le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle-Époque et la Libération*. Paris: PUF.
- TOLEDO, Camille (de). (2008). *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature-monde*. Paris: PUF, "collection Travaux pratiques".
- VACHON, Pierre-André. (1968). "La Francité". In: *Etudes françaises. Revue des lettres françaises et canadiennes françaises*. Vol. 40. PU Montréal. pp.117-118.

# LIGNES DE FUITE ENTRE MOTS ET IMAGES

Henri Michaux et Nicolas Bouvier<sup>1</sup>

LÉNIA MARQUES

CEMRI – Universidade Aberta

lenia.marques@ua.pt

## Résumé

L'œuvre écrite et visuelle de Henri Michaux (Bruxelles, 1899 – Paris, 1984) et de Nicolas Bouvier (Genève, 1929-1998) propose des lignes de résistance et de mutation. D'un caractère interculturel comme interartistique (la peinture pour Michaux; la photographie pour Bouvier), l'œuvre des deux voyageurs-écrivains-artistes raconte et suggère une panoplie de voyages, au cours desquels des lignes de fuite (Deleuze et Guattari, 1980) sont recherchées en permanence.

## Abstract

The written and visual work by Henri Michaux (Brussels, 1899 – Paris, 1984) and by Nicolas Bouvier (Geneva, 1929-1998) suggests resistances and mutations. Characterized by their intercultural scope and the dialogue they propose between the arts (writing, painting and photography), these works give an account of a panoply of journeys, through which lines of flight (Deleuze and Gattari, 1980) are permanently nurtured.

**Mots-clés:** Henri Michaux, Nicolas Bouvier, Voyage, Arts, Lignes de fuite

**Keywords:** Henri Michaux, Nicolas Bouvier, Travel, Arts, Lines of flight

---

<sup>1</sup> Cet article s'encadre dans un projet de post-doctorat financé par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

*Gestes du défi et de la riposte  
et de l'évasion hors des goulots d'étranglement*

Henri Michaux

*... mais des fautes, on en fera toujours de ce côté-ci de la  
vie.*

Nicolas Bouvier

Parler de littératures nationales pour des auteurs tels que Henri Michaux (Bruxelles, 1899 – Paris, 1984) ou Nicolas Bouvier (Genève, 1929-1998) manquerait de pertinence, excepté dans ce que leur œuvre propose de résistance, de mutation et de lignes de fuite.<sup>2</sup>

Au cours de leurs nombreux voyages, autour du monde mais aussi dans leurs propres abîmes intérieurs, Michaux et Bouvier font preuve d'un regard attentif sur autrui et sur eux-mêmes. L'appréhension du monde ne peut se faire que par le voyage, qui met en œuvre un processus de réflexion où la confrontation à autrui est exprimée par l'écriture et la peinture (Michaux) et l'écriture et la photographie (Bouvier).

Véritables points-charnières de la rencontre entre cultures et entre différentes expressions artistiques, les œuvres des deux artistes-écrivains-voyageurs suggèrent un parcours qui se développe sur trois axes: le voyage, le regard sur le monde et le rapport à l'altérité. Nous chercherons donc à comprendre la dynamique des lignes de fuite de ces œuvres au carrefour des trois axes énoncés.

## 1. Configurations rhizomatiques de l'œuvre

Rhizome: "tige souterraine pérennante, souvent allongée et horizontale."<sup>3</sup>

Dans *Mille plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari affirment que dans le rhizome "[i]l n'y a que des lignes" (Deleuze et Guattari, 1980: 15) qui s'entrecroisent, s'influencent et se délimitent mutuellement: "[e]lles se transforment, et peuvent même passer l'une dans l'autre. Rhizome" (Deleuze et Guattari, 1980: 248). Ainsi, outre les lignes que l'on pourrait considérer comme structurales (les lignes molaires et les lignes moléculaires), d'autres lignes, difficilement saisissables, surgissent: les lignes de fuite.<sup>4</sup> En effet, les lignes de fuite sortent

---

<sup>2</sup> La conception de ligne de fuite, utilisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux* (1980), sera développée un peu plus loin.

<sup>3</sup> Définition proposée par le *Dictionnaire de la langue française*, Lexis, Larousse, daté de 1994.

<sup>4</sup> Selon les auteurs, il y a donc trois types de ligne: "ligne de segmentarité dure ou molaire"; "ligne de segmentation souple ou moléculaire"; et "ligne de fuite" (Deleuze et Guattari, 1980: 239-242).



du cadre de la structure, cherchent à rompre et contribuent à elles seules au phénomène de déterritorialisation:

D [déterritorialisation] est le mouvement par lequel “on” quitte le territoire. C'est l'opération de la ligne de fuite. Mais des cas très différents se présentent. La D peut être recouverte par une reterritorialisation qui la compense, si bien que la ligne de fuite reste barrée: on dit en ce sens que la D est *négative*. [...] Un autre cas se présente lorsque la D devient positive, c'est-à-dire s'affirme à travers les reterritorialisations qui ne jouent plus qu'un rôle secondaire, mais reste cependant *relative*, parce que la ligne de fuite qu'elle trace est segmentarisée, divisée en “procès” successifs [...]. (Deleuze et Guattari, 1980: 634)<sup>5</sup>

Ainsi, ces lignes qui se fauillent dans les constructions rhizomatiques, surtout celles qui se situent dans le cadre d'une déterritorialisation négative, “dégagent elles-mêmes un étrange désespoir, comme une odeur de mort et d'immolation, comme un état de guerre dont on sort rompu: c'est qu'elles ont elles-mêmes leurs propres dangers” (Deleuze et Guattari, 1980: 280). C'est dans ce sens que l'on peut lire Michaux quand il écrit, dans *Émergences - Résurgences*, “mes peintures devaient se faire, avaient besoin de se faire, par le chemin du désordre, de la sauvagerie, de l'annihilation” (Michaux, 1972: 39).

Voilà donc le chemin choisi, ou plutôt le chemin qui s'avère nécessaire à la création, à l'expression du sujet, voire à sa vie. Les deux concepts de ligne de fuite et de déterritorialisation tracent la perspective selon laquelle nous regarderons brièvement l'œuvre de Henri Michaux et de Nicolas Bouvier, tout en nous y concentrant sur le voyage et les différentes manifestations artistiques.

## 2. Les mouvements du voyage

Le voyage, tel qu'il est conçu et exprimé par les deux voyageurs-écrivains, en mots comme en images, suggère des lignes de fuite, souvent fortement marquées. Au long de nombreuses années, Henri Michaux a construit une œuvre prolifique qui a assumé des formes diverses et qui a joui majoritairement de deux moyens d'expression: la peinture et l'écriture. Dans son œuvre, la fragmentation est un élément constant, dont la dynamique et l'expression gagnent corps de manières distinctes.<sup>6</sup> Dans ce processus difficile et complexe, plusieurs effondrements sont mis en route: les notions de totalité, d'Œuvre et de genre sont

---

<sup>5</sup> La notion de “déterritorialisation” définie par les deux auteurs est fort complexe. Dans cette étude le terme sera utilisé dans le sens balisé dans cet extrait.

<sup>6</sup> Il reste encore à faire une analyse détaillée sur le fragment dans l'univers de Michaux, un univers sans doute riche dans ses processus complexes et ses questionnements.

minées; en outre, l'utopie de l'unité de l'être, basée sur une identité qui se construit en confrontation à celle d'autrui, est objet de questionnement et de déconstruction. Dans ce sens, l'œuvre de Michaux n'est finalement que le reflet de l'être intérieur:

Désir qui aboie dans le noir est la forme  
multiforme de cet être  
(Michaux, 1982)

Le désir se trouve ainsi derrière la mise en forme de l'être. Toutefois cette "forme" n'est pas unique, fermée, fixée; elle est elle-même multiple, plurielle, changeante: "L'être intérieur a tous les mouvements, il se lance à une vitesse de flèche, il rentre ensuite comme une taupe, il a d'innombrables hibernations de marmotte. Quel être mouvementé!" (Michaux, 1998: 620-621)

En effet, dans l'œuvre de Michaux, la rupture est constante et fait partie d'une philosophie subversive qui atteint, de prime abord, le texte et, dans une phase ultérieure, l'image. Dans ses écrits, le lecteur est frappé par la métafragmentarité, c'est-à-dire par les moments où le fragment réfléchit sur le fragment.<sup>7</sup> Ainsi, cette métafragmentarité se présente comme un phénomène paradoxal, souvent violent à l'égard du texte lui-même (agissant ainsi en tant que ligne de fuite dans le texte). De fait, dans les écrits de Michaux, et notamment dans l'écriture de ses voyages, réels comme imaginaires, la métamorphose et la violence jouent dans un terrain fertile de mouvement continu, où la fixité est refusée et où émergent constamment des lignes de fuite: "Mouvement, comme désobéissance, comme remaniement" (Michaux, 1972: 61).

Ce mouvement "désobéissant" surgit aussi dans ses œuvres picturales, le trait furtif, le signe qui se transforme, le trait insignifiant qui devient bête, qui devient homme...<sup>8</sup> Tout est mouvement, tout est déplacement. Déplacement physique et déplacement psychologique. Le voyage se fait souvent à l'intérieur de lui-même; il s'agit d'un voyage de confrontation avec soi et avec l'autre; un voyage qui permet de regarder les autres qui peuplent le monde comme des traits, comme des visages fantomatiques...

Raymond Bellour, pensant spécifiquement à *Un Barbare en Asie*,<sup>9</sup> fait référence à ce mouvement contraire à la situation de départ:

---

<sup>7</sup> La métafragmentarité est une notion que j'ai développée dans mon étude sur la poétique du fragment (Marques, 2011).

<sup>8</sup> Je fais référence ici à son poème *Mouvements*, publié pour la première fois, en 1951, avec soixante-quatre dessins et une postface (cf. Michaux, 1982).

<sup>9</sup> Texte de Michaux qui raconte ses impressions de voyage en plusieurs pays du continent asiatique. Ainsi, nous lisons "Un Barbare en Inde", "Un Barbare à Ceylan", "Un Barbare en Chine", "Un Barbare au Japon", "Un Barbare chez les Malais" (Michaux, 1933).

L'originalité de l'Orient de Michaux, qui préfigure par exemple le mouvement plus tenu que tracera, quarante ans plus tard, le Japon dans la vision de Barthes, est de fournir à la pensée un ébranlement attendu, qui permet avant tout à celui qui le vit de se décrocher de lui-même et de se retrouver ainsi, à jamais, autre. Le voyage en Orient devient le vecteur d'une irréductibilité fondamentale de la sensibilité à l'égard de ses valeurs d'origine: il s'agit moins de les enrichir ou de les dénier que de pouvoir continuellement les contrer, les délier, les défaire, les transformer. (Bellour dans Michaux, 1998: 1107)

Le voyage devient ainsi une nécessité pour le sujet, bien qu'une portion de douleur et de souffrance y soit inhérente. Processus difficile auquel le voyageur doit se soumettre, le voyage est en soi-même un véritable combat que Bouvier décrit dans *Routes et déroutes* en ces termes, tout en citant l'exemple de Michaux:<sup>10</sup>

Il est vrai que si vous voyagez en garde basse, pour prendre un terme de la boxe, vous prenez des coups que vous ne prenez pas si vous voyagez en garde haute, c'est-à-dire en ayant tout bétonné à l'avance. Mais dans ce cas, il ne se passe pas grand-chose. En garde basse, ça peut être dangereux. Michaux a très bien exprimé ça dans le magnifique petit texte qui s'intitule *Ecuador*. [...] [O]n perçoit très bien que c'est l'action conjuguée du déplacement dans l'espace et de l'éther qui a fait de lui un visionnaire." (Bouvier, 2004a: 1297-1298)

### 3. La douleur du voyage

Michaux est en effet ce visionnaire qu'après l'expérience d'*Ecuador* et d'*Un Barbare en Asie* a préféré, à un certain moment, d'écrire sur des voyages imaginaires, dans des pays lointains.<sup>11</sup> Dans ses récits de voyages imaginaires, la douleur du voyage est ainsi transférée vers des personnages fictifs:

Mes pays imaginaires: pour moi des sortes d'États-tampons, afin de ne pas souffrir de la réalité.

En voyage, où presque tout me heurte, ce sont eux qui prennent les heurts, dont j'arrive alors, moi, à voir le comique, à m'amuser.

Mes "Emanglons", "Mages", "Hivinizikis" furent tous des personnages-tampons suscités par le voyage. (Plume disparut le jour même de mon retour de Turquie où il était né.) (Michaux, 1950: 161)

---

<sup>10</sup> Il faut dire que, malgré le fait qu'ils ne se soient jamais rencontrés, Michaux était parmi les écrivains préférés de Bouvier, qui d'ailleurs le cite à nombreuses reprises dans ses notes, livres et entretiens.

<sup>11</sup> Cf. Les récits *Voyage en Grande Garabagne, Au Pays de la Magie* et *Ici, Poddema* (Michaux, 1967).

Il fait donc le déplacement fictif d'une douleur qui est effectivement présente, à l'image de ce jeu entre réel et fictif décrit par le poète Fernando Pessoa pour l'acte poétique. Dans son poème "Autopsicografia", Pessoa écrit:

O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.  
(Pessoa, 1998: 94)<sup>12</sup>

Si Michaux n'appelle pas ce passage de la douleur du réel au fictif "dissimulation", il faut dire pourtant que le processus dans son essence est le même: il crée des personnages pour mieux pouvoir endurer les douleurs, les obstacles, l'épuration, les chocs, les bouleversements et toutes les transformations imposées par le voyage.

#### **4. Plumer, élimer, devenir transparent...**

Dans l'œuvre de Nicolas Bouvier, tout ce processus d'évacuation de la douleur est moins éclatant, que ce soit par rapport à sa vie, aux voyages, à l'écriture ou à la photographie. Le voyage, si difficile soit-il, agit surtout comme un élément obligé du processus de "devenir" vide, purgé; un "devenir" qui participe de la disparition de l'être. Le superflu est perdu au profit de l'essentiel par un acte qui prétend permettre au monde de mieux pénétrer le sujet.

Au départ, le voyage surgit au jeune Bouvier comme une délivrance des étroits réseaux familiaux: "le voyage m'a sauvé. J'ai échappé aux fantômes du plumier natal" (Bouvier, 2004a: 1268). Acte de déterritorialisation, partir ne correspond pas cependant, selon Bouvier, à une révolte; "c'est une manière de respiration" (Bouvier, 1963).

Le voyage, exprimé par les mots et par les images fixées dans la pellicule, représente pour Bouvier la possibilité de créer ses propres lignes de fuite: il remet en cause le familial, sort du cadre habituel, cherche le renouvellement constant du quotidien et, par là, de l'Homme.<sup>13</sup> Le voyage participe d'un cheminement vers la (re)découverte de l'essence humaine et est le moyen, par différentes manifestations artistiques, de perpétuer la quête d'une unité utopique, d'un absolu parfait et harmonieux. Toutefois, ce que l'on cherche n'est

---

<sup>12</sup> "Feindre est le propre du poète/ Car il feint si complètement / Qu'il feint pour finir qu'est douleur/ La douleur qu'il ressent vraiment.", "Autopsychographie" (Pessoa, 2001: 575).

<sup>13</sup> À cet égard, Nicolas Bouvier partage la philosophie de Charles-Albert Cingria, sur lequel il a noté: "Pour l'observateur suraigu dressant l'oreille et voyant même la nuit avec une capacité d'émerveillement rarement prise en défaut le Monde est un spectacle magique, cosmique, inépuisable" (Bouvier, 2005: 53).

pas toujours ce que l'on obtient: "Mais c'est le propre des longs voyages que d'en ramener tout autre chose que ce qu'on y allait chercher" (Bouvier, 2004b: 539).

Nicolas Bouvier va donc se livrer à la recherche d'une confrontation à autrui, au monde et surtout à un "soi-même" en dehors de son territoire habituel et familial. À chaque pas, tout est mouvement transformateur. Le voyage surgit ainsi comme un moteur – déclencheur du vide, "peut-être notre moteur le plus sûr" (Bouvier, 2001: 418) – qui travaille à la transformation de l'être. Une transformation directement liée à l'épurement et à l'humilité de l'être devant l'autre et devant le monde.

Dans ce sens, le Genevois refuse le voyage comme expérience d'accumulation d'épisodes exotiques qui rendraient le sujet un sapin de Noël, fort décoré:

On ne voyage pas pour se garnir d'exotisme et d'anecdotes comme un sapin de Noël, mais pour que la route vous plume, vous rince, vous essore, vous rende comme ces serviettes élimées par les lessives qu'on vous tend avec un éclat de savon dans les bordels. (Bouvier, 1996: 53-54)

Bouvier suit la maxime de Michaux, quand, dans *Poteaux d'angle*, ce dernier écrit: "Non, non, pas acquérir. Voyager pour t'appauvrir. Voilà ce dont tu as besoin" (Michaux, 1971: 10).

## 5. Distances et unité cosmique

Le parcours de Henri Michaux peut en effet être une trajectoire vers le lointain, un lointain qui est certes bien souvent ce *lointain intérieur* dont il a si aigûment écrit (Michaux, 1998). Les mots utilisés dans *Déplacements Dégagements* pour décrire le voyage qu'il fait dans ses dernières années en Belgique sont significatifs pour saisir l'étendue de son parcours et de son attitude face au voyage jusqu'à ses derniers jours: "Voyage qui n'en finissait pas, qui se tenait toujours à distance" (Michaux, 1985: 17).<sup>14</sup> La vie est ce voyage qui semble infini et qui a le pouvoir (presque) magique de maintenir à distance l'individu de lui-même.

Dans ce court texte intitulé "Voyage qui tient à distance", dans *Déplacements Dégagements* (Michaux, 1985: 17-24), le temps présent du titre contraste avec le temps passé de l'extrait, où le sujet actif, en voyage, le voit comme un déplacement / distancement infini. Dans ce dernier titre, *Déplacements Dégagements*, est présent le désir de fuite constante au familier; une recherche constante de déterritorialisation.

---

<sup>14</sup> Marc Quaghebeur fait référence à cet écrit lors de son analyse de la présence de la Belgique chez Henri Michaux (Quaghebeur, 2001).

C'est dans ce sens que la distance, la révolte, la réaction, le fait d'être "contre" ce qui l'entoure, sont des traits caractéristiques qui nous permettent d'approcher la poétique de Michaux d'après la notion de rhizome. Effectivement, les lignes de fuite sont marquées d'une manière plus frappante et plus déchirante que chez Bouvier. Son art est un art fragmentaire, de rupture proclamée. Les lignes de fuite y sont émergentes à tous niveaux.

Or cet éclatement constant, presque obsessionnel, contraste avec l'attitude apparemment plus tranquille de Nicolas Bouvier, dont l'acte d'écriture vise à capter, à saisir et, dans une certaine mesure, à exprimer tant que possible l'unité cosmique. La même description serait valable pour ses prises de vue. Les arts sont exactement le moyen privilégié pour capter cette essence difficile à saisir: "Pour moi, la photo est un art qui est beaucoup plus proche de la musique que de la peinture parce qu'il est lié à un instant qu'il faut saisir" (Bouvier, 1984).<sup>15</sup>

Une fois tracé ce panorama, il faut dire que dans l'unité imposante de son œuvre, la rupture, lorsqu'elle existe, a des configurations distinctes. Tel est le cas des ruptures et déchirements successifs dans *Le Poisson-scorpion*: rupture avec le lieu, avec ses gens, avec son aimée, avec le réel, enfin avec soi-même: "J'ai peur d'être passé en douce de l'autre côté du miroir, et que cette peur envahisse ce qui me reste de raison" (Bouvier, 1996: 167). Au niveau de l'écriture – du voyage littéraire – la division en chapitres, le passage lacunaire du temps et les ellipses sont d'autant plus des lignes de rupture qui cherchent des voies possibles en dehors des espaces familiers.

Ainsi, ces lignes de fuite, si elles sont présentées à l'intérieur même de son œuvre, vont parallèlement dans deux sens: vers l'extérieur (c'est-à-dire, par rapport aux changements qui y sont mis en œuvre: transformations de l'Homme, du monde, des voyageurs,...); et vers l'intérieur (transformations du sujet). On peut donc parler de mutation *par* l'œuvre plutôt que *dans* l'œuvre. Les lignes de fuite ne se trouvent pas ainsi au niveau de la production de l'œuvre proprement dite; où, lorsqu'elles existent, elles restent encore très voilées. Du moins en ce qui concerne l'écriture, l'œuvre de Bouvier est un ensemble que les lignes de fuite, dans ce qu'elles ont de plus dangereux, semblent ne pas pouvoir atteindre.

## 6. De la fixité aux fluxes

En ce qui concerne spécifiquement la photographie, pour mieux saisir la tension entre le familier et les lignes de fuite, tension qui crée les conditions pour la déterritorialisation,

---

<sup>15</sup> Bouvier a un lien très fort à la musique (cf. Guyader *et al.*, 2008).

nous aurons recours aux termes de *studium* et de *punctum* utilisés par Roland Barthes dans sa *Chambre claire* (Barthes, 1995).<sup>16</sup>

Si l'on essaie de distinguer ces deux notions à longs traits, l'on pourra dire que le *studium* correspond aux données perçues de façon à peu près similaire par différentes personnes, qui partagent une culture et une mentalité. Les regards ne se différencient pas: l'un regarde le même que l'autre; l'un perçoit le même que l'autre. Donc, “[l]e **studium**, c'est le champ très vaste du désir nonchalant, de l'intérêt divers, du goût inconséquent” (Barthes, 1995: 1126-1127).

D'autre part, le *punctum* dépend de la sensibilité de tout un chacun et est par conséquent subjectif. Il s'agit de cet élément, ce détail de la photographie, qui nous touche, qui nous appelle. Cet élément perturbateur vient ainsi briser la lecture familière et inconséquente du *studium*:

Le second élément vient casser (ou scander) le **studium**. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du **studium**), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. [...] Ce second élément qui vient déranger le **studium**, je l'appellerai donc **punctum**; car **punctum**, c'est aussi: piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. (Barthes, 1995: 1126)

Les photographies de Nicolas Bouvier sont marquantes par leur beauté; une beauté poétique qui advient du pouvoir de ce second élément. En effet, le *punctum* des photographies de Bouvier est une ligne de fuite vers l'extérieur; elle sort du cadre de la photographie et a des effets en dehors d'elle-même.

Par ailleurs, la fixité caractéristique de l'art photographique peut devenir tout autre: elle devient mobile, parce que les forces et les tensions sortent du papier, se libèrent (pour utiliser un mot cher à Michaux) du joug des mots, du moins dans une certaine mesure, et viennent frapper l'observateur. La fixité devient mouvement. C'est dans “cette opération à caractère magique” (Bouvier, 2004a: 1309) que tout se passe. La photographie, si elle est fixe, se propose aussi d'appréhender et de recréer un mouvement qui lui est particulier. Le visage joue ici, pour Bouvier mais aussi pour Michaux, un rôle fort particulier. Bouvier affirme à cet égard: “Le photographe cherche, à force de patience et d'humilité, à faire apparaître le contour intérieur d'un visage” (Bouvier, 2004c: 702).

---

<sup>16</sup> Pour mesurer les différents aspects du processus de déterritorialisation par rapport à la photographie, l'étude de Jean-François Guennoc, “Chambres noires, chambres claires: la photographie chez Nicolas Bouvier: un usage inquiet du regard et du monde”, peut se révéler très utile, puisque l'auteur y analyse le discours de Nicolas Bouvier sur la photographie (Guennoc, 2006: 49-62).

En regardant les photos de Nicolas Bouvier, l'impression qui demeure est d'harmonie, de tranquillité, d'émotion vive, de sentiment de communion profonde avec l'autre et avec le monde. Où seraient alors les lignes de fuite? Tout simplement, elles sont là, dans le bouleversement intérieur qu'elles provoquent; dans l'acte qu'elles représentent de capter l'autre, et dans leur pouvoir d'établir un dialogue avec soi-même, c'est-à-dire avec cet autre qui est de l'autre côté de la photographie. C'est là aussi en effet que Bouvier et Michaux se placent, encore une fois, sous le même signe. Comme l'écrit Michaux: "Là où auparavant régnait fixité, il n'y avait plus que flux" (Michaux, 1972: 92).

## En guise de conclusion

Le voyage, physique, imaginaire ou intérieur, est un moyen de déterritorialisation constante. Le sujet cherche à sortir de soi-même, des cadres familiers; il fuit la sédentarisation de toutes ses forces. Dans *Saisir*, Michaux s'écrie: "Et du mouvement, car je ne veux pas de l'immobile – ou alors du mobile dans l'immobile" (Michaux, 1979: [2]).

La fuite à la sédentarisation est, chez Bouvier, plus artistique que réelle, dans le sens où, pour écrire, il fallait en quelque sorte se sédentariser. Comme l'acte d'écriture lui prenait beaucoup de temps, il n'écrivait pas sur le vif, mais après des années d'intériorisation. Ainsi, l'un des prix à payer pour pouvoir écrire était celui de rester "immobile", chez lui, encore que déchiré par l'urgence de prendre le large. La fixation guette et est une menace permanente:

Un atelier ou une chambre qu'on meuble, déjà stable, c'est changer en sédentaire le semi-nomade qu'on est resté.

Autre menace de fixation: la peinture elle-même créant, bien connu des peintres, un état de besoin. Voilà qui mettrait fin à mes voyages soudains, à mes départs en coup de vent.

Gare à l'assujettissement!

Hésitation. Transition.

(Michaux, 1972: 16)

Les lignes de fuite sont malgré tout essentielles à la survie du voyageur, de l'artiste, de l'humanité. Elles sont les lignes du rhizome qui permettent la déterritorialisation, par résistance et par mutation, dans une cartographie artistique qui conjugue différents modes d'expression – une cartographie qui est aussi celle du voyage et de la vie, jusque dans les espaces du silence:



Il est vrai aussi que j'ai peur, ou aversion, ou malaise, car il y a partout – et je ne dois pas l'oublier – en quelque pays où l'on pénètre une sorte de tension superficielle qu'il faut forcer. Désagréable! désagréable! Vous avancez et la résistance est là, contre vous, ne cédant pas, comme le public d'un bar, où vient d'entrer un buveur d'eau ou un pasteur.

J'ai pourtant tellement besoin de voyager. Ah, si je pouvais vivre en télésiège, toujours avançant, toujours en de nouveaux pays, progressant sur des espaces de grand silence... (Michaux, 1962: 30-31)

## Bibliographie

- BARTHES, Roland (1995). *La Chambre claire*. In *Œuvres complètes, 1974-1980*, t.III. Paris: Éditions du Seuil, pp. 1105-1200.
- BOUVIER, Nicolas (1963). "L'Usage du monde", Émission télévisée "À livre ouvert", TSR (Télévision Suisse Romande) du 28/11/1963, avec le journaliste Maurice Huelin, URL: <http://archives.tsr.ch/dossier-bouvier/personnalite-bouvier2>, consulté le 15/03/2010.
- BOUVIER, Nicolas (1984). "L'Image et ses leçons", Émission télévisée "Visiteurs du soir", TSR (Télévision Suisse Romande) du 17/02/1984, URL: <http://archives.tsr.ch/dossier-bouvier/personnalite-bouvier4>, consulté le 15/03/2010.
- BOUVIER, Nicolas (1996). *Le Poisson-scorpion* [1982]. Paris: Gallimard.
- BOUVIER, Nicolas (2001). *L'Usage du monde* [1963]. Paris: Payot.
- BOUVIER, Nicolas (2004a). *Routes et déroutés* [entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall]. [1992]. In: Nicolas Bouvier. *Œuvres*. Paris: Gallimard, pp. 1249-1388.
- BOUVIER, Nicolas (2004b). *Chronique japonaise* [1975]. In: Nicolas Bouvier. *Œuvres*. Paris: Gallimard, pp. 495-669.
- BOUVIER, Nicolas (2004c). *Notes en vrac sur le visage*. In: Nicolas Bouvier. *Œuvres*. Paris: Gallimard, pp. 701-706.
- BOUVIER, Nicolas (2005). *Charles-Albert Cingria en roue libre* (textes réunis par Doris Jakubec). Genève: Zoé.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- GUENNOG, Jean-François (2006). "Chambres noires, chambres claires: la photographie chez Nicolas Bouvier: un usage inquiet du regard et du monde". In: *Artful Deceptions: Verbal and Visual Trickery in French Culture*. Oxford: P.I.E. Peter Lang, pp. 49-62.
- GUYADER, Hervé et al. (2008). *L'Oreille du voyageur. Nicolas Bouvier de Genève à Tokyo*. Genève: Éditions Zoé.
- MARQUES, Lénia (2011). *Pour une poétique du fragment: Charles-Albert Cingria et Paul Nougé*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang (sous presse).
- MICHAUX, Henri (1933). *Un Barbare en Asie*. Paris: Gallimard.
- MICHAUX, Henri (1950). *Passages*. Paris: Gallimard.
- MICHAUX, Henri (1962). *Vents et poussières: 1955-1962*. Paris: Éditions Galerie Karl Flinker.
- MICHAUX, Henri (1967). *Ailleurs. Voyage en Grande Garabagne, Au Pays de la Magie et Ici, Poddema*. Paris: Gallimard.
- MICHAUX, Henri (1972). *Émergences-Résurgences*. Genève: Éditions d'Art Albert Skira.
- MICHAUX, Henri (1979). *Saisir*. Paris: Fata Morgana.
- MICHAUX, Henri (1982). *Mouvements* [1951]. Paris: Gallimard.
- MICHAUX, Henri (1985). *Déplacements Dégagements*. Paris: Gallimard.
- MICHAUX, Henri (1998). "Mouvements de l'être intérieur", *Lointain intérieur*. In: *Œuvres complètes*, t. I. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, pp. 620-621.
- PESSOA, Fernando (1998). *Ficções do Interlúdio (1914-1935)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2001). *Œuvres poétiques* [trad. Patrick Quillier]. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- QUAGHEBEUR, Marc (2001). "Cryptage" de la Belgique chez Michaux. *Analele Universitatii Bucuresti*, "Signé H.M." (coor. Laurent Rossion), Anul L – 2001, pp. 9-24.

# JOSÉ CERVAENS Y RODRÍGUEZ, HISPANISTA PORTUGUÉS, COMENTARISTA DEL POETA CATALÁN JACINTO VERDAGUER

RAMON PINYOL I TORRENTS

ramon.pinyol@uvic.cat

PERE QUER I AIGUADÉ

pquer@uvic.cat

Universitat de Vic

## Resumen

José Cervaens y Rodríguez dedicó a la literatura catalana un estudio en el libro *Litteraturas mortas (Breves estudos sobre as litteraturas gallega, euskara, italiana e catalã, 1911)*. Centrado especialmente en la literatura ochocentista, presenta al público portugués la figura del escritor Jacint Verdaguer y su obra, ilustrada además con una generosa selección de textos. Jacint Verdaguer fue la personalidad más relevante del romanticismo catalán y de la “Renaixença”. Fue el escritor catalán que logró una mayor proyección internacional, también en Portugal a través de las traducciones de dos de sus obras: *O sonho de Sam João* (1907), traducida por João Serafim Gomes, y *A Atlantida* (1909), traducida por José M. Gomes Ribeiro. El presente artículo analiza el conocimiento que Cervaens tuvo de Verdaguer, las fuentes bibliográficas que utilizó y los contactos que estableció para elaborar dicho estudio, especialmente con don Marcelino Menéndez y Pelayo.

