



lasemaine.fr2010

FLUP 15-18 mars

Organisation :
Ana Paula Coutinho
Maria de Fátima Outeirinho
José Domingues de Almeida

ISBN: 978-972-8932-72-5



Table des matières

| | |
|--|----|
| <i>Une semaine qui se poursuit</i> | 2 |
| Dominique Viart - <i>Littératures contemporaines française et francophones : divergences et convergences</i> | 4 |
| Maria Hermínia Amado Laurel - <i>Lectures d'écrivains : 'vision du monde' et référents littéraires dans la correspondance d'Alice Rivaz</i> | 34 |
| Re(visões) de Camus em Portugal | |
| Marcello Duarte Mathias (<i>Depoimento</i>) | |
| Roberto Merino - <i>Camus, o nosso contemporâneo</i> | 55 |
| Maria Luísa Malato Borralho - <i>Camus, a poltrona e a História ou três razões para ler Camus</i> | 57 |
| Pedro Eiras - <i>Lendo Camus – eu, visitante, um pouco ladrão</i> | 66 |
| | |
| Écrit d'ici | |
| François Emmanuel - <i>Où niche l'hibou?</i> | 73 |
| | |
| <i>La semaine à l'affiche</i> | |
| | |
| Album | |



Une semaine qui se poursuit

S'inscrire dans les devoirs commémoratifs du calendrier sans pour autant succomber à la routine de la réédition pure et simple, telle est la gageure qu'ont essayé de tenir les Organisateur·s de lasemaine.fr 2010.

Il s'est agi, cette année, de mettre en relief plusieurs apports et voix qui illustrent la richesse de la production culturelle francophone contemporaine au sens large. Dès lors, une réflexion sur les complexes et improbables étanchéités du domaine littéraire hexagonal et de celui des espaces francophones pluriels s'imposait que Dominique Viart entreprend judicieusement. Une chose est sûre : les destins de ces deux perspectives géoculturelles du fait littéraire apparaissent intimement liés et devraient, à le lire, augurer d'un renouveau prometteur pour l'écriture narrative en langue française.

Nous n'en voulons pour preuve que la sensibilité légèrement baroque de l'écriture d'un écrivain belge de langue française tel que François Emmanuel, qui par ailleurs est psychologue, et qui assure au cours de « la semaine » une « Résidence d'Auteur » dont nous est restée cette *niche* du hibou, que l'on se plaira à guetter dans ses moindres petits gestes. Ou encore le parcours de vie et d'écriture de l'écrivaine suisse romande d'Alice Rivaz, dont Maria Hermínia Amado Laurel s'avère une lectrice critique et attentive.

Et puis la culture est faite d'images, de mots et de sons. Les images qui nous touchent comme ces rencontres fugaces et impromptues, la nuit, à la faveur d'un voyage en train, comme les rend si bien le film du Suisse Frédéric Choffaz : *La vraie vie est ailleurs*. Les sons qui font s'épouser rythmes, langues et poèmes, comme le spectacle *Avé Césaire* autant chanté que déclamé par Frédéric Pagès.



Et ces *mots* français, ainsi que d'autres réalités culturelles francophones, que nos étudiants ont volontiers et librement illustrés sur des affiches qui ont fait la beauté de nos ternes couloirs de faculté.

Enfin, comment ne pas évoquer, en 2010, cinquante ans après la disparition d'Albert Camus, son œuvre littéraire qui a marqué plusieurs générations et dont plusieurs questions d'ordre éthique, sinon même esthétiques, sont toujours d'actualité ? Nous avons choisi d'entendre le point de vue de certains de ses lecteurs portugais, ceux qui d'une certaine façon, ont fait résonner la voix camusienne au Portugal : Marcello Duarte Mathias, Roberto Merino, Maria Luísa Malato Borralho et Pedro Eiras.

C'est dire combien la Francophonie demeure vivante et plurielle dans les manifestations qu'elle met en œuvre et dans les voix qui la portent. Un incessant défi et une irrésistible invitation. Rendez-vous est d'ores et déjà pris pour une prochaine « semaine ».

*Les Organisateur*s

Ana Paula Coutinho
Maria de Fátima Outeirinho
José Domingues de Almeida



**Littératures contemporaines française et francophones :
divergences et convergences**

Dominique VIART

Université Charles de Gaulle - Lille 3

Institut Universitaire de France

La question des limites et des frontières est, on le sait, l'une des plus délicates à traiter. L'Histoire politique nous en a donné maints exemples et continue de le faire dans bien des zones géographiques du monde. Mais cette question n'est pas moins délicate en matière intellectuelle, car comme l'écrivait déjà Wittgenstein à propos du sens et du langage, définir une limite ou une clôture suppose que l'on puisse penser à la fois l'en deçà et l'au-delà de cette limite. Ce qui est bien rarement le cas, car nous sommes situés, d'un côté, ou de l'autre. Et de cette situation procèdent toutes les déformations de perspective et de point de vue. Difficulté à laquelle il faut ajouter l'instabilité des limites mêmes, à supposer que l'on ait pu en établir : nous vivons dans un monde de circulations, de porosités, d'hybridations et de métissages.

C'est à ce type de problème que je me suis d'abord trouvé confronté en acceptant l'invitation qui m'a été faite – et dont je remercie vivement mes collègues de l'Université de Porto - de parler des différences et convergences notables entre la littérature contemporaine *française* et la littérature contemporaine *francophone*. Le sujet est à la fois complexe et passionnant. Mais il requiert des compétences extrêmement larges que je ne me targue pas de posséder. En effet, et je vais y revenir très vite : il faut pour répondre précisément à ce type de questionnement à la fois bien connaître la littérature française de ces dernières années et l'ensemble des littératures francophones, qui sont elles-mêmes diverses, multiples et plurielles. Il serait erroné de prétendre à la cohérence du corpus sous



prétexte qu'il s'écrit dans une seule et même langue¹ et il faudrait pouvoir se situer de part et d'autre des multiples frontières culturelles qui en étoilent les usages : Alain Mabanckou le souligne avec raison dans le journal *Le Monde* : « La littérature francophone est un grand ensemble dont les tentacules enlacent plusieurs continents ».

Or, si je crois pouvoir rendre compte de la littérature française d'aujourd'hui, à laquelle j'ai consacré déjà près de vingt ans de recherche, je suis loin de prétendre à la même connaissance pour les littératures francophones, que je lis forcément avec moins d'assiduité quoique avec grands intérêt et plaisir, par manque évident de disponibilité. Avant donc d'esquisser tout de même ces différences et ces cousinages, je remercie les lecteurs d'accorder à mon propos l'indulgence que l'on a pour qui se risque hors de son territoire d'élection et de lui apporter les compléments et ajustements qu'ils estimeront nécessaires. Après avoir esquissé une répartition des corpus, je tenterais donc tout de même de mettre en évidence quelques différences, particulièrement en m'interrogeant sur leur nature culturelle et esthétique, avant de montrer comment des préoccupations et des enjeux proches peuvent être traités selon des approches différentes qui n'interdisent pas, au contraire, bien des croisements et rencontres.

Préambule : la difficile circonscription des domaines

Il me paraît important de réfléchir, en premier lieu, à ce qui circonscrit les deux domaines dont nous parlons, sachant, je viens de le rappeler, que lorsque je dis « deux », je suis déjà dans l'erreur, car il n'y a pas *une* mais *des* littératures francophones. Aussi n'est-ce donc pas à un duo, encore moins à un duel, que je vous convie, mais à une réflexion sur la

¹ L'expression « langues françaises » au pluriel est d'ailleurs de plus en plus utilisée – parfois non sans réticences. Le numéro n° 451 du *Magazine littéraire* (mars 2006) est ainsi intitulé « défense et illustrations des langues françaises ».



constellation disparate des littératures contemporaines de langue française. La question est d'autant plus délicate que, outre les difficultés pragmatiques que je m'apprête à dire, elle est parfois considérée comme proprement impertinente par des écrivains qui, comme Alain Mabanckou, s'agace de voir librairies et bibliothèques séparer en deux rayons différents les productions *françaises* et *francophones* (Cf. Mabanckou: 2006). Mais la réflexion que je propose ici n'est pas de discrimination. Il ne s'agit pas de construire un quelconque *apartheid* littéraire ni de réserver des rayons d'étagères, comme autrefois des autobus ou des toilettes, à certaines « catégories » d'écrivains. Il s'agit de définir des corpus d'étude. Dans le livre qu'avec Bruno Vercier nous avons consacré à la littérature contemporaine (Cf. Viart & Vercier, 2005 et 2008), nous avons décidé, à l'encontre de ce qui se pratique souvent dans ce genre d'essais, de ne traiter que de la littérature *française*, choix qui a été plusieurs fois mis en question, souvent de manière polémique, soit par des lecteurs convaincus que la littérature française est déclinante et que seule(s) la ou les littérature(s) francophone(s) connaîtra(en)t une impressionnante vitalité², soit par des francophonistes qui récusent les critères par lesquels nous tentions d'esquisser un partage des corpus. Dans un excellent article consacré à Assia Djébar, José Domingues de Almeida (2006) note ainsi : « Dans un sous-chapitre on ne peut plus insignifiant sur la question de la taxinomie française ou francophone, ces auteurs avouent leur incapacité à dégager d'autres critères d'approche que le lieu de publication, édition et la réception » (Viart & Vercier, 2008: 9). A vrai dire, le passage incriminé ne constitue pas un « sous-chapitre » de notre livre: il s'agit d'une simple page de l'introduction dans laquelle nous expliquions pourquoi il n'était pas question de francophonies dans ce livre. Je regrette bien sûr que, faute de développements plus circonstanciés, ces arguments aient pu paraître insignifiants, et je remercie M. Almeida de me donner, dans son Université même, la possibilité de les défendre aujourd'hui.

² L'un des propos de notre livre était justement d'aller à rebours de cette *doxa* d'un déclin de la littérature française, dans laquelle se déploient au contraire les œuvres majeures d'auteurs comme Quignard, Michon, Ernaux, Bon, Echenoz, NDiaye... etc.



Le premier argument est déontologique et scientifique. Il relève justement des compétences dont je viens de parler. J'écrivais dans cette page d'introduction : « La langue française est une langue partagée. Plusieurs littératures, très différentes entre elles, l'écrivent. On ne peut raisonnablement, dans les limites d'un seul ouvrage, prétendre en rendre compte de façon synthétique : qui trop embrasse, mal étreint ». Cet argument repose sur une certaine conception de la littérature, qui ne se résout pas à son autonomie radicale selon les définitions théoriques et les approches textualistes dont elle a pu être l'objet, mais l'inscrit au contraire dans le contexte culturel, social, historique, éventuellement aussi politique et économique où elle prend naissance. Il ne s'agit bien sûr pas de *réduire* l'œuvre littéraire à son contexte selon quelque déterminisme radical, mais de comprendre à quel point elle est en dialogue, implicite ou explicite avec lui, et ce, même lorsqu'elle prétend s'en affranchir totalement, au risque assumé de n'être plus qu'un « aboli bibelot d'inanité sonore ».

Or, si l'on accepte de considérer que la littérature parle de l'homme, du monde, de l'homme dans le monde, alors il importe de connaître ce monde dont elle parle et d'où elle parle – et aussi sans doute les autres œuvres sur lesquelles peut-être elle se fonde, ou qu'elle récuse, face auxquelles elle s'élabore et se construit. Ce qui suppose des compétences culturelles, sociales, historiques... etc suffisantes envers cet *Umwelt*. Mais il y a des littératures en français dans tous les pays francophones du monde, et aussi dans les communautés francophones de pays dont la langue est autre ; il y en a sur tous les continents. Si bien que, comme je le soulignais encore : « Traiter vraiment de la littérature francophone suppose en effet des compétences bien diverses et très étendues : il faut être africaniste autant qu'américaniste, connaître le Québec et la Polynésie comme la Suisse et la Belgique, sans oublier les communautés francophones minoritaires dans leurs pays, au Liban, en Israël, et dans tant d'autres régions du globe » – et vouloir les étudier toutes nécessite une connaissance universelle à laquelle je crains que bien peu puissent honnêtement prétendre.



Le second argument est d'ordre éthique, sinon politique. Il découle partiellement du premier. Je suis toujours extrêmement choqué de voir, dans les ouvrages synthétiques sur l'histoire de la littérature du 20^e siècle de très inégaux partages : Eliane Tonnet-Lacroix, *la Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000* (l'Harmattan, 2003) consacre une petite soixantaine de pages, sur les 400 que compte ce livre, aux francophonies, soit plus précisément 24 pages aux Antilles et à l'Afrique (bizarrement rassemblées... parce que les auteurs sont noirs sans doute ?), 14 pages au Maghreb, 15 pages au Québec et au Canada. Quant au Machrek, il semble être passé à la trappe ! Le second tome de *L'Histoire de la littérature française du XXe siècle*, (P.U. de Rennes, 2008), dirigé par Michèle Touret en concède une quarantaine sur 530 pages, alors que le premier tome n'y faisait aucune place. Je pourrais ainsi multiplier les exemples. Sans vouloir jeter la pierre à des collègues dont j'estime par ailleurs le travail, je vois dans cette inégalité de traitement une forme de persistance d'un sentiment de supériorité sans doute lié à notre passé jacobin et colonial à laquelle je me refuse.

Bien sûr un tel choix lui-même ne va pas sans poser problème. La difficulté est, comme je le disais en introduction, de tracer la limite entre littérature française et littérature francophone, surtout dès que l'on s'attache à des œuvres et à des écrivains singuliers. Les frontières pas plus que les catégories ne sont étanches : « Quel critère décide qu'un écrivain est français plutôt que francophone ? sa naissance ? sa résidence ? son éditeur originel ? sa nationalité ? Toutes choses – ou presque – qui peuvent changer. Et qui changent de fait. La géographie et l'Histoire politique nous ont légué à cet égard des divisions étonnantes : on est français à la Guadeloupe et à la Réunion, mais francophone à Haïti et à Maurice, îles plus proches entre elles que de la France métropolitaine » (*idem*: 10). Aussi avons-nous dû choisir explicitement nos critères de sélection, qui, parce qu'il s'agit de déterminer la liste des écrivains dont nous étudions l'œuvre dans notre ouvrage, et non celles de ceux que l'on peut à bon droit ou non déclarer « français » plutôt que « francophones », reposent sur des paramètres essentiellement empiriques et littéraires. Ils concernent en



effet, ce que nous reproche notre collègue, essentiellement les lieux d'inscription, de publication et les formes de réception.

Inscription, car un écrivain belge qui inscrit fortement ses œuvres dans un terreau belge ne saurait être fondu dans la littérature française contrairement, par exemple, à l'Irlandais Beckett qui paraît avoir abandonné toute référence à l'Irlande. Publication, car il me semble que c'est un trait important que celui de l'éditeur : selon que l'auteur publie la première édition de ses livres – de tous ses livres ou presque – en son pays ou en France, il ne se destine pas exactement aux mêmes lecteurs (encore qu'un tel argument suppose, bien sûr, de prendre en compte la réalité du monde éditorial, presque inexistant, dans certains pays). Lorsque Jean-Philippe Toussaint ou Amélie Nothomb décident de faire paraître leurs livres en France, ils manifestent leur sentiment ou leur désir d'écrire à l'intérieur de la littérature française, quel que soit par ailleurs le sentiment qui les attache à la Belgique. Réception enfin, car bien des lecteurs reçoivent ces écrivains sans faire aucune différence entre eux et les autres. Il leur arrive même de ne pas les savoir étrangers (sans doute est-ce un trait de « l'annexionnisme » français..) et d'en faire les représentants majeurs d'une certaine littérature « française ». C'est ainsi que Jean-Philippe Toussaint s'est trouvé avec Jean Echenoz promu par la presse puis par son éditeur « chef de file » des « impassibles ».

On aura peut-être remarqué que mes exemples sont à dessein belges, et non québécois ni congolais : c'est que cette fusion/confusion n'est possible que pour des univers proches. Elle joue d'ailleurs aussi à contre-sens. Sous prétexte qu'elle est métisse, Marie NDiaye, née à Pithiviers, dans le Loiret, est parfois considérée comme antillaise ou africaine. On m'accordera que tout cela n'est pas très simple. Quelques exemples : Linda Lé est-elle Française ou Vietnamiennne ? Nina Bouraoui et Leïla Sebbar, Algériennes ou Françaises ? Claude Simon, né à Madagascar, est-il un prix Nobel malgache ? Le Clézio, mauricien ? Gao Xingjian, né à Ganzhou, prix Nobel chinois ou français ? Vous me direz que faire le choix d'habiter dans un pays, en acquérir parfois la nationalité ou l'avoir à la



naissance quand bien même on est né ailleurs serait un élément décisif. Mais nous sommes dans un temps où les gens circulent. Mabanckou, qui vit aux Etats-Unis, est-il un écrivain francophone américain ? Congolais ? Et Assia Djebar, académicienne française qui vit en France, mais travaille aux Etats-Unis ? On la perçoit comme francophone, ce qui n'était pourtant pas le cas de Marguerite Yourcenar, académicienne française aussi, née en Belgique et qui vivait également aux Etats Unis...

D'autant qu'à ces questions souvent piégées et parfois instrumentalisées par les discours idéologiques de la nationalité et de l'identité, s'ajoutent des phénomènes liés aux réalités éditoriales. La différence entre la Belgique d'une part et la Suisse d'autre part est ici révélatrice : en Suisse existe une vie littéraire propre, soutenue par des maisons d'édition importantes et bien diffusées. Les écrivains y sont accueillis et publiés. Mais, parce qu'ils sont publiés chez eux, très peu sont connus en France : les récits de Jérôme Meizoz, Ivan Farron, Michel Layaz traversent peu les frontières quand Noëlle Revaz en revanche, accueillie chez Gallimard, commence à être connue. Ce fut autrefois le cas de Ramuz, publié par Grasset ou plus récemment de Jacques Chessex. En revanche, la Belgique ne bénéficie pas d'une telle structure éditoriale, si bien que les écrivains belges francophones font plus souvent et plus facilement carrière en France que les Suisses. Et tout ceci n'est rien, comme je le suggérais plus haut, en comparaison des structures éditoriales de certains pays d'Afrique noire, par exemple. Ces distinctions, vous l'aurez compris, me laissent profondément perplexe, et je n'ai pas envie, en ce qui me concerne, de trancher qui peut être considéré comme français, qui non – *a fortiori* lorsque ces questions deviennent l'objet de confrontations politiques aux relents nauséabonds. Mais il se trouve que lorsqu'on écrit sur la littérature *française* on est amené à savoir de qui l'on va parler, c'est pourquoi j'avais, prudemment mais honnêtement me semble-t-il, choisi une approche pragmatique.

I. Différences culturelles : le « moment historique » et le « proche héritage »

Bien évidemment ces critères sont insuffisants. Il faudrait les pousser plus loin et considérer que chaque livre détermine en fait son univers d'inscription. Certains sans doute s'adressent plus particulièrement à un lectorat défini, qu'ils veulent sensibiliser à quelques questions singulières. Mais l'on peut considérer que tout livre de littérature a vocation à l'universel et que les différences de culture ou d'esthétique qui le caractérisent n'en limitent pas l'audience possible. Dès lors c'est plus une forme d'approche des objets qui identifie un livre. On comprend très bien à lire Glissant que sa réflexion sur le « Tout-monde » et sa philosophie de la « relation » sont à la fois destinées à toute la communauté humaine et profondément nourrie de son expérience antillaise. Chacun approche ainsi l'universel avec ses particularités, avec son expérience singulière. Il me semble que la forte revendication de cette expérience singulière ou, au contraire, sa minimisation *par le texte du livre même*, peuvent être reçues comme des signes identificatoires. De même, y a-t-il des femmes qui revendiquent leur féminité ou leur féminisme dans l'acte même d'écrire et d'autres, comme Belinda Cannone qui prétendent « suspendre le genre » lorsqu'elles écrivent³, de même existe-t-il des écrivains qui estompent leurs particularités géoculturelles et d'autres qui les affichent (soit qu'ils les revendiquent, les magnifient, les moquent ou qu'ils en jouent).

³ « L'actuelle féminisation des noms de professions intervient précisément là où, de fait, la question du genre est suspendue : quand j'écris, quand j'enseigne, quand je défends un client dans un procès, quand je soigne un malade, etc., je suis juste un être humain, et s'il se trouve que je suis femme et africaine, cela ne change pas grand chose à ma compétence ». Belinda Cannone, *La tentation de Pénélope*, Stock, 2010, p.62. Cette position rejoint, *mutatis mutandis*, celle de Mabanckou qui souhaite abolir les distinctions « français » vs « francophone ».



Ce préalable établi, venons-en au fond, avec en mémoire les réserves, incertitudes et variations d'intensités que je viens d'esquisser. Qu'est-ce qui rapproche ou distingue les littératures française et francophones contemporaines ? La principale différence tient sans doute à ce que selon leur inscription géoculturelle, ces œuvres bien que contemporaines ne s'affrontent pas aux mêmes enjeux. Il y a d'abord des différences culturelles fondamentales : selon les cultures, les rapports au temps, à l'espace, à autrui, à la famille, aux lieux et aux milieux ne sont pas les mêmes. Ces questions-là influent évidemment beaucoup sur l'être au monde dont tel ou tel roman, tel ou tel poème ou pièce de théâtre sont imprégnés. Pensons, par exemple, à la place du merveilleux, très réduite dans la littérature française sans doute trop cartésienne, à quelques exceptions près bien sûr, comme le merveilleux mystique de Sylvie Germain ou l'imaginaire chamanique d'Antoine Volodine et Christian Garcin, mais beaucoup plus importante et présente chez les Africains ou dans la littérature antillaise, qui accueille des formes et des thèmes proches du « réalisme magique » latino-américain. Et ce, sans parler de la culture vaudou qui perdure dans les romans haïtiens, avec des figures de « zombis ».

Il en va de même pour les catégories spatiales. L'écrivain libanais Charif Majdalani me disait récemment éprouver comme un sentiment d'oppression et d'angoisse devant les paysages ruraux normands, mis en coupe réglée par l'agriculture, quand ce sont au contraire des images rassurantes pour des français métropolitains qu'inquiètent les étendues désertiques. Les motifs de l'ouvert et du fermé, de l'immense et du saturé ne sont ni vécus ni littérairement connotés de la même manière. Mais pour le savoir, encore faut-il avoir soi-même idée non seulement des lieux, que cinéma et télévision peuvent aider à se représenter de loin, mais encore des



sensations effectives qu'ils procurent *lorsqu'on y est né et que l'on y a été habitué pendant toute une vie*. La même chose vaut pour le temps : Edouard Glissant explique en parlant de la littérature antillaise que « du point de vue littéraire, [il n'aurait] pas pu construire cette cathédrale monumentale que Proust a réalisée avec *A la recherche du temps perdu* parce que [le temps des Antillais] est, en somme, du temps éperdu » (Le Bris & Rouaud, 2007: 79).

Chacun, je crois, peut mesurer cela et sans doute est-ce à certains égards aussi ce qui suscite notre plaisir de lecteur : cette sensation de l'ailleurs qui emporte parce qu'elle décale la sensibilité. Sauf que s'en tenir là serait réitérer, à propos du contemporain, des réflexions déjà menées largement et depuis longtemps autour de l'exotisme – notion qui, on le sait bien depuis Segalen, qui propose de lui substituer celles de l'ailleurs et du *divers* (Cf. Segalen, 1978 et 1986) -, ne rend guère justice aux œuvres considérées : ce n'est pas parce qu'elles ont un parfum de désert, de mangrove ou de fruits exotiques, qu'elles sont littérairement fortes, mais bien parce qu'une écriture s'y déploie et y déploie ses propres enjeux.

Or, ceux-ci sont en liaison profonde avec ce que j'appellerais volontiers le « moment historique » de chaque œuvre. Il y a là des différences qui me paraissent plus fécondes. Parce que nous avons des Histoires différentes, nous avons aussi des histoires culturelles différentes. José Almeida le note à sa façon en parlant « d'une Histoire *autre, décalée* » (Almeida, 2006: 362). Et, pour prendre un premier exemple, une littérature ne sera pas la même si elle se déploie dans un pays qui se refonde après les Indépendances ou dans un autre qui n'a jamais subi de tutelle culturelle étrangère ; de même entre un pays qui invente sa littérature et un autre qui en travaille ou en conteste l'héritage séculaire, ou encore entre un pays pacifié et un



pays en proie aux tensions de la violence. Katia Haddad le souligne à propos des années 75 et suivantes, « au moment où l'Occident proclamait haut et fort la mort du roman », qui produisent au Liban une littérature d'angoisse et de cris comme dans les romans *Lettre posthume* (1989) de Dominique Edde, *La Honte du survivant* d'Alexandre Najjar (1989) ou *Le Chant des ruines* de Ramy Zeïn (1986) : « C'est que sociologiquement et psychologiquement, explique Katia Haddad, la situation n'est pas comparable entre une Europe assurée de son avenir, où l'espérance de vie ne cesse de s'accroître et un Liban dans la tourmente de la guerre » (Haddad, 2000: 149).

Autre différence géopolitique : les déplacements engendrés par les conditions historiques ou économiques concernent plus les littératures francophones que française, au point que les francophonistes et comparatistes discernent un sous-ensemble de « littératures de la diaspora » ou de « l'exil » dans lequel on serait bien empêché d'inscrire un écrivain français. Seules les littératures africaines, juives, canadiennes (Nicolas Dikner, *Nikolski*, 1989), libanaises (Elie-Pierre Sabbag, *Nous reviendrons à Beyrouth*, 1998, ou par la transposition de ce thème dans d'autres espaces et d'autres époques, en Amérique latine par Venus Khoury-Ghata (*La Maestra*, 1996), ou dans l'Andalousie du 15^e siècle par Amin Maalouf⁴)... etc et les littératures d'écrivains étrangers exilés en France et ayant décidé d'écrire en français, comme Kundera ou Alexakis, produisent ce genre d'œuvres.

⁴ Cf. Otmar Ette, Amin Maalouf, « l'exil et les littératures sans résidences fixe », in Jean-Pierre Morel, Wolfgang Asholt et G.A. Goldschmidt (ed.), *Dans le dehors du monde. Exils d'écrivains et d'artistes au XXe siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010.



Il est un troisième type de différences culturelles sur lequel il convient d'insister : les différences d'*héritage* culturel. Que l'on me comprenne bien : il ne s'agit certes pas d'établir ici des hiérarchies quelconques. Ni même de méconnaître la connaissance que les francophones ont de la littérature française : tous sont au contraire nourris des grandes œuvres de notre « patrimoine » littéraire, de Rabelais à Balzac, de Voltaire à Victor Hugo, de Racine à Proust ou Apollinaire. Ce sont des écrivains que, souvent, ils ont rencontrés au cours de leurs études, dont la langue française est accompagnée. Ils y font d'ailleurs référence bien souvent et, tout comme les écrivains français, ils sont également marqués par les œuvres de Dostoïevski, de Faulkner, Cervantès ou Kafka. Il existe, à cet égard, une sorte de « canon » international qui excède les frontières géographiques et linguistiques. Nous avons tous, littéraires, ce patrimoine international des littératures en partage.

En revanche, on peut établir des différences importantes dans ce que j'appellerais volontiers le « proche héritage ». En France, la littérature présente compose avec ce qu'elle a reçu du « nouveau roman » ou plus exactement de cette galaxie disparate que l'on a appelée ainsi, à savoir : une exigence formelle, un esprit critique de la littérature envers elle-même, un souci « méta-littéraire ». Elle hérite aussi, plus généralement, de l'autonomisation de la littérature depuis le 19^e siècle, poussé à sa plus extrême limite par Mallarmé ou Blanchot et bien mise en évidence par William Marx (2005). Il me semble que ces deux héritages proches, s'ils ne sont pas négligés par les écrivains francophones, interviennent beaucoup moins dans leur représentation de la littérature, de ses enjeux et de sa place dans le champ social, particulièrement en ce qui concerne les francophonies du sud (mais aussi parfois celles du Québec) où la place du conteur,



l'intertexte de la légende, sont des questions plus prégnantes. Il suffit pour s'en convaincre, de penser à des œuvres aussi fortes et reconnues que *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf (1986), *L'Enfant de sable* ou *La Nuit sacrée* (1987) de Tahar Ben Jelloun, *Le Soleil des Indépendances* (1970) ou *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) d'Ahmadou Kourouma. Toutes font références aux conteurs d'Orient et griots africains, tout comme les romans de Chamoiseau ou de Confiant en appellent aux « marqueurs de parole » antillais.

Le critique Ralph Ludwig note ainsi, dans *Ecrire la parole de nuit* : « la mémoire culturelle orale des Antilles est d'une richesse inouïe : c'est l'univers du conte, de l'oraliture, de l'histoire vécue, transmise aux enfants par la seule parole, et qui a touché le peuple antillais, c'est-à-dire l'histoire des cyclones, des éruptions volcaniques, de la révolution des esclaves, etc. Cette mémoire orale est d'autant plus essentielle que les Antilles ne possèdent pas ce qu'Edouard Glissant appelle un *mythe fondateur* » (Ludwig, 1994: 16). Et Chamoiseau renchérit dans le même ouvrage : « Assis devant sa feuille, dans une problématique d'écriture, comment convoquer la parole ? Et que faire quand elle est là ? dans une situation comme celle-là, l'écrivain se tourne naturellement vers ce que les haïtiens appellent l'oraliture ; ils désignent ainsi une production orale qui se distinguerait de la parole ordinaire par sa dimension esthétique. Et dans le cadre de cette oraliture, il va s'intéresser aux contes et aux conteurs qui en sont les éléments centraux » (Chamoiseau, 1994: 153).

II. Préférences esthétiques : enjeux partagés / variations formelles

Cette différence en entraîne une autre, que l'on pourrait dire de « préférence esthétique ». Moins liée à l'héritage, elle manifeste



plutôt des polarités et des modes d'expression. Ainsi, par exemple, le goût exacerbé pour une certaine dimension carnavalesque de l'écriture a connu en littérature française une sorte d'acmé à l'époque de Rabelais et des pratiques médiévales de la « fête des fous » (Cf. Bakhtine, 1982). Mais elle n'est plus guère présente actuellement que sous la plume de rares écrivains (Christian Prigent, Luc Lang, Eric Chevillard... ?), alors qu'elle demeure très active aux Antilles ou en Afrique (que l'on pense à *Nedjma* de Kateb Yacine ou à *Agadir* de Mohammed Khaïr-Eddine). Et ceci pour le coup, n'est pas affaire de Nord et de Sud, de pays « développés » ou « en voie de développement », ni de je ne sais quelle « enfance culturelle », car la Belgique, qui a connu un développement et une histoire culturelle très proches de la France, continue de pratiquer allègrement cette forme d'art, avec Jean-Pierre Verheggen. De fait, les écrivains francophones sont souvent plus « baroques » que les écrivains français dont beaucoup pratiquent une certaine ascèse de l'écriture (Cf. Rabaté & Viart, 2009). C'est à l'endroit des premiers que l'on a souvent parlé de « minimalisme littéraire », formule plus rarement appliquée aux francophones (à l'exception notable de Jean-Philippe Toussaint) (Cf. Motte, 1999).

De même il me semble nécessaire de souligner les préférences rythmiques qui se manifestent avec force dans certaines littératures francophones. Le « rythme » français relève plus de la rhétorique, hérité soit de l'art oratoire latin, avec ses périodes fondées sur la protase et l'apodose, soit de la clarté classique qui déroule la logique de la phrase sans faillir, et ce même dans de longs déploiements, à la manière de Proust lui-même – ou, plus proche de nous, d'un Pierre Bergounioux. Au contraire, le contact des écrivains francophones avec la langue créole ou les langues vernaculaires, est fait de scansion et de modulations. C'est encore Chamoiseau qui l'explique : l'écrivain



antillais, par exemple, dans son contact avec la langue, doit « tenter de percevoir son rythme, ses ondulations, ses intonations, son intensité, son niveau sonore, ses choix » (Chamoiseau, 1994: 156).

Un troisième couple d'oppositions, lié à ces remarques sur la syntaxe, peut encore être distingué : celui qui oppose clarté et obscurité. Le cas de Bergounioux que je viens d'évoquer est significatif : l'écrivain pratique une langue très classique, comme issue d'un 18^e siècle qui se serait plié à l'exigence contemporaine de l'auteur et à son approche phénoménologique du monde. A chaque fois, il s'agit de s'affronter à une obscurité première et de l'éclairer par le texte, dans la progression du texte vers plus de clarté. A l'inverse, Chamoiseau et Glissant parlent de leurs « stratégies de dissimulations du sens vrai, des tactiques pour opacifier l'expression » (*ibidem*). Alors qu'en France, même un écrivain complexe comme Claude Simon n'opacifie pas la langue ou l'expression : il opacifie le sens, ce qui n'est pas la même chose.

Quelles que soient ces différences culturelles, nous vivons tous dans le même monde, de plus en plus mondialisé et la gent humaine n'est pas si diverse qu'elle ne s'affronte aux mêmes questions fondamentales, aux mêmes problèmes individuels ou collectifs, aux mêmes difficultés sentimentales et sociales. Tout ce que la littérature se donne pour tâche de traiter par le détour de la fiction, de la poésie ou du théâtre est sans doute notre plus commun partage. Mais les différences culturelles induisent des modalités de traitement différentes. Ces convergences, que l'on pourrait dire hâtivement thématiques, je les crois plus essentielles que cela. C'est pourquoi je préfère parler d'« enjeux » que de « thèmes », ce qui n'est pas la même chose. Les enjeux sont plus forts, plus



déterminants, plus décisifs. Ils décident de ce à quoi l'œuvre s'affronte et des moyens qu'elle met en œuvre pour le faire.

Il me semble ainsi que c'est un trait de la littérature contemporaine française et francophone que de s'interroger sur l'Histoire, sur la filiation, sur le réel social. En France, cet intérêt est d'autant plus net qu'une grande partie de la littérature antérieure, dans les années 1950-1975/80 avait déserté ce champ au profit de recherches apparemment plus formelles. Cette période qui fut celle du « nouveau roman », du « nouveau théâtre » ou du « théâtre de l'absurde », un peu plus tard de la « poésie littérale » a été plus forte en France qu'ailleurs, encore que certaines aires de la francophonie, la Belgique, la Suisse, une partie du Québec, en aient été affectées aussi, comme le furent du reste certains auteurs francophones singuliers à l'intérieur d'une aire culturelle par ailleurs relativement indifférente à de telles préoccupations (on peut penser à Rachid Boudjedra dont l'écriture diffère tellement de celle pratiquée par ses confrères algériens. Voir *La Répudiation*, 1969). Mais justement, selon que la question historique s'impose sur la scène littéraire contemporaine dans un pays où la littérature s'était détournée de l'Histoire ou dans un autre qui luttait pour construire la sienne, l'approche de cet enjeu ne sera pas la même.

L'écriture de l'Histoire, justement, peut fournir matière à une démonstration différentielle. Les modèles de la saga et de la fresque sont encore vivaces dans la francophonie alors qu'ils ont jeté leurs derniers feux en France au début du 20^e siècle avec *Les Thibault* de Martin du Gard, ou *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains. On les retrouve chez Chamoiseau dans *Texaco* (1994) ou dans *Biblique des derniers gestes* (2002), dans l'œuvre de l'écrivain libanais Elie-Pierre Sabbag, (*L'Ombre d'une ville*, 1993), dans celle



des égyptiens Robert Solé, dont la trilogie suit sur cinq générations une famille bourgeoise du Caire pendant la première moitié du 20^e siècle en revenant en arrière à chaque fois de quelques années (*Le Tarbouche, Le Sémaphore d'Alexandrie, La Mamelouka*) et Gilbert Sinoué, qui étend sa fresque (*L'Égyptienne*, 1991 ; *La Fille du Nil*, 1993), à travers une saga familiale durant un siècle d'histoire, de la fin du 18^e à la fin du 19^e siècle. Ce sont là des œuvres que les commentateurs comparent aux romans historiques et aux romans populaires français du 19^e siècle. Elles proposent un regard sur la société qui trouve son accomplissement dans une forme que Katia Haddad dit « balzacienne » (Haddad, 2000: 312), forme à laquelle, en revanche, les écrivains français paraissent (ou paraissaient⁵) avoir tourné le dos.

Chez nous, le rapport à l'Histoire se construit désormais différemment, dans une relation critique à l'Histoire « reçue », telle qu'elle est véhiculée par l'école, par les discours officiels et minée de zones d'ombre. Pour s'en saisir à nouveaux frais, les romanciers ont inventé une forme singulière, que j'appelle « roman archéologique » en ce qu'elle procède du présent et lance une enquête en amont, comme Didier Daeninckx dans *Meurtres pour mémoire* (1983) ou Alain Nadaud dans *L'Archéologie du zéro* (1984). Il s'agit de fouiller les diverses strates d'un passé mal connu dont il faut rassembler le puzzle (*Histoire* vient de *istoria*, qui signifie *enquête*). Que le narrateur ou le personnage-enquêteur soit policier, archéologue ou de quelque autre profession (journaliste, écrivain, simple quidam...), le roman se construit à « *L'Envers du temps* » selon un autre titre de

⁵ Cette grande réserve des écrivains français contemporains envers le roman historique et la fresque de grande ampleur pourrait bien s'atténuer, comme en témoigne l'ensemble récent d'Anne-Marie Garat qui traverse le 20^e siècle à la manière d'un roman-feuilleton : *Dans la main du diable, L'enfant des ténèbres, Pense à demain*. On peut aussi songer à *Waltenberg* d'Hedi Kaddour.