## Abstract

José Cervaens y Rodríguez devoted a study to the Catalan literature in the book *Litteraturas mortas (Breves estudos sobre as litteraturas gallega, euskara, italiana e catalã, 1911)*. Essentially focused in the XIXth century literature, Cervaens introduces the character of the writer Jacint Verdaguer to the portuguese public, as well as his works together with a wide selection of texts. Jacint Verdaguer was the most prominent figure in the Catalan Romanticism and “Reinaxença”. He was the Catalan writer that achieved more international renown. Known in Portugal as well through two of his pieces: *O sonho de Sam João* (1907), translated by João Serafim Gomes, and *A Atlantida* (1909), translated by José M. Gomes Ribeiro. This article analyzes Cervaens knowledge about Verdaguer, the bibliographic sources used by him and the contacts he established to prepare this study, especially with don Marcelino Menéndez y Pelayo.

**Palabras clave:** José Cervaens y Rodríguez, Jacint Verdaguer, literatura catalana, recepción de la literatura catalana en Portugal

**Keywords:** José Cervaens y Rodríguez, Jacint Verdaguer, catalan literature, reception of catalan literature in Portugal

En 1911 apareció en Oporto un volumen que reunía estudios sobre las literaturas gallega, catalana y vasca (además de la italiana), firmado por José Cervaens y Rodríguez. Dentro de la parte dedicada a la literatura catalana, destacan marcadamente las páginas que tratan de Jacint Verdaguer y, por ello, constituyen uno de los primeros textos críticos (y el más extenso) que conocemos de la recepción de Verdaguer en Portugal<sup>1</sup>.

## Presentación de Jacint Verdaguer

Jacint Verdaguer Santaló (Folgueroles [cerca de Vic, provincia de Barcelona] 1845 – Vallvidrera [hoy Barcelona], 1902) es sin duda el escritor más representativo de la literatura catalana contemporánea. Por una parte, es la figura más destacada del Romanticismo catalán y la que obtuvo mayor proyección internacional en su tiempo. Por otra, es un clásico, no en el sentido de opuesto a romántico, sino en el de literato modélico, imitado, admirado y estudiado como casi ningún otro en las letras catalanas. Además, ningún otro personaje de su época no se ha mantenido como Verdaguer, “Mossèn Cinto” en la denominación popular -“mossèn” es el título de respeto dado a los sacerdotes seculares en Cataluña-, en el corazón de una gran parte del pueblo, llegándose incluso a tradicionalizarse algunos de sus poemas, que son conocidos pero ignorándose por muchos quién es su autor (es el caso del *Virolai*, el himno más importante cantado en honor de la Virgen de Montserrat, la patrona de Cataluña). Por ello, su caso es singular y no es extraño que en la Cataluña del siglo XXI conserve inalteradas las prerrogativas de los clásicos.

La producción literaria de Verdaguer, escrita a lo largo de cuarenta años y adscrita, como se ha dicho, a los principios románticos, se centró especialmente en la poesía, con una treintena larga de títulos, entre los publicados en vida y los póstumos. Escribió también algunas obras en prosa, de gran calidad, y realizó, en prosa y en verso, algunas traducciones y versiones de otras lenguas.

Cultivó diversos géneros poéticos (épico, bucólico, patriótico, religioso...), aunque fueron especialmente los grandes poemas épicos (*L'Atlàntida* y *Canigó*) y la literatura religiosa los que cimentaron su fama. Sobre esta última, cabe señalar que se acerca a los treinta títulos y que abarca tres grandes ámbitos: el hagiográfico, el devoto y el místico. Verdaguer, desde el momento que decidió dedicarse al sacerdocio, centró su producción en la temática religiosa y puso su actividad al servicio de la Iglesia. En este campo su trabajo fue inmenso, de tono y valor desiguales, y vehiculado a través de hojas volantes, estampas, revistas religiosas y pliegos sueltos, con lo que obtuvo gran difusión entre las masas católicas. Las necesidades devotas, apologéticas y propagandísticas del catolicismo de su

---

<sup>1</sup> Este estudio se enmarca en el proyecto de investigación FFI2008-04830 financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

época determinaron que Verdaguer escribiese gran cantidad de poesía para atenderlas. Su poesía religiosa, sin embargo, no se limita a esta vertiente piadosa y apostólica, con frecuencia compuesta por motivaciones inmediatas (una polémica, una canonización, una romería, una nueva devoción, una campaña dirigida por la jerarquía...). Todo hay que decirlo, esta es la parte de su producción que se ha visto más afectada por el paso del tiempo. En las otras dos vertientes, la poesía mística y la hagiográfica, es donde el poeta muestra libros y poemas mucho más elaborados y de mayor ambición religiosa y literaria. A ella se refería el gran crítico español Marcelino Menéndez Pelayo cuando en su discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua sostuvo que su alta calidad hacía de Verdaguer el poeta místico español más sobresaliente del siglo XIX.

Con todo, Verdaguer era un poeta culto, voraz lector y curioso en extremo, que también desde joven se propuso realizar una obra de altos vuelos, que le diera prestigio personal, toda vez que lo diera a la literatura catalana. Por ello, el poeta dedicó, con éxito, parte de sus afanes literarios a la construcción de poemas épicos largos, de los que no podía carecer, según las preceptivas de su época, ninguna literatura que se preciase. Este aspecto, pues, no debe olvidarse en una cabal interpretación de lo significó el escritor en su momento.

A partir de la publicación de *L'Atlàntida* (1877), Verdaguer obtuvo una amplia difusión española e internacional, con múltiples traducciones de esta epopeya y de otros títulos que vinieron a continuación al castellano y a diversas lenguas europeas (francés, alemán, italiano, checo, occitano, portugués). Con ello, no sólo se cimentó la fama internacional de poeta, sino que también se dio a conocer la literatura catalana renaciente. Y así contribuyó de manera decisiva a consolidar el movimiento de la "Renaixença", que en la segunda mitad del siglo XIX se centró en la recuperación de la literatura culta en catalán.

Conviene recordar que este movimiento literario y cultural, auspiciado por las corrientes románticas, acabó poniendo las bases del catalanismo político -que se desarrolló a partir de la década de los ochenta-, y se dio en paralelo al renacimiento de la literatura provenzal, a la vez que sirvió de espejo para el "Rexurdimento" de la literatura gallega ochocentista.

Volviendo a Verdaguer, su prestigio también llegó a Portugal, donde a principios del siglo XX se editaron dos traducciones de obras suyas: *O sonho de Sam João. Lenda lyrica do Coração de Jesus* (Verdaguer, 1907), en versión del jesuita João Serafim Gomes, i *A Atlântida* (Verdaguer, 1909), a cargo de José M. Gomes Ribeiro, profesor del Colegio de Campolide. La primera se enmarca en las campañas de difusión de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús emprendidas por la Iglesia católica. Se trata de una simple traducción, sin ninguna información ni sobre el autor ni sobre su producción. La segunda, la obra más famosa de Verdaguer, se debe a la iniciativa del traductor, un devoto entusiasta del poeta

catalán, que la hace preceder de un prólogo de trece páginas donde da a conocer al autor, comenta la importancia de la epopeya que traduce y demuestra que conoce a los principales críticos y traductores castellanos de la obra. Ambas traducciones, junto con el libro de Cervaens de que trataremos seguidamente, constituyen la parte más notable, que sepamos, de la recepción de Verdaguer en Portugal en las dos primeras décadas del siglo XX.

## José Cervaens y Rodríguez

No existe, que sepamos, ninguna biografía de este escritor. Trataremos, de todas maneras, de trazar unos mínimos apuntes de su trayectoria vital, a partir, básicamente, de lo que él mismo cuenta en sus obras y en unas cartas dirigidas a Menéndez Pelayo.

Nacido hacia 1870 en Oporto, descendiente de españoles, cuenta él mismo que se dio a conocer con la publicación de unas *Breves consideraciones sobre la Colonia Española residente en Oporto*, que no hemos conseguido localizar. La obra mereció —según él mismo dice— grandes alabanzas en la prensa portuense pero al parecer algunas entidades se sintieron ofendidas por el escrito y por su relieve en los diarios. La ciudad estaba ya en los prolegómenos de la primera Revolución republicana, el alzamiento militar del 31 de enero de 1891. Cuando éste se produjo, Cervaens fue acusado de secundar el movimiento, fue conducido al puerto de Leixões y preso a bordo del *Moçambique*.

Nunca Cervaens nombra exactamente cuál o cuáles pudieran ser las entidades que con tanta inquina le trataban. De todos modos, en nuestra mente se ha formado la idea de que la persecución que él refiere podría deberse a cuestiones de índole política<sup>2</sup>. Si a esto se le une, además, su origen foráneo y la posición vindicativa expresada en la publicación que le dio a conocer, es fácil pensar que se le relacionara rápidamente con los partidarios de la revolución antimonárquica. Lo cierto es que por miedo a las represalias personales optó por exiliarse en Galicia.

El exilio no fue largo, como dice él mismo. En 1893 le encontramos de nuevo en Oporto vinculado al semanario *A Cidade do Porto*, de clara filiación republicana, donde publica notas biográficas de personajes de actualidad (4) y poemas (6) en los primeros 6 números aparecidos. Firma las colaboraciones con sus apellidos o con el pseudónimo 'Sneavrecy'. En 1894 figura como redactor gerente de una publicación semanal llamada *La Unión Española*, que se presentaba como el órgano de la colonia española en Portugal. En ella publicó principalmente poesía (3), siempre en portugués.

---

<sup>2</sup> El trabajo de Cervaens como divulgador de las culturas españolas tiene como trasfondo las ideas iberistas. Más adelante le encontraremos mencionado en relación con el movimiento mutualista, importante en Oporto y enlazado, a su vez, con el movimiento obrero.

Un año después vio la luz una *Grammatica Hespanhola Theorico-Prática para uso dos portuguezes*, debida a su pluma (Cervaens, 1895). La característica más destacable de esta obra es que introduce en la enseñanza de lenguas el procedimiento de la traducción interlineal. Entre 1895 y 1901 debió de dedicarse principalmente a la enseñanza. Años más tarde, él mismo decía que trabajaba en los estudios literarios en ratos robados al descanso que le exigía el “tormentoso mester de desbravar cerebros infantiles” (Menéndez Pelayo, 1988: vol. XVI, p. 70). Probablemente tuvo dificultades para sacar adelante a su familia. Por lo menos esto es lo que dice en su primera carta a don Marcelino Menéndez y Pelayo del 4 de mayo de 1901 en la que le expresa —en una increíble mezcla de barroca ampulosidad, excesiva sumisión e inmediata cotidianidad— las dificultades en las que se encuentra. Tantas son, que le solicita si puede regalarle algunas de sus obras.

En la carta revela algunos aspectos de su vida. En primer lugar, se autoproclama varias veces español. A continuación, se describe como “profesor de lenguas y periodista” y destaca por encima de todo sus dificultades económicas con expresivas exclamaciones como: “Pero soy pobre...”, “Dinero para libros —Dios mío— no lo tengo”, o el casi desesperado “Y yo que acabo de recibir la visita del dueño de la casa para cobrar el importe del alquiler de la casa y que he quedado con 7 duros para los gastos mensuales...”. Recordemos que Cervaens escribe en el día cuarto del mes. Sea exagerado o no su retrato, hay que destacar la mención a su relación con Carolina Michaëlis de Vasconcellos, lo que indica algún contacto (no sabemos en qué grado) con los círculos intelectuales y filológicos de Oporto.

Mientras tanto, su dedicación a la literatura es patente porque en el mismo año publicó su primera obra como estudioso, *Atravez da Hespanha litterária: breves estudos sobre a litteratura hespanhola antiga e moderna* (Cervaens, 1901), que es un mosaico de pequeñas notas sobre autores variados, en los que no sabemos ver ningún criterio claro de selección ni de enfoque.

Una segunda carta, sin fecha<sup>3</sup>, dirigida a don Marcelino Menéndez y Pelayo es la siguiente referencia que podemos dar sobre José Cervaens (Menéndez Pelayo, 1988: vol. XVII, pp. 556-557). Lleva sello del “Instituto de Educação para ambos os Sexos” de Oporto. Su tono es muy distinto, ya que le formula simplemente una petición. Sigue, pues, con sus ocupaciones literarias, que dan como fruto la obra *Litteraturas mortas* (Cervaens, 1911), sobre la que hablamos más adelante. Todavía existe una tercera carta a Menéndez y Pelayo, que data del 6 de agosto de 1911, cuando parte del volumen ya está en prensa (Menéndez Pelayo, 1988: vol. XXI, p. 444). Esta tercera carta es muy relevante para nuestro propósito ya que en ella Cervaens le pregunta en concreto sobre la literatura catalana, de la

---

<sup>3</sup> De 1904 según Manuel Revuelta, editor del *Epistolario* de don Marcelino Menéndez y Pelayo.

que, según dice, “no conozco gran cosa” y le ruega información o pistas sobre Antoni de Bofarull y sobre Santiago Rusiñol. También le solicita si “podría V.E. proporcionarme a vuelta de correo el libro de Miguel Santos Oliver que trata de don Mariano Aguiló”. Al fin, solicita indicación de alguna otra fuente general sobre la cuestión para añadir a la que él ya conoce: “Ya poseo el libro del P. Blanco García sobre las literaturas regionales (III tomo). Deseaba otro cualquiera que V.E. viese que me podría servir de más desarrollo”.

En esa tercera carta, Cervaens vuelve a presentarse otra vez a don Marcelino Menéndez y Pelayo. La presentación tiene esta vez un tono muy diferente al que Cervaens le dio en 1901: ha dejado de presumir de español; eso sí, continúa siendo divulgador en Portugal de todo lo que concierne a las letras españolas, “ya por la pluma, ya por la palabra”. Esta última referencia a la palabra podría surgir de su labor docente o quizá también de su progresiva dedicación a los discursos y conferencias, actividad en la que producirá bastante en los años siguientes.

Efectivamente, en lo que hemos podido recoger de la producción de Cervaens a partir de *Litteraturas mortas* predominan las memorias, conferencias o discursos. Sobre las letras brasileñas (1914), sobre la pintura contemporánea (1915), sobre los exploradores portugueses Gonçalo Velho y Magalhães (1922) o sobre Rosalía Castro (1924). Completan la lista una conferencia sobre Literatura Italiana de la que no sabemos la fecha y un discurso leído en el 31º aniversario de la “Associação Protectora da Infancia” (1934). Entremedias, publicó una segunda edición de *Litteraturas mortas?* (1921).

### ***Litteraturas mortas?*, de José Cervaens y Rodríguez**

En 1911 aparecía el libro *Litteraturas mortas (Breves estudos sobre as litteraturas gallega, euskara, italiana e catalã)*, publicado por la Livraria Portuense de Lopes & C<sup>a</sup> Successor-Editor (Cervaens, 1911). Se trata de un tomo de 388 páginas, del que, de entrada, sorprenden en el título la falta de un signo de interrogación —dado que el libro pretende demostrar todo lo contrario— y en el subtítulo la inclusión de la literatura italiana, de la que en modo alguno se puede decir que hubiera estado muerta o en trance de muerte. El primer aspecto, resulta explicado por el autor en la segunda edición, publicada en 1921 también en Oporto, esta vez por la Companhia Portuguesa Editora:

O título que o original continha, era *Litteraturas Mortas?* e justificava-se, por não estarme actualizadas no nosso meio as quatro grandes almas colectivas de que tratam estes modestos estudos, no momento em que êles eram trazidos á luz da publicidade. O que nunca se justificará, é a eliminação do sinal interrogativo que,



apesar das instantes chamadas feitas pelo auctor, os senhores tipógrafos teimaram em sustentar, contrariando-lhe assim a ideia.

Estando ausente o auctor quando foram postos à venda estes estudos, não pôde evitar que aparecessem com esta lamentable lacuna. Que a crítica e os leitores cultos a relevem com a mesma paciencia com que o auctor suportou injustos reparos a que ela deu causa. (Cervaens, 1921: 389)

Esta segunda edición se abre con diez páginas de comentarios aparecidos en la prensa y de cartas de personalidades a las que el autor envió el libro. Como en la primera edición, contiene dedicatorias a personajes relevantes de la política portuguesa y española. No se trata, sin embargo, de una edición revisada, dado que reproduce fielmente la primera, con la misma composición de las páginas, limitándose a añadir, con numeración romana al inicio, los comentarios a que hemos aludido, y al final del libro unas breves páginas con una relación, prácticamente sin valoraciones, de nombres de autores vascos y catalanes no recogidos en la primera edición.

En las dos ediciones, Cervaens afirma en una breve nota inicial, “Ao leitor”, que la finalidad principal de su obra, producto de arduo a la vez que placentero trabajo, es el de dar a conocer unas literaturas “originalísimas”, cuyos autores y sus obras más notables merecen ser divulgados por sus “merecimientos excepcionaes”.

#### AO LEITOR

Não é pela ancia, que nunca me cégou, de ver cingido o meu nome humilde d'uma aureola litteraria refulgente, que este despretençioso libro sae a lume.

Productu d'algumas horas de arduo, embora deleitoso trabalho, furtivamente roubadas á labuta cuotidiana, elle ficaria perpetuamente encerrado na minha gaveta e desconhecido do publico que lê, se a consciencia me não segredasse que, dando-o á estampa, algum serviço prestava ás letras e muito particularmente áquelles povos de que trata.

Com effeito, nas desataviadas paginas, que a seguir vão, encontrará o leitor curiosos informes, ao parecer novos e interessantes, acêrca das originalísimas literaturas catalã, gallega, italiana e vasca, com um estudo, conscienciosamente feito, sobre a lingua e marcha evolutiva dos povos respectivos.

Ahi se tornam conhecidos –e é este o escopo principal da obra- os seus monumentos litterarios mais notaveis e caracteristicos e os seus escriptores mais illustres, apreciando-os á luz clara d'um são criterio e collocando-os na plana a que lhes crearam jus os seus merecimentos excepcionaes.

Não é, pois, “movido de premio vil” mas impulsionado por un alto sentimento de justiça social, que todo o homem deve ufanar-se de possuir, que eu me abalanço a submeter aos rigores da Critica o presente estudo sobre “Litteraturas mortas”.

Que a isto attenda o zoilo mordaz, que do apreciador sincero e justiceiro se não arreceia.

*O Auctor.*

(Cervaens, 1911: 11-12)

La parte dedicada a la literatura gallega (unas cincuenta páginas), donde hay, además, algunas referencias autobiográficas del autor, es un repaso muy sumario sobre la historia literaria galaica, que concluye con una generosa antología de textos. También amplia es la selección de textos vascos, con su correspondiente traducción portuguesa, en la parte dedicada a la literatura en euskera (casi noventa páginas), centrada en escritores y escritoras de los siglos XVIII y XIX, con abundantes citas en vasco de las que no ofrece traducción.

La parte italiana es la más sorprendente. Sus sesenta páginas están dedicadas, por mitad, a los líricos ochocentistas (pasa muy por encima de la narrativa) y a cuatro escritoras (Grazia Deledda, Ada Negri, Teresa Ubertis y A. Rosselli, hoy prácticamente desconocidas estas dos últimas). En parte alguna no justifica la inclusión de la literatura italiana en el libro, dado que no hubo ningún “renacimiento” porque no se había producido ninguna decadencia de las letras italianas y el *Risorgimento*, como es sabido, fue político y no literario.

La parte más extensa es la consagrada a las letras catalanas (ciento setenta y ocho páginas). Mantiene un cierto equilibrio entre las épocas y contiene una relativa variedad de fuentes bibliográficas (básicamente de la crítica española), aunque, a parte de largos fragmentos de Verdaguer, de los que trataremos después, no incluye ninguna selección de textos como las que ofrecen las páginas centradas en las literaturas gallega y vasca. Con todo, Cervaens da una visión global bastante aceptable de lo que habían sido históricamente las letras catalanas y de lo que había representado la *Renaixença* en el siglo XIX. Todo hay que decirlo, en algunos casos traduce literalmente durante páginas —sin indicarlo expresamente— de fuentes historiográficas o críticas en lengua española, procedimiento que, a lo que parece, no fue detectado en su época.

### **Jacint Verdaguer en *Litteraturas mortas*?**

La parte del libro dedicada a Jacint Verdaguer (Cervaens, 1911: 300-334) ofrece información sobre las obras más importantes del poeta y una visión de su figura bastante completa. Para componer esta parte Cervaens maneja tres fuentes, una de las cuales no hemos podido identificar. Lo más destacable de su trabajo con las dos restantes, españolas las dos, es precisamente la absoluta dependencia que presenta de ellas.

La primera es una historia de la literatura del Padre Francisco Blanco García, agustino, llamada *La literatura española en el siglo XIX* (Madrid, Sáenz de Jubera, 1894) que, en el tomo tercero, trataba de las literaturas “regionales”. El apartado que dedica a Verdaguer aparece casi íntegramente traducido punto por punto en la obra de Cervaens. Se puede decir, pues, que “importa” el artículo del Padre Blanco García.

A éste le une otro texto, en este caso de Josep Pijoan, aparecido en el número de marzo de 1906 de la revista madrileña *La lectura*, con el título “Las obras inéditas de Mosén Jacinto Verdaguer” (Pijoan, 1906). En el artículo, Pijoan repasa las obras del poeta narrando en primera persona y con sumo detalle la experiencia de haber sido uno de los encargados de ordenar los papeles de Verdaguer después de su muerte. De ahí que Cervaens ofrezca información tan detallada de la obra póstuma del poeta catalán.

Aunque los dos trabajos mencionados son citados en algún momento, en *Litteraturas mortas* Cervaens se limita prácticamente a traducirlos. A penas en un par de lugares se aparta un poco de ellos para resumir o adaptar el texto. Especialmente en un pasaje oscuro del Padre Blanco García y más a menudo en el texto de Pijoan —tan personal— en el que cambia el punto de vista narrativo a tercera persona, no sin algunos errores<sup>4</sup>.

Cuando su fuente ofrece citas textuales de los versos de Verdaguer, Cervaens los transporta también. Si en ellas existe traducción al español, las traduce al portugués; no así cuando sólo aparecen en catalán.

Hemos hablado de una tercera fuente no identificada. De ella debió de salir la larga cita textual del *Canigó* de Verdaguer, en catalán, que Cervaens ofrece (1911: 310-328). El fragmento constituye el canto IV de la obra y consta de dos poemas: *Lo Pirineu* y *La malehida*. Este título es lo único que Cervaens trasladó al portugués (‘A Malfadada’).

El largo fragmento es introducido al hilo de un comentario del Padre Blanco García sobre *Lo Pirineu*. Dicho comentario se basa en otro artículo, éste de Ramón D. Perés (Perés, 1892: 258-293) donde no aparece el fragmento en cuestión. Por lo tanto, Cervaens tuvo acceso a algún texto del *Canigó* en catalán. En 1911 solamente se puede suponer que tuviera a mano una de las dos ediciones de la obra que estaban en circulación (la de 1886 o la de 1901) o bien la traducción francesa de Tolrà de Bordas, de 1889, que sí incorporaba el texto catalán.

---

<sup>4</sup> Por ejemplo cuando Cervaens escribe: “Santo Antonio segue assim fallando com bondade rustica no vulgar romance do nosso povo” (1911: 334). La frase se refiere, obviamente, a la lengua catalana, y el posesivo *nosso* utilizado aquí constituye un despiste que demuestra el estrechísimo ceñimiento con el que transportó el artículo de Pijoan. También se observan dos errores más: en la denominación de la obra *Pastoral*, que en realidad debería ser *Santoral* (Cervaens, 1911: 333) y en la traducción del español al portugués de unos versos donde confundió “sanar” por “amar” (Cervaens, 1911: 307).

Creemos plausible que alguno de los españoles residentes en Oporto, con los que Cervaens debía de mantener contactos, poseyera un ejemplar de la obra<sup>5</sup>. Tendría que estudiarse ese aspecto concreto de la actividad cultural de dicha colonia, quizá aglutinada alrededor de lo que era el “Centro Español de Oporto”. O también es posible que algún informador le hubiera copiado estas páginas en correspondencia privada.

No sabemos si de la misma fuente podría ser el fragmento introductorio que usa como presentación de Jacint Verdaguer (Cervaens, 1911: 300-301). Este texto, altamente retoricado, contiene una descripción muy detallada de la escena del triunfo de Verdaguer en los *Jocs Florals* de Barcelona de 1877. Dicha descripción tuvo una cierta circulación en reseñas, artículos y comentarios de revistas literarias y es en ese campo donde debemos asignar, sin duda, el origen de las palabras que Cervaens coloca como presentación de Verdaguer.

Paralelamente a su dependencia de las dos fuentes indicadas y de la existencia de una tercera, hay que destacar —al mismo nivel de importancia— el hecho de que Cervaens no tenga para nada en cuenta las dos traducciones de Verdaguer que en ese momento circulaban en Portugal y que ya hemos mencionado. Ello nos indica más claramente, si cabe, que en el caso de la literatura catalana la obra de Cervaens no partió de conocimientos previos sino que se trata de la compilación y puesta en circulación de fuentes y estudios españoles que, de algún modo, llegaron a sus manos. Cervaens cumplía así su “servicio” a las culturas de las literaturas estudiadas, objetivo anunciado en el prólogo del libro.

Eso no significa que no se esforzase por conseguir para su trabajo las fuentes mejores y más modernas. Son prueba de que lo hacía los intentos que realizó en varias ocasiones para contactar con el referente crítico por antonomasia de las literaturas españolas, don Marcelino Menéndez y Pelayo. Precisamente en su tercera carta le indica que tiene ya en prensa parte de *Litteraturas mortas* y confiesa que dispone del libro del Padre Blanco. No sabemos si las otras fuentes que utilizó, por lo menos el artículo citado de Pijoan, pudiera habérselas proporcionado el propio Menéndez y Pelayo...

Las páginas que Cervaens dedicó a Jacint Verdaguer se construyeron del modo que hemos señalado. No contienen, pues, ninguna aportación propia: ni interpretativa, ni de perspectiva ideológica, ni de síntesis. Nuestro autor llevó a cabo una tarea meramente compilativa, juntando algunas piezas que había obtenido. Aún así, cumplió con su objetivo de dar a conocer las literaturas estudiadas y, en concreto, al más alto poeta de la *Renaixença* catalana.

---

<sup>5</sup> Suponemos que debía de mantener ciertos contactos desde su época como redactor en distintas publicaciones dirigidas a los españoles residentes en Oporto.

En definitiva, José Cervaens y Rodríguez, hispanista portugués, es una figura de una cierta relevancia sobre la que hay escasa información. Para nuestro foco de interés, la recepción de Jacint Verdaguer en Portugal, es un personaje significativo, pero faltan estudios específicos que lo sitúen en su contexto, en el seno de la sociedad portuense de principios del siglo XX. Esperamos poder profundizar un poco más en ello en el futuro.

## Bibliografía

- BLANCO GARCÍA, Francisco (1894). *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid: Sáenz de Jubera.
- CERVAENS y RODRÍGUEZ, José (1895). *Grammatica Hespanhola Theorico-Prática para uso dos portugueses*. Porto: Livraria Chadron.
- CERVAENS y RODRÍGUEZ, José (1901). *Atravez da Hespanha litterária: breves estudos sobre a litteratura hespanhola antiga e moderna*. Porto: Tip. da Empreza Litteraria e Typographica.
- CERVAENS y RODRÍGUEZ, José (1911). *Litteraturas mortas (Breves estudos sobre as litteraturas gallega, euskara, italiana e catalã)*. Porto: Livraria Portuense de Lopes & C<sup>a</sup> Successor-Editor.
- CERVAENS y RODRÍGUEZ, José (1921). *Litteraturas mortas (Breves estudos sobre as litteraturas gallega, euskara, italiana e catalã)*. 2<sup>a</sup>. ed. Porto: Companhia Portuguesa Editora.
- MENÉNDEZ y PELAYO, Marcelino (1988). *Epistolario*. Edición de Manuel Revuelta. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988-1989.
- PERÉS, Ramon D. (1892). *A dos vientos: críticas y semblanzas*. Barcelona: L'Avenç.
- PIJOAN, Josep (1906). "Las obras inéditas de Mosén Jacinto Verdaguer". In: *La lectura*, marzo 1906, pp. 261-271. [Hemos seguido la transcripción de Anna M. BLASCO BARDAS. "Josep Pijoan i Jacint Verdaguer". In: *Anuari Verdaguer*, 1993-1994, pàg. 295-323, apéndice IV. También accesible en línea en <http://www.raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/view/67662/86106> [consulta 8-2-2010]
- VERDAGUER, Jacint (1907). *O sonho de Sam João. Lenda lyrica do Coração de Jesus*. Trad. de João Serafim Gomes. Fafe: Propaganda Católica.
- VERDAGUER, Jacint (1909). *A Atlántida*. Trad. de José M. Gomes Ribeiro. Lisboa: Livraria Ferin-Editora.

# NATURALEZA Y CIUDAD EN LA POESÍA DE VERDAGUER

FRANCESC CODINA I VALLS

Universitat de Vic

francesc.codina@uvic.cat

## Resumen

La tensión entre la naturaleza y la ciudad caracteriza la obra de Verdaguer (1845-1902), el escritor más importante de la *Renaixença* catalana. Desde una posición romántica conservadora, su poesía refleja el antagonismo entre la deseable conservación del medio natural y el necesario crecimiento urbano asociado a la industrialización. Este conflicto se puede ejemplarizar mediante la comparación del poema *Canigó* con la oda *A Barcelona*. El primero es un gran canto al Pirineo, “monumento de Dios”, cuna material y espiritual de Cataluña; la segunda celebra la expansión de Barcelona, motor del resurgimiento económico y cultural catalán del siglo XIX. La contradicción entre naturaleza y ciudad fue padecida intensamente por Verdaguer, que intentó llegar a una síntesis conciliadora en uno de sus últimos libros, *Aires del Montseny* (1901).

## Abstract

The tension between nature and city characterizes the literary work of Verdaguer (1845-1902), the most important writer of the Catalan *Renaixença*. From a romantic conservative position, his poetry reflects the antagonism between the desirable conservation of the natural environment and the necessary urban expansion associated with the industrialization. This conflict can be exemplified by comparing the epic poem *Canigó* with the long ode *To Barcelona*. The first is a great song to the Pyrenees, “monument of God”, the material and spiritual cradle of Catalonia. The second celebrates the expansion of Barcelona as the main engine of the Catalan economic and cultural revival in the XIX century. The contradiction between nature and city was intensely suffered by Verdaguer, who tried to reach a conciliatory synthesis in one of his last works, *Aires del Montseny* (1901).

**Palabras clave:** Ecocrítica, poesía, Verdaguer, Romanticismo, literatura catalana, naturaleza, ciudad

**Keywords:** Ecocriticism, poetry, Verdaguer, Romanticism, Catalan literature, nature, city

Es dudoso que existan muchos escritores cuyas obras se presten tan adecuadamente al enfoque ecocrítico como la de Jacint Verdaguer (1845-1902), máximo exponente de la literatura catalana del siglo XIX, considerado todavía hoy como el gran poeta nacional de Cataluña, autor de una obra que marca la madurez del resurgimiento literario catalán conocido como la *Renaixença* (Torrents, 1995). Si se parte de la simple definición de ecocrítica encañada por Cheryll Glotfelty en su "Introduction" a *The Ecocriticism Reader*, que la definió como "el estudio de la relación entre la literatura y el medio físico" (Glotfelty, 1996: XIX), se tendrá que reconocer que los textos del poeta y sacerdote Verdaguer dan para mucho. No en vano algunos importantes críticos literarios han tildado a Verdaguer de poeta geográfico, entre ellos Guillermo Díaz-Plaja y Miquel Arimany.