Nadaud. Il procède par hypothèses, recoupement d'informations, récits fragmentaires ou incertains, recherche d'archives. Les lettres, cartes, photographies, objets et « documents » de toute nature y jouent un rôle majeur comme dans *Dora Bruder* de Modiano (1997). Souvent consacrés à des figures anonymes, ces romans empruntent aux méthodes de la « micro-Histoire » développée en Italie au milieu des années 70 par Carlo Ginzburg et Giovanni Levi, puis adaptée en France par Alain Corbin (qui restitue l'histoire d'un sabotier dans *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot*, 1998). Aussi le roman livre-t-il le récit d'une recherche et non le déroulé de l'Histoire.

Très rares sont *a contrario* les romans francophones qui adoptent ce modèle archéologique. Jacques Chevrier signale le roman baroque *Le Désert inhumain* (Belfond, 1989), du malien Mamadou Soukouna, nourri de références littéraires, et l'on peut mentionner aussi *Histoire de la Grande Maison* (2005) de Charif Majdalani qui réussit l'étonnante performance de conjuguer la forme archéologique et la saga historique dans un même ouvrage par le jeu complexe d'une narration à double orientation. A l'inverse, les francophones n'hésitent pas devant le roman épique, que Majdalani lui-même met en œuvre avec brio dans son second roman, *Caravansérail* (2007). Dans une étude sur la figure du chasseur dans la prose africaine, Jacques Chevrier note lui-même la dimension épique des textes qu'il étudie (Chevrier, 2005: 48). Or, s'il est pour un écrivain français une forme désormais caduque et inutilisable, c'est bien celle de l'épopée, qui a jeté ses derniers feux dans *L'Espoir* de Malraux et s'est trouvée profondément discréditée par *La Route des Flandres* de Claude Simon.

C'est ainsi que tout un ensemble de sous genres narratifs : l'épopée, la saga, la fresque historique ou sociale à la Zola, le



Bildungsroman et le roman de formation, les romans de l'initiation, le conte qui demeurent des formes accueillantes dans nombre d'aires francophones ont perdu de leur pertinence en littérature française. De même le recours au mythe ou à la légende distingue fortement Sylvie Germain du reste de la production française, alors qu'il est fréquent dans les littératures francophones du Sud, comme en atteste l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop, qui veut « installer le mythe au cœur du réel » (Diop, 1987).

Un second exemple de ces convergences et différences est apporté par la question, très insistante dans la littérature contemporaine, de la « filiation ». Cette problématique, liée à un sentiment de rupture de la transmission traditionnelle dans l'Histoire de notre temps, imprègne une large part de la production littéraire. Les générations passées, celles des parents et des ascendants, se sont trouvées démenties dans leurs idéaux par les bouleversements historiques du 20^e siècle. Le philosophe Jean-François Lyotard a pointé très judicieusement ce phénomène en mettant l'accent sur l'effondrement des « méta-récits de légitimation » (Lyotard, 1989) qui structuraient actions et discours. Mais encore faut-il distinguer, dans chaque aire culturelle, l'événement qui a le plus marqué telle ou telle civilisation. En Occident, la Seconde Guerre Mondiale, l'extermination du peuple juif sont déterminantes. Penseurs et écrivains sont nombreux à se demander comment penser comment écrire « après Auschwitz », et cela détermine bien des œuvres et des manières d'écrire (Cf. Viart, 2009). On notera d'ailleurs que l'impact d'Hiroshima sur la littérature occidentale est moins insistant : s'il y a bien le texte de Marguerite Duras *Hiroshima mon amour*, porté au cinéma par Alain Resnais, il faut attendre les années 2000 pour voir paraître *Théorie des Nuages* de Stéphanie Audeguy et *Sarinagara* de Philippe Forest (qui évoque Nagasaki) : sans doute est-il plus facile



d'écrire sur une tragédie dont on ne porte pas la culpabilité. Dans les autres aires culturelles en revanche ce seront plutôt les questions des déconvenues postcoloniales de nations livrées à la dictature après les Indépendances qui fournissent matière à des œuvres perturbantes. Il n'en demeure pas moins que cette inquiétude de la transmission demeure active dans bien des littératures, que l'on pense par exemple au récit de Leila Sebbar, *Je ne parle pas la langue de mon père*.

Mais dans les francophonies, ces questions de filiation touchent plus souvent à l'identité. La figure du bâtard s'impose dans une littérature libanaise en proie aux divisions communautaires, comme en témoignent *Le Rocher de Tanios* d'Amin Maalouf, (1993) ou *Les Mois volatils des guerres perdues* de Ghassan Fawaz (1996), de façon positive chez l'un, mais subie chez l'autre, comme deux versions du métissage culturel et deux versions, aussi, du « roman familial » selon Freud et Marthe Robert. Selon Katia Haddad, dans ce dernier roman, le personnage de Ghassan Fawaz, Farès, incarne « agneau immolé sur l'autel des intérêts supranationaux » et symbolise un pays « victime de l'impossibilité de mettre en place une société civile » (Haddad, 2000: 188). Or, ce modèle du bâtard et de l'enfant trouvé, très présent dans la littérature française du 19^e siècle, est désormais remplacé chez nous par des récits de filiation d'une toute autre nature. On peut décrire de tels récits à la lumière de l'un des tous premiers d'entre eux, très célèbre désormais, *La Place* d'Annie Ernaux (1983). Ce sont des textes où le narrateur, s'interrogeant sur lui-même (que l'on pense aussi à l'ouverture des *Vies minuscules* de Pierre Michon, 1984), substitue à l'approfondissement de son intériorité une enquête sur l'antériorité familiale, à la recherche de cette transmission qui ne s'est pas faite.



Il importe de souligner que le modèle narratif du roman et que la linéarité biographique ou autobiographique s'en trouvent abandonnés au profit de la recherche-amont, du recueil disparate d'informations dans le creux et le chaos desquelles un sens peu à peu se constitue. La question sociale, souvent, y est centrale : le narrateur s'est émancipé du milieu qu'il décrit et dont il témoigne. Il dit à la fois sur quels *habitus* (au sens que Pierre Bourdieu donne à ce terme) ce milieu s'organise et le sentiment qu'il a de ne plus lui appartenir vraiment. Enfin et ce n'est pas le moins important, le récit de filiation est un récit qui se pose la question de la langue à employer. S'agit-il d'être fidèle à celle parlée avec les parents, les ascendants, souvent teintée de parlures singulières, voire de patois, par souci, justement de n'en pas trahir le souvenir, comme le décide Annie Ernaux en optant pour une « langue plate », ou bien de sublimer cet univers en l'élevant dans une langue plus haute et plus recherchée, comme le fait Michon dans *Vies minuscules* ? Qu'importe le choix : il appartient à chacun des écrivains. Mais que la question se pose et qu'elle se pose explicitement dans le texte est déterminant. Or cette question n'est sans doute pas sans rapport avec celle qui fut, et, pour certains, demeure la question centrale de l'écriture francophone : celle de la langue.

III. Croisements, rencontres et fécondations réciproques

Sans doute peut-on arguer que la question de la langue ne se pose pas exactement dans les mêmes termes selon que l'on écrit en France ou en français dans un autre pays (et il faudrait encore distinguer plusieurs situations : écrire en français dans un pays officiellement francophone – au moins partiellement (Belgique, Suisse romande, Québec...), dans un pays où le français est une langue contestée (Algérie...), ou dans un pays dont la communauté française est très minoritaire). Mais il me semble qu'à de nombreux égards ces



questions de langue ne sont pas sans résonances aussi dans la littérature française. On aborde donc là un ensemble de proximités, de croisements de problématiques qui sont susceptibles de favoriser des rencontres et des fécondations réciproques. Dans les romans de la francophonie, l'orientation de la question linguistique n'est pas d'abord sociale mais plutôt (post)-coloniale, nationale et culturelle (ce qui ne l'empêche pas d'être, aussi, sociale). Il s'agit en effet de trancher entre une langue normée, reçue : celle de l'école et de la littérature française, reçue et parfois imposée par ce qui fut une puissance tutélaire, et une langue plus usuelle, populaire, créolisée, traversée des idiomes locaux ou nationaux.

La littérature antillaise a longuement réfléchi à cette question plus délicate qu'il n'y paraît et l'on sait le choix de Confiant de publier certains de ses livres en créole et en français, celui de Glissant d'en appeler à une hybridité créole de la langue française que Chamoiseau pratique dans ses textes. A cet égard, le livre fondateur est certainement *Le Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire où l'écrivain mêle haute langue et langue vernaculaire, comme pour revendiquer à la fois l'héritage de Rimbaud, de Baudelaire et des surréalistes et celui de son univers propre. La langue française n'est pas l'ennemie, ni la langue de l'autre : elle est appropriée par l'écrivain. Elle lui appartient naturellement comme elle appartient à quiconque est né en elle ou s'y est établi. Et si des écrivains *français* déplorent sur un ton parfois extrêmement crispé la dégradation de son usage et de ses formes (Richard Millet, Renaud Camus), c'est à un bien autre combat que se livrent, pour la préserver, les écrivains du Québec ou du Maghreb (voir par exemple *La Disparition de la langue française* d'Assia Djébar).



Aussi, plus que de différences, sans doute conviendrait-il mieux de parler d'intensités diverses, selon que tel ou tel livre insiste plus sur tel aspect que sur tel autre, élit telle esthétique ou non. Car les littératures de langue française ont en partage bien plus que la langue : il y va aussi de toute une réflexion sur ses modes et ses usages, sur ses formes et ses enjeux. Ainsi, ces problématiques de la marge et du centre que la littérature francophone, Abdourahman Waberi le rappelait, en 2006 (Waberi, 2006) a si souvent traitées, peuvent être reversées sur la littérature française : on les retrouve depuis le début des années 80 chez Annie Ernaux, chez Pierre Michon, chez Pierre Bergounioux ou encore Marie-Hélène Lafon. De même, les « créolisations » de langue, ponctuelles avec l'insertion de termes arabes chez Solé, plus larges avec des syntaxes parfois bousculées, ou le « mélange d'argot, de traductions littérales de l'arabe, de libanismes et de dislocations de la syntaxe » qui s'observe chez un Fawaz (Haddad, 2000: 190), s'opèrent aussi dans le roman et le récit français : François Bon introduit la langue de la marge, celle de la désocialisation, dans ses livres *Parking*, *Prison*, *C'était toute une vie* ou *L'Enterrement*. De même Michon travaille dans *Vies minuscules* les rapports de pouvoir à l'intérieur de la langue en insistant sur les distorsions que cela induit jusque dans les existences : « Il ne sait pas encore qu'à tous ceux de son espèce, nés trop près de la terre et prompts à y basculer derechef, la Belle Langue ne donne pas la grandeur mais le désir et la nostalgie de la grandeur » (Michon, 1984).

Il me paraît enfin nécessaire de donner du mouvement à cette esquisse de tableau. Car les littératures françaises et francophones ne sont pas fixées une fois pour toutes : elles évoluent, se transforment et de plus en plus, se rencontrent, se croisent et se fécondent les unes les autres. Il faudrait ici ouvrir une importante



digression sur ce que les ouvrages anciens appelaient la « vie littéraire » et que par une regrettable mutation lexicale qui en dit long sur l'évolution du monde, on nomme désormais le « marché du livre ». On y insisterait sur la décentralisation de l'activité éditoriale et littéraire. Et même si perdure une forte concentration d'éditeurs dans l'étroit périmètre de Saint Germain des Prés à Paris, les publications viennent désormais non seulement de la province mais encore des aires diverses de la francophonie. La plupart ont leur « Salon du livre ». Celui de Beyrouth, celui de Montréal n'ont rien à envier à ceux qui se tiennent à Paris en Province. Les rencontres d'auteurs qui s'y organisent favorisent un grand brassage de livres et d'esthétiques.

Les cérémonies automnales des « prix littéraires » sont encore une grande spécialité parisienne, mais depuis plusieurs années, les écrivains étrangers francophones sont fréquemment lauréats de ces prix. En 1992, le Goncourt (pour s'en tenir à ce seul prix) fut attribué à Patrick Chamoiseau, pour *Texaco* ; en 1993 à Amin Maalouf (*Le Rocher de Tanios*) ; en 1994 au belge Didier Van Cauwelaert (*Un aller simple*) ; en 1995 à Andreï Makine, (*Le Testament français*) : belle série de quatre lauréats successifs qui furent suivis par Atiq Rahimi, (*Syngué sabour. Pierre de patience*, 2008). Les autres distinctions ne sont pas en reste. Ce mouvement favorise non pas l'assimilation des francophonies mais l'ouverture de la littérature française. Mais surtout des festivals de plus en plus nombreux, créés à l'image de celui des « Etonnants voyageurs » à Saint Malo puis « décentralisé » à Bamako, multiplient les échanges et, avec eux, les croisements esthétiques.

Comme l'écrit J.M.G. Le Clezio dans le texte qu'il donne au livre dirigé par Lise Gauvin, *Les littératures de langue française à l'heure de la*



mondialisation (Gauvin, 2010) : « le français est beaucoup plus qu'une langue. Il est un lieu d'échanges et de rencontres ». Aussi n'est-il pas étonnant que soit paru un *Manifeste pour une littérature-monde en français* signé à la fois d'écrivains français et d'écrivains francophones⁶. C'est une même préoccupation dont témoignent avec des traitements différents les signataires de ce manifeste rassemblés dans le livre *Pour une littérature-monde* sous la direction de Michel Le Bris et de Jean Rouaud. Au-delà de la critique politique envers l'institution de la « Francophonie » qui institue un dispositif central autour duquel rayonnent quelques autres univers de même langue, ce manifeste a le mérite de rassembler des écrivains français (Rouaud, Le Bris, Daeninckx, Barbery, Borer, Lapouge, Laclavetine...) et francophones (Ben Jelloun, Mouawad, Mabanckou, Kwahulé, Peeters...) autour d'un même projet pluriel.

Or, le manifeste entérine dans son propos inaugural une puissante inflexion de la littérature française depuis le début des années 80 : « le monde revient. Et c'est la meilleure des nouvelles. N'aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française ? Le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le 'réfèrent' : pendant des décennies, ils auront été mis entre parenthèses par les maîtres-penseurs, inventeurs d'une littérature sans autre objet qu'elle-même », faisant, comme il se disait alors, « sa propre critique dans le mouvement même de son énonciation »⁷. Ces propos reproduisent en effet le constat que Bruno Vercier et moi-même établissions en 2005 dans la première version de la *Littérature française au présent*. Cette convergence manifeste l'entrecroisement des littératures. Solidarités, porosités et influences réciproques commencent de jouer avec force : comme l'écrit Edouard Glissant, « les langues du monde se créolisent mutuellement » (Le Bris & Rouaud, 2007: 80). Je retrouve à cet égard le propos d'Almeida qui écrit : « Ces écritures francographes élaborées dans des contextes *autres*, parce que marqués par des histoires lointaines ou récentes, souvent refoulées, ont permis à la littérature

⁶ Manifeste publié sous le titre « Pour une littérature-monde en français » dans le journal *Le Monde*, le 15 mars 2007.

⁷ *ibidem*.



française contemporaine de se revitaliser *au-delà* ou *à côté* des recettes narratives héritées du Nouveau Roman ou de la furie textuelle des années septante, minimalisme et postmodernité confondues » (Almeida, 2006: 361).

Et ce qui est tout-à-fait remarquable et stimulant, bien sûr, c'est que ce phénomène joue dans les deux sens. Jacques Chevrier montre ainsi, à propos du roman africain, qu'« en quelques décennies, on est passé d'un récit fermé de type balzacien (ce qui implique la présence écrasante d'un narrateur omniscient, de personnages aux contours bien dessinés, une chronologie et un espace parfaitement délimités) à des formes romanesques beaucoup plus complexes et qui se caractérisent, pour l'essentiel, outre une déconstruction des catégories précitées, par leur ouverture et leur dialogisme » (Chevrier, 2005: 386). Le critique donne l'exemple de Williams Sassine, écrivain guinéen auteur de *Le Jeune homme de sable* (1979), roman sans véritable héros, qui met en œuvre des points de vues multiples, à la limite du rêve, du réel et de l'imaginaire et paraît ainsi participer de la déconstruction des récits opérée par la Modernité occidentale.

Ce va-et-vient des esthétiques est la meilleure chance que l'on puisse donner à la littérature. Il joue d'ailleurs aussi bien avec les littératures étrangères et bien des écrivains contemporains reconnaissent leur dette à Dostoïevski, à Faulkner... Mais qu'un rapport étroit se noue entre ceux qui écrivent la même langue est précieux. Jean Rouaud, Michel Le Bris et leurs amis non seulement fédèrent les écrivains de toutes origines dans un même projet d'ouverture et d'accueil, mais leurs propres textes en sont marqués. Et le retour du premier, Rouaud, à une littérature du romanesque, n'est peut-être pas sans témoigner des lectures « francophones » qu'il a pu faire, tout comme Le Bris salue le Suisse Nicolas Bouvier. Le récent discours de réception du Prix Nobel par Le Clézio va également dans ce sens, tout comme, de son côté Rachid Boudjedra reconnaît l'impact de l'œuvre de Claude Simon sur sa propre écriture. En Belgique, un Benoît Peeters écrit comme les nouveaux romanciers, qu'il



admire (Cf. *Omnibus*, 1976 ; *La bibliothèque de Villers*, 1980), de même que Jean-Philippe Toussaint ne dépare pas aux éditions de Minuit dont il est au contraire une référence majeure des années 90. En Suisse, Jean Marc Lovay, dont le roman faulknérien *Polenta*, a été publié par Gallimard en 1980, a naturellement sa place auprès des écrivains accueillis par les éditions Verticales (*Aucun de mes os ne sera troué pour servir de flûte enchantée*, 1998). Et le roman de Nicolas Dickner, *Nikolski* (1989) déploie une structure narrative retorse, proche de celles expérimentées par la littérature française. On n'en finirait pas de dresser l'inventaire de ces échanges et de ces proximités fécondes.

En conclusion se dégagent donc un certain nombre de convergences entre roman français et roman francophone. Ce sont essentiellement des convergences d'enjeux et de problématiques – qui mettent au cœur des préoccupations littéraires les questions de langue comme lieu du pouvoir symbolique, offertes à l'irruption des marges linguistiques et culturelles, voire sociales dans le corps même de la littérature. Une évolution se dessine qui tend aussi à réunir ces diverses littératures, fût-ce selon des modalités différentes : celle qui les voit traiter de l'héritage comme lieu d'interrogation plus que de transmission. L'écrivain français revisite son histoire littéraire ; il n'en est plus le promoteur ; l'écrivain francophone de son côté n'est plus la « voix » de son pays, de sa communauté refondée par les Indépendances. Il s'affranchit de son rôle sociopolitique, comme le revendique un Waberi agacé lorsqu'« on réduit la prose ou le poème 'francophone' au document et [que], lorsqu'on lui accorde une capacité subversive du bout des lèvres, [ce soit] presque toujours sur le terrain sociopolitique, et presque jamais sur le terrain formel. 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 de 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 » (Le Bris & Rouaud, 2007: 69).



Demeurent toutefois, dans cette revendication formelle qu'il s'agit de recevoir, des différences esthétiques et des formes différentes de préférences littéraires, que l'on a vues. Mais ces différences sont de plus en plus subsumées par une même approche de la voix et du point de vue, de ce que l'on pourrait appeler « l'énonciation subjective ». Enfin et pour terminer, je risque une hypothèse provisoire : que la littérature française, aujourd'hui très inquiète d'elle-même, est une littérature interrogative, dont le texte même affiche un rapport compliqué avec le passé littéraire, entre critique et nostalgie. Alors que les littératures francophones me semblent majoritairement être plutôt un lieu d'affirmation forte, voire d'exclamation. Pour elles il s'agit d'abord et avant tout de se faire entendre. Pour la littérature française de ne pas se laisser oublier. C'est peut-être le même combat.



Bibliographie

Almeida, José Domingues de (2006). « *La Disparition de la langue française* d'Assia Djebar : un roman qui pose les questions francophones » in *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXIII, Porto, pp. 361-376.

Bakhtine, Mikhaïl (1982). *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris: Gallimard.

Chevrier, Jacques (2005). *Le Lecteur d'Afriques*, Paris: Champion.

Diop, Boubacar Boris(1987). *Les tambours de la mémoire*, Paris: Nathan.

Gauvin, Lise (ed.) (2010). *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, Montréal: Hurtubise.

Haddad, Katia (ed) (2000). *La Littérature francophone du Machrek*, Beyrouth: P.U de Saint-Joseph.

Le Bris, Michel & Rouaud, Jean (2007). *Pour une littérature-monde*, Paris: Gallimard.

Ludwig, Ralph (1994). Introduction à « *Ecrire la parole de nuit* », Paris: Gallimard.

Lyotard, Jean-François (1989). *La Condition postmoderne*, Paris: Minuit.

Mabanckou, Alain (2006). « La francophonie, oui ; le ghetto, non » in *Le Monde*, 19 mars.

Marx, William (2005). *L'Adieu à la littérature*, Paris: Minuit.



Michon, Pierre (1984). *Vies minuscules*, Paris: Gallimard.

Motte, Warren (1999). *Small Words*, Etats-Unis: University of Nebraska Press.

Rabaté, Dominique et Viart, Dominique (2009). *Ecritures blanches*, P.U de Saint Etienne.

Segalen, René (1978 et 1986). *Essai sur l'exotisme*, Paris: Fata Morgana.

Viart Dominique & Vercier, Bruno (2005 et 2008). *La Littérature française au présent*, Paris: Bordas.

Viart, Dominique (ed.) (2009). *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Paris: Minard-Lettres modernes.

Waberi, Abdourahman A. (2006). « Auteurs des confins et d'ailleurs » *in Magazine littéraire*, n° 451, mars.



Lectures d'écrivains : 'vision du monde' et référents littéraires dans la correspondance d'Alice Rivaz¹

Maria Hermínia Amado LAUREL

Universidade de Aveiro

I

Tel que le reconnaissent beaucoup d'écrivains, leur venue à l'écriture est, en grande partie redevable de leur fréquentation quotidienne ou, du moins, régulière, des livres.

C'est le cas, entre autres, de plusieurs lauréats du Prix Nobel, dont, entre autres, Orhan Pamuk, ou Doris Lessing, tous les deux ayant eu le bonheur, originaires des contextes culturels pourtant bien distants qu'ils évoquent lors de la réception du prix, de disposer de bibliothèques bien garnies qui leur étaient facilement accessibles². V. S. Naipaul (lauréat en 2001) l'admet également, qui en a eu une tout autre expérience, remplie par une accumulation de lectures qu'il avait du mal à comprendre, ayant vécu ses premières années en Trinidad, et reçu ce qu'il a désigné lui-

¹ La première version de ce texte a été envoyée pour publication aux organisateurs du *II Congrès luso-espagnol d'études francophones*, org. APEF-APFUE, "Au seuil d'un ordre nouveau: langue et culture françaises en domaine ibérique", tenu à l'Université de Barcelone les 21-23 octobre 2009.

² Le titre que le premier attribue à son intervention en est significatif : « La valise de mon papa », titre allégorique à tout un héritage littéraire dont il a été imprégné dès son jeune âge

(http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2006/pamuk-lecture_fr.html, consulté le 13.9.2009). Doris Lessing lance un cri d'alerte sur notre société, qui semble oublier son héritage littéraire : « Encore très récemment, tous ceux qui étaient un tantinet cultivés respectaient le savoir, l'éducation et notre grand fonds de littérature » ; elle constate la situation actuelle : « Si les enfants ne savent pas lire, c'est parce qu'ils ne lisent pas », pour conclure, avec clairvoyance : « L'écriture, les écrivains ne sortent pas de maisons vides de livres ». (http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2007/lessing-lecture_fr.html, consulté le 13.9.2009).

même comme « le savoir scolaire standard »³. Forcé, par la grande distance entre les modèles littéraires dont il disposait et son expérience du monde, d' « écrire [...], parce qu'il n'en existait aucun sur ces sujets qui [lui donnât] ce [qu'il voulait] », il s'est vu « défricher [son] univers, l'élucider, pour [soi]-même », tel qu'il l'explique à cette occasion⁴. Ou encore Gao Xingjian, survivant du régime maoïste, cruellement écarté des livres pendant les années de sa captivité.

Le cas de la romancière suisse Alice Rivaz (1901-1998) mérite, à son tour, notre attention, son rapport aux livres s'étant épanoui malgré les circonstances pas toujours favorables de sa vie personnelle ou professionnelle⁵.

La correspondance qu'elle entretint avec trois écrivains qu'elle appréciait - Pierre Girard (1944-1951), Jean-Georges Lossier (1945-1982) et Jean-Claude Fontanet (1962-1993) - constitue sans doute une occasion de choix pour nous introduire à ce monde intérieur, nourri de lectures, d'où émergent quelques-uns de ses livres les plus importants. Écrire a effectivement, et depuis toujours, signifié pour Alice Rivaz faire le « portrait » des mots. Elle le rappelle dans *L'Alphabet du matin*, récit autobiographique qu'elle publie en 1983, qui évoque son éveil à la beauté des mots, dans sa tendre enfance: « Les écrire, c'est faire leur portrait. Dès lors, il n'est même plus nécessaire de les prononcer. Il n'y a qu'à regarder sur la page. C'est comme si la page parlait ; on l'écoute avec les yeux » (Rivaz, 1983 : 110). Elle avait auparavant invité les lecteurs à ses réflexions sur l'écriture, dans l'essai « Vérité et mensonge » inséré, entre autres

³ Il l'avoue dans sa conférence de réception du prix Nobel : « À Trinidad, si brillant sujet que je fusse, j'étais environné de zones d'obscurité [...] Avec mon expérience sociale limitée, il m'était difficile d'entrer par l'imagination dans d'autres sociétés, proches ou lointaines ».

In : http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2001/naipaul-lecture-f.html (consulté le 13.9.2009).

⁴ La portée pédagogique des propos de Naipaul est évidente. Sa conception de la valeur de la littérature est tout aussi intéressante : « Je suis la somme de mes livres ». V. note 2.

⁵ V. le chapitre consacré à la vie et à l'œuvre d'Alice Rivaz in Francillon, R. 1998 : 299-311.



textes, dans le recueil qu'elle intitule *Ce nom qui n'est pas le mien*, premièrement édité en 1980⁶, où elle trace le parcours de l'écrivain, en quête d'une forme pour dire le « matériau » que lui offre son univers intérieur:

Il ira de creux en creux, de bosse en bosse, d'intervalle en intervalle, de phrases en phrases combien approximatives en regard de l'insaisissable réalité, mais aussi de silence en silence, téléguidé désormais, et ceci me paraît important, par un pouvoir occulte et inspirateur plus impératif que tout autre, celui, précisément, du langage, de l'écriture, lequel opère dans les abysses on ne sait trop comment – pas plus que ne le sait celui qui écrit que celui qui le lira –, selon des pulsions incontrôlables et des raisons que la raison ne connaît pas (Rivaz, 1998 : 77).

La lecture de sa correspondance nous invite à suivre, bien que subtilement, quelques moments du parcours de la création de quelques-uns de ses livres, sinon qu'elle nous fait comprendre l'attention que la romancière consacrait à leur réception par ses interlocuteurs d'abord, ensuite par le public contemporain. L'analyse de cette correspondance nous permettra sans doute aussi, et d'autre part, de mieux comprendre et les référents littéraires de l'auteure et le contexte littéraire romand où elle se situe.

Ceci nous autoriserait à considérer que les lectures effectuées par les écrivains déterminent, d'autre part, leur vision du monde. Transposée dans l'univers fictif de sa production littéraire, cette vision du monde transparaît des options esthétiques et idéologiques qui configurent les mondes possibles où évoluent les personnages et les situations créées par Alice Rivaz. La consultation de la correspondance d'Alice Rivaz n'est pas sans intérêt, de ce point de vue. Maints auteurs y sont cités, qui constituent son univers de référence choisi, pas toujours pour autant partagé par ses correspondants. C'est le cas de P. Girard, par exemple, qui est moins sensible à des auteurs qu'elle admire, dont Colette, Katherine Mansfield ou

⁶ Nous avons consulté l'édition de 1998 de ce volume.

Monique Saint-Héliier : « Que vous détestiez Colette, que vous trouviez la chère Katherine une 'petite peste' et Monique Saint-Héliier un négrier, voilà qui me confond », écrit-elle à Pierre Girard le 21 mars 1944, en réponse à la lettre que lui avait envoyée celui-ci le 14 mars⁷.

L'étude des correspondances d'écrivains a suscité un regain d'intérêt de la part de la critique de spécialité à partir des nouvelles perspectives d'analyse que propose la linguistique dès la dernière décennie du XXe siècle. Jürgen Siess le confirme dans le volume qu'il publie en 1998, intitulé *La lettre entre réel et fiction*, où il attire l'attention du lecteur sur « le besoin d'une 'théorie de la lettre', ou tout au moins, de modèles et de concepts opératoires » (Siess, 1998 : [5]). Les correspondances d'écrivains des XVIIIe et XIXe siècles ont ainsi été l'objet de plusieurs approches, soit de nature linguistique⁸, soit de nature historique et littéraire, génétique et généalogique⁹ ; plusieurs auteurs s'interrogent d'ailleurs sur le statut généalogique des correspondances et le consensus autour de l'appartenance des échanges épistolaires à un genre littéraire est loin d'être partagé par les spécialistes. Dans des textes éloignés de quatre-vingts ans, ni Gustave Lanson (1895), ni Philippe Lejeune (1975) ne leur accordaient ce statut, tel que le rappelle Brigitte Diaz, en faisant référence à l'« Introduction » au *Choix de lettres du XVIIe siècle*, du premier et au livre *Le pacte autobiographique*, du second (Diaz, 2002 : 9, n. 1).

«Textes hybrides et rétifs à toutes les identifications génériques », les correspondances constituent, au dire encore de Brigitte Diaz, un « genre littéraire introuvable ». Pour l'auteur de *L'épistolaire ou la pensée nomade*

⁷ Pierre Girard s'était exprimé en ces mots sur Monique Saint-Héliier : « J'ai acheté Le Cavalier de paille de Monique Saint-Héliier, mais je n'ai pas eu envie de continuer. Ça viendra. Il y a là je ne sais pas quoi de trop autoritaire, de trop assuré. L'auteur me fait l'effet d'un dompteur, d'un négrier. Mais je suis certainement injuste » (Maggetti ; Fornerod, 2005 : 31).

⁸ Le livre de Siess cité en est une référence, concernant l'étude des formes du discours de la lettre au XVIIIe siècle, à la suite d'une introduction théorique sur le discours de la lettre.

⁹ Nous citerions à propos, le livre de Brigitte Diaz (2002), au sous-titre révélateur : *Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIXe siècle*.

(2002), « elles flottent entre des catégories floues : archives, documents, témoignages » (*idem*: 5).

Indépendamment du « genre du discours » (Kerbrat-Orecchioni, 1998 : [15])¹⁰, ou du genre littéraire qui définirait avec le plus de précision les « écrits personnels » (Lecarme, 2006 : 408) objets des échanges épistoliers d’Alice Rivaz, l’analyse du corpus de notre étude suggère une question de départ : Comment classifier cette correspondance ?

Parmi les modèles typologiques codifiés par la bibliographie de spécialité, lequel conviendrait le mieux à la classification de chacun des volumes de la correspondance d’Alice Rivaz?

Afin de répondre à cette question, il nous semble pertinent, à notre sens, de commencer par analyser les raisons pour lesquelles chacune des correspondances publiées à ce jour a eu lieu. Les motivations de chacun des épistoliers déterminent en effet le ton, la fréquence et les contenus de chaque échange de lettres. Les trois volumes qui y correspondent, répondent-ils de la même façon au même dessein de la part de leurs épistoliers respectifs?

S’agissant, dans le cas occurrent, de trois correspondances qui engagent des écrivains, l’épithète « littéraires », semblerait convenir à leur caractérisation. Nous serions alors face à des autobiographies littéraires, modalisées par un sous-genre particulier, la correspondance d’écrivain. Dans une certaine mesure, cela est sensible dans le cas qui nous occupe. Effectivement, les lettres partagent le statut de textes autobiographiques avec celui de textes littéraires que lui accordent, au premier abord, leurs auteurs : des écrivains. Écrites et signées de leur propre main, par leur nom

¹⁰ Évoquant les études de T. Todorov, datant de la fin des années 70, sur les « genres du discours », et plus récemment ceux que Dominique Maingueneau consacre à l’analyse du discours, depuis les années 80, Catherine Kerbrat-Orecchioni énonce quelques « espèces » que comporte la « communication épistolaire », dont celle des « lettres personnelles, privées ou intimes », catégorie qui répondrait au cas en étude (Kerbrat-Orecchioni, 1998 : [15]).



civil¹¹, les lettres échangées entre Alice Rivaz et ses correspondants gardent pourtant le ton de la proximité, de la part de leur signataire, sinon admirative (envers Pierre Girard), parfois même passionnée (Jean-Georges Lossier), plutôt littéraire, à proprement dire (Jean-Claude Fontanet), entre des (écrivains) rédacteurs. Des liens de profonde amitié – personnelle et littéraire – les font se partager entre eux des détails aussi insignifiants qu’un léger malaise ou de menus problèmes domestiques, qu’une allée chez le coiffeur, ou le goût pour le music hall de Zizi Jeanmaire¹² témoigné par AR, auquel son correspondant ne se serait pas attendu. Elles répondraient en ceci à la « pensée nomade » qui, selon Brigitte Diaz, soutient ce genre particulier, dans le livre cité plus haut de l’auteure. C’est ainsi que, et cela est tout aussi important pour leur définition typologique en tant que correspondances littéraires teintées d’autobiographie, ces lettres permettent à leurs auteurs de s’exprimer « informellement ». De *tout [leur] cœur* -, pour employer une formule utilisée souvent par AR pour dire son attachement à un thème parmi d’autres ou pour parler de son métier ou de son identité de romancière, pour discuter des conceptions de la littérature, ou, plus spécifiquement, pour révéler les genres littéraires qu’elle prise.

Il nous semble donc légitime de définir, typologiquement, ces correspondances comme des correspondances littéraires. Les lettres échangées entre AR et ses correspondants nous renseignent, d’autre part, sur la vie littéraire romande contemporaine. Or, justement, couvrant, grosso modo, la seconde moitié du XXe siècle, et engageant des correspondants au statut littéraire reconnu dans le panorama interne à la Suisse romande, les lettres échangées sont dictées par des sentiments et des émotions qui engagent à titre personnel, certes, leurs auteurs, en premier, mais qui témoignent également de certaines tendances du « goût

¹¹ La problématique de la signature de ses lettres par Alice Rivaz mériterait à elle seule une étude (que nous ne développerons pas dans cet article), étant donné les diverses formes qu’elle emprunte, depuis son nom civil à son nom de plume, ou les référents littéraires ou imaginaires que leurs formes suggèrent.

¹² Elle évoque cette expérience à Jean-Georges Lossier dans la lettre qu’elle lui adresse le 11 juillet 62 : « n’ai-je pas pris un billet pour aller voir Zizi Jeanmaire que j’admire tant – je suis sûre que vous êtes horrifié ? » (Fornerod, 2008 : 131).



littéraire » (pour reprendre l'expression de Gustave Lanson) au long de cette longue période.

Un goût littéraire qui n'est pas pour autant toujours partagé par les éditeurs français les plus en vogue, à l'époque, dont les rapports n'ont pas été toujours faciles avec les auteurs romands. AR en a fait elle-même l'expérience, ce dont témoigne sa lettre datée du 2 mai 1966, qui rapporte à Jean-Claude Fontanet la réaction de José Corti au manuscrit de *Comptez vos jours*, que cet éditeur publiera au mois de novembre de cette année (Fornerod ; Fontanet, 2001 : 71, n.1) :

Si vous saviez le genre de correspondance que me vaut l'extrême purisme de José Corti ! [...] J'ai reçu des charretées de remarques, propositions de modification de termes, d'adverbes, de phrases entières à 'refondre' ou à supprimer (idem : 73).

Quelques jours après, le manuscrit de son roman *Le creux de la vague* ayant été refusé par Julliard, elle enverra au même une autre lettre où elle « [traduit] » ce refus comme une marque de « snobisme littéraire » qui empêcherait son livre qui, d'après le jugement de l'éditeur « [manquerait] un peu de force et [...] d'originalité pour avoir une chance sérieuse de s'imposer auprès de la critique et du public » (*idem*: 75). Selon AR, qui emploie ici un ton véhément auquel on aurait du mal à s'habituer chez une romancière depuis le début intéressée à « faire naître toute action, tout geste de [ses] personnages, du cheminement imprévu de leurs pensées et de leurs images intérieures »¹³ (Rivaz, [1983], 1998 : 17), son « roman ne correspond simplement pas aux exigences du snobisme littéraire actuel qui veut qu'un livre soit un coup de poing dans la figure des critiques, et de plus truffé de m...(et de talent, bien sûr). » Et de conclure, sur un ton de désenchantement ironique : « Malheureusement cette mode risque bien de durer jusqu'à ma mort ... » (Fornerod ; Fontanet, 2001 : 75).

¹³ Passage extrait des « Carnets 1939-1948 » qui intègrent *Traces de vie*, consulté dans l'édition de 1998.



Or, justement, c'est dans le cadre d'une histoire du goût littéraire en train de se faire que les échanges entre AR et ses correspondants se révèlent de précieux documents pour la compréhension de l'évolution de cette histoire, des tendances qui la traversent, au gré des modes et des choix esthétiques et/ou idéologiques. Ces correspondances constituent tout aussi l'espace d'une autre histoire de la littérature, celle écrite par ceux-là même qui l'intégreront peut-être un jour mais qu'ils écrivent déjà, au jour le jour de leur existence d'écrivains. Une histoire dont ils sont (ou seront) les référents, tout autant que les agents et les auteurs.