Desde una estética romántica y unos presupuestos ideológicos conservadores, la poesía de Verdaguer refleja la tensión entre el medio natural – a la vez base territorial y símbolo de la patria – y el crecimiento urbano asociado a la industrialización. Este conflicto se puede ejemplarizar mediante la comparación del poema *Canigó* (nombre del gran macizo pirenaico situado en el Rosellón, en el Estado francés) con la oda *A Barcelona*. El primero ensalza el Pirineo, cuna material y espiritual de Cataluña; la segunda celebra la expansión de Barcelona, causa y efecto del resurgimiento económico y cultural de Cataluña en el siglo XIX.

En el presente trabajo se intentará esbozar hasta qué punto la tensión entre naturaleza y ciudad, complementada con la oposición entre sociedad rural y sociedad urbana, fue padecida y poetizada por Verdaguer. Hay que tener en cuenta que Verdaguer había nacido en Folgueroles, una aldea cercana a Vic, en la Cataluña interior, territorio conocido en su época como La Montaña, pero que a partir de los treinta años, una vez consagrado como poeta, se afincó en Barcelona, donde vivió hasta el final de sus días. Verdaguer compaginó su residencia en Barcelona con numerosos viajes y excursiones por los Pirineos, Europa (llegó hasta San Petersburgo), el norte de África y Tierra Santa. A estos viajes se deben añadir nueve travesías atlánticas a Cuba, que realizó como capellán de navío de la Compañía Trasatlántica, cuyo propietario era Antonio López, marqués de Comillas, su protector y mecenas. Verdaguer vertió su experiencia de viajero en algunos libros de viajes en prosa. Él mismo, pues, fue un desplazado del campo a la ciudad y un viajero cosmopolita, que vivió en propia carne la tensión entre mundo rural y mundo urbano, entre tradición y modernidad, y que de alguna forma intentó llegar a una síntesis final conciliadora en los libros *Aires del Montseny* (1901) y *Barcelona*, un volumen en el que trabajó intensamente en los últimos años de su vida, sin que llegara a terminarlo, donde pretendía reunir sus textos más importantes inspirados en la ciudad (Codina, 2006).



Fuera de Cataluña, Verdaguer fue sobre todo apreciado por su gran poema épico *L'Atlàntida*, premiado en 1877 en los *Jocs Florals* de Barcelona, certamen literario instaurado en 1859, a imitación de los antiguos certámenes poéticos medievales, que constituyó la plataforma cultural más importante de la *Renaixença* catalana. La obra se inspira en un mito universal, el fabuloso continente hundido cuya primera noticia aparece en el *Timeo* de Platón, que ha ejercido una gran influencia en la cultura y la literatura occidental a lo largo de los siglos, como ha puesto de relieve recientemente Pierre Vidal-Naquet (Vidal-Naquet, 2005). Verdaguer vincula este mito a los orígenes también míticos de España y de la ciudad de Barcelona, así como a la figura histórica de Cristóbal Colón, quien en el inicio de la obra recibe la inspiración para emprender el descubrimiento de América a partir del relato del fin de la Atlántida. El asunto del poema enseguida interesó fuera de las fronteras de Cataluña, y *L'Atlàntida* se convirtió en el libro de Verdaguer más traducido en el siglo XIX y principios del XX: al español (1878), al francés (tres traducciones, la primera de 1884), al italiano (1884), al occitano (1888), al checo (1891) al alemán (1897), al portugués (1909) y parcialmente al inglés, lengua en la cual por cierto ha aparecido hace poco una interesante antología de Verdaguer (Verdaguer, 2007). Sólo dos apuntes sobre el poema que merece la pena resaltar aquí: uno formal, la evidente influencia de la poesía francesa y en concreto de Victor Hugo; y el otro temático, el verdadero protagonista de *L'Atlàntida* no es Hércules, su destructor providencial, ni tampoco los atlantes, sus víctimas, sino la furia de la naturaleza, pues la mayor parte del texto se dedica a narrar un cataclismo planetario que produce una reordenación física de la Tierra que conlleva, entre otros efectos, el hundimiento de la Atlántida y la emergencia de las islas mediterráneas. Este cataclismo es el resultado de la acumulación de todo tipo de desastres (incendios, inundaciones, terremotos), en cuyas vívidas descripciones se percibe el impacto que produjo en Verdaguer la devastadora inundación que asoló la ciudad de Vic en 1863, de la cual fue testigo presencial.

Una vez consagrado como poeta con *L'Atlàntida*, ya en la década de los ochenta del siglo XIX, la escritura de Verdaguer gira, sobre todo, alrededor de la montaña catalana, aunque también cultiva la poesía mística. En 1880 publica *Llegenda de Montserrat*, y en 1886 (1885 en realidad), otro poema épico, *Canigó*, con el subtítulo “Leyenda pirenaica del tiempo de la Reconquista”, de factura formal muy moderna y variada, concebido como un bello “mosaico de fragmentos” (Molas, 1988: 26). Estas dos obras tienen un común denominador: la mitificación de dos macizos montañosos emblemáticos, santificados ambos por una tradición monástica milenaria, los cuales desde la óptica de Verdaguer ofrecen la prueba permanente y concluyente –la base física, natural– de la esencia cristiana de las tierras catalanas. Porque, aunque muchos de los viejos monasterios estaban en ruinas en la época del poeta, la montaña, la obra de Dios, permanecía intacta. Este es ni más ni menos el mensaje de la última estrofa de “Los dos campanars”, un texto que, a pesar de haber sido

redactado al inicio de la composición de *Canigó*, Verdaguer no incluyó como epílogo del poema hasta la edición de 1889, que acompaña la traducción francesa de Justí Pepratx, y la definitiva de 1901:

Lo que un segle bastí l'altre ho aterra,  
mes resta sempre el monument de Déu;  
i la tempesta, el torb, l'odi i la guerra  
al Canigó no el tiraran a terra,  
no esbrancaran l'altívol Pirineu.

(Verdaguer, 2003: 390)

Es decir: “Lo que un siglo construye otro lo derriba, / mas queda siempre el monumento de Dios; / la tormenta, la ventisca, el odio y la guerra / a Canigó no podrán abatir, / no menoscabarán el altivo Pirineo”. Ahora bien, tanto en *La leyenda Montserrat* como en *Canigó*, la montaña no aparece como un ámbito inocente, ajeno al mal y libre de pecado. Bien al contrario. El diablo, que circula a sus anchas por los peñascos del macizo de Montserrat, tienta al ermitaño Garí, que acaba violando y asesinando a la penitente Riquilda, la joven hija del conde de Barcelona Guifré *el Pelós* (el Velloso), personaje histórico (c. 840-897). La muerte de la muchacha y el consiguiente castigo del ermitaño, condenado a vivir durante siete años como una “bestia”, será el doloroso precio que se tendrá que pagar para que el monte se convierta en un territorio santo. Pues es precisamente al término de la humillante penitencia, en el mismo sitio donde Garí había enterrado a su víctima, que tiene lugar el hallazgo o invención de la imagen de la Virgen (la Moreneta) que da origen al monasterio. El brutal sacrificio de Riquilda ha purificado Montserrat, la montaña santa de Cataluña, símbolo religioso y patriótico, ese espléndido “marxapeu de l'Infinit” (umbral del Infinito), en expresión de Verdaguer.

De modo semejante, en *Canigó*, el cruel sacrificio del joven héroe Gentil, muerto por su tío, el conde Guifre de Cerdanya, en un ataque de ira, da origen a la fundación de un monasterio y a la completa purificación de la montaña. Al inicio del poema, Gentil había sucumbido a los encantos de Flordeneu (Flor de nieve), reina de las hadas del Pirineo, que le había seducido adoptando la apariencia de Griselda, su amada. La leyenda popular que inspiró Verdaguer tiene un origen ancestral común con la que está a la raíz de Tannhäuser, recreada por Heine y Wagner, entre otros. Cegado de amor, Gentil había desertado de la lucha de los caballeros cristianos contra los sarracenos para vivir un noviazgo idílico con el hada, que tiene uno de sus momentos más felices en el paseo en carroza voladora por encima de los Pirineos. Un vuelo maravilloso que brinda al poeta el pretexto para hilar una prodigiosa descripción del relieve y los paisajes pirenaicos que él había recorrido

previamente a pie como excursionista, lo cual ha quedado perfectamente documentado, gracias a sus apuntes y a otros documentos (Gasull, 2008). La traición inconsciente del joven caballero provoca, en fin, el arrebató de ira de su tío, que le quita la vida despenándolo por la montaña. Este horrendo crimen es expiado mediante la fundación del monasterio de Sant Martí del Canigó, que va precedida de la expulsión de las hadas pirenaicas. Todo lo sucedido, en último término, acelera la conquista cristiana de Catalunya, a ambos lados de la actual frontera hispanofrancesa.

Tanto la intensa actividad excursionista de Verdaguer como su mitificación de la montaña operada en la *Llegenda de Montserrat* y en *Canigó*, en realidad compensaban emotivamente y artísticamente una realidad social y demográfica cada vez más caracterizada por la hegemonía del litoral y la conurbación barcelonesa. Así, si se comparan los datos de la distribución territorial de la población catalana de 1860 con los de 1900, se observa un aumento de la concentración demográfica en las comarcas litorales, sobre todo en el área de Barcelona. Hecho que contrasta, como señala el historiador Jaume Vicens Vives, con una fuerte “pérdida de densidad de toda la zona pirenaica” (Vicens, 1958: 20) y una ligera regresión de algunas zonas centrales, como Osona, la comarca natal de Verdaguer. Este desplazamiento territorial de la población iba asociado también a su progresiva concentración en las ciudades. Así, si en 1857 sólo unos 470.000 catalanes, un 28% del total, vivían en ciudades de más de 10.000 habitantes, en 1900 la cifra había ascendido a 825.956, que representaba un 42% del total. Precisamente, este vuelco demográfico se aceleró y se hizo dramáticamente más apreciable en la década de los ochenta: en 1887 la zona correspondiente al municipio actual de Barcelona superó los 400.000 habitantes, una cifra que constituía casi una quinta parte del total de Catalunya.

Esa gran transformación de Barcelona fue poetizada por Verdaguer en el extenso poema *A Barcelona*, conocido como la “oda” *A Barcelona*, que mereció un premio extraordinario en los Jocs Florals de 1883 (posteriormente, en 1888, fue incorporado por el autor al libro *Pàtria*). El texto constituye un canto triunfal a la vitalidad pasada y presente de la ciudad. Formado por cuarenta y seis cuartetos de versos alejandrinos, es el fruto de un laborioso proceso de redacción iniciado entre 1874 y 1875 y reemprendido el 1883, año en que Verdaguer lo amplió y mejoró tres veces, les dos últimas poco antes de su publicación en el volumen correspondiente de los Jocs Florals (Pinyol, 2002).

Las tres primeras estrofas presentan la ciudad de Barcelona protegida por la montaña de Montjuïc, la cual es identificada con el cuerpo petrificado de Alcides (Hércules), el mítico fundador de la antigua Barcino según una leyenda que Verdaguer ya había recogido en *L'Atlàntida*. A continuación, a lo largo de dieciséis estrofas, el poeta celebra el derribo sucesivo de los tres cinturones de murallas que, históricamente, habían ceñido la ciudad. Se destaca especialmente el último y definitivo derribo que, a partir de 1859, hizo

posible el ensanche de Barcelona, ciudad a la que profetiza una expansión casi sin límites, más allá de la sierra de Collserola y de los ríos Besòs y Llobregat, como si el populoso París se hubiese desplazado a Catalunya.

Sin embargo, las tres estrofas siguientes, puestas en labios de la “patria”, niegan cualquier atisbo de embeleso con la capital francesa, y afirman por el contrario la personalidad de Barcelona, que ha sido el centro catalán de un imperio mediterráneo medieval y “l’astre d’Orient per les Espanyes”, es decir, la puerta y el puerto por donde han entrado todas las novedades culturales y científico-técnicas. De la estrofa veintitrés a la cuarenta el poeta evoca los personajes históricos y los monumentos más emblemáticos de la ciudad. Las seis estrofas finales, puestas en boca de la catedral de la ciudad – visionariamente transfigurada en el rey Jaime I, el gran monarca catalano-aragonés que a principios del siglo XIII conquistó los reinos musulmanes de Mallorca y Valencia–, formulan la conclusión ideológica, de carácter providencialista. Barcelona y, por extensión, Cataluña son exhortadas a impulsar el progreso económico, basado en la industria, pero sin renunciar a la tradición católica, porque al final “qui enfonsa o alça els pobles, és Déu que els ha creat”, lo cual, traducido literalmente, reza: “quien hunde o levanta los pueblos es Dios, que los ha creado”.

*A Barcelona* es un texto con una gran carga ideológica. El poeta no lo generó a partir de la nada, sino que bebió de muchas fuentes. Muy directamente se inspiró en el opúsculo *Pasado, presente y porvenir de Barcelona* (premiado en 1877 en un certamen convocado por el Ayuntamiento de la ciudad y publicado en 1881), cuyo autor, Antoni de Bofarull i Brocà, historiador, escritor y cronista de la capital catalana, había tenido un papel importante en el restablecimiento de los juegos florales. A pesar del retoricismo denunciado por algunos críticos, el poema de Verdaguer expresa con eficacia las expectativas de los núcleos dirigentes de la época. Lo prueba el hecho que el Ayuntamiento sufragase una edición popular de cien mil ejemplares, que se distribuyó gratuitamente, una operación que hay que situar en el marco de los preparativos de la primera exposición universal que se celebraría en Barcelona en 1888, bajo el liderazgo del alcalde Rius i Taulet. Constituye, pues, un ejemplo de poesía institucional. Por otro lado, el poema ha inaugurado un verdadero subgénero literario, la oda a la ciudad, y ha suscitado numerosas réplicas, entre las cuales sobresalen *l’Oda nova a Barcelona*, de Joan Maragall (1909, cuya parte final acusa el impacto de la Semana Trágica y dibuja una ciudad conflictiva, dramáticamente bipolar), y *l’Oda a Barcelona*, de Pere Quart (pseudónimo de Joan Oliver), que evoca el momento revolucionario vivido en 1936, cuando las organizaciones obreras sofocaron el levantamiento militar y se apoderaron de los centros neurálgicos de la ciudad. Esta tradición de odas a la ciudad constituye un fenómeno literario y social que probablemente no tiene

parangón. En 2008 apareció su último fruto, por ahora. Se trata de un poemario titulado irónicamente *Última oda a Barcelona*, obra a cuatro manos de Lluís Calvo y Jordi Valls.

Como se ha dicho, Verdaguer pisó repetidamente los senderos pirenaicos y las calles de Barcelona, y bebió poéticamente de ambas realidades, de la naturaleza y de la ciudad. En el fondo de su obra palpitan, al unísono, la nostalgia por la naturaleza y la ordenada vida rural, de donde procede, y el entusiasmo por la ciudad y la ajetreada e innovadora vida urbana. Esta contradicción se plantea y se intenta resolver en el poema “La voz del Montseny”, datado en 1888, incluido posteriormente en el libro *Aires del Montseny* (1901), cuya traducción al español a cargo del autor de este estudio se incluye como anexo al final del artículo. En los primeros versos el poeta recuerda como, durante una bochornosa tarde de verano, en su pequeño pueblo natal de Folgueroles, fue testigo en sueños de un curioso diálogo geográfico-demográfico-político entre el monte Puigmal y el macizo del Montseny. La primera montaña, la más alta de los Pirineos Orientales (2.913 m), se lamenta de que la zona pirenaica, cuna mítica de Cataluña, se haya vaciado de gente: “Eran las sierras formidables colmenas | donde laboraba un pueblo grande y sobrio. | Hoy por doquier se ven ruinas”. Y pregunta si acaso “mengua la stirpe catalana”.

El Montseny (macizo montañoso de la cordillera Prelitoral, cuyo pico más alto alcanza los 1.707, situado entre las comarcas de Osona, El Vallès Oriental y La Selva, cercano pues a Barcelona) responde al monte pirenaico que el problema del pueblo catalán no es hoy precisamente de cantidad, sino de calidad: “sólo menguan, ay!, su fe y su fuerza hercúlea”. Este debilitamiento moral y físico es el producto de un trasvase demográfico interno, ya que mucha gente ha emigrado a la ciudad: “la gente que ha bajado de estas cumbres | ahora se hacina en la ciudad ya llena, | y en los estanques las aguas se corrompen | y en la aljaba las flechas se enmohecen”.

Alarmado por esta respuesta, temeroso del destino de las leyes y de la lengua propias, que ve ya malheridas por “el hacha feroz del centralismo”, el Puigmal exclama desesperado: “Oh, Dios!, la raza catalana es muerta!” Ante esta percepción tan negativa, el Montseny replica que la stirpe catalana “jamás estuvo tan viva” como en el presente, a pesar de que ahora ya no empuñe la espada, “sino las pesadas herramientas del trabajo”. Y acto seguido, después de enumerar los progresos de la industria, la agricultura, el comercio, la marina, las artes y las letras, exhorta el Puigmal a adoptar una actitud positiva: si todavía queda “alguna tribu” adormilada, “en lugar de erigirse en su fiscal”, es mejor que colabore a despertarla con su poderosa voz de trueno. Esta segunda y concluyente intervención del Montseny contradice, pues, implícitamente el juicio que se había formulado antes, puesto en boca de la misma montaña. En síntesis: el progreso económico y cultural que se aduce como prueba de vitalidad del pueblo catalán, sólo es posible, obviamente, si va acompañado

de un proceso de urbanización, que, por otro lado, había sido señalado de entrada como el causante de la debilidad moral e incluso física de ese mismo pueblo.

Esta contradicción no resuelta es muy presente en el importante corpus de textos de Verdaguer dedicados a la ciudad de Barcelona y esparcidos por todas sus obras, que ya hace tiempo fue objeto de un inventario exhaustivo (Esclasans,1937). Muchos de esos textos a menudo se debaten entre el lamento y la exultación. Lamento por el proceso de laicización, por la penetración de ideologías hostiles a la Iglesia y a la cultura tradicional, como el que expresan los inflamados versos de “La palmera de Jonqueras”, un poema de *Patria* (1888), en que su autor denuncia que algunos edificios religiosos de Barcelona han sido convertidos en teatros o mercados. Y exultación por el progreso material y el espectáculo imponente de las grandes realizaciones urbanísticas y monumentales, como la que exhalan “Lo Parc”, que evoca la construcción del parque de la Ciutadella, o “Lo monument a Colon”, que celebra la erección de ese conocido monumento, uno de los emblemas de la ciudad.

Por otro lado, en los textos de los últimos tiempos, los que Verdaguer escribió durante o tras la crisis y el conflicto que protagonizó en los años 1893-1898 –un conflicto de gran proyección social, que le enfrentó con la jerarquía eclesiástica y sus antiguos protectores–, se refleja la ruptura, si no ideológica, como mínimo moral, con los mismos sectores sociales que antes lo habían encumbrado. Estos sectores son acusados por el poeta de no practicar la caridad cristiana, lo cual fomenta indirectamente la agitación revolucionaria, y son identificados con el lujo y la sofisticación urbanas que, en la Barcelona del final de siglo, se manifestaban, entre otras cosas, en el florecimiento de la nueva arquitectura modernista. En el poema “Al món” (al mundo), incluido en *Flors del Calvari* (1896), el poeta evoca su expulsión de Barcelona y el palacio de los marqueses Comillas en términos de liberación de las vanidades mundanas. En la misma línea, en la composición “Què és la poesia”, datada el 15 de mayo de 1896 e incluida en *Aires del Montseny* (1901), Verdaguer sintetizó una concepción romántica de la creación poética en que se contraponen el campo a la ciudad, la masía al palacio. La verdadera poesía es un ave divina que raras veces baja del cielo para visitar la tierra, un ave esquiva que “no se deja enjaular en los palacios” de las ciudades, porque prefiere desplegar sus alas en el campo, con “los sencillos del corazón”.

Hay que situar estos últimos textos de Verdaguer sobre Barcelona en su contexto histórico. Entre 1898 y 1902, coincidiendo con los últimos años de la vida del poeta, el crecimiento de la ciudad se aceleró dramáticamente. Barcelona se anexionó los municipios vecinos, se extendió por todo el llano comprendido entre el mar, la sierra de Collserola y los ríos Besòs y Llobregat, tal como había profetizado por cierto unos años antes la oda de Verdaguer. Además, la ciudad recibió numerosos inmigrantes, en buena parte originarios de

otros lugares del Estado español, y se convirtió en una realidad socialmente y políticamente más conflictiva. Desde un punto de vista ideológico que, en cierta medida, probablemente Verdaguer habría compartido, el historiador Jaume Vicens Vives considera que, como resultado de esa enorme transformación, “Barcelona acabó el siglo con más ambiciones de las que podía darle Catalunya, y con inquietudes no idóneas al carácter sensato de la tierra” (Vives, 1958: 29). Barcelona devino, en suma, aquella ciudad “brillante de insomnios y furia” que otro gran poeta catalán, Joan Maragall opuso a las soledades pirenaicas en su bello poema “Goigs a la Verge de Núria”, la misma ciudad cruel pero luminosa que, algunos años después, bajo el impacto de la Semana Trágica, inmortalizaría, como ya se ha dicho, en la segunda parte de su genial “Oda nova a Barcelona”.

Algunos de los mejores textos de temática barcelonesa del Verdaguer crepuscular del final de siglo comunican con gran eficacia la percepción de un desbordamiento urbano inexorable y a la vez inquietante. En el poema “Les tres muntanyes” el poeta, que permanece en vela en medio de la soledad nocturna de la ciudad durmiente, escucha una conversación entre el Táber, el Montjuïc y el Tibidabo, las tres elevaciones barcelonesas, que hablan por orden ascendente, de la montaña más baja a la más alta, de la más céntrica y absorbida por la trama urbana a la más periférica. El Tibidabo, amenazado por las “oleadas de piedra” y el ascenso del “tren de fuego” (es decir, el funicular inaugurado en 1901), se resigna a soportar la expansión urbana que transforma en “ciudadanos” a los “payeses” que habitan las masías de sus laderas. Finalmente, invita a las otras dos montañas a aceptar su irreversible desnaturalización: “Barcelona debe hoy subir | y nosotras bajar”. En conjunto, el texto ofrece una visión tentacular de la ciudad que presenta puntos de coincidencia con la obra del poeta belga de expresión francesa Émile Verhaeren, autor de los libros *Les Campagnes hallucinées* (1893) y *Les Villes tentaculaires* (1895). Una visión que también aparece en otros autores finiseculares de otros países, como el poeta londinense John Davidson que, en “A Northern Suburb”, un texto del poemario *New Ballads* (1897), constata que “here the whetted fangs of change | daily devour the old demesne, | the busy farm, the quiet grange...” Son muestras de una reacción bastante extendida, observable en todas las literaturas de las sociedades occidentales que por entonces estaban encajando los choques traumáticos producidos por los grandes flujos migratorios y el crecimiento urbano, como puso de relieve Raymond Williams en el caso británico.

En la prosa “A l'alzina del passeig de Gràcia”, un texto a medio camino de la prosa poética romántica y el poema en prosa simbolista, según Joaquim Molas (Molas, 1994), Verdaguer describe el cerco urbano sufrido por una encina a la cual supone un origen silvestre. El árbol que, cuando el poeta escribió el texto, todavía existía, había quedado atrapado por la telaraña urbana, en medio del Paseo de Gracia, una de las grandes arterias de la Barcelona moderna, que nació y creció a lo largo del siglo XIX. El poeta deplora la

sujeción de la encina antes salvaje a “la tiránica moda ciudadana” de podar y modelar la vegetación de las calles, contraponiendo su carácter indómito a la docilidad de los plátanos rectilíneos y domesticados. También constata que, en ese contexto, la encina será siempre una “forastera”, mirada de reojo “por todos los partidarios de la simetría y el uniformismo”. Y finalmente profetiza que no morirá de vieja, puesto que, en un lugar donde se vive tan aceleradamente y donde los ciudadanos “son viejos” a veinticinco años y “decrépitos” a treinta, difícilmente será permitido que pueda envejecer un ser que es “joven a cien años”. El ritmo de la natura y el ritmo de la ciudad moderna son, pues, antitéticos. Por otro lado, la vida urbana uniformiza y despersonaliza. He aquí dos ideas expresadas por muchos escritores del XIX, como Arthur Rimbaud, el cual, en la prosa “Ville”, de sus *Illuminations*, hizo observaciones parecidas, a raíz de su experiencia de Londres: “Ces millions de gens qui n’ont pas besoin de se connaître amènent si pareillement l’éducation, le métier et la vieillesse, que ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu’une statistique folle trouve pour les peuples du continent”.

“Lo cornamusaire”, otra de las últimas prosas de Verdaguer, constituye una auténtica réplica de “Le vieux saltimbanque”, uno de los poemas en prosa de Baudelaire (Codina, 2003). El poeta, que se siente socialmente marginado y abatido por el “esplín”, se muestra dispuesto a abandonar para siempre la práctica de la poesía. Pero, en medio de la ruidosa muchedumbre que llena las calles del centro de Barcelona, tropieza con un personaje marginal, un inmigrante gallego que toca la gaita sin cesar, pese a los insultos y las burlas de los transeúntes. Una conducta luchadora que contrasta con el abatimiento del saltimbanqui de Baudelaire, imagen del poeta abandonado por el público. Ese encuentro fortuito con el gaitero ambulante provoca un vuelco en el ánimo de Verdaguer, que se arrepiente “de haberse querido despedir de la poesía”. Dentro el complejo paisaje humano de la ciudad ha hallado el modelo que le ha ayudado a superar la crisis, sin que le haya hecho falta “ver campos y montañas”. Al final, pues, el medio urbano, a pesar de todas sus amargas y miserias, se revela como un espacio lleno de sorpresas gratificantes. En expresión del propio poeta, el variopinto libro de la ciudad depara ejemplos tanto o más edificantes que las páginas de la *Imitación de Cristo* de Kempis.

Como conclusión podemos afirmar que los efectos del cambio demográfico, el crecimiento urbano y la transformación del paisaje en la producción poética verdagueriana son de una profundidad y una complejidad singulares, que difícilmente se pueden comprender en su verdadera dimensión si se pretenden explicar a partir de la estricta adscripción ideológica del autor. Más bien, deben ser explicados, en buena medida, a partir de su agudeza de percepción visual, de su reconocida capacidad de descripción panorámica, que no sólo aplicó a los accidentes naturales del territorio, sino también a los accidentes producidos por la acción humana, como por ejemplo las ciudades, los puertos,



los monumentos o las vías de comunicación. Y también debe tenerse en cuenta su acuidad moral, su capacidad de reconocerse en las experiencias de los otros seres humanos, que lo hizo sensible al dolor de quienes se veían forzados a emigrar a un lugar desconocido, pero también de quienes contemplaban con angustia la desaparición de unas formas de vida y de relación que, desde su punto de vista, eran las únicas que daban sentido y valor a la existencia.

Sería deseable que, en los tiempos que vivimos, agitados por transformaciones del entorno y movimientos demográficos tanto o más dramáticos que los que se produjeron en el siglo XIX, surgiera algún poeta capaz de expresar las esperanzas y las angustias colectivas con una eficacia verbal e imaginativa renovada pero equivalente a la del autor de la oda “A Barcelona” y “La veu del Montseny”.

#### LA VOZ DEL MONTSENY

No se distingue apenas en el mapa  
 Folgueroles, mi querido pueblecito;  
 su nombre es una tilde  
 al pie del nombre de las ciudades soberbias,  
 pero Dios lo ha colocado entre las dos  
 montañas capitales de nuestra tierra,  
 como brizna de hierba entre enormes miliarios.  
 Es un poste de telégrafo al que toca  
 la eléctrica corriente que de un monte al otro  
 transmite la bonanza lisonjera  
 o el temporal que aúlla como un monstruo.

Una tarde de estío los negros nubarrones  
 se acumulaban en sus frentes altivas  
 como las ideas en la frente del hombre  
 que de pasiones indómitas es presa.  
 Los truenos retumbaban en la altura;  
 al hormiguero corrían las hormigas;  
 a la masía, sus moradores;  
 del campo del que huían los segadores  
 llegaba un hedor a polvareda.  
 El bochorno hacía doblar los brazos  
 y, pesadamente, sobre el pecho,  
 desplomar la cabeza enturbiada.  
 Yo no recuerdo si despierto o en sueños

oí de los dos gigantes el áspero lenguaje:

Decía el Puigmal: –Montseny, ¿no te parece  
que está menguando la estirpe catalana?  
Un día, al no caber ya en la tierra llana,  
a vivir se subía a las alturas;  
en cada valle bullía alguna aldea,  
al pie de cada risco una masía.  
Eran las sierras colmenas formidables  
donde laboraba un pueblo grande y sobrio.  
Hoy por doquier se ven ruinas,  
solo el viento rompe el eterno silencio  
que llena todas las cuencas pirenaicas. –

-No mengua, no –el viejo Montseny responde–,  
solo menguan, ¡ay!, su fe y su fuerza hercúlea;  
la gente que ha bajado de estas cumbres  
hoy se hacina en la ciudad ya llena,  
y en los estanques las aguas se corrompen  
y en la aljaba las flechas se enmohecen.–

Puigmal dice con áspera voz: –Si no mengua,  
¿qué fue, pues, del reino de don Jaime?  
¿Qué fue del fértil Rosellón?,  
¿Qué fue de la Cerdaña en dos partida?  
Mejor fortuna tuvo la túnica inconsútil  
de Cristo que fue echada a suertes!  
¿Qué fue del alto vuelo de sus glorias?  
¿Y qué será de sus leyes y su lengua?  
¡Robles que tienen ya en su viejo tronco  
clavada el hacha feroz del centralismo!  
¡Oh Dios, la raza catalana ha muerto!

-¡No! –replica Montseny–. Jamás estuvo tan viva,  
pero sus manos no blanden ya la espada  
sedienta de sangre, ni la homicida lanza,  
sino las pesadas herramientas del trabajo,  
el timón de la nave y el arado.  
Jamás tanto viñedo adornó con su fronda  
las colinas soleadas, ni tantas mieses

con su lienzo de oro cubrieron la llanura.  
Jamás volaron a sus puertos tantas naves  
como golondrinas a su nido cargadas  
de presentes de todos los reinos de la tierra.  
¡Jamás, jamás sus Juegos Florales escucharon  
tantos cantos de nuevos trovadores!

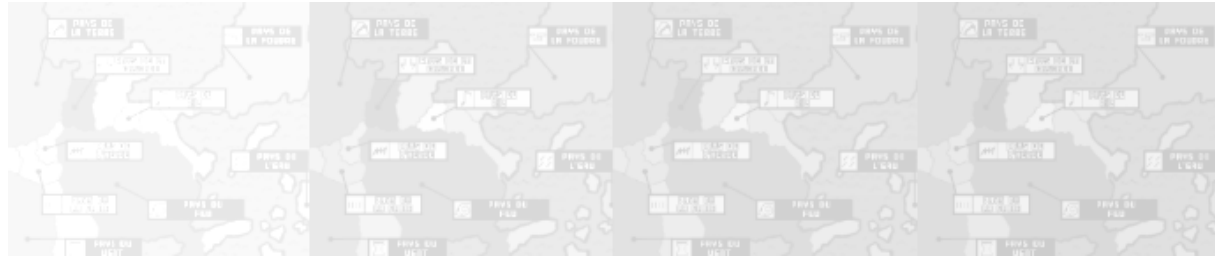
Mientras los pájaros trinen en sus ramas  
mientras con flores y frutos se atavíe,  
no ha de morir aún el árbol de la patria.  
Si duerme a su sombra alguna tribu,  
en vez de erigirte en su fiscal, ayúdame  
con tu voz de ventisca a despertarla.-

Entonces a un trueno replica otro salvaje  
que resuena siete veces por las nubes,  
las cumbres, la ladera y la llanura  
se zarandean con áspero temblor.  
Me desperté, y a mi amada patria  
la sangre le ofrecí, el arpa y la vida,  
hincando mi frente en tierra, avergonzado  
de poder darle tan solo un grano de arena.