II

Devant une période aussi longue que celle qui recouvrent ces trois volumes de correspondance – 1944-1993 (AR étant décédée en 1998) – beaucoup de questions demanderaient notre réflexion. Nous pourrions en effet nous demander si les références littéraires de l'auteure se maintiennent au long de ces années ; s'il est loisible de concevoir, à partir de ces correspondances, des balises dans son goût littéraire et d'identifier ses référents littéraires ; si ceux-ci sont majoritairement français ou autres ; si ses lectures trouvent des répercussions dans son œuvre, entre autres.

La méthode qu'il conviendrait de suivre pour y répondre nous inviterait à lire en parallèle les passages contemporains dans ces correspondances, ceux où les mêmes moments se recoupent de l'une à l'autre ; à les compléter d'articles parus à la même époque, portant sur les correspondants ou sur des sujets littéraires parallèles, à lire les œuvres auxquelles ces correspondances font référence, ou les œuvres-mêmes des correspondants, dont la genèse les lettres portent le témoignage. Genèse que ces lettres nous font comprendre souvent dans la douleur de la quête d'une composition narrative et structurelle cohérente, de la formule grammaticale adéquate sinon la plus correcte, ou de la perfection du style. Une méthode qui nous inviterait également à suivre le parcours de leur



publication et de leur réception critique, réception à laquelle AR était d'ailleurs particulièrement sensible.

Tout un programme qui nous passionne, certes, auquel nous ne saurions pourtant répondre dans le cadre de cet article, et que nous ne ferons qu'entamer, en poursuivant notre réflexion sur la nature de ces lettres. Sommes-nous face à des lettres purement circonstancielles, comme leur ton parfois familier et les liens d'amitié entre les correspondants le laisseraient supposer, même si elles abordent aussi des sujets littéraires ? Or, si le choix de chaque correspondant a été sans doute motivé pour des raisons personnelles, spécifiques pour chaque cas – sur lesquelles nous ne nous attarderons pas –, ces lettres constituent, dans les trois cas, un espace privilégié de partage de lectures entre les quatre auteurs. Et ceci à deux niveaux : si AR conseille souvent à ses correspondants de lire l'auteur A ou B et réciproquement, les lettres échangées constituent tout aussi clairement l'espace des lectures qu'ils se font les uns les autres de leurs œuvres, bref, l'espace de quatre vocations littéraires qui s'interrogent mutuellement. Effectivement, ces lettres s'affirment parfois comme un vrai chantier d'écriture, presque « collaborative »¹⁴ parfois, où chaque correspondant attend, avec empressement, l'opinion de l'autre sur ce qu'il vient d'écrire.

Pourtant, l'intérêt particulier de ces lettres pour l'étude de l'œuvre d'AR se manifeste, à notre opinion, à partir d'un autre angle d'analyse, qui les légitimerait autrement comme objets littéraires. Lieu de la communication *in absentia* par excellence, la lettre partage ce statut avec le texte littéraire : celui de la communication *en différé*, devenu, à son tour, le modèle achevé du rapport épistolaire.

¹⁴ Pour utiliser l'expression contenue dans le titre qu'Alain Pagès a donné à son intervention au colloque, *Epistolarité et généricité : Le travail du genre à travers les échanges épistolaires des écrivains*, organisé à l'université de Nice-Sophia les 23 et 24-octobre 2008 par Nicole Biagioli (axe *Identités Génériques*, Centre Transdisciplinaire d'Epistémologie de la Littérature, CTTEL, EA 1758), « L'écriture collaborative dans la correspondance d'auteurs ».



Une absence voulue, dans le cas d'AR, qui habitait dans la même ville que ses correspondants. Explicitement voulue, dans le cas du rapport avec Pierre Girard, tous deux ayant éludé toute occasion de rencontre effective, même si le hasard aurait pu s'interposer entre le désir de sauvegarder leur anonymat et celui de la prise d'un rendez-vous « fixé » par avance qui leur aurait répugné. Tel que le rapportent les éditeurs de cette correspondance, le « quiproquo » de leur rencontre insolite

ne manque pas de romanesque. Il est à mesure de la relation oblique, à bien des égards dissymétrique, entre ces deux auteurs qui habitaient à proximité l'un de l'autre, mais dont la situation respective, au milieu des années 1940, diffère au moins autant que leurs esprits et leurs caractères (Maggetti; Fornerod, 2005 : 6)

Une absence implicitement souhaitée peut-être, dans le cas du rapport avec les deux autres correspondants qu'elle a effectivement fréquentés, et dont bien des lettres ont sans doute remplacé des rencontres possibles.

Cette circonstance n'est pourtant pas aussi surprenante que le lecteur pourrait le croire, de la part de l'épistolière. Bien au contraire, elle nous semble parfaitement cohérente soit avec son identité littéraire, soit avec son image civile, soit même avec l'atmosphère particulière dans laquelle évoluent maints de ses personnages, que ce soit dans ses nouvelles – dont elle situe la genèse à la lecture de la nouvelliste Katherine Mansfield (1888-1923), qu'elle considère « certainement un de ces auteurs qui est à l'origine de [sa] vocation littéraire active » (Fornerod, 2008 : 74-75), ou bien dans ses romans, dont la genèse est souvent perceptible dans cette correspondance. Le rapport au monde, aux autres et à elle-même que l'auteur partage avec ses personnages féminins – ses « sœurs » –, est souvent dit sous la forme d'un secret, d'un mystère, auquel seul le lecteur est invité.



Un rapport que l'auteure vit d'abord avec soi-même, s'étant tôt décidée pour l'usage d'un pseudonyme : Alice Golay de son vrai nom, elle signe ses publications d'un nom de plume : Alice Rivaz. Dans l'essai « Ce nom qui n'est pas le mien », inclus dans le recueil éponyme (1998), elle dévoile ce double d'elle-même que les circonstances de sa vie, tout autant que sa conception de l'écrivain, lui ont dicté : « Signer des livres d'un pseudonyme, c'est avouer au départ une dualité foncière entre le désir de se cacher et celui de se montrer laquelle ne peut que s'aggraver encore par ce port d'un masque » (Rivaz, 1998 : [141]). Si nous nous souhaitions choisir quelques mots-clé pour caractériser l'œuvre d'AR, ce serait bien autour du champ sémantique du *secret* qu'il faudrait nous situer. Le souci de sauvegarder un espace à soi est constant au long de la vie d'une romancière dont l'activisme envers la défense de causes qui lui étaient pourtant chères – comme la paix ou la condition féminine – n'a jamais assumé la forme de la manifestation publique, de même qu'il constitue une des caractéristiques majeures du comportement de ses personnages. C'est aussi cette « posture »¹⁵ qui détermine ses choix d'écriture, dont les formes nuancées pour l'expression du discours intérieur où AR excelle, d'une part, ou l'économie textuelle rigoureuse de ses nouvelles, d'autre part, constituent des modèles achevés. C'est ainsi qu'un espace blanc semble s'ouvrir entre le personnage civil et l'auteur, espace que des formes *hybrides* de l'écriture du moi – dont le monologue narrativisé – viennent combler dans l'œuvre fictionnelle, et dont la correspondance dévoile quelques ressorts et stratégies.

Fuyant l'intimisme, les lettres d'AR excellent dans les formes stylistiques et discursives de la retenue, l'auteur évitant succomber aux confidences, et leur préférant souvent la dérision envers elle-même, ou le silence, seule voix du mystère – mais aussi de la sincérité – savamment entretenus, qui la révèlent une fine lectrice de Virginia Woolf. Ce goût est d'ailleurs partagé par son correspondant P. Girard, qui élève l'écrivaine anglaise à un niveau de choix, dans sa lettre du 14 mars 1944: « La femme

¹⁵ Nous empruntons l'expression à Jérôme Meizoz, dans son livre *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.



que j'aime, du reste (littérairement parlant) c'est Virginia Woolf (et Norah James) », constatation qu'AR confirmera, de sa part, le 21 mars : « Oui, j'aime Virginia Woolf » (Maggetti ; Fornerod, 2005 : 32-34).

Le recours à des phrases interrogatives qui closent un paragraphe ou le changement abrupt de sujet constituent parfois quelques-unes des stratégies discursives utilisées par l'épistolière, qui allègent le ton trop personnel que certaines lettres risqueraient de prendre à ses yeux, ou qu'elle craint de laisser croire à son correspondant. Dans l'une des dernières lettres qu'elle écrit à Pierre Girard, datée du 3 juin 1951, à la suite d'une amitié humaine et littéraire nourrie par sept années d'une correspondance certes pas abondante mais quand même assez régulière, AR, dont le travail au BIT l'accable, témoigne de ses *illusions perdues* à son ami, en ces termes :

Mais que ne donnerais-je pas pour vivre pendant dix minutes dans la peau d'un chef d'orchestre en face de son orchestre, et dans celle d'une danseuse espagnole. Je voudrais au moins une fois faire un rêve qui me donne cette illusion, car comme dit John Donne ' When I dream I have you, I have you' (idem: 134).

L'intensité dont elle rêve son existence d'après les mots du poète qu'elle vient de transcrire transparait de la question qu'elle énonce par la suite, pas de nature rhétorique, mais en soulignant la proximité des points de vue entre celui-là, elle-même et P. Girard : « Et ceci est vrai pour toutes sortes d'expériences, n'est-ce pas ? » (*ibidem*). Cette lettre poursuit pourtant sur un sujet tout autre, dans l'absence de toute transition : « Je me suis achetée une cuisinière à gaz que je convoitais depuis quinze ans. Quel merveilleux jouet à regarder, à ouvrir », un objet dont le lecteur connaîtra tous les détails, décrits avec précision, de même que le bonheur qu'il lui procure, même si, tel qu'elle le reconnaît (et le lecteur partagera sans doute son sourire moqueur), « à vrai dire », elle « ne [sait] trop si [elle] y [cuira] jamais quelque chose, car [elle] ne [vit] plus que de jus de carottes, de



yaourt et de pamplemousse ». De même, annonce-t-elle à P. Girard qu'elle a « aussi fait réparer [son] piano »¹⁶ (*ibidem*).

Très curieusement, elle signe de son vrai nom presque toutes les lettres qu'elle adresse à Pierre Girard, de même que bon nombre de celles qu'elle écrit à Jean-Georges Lossier et à Jean-Claude Fontanet. Ce choix – apparemment paradoxal, surtout dans le cas du premier correspondant, qu'elle n'a jamais rencontré –, répond, en réalité, à la nature « hybride » (pour reprendre l'expression utilisée par B. Diaz pour caractériser le genre) de ces lettres, autobiographiques tout autant que littéraires.

D'autre part, c'est souvent par le biais de son identification à certains de ses propres personnages qu'elle se dévoile dans ses lettres, fidèle lectrice d'André Gide dès sa jeunesse, écrivain dont elle lit la correspondance avec Roger Martin du Gard en 1972¹⁷, et dont les échos se répercutent dans sa correspondance¹⁸ :

Mais j'avais une telle tendresse pour Saintagne – le personnage que je préfère et dans lequel j'ai mis le plus de moi-même. [...] Combien je trouve plus sympathiques des êtres comme lui, conscients de leur faiblesse, nostalgiques et changeants, toujours désintéressés et vivant d'émotions, et combien je les préfère à ces êtres satisfaits, sûrs d'eux, qui relèvent le

¹⁶ La coïncidence biographique est notoire entre cette référence, apparemment anodine, et la publication de la nouvelle « Mademoiselle Lina », la même année, dans *Présence* (information éditoriale fournie par Françoise Fornerod, in Rivaz, A., 1961 : 216, note 1). Cette nouvelle a été incluse en 1961 dans le recueil de l'auteur intitulé *Sans Alcool*, sous le titre « Le piano de Mademoiselle Lina ».

¹⁷ On peut lire, dans la lettre du 1^{er} janvier 1972 à Jean-Claude Fontanet : « Je suis plongée dans la correspondance Gide-Roger Martin du Gard. Cela vous passionnerait. Je ne crois pas qu'il ait existé deux autres écrivains qui se soient autant mutuellement critiqués [...] sans se bouiller, restant amis durant près de quarante ans. C'est beau, c'est noble. On n'en a que plus de respect et pour l'un (pour sa sincérité) et pour l'autre (son humilité)» (Fornerod ; Fontanet, 2001 : 132).

¹⁸ V., entre autres, la lettre adressée à Pierre Girard le 21 mars 1944, où la référence au partage des « nourritures terrestres » par son correspondant et Colette, semblerait à AR, non sans une pointe d'ironie, les réunir dans un même amour envers les « arbres, la Terre, avec ce qui se boit, se mange, se caresse » (Maggetti ; Fornerod, 2005 : 34). P. Girard s'était fort clairement exprimé sur Colette, dans la lettre précédente, datée du 14 mars 1944 : « Je la déteste, sauf quand elle parle des animaux » (*idem* : 30).



menton, réussissent dans la vie et s'affirment (Maggetti ; Fornerod, 2005 : 28).

Si la correspondance avec P. Girard peut nous renseigner, en quelque sorte, sur les débuts de sa vocation littéraire, c'est à la prise de conscience de son identité littéraire et en tant que femme que nous invite la correspondance entretenue avec Jean- Georges Lossier entre 1945 et 1982.

Évoquant parfois les correspondances galantes qui tissent entre les deux correspondants des formes de « marivaudage » qui leur évitent certes la souffrance¹⁹, c'est souvent sous le signe du jeu que se développe ce dernier échange épistolier. Un jeu qui demande de temps à autre aux correspondants de porter des masques empruntés à des figures littéraires²⁰, et à les incarner au point de signer du nom de celles-là, comme c'est le cas de la lettre adressée par J.-G. Lossier à AR le 2 juin 1946, où celui-ci s'identifie à Gaspard, en tant que « fidèle et proche admirateur » de celle qu'il considère une « romancière » (Fornerod, 2008 : 45), ou la lettre du même du 2 septembre, où J.-G. Lossier se propose de venir chez la romancière « pour [lui] parler de Claire Lise », personnage du roman *Comme le sable*, publié la même année, en signant du nom de Marc Jeanrenaud, également personnage de ce roman, dont elle est amoureuse.

Le jeu de rôle est alternativement assumé par les deux interlocuteurs, dont l'échange de missives si fréquent au long de l'année 1946 rend compte de leur proximité affective et intellectuelle. La lettre écrite par AR le samedi 31 août en témoigne, à la tendresse de laquelle

¹⁹ Les considérations tenues par les auteurs de l'Avant-propos à l'édition citée de la correspondance avec P. Girard pourraient s'appliquer, bien que le jeu soit plus souvent explicite dans cette dernière, à celle entretenue avec J.-G. Lossier : « l'un et l'autre s'en tiendront à cette forme de marivaudage, qui présente l'avantage de ne pas les faire souffrir » (Maggetti ; Fornerod, 2005 : 11).

²⁰ Selon Françoise Fornerod, éditrice de la correspondance Alice Rivaz-Jean-Georges Lossier, « Sous la signature de Gaspard se cache peut-être le héros du roman d'Henri Pourrat, *Gaspard des montagnes*, personnification de l'amour chevaleresque ; plus loin, le Calife se réfère aux *Mille et une nuits* » (Fornerod, 2008 : 44, n. 43).



s'ajoute une certaine note d'humour complice. Après avoir évoqué un paysage empreint du souvenir nostalgique de Lossier, AR, en reprenant peut-être la même stratégie de distanciation face à la tentation confidentielle que nous avons repérée tantôt, termine sa lettre en ajoutant « deux mots » d'un pragmatisme révélateur :

1. Le couteau à pain à manche de corne blanc ne doit pas être mis dans le tiroir, mais reste dans la corbeille à pain.

2. Ne pas mettre la boîte de lait condensé entamée sur le rayon où je ne l'ai découverte qu'après trente-cinq minutes de recherches anxieuses. (Fornerod, 2005 : 48)

«Deux mots » auxquels se succède un troisième, adressé au correspondant protéiforme qu'est devenu pour elle son correspondant, en qui s'incarnent toutes ses rêveries et toutes ses fantaisies drolatiques :

3. Tout compte fait, je crois que Gaspard (puisque'il est mon mari), le Calife²¹, et Ariel (puisque'il n'est qu'esprit), peuvent pénétrer chez moi quand ils le veulent sans avoir à téléphoner d'avance. Quant à Jean, il est préférable que celui-là téléphone, Jean... (Fornerod, 2005 : 48).

Les masques endossés par les correspondants préservent certes les mystères de leur univers personnel, tout autant qu'ils sont révélateurs de leur univers littéraire, tous deux se confondant en eux : c'est ainsi que Lossier peut être interpellé par le nom composite de « Gaspard-Calife-Jean-Ariel », encore dans la lettre citée (*idem* : 47), qu'il se double du poète Achim von Arnim et de sa créature Ariel – « Arnim-Ariel » - (*idem*: 35), elle-même devenue sa femme « Bettina » (*idem*: 35, n. 34)²². Le jeu que

²¹ Le calife, personnage sur lequel elle reviendra dans une lettre postérieure, datée du 11 septembre, en l'identifiant à « Haroun Al-Rachid » (Fornerod, 2008 : 54), que Françoise Fornerod identifie, à son tour, comme « le plus célèbre calife abasside (766-809) [...] héros de nombreux contes des *Mille et une nuits* » (*idem*: 54, n. 59).

²² Françoise Fornerod explique ce jeu allusif : « Bettina (1785-1859) sœur de l'écrivain romantique allemand Clemens Brentano (1778-1842), qui épousa le poète Achim von Arnim (1781-1831), auteur notamment de *Ariels Offenbarungen* » (*idem*: 35, n. 34).



les deux correspondants intériorisent témoigne ainsi du jeu fictionnel où s'inscrit, pour chacun d'eux, l'écriture littéraire, peut-être mieux, la vie littéraire, leur propre vie : c'est en signant « Alice AUTEUR », que la romancière avait terminé une lettre adressée au même, le 24 octobre 1945, qu'elle interpelle aussi du nom d'auteur par ce vocatif « Cher AUTEUR » (id., 32-33).

Plusieurs lettres présentent en effet à AR un espace de réflexion de choix sur sa condition de romancière. Un espace qui lui permet de dialoguer avec un égal²³, dans l'espace privé d'une conversation à deux, où elle s'entend d'abord elle-même, en tant que première destinataire d'écrits qu'elle énonce en toute liberté, dans un jet premier, (dans des paragraphes où s'entremêlent souvent des soucis hétérogènes, dictés par les circonstances), mais qui attend avidement les réponses d'interlocuteurs qui ne se feront pas attendre, partageant un amour commun envers le sujet de la réflexion. Elle se définit en tant que romancière dans la lettre du 7 mars 1945 à J.-G. Lossier :

(...) quelqu'un qui n'existe pas par elle-même, qui n'est qu'un lieu de rencontre, comme une gare, un carrefour (ah ! si j'étais un jardin !) quelqu'un qui ne vise qu'à la ressemblance avec le plus commun, le plus humble, quelqu'un qui voudrait justement se confondre mieux encore, aménager son espace intérieur pour que certaines voix ne craignent pas de s'y faire entendre (idem: 16).

Le dénuement de soi qu'exige la condition du romancier avait été introduit auparavant, dans la lettre à P. Girard, datée du 29 mai 1944 :

Mais voilà que je suis 'romancière' (ou plutôt je voudrais l'être...). Ah ! Méfions-nous des auteurs...des romanciers, en particulier, les seuls êtres au monde qui peut-être ne soient pas dignes d'être aimés, puisqu'ils ne sont pas

²³ Elle l'avouera dans une lettre adressée à J.-G. Lossier datée de l'automne 1945, en des termes où elle assume sa vocation littéraire en toute modestie devant Lossier, son cadet de dix ans: « Et puis, pour la première fois, je me sens à égalité avec un homme quoique pas absolument digne de vous » (idem: 34).



des êtres réels vivant d'une façon authentique, mais sont constamment mêlés d'autrui, habités ; lieux de passage comme un corridor ouvert aux deux bouts où passent les courants d'air, où s'engouffrent les vies des autres. Et la leur où est-elle ? Je vous dis qu'ils n'en ont pas et que c'est là leur punition...Qui voudrait habiter dans un corridor ? (Maggetti ; Fornerod, 2005 : 49).

Sa quête d'elle-même sous-tend toute son œuvre fictionnelle et revient, à plusieurs reprises, dans sa correspondance. Elle s'accompagne de la prise de conscience progressive de son devenir romancière, dans la quête de la « vraie vie » - comme Marcel Proust, auteur qu'elle évoque dans d'autres textes, et dont « toute la première partie [du] tome II du *Temps retrouvé* » s'est révélée à elle, qui l'avoue à J.-G. Lossier le 21 avril 1952, « vraiment une Bible, un bréviaire de l'écrivain » (Fornerod, 2008 : 122) -, la vie littéraire, celle où se donnent « les rencontres heureuses, presque toujours inattendues, qui brusquement se font entre une plume et une page ». AR définit dans ce propos - qui nous est donné à lire dans la lettre à Jean-Claude Fontanet, datée du 1^{er} novembre 1971 (Fornerod ; Fontanet, 2001 : 131), elle ne l'aurait pu écrire plus admirablement, le rapport de l'écrivain à l'écriture. Ce rapport, qu'elle est décidée à vivre intensément, exige la disponibilité totale de son être, justifiant l'opposition irrévocable, à ses yeux, entre la « vraie vie » et la « vie réussie » à laquelle l'invitait J.-G. Lossier évoquée dans une lettre du 7 mars 1945 à celui-ci : « Il y a des réalités, des formes que je voudrais apprivoiser. Je sens trop qu'elles fuiraient toutes loin de moi si j'avais ce que vous appelez une 'vie réussie' » (Fornerod, 2008 : 16). Son admiration va au couple formé par Elsa Triolet et Aragon : un « vendredi » vers la « [fin octobre-début novembre 1945] » elle ajoute, dans un P.S. à la lettre qu'elle envoie à J.-G. Lossier, « voilà un couple, un vrai, je ne veux pas forcément dire par là heureux, non, mais vivant, semble-t-il ». Le ton personnel de la lettre ne se distingue pas de l'exigence qu'impose à la romancière le don de soi à la littérature : « Pourquoi serions-nous heureux ?²⁴ Mais il faut être vivant, intense, voilà.

²⁴ Question qui donne le titre à l'édition de la correspondance entre Alice Rivaz et Jean-Georges Lossier par Françoise Fornerod, que nous citons.



Ne pas s'endormir, et c'est là ce que font tant de couples, ils s'endorment dans les bras l'un de l'autre » (*idem*: 34).

Le rapport qu'elle entretient à l'écriture devient ainsi un des thèmes majeurs de l'œuvre de la romancière. Vécu d'abord en termes personnels, expérience dont les lettres rendent compte, qui nous permettent de suivre son émergence, ce rapport est aussi repérable à lire l'attention qu'AR consacre à la réception de ses livres. Sensible aux critiques, A.R. remercie Lossier, le 9 février 1963, pour l'article qu'il intitulera « Alice Rivaz et les personnages de ses livres »²⁵ ; un article de Lossier avait paru, bien qu'à une distance d'une quinzaine d'années auparavant dans le journal *Suisse contemporaine*, « qui [l'encourage] et [la récompense] encore aujourd'hui » (*idem*: 132). Le rapport de la romancière à la « vraie vie » est encore souvent projeté dans la construction de ses personnages, qui partagent sa quête. Très curieusement, étant donné que ses choix d'écriture privilégient les récits brefs et les romans, et qu'elle s'avoue dénuée du « moindre don poétique », AR insère dans cette lettre un poème qu'elle estime pouvoir être signé de tous ses personnages, qu'elle intitule précisément: « J'ai longtemps attendu ma vie », un poème qui, selon elle, « dit [...] bien *ce que* [elle a] *ressenti pendant trente ans* », et lui fait partager un trait commun à tous ses personnages : « *ce sentiment qu'ils ont tous d'être encore séparés de leur vraie vie, et d'aspirer à la trouver* ». Un « thème » dont elle « [ne s'est] aperçue qu'après coup, qu'il revenait *un peu dans tous [ses'] livres et que presque tous [ses'] personnages l'illustraient et en prenaient une fois ou l'autre conscience* » (*idem*: 134)²⁶.

Le passage que nous transcrivons de la lettre écrite à P. Girard le 17 janvier 1945 exprime l'effet que les livres font sur son épistolière : « Les livres viennent toujours, chez moi, comme des êtres véritables, ils pénètrent dans ma vie en même temps que la couleur du ciel, du jour, que

²⁵ Cité par Françoise Fornerod (Fornerod, 2008 : 132, n. 161).

²⁶ Les passages en italique dans le texte de la lettre reprennent parfois des passages des articles de Lossier reproduits à la fin du volume de la correspondance citée (Fornerod, 2008 : 165-169 ; 173-176).

le bruit du vent, de l'ascenseur ; ils se mêlent intimement, indiscrètement à ma vie » (Maggetti ; Fornerod, 2005 : 84). La prise de conscience de la littérature comme « le *vrai* travail » (Fornerod, 2008 : 24) est tôt manifeste dans la correspondance d'AR ; elle la détermine sans doute, au-delà de toutes les motivations personnelles qui ont mené la romancière à l'entreprendre.

Nous permettant de suivre l'émergence de sa pensée littéraire, ces trois correspondances sont riches de renseignements concernant ses préférences de lecture – une lectrice dont la « bibliothèque », pour reprendre le mot de Umberto Eco, recouvre la littérature française du Moyen Âge à l'actualité. Avec une préférence nette pour quelques auteurs de la « condition humaine », dont Roger Martin du Gard, Romain Rolland, Saint-Exupéry, Marcel Proust, mais aussi Tolstoï, Dostoïevski, ou le poète Rainer-Marie Rilke, ses lettres nous révèlent une auteure qui, à l'instar du souci d'indépendance dont elle a toujours fait preuve par rapport à sa vie personnelle, a su également prendre ses distances par rapports aux écoles, ou cercles littéraires. C'est ainsi qu'elle affirme préférer Berthold Brecht à Camus, dont la pièce *Les justes* avait été représentée à Genève²⁷ vers la Pentecôte en 1966 :

Pour ma part j'ai été un peu déçue, et par le jeu des acteurs, beaucoup trop lent, et par la pièce, beaucoup trop intellectuelle, et peu vivante, en somme [...] Mais décidément je ne trouve pas Camus un grand créateur dramatique. Il y a de beaux passages, mais qui doivent gagner à être lus plutôt qu'entendus.

Redoutant pourtant son jugement, elle lui préfère la pièce de Brecht, *Puntila et son valet Matti*, « qui est mille pieds au-dessus en vie chaude, fantaisie, poésie, humanité. Et autrement convaincante que *Les Justes* quant au problème de la justice. Et cela sans recours à la rhétorique. Peut-être ai-je tort... » (Fontanet ; Fornerod, 2001 : 78). La pensée existentialiste ne la séduit pas non plus. C'est en ces termes qu'elle s'y réfère, Sartre étant

²⁷ V. Fornerod ; Fontanet, 2001 : 78, n. 1.



apparu « surtout à partir de sa conférence intitulée 'L'existentialisme est un humanisme' [...] comme un maître à penser incontournable en France et en Suisse romande » (Fornerod, 2008 : 31, n. 30), dans l'immédiat après-guerre : « La seule chose qui vous est offerte, réofferte, donnée constamment à tous les coins de rue, à toutes les pages de revues, ce sont les dissertations sur l'existentialisme. Alors qu'on rêve à du cidre frais à boire dans une guinguette au bord de l'eau » (*idem*: 31-32).

Bien que toujours soucieuse de préserver son indépendance intellectuelle et esthétique, AR n'a pas renoncé à fréquenter ses confrères, tel qu'on peut le constater dans ses lettres aux références à des réceptions ou à des invitations, qui nous renseignent sur ses fréquentations, dont celle d'Alice Curchot, ou d'Yvette Z'Graggen, deux romancières suisses qu'elle appréciait, de même qu'elle en appréciait d'autres, dont Monique Saint-Héliar, Corinna Bille ou Catherine Colomb, ou bien à sa lecture attentive des journaux et revue littéraires contemporains, qui lui permettaient de suivre la vie littéraire suisse. Réserve de caractère, la réception dont étaient objet ses publications, mais aussi celles des auteurs ou des critiques qu'elle prisait, lui intéressait particulièrement. Il en était ainsi pour Marcel Raymond, Jean Starobinsky, Jean Rousset.

Le genre épistolier s'avère chez Alice Rivaz comme un espace particulier de la mise en scène de l'écriture littéraire ; au même titre sans doute que celui de quelques essais et romans, voire de quelques écrits autobiographiques. Dans le parcours littéraire de l'auteure romande ses lettres constituent des repères importantes de ses *Traces de vie*, et par-là, un jalon déterminant de la lecture, intratextuelle, de son œuvre.



Bibliographie

Berthier, Patrick ; Jarrety, Michel (2006) (dir.), *Modernités : XIXe-XXe siècle*, in *Histoire de la France Littéraire*, sous la direction de Michel Prigent, Paris, PUF, tome III.

Diaz, Brigitte (2002), *L'Épistolaire ou la pensée nomade : Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France.

Fornerod, Françoise (1998), « Alice Rivaz », in Francillon, R., 1998, chap. VI : 299-311.

Francillon, Roger (1998), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, Nadir s.a, tome 3.

LAUREL, Maria Hermínia (2004), « Le rapport à l'écriture vécu par Nathelie Sarraute et Alice Rivaz, ou la rencontre exigeante entre une plume et une page », in *Estudos em Homenagem ao Professor Ferreira de Brito*, Porto, FLUP : 153-166.

Lecarme, Jacques (2006), « L'autobiographie et les écrits personnels au XXe siècle », in Berthier, P. ; Jarrety, M. (dir.): 408-432).

Rivaz, Alice (1983). *L'Alphabet du matin*, Vevey, L'Aire.

Rivaz, Alice (1998), « Vérité et mensonge », in Rivaz, A., 1998 : 75-79.

Rivaz, Alice (1998), *Ce nom qui n'est pas le mien*, Vevey, L'Aire.

Siess, Jürgen (1998) (dir.), *La lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES.

C A M U S

**FACULDADE DE LETRAS
P O R T O
QUARTA-FEIRA, 17 DE MARÇO 2010**

Cumprimentos

Volvidos 50 anos sobre o desaparecimento do escritor Albert Camus, na perspectiva que é hoje a nossa, o que surpreende, é a actualidade da obra e a presença do homem. (Basta ter em linha de conta a quantidade de publicações e debates que esta data originou).

Obra e presença indissociáveis, pois mencionar uma é evocar a outra. Na verdade, completam-se como dois lados de um mesmo perfil porquanto sempre caminharam juntos, e, juntos, percorreram do mesmo passo o mesmo itinerário.

Tenho para mim que isto explica em grande parte a sedução que a obra e o homem ainda hoje exercem no imaginário dos leitores. E isto apesar da vertiginosa aceleração da História destes últimos 50 anos.

Qual a razão desta *permanência* de Camus? Da continuada audiência dos seus livros? Da projecção do seu nome que agora, por seu turno, as gerações mais jovens, tendem a descobrir.

Quem foi Albert Camus? Quem afinal recordamos, quando o recordamos?

O adolescente das praias da costa argelina que encontra no limiar da vida as razões de uma vida inteira, a saber, a alegria, o sol, o gosto de viver, a procura sensual da felicidade aliada ao sentido do transitório e da fugacidade do tempo – “a certeza consciente de uma morte sem esperança” - de que *Núpcias*, publicado aos 24 anos, ficará como o mais emblemático dos testemunhos, a um tempo angustiado e livre, luminoso e único?

O jovem comunista que entra no Partido levado por uma exigência de justiça, sendo dele expulso dois anos depois acusado de “devisonismo troskista”?

O autor do *Estrangeiro*, que criou – suprema originalidade - uma espécie de ausência de estilo que, em si, configura já um estilo diferente, segredo e magia dessa tão singular narrativa?

O ensaísta, criador de conceitos, como o *Absurdo* ou a *Revolta*?

O resistente, cujo nome de guerra era Albert Mathé, autor das belíssimas *Cartas a um Amigo Alemão*, que contêm já, à maneira de uma intuição fulgurante, toda uma ética de vida com a sua soma de certezas e repúdios?

O panfletário mergulhado nas querelas intelectuais que dominaram o seu tempo, esgrimindo contra Mauriac, contra André Breton, contra Gabriel Marcel, contra Sartre, contra Jean-Marie Domenach?

O inimigo das tiranias políticas, que lança com *O Homem Revoltado* um diagnóstico impiedoso da tentação totalitária e seus desvios ao mesmo tempo que um apelo à tolerância; ao sentido do relativo, à aceitação dos limites da vontade humana – herança do pensamento grego.

O jornalista de *Combat* que entre 1944 e 1947 foi das vozes mais acatadas do pós-guerra, empenhada num jornalismo de probidade e convicção? Seja dito de passagem, o jornalismo foi sempre uma das suas paixões. Basta lembrar que Camus redigiu mais de 150 artigos para o *Alger-Républicain* antes da guerra, tendo depois na década de 50 colaborado no semanário *Express*, que reunia na altura algumas das mais prestigiadas assinaturas.

A testemunha privilegiada do grande debate ideológico de então – a saber, a doutrina marxista e sua aplicação prática. Na senda de George Orwell, é a geração dos Koestlers, Manès Sperber, Malraux, Sartre, Raymond Aron?

O inconformista que entrou em dissidência contra a ideologia politicamente correcta do seu tempo, e que pagou caro por isso?

O dramaturgo de *Calígula* e dos *Justos*, que tão bem soube denunciar a demência do poder que tudo e todos corrompe? É de sublinhar que o teatro, e a experiência imensamente fecunda da cena teatral - “que eu amei com uma paixão sem igual” dirá ele, foram sempre uma das suas vocações, quiçá a primeira de todas elas. Sabe-se que Malraux, por quem Camus tinha grande admiração, sendo em 1960 Ministro da Cultura do general De Gaulle, se propunha entregar-lhe a direcção de um teatro.

O filho pobre do povo argelino dilacerado nos últimos anos de vida com o drama da Argélia – sua íntima guerra civil - que ele viveu dia-a-dia como uma crescente derrota pessoal, tendo-a levado em segredo consigo até ao fim?

O solitário que sempre caminhou sozinho mas que fez da solidariedade com os outros a sua razão de ser?

O libertário que apostou na liberdade e na exigência da verdade e delas nunca desmereceu?

Ou o escritor que pouco antes de morrer reconhecia que muito ficara por inventariar e escrever, reconhecendo mesmo que o essencial da sua obra mal fora ainda abordado? E que o seria finalmente com *O Primeiro Homem*, romance autobiográfico publicado já a título póstumo, onde Camus nos aparece, como que desenhado por ele próprio, à procura de si mesmo, retrato desse mundo de luz e pobreza que, de tão cedo e para sempre, o marcou de forma indelével.

Todas estas facetas, é óbvio, compõem à maneira de um sempre renovado caleidoscópio, um único perfil. Em perpétuo movimento, fugidío e incerto.

Fundamentar uma ética de acção, dar sentido à vida, mesmo na ausência de significação desta, legitimar as razões que nos devem levar a estar no mundo e a amar o mundo, a despeito da sua inanidade, são algumas das linhas visíveis que balizam o seu percurso. E, por isso, tão cativantes se revelam, tanto a construção da obra como as interrogações que enriquecem a caminhada do homem ao longo da sua vida.

Já o disse há pouco: existe entre ambas um fenómeno de osmose. Não só entre o autor e os seus livros, mas entre as obras entre si. Ele próprio o dirá:

“Nalguns escritores, parece-me que as suas obras compõem um todo em que cada uma delas ilumina as restantes, todas se reflectindo umas nas outras”.

Assim é, na verdade. Cada livro amplia o anterior, conferindo desde logo um raro encadeamento e unidade ao conjunto da obra.

De resto, a riqueza da trajectória intelectual de Albert Camus, o que define a singularidade da sua reflexão e a tão particular ressonância dos seus livros, é precisamente o de ter sabido responder, de forma múltipla, às múltiplas solicitações e exigências que o desafiaram, quer no domínio estético, social, histórico, quer no plano metafísico. Partindo de uma certa ideia

do homem, na tradicional acepção humanista do termo, criar é recriar pela arte uma transcendência num mundo dela destituído. Não me quero alongar em demasia, pois sobre tudo isto muito haveria a acrescentar, e talvez o possamos fazer depois das nossas intervenções.

Direi apenas que para todos aqueles que conhecem a sua obra, e a apreciam pelo que ela oferece de pujante e de original, lê-la, relê-la, com ela conviver, como quem se entretém a conversar com um velho amigo ou folheia um antigo álbum de fotografias, onde tudo nos é familiar, as coisas, as situações, as pessoas, relê-la, dizia eu, é sempre uma aprendizagem gratificante.

Porque redescobrir Camus é caminhar ao encontro de uma das personalidades mais sedutoras do mundo intelectual do século passado. Que recusou o artifício, a impostura, a calúnia, a mentira. Camus sempre preferiu os homens politicamente comprometidos às obras ideologicamente comprometidas. Que repudiou a vertigem niilista de certas soluções políticas mais radicais, já que, aos seus olhos, a liberdade deverá contribuir para a nossa comum humanização e nunca para o seu contrário. Que apostou nas virtudes da confiança e da coragem – que nele, em última instância, correspondiam a uma forma de optimismo e de vontade de acreditar. Que se assumiu por inteiro com os seus temores e fraquezas, orgulhando-se sempre contudo da sua memória de homem livre! E das suas fidelidades que nunca desdenhou e de que nunca se esqueceu.