JACINT VERDAGUER  
Folgueroles, verano de 1888  
(Trad. Francesc Codina)

## Bibliografia

- ARIMANY, Miquel (1986). "La descripció geogràfico-toponímica verdagueriana entre l'observació i la fantasia". In: M. Arimany. *Aspectes de nova observació en l'obra poètica de Jacint Verdaguer*. Barcelona: Miquel Arimany Editor, pp. 195-220.
- CODINA, Francesc (2003). "Verdaguer y Baudelaire cara a cara: 'Lo cornamusaire', una réplica de 'Le vieux saltimbanque'". In: Francesc Codina, Narcís Comadira, Manuel Jorba, Llorenç Soldevila (eds.). *Verdaguer, un genio poético. Catálogo de la exposición conmemorativa del centenario de la muerte de Verdaguer (1902-2002)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, pp. 141-152.
- CODINA, Francesc (2006). "Estudi preliminar". In: Jacint Verdaguer. *Barcelona. Textos per a un llibre*. Vic: Eumo Editorial / Societat Verdaguer, pp.17-122.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1945). "La geografía poética de Verdaguer". In: *Boletín de la Real Academia Española*, nº CXVI, pp. 387-392.
- ESCLASANS, Agustí (1937). *La ciutat de Barcelona en l'obra de Jacint Verdaguer*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- GASULL, Bernat (2008). *Les ascensions de Verdaguer al Pirineu*. Valls: Cossetània Edicions.
- GLOTFELTY, Cheryl (1996). "Introduction". In: C. Glotfelty, H. Fromm (eds.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. London: University of Georgia Press.
- MOLAS, Joaquim (1988). "Els poemes llargs de Verdaguer: ideologia i forma". In: *Anuari Verdaguer 1987*, nº 2. Vic: Eumo Editorial / Ajuntament de Barcelona, pp. 19-31.
- MOLAS, Joaquim (1994). "Verdaguer, fi de segle". In: *Jacint Verdaguer: Barcelona, fi de segle*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- PINYOL I TORRENTS, Ramon (2002). "Nota introductòria a *A Barcelona*". In: Jacint Verdaguer. *Pàtria*. A cura de Ramon Pinyol i Torrents. Vic: Eumo Editorial / Societat Verdaguer, pp. 88-94.
- TORRENTS, Ricard (1995). *Verdaguer, un poeta per a un poble*. Vic: Eumo Editorial.
- VERDAGUER, Jacintho (1909) *A Atlantida: poema catalão traduzido em verso português por José M. Gomes Ribeiro*. Lisboa: Livraria Ferin.
- VERDAGUER, Jacint (2003). *Totes les obres (II). Poemes llargs. Teatre*. A cura de Joaquim Molas i Isidor Cónsul. Barcelona: Proa.
- VERDAGUER, Jacint (2003). *Totes les obres (III). Poesia, I*. A cura de Joaquim Molas, Isidor Cónsul. Barcelona: Proa.
- VERDAGUER, Jacint (2007). *Selected Poems*. A Bilingual Edition. Edited and translated from Catalan by Ronald Puppo, with an Introduction by Ramon Pinyol. Chicago and London: Chicago University Press.
- VICENS i VIVES, Jaume (1958). "L'empenta biològica, econòmica i social. a) La gent". In: Jaume Vicens i Vives, Montserrat Llorens. *Industrials i polítics del segle XIX*. Barcelona: Editorial Vicens-Vives.
- VIDAL-NAQUET, Pierre (2005). *L'Atlantide. Petite histoire d'un mythe platonicien*. Paris: Les Belles Lettres.
- WILLIAMS, Raymond (1973). *The Country and the City*. London: Chatto & Windus Ltd.



## IV. Essai(s)



# D'UNE IMPROBABLE LITTÉRATURE EUROPEENNE A LA FAIBLE EPAISSEUR HISTORIQUE DE L'UNION EUROPEENNE

JEAN-YVES MOLLIER

Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines  
Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines  
jean-yves.mollier@uvsq.fr

## Résumé

Parler de "littérature européenne" relève pour une large part du vœu pieux ou d'une vision politique de la réalité. Malgré de multiples déclarations en faveur de la construction d'une Europe des nations, celle-ci vole en éclats dès que survient une crise un peu grave et qu'affleurent de nouveau les intérêts particuliers des uns et des autres. Le Parlement des écrivains a duré moins de dix ans et l'on ne peut dire qu'il fut un succès, son effacement traduisant l'essoufflement de ces rêves utopiques. Faute d'espérer pouvoir créer artificiellement une "littérature européenne", il est préférable d'œuvrer en faveur de la reconnaissance de grandes littératures transnationales s'exprimant en anglais, français, espagnol, portugais, arabe, etc. et se nourrissant mutuellement de l'intégration de toutes les voix qui s'expriment dans chacune de ces langues, indépendamment de toute appartenance à un Etat ou une nation.

## Abstract

To speak of "European literature" is to a large extent a pious hope or part of a political vision of reality. In spite of numerous declarations in favour of it, the construction of a Europe of Nations flies into pieces as soon as a slightly serious crisis occurs and whenever one or another country's private interests come to the surface. The writers' Parliament lasted less than ten years and no one can consider it successful, its disappearance reflecting the exhaustion of such utopian dreams. In the absence of any hope to artificially create a "European literature", it is preferable to act for the recognition of the great transnational literatures in English, French, Spanish, Portuguese, Arabic, etc., feeding on all the voices speaking in each of these languages independently of their belonging to a particular state or nation.

**Mots-clés:** Littérature européenne, nation, patrimoine

**Keywords:** European literature, nation, patrimony

Malgré le magnifique discours prononcé par Victor Hugo le 21 août 1849 au Congrès de la Paix en faveur d'une union spirituelle du continent, son contemporain Pierre Larousse écrivait dans son *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*: "L'Europe n'est quelque chose qu'autant qu'elle se nomme la France, l'Angleterre, la Russie, l'Autriche, l'Espagne. Ici le particulier l'emporte sur le général. Il ne saurait en être de même pour l'Amérique, l'Asie, l'Afrique, l'Océanie; là, c'est le général qui a le pas sur le particulier" (Larousse, 1866-1876). Un siècle plus tard, le général de Gaulle s'écriait à son tour: "Dante, Goethe et Chateaubriand appartiennent à toute l'Europe dans la mesure où ils étaient respectivement et éminemment italien, allemand et français. Ils n'auraient pas beaucoup servi l'Europe s'ils avaient été des apatrides et qu'ils avaient pensé, écrit en quelque esperanto ou volapük intégrés" (De Gaulle, 1962, cité in Genton, 1993: 305). Même s'il est loisible de considérer que le roman constitue sans doute un apport majeur de l'Europe au patrimoine littéraire de l'humanité (Seebacher, 1993: 140-150), sa dissémination hors de ses frontières, dans la Chine de Mao Dun, le Brésil de Jorge Amado, l'Amérique espagnole de Gabriel Garcia Marquez et l'Afrique d'Ahmadou Kourouma au XX<sup>e</sup> siècle, a définitivement exclu toute tentation de l'enfermer dans un cadre national. La présence de l'épopée en Scandinavie comme en Inde et en Asie, de la poésie un peu partout sur la planète interdit de toute façon la moindre velléité d'affubler d'un passeport les genres littéraires, la prolifération de mythes et de contes relativement proches sur les cinq continents se riant de toute prétention à les faire naître ici ou là (Lévi-Strauss, 1964-1971).

Pour essayer de faire advenir une Europe de la fiction et de l'essai, la Communauté Economique Européenne a bien institué, en 1990, deux prix littéraires, l'un de littérature, l'autre de traduction, et elle les a richement dotés, pensant sans doute que l'argent réussirait là où tant de volontés politiques s'étaient brisées. Toutefois qui se souvient des premiers lauréats de ces prix européens de littérature, Jean Echenoz et Mario Luzi? Le silence qui s'est abattu sur cette tentative maladroite de créer artificiellement une littérature européenne possédant ses jurys et son académie, ses institutions en un mot, prouve l'inanité de ces constructions politiciennes. La survie du prix Goncourt, en France, du Nobel en Suède, du Booker Prize en Grande-Bretagne et du Prix Cervantès en Espagne démontre, en 2009, le caractère absurde de l'intrusion de la politique dans le champ littéraire quand il s'agit de le soumettre à des volontés qui remettent en cause son autonomie acquise au fil du temps (Viala, 1977, Bourdieu, 1992 et Sapiro, 1999). On sait cependant qu'il n'en fut pas toujours ainsi puisqu'au XIX<sup>e</sup> siècle des intellectuels convaincus de la justesse de leur point de vue – ou de leur cause – sont parvenus à sauver ou à faire renaître des langues en danger de mort – l'hébreu et l'estonien par exemple – ou à utiliser les littératures pour contribuer à la renaissance, voire à la création de leur nation. Le cas le plus patent est celui de l'Allemagne et c'est en songeant au *Discours à la nation allemande* de Fichte en 1807 que Julien Benda



réédigeait son *Discours à la nation européenne* en 1936 (Benda, 1936, cité in Genton, 1993: 304). Il est vrai que le contexte avait changé comme il s'était encore modifié quand, à la fin des années 1980, on vit apparaître un Parlement international des écrivains européens bien décidé à défendre Salman Rushdie et les autres victimes des oppressions de toute nature, mais, là encore, on ne peut pas dire que la réussite ait été au rendez-vous. Cette institution non gouvernementale s'est en effet effacée en 2003, dix ans après sa naissance, au profit du Réseau international des villes-refuges qui dépend des pouvoirs locaux et ne possède pas cette indépendance à l'égard de tous les pouvoirs qu'avait revendiquée le Parlement international des écrivains quand il s'était rassemblé pour réagir à l'assassinat de l'écrivain algérien Tahar Djaout<sup>1</sup>.

Quand on parle d'union ou d'unification de l'Europe, on a en général en vue, et en ligne de mire obsessionnelle, l'exemple états-unien qui semble vouloir administrer la preuve qu'une littérature nationale peut émerger dans un espace où coexistent différentes langues et des populations aux trajectoires très contrastées. On oublie toutefois d'ajouter que le Canada et la Suisse offrent des modèles inverses de littératures plurielles, à l'instar de ce que l'on commence à apercevoir en Californie et au Nouveau Mexique où des romanciers de talent s'expriment en espagnol plutôt qu'en anglais. De même pourrait-on parler, en Europe, du choix opéré par le Tchèque Milan Kundera d'écrire ses œuvres en français comme l'avaient fait, avant lui, les Roumains Cioran et Ionesco. D'une certaine manière, et les Indiens ne manquent pas de le faire remarquer, parfois avec insistance, Salman Rushdie a choisi l'anglais plutôt que l'une des vingt-deux langues nationales de son pays, ce qui est son droit d'écrivain le plus absolu mais, en agissant de la sorte, il a rejoint la communauté des romanciers de langue anglaise, laquelle inclut Naipaul, Coetzee, Ishiguro, Ondaatje et Wole Soyinka. Le Nigérian, Prix Nobel de littérature 1986, est d'ailleurs originaire d'un pays qui n'a pas suivi la voie tracée, au début des indépendances, par son voisin, le Kenya. On se souvient en effet que c'est ici, à Nairobi, en 1968, que trois intellectuels, le romancier Ngugi wa Thiong'o, le poète Taban Lo Liyong et le musicologue Henry Owuor-Anyumba, demandèrent la fermeture du département d'anglais de l'université et son remplacement par une unité d'enseignement et de recherche consacrée aux langues africaines (Marx, 2006: 157-173). L'échec de ce volontarisme politique et l'appartenance des écrivains de ce continent aux littératures anglophones ou francophones, parfois lusophones, semble d'ailleurs prouver qu'avec sa langue, une nation charrie son histoire, rendant de la sorte très délicat le pari ou le désir de l'entraîner dans une direction où elle abandonnerait ses anciens repères.

---

<sup>1</sup> Le dépôt à l'IMEC des archives du Parlement international des écrivains européens en 2004 peut être considéré comme son acte officiel de décès.

## “Le chant des nations”

Dans un bel essai qui porte ce titre, Didier Francfort a montré comment, dans le cadre de l'Europe des nationalités, les années 1870-1914, la musique, le folklore, la mythologie, la littérature et les langues ont pu être mobilisées au service de causes nationales (Francfort, 2004). Ce fut également le cas en Afrique du Sud où, malgré leur défaite militaire, les boers imposèrent l'étude de l'afrikaans à la population anglophone et à une partie des autochtones. La tournée triomphale du président Krüger en Europe, l'aide de la reine des Pays-Bas avaient contribué à faire de ces paysans qui ressemblaient, dans l'imaginaire du temps, aux pionniers de la conquête du Far West, des héros positifs menacés d'extermination par les Britanniques qui les enfermaient dans les camps de “reconcentration”<sup>2</sup>. Cette langue qui n'aurait peut-être pas survécu à la victoire puisa dans l'épreuve de l'adversité une des motivations qui lui permirent de résister à la puissance de l'idiome des vainqueurs. D'une certaine façon, le renouveau de l'hébreu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle fut également la réponse des Juifs persécutés, ou, du moins, d'une avant-garde politisée représentative des milieux qui subissaient les pogroms russes, l'antisémitisme polonais ou les violences consécutives à la condamnation du capitaine Dreyfus en France (Bensoussan, 2002, et Sand, 2008). Theodor Herzl avait fait la double expérience de la Vienne autrichienne déchaînée contre les Juifs qui menaçaient l'identité nationale et celle des foules parisiennes hurlant leur haine de la République mobilisée pour arracher le capitaine innocent au bagne de Guyane. Il en tira la conclusion que seul un foyer de peuplement en Palestine pourrait assurer la sécurité des Juifs et il fut à l'origine de la transformation de l'hébreu, de sa modernisation et de sa reviviscence au XX<sup>e</sup> siècle.

Dans le fracassant concert donné par les nations privées d'Etat au XIX<sup>e</sup> siècle, il en fut de même. La Grèce, la première, après la signature du traité de Vienne, fut capable de faire se lever pour sa renaissance les poètes Byron, Lamartine et Victor Hugo, ce qui n'empêcha pas sa langue de s'éloigner de plus en plus du grec classique du IV<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. L'empire des Habsbourg fut une pépinière d'expériences, de luttes et de combats qui trouvèrent leur conclusion provisoire dans la longue liste des traités signés après la fin de la Première Guerre mondiale (Anderson, 1993, Hobsbawn, 1992, Michel, 1995 et Thiesse, 1999). L'éclatement de l'Union soviétique en 1991, celle de la Yougoslavie qui s'en est suivie, la disparition de la Tchécoslovaquie, séparée en deux républiques rivales, la renaissance des Etats baltes, notion qui oublie qu'ils parlent au moins trois langues nationales distinctes, la naissance de la Croatie, de la Slovénie et celle de tous ces Etats qui cherchent dans un passé mythifié et mystificateur les pseudo-racines de leur nationalisme

---

<sup>2</sup> *L'Assiette au beurre*, le journal satirique français, du 22 septembre 1901, présentait ces camps de “reconcentration” dont le dessinateur Jean Veber faisait le symbole de la barbarie britannique.

exacerbé ont abouti à sauver des langues de la disparition et à susciter l'envie d'écrire dans ce idiomes les poèmes, romans, comédies ou tragédies censés exprimer plus ou moins "l'âme nationale", le "génie de la langue" ou, plus simplement, les angoisses et les plaisirs du temps.

Pascale Casanova a montré dans la *République mondiale des Lettres* qu'il ne suffit pas de faire vivre ou de ranimer une langue pour qu'elle existe sur la scène littéraire internationale et qu'il existe des capitales vouées à cette fonction de consécration des œuvres étrangères (Casanova, 1999). S'il convient de demeurer prudent sur le rôle de Paris, sans doute survalorisé dans cet essai, il n'en est pas moins vrai que la littérature maghrébine et africaine issue de l'ancien empire colonial français continue à vivre, mondialement, par le biais des maisons d'édition parisiennes comme c'est le cas, pour l'Afrique anglophone, à partir des grandes compagnies londoniennes. L'exemple retenu par Pascale Casanova des romanciers serbes ou croates qui doivent à la maison L'Age d'homme de Lausanne une grande part de leur renommée est intéressant, d'autant qu'il en existe bien d'autres ailleurs sur la planète, les éditeurs brésiliens étant aujourd'hui très attentifs aux voix qui s'expriment en portugais à partir de l'Angola, de la Guinée Bissau, du Cap Vert ou de tous ces territoires qui ont conservé un rapport étroit avec la langue de l'ancien colonisateur. L'Espagne semble également très à l'écoute de ces phénomènes et le Prix Cervantès s'attache à récompenser des écrivains issus de tous les pays qui écrivent en castillan ou, du moins, à partir de cette langue qu'ils s'efforcent de travailler pour l'arracher à son pays d'origine et en faire la propriété commune de ceux qui l'ont reçue en partage.

### **Langues nationales ou langues transnationales?**

On assiste en effet depuis une trentaine d'années à un phénomène, non envisagé par les politiques, de dénationalisation des langues ou de transnationalisation qui aboutit à la fois à la domination de ce que les sociologues appellent des langues centrales – l'anglais de façon écrasante, l'allemand et le français à un moindre degré, ou semi-périphériques – l'espagnol, le portugais et l'italien (Sapiro, 2008, et Heilbron, 1999: 429-444) – et à la naissance de langues qui n'appartiennent plus au pays où elles ont vu le jour. C'est sans doute l'Espagne qui a le mieux ou le plus facilement accepté les conséquences de cette mutation parce que son affaiblissement international, après la perte définitive de son empire, en 1898, et la terrible expérience du franquisme, de 1939 à 1975, l'avaient convaincue de la nécessité de ne plus recommencer les erreurs liées à l'exacerbation du nationalisme. Son académie, ouverte à l'ensemble de la communauté de langue d'origine castillane, en est le reflet, de même que la mise en valeur des écrivains latino-américains, qu'ils s'appellent Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes ou Gabriel Garcia Marquez. En reconnaissant

également, et à parts égales, ses écrivains qui s'expriment en catalan, en galicien, en basque ou dans l'une des diverses langues du pays, l'Espagne essaie de refermer la page tragique qu'elle écrivit autrefois et d'anticiper un avenir exigeant véritablement la pluralité des langues et des cultures sur un même territoire national (Botrel, 1992: 35-57).

S'il en est à peu près de même dans l'espace lusophone où chacun sait que c'est la vitalité du brésilien et l'exubérance de ses écrivains qui ont redonné à la langue de Camoens un éclat que l'existence de l'œuvre de Pessoa n'aurait pas suffi à préserver. Il est probable que, demain, l'arrivée sur la scène littéraire d'Africains lusophones originaires de Luanda ou de Maputo renforcera cette diversification essentielle au maintien et au renouvellement des anciens domaines littéraires. En France où l'Académie n'entrouvre que très rarement sa porte à une Algérienne – Assia Djibbar – ou à une Belge – Marguerite Yourcenar – et où les jurys des prix littéraires sont tout aussi ethnocentrés, une polémique assez vive a opposé, en mars 2007, des écrivains originaires du Maghreb, d'Afrique et des Antilles – Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé, Edouard Glissant, Kofi Kwahulé, Amin Maalouf, Alain Mabanckou notamment – au secrétaire général de la Francophonie, Abdou Diouf (Mollier, 2008: 155-164). Refusant le cadre étroit de la francophonie – qu'ils confondent d'ailleurs avec l'institution, ce qui est un peu étonnant – ils plaident pour ce qu'ils appellent “une littérature-monde en français”<sup>3</sup>. S'ils n'ont pas tort de considérer que l'organisation politique de la Francophonie, à laquelle adhèrent soixante-dix Etats, n'a en rien amélioré la situation des écrivains issus de la périphérie, ils se gardent de tirer toutes les conséquences du développement d'un vaste continent littéraire francophone qui n'a plus de lien organique avec l'Etat français avec qui la lauréate du Goncourt 2009, Marie NDiaye a d'ailleurs rompu tout lien physique.

De même qu'il existe une *woldliteratur* en anglais, indépendante de la vie culturelle londonienne, mais tributaire du réseau des maisons d'édition anglophones admirablement réparties sur toute la planète, de New-York à Sydney, Hong-Kong, Nairobi ou Dublin, une “littérature-monde” en français a bien vu le jour, si ce n'est depuis que René Maran a obtenu le Prix Goncourt en 1921, du moins depuis que les poètes Aimé Césaire et Léopold Sedar Senghor ont créé le concept de négritude. Bien relayés par la génération maghrébine des Mohammed Dib, Mouloud Mammeri, Driss Chraïbi et Kateb Yacine ainsi que par celle des Africains Mongo Béti, Camara Laye, Jean Malonga et Sembène Ousmane (Mollier, 1994: 373-394), les premiers révoltés contre la prétention de la France catholique et blanche à représenter l'ensemble du domaine linguistique et littéraire francophone, ces artisans et artistes de la langue ont aidé à sa dénationalisation ou transnationalisation qui est le seul garant de sa survie. Dans un monde où la part de l'anglais dans le volume global des

---

<sup>3</sup> *Le Monde* du 16 mars 2007 et 20 mars 2007 pour la réponse d'A. Diouf.

traductions ne cesse d'augmenter – elle est passée, en vingt ans, de 40 à 60% – où celle du russe s'est effondrée après 1991, et où celle du français et de l'allemand se maintiennent autour de 10% (Sapiro, 2008), la solution n'est évidemment pas de s'accrocher à une vision passéiste mais de considérer que l'avenir des langues est lié à leur capacité à l'internationalisation alors qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, voire encore au XX<sup>e</sup> pour l'ex-bloc soviétique, elle résidait plutôt dans la réalisation d'un Etat chargé de faire vivre et rayonner la nation, sa langue et sa littérature.

### **Une littérature européenne?**

On le voit, par rapport aux questions posées par les organisateurs de ce colloque, l'avènement d'une littérature européenne paraît bien peu probable si on l'imagine dans le cadre d'une langue unique, l'anglais par exemple. Autre chose est de savoir si, à force de progresser vers une plus grande unification des lois, règlements, systèmes d'éducation, de communication, l'organisation politique de l'Europe, dirigée pour deux ans par un ancien Premier Ministre belge, finira par imprégner à tel point les consciences qu'elle influera sur l'imaginaire de ses citoyens et, d'abord, de ses intellectuels. Différents essais ont été tentés depuis vingt ans, de rédaction de manuels d'histoire en commun notamment, mais, là encore, parler de succès serait pour le moins exagéré quand on sait que les éditeurs ont accueilli avec une extrême prudence ces propositions, persuadés qu'ils sont que toucher au contenu d'un sujet sensible provoque immédiatement la colère des parents et le désaveu des enseignants (Mollier, 1990: 217-248). On observe donc, dans ce domaine comme dans bien d'autres, l'élargissement du fossé qui sépare les hommes politiques européens, certains d'avoir raison, et donc de la nécessité d'être interventionnistes, et la majorité des électeurs qui n'attend sans doute pas la même chose de l'Europe que ses élus. Ceux-ci semblent d'ailleurs ne pas vouloir admettre que l'élargissement permanent de cette institution à six, neuf, douze, quinze, vingt-sept puis, peut-être trente Etats nationaux, interdit dans le même temps d'enranger les bénéfices de l'unification.

Oubliant que le modèle omniprésent dans leur conscience, celui des Etats-Unis, s'est forgé au XIX<sup>e</sup> siècle par l'avancée d'un front pionnier qui massacrait allègrement les autochtones, au nom du progrès et de l'indispensable modernisation du pays, ils omettent également de prendre en compte les analyses de Gramsci sur les conditions de l'éclosion d'une hégémonie politique qui passe, en principe, par l'apparition d'une communauté culturelle ou intellectuelle préalable<sup>4</sup>. Aussi longtemps que les écrivains portugais, espagnols, italiens, néerlandais, allemands, anglais, belges, luxembourgeois et français,

---

<sup>4</sup> Antonio Gramsci a développé cette théorie dans ses *Cahiers de prison* souvent cités aujourd'hui, à gauche bien entendu, mais, de plus en plus, à droite également de l'échiquier politique.

pour ne prendre que les neuf premiers concernés chronologiquement, n'auront pas conscience d'appartenir à une communauté de destin aussi indiscutable que celle qui animait les écrivains, les libraires et les éditeurs allemands au début du XIX<sup>e</sup> siècle (Barbier, 1995), rien ne changera fondamentalement. Cette idée d'une langue commune et d'une conscience transnationale provoquait déjà l'hilarité du général De Gaulle quand il voyait certains hommes politiques "sauter sur [leur] chaise comme un cabri en disant: "l'Europe!", "l'Europe!", "l'Europe!" (De Gaulle, 14 décembre 1965, reproduit *in* De Gaulle, 1970: 425-427). Si le propos était perfide et visait d'abord son adversaire atlantiste et proaméricain Jean Lecanuet, il mettait cependant le doigt sur la difficulté à transformer un programme politique en réalité susceptible de bouleverser l'ordre des choses et de dynamiser les individus.

Plutôt que de miser sur l'improbable naissance d'une littérature européenne, nous voudrions donc conclure cette brève rétrospective par l'évocation de ces grandes littératures transnationales, anglophone, arabophone, francophone, hispanophone, lusophone, qui existent déjà et ne sont plus l'apanage du pays qui les a vues naître. Le cas francophone est peut-être le plus intéressant de tous puisque cette littérature transnationale s'exprimant en français n'épouse même pas les frontières de la Francophonie institutionnelle. Celle-ci, on le sait, inclut le Vietnam qui ne compte pas 100 000 habitants parlant français alors qu'elle exclut l'Algérie, majoritairement acquise à cette langue. C'est donc bien dans un espace non strictement délimité par les aléas de l'histoire et de la politique que s'exprime cette littérature dans laquelle l'Algérienne Assia Djebbar et l'Antillais Edouard Glissant ou l'Ivoirien aujourd'hui décédé Ahmadou Kourouma ont toute leur place. Copropriétaires de cet espace situé en dehors de toute frontière politique, ils peuvent, comme Marie NDiaye, refuser de vivre à Paris aussi longtemps que le président Sarkozy représentera son pays ou choisir d'y demeurer plutôt qu'à Pékin, comme le franco-chinois Gao Xingjian, Prix Nobel de littérature, et il ne sert à rien de prétendre vouloir les soumettre à on ne sait quel devoir de réserve auquel ne songeait même pas Adolf Hitler quand il poursuivait les écrivains allemands émigrés de sa haine et de sa vindicte<sup>5</sup>.

Sophocle le disait déjà en son temps, par la voix d'Antigone répondant à Créon qu'il existe des lois non écrites supérieures aux lois écrites. Les écrivains dignes de ce nom ne sauraient être des intellectuels attachés au piquet et Malraux lui-même, quoique rallié au général De Gaulle et son ministre, n'était grand que lorsqu'il restait lui-même et oubliait les contingences de sa fonction. Il en est de même de Vaclav Havel et de tous ceux qui ont

---

<sup>5</sup> Un obscur député français, Eric Raoult, par ailleurs maire UMP de la pavillonnaire et réactionnaire commune du Raincy en banlieue parisienne, partisan du rétablissement de la peine de mort pour certains crimes, a prétendu imposer à la lauréate du Goncourt 2009 un "devoir de réserve" quand elle s'exprime au sujet de la France. Il va de soi que le nom de ce politicien en mal de renommée aura totalement plongé dans l'oubli quand celui de Marie NDiaye continuera à briller.

souhaité ajouter l'action publique à leur pratique du métier d'écrivain. En dialoguant, par la lecture essentiellement, mais aussi par le débat, les blogs et autres formes modernes d'expression, avec les autres créateurs de mots engagés dans le même espace littéraire, les écrivains francophones ou lusophones manifestent leur appartenance à une République des Lettres qui n'est plus seulement, comme dans le passé, le territoire où s'exprime leur jugement critique, mais déjà un espace où la dilatation des frontières nationales est le premier pas vers la constitution d'un univers dans lequel chacun écoute l'autre sans chercher à lui imposer ses vues. Utopique par bien des aspects, avant-gardiste par d'autres, il est pourtant la conséquence prévisible de l'extraordinaire élargissement de continent littéraire au XX<sup>e</sup> siècle. A partir du moment où l'écrivain considère que, quel que soit le lieu où il réside, il doit lire aussi bien ses homologues africains, asiatiques, américains, européens ou océaniens, ils ne peut plus accepter les limitations qui s'imposaient encore à ceux qui l'ont précédé à l'époque où ils considéraient que leur tâche historique était de contribuer à la réalisation de leur nation. En ce sens, l'idée même d'une "littérature européenne" nous paraît datée, appartenir aux illusions nées aux lendemains de la chute du mur de Berlin et donc totalement dépassée aujourd'hui.

## Bibliographie

- ANDERSON, Benedict (1993). *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte.
- BARBIER, Frédéric (1995). *L'empire du livre*, Paris, Ed. du Cerf.
- BENDA, Julien (1936). *Discours à la nation européenne*, Paris, Gallimard
- BENSOUSSAN, Georges (2002). *Une histoire intellectuelle et politique du sionisme. 1860-1940*, Paris, Fayard.
- BOTREL, Jean-François (1992). "Pour une histoire historique de la littérature espagnole", *Histoire de la littérature espagnole contemporaine. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 35-57.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structures du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- CASANOVA, Pascale (1999). *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- COMPAGNON, Antoine, et SEEBACHER, Jacques (1993). dir., *L'esprit de l'Europe*, Paris, Flammarion, 3 vol.
- FRANCFORT, Didier (2004). *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette.
- DE GAULLE, Charles (1970). *Discours et Messages. 1958-1965*, Paris, Plon, 4 vol., t. 3, p. 425-427.
- GENTON, Bernard (1993). "Une Europe littéraire?" in *L'esprit de l'Europe*, t. 3, p. 305.
- HEILBRON, Johan (1999). "Towards a Sociology of Translation. Book Translations as a Cultural World System", *European Journal of Sociology*, vol. 2, n° 4, p. 429-444.
- HOBBSBAWN, Eric (1992). *Nations et nationalisme depuis 1780*, Paris, Gallimard.
- LAROUSSE, Pierre (1866-1876). *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Imp. Larousse, 15 vol.
- LAZARUS, Neil (2006). *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Paris, Ed. Amsterdam.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1964-1971). *Mythologiques*, Paris, Plon, 4 vol.
- MARX, Johan (2006). "Littérature postcoloniale et canon littéraire occidental" in *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Paris, Ed Amsterdam, p. 157-173.
- MICHEL, Bernard (1995). *Nations et nationalisme en Europe centrale. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier.
- MARES, Antoine, et MILZA, Pierre (1993). *Le Paris des étrangers après 1945*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- MOLLIER, Jean-Yves, dir. (1990). *Manuels scolaires et révolution française*, Paris, Ed. Messidor, p. 217-248.
- MOLLIER, Jean-Yves (1994). "Paris capitale éditoriale des mondes étrangers", *Le Paris des étrangers après 1945*, p. 373-394.
- MOLLIER, Jean-Yves (2008). "La place des colonies dans l'espace culturel de la France du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle", *Intercâmbio*, 2<sup>e</sup> série, n° 1, p. 155-164.
- MORETTI, Franco (1997). *Atlante del romanzo europeo*, Turin, Einaudi.
- SAND, Shlomo (2009). *Comment le peuple juif fut inventé? De la Bible au sionisme*, Paris, Fayard.
- SAPIRO, Gisèle (1999). *La guerre des écrivains. 1940-1953*, Paris.
- SAPIRO, Gisèle dir. (2008). *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS.
- SEEBACHER, Jacques (1993). "Le roman, l'auberge espagnole" in *L'esprit de l'Europe*, t. 3, p. 140-150.
- THIESSE, Anne-Marie (1999). *La création des identités nationales. Europe XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Seuil.