Em definitivo, para lá de tudo e a despeito do tempo decorrido, Camus permanece como o nosso contemporâneo mais vivo.

A concluir estas breves considerações, gostaria, se me permitem, de citar as linhas finais de um artigo que publiquei em 1990 no *Jornal de Letras*, intitulado: *Numa estrada, há trinta anos por uma manhã de Inverno...*

“Enraizado nos tumultos e convulsões da sua época, sem nela, contudo, se deixar aprisionar. Presente a todas as chamadas porque a deserção é sempre condenável, sem para tanto jamais se ausentar de um íntimo exílio, essa solidão não partilhável que é o nosso comum destino. Sem esquecer a criação, a liberdade, sem desmerecer tão-pouco do amor e da alegria. De olhos muito abertos. Sim, viver e morrer, homem entre os homens, no chão da

terra. Viver e morrer para reinventar a vida frente à morte e contra ela, madrastra de todos os absurdos. Viver e morrer, sol e noite do mundo que nos pertence, já que nada nos é dado e esse nada é tudo. Cruzamento de fronteiras. Fronteira da lucidez. Recusando mitos e máscaras, a divinização de Deus e da História, Camus ficará como a expressão solitária de um momento alto da consciência europeia. No modo pessoalíssimo que era o seu. Onde a esperança e a coragem se equilibram e se redimem.”

Muito obrigado.

Marcello Duarte Mathias.

XXX



Camus, o nosso contemporâneo

Roberto MERINO

Encenador

A aproximação a esta mesa sobre Camus partiu motivada pelo espectáculo/ encenação realizado no ano de 1989, de **O equívoco** (*Le Malentendu*) realizado quando assumia as funções de Director Artístico do Teatro Experimental do Porto, pela terceira vez, nas instalações da Ex-Escola Académica/ Rua do Pinheiro. Espaço teatral que acabaria por desaparecer por causa de um incêndio, destino que me parece agora visto ao longe também muito camusiano.

Gostaria de falar das minhas impressões sobre Camus antes de conhecer o Camus dramaturgo... Julgo que li o romance **O Estrangeiro** depois de ter visto o filme de Visconti, filme que na altura pareceu-me muito fiel ao espírito do autor e que me deixou um sabor de estranheza, como aquelas coisas amargas que às vezes experimentamos, que repelimos, mas que no fundo, gostamos de saborear. O romance que mais me impactou na vida foi, durante e depois da sua leitura, o **Crime e Castigo** (1866) de Dostoievsky, e julgo ter encontrado no romance de Camus um fio condutor que me ligou a ambos textos...parece haver neles a propensão para a queda e para o abismo, quase num acto ordálico que se confunde entre a transgressão, a prova, o castigo, a punição e ou a danação. Mais tarde viria a saber da importância do autor russo em Camus.

A seguir aproximei-me dos textos dramáticos de Camus: **A Peste** em versão teatralizada em conjunto com Jean Louis Barrault, figura cimeira do teatro francês, mais tarde **Calígula**, e finalmente esse notável texto de **O equívoco**. Muito se fala de Camus e do teatro do absurdo e as conexões, contactos que se podem estabelecer entre ele e os mais emblemáticos autores do teatro do absurdo como são Beckett e Ionesco.



Identifico o processo do absurdo em Camus relacionado intimamente com a personagem central, Jan, que num lugar estranho (e desculpem a expressão) conhecido e desconhecido ao mesmo tempo, pretende ser reconhecido. Mas, onde estão os sinais para o reconhecimento? Eles desapareceram com as vítimas que, assassinadas em série, foram atiradas às águas profundas de uma barragem e na própria recusa da mãe e da irmã. Comparei na altura da encenação a personagem de Jan ao **Édipo** de Sófocles, cego, obstinado e dorido; as chagas de Édipo apagaram-se com o tempo na sua entrada triunfal na Cidade de Tebas. As feridas de Jan voltam a superfície no momento em que ele entra na estalagem. Achei, e acho ainda, que esta peça é uma tragédia perfeita, capaz de resistir a todas as análises modernas ou esquematizações antigas e clássicas que suportariam as regras de episódios, estásimos, etc. A poesia em Camus é profunda e abundante, ele não se excusa sequer na parte final a entregar-nos um *deus ex machina* que nega à personagem sobrevivente uma ajuda num rotundo NÃO. A tragédia é implacável, depois disto não resta nada.

São recordações trazidas pelo tempo ao tempo de agora, de uma produção realizada pelos alunos finalistas do Curso Superior de Teatro da ESAP e que contou nos papéis principais com Né e Isabel Barros, Teresa Chaves e António Costa Valente.

Lembro-me de ter referido nesta mesa redonda da minha mágoa, compartilhada pelos participantes, do papel cada vez menor que a cultura francesa ocupa entre nós (culpa também da França e dos franceses) e da importância desta iniciativa em revitalizar um autor tão importante para o teatro contemporâneo.

Abril de 2010



CAMUS, A POLTRONA E A HISTÓRIA

Ou três razões para ler Camus

Maria Luísa MALATO BORRALHO

Professora e ensaísta¹

1944. Ouviam-se ainda os tiros dos combates nas ruas de Paris. A libertação da cidade fazia-se casa a casa, bairro a bairro. É preciso tomar a Comédie Française. Talvez Sartre. Mas ninguém sabe onde está. Será Albert Camus que o vai encontrar adormecido, numa sala de espectáculos vazia. Comenta com uma gargalhada: “Tu as mis ton fauteuil dans le sens de l’histoire!”

1952. Há alguns meses tinha sido publicado *L’Homme Révolté*. Ainda que contasse com a reacção crítica de Sartre e dos seus apóstolos, Camus não esperava a virulência do artigo que Sartre encomendara a Francis Jeanson, publicada em *Les Temps Modernes*. Pensa responder a Jeanson, mas acaba por escrever ao autor da encomenda: insurge-se no final contra a censura brutal daqueles que “n’ont jamais placé que leur fauteuil dans le sens de l’histoire”.

Há poucas coisas que ofendam mais que a traição de uma gargalhada dada em unísono. Quando se tinham encontrado em 1943, durante a guerra e na estreia de *Les Mouches*, cada um apreciava a obra do

¹ Membro do Projecto U&D “Utopias literárias e pensamento utópico: a cultura portuguesa e a tradição intelectual do Ocidente – II”, financiado pela FCT e sediado no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (POCTI/ELT/46201/2002).



outro. Em 1938-1939, Camus tinha manifestado admiração pelas obras de Sartre, *La Nausée* e *Le Mur*. E Sartre seria desde logo sensível ao inusitado estilo de Camus em *L'Étranger*, publicado em 1942. Toda a amizade sincera é paritária, mas Sartre sempre acreditou demasiado na sua superioridade e Camus sistematicamente duvidava de qualquer uma que pudesse ter. Frequentariam os mesmos círculos, as mesmas esplanadas, mas brincavam sobre a confusão que os mesmos rótulos lhes causavam: a Camus desagradava sobretudo o de existencialista, se por isso se entendesse a filosofia de Sartre:

Sartre et moi nous nous étonnons toujours de voir nos deux noms associés. Nous pensons même publier un jour une petite annonce où les soussignés affirmeront n'avoir rien en commun et se refuseront à répondre des dettes qu'ils pourraient contracter respectivement (Camus, 1981a: 1424).

Depois de 1952, acentuar-se-ão velhas e novas rupturas. Camus não gosta daquela razão concreta, de uma natureza que se descreve abstracta. Não partilha a ideia dos outros como inferno. Suspeita que o Existencialismo alimenta um niilismo que desresponsabiliza o indivíduo e o entrega inteiro ao fatalismo da História. Depois da ruptura, Sartre reservará a Camus (com alguma maldade) a admiração estilística, e a incompetência filosófica: talvez porque Camus gostava que o seu estilo se não notasse e apreciava especialmente a força dos argumentos óbvios. E ainda quando comenta a morte de Camus, Sartre lhe louva ambigualmente o "Humanismo teimoso, estreito e puro". Sartre cultivava o seu estatuto de "condutor das massas". E Camus parecia ter o condão de defender causas perdidas. Já em 1945, no meio da euforia da vitória dos aliados, quase só Camus tinha lamentado o lançamento da bomba atómica sobre Hiroshima:

On nous apprend, en effet, au milieu d'une foule de commentaires enthousiastes, que n'importe quelle ville d'importance moyenne peut être totalement rasée par une bombe de la grosseur d'un ballon de football. Des journaux américains, anglais et français se répandent en dissertations élégantes sur l'avenir, le passé, les inventeurs, le coût, la vocation pacifique,



et les effets guerriers, les conséquences politiques et même le caractère indépendant de la bombe atomique. Nous nous résumons en une phrase: la civilisation mécanique vient de parvenir à son dernier degré de sauvagerie. (idem: 291)²

Comme il était agaçant, "le chieur"... O que acaba por dividir Sartre e Camus é, afinal, aquela poltrona da Comédie Française, virada para o sentido da História, aquela em que Sartre adormeceu, embalado pelo ritmo fácil de dizer o que os outros queriam ouvir. O dogmatismo bipolar, que sempre seduz as almas simplistas e preguiçosas, fará o resto. Camus era incompreensível com a mania das "nuances", as ideias de "révolutions relatives", "utopies modestes", "efforts relatifs". Não se entendiam aquelas críticas inoportunas aos campos de concentração russos para dissidentes políticos, os seus discursos contra a repressão dos movimentos operários em Berlim-Leste, a disponibilidade com que queimava a sua imagem juntando-se ao protesto dos pobres escritores húngaros depois da invasão de um país distante, aquela "moral de Cruz Vermelha" (segundo acusação de Francis Jeanson), que fazia Camus defender colaboracionistas e colonos brancos ou trotskistas e árabes nacionalistas, a ingenuidade da trégua para a população civil argelina ou a infantilidade da sua solução federativa, que uniria colonos e árabes sob uma mesma bandeira. Até a "Castor" o ataca, em defesa do seu amor canino: ah, *La Force des Choses*!

Quase tudo Camus defendeu em vão na sua época, até porque "la vérité en histoire s'identifie au succès", o sucesso imediato, ainda que transitório (*Actuelles I*): "Mas em política adiar não é ganhar?" (Mathias, 2010: 34). Hoje parece óbvio que Sartre mentiu "objectivamente", ainda quando Camus afirmava "subjectivamente" a verdade. Hoje parece óbvio o que na época não se queria ver. Basta por vezes que as almas sejam menos preguiçosas para que o mundo seja menos doloroso. E por isso escrevemos este texto para imaginar Camus, na década de 50, do século XX,

² Cf. "Il va falloir choisir, dans un avenir plus au moins proche, entre le suicide collectif ou l'utilisation intelligente des conquêtes scientifiques." ("Combat", 8 août 1945, in Camus, *Essais*, Paris: Pléiade/ NRF, 1981, p. 291).



prometaicamente sozinho. "Cible de toutes les flèches" (Giraud, 2010: 105). É preciso imaginá-lo assim, "solidário e solitário", para tomarmos consciência do nosso comodismo, em muitos sentidos, a origem do absurdo que ajudamos quotidianamente a construir, como se a nossa vida não tivesse nada a ver connosco e muito menos nos importasse a vida dos outros ou as consequências que em todas elas tem a nossa profunda e indelével indiferença: "Ça m'est égal", repetia sistematicamente Meursault.

Ao contrário dos outros, contrariando-os, Albert Camus importa-se. E esta é talvez a primeira razão porque o devemos ler. Ou porque o leio. A admiração veio inesperadamente, ao ler *La Chute*, aos vinte anos, e encontrei um juiz-penitente em "Mexico City". Lá dentro, Clémence confundia a acusação e a defesa das suas cobardias, e eu confundia-as com as minhas. É noite. Ouve-se o impacto de um corpo que cai à água, um grito que desce o rio. Silêncio.

Je voulus courir et je ne bougeai pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps. J'ai oublié ce que j'ai pensé alors. 'Trop tard, trop loin...' ou quelque chose de ce genre: j'écoutais toujours immobile. (Camus, 1981b: 1511)

Paul Ginestier (de quem eu era então aluna, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra) chamou-nos a atenção para o momento em que Clémence piscava o olho a Sartre: "Surtout je m'obligeais régulièrement à visiter les cafés spécialisés où se réunissaient nos humanistes professionnels." (*idem*: 1521)³

O humanismo de Camus, *persistente, grandioso e cheio de nuances*, permite ainda hoje ver mais longe do que a poltrona de Sartre, baixa e acomodada ao sentido da história, feita à medida da nossa vontade de adormecer. A longo prazo (por vezes tão longo) há coisas mais importantes

³ Cf. Paul Ginestier, *Pour Connaître la Pensée de Camus*, Paris: Bordas, 1979, p. 65.



do que vencer: uma certa forma de resistência e persistência, a mesmíssima honestidade das amendoeiras argelinas que, da noite para o dia, se cobrem de flores nas margens do deserto e do Inverno.

Ne pas céder, tout est là. Ne pas consentir, ne pas trahir. Toute ma violence m'y aide et le point où elle me porte mon amour m'y rejoint et, avec lui, la furieuse passion de vivre qui fait le sens de mes journées. (Camus, 1962: 76)

Camus sempre se preocupou muito (nos outros, mas desde logo em si) com a honestidade intelectual, a honestidade estética, a honestidade profissional. Em suma, com a honestidade moral, cúmulo de todas as outras. Porque a honestidade não é mais do que esta leitura do sentido literal da palavra. "Honesto" era a planta cuja força do caule lhe permitia crescer direita, a que não se acomodava à força das outras, nem vivia enrolada no poder alheio, confundindo-se com ele. Voltamos à questão da poltrona virada para o sentido da história. Mas ainda, através dela, a outras duas razões para ler Camus.

Segunda razão: Albert Camus acorda-nos para a vitalidade do real. No limite, a amendoeira não precisa de razões metafísicas para florir e dar fruto. Nem espera que a Primavera surja para florir: antecipa-se, tal é a força do seu tronco.

Je m'émerveillais de voir ensuite cette neige fragile résister à toutes les pluies et au vent de la mer. Chaque année, pourtant, elle persistait, juste ce qu'il fallait pour préparer le fruit. (Camus, 1981: 836)

Assim devia ser o homem que, à sua imagem, em estado são e pela "força do seu carácter", naturalmente criaria beleza e multiplicaria os bons frutos. Ou o escritor que, para ser do seu tempo, não pode ficar reduzido ao seu tempo, mas há-de romper o presente e projectar-se no futuro.



Notre tâche d'homme est de trouver les quelques formules qui apaiseront l'angoisse infinie des âmes libres. Nous avons à recoudre ce qui est déchiré, à rendre la justice imaginable dans un monde si évidemment injuste, le bonheur significatif pour des peuples empoisonnés par le malheur du siècle. (idem : 835-836)

Camus dizia não ter nunca conseguido resistir à luz, à felicidade de existir, à vida livre em que tinha crescido. Marcello Duarte Mathias, numa época em que o desejo de felicidade era inconfessável, escreveu um magnífico livro sobre *A Felicidade em Albert Camus* (Mathias, 1978: *passim*). Se a tal formos sensíveis, o melhor será começar por retirar da prateleira *Les Noces*, o primeiro livro em que Camus se liberta de uma estética da abstracção para consolidar uma estética da sensação. Aos adjectivos prefere os substantivos, menospreza os advérbios se para eles encontrar um verbo. Pol Guillard repara que desaparece a expressão “comme si”, demasiado frequente na primeira versão de *L'Envers et l'Endroit* (Guillard, 1973: 52). Em *Les Noces*, a linguagem “concreta” é um desejo de nudez, que alguns aproximam da sua sensualidade, mas que é muito mais a proximidade táctil com a vida. *Le Premier Homme*, o seu último livro, deixado incompleto, parece-nos ser aquele que melhor retoma esta estética da sensação. Mas entre os dois livros, nunca a lição será esquecida. No mesmo sentido em que Sophia de Mello Breyner escreve o ensaio sobre *O Nu na Antiguidade*, também Camus vai descrevendo as núpcias, o compromisso sacralizado, do indivíduo com a natureza que o rodeia: o paraíso são os outros, o que está para além de nós e nos dá a sensação de estarmos vivos, essa ternura de uma mão que toca na nossa:

Je décris et je dis: 'Voici qui est rouge, qui est bleu, qui est vert. Ceci est la mer, la montagne, les fleurs' [...] Aux mystères d'Eleusis, il suffisait de contempler. Ici même, je sais que jamais je ne m'approcherai assez du monde. Il me faut être nu et puis plonger dans la mer, encore tout parfumé des essences de la terre, laver celles-ci dans celles-là, et nouer sur ma peau l'étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer. (Camus, 1981: 57)



Grande parte da alma religiosa de Camus está aqui, paradoxalmente, no reiterado ateísmo, nesta ausência de Deus a quem queira pedir prémios: a glória, os favores ou a imortalidade. Um verso de Píndaro serve de epígrafe a *Le Mythe de Sisyphe*: “Ô mon ame, [...] épuise le champ du possible”. Segundo Camus, para toda a utopia basta o que existe, para tudo tem de bastar, para tudo deve bastar. Estranha e belíssima oração a Santa Bárbara de Orão:

Vous qui êtes comme un quai où l'on fume une cigarette en rêvant, en attendant un coup de sifflet qui vous relancera vers les paysages de la terre, vous savez que je ne suis pas souvent religieux. Mais s'il m'arrive de l'être, vous savez que je n'ai pas besoin de Dieu et que je ne puis l'être qu'au moment où je veux jouer à l'être, parce qu'un train va partir et que ma prière sera sans lendemain. (Camus, 2006 : II, 57).

Religiosos, nós? *Toujours* ou *souvent*? Quantas vezes na vida, quantas vezes por dia? Até para Meursault conhecer a eternidade bastará a clarividência de um instante.

Terceira razão: a liberdade dos caminhos a percorrer. Abro um livro do liceu: *L'Étranger*, em edição de bolso. Na altura, pouco me disse filosoficamente. Mas, saída dos romances de Herculano, Eça e Camilo, surpreendeu-me a secura das frases. Ou talvez essa secura fosse a das estacas que julgamos mortas e depois ganham raízes e folhas e frutos. “Aujourd’hui maman est morte”. Porquê a ternura de “maman”? Experimentava variantes do mesmo ritmo: “Aujourd’hui ma mère est morte”: mais seco ainda. Haveria uma literatura sem estilo? Mais parecia que a ausência de estilo era ainda uma ambiguidade do estilo. Procurei realçá-lo quando, em 1984, publiquei um livro sobre Camus: o que ao longo da vida fui admirando nele prendia-se quase sempre com essa inteireza, no estilo como no carácter de Albert Camus (Borrvalho, 1984: *passim*). Pierre-Louis Rey sintetizou o que era uma crítica comum: “Simplicité de *L'Étranger*, virtuosité de *La Chute*, lyrisme du *Premier Homme*, on lit chaque



fois un nouveau Camus” (Rey, 2010: 19). E viu nela uma intenção, já expressa em *Carnets*, em 1943:

En fait il [le roman] exige le style le plus difficile, celui qui se soumet tout entier à l’objet. On peut ainsi imaginer un auteur écrivant chacun de ses romans dans un style différent. (Camus, apud Rey, 2010: 19)

A plasticidade estilística de Camus equivale às nuances do pensamento preciso, àquela plasticidade ideológica que tanto impacientava Sartre.