VIALA, Alain (1977). *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minit.



# À LA RECHERCHE DE L'IDENTITÉ PERDUE

## (Essai sur la crise d'identité dans le roman portugais contemporain)

MARIA DE FÁTIMA MARINHO

Université de Porto

### Résumé

Dans ce petit essai, on étudiera le rôle des grands récits dans l'établissement d'une identité qui risque de se dissoudre après les transformations politiques et sociales du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Après une analyse rapide des modes de production romantiques et des premières années du siècle dernier, on arrive aux romans contemporains et à la problématisation de l'identité qui en découle. On étudie trois romans (*As Naus* et *O Esplendor de Portugal*, de Lobo Antunes et *O Vento Assobiando nas Gruas*, de Lídia Jorge) qui parlent du rapport entre les portugais et leurs anciennes colonies africaines. La vraie compréhension du passé ne se complète qu'avec le mélange des temps et l'indistinction des personnages appartenant à des époques différentes. C'est le cas de plusieurs romans d'Agustina Bessa-Luís (*O Mosteiro* (1980), *O Concerto dos Flamengos* (1995) ou *Ordens Menores* (1992)), qui reflètent le devenir historique. L'analyse des grands récits se termine par l'approche de *A Ronda da Noite*, dernière oeuvre d'Agustina. Dans cette oeuvre, on essayera d'établir les modes qui déterminent la recherche de l'identité à travers le reflet fragmentaire d'une réalité fuyante. Les exemples cités démontrent le besoin d'atteindre le secret du moi et de l'autre, secret fondamental pour l'établissement d'une identité toujours menacée.

Les interférences qui s'établissent entre les faits, les événements et leur récit (indépendamment de la distance temporelle séparant les uns des autres) sont le signe évident de leur interdépendance, sans compter la quasi inexistence des premiers s'ils ne sont pas fondés sur une espèce de mémoire qui, tout en pouvant assumer différentes nuances, ne cesse jamais de constituer une borne fondamentale pour l'émergence de la notion d'identité, si importante dans la formation de l'idée de nationalité et sa légitimation. La certitude que l'Histoire est née le jour où un homme a raconté sa vie à un autre homme était déjà énoncée par Alfred de Vigny, 1872<sup>1</sup>, et s'avère condition nécessaire à l'entendement de la fascination exercée par le souvenir<sup>2</sup> et son rôle central dans le travail d'écriture des grands récits qui, cycliquement, sont protagonistes du devenir littéraire. Aussi nous semble-t-il pertinent de dire que le pouvoir de la narration dans la pratique historiographique est variable et complexe; il est possible de l'aborder selon différents points de vue qui embrassent des disciplines comme la rhétorique, l'histoire et la grammaire<sup>3</sup>. La mémoire constitue ainsi la catégorie nécessaire à travers laquelle la narration écrit l'Histoire, et le travail romanesque en est l'outil qui permet de déplacer le passé vers le plan du présent et qui reconfigure l'identité en danger d'effondrement<sup>4</sup>. C'est dans le cadre de cette reconfiguration que se pose le problème de la vérité, dans la mesure où les faits historiques peuvent être considérés comme de simples interprétations subjectives<sup>5</sup>, construites par des sujets plus ou moins inféodés à des idéologies, des préjugés ou des intérêts. L'éventuelle manipulation de l'événement agit en influençant l'opinion du lecteur, favorisant l'oubli de ce qui pourrait modifier les savoirs conformes<sup>6</sup>. Cette manipulation est, par ailleurs, loin de pouvoir être

---

<sup>1</sup> Cf. Alfred de Vigny, "Réflexions sur la Vérité dans l'Art", in *Cinq-Mars*, Paris, Le Livre de Poche, 1970, (1<sup>ère</sup> éd., 1827), p.24: "Le jour où l'homme a raconté sa vie à l'Homme, l'Histoire est née."

<sup>2</sup> Cf. Manuel Cruz, "Narrare di Memoria", trad. de Floriana Malacrino, in Gianmario Guidarelli et Carmelo G. Malacrino (organisation), *Storia e narrazione – Retorica, Memoria, Immagini*, Milan, Bruno Mondadori, 2005, p.70: "(...) si potrebbe contraddistinguere per il fascino verso la memoria o, ancor meglio, verso l'atto in sé del ricordare."

<sup>3</sup> Cf., Gianmario Guidarelli e Carmelo G. Malacrino, "Introduzione", in Gianmario Guidarelli et Carmelo G. Malacrino (organisation), *Storia e narrazione – Retorica, Memoria, Immagini*, Milan, Bruno Mondadori, 2005, p. 5: "Memoria e oblio, retorica e falsificazione, argomentazione e censura, svelamento e copertura: il ruolo rivestito dalla narrazione nella pratica storiografica è tanto complesso e variegato da poter essere affrontato da tutti questi punti di vista, senza d'altronde riuscire a esaurirne il senso e la portata."

<sup>4</sup> Cf., Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'Histoire – Essai sur le Roman Européen de la Fin du XX<sup>e</sup> Siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p.64: "Le retour à la perspective du temps présent depuis l'arrière-plan de l'histoire s'effectue à travers le prisme de la mémoire: dans cette archéologie intérieure, elle est la catégorie subjective nécessaire par laquelle le récit écrit l'histoire, même s'il lui faut pour cela emprunter à autrui ses souvenirs, ou simplement souffrir de leur absence."

Le mouvement du roman est celui du retour au passé, ou plus précisément de la réversion du passé en présent: le récit mime le travail archéologique de la mémoire, la découverte des fondations du présent, la reconsidération de soi, et contraint le lecteur effectuer un mouvement analogue dans l'espace du texte. Remémoration construite et reconnaissance permettent à l'écriture de déplacer le temps de l'histoire au plan du présent de lecture: tout se passe comme si l'anamnèse était consciemment conduite, neutralisée et extériorisée, pour être communiquée et éprouvée par le lecteur, jusqu'à l'impératif d'une relecture, d'un retour dans le temps romanesque lui-même."

<sup>5</sup> Cf. Hayden White, *Tropics of Discourse – Essays in Cultural Criticism*, Baltimore e Lenders, The John Hopkins University Press, 1978, p.55: "(...) historical accounts are *nothing but* interpretations (...)".

<sup>6</sup> Cf., Yves Herat, "Madly, la rhetorical et la "manière d'écrire l'histoire", trad. de Gianmario Guidarelli, in *Storia e narrazione – Retorica, Memoria, Immagini*, p. 11: "Michel de Certeau défini la storia comme (...) dotata (...) di agire sulle opinioni del lettore, di fargli dimenticare ciò che il racconto lascia da parte (...)".

considérée inoffensive car, de fait, elle finit par conditionner la lecture du passé, suscitant l'éclosion d'idées reçues et d'explications inébranlables. Même si l'écriture est mode de reconstruction du passé, elle est avant tout responsable de la création du concept d'identité nationale, cette notion ne pouvant exister *a priori* mais s'avérant fondamentale pour la légitimation de nombre de comportements et d'attitudes. L'identité est, en effet, un point de convergence d'aspects divers, tels que la tradition, les mythes ou les tentatives de différenciation à l'égard de l'autre, perçu comme un ennemi ou comme un adversaire des volontés communautaires<sup>7</sup>. C'est dans cette perspective que le passé se transforme en un élément d'apaisement des tensions, un élément commode par rapport à un présent complexe et face à un futur inconfortable<sup>8</sup>.

Cette ambiguïté de l'homme par rapport au monde, actualisée dans l'écriture de l'Histoire<sup>9</sup>, permet de comprendre l'émergence du roman historique comme grande narration qui favorise l'esprit national et aide à minimiser les effets négatifs de moments de crise. Ce type de texte surgit au début du XIXe siècle, lorsqu'une grande partie des pays européens se sont sentis menacés par les changements intempestifs issus de la Révolution Française et par les tentatives d'agression des armées napoléoniennes auprès de souverainetés établies depuis longtemps. La conjoncture politique dérivée de ces événements, qui engendra un pouvoir prioritairement exercé par la classe bourgeoise et déclencha un débat, bien qu'implicite, sur la pertinence de l'identité – affaiblie par la constatation de la faillite des modèles politiques mis en échec par les circonstances – a mené à l'apparition d'un récit capable d'agglutiner à la fois des facteurs de légitimation historique et des éléments d'intervention sur un présent criblé d'incertitudes et de frustrations.

La mode inaugurée par Walter Scott se répand un peu partout en Europe et, au Portugal, elle atteint son sommet avec l'œuvre d'Alexandre Herculano qui, à travers les textes réunis sous le titre *Lendas e Narrativas* (“Légendes et Récits”) et trois romans, intitulés *Eurico o Presbítero*, *O Monge de Cister* et *O Bobo* (“Eurico, l'Ecclésiastique”, “Le Moine de Cister” et “Le Bouffon”), essaye d'éduquer le peuple, en démontrant l'existence d'une identité propre, construite depuis des siècles et sans doute fondamentale pour l'établissement d'un gouvernement constitutionnel. Le souci didactique, si cher aux romantiques, fruit du transfert du pouvoir politique et économique – ce transfert s'avérant malaisé au niveau du pouvoir intellectuel –, avait pour but d'inculquer l'idée d'une

---

<sup>7</sup> Cf., Giacomo Marramao (entretien avec Manuel Orazi), “Narrazione e Contingenza”, in *Storia e narrazione – Retorica, Memoria, Immagini*, p.21: “La nostra identità può anche esserete immaginata come una sorta di cavea teatrale nella quale riecheggiano le voci delle diverse tradizioni e anche degli incontri avuti, un sé multiplo e sincronico come nuovo punto di convergenza filosofica, peraltro non nuovo in letteratura.”

<sup>8</sup> Cf., Manuel da Cruz, *art.cit.*, p. 73: “(...) il presente risulta svuotato di contenuto, dequalificato a una semplice condizione di osservatore, di contemplatore del passato. Dequalificazione che risulta, in un certo senso, cómoda: (...) Il futuro, viceversa, è profondamente scomodo.”

<sup>9</sup> Cf., Gisèle Séginger, “Introduction”, in *Ecriture(s) de l'histoire*, textes réunis par Gisèle Séginger, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005, p. 11: “Dans les écritures de l'histoire se manifestent les ambiguïtés de la relation de l'homme au monde.”

transcendance du passé dans la construction d'un présent semé d'écueils. En l'absence d'une recherche historique – que la population, plus préoccupée par l'enrichissement que par l'étude, ne privilégiait point – le romancier montre les événements passés sous le masque de la fiction. Des déclarations d'Alexandre Herculano et Arnaldo da Gama, entre autres, démontrent clairement les intentions pédagogiques de leurs ouvrages et mettent à nu la fonction de la grande narration qui se donne pour but de remplacer le discours historique proprement dit. L'ingénuité de cette posture<sup>10</sup>, ainsi que l'anachronisme qui en découle, ne sont plus à prouver. La difficulté à transcrire le passé finirait par conduire au refus de cette pratique et à la méfiance à l'égard du récit recelant ces caractéristiques. Au fur et à mesure que le XIXe siècle tend vers sa fin, le roman va altérer substantiellement son rapport à la matière historique. Conscients de ce qu'il y a de factice à placer des personnages romantiques dans des ambiances d'époque réclamant d'autres mentalités et d'autres façons d'agir, les auteurs de la deuxième moitié du XIXe siècle ont progressivement abandonné le modèle du roman historique traditionnel, pour se concentrer sur l'analyse du présent ou sur la sublimation de facteurs traumatiques. Au Portugal, l'Ultimatum anglais qui, en 1890, exige le renoncement aux prétentions africaines que le Portugal revendiquait, accentue la précarité des gouvernements qui s'avéraient incapables de maintenir la domination outremer, tenue alors pour essentielle. L'activité des mouvements républicains a culminé avec la chute de la monarchie, en 1910, et la succession de gouvernements faibles et faiblement représentatifs a favorisé l'éclosion d'un type de grands récits qui visaient, à une époque où les avant-gardes réclamaient déjà leur place au soleil, à consolider l'identité perdue, ou plutôt, l'identité menacée par des circonstances qui portaient atteinte à la fierté nationale. Nous sommes alors en pleine période des romans de deux mille pages, d'auteurs comme Campos Júnior, Rocha Martins, Henrique Lopes de Mendonça ou Artur Lobo d'Ávila, ouvrages romanesques plus soucieux de contrarier la tendance défaitiste que d'entreprendre des expériences sur le plan du langage ou de la technique de narration. Il s'agit de romans laudateurs, excessivement descriptifs, naïvement partiels, idéologiquement dirigistes, sans doute rigoureux du point de vue factuel mais dépourvus d'intérêt littéraire ou narratif. N'oublions pas que c'est à cette époque que l'avant-garde éclate un peu partout en Europe, refusant entre autres – et ce n'est pas le lieu pour en discuter – la description détaillée et fidèle<sup>11</sup>, l'Histoire (rappelons à ce titre le *Manifeste Technique de la Littérature Futuriste*, de Marinetti), le récit bien raconté et structuré, homologie idéale d'un monde sans ruptures. C'est peut-être la perception de l'inévitabilité de la rupture – correspondant à la découverte

---

<sup>10</sup> Cf. Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.

<sup>11</sup> Cf. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Idées/Gallimard, 1965 [1924], p.16: "Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superpositions d'images de catalogue (...)"

de l'inconscient et de sa nature parcellaire – qui fait que la littérature d'avant-garde privilégie le fragment, le chaos et abandonne, encore que temporairement, la grande narration.

Nous ne nous proposons pas d'entreprendre l'analyse du roman au long du XX<sup>e</sup> siècle ici, même si nous réalisons que, d'une façon ou d'une autre, soit à travers la recherche de l'inconscient, soit par la réflexion existentialiste, soit encore sous le signe de la destruction volontairement assumée par le *nouveau roman*, il est toujours question de quête d'identité, problématique fuyante et hasardeuse. Nous sommes presque tentés de souscrire aux propos d'Emmanuel Bouju quand il affirme qu'il n'y a pas de différence entre comprendre la réalité et la littérature et que déchiffrer un texte équivaut à élucider le réel<sup>12</sup>, c'est-à-dire que la narration doit accompagner notre façon d'appréhender la réalité, exprimant, directement et indirectement cette recherche.

Après plusieurs crises du sens et de ce qu'il signifie conceptuellement, le sujet éprouve le besoin de consolider son expérience destructrice grâce à la présomption d'autres mondes possibles, à la fois cohérents et chaotiques. La post-modernité semble répondre à cette double exigence, en relançant l'histoire bien racontée, sans toutefois escamoter la destruction qu'elle recèle, dans sa genèse même<sup>13</sup>. La double optique inhérente à cette position instaure la voix narratrice autoritaire, puisque productrice de sens, d'un sens qui entretient avec le réel un rapport de contrefactualité<sup>14</sup>.

Au cours des dernières trente années, le roman portugais a privilégié la production de grands récits qui mettent l'accent sur la revisitation du passé, revisitation qui instaure des lectures dynamiques, instigatrices d'une problématisation des connaissances établies mais incessamment interrogées et revitalisées. La transcription de l'Histoire ne saurait être inoffensive, dans la mesure où son approche est d'emblée une forme de responsabilité<sup>15</sup> – dès lors qu'elle interagit avec d'autres modalités littéraires<sup>16</sup>, en un mouvement de légitimation mutuelle<sup>17</sup> et en instaurant un processus de réengagement de l'écriture à travers lequel l'auteur s'expose au jugement extérieur<sup>18</sup>.

---

<sup>12</sup> Cf., Emmanuel Bouju, *op.cit.*, p.93: "Il n'y a pas de différence de nature entre comprendre la réalité et comprendre la littérature; déchiffrer le texte enfoui, c'est élucider la violence du réel."

<sup>13</sup> Cf. Entretien avec Jasenka Gudelj, "Raccontare la Storia. La Sfida Narrativa di Luther Blisset/Wu Ming di Luther Blisset/Wu Ming 2", in *Storia e narrazione – Retorica, Memoria, Immagini*, p. 25: "Noi sentivamo il bisogno di rilanciare una narrativa fatta invece di grandi storie, una letteratura "massimalista", in cui ci fossero miti, avventura, leggenda, storia che si intrecciavano tra di loro."

<sup>14</sup> Cf. Emmanuel Bouju, *op.cit.*, p.64: "les romans européens de la fin du XX<sup>e</sup> siècle sont souvent des figures textuelles de l'exemplarité et de ses failles, où la promotion de la voix narrative comme autorité s'accompagne d'une mise en suspens de ses garanties externes."

<sup>15</sup> Cf., *idem*, p.109: "(...) lorsqu'il [le roman] s'évertue à la transcription de l'histoire, se définit lui-même comme une forme sensible de la responsabilité."

<sup>16</sup> Cf., *idem*, *ib.*: "elle [l'énonciation romanesque] oblige à considérer la visée de l'histoire collective dans son intégration profonde aux modalités de l'échange littéraire."

<sup>17</sup> Cf., *idem*, p.183: "le roman (...) manifeste (...) une nette tendance à risquer sa légitimité dans la reconfiguration esthétique de l'histoire."

<sup>18</sup> Cf., *idem*, p.185: "Et de façon plus générale, l'ambition d'une transcription fictionnelle de l'histoire entraîne souvent un processus de ré-engagement de l'écriture, sur le mode d'une figuration textuelle du geste par lequel

Ces modalités littéraires finissent par fonctionner comme autant de formes de questionnement du passé, à travers un type de texte que nous pouvons définir comme grand récit, mais qui ne peut plus correspondre au moule des productions du XIXe siècle, puisque la fiabilité de l'écriture a cessé d'être une prémisse valable. Le récit actuel est une sorte de miroir brisé, qui cherche, d'une manière angoissée cependant persistante, l'identité du je et de l'écriture elle-même. Nous nous rangeons du côté d'Emmanuel Bouju, lorsqu'il définit les paradoxes du roman actuel: "C'est de cette façon seulement que j'ai voulu appréhender certains des paradoxes auxquels nous sommes confrontés: celui d'un rapport au passé qui privilégie le détour, la référentialisation indirecte, la superposition des époques; celui d'un roman qui au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle demeure familier des modèles d'hier, sans cesse appelés à être remotivés; celui d'une littérature qui cherche volontairement dans son propre répertoire les moyens d'affronter les défis du dicible suscités par l'histoire."<sup>19</sup>

Si nous observons le panorama portugais, il nous sera aisé de trouver des exemples pouvant illustrer les catégories définies par Bouju. Nous nous servirons de quelques romans qui seront prétexte à examiner la manière dont le grand récit se transfigure, au point de réinventer le passé<sup>20</sup>, en tentant d'explorer les interstices inconnus, mais possibles, comme dirait Carlos Fuentes. Dans cette réinvention du passé, nous privilégierons les textes qui se livrent à une quête de l'identité perdue, ceux qui la convoquent constamment, de façons diverses, voire même apparemment déroutantes. Cette quête passe par la réélaboration de figures structurantes de l'imaginaire national, telles Inês de Castro et le roi Sebastião<sup>21</sup>, qui émergent mis en contexte, sous un éclairage critique, dépourvus d'une bonne part de l'aura naïve qu'ils ont acquise au fil des temps.

Pour ce bref essai, nous avons toutefois choisi des textes qui semblent poser de manière plus complexe le problème de l'identité et son rapport à la grande narration, certes fracturée mais nonobstant porteuse de l'espoir que les fragments pourront être rassemblés. Au Portugal, la recherche de l'identité passe par la réconciliation avec le passé colonial, désormais délogé de la légitimation que la présence impérialiste et dominatrice lui octroyait – ce type de légitimation caractérisant les romans du début du XXe siècle –, et mettant à nu les traumatismes causés par une retraite peu glorieuse, motif de déceptions profondes et du besoin de les conjurer. Dans ce chapitre précis, nous avons retenu deux romans d'António Lobo Antunes, *As Naus* ("Les Nefs", 1988) et *O Esplendor de Portugal* ("La Splendeur du

---

l'écrivain s'expose au jugement du monde. L'imitation ostensible d'une scène historiographique – dont j'ai déjà indiqué la prégnance – peut d'ailleurs fort bien être considérée sous cet angle, autant éthique qu'esthétique."

<sup>19</sup> *Idem*, p.202.

<sup>20</sup> Cf., *idem*, p.157: "L'invention du document et la fiction de l'archive manifestent bien l'ambition du roman contemporain face à l'histoire: par elles, le roman entend retrouver le texte perdu de l'histoire, pour le produire sur la scène publique"

<sup>21</sup> Cf., Maria de Fátima Marinho, *op.cit.* e *Um Poço sem Fundo – Novas Reflexões sobre Literatura e História*, Porto, Campo das Letras, 2005.



Portugal”, 1997), et un ouvrage romanesque de Lídia Jorge, *O Vento Assobiando nas Gruas* (“Le Vent Sifflant dans les Gruas”, 2002).

Dans *As Naus*, Lobo Antunes explore le problème des “retornados” (l'équivalent portugais des pieds noirs) après l'indépendance des anciennes colonies, en leur attribuant les noms des héros des Grandes Découvertes, âge d'or de l'Histoire portugaise. Si Camões, Afonso de Albuquerque, Diogo Cão ou Francisco Xavier sont à présent des misérables à Lisbonne, dénués de toute héroïcité, cela signifie la déchéance d'une identité construite durant des siècles de répétition des mêmes motifs: “Cependant, je ne suis jamais tombé sur des hommes aussi amers qu'à cette époque de douleur où les paquebots rentraient au royaume (reyno) remplis de gens enragés et déçus, un petit paquet à la main pour tout bagage et une aigreur sans cure à la poitrine, humiliés par les anciens esclaves et par la prépotence emplumée des anthropophages.”<sup>22</sup>.

La graphie archaïque du mot portugais “reyno” (royaume) accentue la disparité des époques, qui se confondent en un vertigineux discours, d'où ressortent des caractéristiques peu flatteuses des personnages que nous avons pris l'habitude de vénérer et où se déconstruit l'imaginaire qui apparaît ridiculisé, actualisé en des figures historiques que nous savons porteuses de significations littérales et symboliques.

“Le dénommé Luís<sup>23</sup> en était déjà au tiers de l'écriture de son poème, par un après-midi de septembre où le captieux myope, après de prudents cercles de vautour, le prit par la manche du pyjama et l'invita à assister, la première semaine d'octobre à Ericeira<sup>24</sup>, au débarquement du roi:

- Sebastião surgit des vagues sur un cheval blanc, siffla-t-il en déposant une rose sur son flacon.

Le poète imagina une horde de phtisiques en uniforme d'hôpital, accroupis sur la brouillasse des dunes, dans l'attente d'un monarque invisible qui monterait des eaux en compagnie de son armée vaincue.”<sup>25</sup>

La caricature évidente qui se dégage de ces lignes ne doit susciter une lecture ironique qu'en apparence. L'ironie et la parodie, incontournables, camouflent l'importance de la figuration symbolique, qui semble vouloir détruire, tout en les préservant, les restes éclatés d'une identité qui a du mal à reconnaître son image dans le miroir. Comme chez un personnage d'*O Esplendor de Portugal* (“La Splendeur du Portugal”), le refus d'accepter le passage du temps correspond, avant tout, à l'incompréhension de l'intégrité du je et, par conséquent, de la Patrie, qui se fissure au fur et à mesure que s'effondrent les fondations

<sup>22</sup> António Lobo Antunes, *As Naus*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 1988, p.200.

<sup>23</sup> Luís de Camões.

<sup>24</sup> Lieu où est apparu un faux roi Sebastião, après la débâcle d'Alcácer Quibir.

<sup>25</sup> *As Naus*, p.240.

fragiles sur lesquelles elle fut bâtie: "Lorsque, le soir, je m'assieds devant la psyché pour enlever le maquillage, je me demande si c'est moi qui ai vieilli ou si c'est plutôt le miroir de la chambre. Ce doit être le miroir: ces yeux ont cessé de m'appartenir, ce visage n'est pas le mien, ces rides et ces taches sur la peau sont-ce des marques de l'âge ou est-ce l'acide d'étain qui corrode la glace?"<sup>26</sup>

L'hymne national, mis en exergue dans ce roman, n'a évidemment point pour fonction sous-jacente, par exemple, celle qu'il avait dans tous les ouvrages du début du XXe siècle. Il a pour but, ici, de signifier le contraire de ce qu'il énonce, servant ainsi de caution à la thèse que l'on entend démontrer. Dans plusieurs chapitres, les voix narratives se succèdent, en alternance, au sein d'une famille: la mère, vivant encore en Angola, les enfants, déjà à Lisbonne. Les souvenirs obsédants, bourrés de frustrations, de sens occultes, révèlent la nature factice des rapports familiaux, imprégnés de conventions et travaillés par des haines mal déguisées, ainsi que la difficulté à assumer une identité pleine, individuelle ou nationale. L'étrangeté que Carlos – l'aîné, bâtard du père, toléré par la mère, coincé dans un entre deux difficile à gérer, angoissé par l'ambiguïté de la non appartenance à un seul monde (celui des noirs ou celui des blancs) – ressent à l'égard de son propre nom, peut dénoncer cette autre étrangeté qu'est la légitimation de la présence portugaise en Afrique, une légitimation pourtant nécessaire afin que ne se produise point la dispersion complète des fragments d'une identité en danger de dissolution: "Le véritable cœur de la maison étaient les herbes sur les pierres tombales, au soir tombant ou à la nuit naissante, qui disaient des mots que je comprenais mal par peur de comprendre, ce n'était ni le vent, ni les feuilles, mais des voix qui racontaient une histoire traversée par des gens et des bêtes et des meurtres et la guerre, comme si elles chuchotaient incessamment notre faute, nous accusant, répétant des mensonges, comme quoi ma famille et la famille avant la mienne étaient arrivés tels des forbans d'Afrique (...)"<sup>27</sup>.

Le doute exprimé par la mère au paragraphe précédant a, encore qu'indirectement, pour conséquence les difficultés que Carlos, le métis, éprouve vis à vis de lui-même, l'acculant à passer tout le récit en quête d'une place, une place à chaque fois refusée et à chaque fois accordée:

"(...) me surprenait avec mon nom, disait mon nom

Carlos

Et j'étais autre que ce nom, ce n'était pas mon nom, je ne pouvais pas être ce nom, en appelant

Carlos

---

<sup>26</sup> António Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 1997, p.51.

<sup>27</sup> *Idem*, p.79.

les personnes appelaient un autre Carlos qui était moi en elles et pas moi ni moi en moi, c'était un autre doté de la même forme et, s'il leur répondait, ce n'était pas moi qui répondait, c'était leur moi qui parlait, le je en moi se taisait en moi, si bien qu'elles ne connaissaient que leur Carlos à elles, elles ne savaient rien de moi et je restais un étranger, un qui était deux, le leur et le mien, et le mien, étant mien, n'était donc pas, alors il disait comme ils disaient

Carlos

et le leur Carlos à eux n'existait pas pour moi, je me suis souvenu qu'à Luanda ou à la campagne, quand j'écoutais le noir et le silence du noir peuplé de la souffrance des tournesols, c'étaient les seules occasions où, de fait, je dormais avec le je en moi, où je dormais avec moi en répétant

Carlos Carlos Carlos"<sup>28</sup>

La conscience de l'inévitabilité du masque (de la scène), dont nous parlions auparavant ("acteurs déguisés en cadavres, loques déguisées en enfants, jets de polystyrène déguisés en arbres, chiens déguisés à toute hâte en chiens (...) "<sup>29</sup>, conditionne le discours et les agissements des personnages qui se dépêchent de blanchir leur passé ("*les troupes du Gouvernement et les étrangers de l'Unita n'ont jamais été ici, les bailundos ne se sont jamais enfuis vers la brousse, je n'ai jamais laissé mes enfants sur le quai pour Lisbonne, pas un seul cadavre dans les rues de Luanda, (...) "*<sup>30</sup>), même s'ils le font en pleine connaissance de l'imposture qu'ils se proposent d'instaurer.

C'est ce que Lídia Jorge développe magistralement dans *O Vento Assobiando nas Gruas* ("Le Vent Sifflant dans les Grues"), lorsqu'elle représente une famille d'immigrés du Cap Vert, employant un discours double, à la fois caricatural et vrai. Les rapports que cette famille entretient avec une jeune fille – issue de la haute bourgeoisie de l'Algarve, mais en quelque sorte reniée par les siens, à cause de certains traits de son caractère, tenus pour déviants par rapport à la norme – pose le problème non encore résolu des échanges entre colonisateurs et colonisés. Quand une liaison surgit entre la portugaise, Milène, et un capverdien, la famille accepte tacitement de provoquer l'infertilité forcée de la jeune fille, afin qu'il n'y ait pas d'enfants métis. L'incapacité initiale de Milène à assumer toute seule son statut d'adulte, traduite par la difficulté à construire un discours propre, impliquera l'évolution de son comportement et forcera la conquête d'une identité: "Si elle commençait à appeler – *Écoutez, il y a quelqu'un?* – cela aurait été le signe qu'elle avait renoncé à trouver, par ses propres moyens, les mots nécessaires à expliquer ce qui s'était passé à Mamie Regina,

---

<sup>28</sup> *Idem*, p.121.

<sup>29</sup> *Idem*, p.356.

<sup>30</sup> *Idem*, p.387.

durant la nuit du quatorze au quinze août, ou comme si elle avait nécessairement besoin des mots des autres pour pouvoir construire sa propre version des faits.<sup>31</sup>

L'oscillation entre les mots des uns et les mots des autres, ainsi que l'affirmation de la fausseté du discours ("On a également prétendu que, grâce à l'offre de la Clio, la famille Mata, l'ayant trouvée évanouie sur les hortensias propres du microclimat, l'avait sauvée de l'inanition, ce qui ne correspond pas à la vérité."<sup>32</sup>) contribuent à engendrer un état d'insécurité des sujets qui s'entêtent à chercher la stabilité d'une identité capable de les réconcilier avec leur passé: "La mort, ce n'est pas mourir, la mort, c'est sortir de la mémoire"<sup>33</sup>.

La réconciliation avec le passé passe par l'interpénétration de l'un dans l'autre, en une tentative d'inverser la succession chronologique, disjonctive et opposée aux explications plus complexes que celles issues de la simple causalité. Agustina Bessa-Luís est experte en ce qui concerne la construction de grandes narrations où le présent ne peut être interprété qu'à travers ses liens directs avec le passé et où les personnages ne parviennent à se compléter que par la rencontre de leurs doubles, qui actualisent leurs problèmes identitaires. Des ouvrages romanesques comme *O Mosteiro* ("Le Monastère", 1980), *O Concerto dos Flamengos* ("Le Concert des Flamands") ou *Ordens Menores* ("Ordres Mineurs", 1992) constituent autant d'exemples d'explication réciproque, qui passent par la réflexion sur le devenir historique lui-même et l'impossibilité de sa représentation. Comme Nuno Júdice le réfère, dans *Por Todos os Séculos* ("à Travers les Siècles", 1999), l'évocation du passé est souvent fondée sur des stéréotypes conventionnels, qui apaisent l'instabilité provoquée par l'ignorance effective: "La représentation de Rome était soumise à une vision banale de l'Antiquité, avec les temples, les colonnes simplifiées, l'empereur et les citoyens enveloppés dans des toges"<sup>34</sup>.

Dans son dernier roman, *A Ronda da Noite* ("La Ronde de Nuit", 2006), Agustina Bessa-Luís croise l'histoire d'une famille avec le célèbre tableau de Rembrandt, tissant des considérations sur ce qu'elle considère la fin d'une ère, au cours de laquelle la place de chacun était prédéterminée, cette place devenant par cela même un facteur d'apaisement et un garant de stabilité: "(...) relique d'un temps révolu, un temps où les privilèges avaient leur mode, (...)"<sup>35</sup>.

L'insistance, tout au long du roman, sur l'authenticité ou la fausseté du tableau peut se transformer en un autre doute plus pesant et, du reste, plus dérangent: l'authenticité d'un peuple qui se bat contre la perte d'identité, sachant que "La liquidation de l'Histoire, un des

---

<sup>31</sup> Lídia Jorge, *O Vento Assobiando nas Gruas*, Lisbonne, Dom Quixote, 2002, p.15

<sup>32</sup> *Idem*, p.161.

<sup>33</sup> *Idem*, p.529.

<sup>34</sup> Nuno Júdice, *Por Todos os Séculos*, Lisbonne, Quetzal Editores, 1999, p.13.

<sup>35</sup> Agustina Bessa-Luís, *A Ronda da Noite*, Lisboa, Guimaraes Editores, 2006, p.15.

principaux conflits ayant éclaté lors de la révolution, instigué par des conservateurs qui tenaient à maintenir le peuple éloigné de la réalité<sup>36</sup>. Des propos comme “Peut-être le Portugal serait-il plus heureux, pauvre et démantelé et inapte à réveiller des idées d'invasion, ou facilement capable d'être pris pour un peuple de bergers. Rien à ajouter au relevé des grandes conquêtes, ni dans l'ordre de l'espace, ni dans l'ordre de la culture. Il avait une histoire noble, mais inconnue. Héros, amants, pensées intraduisibles par l'amour et par l'art<sup>37</sup>, trouve une sorte d'écho au niveau des doutes quant au (à la) possible meurtrier(ère) de la mère de Juliette, personnage dont l'importance dans la diégèse se doit surtout au fait qu'on la soupçonne d'être matricide (un peu à l'instar du personnage de Silvina – prétendument parricide – du roman *Eugénia e Silvina* (“Eugénia et Silvina”, 1989). La mort d'un des deux êtres, qui atteste notre identité (et l'arrestation de l'autre, libéré seulement nombre d'années après, cette circonstance amenant sa fille à abandonner son mari pour se consacrer entièrement à son père), est symboliquement expliquée par l'absence d'une réelle filiation du tableau – le tableau hante les personnages et en vient à être détruit par quelqu'un qui, littéralement, n'entre pas dans l'histoire. La destruction involontaire de la dite peinture, supposément commise par une employée, scrupuleuse mais ignorante, peut être lue comme la légitimation d'une identité douteuse, dont le roman reflète l'effondrement, à travers des bribes et des débris, porteurs d'images fragmentaires, déformées et trompeuses. C'est le “sens occulte<sup>38</sup>, dont parle la narratrice et que le discours tente, apparemment, de dévoiler.

Au terme de ce parcours, nous pouvons nous demander où réside et en quoi consiste la pertinence des grandes narrations, miroirs brisés d'un monde chaotique, instable, morcelé. Les exemples que j'ai cités de la production romanesque portugaise contemporaine – et ces exemples auraient pu être multipliés – démontrent le besoin d'atteindre, à travers l'écriture, l'insondable secret du je et de l'autre, qui s'avère fondamentale pour l'établissement d'une identité sous menace constante. Les deux dernières lignes d'*A Ronda da Noite* nous suggèrent la réponse possible:

“- Alors vous n'y arrivez pas? Vous n'y arrivez pas?

Il était persuadé de pouvoir y arriver. Comme tout le monde, d'ailleurs.”<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> *Idem*, p.199.

<sup>37</sup> *Idem*, p.119.

<sup>38</sup> *Idem*, p.301.

<sup>39</sup> *Idem*, p.359.



# REARTICULER HISTOIRE(S) ET LITTÉRATURE

MARC QUAGHEBEUR  
Archives et Musée de la Littérature  
Bruxelles

Parler de littérature nationale, c'est tout d'abord interroger la notion de "nation" qui la sous-tend. Si cette dernière l'engendre pour une large part, c'est à la littérature nationale qu'il est souvent demandé de conforter la notion de nation.

Au sens où nous l'entendons aujourd'hui, cette notion est relativement récente. Du moins si nous nous penchons sur le temps long de l'histoire humaine. Elle entre par exemple en contradiction avec les notions d'empire. Paradoxe toutefois: certaines des nations européennes les plus emblématiques n'arriveront à leur réalité nationale qu'à travers des formes d'expansions impériales, coloniales.

C'est clairement, à travers l'Histoire de France et les formes de son unification, que la notion de nation prend la plupart des dimensions qui sont aujourd'hui encore les siennes. Et c'est très précisément au XVIII<sup>e</sup> siècle – et notoirement à travers la Révolution française – que le terme acquiert le sens que nous lui connaissons. La nation, on le sait, s'y substitue au roi. N'est-ce pas au cri de "Vive la nation!" que les troupes de la Révolution française s'élancent à Valmy contre celles du roi de Prusse.

La préhistoire de l'engendrement du concept n'est point sans intérêt. D'autant que, comme il est logique au vu des spécificités de l'unification française, le fondement conceptuel du terme ne concerne pas uniquement la citoyenneté, qui paraît aujourd'hui lui être consubstantielle – ce que la Révolution, tout aussi logiquement, imposa. Cette perception occulte toutefois une part de ce qui s'est joué dans la reformulation moderne de ce vocable.

La question de l'unification linguistique du pays autour du français, langue de la Cour et de Paris, est en effet essentielle à son histoire. Entre la fin du XVII<sup>e</sup> et le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Académie française, que le cardinal de Richelieu mit sur pied dans la cohérence d'un grand dessein politique, lie progressivement la notion de nation à la communauté de langage. À l'époque, pourtant, la plus grande partie du domaine royal français n'est pas de langue maternelle française. L'abbé Grégoire ne manquera pas de le rappeler, quelques décennies plus tard, dans son plaidoyer pour l'éradication des autres langues du pays comme de ses patois: ses chiffres indiquent une proportion d'un cinquième de la population qui parlerait français. Sous la Restauration, on s'approcherait de la moitié.

À travers la dynamique propre au XVIII<sup>e</sup> siècle, puis avec l'accélération des romantismes nationaux qui font suite à l'épopée napoléonienne, la fusion entre communauté de langue, appartenance et fidélité à un État territorial et politique dessinent progressivement les bases de ce que va devenir pour beaucoup la citoyenneté nationale. Cela s'engendre et s'actualise, je le rappelle, en France, pays européen alors au faite de son apogée. Pour des raisons que j'ai exposées ailleurs, langue et littérature sont clairement inscrites dans ce pays, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, au centre du dispositif d'unification et d'identité des populations qui le constituent. Les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles pousseront ce processus à son terme.



À la même époque, on parle également en Europe de nation allemande alors que les populations qui parlent et écrivent cette langue sont réparties sur de nombreux États, regroupés pour l'essentiel au sein du Saint-Empire romain de la nation germanique. De cette réalité historique et humaine bien spécifique, différente de celle qui prévaut en France mais dynamisée par la violence des invasions napoléoniennes, surgit le concept de langue comme *Volksgeist*. Il se répand en Europe et débouche, par exemple, au XIX<sup>e</sup> siècle, dans la partie de la Belgique à dominante néerlandophone sur la formule; “de taal is gans een volk”<sup>1</sup>. Quoique différent – il se situe en amont –, le *Volksgeist* n'est pas contradictoire du concept français de nation mais provient – et entend exprimer, à la même époque – l'évidence d'une vaste communauté linguistique éparpillée entre divers principats. La nation à la française provient, elle, d'un pays plurilingue que ses élites entendent rendre plus cohérent par la pratique de leur langue.

Rien de contradictoire en revanche entre les deux acceptions pour ce que le mot induit du rapport langue-littérature. Autre chose est de la citoyenneté, les deux guerres mondiales se chargeront de le rappeler. La France ne réunit-elle pas dans son imaginaire et sa réalité des hommes que n'assemble pas *a priori* une communauté pouvant se fonder sur la sensation d'appartenance immémoriale à une même langue?

L'Europe produit donc une symbiose progressive entre territoire, État, langue et Littérature. Le XIX<sup>e</sup> siècle en constitue le siècle d'or, avec ses luttes de libération nationale et la nécessité, pour chacune de celles-ci, de se fonder sur une identité, à la fois prospective et rétrospective. Ces identités trouvent leurs repères dans une vision mythologique de l'Histoire d'une part; dans un corpus littéraire directement articulé à celle-ci, de l'autre.

L'extension et la spécification du concept se produisent dans ce creuset du XIX<sup>e</sup> siècle qu'est le Traité de Vienne (1815). Les réactions qu'il suscite très rapidement vont en effet dans un tout autre sens que celui souhaité par les puissances signataires et avivent les idées de citoyenneté et de liberté qui ont accompagné la spécification du mot en France. Elles s'imbriquent en outre dans la seconde vague d'expansion coloniale européenne. Celle-ci sera le fait de la Grande-Bretagne et de la France, puis de la Belgique; et, dans une moindre mesure, de l'Allemagne et de l'Italie. Cette considération est plus importante qu'il n'y paraît. Les processus d'expansion des trois pays colonisateurs, comme ce fut d'ailleurs le cas jadis pour l'Espagne, le Portugal puis les Pays-Bas, permirent en effet un devenir de ces États et de leurs habitants qui créa ou renforça une conscience nationale. D'autant mieux que les contradictions inhérentes au concept de nation – en tous les cas dans sa dimension identitaire liée à la langue – pouvaient être subsumées au travers de l'expansionnisme du pays.

---

<sup>1</sup> La langue est tout un peuple.

Il est donc logique que le ressac de la notion de nation se produise notamment après les Indépendances. Cela fait émerger, de façon tensionnelle ou imprévue, des complexités humaines qui étaient déjà le propre des sociétés concernées mais que, relié comme il l'était aux expansions coloniales, le concept de nation avait permis de nier ou de contenir. Ce ressac découle aussi des deux guerres civiles européennes du XX<sup>e</sup> siècle, prétendument mondiales qui opposèrent, jusqu'à la folie et l'abjection, des populations auprès desquelles l'appartenance et l'identité nationales avaient été exacerbées en dogme foncièrement négateur de l'Autre. Le conflit de 1914-1918 et les Traités de Versailles et de Trianon les avaient amenées à une exacerbation plus grande encore.

L'ambiguïté – pour ne pas dire les impasses – de la construction européenne de la fin du XX<sup>e</sup> siècle est loin d'avoir produit en outre ce qu'une invention de réalité(s) politique(s) européenne(s) différente de celle dans laquelle nous sommes plongés eût permis d'engranger. Le dépassement positif du concept de nation et des entités et populations qu'il avait réunies à un moment du développement historique européen (pour leur permettre de répondre notamment aux nécessités du marché liées aux manufactures et à l'industrie lourde) paraît de jour en jour plus menacé ou improbable. La réalité européenne que nous connaissons aujourd'hui contribue toutefois aussi à la déstabilisation relative du vocable; à sa perte de pertinence dynamique. Sans profiler pour autant une identité européenne, mais en réactivant des micro-nationalismes dans lesquels l'extrême-droite fait son lit, et où s'enlisent des formations politiques dont le travail idéologique ne s'est jamais penché sérieusement sur les soubassements du concept de nation.

Impossible qu'une telle situation soit sans effet sur le concept et la réalité des littératures nationales! Et d'autant plus que le concept est directement lié à l' "invention" des nations européennes, mais aussi (désormais) à celles des pays qu'ont produits ou repropulsés les processus coloniaux. Si cette invention européenne ne fut possible, à maints égards, qu'à travers le développement parallèle des expansions coloniales<sup>2</sup>, les "nations" de ce que l'on appelait le Tiers Monde ne pourront que remettre en cause certains fondements du concept de littérature nationale puisque la quasi-totalité de ces pays sont plurilingues. Si l'on veut comprendre certaines questions qui se posent aujourd'hui à nous, il faut à la fois prendre en compte la question des rapports entre nation et expansion au détriment de tiers, mais aussi ce que l'Hégire à l'euro-péenne amène en retour.

---

<sup>2</sup> Dans d'autres pays –, à commencer par l'Allemagne – les volontés d'expansion en Europe au détriment d'autrui et/ou d'extermination de "boucs émissaires" ne sont vraisemblablement pas sans liens avec une situation globale de développements nationaux qui connut des cours différents, mais pas vraiment contradictoires, dans les divers pays.

Profondément marqués par le modèle intrinsèque foncier de la notion de la nation, désormais confrontée à elle seule après les ressacs<sup>3</sup> de la fin des empires coloniaux, les débats qui sont les nôtres dévoilent enfin à l'œil nu ce qui noue le concept. Cela nous contraint à nous interroger sur le visage masqué qui est souvent celui de l'Histoire; comme sur les conséquences, différentes certes, qui sont et seront celles d'un tel schéma dans les divers pays passés par les tutelles coloniales européennes. À l'heure de la mondialisation néo-capitaliste et de la mise en œuvre sur le "vieux Continent" de structures de fonctionnement insuffisantes pour dépasser le cadre des nations qui ont fait l'Europe, n'y aurait-il pas lieu d'aller au fond des non-dits et de ce que furent les conditions de possibilités de l'idée de nation?

À ces considérations générales s'ajoute bien incidemment le fait, pour la recherche, de la nécessité d'examiner concrètement chaque cas particulier. De voir – donc – comment s'est préparée et réalisée l'idée nationale dans des contextes aussi différents que ceux de l'Espagne et du Portugal, de l'Italie et de l'Allemagne, de la France et de la Grande-Bretagne, de la Pologne et de la Russie, des pays nordiques ou balkaniques.

Là où des nations (c'est le cas du Portugal) correspondent réellement, et de longue date, à une entité linguistique, la réalité n'est pas la même que dans des pays, telle la France, où cette réalité est le fruit d'une politique pluriséculaire. Encore moins dans des pays comme la Belgique ou la Suisse dans lesquels ce type d'unification n'a jamais pu voir le jour, mais qui n'en constituent pas moins des réalités à part entière – le noyau fascisant du concept d'État-nation entendît-il les réduire à l'inexistence.

\*

Le concept de littérature nationale a correspondu à des nécessités. Il s'est produit et fut proféré dans des contextes précis. Chaque fois, il s'agissait d'arriver à la construction de ces États-nation qui ont fait l'Europe des derniers siècles. Pour y arriver, rien de tel que la projection et la diffusion d'un ensemble de textes susceptibles de dépasser, et les clivages politiques internes, et la complexité des réalités historiques de l'autre. Il s'agissait en somme de mettre les citoyens en rapport avec une forme d'imaginaire dont les peuples ont toujours eu besoin. Les traditions orales, les légendes et les épopées y avaient répondu jadis. Elles n'étaient plus pertinentes pour le projet national. Elles devinrent donc folklore.

Par rapport à la question des littératures nationales, la construction française a joué, une fois encore, un rôle décisif. Elle est, on ne le rappellera jamais assez, le fruit d'un très long processus. Ne procède-t-elle pas d'une volonté constante des différentes élites qui se

---

<sup>3</sup> Les diverses gesticulations de l'actuel président de la République française, Nicolas Sarkozy (discours de Dakar; débat sur l'identité nationale; expulsion des Roms) ne sont bien évidemment pas étrangères à de tels ressacs même si elles ne caractérisent pas toute la société française.

sont succédé – et parfois opposé – à la tête de la France? Ce pays, l'un des plus centralisés du monde, assigne à la langue française un rôle qui figure dans sa constitution, rôle qui résulte de maints dispositifs pratiques et symboliques pluriséculaires destinés à unifier territoires et populations plurilingues à l'origine. Ce travail de symbolisation s'est préparé avant même que n'émerge l'idée moderne de nation, autour et à partir de la littérature. Au long des siècles – la dynamique des Lumières et de la Révolution française y contribuant décisivement, je l'ai dit plus haut –, la littérature fut vécue et présentée comme une sorte de transcendance de la langue; de point d'identification (au-delà des différences) des Français; et de valeur majeure de leur image à l'étranger – jusqu'à Nicolas Sarkozy du moins<sup>4</sup>.

Le choix de ce type de point nodal du dispositif identitaire est logique dès lors que les instances de la France décidèrent progressivement d'unifier le pays et de le symboliser autour de la langue des élites. Au moment où l'idée de nation prend sérieusement forme et s'apprête à se répandre dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle – dans la foulée entre autres du remue-ménage créé par les armées de l'Empire français –, la littérature est devenue l'équivalent presque parfait de la civilisation et du bon goût français. Pour la plupart des peuples européens et pour les Français eux-mêmes, elle peut dès lors prendre figure de lieu majeur de projection mythique des réalités nationales en cours de construction. Rien d'étonnant donc à ce que, dans les pays d'Europe centrale et orientale par exemple, brassés par la logique impériale de la maison d'Autriche ou enserrés dans celle de la Sublime Porte, se soient développés des Musées de la littérature<sup>5</sup> qui rebrassent le corpus littéraire dans une perspective pluriséculaire foncièrement mythique.

À la façon dont Gustave Lanson avait œuvré pour sa part dans sa monumentale histoire de la littérature française? Ce rapprochement, qui surprendra, est peut-être moins provocateur qu'il n'y paraît.

Au cœur du dispositif "littératures nationales", on trouve toujours un noyau dur selon lequel, à un territoire et à un peuple, correspondent une langue et une littérature, qui en est l'âme. Que se passe-t-il dès lors que l'on se trouve, non seulement à l'intérieur d'empires plurilingues (dont surgirent des écrivains majeurs), mais dans des pays de taille réduite qui sont plurilingues depuis très longtemps, et d'où naquirent aussi de grands écrivains qu'il n'est pas forcément nécessaire d'annexer au corpus des écrivains pratiquant la même langue dans un grand pays voisin? Il en va ainsi de la Belgique ou de la Suisse, mais aujourd'hui aussi de l'Autriche.

Dans les corpus belge ou suisse, on constate que, dès le début du long XIX<sup>e</sup> siècle – i. e. après les effets de la défaite de Napoléon à Waterloo – se pose la question de savoir

---

<sup>4</sup> Mais Dominique de Villepin, à droite, ou Laurent Fabius, à gauche, contredisent explicitement cette rupture avec une tradition essentielle. Ils n'auraient jamais imaginé de lancer un débat sur l'identité française puisqu'ils l'incarnent et la creusent notamment dans leurs textes.

<sup>5</sup> Le Musée de la littérature qui s'ouvrira à Vienne en 2013 relaiera ce type de réalités.

comment inventer une littérature nationale dans un État où cohabitent plusieurs langues. Voire, de savoir si l'on a le droit, dans ces pays, d'en avoir une dès lors que la réalité politico-étatique dans laquelle se trouvent les citoyens ne correspond à aucune langue propre?

Les effets à long terme des concepts de nation et de littérature nationale n'ont cessé de produire des effets d'ordres divers, et jusqu'à aujourd'hui. On les interroge insuffisamment. Pourquoi le III<sup>e</sup> *Reich*, par exemple, a-t-il pu fantasmer et faire fantasmer autour de revendications au terme desquelles tout qui parle ou écrit allemand devait faire partie d'un seul et même pays? L'Anschluss et la question des Sudètes, prélude du démembrement de la Tchécoslovaquie, en ont procédé. L'on sait d'autre part le rôle que la littérature a joué – et joue encore – dans certains processus de revendication “nationale” de populations inscrites dans des pays plurilingues (Catalans ou Basques en Espagne, Flamands en Belgique, etc.).

Pour ce qui est de la France elle-même, et en dépit de la question de l'universel qui fait aussi partie (depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en tous les cas) du noyau fantasmagorique de son identité nationale, c'est à partir de ces équivalences – tout sauf évidentes – que découle la difficulté, voire l'impossibilité, de la prise en compte sérieuse dans l'Hexagone des réalités des littératures francophones. Tel n'est pas (ou n'est plus) le cas des domaines hispanophone, lusophone ou anglophone.

L'incapacité de certains responsables français d'accepter que figurent, aux frontières de la République, et en tant que réalités autonomes, des entités où se trouvent des francophones, procède du même noyau fantasmagorico-idéologique. Les propos récurrents de Jean-Pierre Chevènement sur la Belgique sont en la matière particulièrement significatifs mais s'inscrivent dans une tradition fort ancienne qui visa par exemple le Grand-Duché de Luxembourg en 1919. La volonté, chez nombre de commentateurs, de réduire le mot “francophone” aux anciens sujets de la France est tout aussi révélatrice d'une situation et d'une pensée dans laquelle il n'est pas question d'assumer le pluriel qui présida à l'invention de cette langue.

Non contente d'être née dans des contextes précis de formation des États-nations, la notion de littérature nationale véhicule en outre des reliquats fantasmagoriques de réalités que ces littératures auraient voulu produire, mais qui n'ont pas foncièrement ou totalement abouti. Prendre en considération l'Histoire au sein de chacun de nos pays, et le faire en relation avec la littérature (faire de même pour ce qui est de la Littérature et de l'Histoire) a toutes chances, il est vrai, d'amener à des perceptions beaucoup plus subtiles que celles des dénégations ontologisantes des littératures nationales. L'approche des littératures francophones fait donc courir le risque d'en apprendre plus sur les littératures et sur leur lien avec les réalités historiques que les doxa pétrifiées des littératures nationales.

\*

Le concept de littérature nationale, qui a certes permis de mobiliser des foules de lecteurs à certains moments de nos Histoires, pose aujourd'hui question. Et cela, tant par rapport à la transformation de nos champs de vie qu'à l'égard de l'approche du fait littéraire en tant que tel. Or nos manuels demeurent profondément marqués par ces visions mythologiques.

En réaction se sont mises en place des formes d'approche nouvelles, souvent fractionnées et très partielles, qui s'inaugurent dans les années 1960 par la querelle Barthes/Picard. Elle eut le mérite de dénoncer les simplifications de l'histoire positiviste par rapport à ce qui se joue dans l'écrit littéraire. Elle n'a pas débouché pour autant sur une refondation du rapport Histoire/Littérature, enlisé dans l'amidon des littératures nationales (entre mythe et positivisme) mais sur des savoirs parcellaires qui risquent de contribuer à la négation progressive du fait littéraire comme à l'étude de son ancrage dans l'Histoire – laquelle n'est pas un contexte mais un creuset. Si la notion de littérature nationale doit être profondément remise en cause, il ne s'agit donc pas pour autant d'abandonner l'approche historique des textes ni d'occulter le rapport de ceux-ci avec les entités nationales à l'intérieur desquelles ils ont été produits, ou dont ils proviennent. Il s'agit en revanche de sortir de l'équivalence quasi automatique instaurée par des traditions exégétiques pour les raisons que j'ai esquissées plus haut.

Une telle approche, qui ne peut se limiter à l'espace "national" de l'écrivain, doit par exemple être au moins croisée avec le dynamisme général de l'espace linguistique auquel appartient cet écrivain. Et, par ailleurs, avec le dynamisme, tout aussi profond mais différent (puisque provenant souvent de traductions), des courants régionaux, continentaux ou mondiaux qui contribuent non seulement à la circulation des idées mais aussi à l'invention de formes nouvelles. Les cas des écrivains changeant de langue, comme celui des écrivains migrants posent par ailleurs des questions qu'il s'impose d'insérer dans la problématisation historique dont je parle. Elles ne se résolvent pas à travers le fractionnement des études, dont les *Gender Studies*, les *Postcolonial Studies*, etc. sont un symptôme.

Il est temps de multiplier les travaux comparatifs et de le faire notamment au niveau intralinguistique, n'en déplaise aux tenants de la vieille discipline comparatiste. Ainsi pourra-t-on arriver à mieux comprendre, et les processus historiques généraux, et les spécifications nationales.

Prenons comme exemple la question du symbolisme. Ce phénomène culturel a marqué globalement l'espace européen, de l'Europe du Sud à l'Europe du Nord et jusqu'à la Russie. Il y a donc là une fabuleuse matière de circulation des formes et des influences dans un continent, à laquelle d'aucuns ont d'ailleurs consacré de beaux travaux. Pour ce

mouvement comme pour d'autres (naturalisme, surréalisme, etc.), il y aurait toutefois intérêt à le faire non seulement à travers les espaces translinguistiques mais aussi à travers les espaces de la même langue. C'est ce à quoi s'est par exemple attachée Maria Jesus de Cabral à partir de la question de l'héritage mallarméen<sup>6</sup>.

Mallarmé avait longuement réfléchi aux modalités d'un théâtre nouveau mais ne l'avait pas écrit. En revanche – et son article après la première de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck demeure, aujourd'hui encore, une des lectures les plus subtiles de cette pièce – c'est un Belge, Maurice Maeterlinck, qui va réaliser ce théâtre. Il faudrait encore aller plus loin que les commentaires de Maria de Jesus Cabral, et analyser ce qui se passe au même moment chez Claudel<sup>7</sup>, dramaturge majeur dont l'œuvre ne sera reçue que dans un effet différé. Celui-ci ne tient pas uniquement à l'éloignement extrême-oriental du diplomate. S'il y eut d'autre part quelques traces actives de réception du symbolisme en Suisse – mais seulement autour de Genève –, on ne peut pas dire que ce mouvement ait joué un rôle important dans le devenir des lettres romandes au sein de la Confédération helvétique alors qu'en Belgique l'héritage des pré-symbolistes français (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine) produisit des effets majeurs, non seulement dans la génération fin de siècle, mais bien au-delà. Seule, l'Histoire peut expliquer des situations aussi différentes entre trois pays proches.

N'est-ce pas à partir de tels phénomènes qu'il conviendrait d'enfin commencer à travailler afin de mieux déterminer ce que les réalités nationales induisent à l'intérieur des champs littéraires? L'impact du "national" dans le champ littéraire s'en trouvera éclairé sans pour autant être le vecteur de sauts interprétatifs mythologisants. Ce sera en outre une belle façon de remettre la littérature à une juste place, dans l'enseignement comme dans l'ordre des connaissances. Par ce biais, l'on accédera beaucoup plus, et beaucoup mieux, à la complexité des Histoires européennes ou africaines, comme à la complexité de la fabrication littéraire.

La mythologie qui servit d'englobant au déploiement des littératures nationales permit à nos ascendants récents de disposer de beaux contes d'enfants. Ceux-ci, même s'ils ont toujours cours, ne correspondent plus aux réalités auxquelles sont confrontés nos descendants. Il est donc plus qu'urgent de reprendre à frais nouveaux la question de l'articulation de la Littérature et de l'Histoire. Et de le faire sans continuer à fantasmer à partir de noyaux imaginaires, devenus obsolètes à maints égards, que la pérennité relative des États européens contribue à entretenir.

<sup>6</sup> Maria de Jesus Cabral, *Mallarmé hors frontières. Des défis de l'œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Préface de F. Schuerewegen, Amsterdam/New York, Éditions Rodopi, 2007, (collection. "Faux Titre"), 362 p.

<sup>7</sup> L'un a lu *La Princesse Maleine*; l'autre, *La Jeune Fille Violaine*.

Cette perspective à laquelle j'invite me paraît d'autant plus nécessaire que l'on se trouve, depuis les Indépendances africaines, devant des réalités littéraires qui ne peuvent se subsumer sous le concept *stricto sensu* de littérature nationale – celui de l'équivalence langue / territoire. Les pays d'Afrique libérés de la tutelle coloniale produisent des textes dans les grandes langues de leur colonisation (anglais, français, portugais), mais aussi dans les langues vernaculaires – et elles sont parfois très nombreuses à l'intérieur d'un même pays. Pour les pays du Maghreb par exemple, vieux pays de l'écrit, on trouve évidemment, outre le français, l'arabe classique, mais aussi le berbère et les variations dites dialectales de l'arabe.

Chacun de ces nouveaux champs littéraires nationaux, articulé d'autre part à des réalités et réseaux transnationaux, a bien évidemment à voir avec l'Histoire du pays. C'est ce qu'il s'agirait de montrer, dans le respect des complexités et des pluralités linguistiques – et non dans les simplifications liées à l'hypostase fallacieusement univoque de la langue. Cela continue toutefois de déranger, particulièrement dans l'aire francophone, et ce n'est pas un hasard. Le phénomène est toutefois bien plus large. Pourquoi n'y a-t-il toujours pas en Belgique, par exemple, d'histoire comparée des corpus littéraires francophone et néerlandophone? Pourquoi ne dispose-t-on pas d'études de ce qui les amarre chacun à l'histoire nationale et régionale d'une part; aux champs linguistiques transnationaux des deux langues concernées de l'autre; aux interférences, intérieures et extérieures, enfin? C'est évidemment le cœur même des idéologies mortifères et claustrales qui serait atteint. Clercs et politiques n'ont donc aucun intérêt à interroger les bases de leurs fonds de commerce.

Longtemps, en effet, il s'est agi de construire, à travers la littérature, des identités. On a pourtant pu voir, et à plusieurs reprises, sur le continent européen, les effets ravageurs de ces modules. Pourquoi persister dans l'absurde sinon parce qu'un lien social s'y est tissé, et que celui qui pourrait le remplacer se trouve encore dans les limbes? L'un des paradoxes du concept de littérature nationale, n'est-il pas qu'à travers l'étude de ce qui tire par excellence vers le complexe, l'on ait pu être amené, au travers des discours d'escorte nationalistes, à des simplifications souvent grossières? Ce phénomène montre bien comment l'idée mythique de l'Histoire qui domina les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, d'une part empêcha de faire l'Histoire, et, de l'autre, produisit des réalités culturelles et scientifiques dont il nous faut aujourd'hui sortir de toute urgence.

Pour les chercheurs que nous sommes, il s'agit de comprendre et de faire comprendre ce qui se passe dans l'écriture – notamment à travers son articulation à l'Histoire. Il s'agit donc de comprendre également ce qui peut se produire de différent au travers d'une même langue.

Que la remise en cause du noyau idéologique du concept de littérature nationale mine certaines assises de l'imperium littéraire français ne fait bien évidemment aucun doute



mais n'a rien de périlleux pour la France et les Français – l'obsolescence d'un mythe desservant *in fine* ceux qui s'y accrochent. Il donne au contraire une chance nouvelle à notre langue. L'examen attentif de nombreux champs littéraires ne manque d'ailleurs pas d'amener à de telles remises en cause. On peut augurer en outre que les réalités contemporaines y contraindront de plus en plus.

Qu'un écrivain francophone comme Édouard Glissant ait proposé la notion d'archipelagie, au-delà et à travers le combat postcolonial qui est le sien, n'est bien évidemment pas un hasard. Cela devrait amener tout participant aux espaces de la langue française à y réfléchir. Il ne s'agit pas pour autant d'entrer dans une dérive générale visant, comme certains le voudraient, la déperdition de l'objet. Il s'agit, au contraire, d'aboutir à la conception, plus concrète, d'un objet dans sa complexité.

Un tel projet va susciter, longtemps encore, de solides résistances, particulièrement dans le champ qui est le mien: l'espace de la langue française et des littératures franco-francophones. J'ai rappelé tout à l'heure les résistances auxquelles ces littératures continuent de devoir faire face. En témoigne, entre autres choses, la place extrêmement congrue qu'elles occupent par exemple dans l'espace académique de la République française.

Cette place congrue – et incongrue – est toutefois aussi le fait des pays francophones, même s'ils ont inscrit peu ou prou un corpus francophone dans les marges de leurs programmes. Pour autant, ils n'ont pas pris en main sérieusement ces corpus et leurs enjeux. Ils n'ont donc toujours pas repensé les programmes – ils se sont contentés en somme de développer quelque peu l'enseignement de la littérature francophone du cru (avec quelques ouvertures sur telle ou telle autre littérature francophone). L'on continue donc, partout, de reproduire – avec quelques aménagements – la doxa issue de la promotion de la littérature française, littérature nationale qui se répandit d'autant mieux à l'heure de l'hégémonie française qu'elle se présentait sous le couvert de l'universel.

L'ouverture timide des portes du cursus scolaire aux productions francophones de chaque pays concerné constitue certes un pas, totalement insuffisant. Seules, des refontes partielles du parcours franco-français (avec des variantes régionales, vu la diversité des mondes francophones) et des mises en perspective conjointes et comparées des littératures francophones peuvent amener à un réel redéploiement de ces espaces linguistiques et littéraires.

\*

Ce qui s'est passé en France, l'année que le président Jacques Chirac avait décidé, à l'heure de l'achèvement de ses mandats, de consacrer aux Francophonies donne à

penser. C'est à ce moment précis que *Le Monde* publie un manifeste intitulé *Pour une Littérature-Monde*. Ce manifeste qui voit le jour le 16 mars 2007 en page 2 du *Monde des livres*, est signé par quarante-quatre écrivains. Il est présenté par le quotidien français comme le manifeste "de quarante-quatre écrivains en faveur d'une langue française qui serait "intérieure", libérée enfin de son pacte exclusif avec la nation". Ce manifeste précède la publication chez Gallimard d'un ouvrage dû à Jean Rouaud et Michel Le Bris, l'instigateur du manifeste: *Pour une Littérature-Monde*.

Si le texte s'inscrit bien évidemment dans les perspectives de mondialisation contemporaine, il entre aussi dans un jeu de comparaison, explicitement énoncée d'ailleurs, avec l'espace et le dynamisme des littératures de langue anglaise. Il se positionne d'autre part, et comme il sied, à l'égard d'une série de positions dominantes du champ franco-français mais aussi à l'égard de la critique anglo-saxonne. On rappellera utilement en effet que certains de leurs médias avaient à plusieurs reprises annoncé à grand bruit le déclin littéraire de la France.

Le Manifeste écrit ainsi: "Fallait-il tenir pour acquis quelques dégénérescences congénitales des héritiers de l'empire colonial français en comparaison de ceux de l'empire britannique? Ou bien reconnaître que le problème tenait au milieu littéraire lui-même, à son étrange art poétique tournant comme un derviche tourneur sur lui-même, et à cette vision d'une francophonie sur laquelle une France mère des arts, des armes et des lois continuait de dispenser ses lumières en bienfaitrice universelle, soucieuse d'apporter la civilisation aux peuples vivant dans les ténèbres".

Voilà qui montre clairement, me semble-t-il, l'ancrage des rédacteurs du Manifeste dans l'Histoire impériale et post-impériale française. Leur texte comporte donc un salutaire aspect de remise en cause d'une certaine enclôture sur lui-même du milieu littéraire parisien – et ce, depuis plusieurs décennies. Il témoigne tout autant de l'ambiguïté qui accompagne nombre de manifestations francophones officielles.

En revanche, le Manifeste ne remet nullement en cause la concentration lutétiotropiste du système éditorial – littéraire et symbolique – de langue française. Or, cette situation ne connaît aucun équivalent au monde. Elle n'est notamment pas le fait du monde anglo-saxon par rapport auquel le Manifeste entend se positionner. Signé par des écrivains d'origines diverses mais qui participent tous au système littéraire parisien – et y sont généralement ancrés –, le Manifeste vise en fait à renforcer le primat, voire le monopole, de la capitale française en matière littéraire à l'heure où le devenir des littératures francophones pourrait le remettre progressivement en cause.

Or, cette situation, résultat d'une Histoire, et d'une Histoire strictement nationale qui s'est proférée et drapée dans les pourpres de l'Universel, est une des causes de la stagnation relative des mondes littéraires de langue française. Fruit d'un processus

pluriséculaire, qui s'affirme ouvertement à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, ce monopole n'a pas connu d'hiatus symbolique fondamental, malgré l'extension de l'empire français et les effets de la décolonisation, ni la diversité des pays européens dans lesquels s'est inventé le français. Tout à la logique même de ce processus pluriséculaire, qu'il ne lui paraît pas devoir remettre en question, le Manifeste renforce à frais nouveaux le monopole parisien alors que celui-ci hypothèque le devenir à moyen et long terme des littératures de langue française.

Avec une rare violence et des simplismes qui font rêver, le Manifeste se dresse donc contre l'idée francophone en feignant ou en croyant respecter les littératures francophones. Le Manifeste écrit notamment que "L'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale, signe l'acte de décès de la francophonie." À la décharge des signataires, on notera que le Manifeste pointe à sa façon la confusion créée par la France entre espaces culturels francophones et francophonie, confusion dommageable aux civilisations dans lesquelles le français constitue un des éléments de l'être-au-monde. L'instance politique chargée aujourd'hui de rassembler des pays soucieux de faire contrepoids à l'hégémonie anglo-saxonne ne porte-t-elle pas le nom de Francophonie – alors que bien des pays qui la composent n'ont, à proprement parler, rien de francophone<sup>8</sup>?

Cet état d'esprit désigne non seulement un dessein politique français postcolonial ou postimpérial mais dessert doublement les desseins qu'il entend défendre. Celui d'un rassemblement des peuples de langues diverses contre l'hégémonie du modèle anglo-saxon, d'une part. Celui des peuples, d'autre part, au sein desquels le français est – avec d'autres langues, certes! – constitutif de l'Histoire et de l'Identité, mais qui n'ont pas forcément partie liée à l'autre enjeu. Le choix du mot Francophonie pour des réalités différentes (où ce qui est en train de l'emporter, ce ne sont pas les Francophonies historiques mais l'organisation d'États soucieux de faire contrepoids à Londres et Washington) n'est pas un hasard. Il plonge dans une histoire conceptuelle où le singulier l'a toujours emporté sur le pluriel.

Ce faisant, l'on est en train de rater la véritable prise en charge des réalités francophones, et l'on condamne peut-être, à moyen terme, un système dont les potentialités sont cependant uniques. On en est arrivé ainsi à une nouvelle impasse à laquelle ont entendu répondre les auteurs du Manifeste. Hélas, sans analyse suffisante des fondements du système; et avec la prolifération de nouveaux simplismes. "Personne ne parle le francophone, ni n'écrit en francophone." écrivent les signataires.

Cette évidence – elle ne fait que reprendre de très anciens poncifs (personne ne parle le belge écrivait-on il y a un siècle) liés à une vision transcendantale de la langue –

---

<sup>8</sup> Certains font même partie de la lusophonie.

n'est pas pertinente, sous le vernis de son apparente évidence, pour la prise en compte des diverses littératures francophones et de leurs logiques. À la fois spécifiques et tensionnelles (elles sont, et autonomes, et liées à l'espace culturel franco-français), ces littératures se trouvent dans une situation telle qu'aujourd'hui encore, la circulation entre elles est quasiment nulle si elle ne passe pas par Paris. Leurs pôles éditoriaux n'ont toujours pas décollé hors de leurs prés carrés respectifs les plus étroits.

Cela découle très évidemment de la façon dont l'histoire de France amena ses élites à s'approprier comme un bien propre une langue que deux ou trois autres pays européens avaient inventée, au même titre que les habitants du Nord de la France. Et cela, pour en faire une nation. Les coordonnées de celle-ci sont donc singulières. Elles expliquent entre autres "l'exception française" où l'identité passe largement par une identification avec une langue, qui semble dès lors avoir constitué de toute éternité un bien propre. Ce fait ne peut qu'être reprofilé si l'on veut tenir compte de ce qu'induisent les réalités francophones. Ou amener à la dénégation de ce qu'elles portent et apportent.

Que le Manifeste, fût-ce malgré lui, s'inscrive dans cette logique pluriséculaire vaut d'être pointé. Il en dit long sur la pérennité des dispositifs symboliques, alors même qu'ils ne correspondent plus au réel. Ceux-ci continuent en effet de s'imposer à ceux-là même qui prétendent en sortir. Que, pour ce faire, ces derniers en arrivent de fait à dénier la pluralité des littératures francophones dès lors que leurs textes ne sont pas promus et avalisés par Paris, constitue d'une part une vieille rengaine (il n'est bon bec que de Paris, paraît-il), mais procède aussi, qu'on le veuille ou non, d'une stratégie – et d'une stratégie promotionnelle. Car les concepteurs du Manifeste savent pertinemment qu'il existe, de par le monde, des littératures de langue française. Ils écrivent d'ailleurs qu'elles forment "un vaste ensemble dont les ramifications enlacent plusieurs continents".

L'erreur – et ce n'est pas un hasard – tient évidemment, et une nouvelle fois, à la confusion, dommageable, entre francophonie et littératures francophones. J'ai plaidé de longue date pour une séparation claire des fonctions. Le combat contre l'hégémonie anglo-saxonne et l'alliance avec des pays dans lesquels le français n'est pas constitutif de l'histoire propre, ne peut se faire sérieusement à l'enseigne d'un mot aussi connoté que francophonie – qui plus est, mis bien évidemment au singulier. Après les strates de la première vague coloniale européenne dans laquelle la France n'occupait pas la place centrale (Canada, Louisiane, Antilles, Sénégal, Guyane, Réunion, Maurice), les histoires coloniales, belge et française, ont amené sur la carte du monde une extension singulière du français. Celle-ci est bien différente de celle de l'anglais, de l'espagnol ou du portugais. Elle est en effet foncièrement plurielle – ce qui impose d'ailleurs l'adoption urgente du concept de francophonies, écrit comme un pluriel.

Seules, ces francophonies ont une réalité historique et contemporaine foncière. Leur prise en compte, comme leur rayonnement, suppose le dépassement d'un système littéraire et éditorial exclusivement centré sur Paris, comme la mise en place d'instruments scientifiques et pédagogiques nouveaux d'approche des littératures. Cela suppose tout aussi évidemment un système de diffusion diversifié, adapté aux différents pays, et un dépassement de la conception obsolète de l'idée de nation. Car la situation que nous avons à affronter renvoie bien évidemment aux conséquences d'une conception de la nation qui est l'héritière directe de la construction singulière qui amena à la réalité France. Une construction qui prit environ un millénaire.

Que ce soit au moment des décolonisations que les mots "francophone" et "francophonie", qui existaient depuis près d'un siècle, aient réellement pris leur essor est logique. On ne dira toutefois jamais assez que leur sens demeure entaché des conditions de leur invention par Onésime Reclus, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle; et qu'il n'a pas entièrement évolué. Parce qu'il est lié à l'espace impérial français d'une part, à l'idéologie française de l'autre. Ces mots excluaient en effet les francophonies originaires que sont la Belgique et la Suisse. Ils ne valaient que pour l'empire colonial français en voie d'extension.

C'est dire comme ces termes sont doublement marqués. Et par l'histoire nationale française, et par l'histoire coloniale française. Or, faute de mots nouveaux ou de connotations nouvelles (qui ne verront pas le jour sans de profonds *aggiornamento* des mentalités et des structures de fonctionnement), ce passé grève une bonne part du devenir des espaces culturels de langue française – et dès lors, de la langue française elle-même. Or, ce qui est sorti de ces Histoires difficiles, et pas toujours glorieuses, ce sont précisément des littératures. Des littératures qui amènent à une remise en cause fondamentale du concept de littérature nationale tel qu'il a été produit au fil des siècles – et notamment à partir de l'histoire de France.

Cette remise en cause, qui n'est en rien la négation de l'Histoire mais son approfondissement, doit amener à un approfondissement de la perception et de l'analyse de l'historicité des réalités culturelles. Elle doit également permettre la prise en compte, dans un espace physique donné, de la cohabitation de littératures écrites en plusieurs langues. Cela forcera les chercheurs à travailler à la fois sur des histoires singulières et sur des aires transnationales, notamment liées au linguistique.

Le caractère sacré de la littérature française, entraînant de fait ou de droit sa prééminence, constitue un iceberg autour duquel n'ont cessé de tourner, même les critiques soucieux de la prise en compte de réalités littéraires de langue française en dehors de l'Hexagone. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les Suisses Pierre-André Sayous et Virgile Rossel en donnèrent ainsi l'exemple, eux qui ne pouvaient considérer la production helvétique que comme une périphérie, une aire latérale. À partir d'une telle conception, les littératures concernées sont

*de facto* dévalorisées. Un champ littéraire pluricentré et vivace devient dès lors impossible en langue française.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les Belges jouèrent une partition en partie différente. Du moins à partir de l'émergence d'écrivains aussi singuliers que Charles De Coster, Émile Verhaeren ou Maurice Maeterlinck. Impossible de ne pas affirmer leur singularité et de la référer, en partie du moins, à l'histoire du pays. Tel sera par exemple le cas du critique François Nautet. Là encore, toutefois, les bases théoriques issues du concept d'État-nation étaient telles que les assises du discours de singularisation belge recouraient à la métaphore, voire à l'emphase lyrique.

La France elle-même se pencha sur ces *curiosa* venus du Nord. Elle les enroba dans le mythe nordique – invitant par ailleurs ses tenants à revenir progressivement à la norme classique. Face aux chocs de l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle, le primat symbolique et éditorial franco-français entendit très vite se réaffirmer. Les concepts de littérature française de Belgique, du Canada ou de Suisse prirent ainsi, après 1914-1918, le relais de la curieuse formule qu'utilisait par exemple Nautet, "littérature belge d'expression française", formule que l'on retrouve aujourd'hui pour maintes littératures francophones. Si la formule de Nautet renvoie à l'existence d'une littérature de langue néerlandaise dans le royaume, elle substitue à une réalité – la langue – l'emprise d'une culture – celle d'un dominant dans la langue.

Le déclin relatif des deux types de formule coïncida avec l'émergence des Francophonies et de La Francophonie institutionnelle. Cette dernière dispose de moyens financiers relativement importants. Elle suscite dès lors des productions théoriques ou des actions mais celles-ci ne contribuent pas toujours à la réelle prise en compte et à l'autonomisation, comme à la circulation, des littératures francophones. Est-ce un hasard?

C'est l'idée même de nation telle que l'Europe des trois derniers siècles l'a produite qui est remise en cause par les Francophonies. Cela se produit toutefois dans un jeu de forces périlleux, puisqu'aucune solidarité transversale suffisante n'existe à ce jour entre Francophonies (du Sud comme du Nord) et que chacun se déploie dans une belle solitude individualiste au sein d'une dynamique bilatérale dont le pôle est et demeure Paris.

C'est pourtant dans cette transformation que se joue en partie l'avenir d'une langue. Là que se trouve aussi le moyen d'habiter à frais vifs et nouveaux le concept de littérature nationale.

**TERRE, PROVINCE, REGION, LIEU: AUTOUR DE LA NOTION DE  
“LITTERATURE REGIONALE”**

DANIEL-HENRI PAGEAUX  
Sorbonne Nouvelle / Paris III

Si je m'intéresse à la littérature régionale, ce n'est pas pour accréditer une étiquette dont l'histoire ou la critique littéraire est volontiers friande, ni pour dégager une essence d'une littérature dite régionale, mais c'est pour procéder à l'examen de la notion de "région" appliquée à certaines formes de littérature. Je prends comme point de départ une définition minimale et volontairement générale de la "région" entendue comme partie d'un tout que l'on nomme "nation". Cette synecdoque met d'emblée l'accent d'une part, sur les relations problématiques, voire conflictuelles, entre cette partie et ce tout, et d'autre part, sur les réserves que l'on peut faire au sujet de ces deux notions appliquées à la littérature. Elle permet néanmoins, en un premier temps, de rendre compte de traits caractéristiques du statut de la région dans un ensemble dit national: l'autonomie plus ou moins grande de la partie par rapport à l'ensemble, l'aspect revendicatif, conflictuel, de la région face à la nation, la volonté plus ou moins nette de la région d'affirmer des particularismes dont il faut cerner le sens et la portée.

Mais la notion de "province", appliquée aussi à la littérature, peut également être définie comme la partie d'un tout. Si la région semble plutôt relever du domaine géographique, la province renvoie à un contexte historique: à partir des provinces s'est constitué un tout appelé royaume, nation, état. Aussi, région et province révèlent leur ambiguïté lorsqu'elles servent à définir des formes littéraires ou culturelles, bien imparfaitement ou parfois de façon polémique ou péjorative. Leur caractère géographique ou historique s'efface vite au profit d'une dimension politique ou idéologique que l'on va retrouver en littérature. Cependant on ne saurait contester leur présence en littérature, au plan d'un certain imaginaire qui se nourrit de particularismes, d'une histoire particulière, d'éléments culturels qui conservent, par rapport à l'ensemble, au tout, leurs spécificités.

Face aux ambiguïtés et surtout aux limites que véhiculent les notions de "région" et accessoirement de "province", il convient de les replacer dans un cadre plus large: d'une part la référence à la terre, d'autre part la notion de lieu, deux types d'espaces, deux catégories spatiales qui, à des niveaux différents, révèlent leur utilité dans une approche critique de la littérature qui entend lier idéologie et imaginaire. Bien plus, si l'histoire culturelle, et pas seulement littéraire, invite à commencer notre étude par ce que nommons la terre, une certaine logique poétique nous persuade qu'il faudra retourner à cette terre première pour éclairer la notion de lieu et une littérature indissociable d'un certain espace, mais débarrassée de toute étiquette réductrice.

\*

Avant les divisions politiques (la province) et géographiques (la région) qui ont imprimé leur marque sur la production littéraire et la réflexion critique, il y a la terre. Ou plutôt



le "coin de terre" où les premières formes de littérature, essentiellement poétiques vont placer l'homme qui vit heureux. Je ne remonte pas au déluge. Je commente et j'illustre à ma manière ce que le théoricien du roman, Mikhaïl Bakhtine, dans son étude sur le chronotope romanesque, a nommé "roman-idylle" (*Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978: 367-368). L'idylle est entendue de la manière suivante:

"l'adhésion organique, l'attachement d'une existence et de ses événements à un lieu – le pays d'origine – avec tous ses recoins, ses montagnes, vallées, prairies, rivières et forêts natales, la maison natale. La vie idyllique et ses péripéties sont indétachables de ce "coin" concrètement situé dans l'espace, où vécurent pères et ancêtres, où vivront enfants et petits-enfants. Ce micromonde limité dans l'espace se suffit à lui-même; il n'est pas lié à d'autres lieux, au reste de l'univers."

Bakhtine insiste de façon significative sur ce qu'il appelle "l'unité de lieu", sur "un très petit nombre de faits essentiels" liés à la vie et à la mort, sur "la fusion de la vie humaine et de la vie de la nature", sur "la vie bucolique", ce qui l'amène à mentionner comme première expression les *Géorgiques* de Virgile, pour ensuite envisager le développement du "complexe idyllique sur le roman moderne". Ce parcours stimulant mérite d'être repris.

Je repars de ce "coin de terre" indissociable de l'idylle. Il faut chercher ses premières expressions ou représentations dans l'évocation des quatre âges de l'humanité exposée dans *Les travaux et les jours* d'Hésiode, et aussi chez Lucrèce (*De natura rerum*, au chant V) et, plus longuement, au début des *Métamorphoses* d'Ovide (Livre I, vv. 89-112). L'homme y est présenté dans un état de bonheur parfait dans un ordre naturel qui lui procure l'abondance et la félicité. On aura reconnu le premier âge de l'humanité, l'âge d'or. Or cette époque est aussi définie comme celle où l'homme vit dans un état d'ignorance quasi-totale due à son isolement. L'homme vit dans un coin de terre semblable à un île, ignorant en particulier ce qui sera la première cause de ses malheurs: la navigation. Rappelons les vers d'Ovide (I, 94-96):

"jamais encore le pin, abattu sur ses montagnes pour aller visiter un monde étranger n'était descendu vers la plaine liquide; pas un mortel ne connaissait d'autres rivages que ceux de son pays."

Si le mot "pays" n'est pas dans le texte latin (*nullaque mortales praeter sua littora norant*), il est précieux bien sûr dans la réflexion que nous menons. Le premier *locus amoenus*, le premier cadre idyllique se confond avec un "ici" qui ignore l'existence d'un "ailleurs" possible. De fait, l'ici serait plutôt un jardin fermé/ *hortus conclusus* qu'un lieu aimable. Cette variante de l'espace insulaire, base de toute utopie, est aussi la première figuration de l'espace rural, campagnard où s'épanouit une forme d'harmonie et de félicité. Nous ne dessinons pas le cadre d'un roman rustique, régionaliste du XIX<sup>ème</sup> siècle, mais (exemple pris un peu au hasard) celui du verger de Julie, dans *La Nouvelle Héloïse* de

Rousseau, surnommé l'Elysée. Substitut d'un espace paradisiaque, d'un Jardin d'Eden qui aurait été miraculeusement préservé, il est aussi l'espace d'une "économie vertueusement autarcique", pour reprendre les mots de Jean Starobinski (*Jean-Jacques Rousseau, La transparence et l'obstacle*, Gallimard TEL: 132), restituant "la félicité du Paradis terrestre" (Robert Mauzi, *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIIIème siècle*, Colin, 1960: 369).

Ce que j'appelais la terre est donc ce lieu premier où se fondent une tradition antique (l'Age d'or) et un fonds chrétien (le paradis non pas perdu, ni retrouvé, mais miraculeusement préservé). Si la campagne est l'espace où le berger et l'agriculteur vivent dans une heureuse simplicité, dans un primitivisme qui n'exclut pas certains acquis techniques que Virgile chante dans les *Géorgiques*, cet espace et ce mode de vie vont se trouver vite en opposition à l'espace urbain. C'est par rapport à la ville que l'espace rural apparaît comme des fragments d'un paradis préservé, et que le village, une communauté humaine, représentent un espace où des valeurs ont pu être préservées, où un état primitif est encore existant. L'archaïsme de l'espace rural, des mœurs de ses habitants, l'archaïsme comme valeur morale, est le principe constitutif de toute littérature rustique, régionale, en ce qu'il exprime un ordre dans lequel l'ancien a perduré au point qu'il est la norme à partir de laquelle l'actuel est jugé. Il renvoie à un *statu quo ante* que la ville, le progrès ont anéanti ou simplement oublié: l'espace rural, le village comme lieu exemplaire sont là pour faire redécouvrir à l'homme des villes ce qu'il a perdu.

L'opposition ville vs campagne, espace urbain vs terre est déjà sensible dans le *Dyscolos* de Ménandre, prototype du misanthrope dont les aspects sociaux et économiques n'ont pas échappé aux spécialistes. Pour le dramaturge Ménandre, l'homme de la campagne, le pauvre qui doit travailler, Cnémon, préfigure aussi le rustre, ignorant l'urbanité, privilège des villes. Au début du siècle d'or, l'humaniste espagnol Antonio de Guevara se rendra célèbre par son discours sur "le mépris de la cours et l'éloge du village"/ *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Inutile de souligner l'arrière plan politique et idéologique de cet éloge des travaux rustiques, d'une économie bien entendue, d'un équilibre qui touche à la fois la morale et l'économie. La campagne du roman rustique ou régionaliste est le lieu de réconciliation d'une morale et d'une logique économique qui rend l'homme heureux grâce à ce qu'il produit pour sa subsistance.

Les genres littéraires qui relayent ces vues illustrent aussi les deux modèles de société discernés par Claude Lévi-Strauss dans ses *Entretiens avec Georges Charbonnier* (10x18, 1961: 37): les sociétés dites primitives, ou sociétés froides, comparées aux horloges, susceptibles de s'autoréguler, et les sociétés modernes, créatrices de progrès mais aussi de déséquilibres, ou sociétés chaudes, comparées à la machine à vapeur. Le cadre idyllique des sociétés rurales est donc moins dans ce que Bakhtine mettait en avant ("le lien

indissoluble, séculaire entre le cours de la vie des générations et un lieu localement circonscrit", 1978: 371) que dans la capacité à conserver l'équilibre, l'harmonie sociale. D'où les images de petites communautés patriarcales, leur méfiance à l'égard de tout ce qui vient altérer une harmonie naturelle, leur modèle de vie proche de la nature ignorant ce que le monde des villes, la *polis* où s'affirme le pouvoir politique, nomment le progrès.

Faut-il donner des exemples? L'éloge de la pureté des montagnes et des mœurs villageoises opposées aux villes: *Peñas arriba* (1895) de José María de Pereda, un des sommets du roman dit régionaliste espagnol. Et aussi *A cidade e as serras* (1900) d'Eça de Queirós, pour le thème du retour à la terre, au domaine bien géré, opposé à l'hôtel particulier parisien, le 202 Champs Elysées, et pour les lectures que le roman favorisera pendant les années de conservatisme salazarien. Et encore le développement lent du roman franco-canadien, dit "du terroir", inauguré avec *La terre paternelle* (1846) de Patrice Lacombe auquel ne s'opposera le roman de la "ville" qu'à partir du milieu du XXème siècle, avec *Au pied de la pente douce* (1944) de Roger Lemelin et *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy. Il n'est pas exagéré ou simplificateur de définir l'idéologie du roman du terroir par la célèbre formule de ce roman canadien d'adoption *Maria Chapdelaine* (1921) du Breton Louis Hémon: "Au pays de Québec rien ne doit mourir et rien ne doit changer." La terre du Québec est cet espace à la fois physique et humain dans lequel un équilibre, une harmonie sont possibles, non sans travail et sacrifices, valeurs que le roman s'emploie à exalter. Mais on rappellera que cette terre et ces valeurs sont opposées, jusque dans le système des personnages, c'est-à-dire des prétendants de Maria, à l'espace du progrès et des villes: les Etats-Unis.

On notera aussi que le genre "roman du terroir" permet d'éviter d'autres classements ou définitions dans lesquels interviendraient les notions de "province" ou de "région", qui seraient tenues tout à la fois comme maladroites, intempestives, inadaptées appliquées à un champ littéraire en voie d'autonomisation. Pour le chanteur Gilles Vignault, le Québec est "le pays", un territoire qui est plus qu'une province, pas seulement parce qu'il est, à l'origine, la fédération de quatre provinces. Mais c'est une "province qui se perçoit comme nation" (Yannick Gasquy-Resch, *Littérature du Québec*, Edicef/Aupelf, 1994: 7). La distinction, au début du XXème siècle, entre "régionalistes" et "exotistes" ou "universalistes", pour intéressante qu'elle soit, relève de l'histoire littéraire. C'est en fait la thématique de la terre et l'idéologie qui en découle qui sont à même de définir une production littéraire qui s'étend sur tout un siècle.

\*

La “région” peut cependant offrir des perspectives d’études utiles dans la mesure où elle s’inscrit aisément dans un champ de réflexions qui relève de ce qu’on a pu nommer la géocritique. Dans la mesure également où la réflexion sur la production littéraire dans un contexte géographique permet de mieux cerner plusieurs niveaux ou orientations d’un imaginaire géographique que relève, selon nous, de ce que nous avons appelé la géosymbolique (“De la géocritique à la géosymbolique: littérature générale et comparée et géographie”, *Littératures et cultures en dialogue*, l’Harmattan, 2007: 97-125).

Il est des découvertes, des naissances, pourrions-nous dire, d’ordre régional qui sont capitales pour l’expression et le développement de certains espaces culturels. Le Triestin Scipio Slataper fait entrer au début du XX<sup>ème</sup> siècle le plateau de quartz de l’arrière-pays (*il carso*) dans la littérature “italienne” avec son livre *Il mio carso* dans le même temps où Trieste naît à la littérature avec Italo Svevo. Un autre Triestin, Claudio Magris, fait une synthèse culturelle et littéraire du Danube, du bassin danubien, dans un livre inclassable, *Danubio*. En remontant le temps, Claire-Eliane Engel a montré, dans une thèse originale, la naissance des Alpes en littérature (*La littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles*, Chambéry, 1930).

Il est des écrivains pour lesquels on peut parler d’imaginaire géographique. On pense à l’ex-professeur d’histoire-géographie qu’a été Julien Gracq, si attaché aux bords de la Loire. Mais parlera-t-on en ce cas de “région”, de “pays”, d’amour de la province qui trouve avec le bourg de Saint-Florent le Vieil des moyens sans cesse renouvelés de s’exprimer? Allons plus loin: la précision, ici, en apparence géographique, a-t-elle encore un sens? Cependant, un écrivain comme Gabriel García Márquez utilise spontanément, dans ses entretiens avec Plinio Apuleyo Mendoza, le mot “région” pour parler de la Caraïbe “où il est né” et celui de “zone” pour d’autres régions de Colombie (*El olor de la guayaba*, Barcelona, Bruguera, 1982):

“En la región donde nació hay formas culturales de raíces africanas muy distintas a las zonas del altiplano donde se manifiestan culturas indígenas. En el Caribe al que pertenezco, se mezcló la imaginación desbordada de los esclavos negros africanos con la de los nativos precolombinos y luego con la fantasía de los andaluces y el culto de los gallegos por lo sobrenatural.”

Nommer des réalités géographiques pour éclairer des formes culturelles et littéraires ne pose aucun problème au romancier. En revanche, l’écrivain d’origine haïtienne fixé au Canada, Dany Laferrière, réagit vivement face à des étiquettes géographiques, sans doute parce qu’elles mutilent ou dénaturent son projet littéraire, son imaginaire: “Le premier qui écrit que j’ai un style tropical ou que je suis un écrivain caribéen, je lui casse la gueule” (*Le Monde*, 17-V-2002). Il a écrit récemment un roman intitulé, par dérision et goût de la provocation: *Je suis un écrivain japonais*.

La "zone", au même titre que la "région", semble être un terme commode pour désigner des espaces du sous-continent américain, et situer certaines formes de littérature, ou définir un vocabulaire propre à ces espaces. Lorsque Carpentier veut refaire l'histoire du roman hispano-américain qui, selon lui, n'a qu'une existence très problématique durant la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, il distingue trois exceptions: les *llanos* du Venezuela et *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, la forêt amazonienne de Colombie et *La Vorágine* de José Eustasio Rivera et la *pampa* avec *Don Segundo Sombra* de l'Argentin Ricardo Güiraldes. Dépassant souvent l'espace régional, les notions de Nord et de Sud orientent profondément l'imaginaire culturel et littéraire. On pense à des espaces, des régions, comme l'Andalousie opposée au nord péninsulaire, à la Sicile et au Mezzogiorno opposés aux "provinces" du Nord, aux représentations mythiques du Nord dans les lettres canadiennes (Jack Warwick, *L'appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, Montréal, Hurtebise, 1972; Christian Morissonneau, *Le mythe du Nord québécois*, Montréal, Hurtebise, 1978). A quoi l'on ajoutera l'Ouest et le mythe de la frontière sans cesse repoussée, tant au Canada qu'aux Etats-Unis. Autant d'exemples qui montrent l'utilité et la validité de notions géographiques, sans qu'il soit nécessaire, bien au contraire, de parler de littérature régionale.

La "province", on le sait, n'a pas bonne presse: une vie "provinciale", une petite ville de "province", "cela sent la province... Précisons que la province suppose aussi bien un espace rural que des petites villes autour desquelles s'articule un espace précis. Il est difficile de penser la notion de province (et pour certains d'ailleurs inutile) sans prendre en considération ces connotations, ces inflexions péjoratives, dépréciatives. L'approche historique fait apparaître la province comme une expression résiduelle d'un système politique, le système féodal, dans un ensemble (royaume, état) qui est en passe de la faire disparaître: c'est l'aspect politique de ce que nous avons appelé la partie dans ses rapports avec le tout. En littérature, il est significatif que la province (pas seulement en France) s'inscrive dans une vision critique, ou comique, formulée bien sûr à partir du point de vue du "tout", de l'ensemble. La province, et plus encore les types provinciaux font l'objet de représentations souvent caricaturales. On songe à certaines comédies de Molière qui tournent à la farce, de la part d'un dramaturge qui a fait ses premières armes en sillonnant les provinces: *Monsieur de Pourceaugnac*, *la Comtesse d'Escarbagnac*. Il s'agit de présenter le personnage provincial qui s'est déplacé jusqu'à la capitale et à la Cour dans une situation d'infériorité, en privilégiant certains traits de son comportement, de sa culture: l'accent, le costume, les mœurs.

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, c'est l'image du jeune provincial qui monte à la capitale: on le trouve chez Balzac, mais aussi dans les pages où le jeune Mauriac évoque sa visite au maître Barrès, mais encore dans *A capital* d'Eça de Queirós. La montée à la capitale est un

des grands thèmes du roman bourgeois ou réaliste. Et, sous cet angle, on soulignera l'originalité de *l'Education sentimentale* de Flaubert qui s'ouvre sur retour en province du jeune Frédéric Moreau. Par la suite, l'opposition Paris/province traverse le roman et se termine, comme l'on sait, de façon douce-amère, désenchantée, avec les souvenirs des premières frasques de deux jeunes provinciaux. On retrouve l'inversion des rapports Paris/province au profit de cette dernière dans les *Lettres de mon moulin* d'Alphonse Daudet, des textes envoyés depuis le moulin dont se rend acquéreur dès le début le narrateur. Mais il est aisé de constater que le point de vue sur la Provence dépend plus du destinataire parisien que du provençal occasionnel qui inclut d'ailleurs dans ce Midi des images et des souvenirs de Corse et de l'Algérie.

Il est clair que la province se détache difficilement de ses relations complexes avec le pouvoir central. Sans doute, le fin connaisseur des lettres romantiques que fut Pierre Moreau a eu raison de mettre à profit un colloque sur le centenaire de la révolution de 1848 pour rappeler, dans un article consacré à "La littérature et le retour à la province", que "toute une part du socialisme de 1848 (...) toute une part du réalisme (...) sont d'origine provinciale." (*Actes du IVème Congrès international d'Histoire littéraire moderne*, Paris 1948, Boivin éd., 1950: 83-89). Mais "l'esquisse du plan" qu'il propose pour une "histoire du sens de la province dans la littérature française" suscite quelques remarques et des réserves.

Prenant la littérature comme une sorte d'organisme vivant, il voit dans la province "le berceau de son enfance", en se référant à la Pléiade, à Rabelais, à *l'Astrée* qui se déroule sur les bords du Lignon. Il poursuit en évoquant les aventures de provinciaux venus à Paris, puis l'intérêt pour le folklore, et le rôle joué par des "coins de France" où "le réveil provincial" s'affirme surtout chez "ceux où résiste obscurément l'indépendance des souvenirs" (Bretagne, Alsace, Pays d'oc). C'est en une formule habile envelopper l'Alsace d'Erckmann-Chatrian et la Provence de Mistral, un trajet qui mène de l'espace pittoresque et de l'éloge du bon vieux temps à l'attitude plus offensive à l'égard de l'espace national qui sera récupéré par le monarchiste Charles Maurras au nom d'une opposition qui fonde l'existence de la "province": le "pays réel" opposé au "pays légal": on ne saurait trouver meilleure confirmation de ce que nous avons identifié comme une relation problématique ou conflictuelle avec l'ensemble clairement identifié comme "national". Ce "réveil" qui se poursuit au long de la seconde moitié du XIXème apporte des "bienfaits": une "solidarité mystique qui unit l'homme aux choses", la "couleur de la terre". Il va jusqu'à voir dans le "régionalisme" (glissement obligé de l'espace provincial au mouvement littéraire) "un effort pour sauver un type humain menacé" et les "*Vraies richesses*" de Giono sont évidemment mentionnées.

Ce qui a été dit sur la "terre" confirme la vision quelque peu idéalisée de la province, une mythification de la province. Celle-ci commence avec une identification simple et féconde: la province comme "terre natale". C'est ainsi qu'on peut expliquer les allusions à la

Pléiade (le Vendômois de Ronsard et le "petit Liré" de Du Bellay qui peut entrer en compétition avec Rome et le Mont Palatin). On pourrait poursuivre avec le Combourg de Chateaubriand et, pourquoi pas, l'Illiers-Combray de Marcel Proust. Marcel Arland, l'une des figures marquantes de la NRF de l'entre-deux-guerres, a publié en 1938 un livre de souvenirs sous le titre *Terre natale* où l'on retrouve non seulement les paysages de la Haute-Marne, mais l'espace privilégié de la maison maternelle. La terre natale est toujours, plus ou moins, d'abord, par une sorte métonymie sentimentale, la maison familiale, le village natal.

La province serait-elle l'une des sources pour la recherche des origines, des "racines"? Elle est sans doute pour certains l'espace de l'enracinement cher à Barrès qui choisit la Lorraine maternelle comme espace pour l'élaboration d'un véritable mythe personnel, et non l'Auvergne paternelle dont il ne restera qu'un nom, son patronyme. Il me semble pourtant que cette fonction qu'on appellera identitaire n'est pas la seule ni la plus déterminante dans l'entrée en littérature de la province. Au privilège du temps des origines, nous opposerons celui de l'apprentissage, des expériences déterminantes pour la personnalité, et plus encore celles qui déterminent une sensibilité, une écriture, un imaginaire. Parlons d'une province qui est tout autant espace que des moments de vie: le Combourg de Chateaubriand, sans doute, mais plus précisément l'étang et la sylphide, la Bourgogne de Colette, un jardin avec ses odeurs et ses bêtes, la Fère-en-Tardenois du jeune Claudel, mais pour ce bout de Champagne qui oriente l'enfant vers "la connaissance de l'Est", perché dans un arbre et balancé "comme une pomme".

Dans cette partie essentielle qui se joue entre la naissance et la formation, je citerai l'un des plus beaux hymnes non à la province, non à la région, alors qu'il s'agit du Sud-Ouest de la France, mais, significativement, au "pays". Roland Barthes est l'auteur d'un article donné en 1977 au journal *l'Humanité* et repris dans le recueil *Incidents* (éd. Seuil). L'homme qui a distingué trois Méditerranées dans son célèbre *Sur Racine*, distingue trois Sud-Ouest. Le premier est "un sentiment tenace de solidarité": "toute nouvelle qui vient de cet espace me touche de façon personnelle". Le deuxième Sud, et la précision est précieuse, n'est pas "une région": c'est seulement "une ligne, un trajet vécu". Passé Angoulême, "un signal m'avertit que j'ai franchi le seuil de ma maison et que j'entre dans le pays de mon enfance." Le troisième est "encore plus réduit": "la ville où j'ai passé mon enfance". Le mot est répété et sera le mot de la fin: "Au fond il n'est de pays que de l'enfance."

On laissera donc les racines et la naissance à l'idéologie et à la politique pour ne garder de la province que sa dimension tout à la fois vécue et poétique. Cette ligne de partage n'est pas aisée à tracer. Dans une étude récente consacrée à trois écrivains originaires du Limousin, sans pour autant participer à l'Ecole de Brive, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et Richard Millet (*La province en héritage*, Droz, 2002), Sylviane Coyault-

Dublanchet récuse bien sûr l'étiquette provinciale ou régionale, voire régionaliste. La notion d'héritage lui permet de considérer que le "terroir" est un miroir où l'homme interroge ses origines, d'où l'idée d'héritage qui l'autorise à inclure la langue, un certain "rapport à la langue française" qui survalorise celle-ci, comme pour "compenser la pauvreté culturelle" du milieu de naissance (2002: 71). Dans le cas d'un autre écrivain du Sud-Ouest, François Mauriac, pour lequel l'espace provincial (les landes ou Bordeaux) se confond avec l'éveil d'une sensibilité, les thèmes de l'adolescence, la solitude et les premières passions ou les souffrances formatrices, on a pu parler de "province intérieure" (Françoise Trigeaud, *Cahiers François Mauriac* 1974/2: 53-64). La formule est non seulement heureuse: elle est juste. Elle permet de comprendre comment l'évocation souvent stylisée de l'espace peut coexister avec d'autres formes littéraires, romanesques, comme le roman familial, les mémoires, la littérature de confession. L'espace est moins décrit que transcrit, traduit, on voudrait dire filtré. Pour autant, il ne cesse d'être questionné par l'écrivain comme un périmètre magique, à la fois dans le temps, à commencer par le temps biographique, et hors du temps, dans une durée qui n'a de compte à rendre qu'à la poésie du souvenir.

La "province intérieure" ne peut faire oublier complètement les éléments du réel, les données physiques, géographiques, mais celles-ci sont associées à d'autres, plus intimes, fondues dans le temps de vie du narrateur ou des personnages. C'est une autre façon d'appeler le "pays des chimères", expression empruntée à la *Nouvelle Héloïse* (VI, 8) et qu'emploie Guy de Pourtalès dans ce grand roman tout à la fois familial et d'apprentissage, *La pêche miraculeuse* (1934) qui fait passer des rives du lac de Genève au Jura, de la Suisse paisible à l'Europe embrasée par la Première Guerre mondiale. C'est encore la "province intérieure" qu'il faut invoquer pour rendre compte d'une autre grande aventure romanesque, *Mau tempo no canal*, de Vitorino Nemésio. Bien sûr, les Açores sont l'espace natal du romancier, tout comme il est celui de la plupart des personnages, à commencer par l'héroïne, Margarida Clark Dulmo. Double d'un grand amour qui a profondément traversé la vie du romancier (et ce n'est pas tomber dans la petite anecdote biographique), elle est aussi l'expression, la figuration poétique de l'archipel tout entier dont on saurait dire s'il est province ou région. L'archipel dans sa force tellurique, superbe et terrible, vient dialoguer avec la singulière et énigmatique beauté de l'héroïne.

Nous voici loin des sarcasmes adressés à la province. Aussi peut-on citer les louanges adressées à l'espace provincial, à son mode de vie par la romancière Augustina Bessa Luis, dans une chronique (*Vibração simpática*), datée du 25 avril 1970 reprise dans *Alegria do mundo II* (Guimarães, 1998: 34-35). Si elle regrette ce qu'elle appelle "la perte du grand rythme provincial" / *a perda do grande ritmo provinciano*, c'est que la province permet à l'âme d'apprendre à se connaître. Inversant la logique des discours habituels (mais n'oublions pas son goût pour le paradoxe et les aphorismes), elle considère que la "fuite" loin



des campagnes et la "recherche" des "centres urbains" ne relèvent pas tant d'une économie déficiente que d'un "appauvrissement des modèles d'action qui résidaient dans la hiérarchie provinciale". Voilà pourquoi l'esprit provincial ne saurait être "limité", mais au contraire porteur de "quatre constantes": "force, sacrifice, incarnation et prière humaine"/ *força, sacrificio, encarnação e oração humana*. Ou encore: "courage, devoir, foi et haute envolée du cœur"/ *valentia, dever, fé e alto voo do coração*. Cet éloge de la province, comme il y a eu l'éloge du village, est aussi à lire comme un *plaidoyer pro domo*. Non pas que Agustina soit un écrivain provincial ou régionaliste! Mais, pour ne prendre en considération que son entrée en littérature, *Mundo fechado* et *A Sibila* sont de surprenants faux romans régionaux dans lesquels figurent, consignés et altérés et comme parodiés, tous les éléments, les ingrédients du roman rustique, campagnard, régional. De même, ce sont de faux romans familiaux et des romans d'apprentissage qui débouchent sur le seul thème important: celui de l'écriture, de la vocation. Pourtant la région d'Amarante est la seule et unique référence explicite pour donner force et cohérence à l'espace romanesque.

Une fois encore, "province", "région" montrent dans le même temps leur évidence et leur inutilité, leur inadéquation pour définir un type de littérature qui fait pourtant référence, de façon explicite, à des espaces définis, circonscrits.

\*

On peut appeler "lieu" cet espace circonscrit, cette portion d'espace qui, dans le cas qui nous occupe, revêt une extension variable: un "coin" de terre, un espace provincial, régional, une réalité géographique (lac, montagne, colline), une ville, voire un espace précis, réduit à une demeure, un monument. Le lieu se conçoit comme partie d'un espace fondamentalement hétérogène, une hétérotopie qui privilégie arbitrairement des portions d'espace dans lesquels s'expriment un investissement symbolique indissociable de l'écriture. Le lieu est non seulement circonscrit, il est un espace relationnel. Pas de lieu sans présence, sans regard, sans moment de contemplation. C'est la relation qui donne son sens au lieu qui est plus proche de la notion de paysage que de celle d'espace: pas de lieu sans expérience personnelle, émotionnelle, qui deviendra, avec l'écriture, expérience poétique.

Je songe à *La colline inspirée* du "Lorrain" Barrès, rêvant devant des "lieux où souffle l'esprit", à Miguel Torga dressé sur le promontoire de São Leonardo de Galafura, à Philippe Jaccottet arpentant les alentours de Grignan, sa patrie d'adoption. Mais aussi à Pétrarque racontant son ascension du Mont Ventoux (et en ce cas, peu importe que l'ascension ait été réelle ou métaphorique: c'est la réalité géographique précise qui compte) ou, plus proche de nous, la villa Hadriana dont la découverte a été déterminante dans l'imaginaire de Marguerite Yourcenar. Inutile de poursuivre: ces exemples illustrent ce que les Anciens appelaient

“génie du lieu” que les Romantiques ont redécouvert et que Michel Butor s’est réapproprié pour définir les multiples aspects d’une littérature voyageuse, viatique.

Cette poésie du lieu à laquelle certains écrivains sont sensibles et qui n’est pas très différente de la “province intérieure” a pris récemment de nouvelles dimensions et une dynamique d’une tout autre ampleur avec les essais du Martiniquais Edouard Glissant et leur utilisation par le romancier de la Créolité, Patrick Chamoiseau. On se bornera à rappeler que dans *l’Eloge de la créolité* (Gallimard, 1989) l’écrivain, en particulier celui de l’espace caraïbe, est un “concepteur d’espaces”. Dans *Ecrire en pays dominé* (Folio, 1997: 227), Chamoiseau reprend l’idée de “lieu”, de “lieux” qui définit, selon Glissant, les espaces antillais et qui s’oppose à la notion de “territoire”. La “notion glissantienne de lieu”, écrit Chamoiseau, “prit pour moi son ampleur en un chapelet inépuisable que mon rêve égrenait.” Il s’ensuit une longue série d’oppositions entre le lieu “ouvert et (qui) vit de cet ouvert” et le “territoire (qui) dresse frontières”, entre le territoire “qui s’arme d’unicité” et le lieu “(qui) est diversité”. Dans *l’Eloge de la Créolité*, la diversité est nommée “diversalité”. Ce néologisme s’oppose ainsi plus fortement à l’universalité, tenue pour fondement d’une culture européenne et colonisatrice. Le sentiment du “Divers” auquel se réfèrent les écrivains de la Créolité et Glissant est emprunté aux notes de Victor Segalen réunies en vue d’un *Essai sur l’exotisme* qui n’a jamais été achevé. Le détail est d’importance: il ne faudrait pas chercher dans ces notes une démarche qui débouche sur un système de pensée. Il n’en est pas moins vrai que ce texte, publié pour la première fois en 1955, puis réédité en 1978 chez Fata Morgana et en 1986 en Bibliopoche, a connu un assez vif succès.

Parmi les différentes lectures qu’a suscitées ce petit texte, touffu et dense, je retiens celle que propose Pierre Citti dans sa thèse: *Contre la décadence. Histoire de l’imagination française dans le roman (1890-1914)*, PUF, 1987. L’essai est remis dans le contexte de la “décadence”, à la charnière du XIXème et du XXème siècle. Segalen, comme d’autres écrivains (Clandel, Psichari), est en quête d’énergie: “prendre l’énergie pour modèle de l’exotisme en opposant le sentiment du Divers à l’Entropie qui mixe la “pâte tiède” de l’uniformité” (1987: 265). Ce “rêve d’énergie” implique une foi en la création littéraire qui déborde tout esthétisme. L’exotisme est “le pouvoir de concevoir autre”. Segalen prend comme exemple abouti “le Centaure” de Maurice de Guérin. Il s’agit de créer mais en même temps de se transformer soi-même, de faire naître un homme nouveau.

L’exotisme de Segalen est rêverie non sur un lieu (réduction exotique) mais sur l’espace, une rêverie qui est approfondissement du lieu en espace de création et transformation du dedans de ce nouveau voyageur qu’il imagine dans *Stèles*: “La sensation d’exotisme augmente la personnalité, l’enrichit, bien loin de l’étouffer (...). L’exotisme n’est vraiment pas affaire de romanciers exotiques, mais de grands *artistes*” (fragments de 1911, 1986: 67, 69). L’exotisme tel que l’entend Segalen est “le sentiment que nous avons du

Divers" (1986: 75). Or, cet exotisme "décroît" (1986: 93) et le Divers "décroît": "Là est le grand danger terrestre. C'est donc contre cette déchéance qu'il faut lutter." (1986: 95). Ainsi conçu, l'exotisme est l'espace qui se confond avec l'universel et qui assure le plein épanouissement, la régénération de l'individu et la totale expression de l'artiste authentique, de l'homme qui crée et ne reproduit pas. Le pire danger qui guette l'homme, pour Segalen, est l'uniformisation du monde habité, la disparition du Divers, le risque de perte de toute Energie, de toute possibilité de Vie et de Création. Cette position, cette situation de l'homme, au sens existentiel, sont tout à la fois philosophiques et esthétiques.

La position exigeante de Segalen illustre le climat spiritualiste caractéristique de la fin de siècle. Mais l'analyse de Pierre Citti vient relancer nos interrogations autour de l'idée de région, lorsqu'il avance, et il a l'histoire littéraire et l'histoire des idées pour lui, que "Régionalisme et exotisme se développent ensemble." (1987: 244). Il poursuit:

"Ils se contredisent moins qu'ils ne témoignent différemment d'un même désir de trouver des sources d'énergie vitale. Si l'un tente d'approfondir le secret de l'enracinement, l'autre vient conjurer l'entropie par l'invention du "Divers" – comme dit Segalen. Par là tous deux accordent une importance essentielle non seulement au "cadre", mais aux vertus du lieu."

On voit tout ce qu'il peut y avoir de stimulant, voire de provocant, dans cette mise en parallèle. On ne sera pas surpris que la littérature "régionaliste" soit valorisée en ce que le retour à la terre est précisément ressourcement, moral et spirituel, et quête d'énergie, des impératifs d'ordre philosophique en cette fin de siècle, et pas seulement en France. Pierre Citti ne manque pas, par ailleurs, de signaler que "le roman régionaliste continue d'exprimer l'anti-intellectualisme, le culte des énergies et la quête de la race qui ont principalement marqué les années 1890." Ce serait une façon d'illustrer les relations conflictuelles de la partie avec le tout dont nous parlions plus haut. A propos d'un écrivain Alphonse de Châteaubriant, Prix Goncourt 1911 pour *Monsieur des Lourdines* (un étonnant parallèle est à faire avec *Peñas arriba*, déjà mentionné, dans la mesure où il s'agit du ressourcement de l'individu), mais fondateur d'un hebdomadaire "collaborationniste" en 1940, il a soin de préciser qu'il n'y a "nulle fatalité pour que l'hymne des énergies de la terre devienne l'apologie de la force en général, national-socialiste en particulier." Et il cite l'exemple de Giono, "pacifiste" en 1939, avec *Que ma joie demeure*. Or, l'exemple est curieusement choisi puisque des textes de Giono, sincèrement pacifiste, voire libertaire, ont été, à l'insu du romancier, enrôlés dans ledit hebdomadaire, *La Gerbe*. D'où les ennuis qu'a connus le romancier après la guerre.

Sans entrer plus avant dans des détails délicats ou douloureux, redisons que l'apologie de la terre, natale ou adoptive, comme principe moral individuel ou collectif, ne peut aboutir qu'à transformer l'idéalisme de départ, voire la revendication spiritualiste, en

positions, en solutions idéologiques et politiques. Allons plus loin: tout poète a parfaitement le droit de chanter sa “petite patrie”, tout “petit Liré” a autant de valeur littéraire que “le mont Palatin” (je glose Du Bellay). Mais le critique littéraire se méfiera de toute construction poétique qui vise à faire coïncider, par superpositions ou assimilations, un espace, des valeurs morales, une langue, une collectivité. Tout processus de territorialisation ou spatialisation de données culturelles en vue de les assimiler à des réalités naturelles est à examiner attentivement, puisqu’il s’agit d’observer comment l’imaginaire se transforme ou risque de se transformer en système idéologique.

Cette transformation n’est pas inéluctable. Le lieu peut apparaître comme une notion opérationnelle pour questionner l’espace culturel et politique dont il fait partie. C’est le sens de l’entreprise de Glissant. L’écriture du lieu par l’écrivain “nomade”, Kenneth White par exemple, débouche sur une “géopoésie” dont il s’est fait l’avocat talentueux. D’autres écrivains voyageurs, Nicolas Bouvier ou Michel Butor, élaborent une véritable stratégie spatiale pour faire du lieu un moment de remise en question intime (Bouvier), ou culturelle (Butor).

On retiendra de ce débat plusieurs questions qui mériteraient de plus amples examens. Et d’abord l’opposition entre lieu et espace, présente chez Segalen, et qui se trouve exprimée de façon éclairante dans la présentation faite par Claudel de la “Pagode chinoise”, dans *Connaissance de l’Est* (Citti, 1987: 272):

“Le lieu religieux, ici, n’enferme pas (...) Multiple, de plain-pied avec le sol, il exprime, par ses relations d’élévation et de distance des trois arcs de triomphe ou temples qu’il lui consacre, l’Espace (...)”

L’exemple nous ramène à une parfaite illustration du génie du lieu. Encore faut-il voir que ce lieu aurait pu susciter une description pittoresque, des effets d’exotisme qui auraient transformé le lieu en décor. Ici, le dépassement du lieu en Espace, avec majuscule, s’explique sans doute par le souci de dégager la spiritualité inhérente au lieu évoqué. Ainsi la pagode n’est pas un lieu décrit, mais un lieu construit, réélaboré, réinterprété. On peut de cet exemple retirer un enseignement: on ne saurait exclure, minimiser la transformation toujours possible du lieu en une scène exotique, pittoresque: c’est la grande tentation de la littérature régionaliste, mais aussi d’autres productions littéraires. De fait, toute une partie du premier réalisme, au XIX<sup>ème</sup> siècle, développe, avec la littérature *costumbrista* régionaliste en Espagne, une peinture complaisante, volontiers comique ou festive, des lieux et des mœurs qui correspond aux stratégies de l’écriture exotique ou plutôt des effets exotiques tels que j’ai pu les mettre au jour (fragmentation, théâtralisation, féminisation ou sexualisation).

Il me paraît pour le moins révélateur qu’un romancier comme Alejo Carpentier définisse la tâche du futur romancier hispano-américain en mettant d’abord en avant deux nécessités complémentaires: “se déséxotiser”/ *desexotizarse* et “se déprovincialiser”/

*desprovincializarse*, autant dire tourner définitivement le dos à des représentations expressives, pittoresques, produites par le regard distancié propre à l'écrivain européen. Le deuxième impératif est d'essayer d'atteindre à travers le local l'universel. Il cite à cet effet dès 1933 Unamuno et il prendra plus tard l'exemple de Faulkner qui a su "élever à la catégorie d'universel ce qui est simplement local". Cet impératif, tout autant éthique qu'esthétique, a son explication: d'une part, il définit Carpentier comme un écrivain humaniste, épris de modernité, soucieux d'affirmer une nouvelle identité américaine après des décennies d'imitation et de rompre avec une littérature épigonale; d'autre part, il exprime l'ambition d'être, ici et maintenant, le "classique" dont le continent a besoin. J'ai nommé cette ambition le complexe d'Ithaque, faire de son petit bout de terre un lieu exemplaire.

J'ai également proposé une autre définition possible de cette nouvelle littérature en empruntant à Octavio Paz la notion de *literatura de fundación* dans *Puertas al campo* (1966) pour définir le projet d'une littérature hispano-américaine enfin dégagée des modèles européens. Lorsque Carpentier reprend à son compte le mot d'ordre de Simón Rodríguez, mentor de Bolívar ("Nous devons être originaux"/*Tenemos que ser originales*), il est au plus près de ce que nous cherchons à définir comme littérature de fondation: proposer une écriture moins originale qu'inaugurale, mettant à profit tous les apports les plus modernes (dépassement du surréalisme par le merveilleux, par exemple), une écriture spatialisée, expression au plan verbal (mots agglutinés, mots-valises) de l'état du monde caraïbe, à la fois chaos primordial et ordre poétique qu'il s'agit de transcrire. Nommer les choses, c'est célébrer pour une communauté de langue et de culture, les richesses d'un espace encore à découvrir.

Ecrire le lieu, transcrire l'espace fait partie d'une écriture de fondation: il s'agit de faire passer dans les mots, dans l'ordre de la culture ce qui avait échappé jusque là au processus civilisationnel de l'homme. C'est très exactement le contraire de la littérature dite régionale écrite pour dénombrer et gloser les vertus inhérentes à l'espace, posées comme existantes *a priori*. On prendra comme modèle de littérature de fondation le début de *Cien años de soledad*: les choses étaient si nouvelles qu'elles n'avaient pas de nom. Au romancier de poursuivre et parachever l'invention d'un monde.

On peut penser à d'autres espaces moins littérairement célèbres que Macondo. Et d'abord la petite Acadie d'Antonine Maillet, terre longtemps niée, annulée par la colonisation anglaise, mélange de terres et d'eaux et qui ne vit proprement que par ses lignages qui sont disposés pour coloniser l'espace, l'humaniser en lieux et les cultiver. On saisit l'importance de décliner les liens de parenté pour s'orienter dans le temps et dans l'espace. Ecrire l'Acadie passe par la personnification d'un espace communautaire, mais aussi par sa poétisation, par l'exploitation de la poétique des quatre éléments. Il faudrait reprendre la fin

de *Pélagie-la-Charrette* et voir comment la remontée, fondatrice en elle-même, des chariots depuis la Louisiane se conclut par la diaspora des familles pour mieux occuper l'espace.

Si l'on prend l'exemple du combat poétique et politique du Jurassien Alexandre Voisard pour dégager son "pays" (ni région, ni nation, ensemble de lieux en chemin vers la constitution d'un tout signifiant) de la tutelle de Berne et en faire un canton (francophone) à part entière, on voit aussi comment une littérature militante se change en littérature de fondation. L'*Ode au pays qui ne veut pas mourir*, composée en 1968, reprise sur la place publique en chœur par dix mille personnes, est vite devenue l'expression inaugurale d'une aspiration identitaire irréversible. Saluée par d'autres poètes (par le Valaisan Maurice Chappaz), la poésie de Voisard a en effet d'emblée acquis cette dimension que l'on appellera fondatrice parce qu'elle a su dire pour une communauté la spécificité d'une histoire, d'un espace. La poésie dans le temps même où elle se dit se fait acte de naissance et archive, chant et arme, dénonciation et célébration.

L'écriture de l'espace, le choix de lieux exemplaires chez le Suisse Ramuz, l'agnostique, est d'essence religieuse et épique: elle est contemplation, célébration, communion. Je pense aux chroniques poétiques de communautés attachés à des lieux précis: *Derborence*, *Passage du poète*. La littérature de fondation est proprement créatrice de communautés; au-delà de coordonnées comme la région ou la province. On rappellera la formule de l'auteur de *Besoin de grandeur*: "Exprimer, c'est agrandir." Et encore cette interrogation essentielle: "Un petit pays est-il condamné par sa petitesse à ne pas connaître la grandeur?" Un idéal moral et esthétique à la fois l'amène, lui aussi, à traiter le local comme une expression inséparable de l'universel.

A ces chantres de la terre il faut bien sûr ajouter le nom du grand écrivain tellurique que fut le Portugais Miguel Torga et citer, répéter son aphorisme: "L'universel c'est le local sans les murs"/ *O universal é o local sem paredes*, tiré d'une conférence faite en 1954 au Brésil. Torga n'a cessé d'écrire sur le bout de terre qui l'a vu naître. Assurément, l'un des plus grands honneurs qu'on a pu lui faire (et qui montre à quel point son entreprise de fondation, personnelle, collective et universelle, a été comprise) a été d'apposer de son vivant, au printemps 1989, une plaque à l'entrée de sa province, avec un extrait de son texte *Portugal*: "Il me plaît d'être le portier de mon Royaume."/ *Gosto de ser o porteiro do meu mundo*. Gardien de la terre, pierre parmi les pierres, mais baptisée de mots, il est changé en vigie verbale et minérale, stèle première.

\*

Il faut décidément conserver et approfondir la notion de "lieu", l'écriture d'un espace, sa poétisation, voire sa mythification, pour saisir ce qu'est l'écriture fondatrice, en son

principe essentiel. Il est complexe tout autant qu'ambitieux. La mise en mots d'un espace, le passage par l'écriture d'un ordre naturel à un ordre culturel pourrait bien faire partie de ce que Mallarmé a pu appeler la "tâche spirituelle" de la poésie. C'est de "douer d'authenticité notre séjour". La formule recoupe étonnamment le "habiter poétiquement" de Hölderlin. Cette tâche rapproche l'écriture de fondation de l'élaboration mythique: il s'agit de dire, de montrer, d'expliquer un bout de monde, d'en faire l'histoire, de le constituer en savoir, de le rendre habitable, au plan moral et symbolique, d'en faire un monde possible et surtout exemplaire. Il ne s'agit nullement, redisons-le, de faire coïncider un espace avec une langue, ce qui est le propre de l'idéologie. Dans la question qui nous occupe, il s'agit au contraire de faire que la lettre, par sa force poétique, donne à l'espace, au réel, comme l'on dit, sens et cohérence.

La prise en compte de notions qui appartiennent à la géographie oblige à un réexamen de la nature et des modalités de fonctionnement de l'imaginaire littéraire. Sans doute est-ce parce que la géographie, comme d'autres sciences humaines, donne accès plus aisément à ce que nous nommons "réel" *avec lequel et contre lequel s'élabore toute création, littéraire ou artistique*. Les rapports qu'entretiennent la littérature et la géographie nous ramènent à un problème qui me semble essentiel, dès lors que l'on veut penser en termes généraux la question de la création, de la poétique en général, à savoir une relation conflictuelle, mais dialectique, entre la liberté (on disait jadis l'inspiration) et la contrainte (on parlait jadis d'imitation, de respect de la tradition, des règles) dont le choix de la forme et la présence d'une matière, d'un enjeu sont les deux manifestations les plus évidentes.