Em tudo se deve ponderar o “ajuste do fundo à forma”, velha máxima horaciana. Nos dois espaços privilegiados por Camus, o Deserto e o Mar, as rotas são sempre caminhos provisórios e tanto o berbere como o marinheiro os vai sulcando com liberdade, mas atendendo à duna e à onda, procurando uma oscilante “justa medida”, um fugitivo “fio da navalha”. Voltamos à poltrona estática, disposta no sentido da História. Mas qual é o sentido da História? Como pensar que ela é uma via de sentido único e veredas estreitas?

“Créer, c’est ainsi donner une forme à son destin.”, dirá Camus em *Le Mythe de Sisyphe*. Melhor se diria que a História é Deserto e tem dunas. Que é Mar e tem ondas. Mas para onde viraremos a poltrona?



Bibliografia

Borrvalho, Maria Luiza, 1984, *Camus*, Porto, Rés.

Camus, Albert, 1962, *Carnets*, Paris, Gallimard.

Camus, Albert, 1981a, *Essais*, Paris, Pléiade/ NRF.

Camus, Albert, 1981b, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Pléiade, Paris, Gallimard.

Camus, Albert, 2006, *Œuvres complètes*, 4 vols., Pléiade, Paris, Gallimard.

Giraud, Henri-Christian, 2010, *Politique de Camus*, "Le Figaro. Albert Camus: l'Écriture, la Révolte, la Nostalgie", Hors-Série, Jan., p. 105.

Giullard, Pol, 1973, *Camus*, Paris, Bordas.

Mathias, Marcello Duarte, 1978, *A Felicidade em Albert Camus*, Amadora, Bertrand.

Mathias, Marcello Duarte, 2010, *Os Dias e os Anos. Diário. 1970-1993*, Lisboa, D. Quixote.

Rey, Pierre-Louis, 2010, "Lire Camus aujourd'hui", *Le Magazine Littéraire. Hors-Série*, n.º 18, jan-fév., p. 19.



Lendo Camus – eu, visitante, um pouco ladrão

Pedro EIRAS

Escritor

§ Um autor é também o lugar onde o arrumamos, nas prateleiras das estantes. Autores que mudam de lugar: que são mudados. Lombada cravejada de letras a ouro, colecções de bolso, segundas filas, arrumos, livros empilhados e cheios de pó.

Geografia das nossas leituras: onde estão (onde jazem) os nossos livros. Geografia do nosso pensamento: que livros debaixo da língua, que livros doces na boca e amargos no estômago, que livros ardentes e frios.

§ De Albert Camus se diz, hoje, que é um autor “esquecido”. Factos: menos editado, logo menos lido? Menos recenseado, estudado, fora dos *curricula*? Menos clássico, porque fora da aula, da *classe*? Decerto. Um autor é também, então, o que se faz dele, com ele. E contudo – nada desse esquecimento quantitativamente marcado pode afastar o leitor que, por nostalgia ou interesse ou simples acaso, encontrar em Camus o autor de que precisa aqui e agora. Que seja ou não “autor esquecido” pouco deve importar ao leitor que precise de Camus. Ou, claro, ao escritor que rouba a seu bel-prazer as experiências dos textos antecedentes, já escritos, os que abrem caminhos.

Quando leio, leio o autor, não a sua catalogação. Pelo menos – tento que assim seja.



O mais esquecido dos autores pode ser a mais urgente das minhas leituras. Camus actualíssimo, se eu, leitor soberano, precisar dele como actual. E também Camus desactualizadíssimo, se eu assim o sentir. Aqui e agora, gero os meus contemporâneos e os textos de que preciso, irrepetivelmente. Nesse sentido, abandono todas as comunidades de leitores, assim intituladas, ou tacitamente tais. A actualidade nada deve à cronologia, obedece apenas a um relógio visceral – sim, exactamente: visceral.

§ Há em Camus um autor que me interessa como meu contemporâneo, onde velhíssimos dilemas continuam em luta, como há outro autor inevitavelmente envelhecido, logo, sem luta. Abandono este para atingir aquele – idades diferentes do mesmo autor. Velhices diferentes.

Por exemplo: abandono *Le Mythe de Sisyphe*. Há muitas razões para a minha antipatia em relação a este livro, a começar pela sua primeira frase, que se quer espectacular: a única verdadeira questão filosófica é a do suicídio. Não sei se se trata de um postulado incorrecto; sei que se trata de um postulado anacrónico. Novalis escreveu exactamente a mesma frase, um século e meio antes de Camus; Kierkegaard nunca explorou outra questão, e com uma sofisticação desesperada. Em Camus, a mesma tese permite questionar aquilo a que chama, logo depois, absurdo. Isto é, a impossibilidade de aceder a uma qualquer leitura transcendental e definitiva da existência. Mas também isto já foi experimentado no pânico de Dostoievski; do mesmo modo que o crime de Mersault, em *L'Étranger*, evoca o acto gratuito que Gide nunca parou de questionar.

A ausência de uma leitura transcendental da existência e a vivência feliz e criativa dessa mesma ausência são, para mim, pontos de partida. De algum modo, óbvios. Nunca pontos de chegada. E em nada paralisantes: é na ausência de uma narrativa transcendental que se podem criar narrativas transcendentais, ou quaisquer outras. Sísifo feliz é, para mim, evidente; o



livro que me interessa deveria começar a seguir, no espaço em branco da última página deste ensaio.

§ Tanto quanto me lembro, ou sei, escrevi duas vezes motivado por Camus. Eventualmente, contra.

A primeira vez foi num conjunto de crónicas sobre o poder mortífero da literatura. *Sic*. Crónicas sobre como a literatura faz de nós assassinos, suicidas, ou quejandos – saídas *on line*, depois aumentadas e transformadas num livro com título quilométrico (acho que nem eu o sei todo de cor): *Pequeno Divertimento sobre Literatura em cem lições, também conhecido sob o título Substâncias Perigosas, em que se explica por que meios os livros matam os seus leitores & onde se dão variados & mui instrutivos exemplos ao alcance do comum dos mortais* (Torres Vedras, Livrododia, 2010).

Aí, entre Sá-Carneiro ou Goethe, Platão ou Freud, e dezenas de outros nomes, *ad libitum*, evoquei Camus. Precisamente o início de *Le Mythe de Sisyphe*, porque coloca a hipótese literal do suicídio. Não o advoga, mas também não o recusa. E concluí:

Que faz Camus? Recupera os diversos romantismos alemães, claro, mas secularizados. Recusa Deus e a eternidade, e ainda o super-homem, para exaltar o instante e a vida. É claro que há aqui uma redução, a assunção de um estado de *absurdo*, mas também a percepção de que só resta esse pequeno reino do instante; e será preferível uma pequena convicção a um imenso engano.

Como Bataille (re)inventa um imaginário da morte, assim Camus (re)inventa uma escolha constante do (não)suicídio. Não a beleza nem o êxtase, mas a responsabilidade. Contudo, trata-se ainda de uma resposta à onipotência da biologia: contra a morte que me mata, eu escolho, ou não, a minha morte. Escolho, até, viver – no instante. Sísifo feliz.

...aceitar o *absurdo*, preferir o instante à eternidade, querer agir mesmo sem Redenção – era em 1942 um gesto revolucionário. Talvez hoje, depois de tanto imanentismo hedonista-consumista, seja quase reaccionário.



E se o único gesto revolucionário possível hoje fosse – regressar à eternidade?...

Estas linhas vêm da vigésima-sexta de cem lições sobre a literatura que mata; e, para dizer tudo, a vigésima-sétima lição destina-se a corrigir ou mesmo negar a lição anterior. Mau seria se este *Pequeno Divertimento* se destinasse a defender o que quer que seja. Excepto, claro, o próprio movimento contraditório das ideias.

§ Por isso me interessa *L'Étranger*: porque não sei o que pensar de Mersault, nem de quem o cerca. Mersault comete um crime sem razão, e deve ser julgado por isso. Mas condenam-no mais por frieza no enterro da mãe do que pelo assassinato do homem árabe na praia ao meio-dia; e então eu recuo. A própria gratuitidade do crime é incómoda e suspeita: não há nunca actos gratuitos, nem que seja preciso ir encontrar o mais obscuro e inconsciente impulso para explicar o inexplicável. Análise a que o romance se furta, e correctamente. E contudo, a mesma ficção propõe ainda a possibilidade de uma retrospectiva infinita: Mersault diz que, depois de ter vivido um minuto, seria possível ficar preso numa cela sem luz durante o resto da vida, a relembrar esse minuto de existência. Relembrar, desvendar, mas também, freudianamente, analisar, dobra a dobra. Mas também: dissecar – o minuto morto.

Perco-me. É natural que me perca. Porque *L'Étranger* não tem lugar onde eu possa ancorar a leitura. Romance de crise da verdade, em que eu não estou com nem contra Mersault, em que simplesmente não sei o que pensar de Mersault sem moral e dos seus oponentes com moral a mais, Mersault com o seu crime e a sociedade com a sua pena de morte, eu em sítio nenhum, incomodado. Interessa-me esse incómodo, o deserto que me cabe atravessar, multiplicação bakhtiniana dos pontos de vista, e nenhum saldo no fim.



§ Ou então, todos os saldos: *La Peste*. Livro, como se sabe, de 1947. Donde uma chave hermenêutica mais ou menos óbvia: a peste seria a segunda Guerra Mundial, o nazismo, o colaboracionismo, Vichy. E contudo, *La Peste* é muito mais do que esta questão que pretende resolver, depressa, o significado metafórico escondido. Em suma: pouco importa, uma vez instaurada a alegoria, desfazê-la. Importa, sim, ver como reagem as várias personagens a um confinamento extremo. Cerca-as a morte, ou o mal, ou qualquer outra forma de finitude; e o romance desloca a nossa atenção para outro tipo de acontecimento: a reacção que cabe ainda a cada qual. É aí que a verdadeira peste começa, ou não: no gesto isolado que cada personagem escolhe. Naquilo que, para usar termos kierkegaardianos, cada qual faz com a sua condição.

Romance fascinante, e que, a meu ver, nada envelheceu. Somos – sempre fomos e seremos – sensíveis a esse cerco. Reconhecemo-lo do mito de Édipo; lemo-lo nas parábolas de Artaud, nas experimentações de Saramago ou de Gonçalo M. Tavares. *La Peste* conta, pois, uma experiência universal, a da angústia. Mas insisto: o que me seduz aqui é a coerência – do médico, do padre que se lhe opõe mas que morre com outra tanta dignidade (ou gélida histeria?), daquele homem que gasta a vida a reescrever infinitamente uma frase absurda. Este romance é uma lente de aumento: tudo nele – os gestos mais irrisórios – se torna imenso. Mesmo a estupidez dos homens se torna colossal, e ao mesmo tempo ridícula, ínfima.

Desta vez, encontro diálogo de opostos, não dialogismo da cisão de si. O médico e o padre negam-se mutuamente, mas não se fragmentam por dentro, e o romance não deixa de dar razão ao médico (mesmo se...). As razões para reler *L'Étranger* não são as razões para reler *La Peste*. Neste romance, encontro uma claríssima máquina de pensar, de distribuir as possibilidades de acção, mais uma vez absurda, e feliz, sim, apesar de tudo, feliz. Máquina filosófica, decerto, e não sem corpo: são corpos, pessoas, seres capazes de sentir dor, que inventam as suas próprias leituras, pequenas transcendências efémeras.



§ Termino estas breves notas – notas mais ou menos ao acaso, de um visitante irregular. Mais acima, disse que escrevi duas vezes com, ou contra, Camus. Eis a segunda escrita: uma cena da minha peça inédita *Pedro e Inês. Comédias*.

Trata-se de um conjunto de “emendas” ao mito de Inês de Castro, que escrevi em 2006, salvo erro. No início, seriam umas 19 (?) emendas, todas elas um pouco malcriadas em relação ao mito. Sei que fui cortando algumas, por esta razão ou aquela. Neste momento, a peça, *in fieri*, é composta por 14 emendas, de tamanho irregular: desde monólogos ou diálogos de diversas páginas de texto até brevíssimas cenas de somente meia página. Em todas as emendas, porém, invariavelmente Inês morre, assassinada por Pedro. Cada emenda é numerada e inclui, entre parênteses, um nome de autor: Salomão, ou Brel, ou Mishima, ou Camus.

Eis uma das emendas, a mais breve:

Emenda 14.

(Camus)

Pedro e Inês no quarto.

INÊS

Pedro, sabes...

PEDRO

Ó Inês, não vale a pena.

INÊS

O quê?

PEDRO

Tu já sabes como isto acaba sempre.

Pedro dá um tiro a Inês, Inês morre.



E é só. Em 11 de Fevereiro de 2010, no Café Progresso, no Porto, o encenador Nuno Meireles fez uma leitura pública desta peça, e optou por deslocar esta emenda para o fim, terminar com ela o ciclo de mortes. Por isso a numero aqui como “emenda 14”, derradeira. Está correcto.

Não cabe dizer aqui muito sobre estas *Comédias*, o destino funesto das minhas Ineses, a culpa dos Pedros – tentarei apenas explicar o nome de Camus como introdutor de uma emenda. Recordo Barthes, *Le Degré Zéro de l'Écriture*, a necessidade de, custe o que custar (e custa muito), apontar um autor que escreva nesse grau zero, recusando a ideologia. Uma tábua rasa que, como Barthes soube, na verdade não pode existir; toda a sua obra posterior se escreverá contra essa promessa de um lugar despido, de uma linguagem inteiramente crítica, consciente, vigilante. Mas Barthes avança um nome: Albert Camus.

Mutatis mutandis, e porque as *Comédias* me davam essa liberdade absoluta e jocosa, quis que esta emenda fosse a mais simples, a mais directa. De algum modo, a mais cínica, com Pedro a resumir tudo num só gesto. Talvez Lacan dissesse: *il n'y a pas de rapport sexuel*. Depois de emendas de várias páginas, resumir ao mínimo esse desencontro, atingir um impossível grau zero da cena teatral. Precisei de Camus, da segura de Mersault, das frases de *La Peste*, da frontalidade de Calígula, para escrever essa emenda.

Eu, visitante, um pouco ladrão.



Où niche l'hibou ?

Pour José Domingues Almeida

Et tout en me demandant de quoi donc parlaient mes hôtes dans leur langue chuintante et doucement explosive (les astres, le riz au canard, le Machu Pichu ?) je repensais à ce plaisir que nous avions enfants à faire débouler les syllabes de « *la pie niche haut, l'oise niche bas, l'hibou niche ni haut ni bas, où niche l'hibou ?* », histoire de méduser l'interlocuteur et de montrer combien nous savions parler russe, ou mouschbek, ou cochinchinois, alors qu'il pouvait tout aussi bien s'agir de cette langue-ci, cet idiome de fond de bouche, dont nous nous essayions aux plaisirs éruptifs... Il faut dire qu'ils avaient dans ce pays un certain talent pour écraser les syllabes, vous transformer un mot bien plat, bien déplié, avec des compartiments syllabiques bien délimités, en une boulette sonore, un mâchouillis expéditif, une espèce de borborygme pulsant et mélodieux... Pourtant les femmes y avaient ce charme indéfinissable qu'ont les belles étrangères lorsque conversant entre elles sans que l'on comprenne elles remuent sans le savoir tout le secret du monde. Je repensais à tout cela en descendant les pavés de la rue Santa Joao* vers le fleuve quand mon compagnon m'avait glissé en français : « *il faudrait absolument que j'organise ce colloque sur la nostalgie...* ». J'en étais resté ahuri et charmé, me demandant d'où venait donc chez ces gens ce tropisme pour la nostalgie, peuple de navigateurs revenus dans leurs ports d'origine pour mieux rêver aux pays lointains, aux pays perdus... Et tandis que le collier des luminaires s'allumait en papillotant sur l'autre rive du Douro j'imaginai soudain ce grand colloque sur la nostalgie, amphithéâtres et salles de séminaires bondées où l'on disserterait sans fin sur la *Nostalgia*, le sentiment d'exil, les humeurs crépusculaires, le mystérieux mal des



steppes, la tristesse de Hongrie, le vague à l'âme finlandais, le spleen des bords de Loire et pour couronner ces langueurs leur imprononçable *Saudade*, la plus délicate et la plus lumineuse des brûlures d'existence. Il monterait des caves de très vieux enregistrements de locomotives, longs cris de cornes de brume, adieux de vapeurs sur les fleuves et relents de fado, blues, antiques cantilènes, tandis que les souffleries propulseraient un air d'autrefois et que dans les étages on convoquerait la science et la statistique, on proposerait des grilles d'analyse, on chercherait un plus petit commun dénominateur, on opterait pour une classification en trois groupes, on inventerait une échelle allant de 1 à 7, les débats se prolongeraient la nuit par d'ambitieuses soulographies où se compareraient dans les brouillards dorés les effets sur l'âme du Porto, du Sauternes, du Vinho Verde, puis plus audacieusement du Saké, du Raki, de l'Aquavit jusqu'à ce que des équipes médicales dépêchées en urgence viennent relever les taux respectifs de mélancolie résiduelle... Un peu plus tard dans la même soirée alors que nous avons échoué dans une gargote vitrée posée sur la berge du fleuve et que nous partagions dévotement une espèce de purée exquise et glaireuse nommée *Açorda de Marisco** (où toute la mer mixée – œufs, chairs, alevins, coquillages – finissait par passer dans l'avaloir) je repensais encore à la nostalgie. Les questions me tourmentaient en pagaille. N'y aurait-il pas, me demandais-je, un unique paysage au fond de tous les paysages que nous portons en nous ? Au commencement de tout n'y aurait-il pas une unique couleur de paysage ? (Mais qui avait écrit « *le vert paradis des amours enfantines* » ?) Et cet enfant au fond de nous, me disais-je, quel était cet enfant qui languit, qui questionne, et pour lequel la question demeure à jamais sans réponse, comme la pièce éternellement manquante au puzzle de l'univers ? Effritée entre le pouce et l'index la croûte feuilletée de l'*açorda* se laissait délicieusement croquer, Orphée chantait dans le lointain, sur le quai passait une ombre furtive qui ressemblait à s'y méprendre au promeneur solitaire de la Rue des Douradores tandis qu'à la table voisine deux jeunes amoureux se déclaraient l'amour du monde dans cette même langue chaloupée de velours dont usait le serveur pour héler le cuisinier à grands coups haletants de *nichba*, *la-pie-niche-haut-l'oie-niche-bas*... Mais quel est donc pour l'enfant que nous étions la question sans



réponse, me demandais-je encore, quel est le fond sans fond de la nostalgie ?

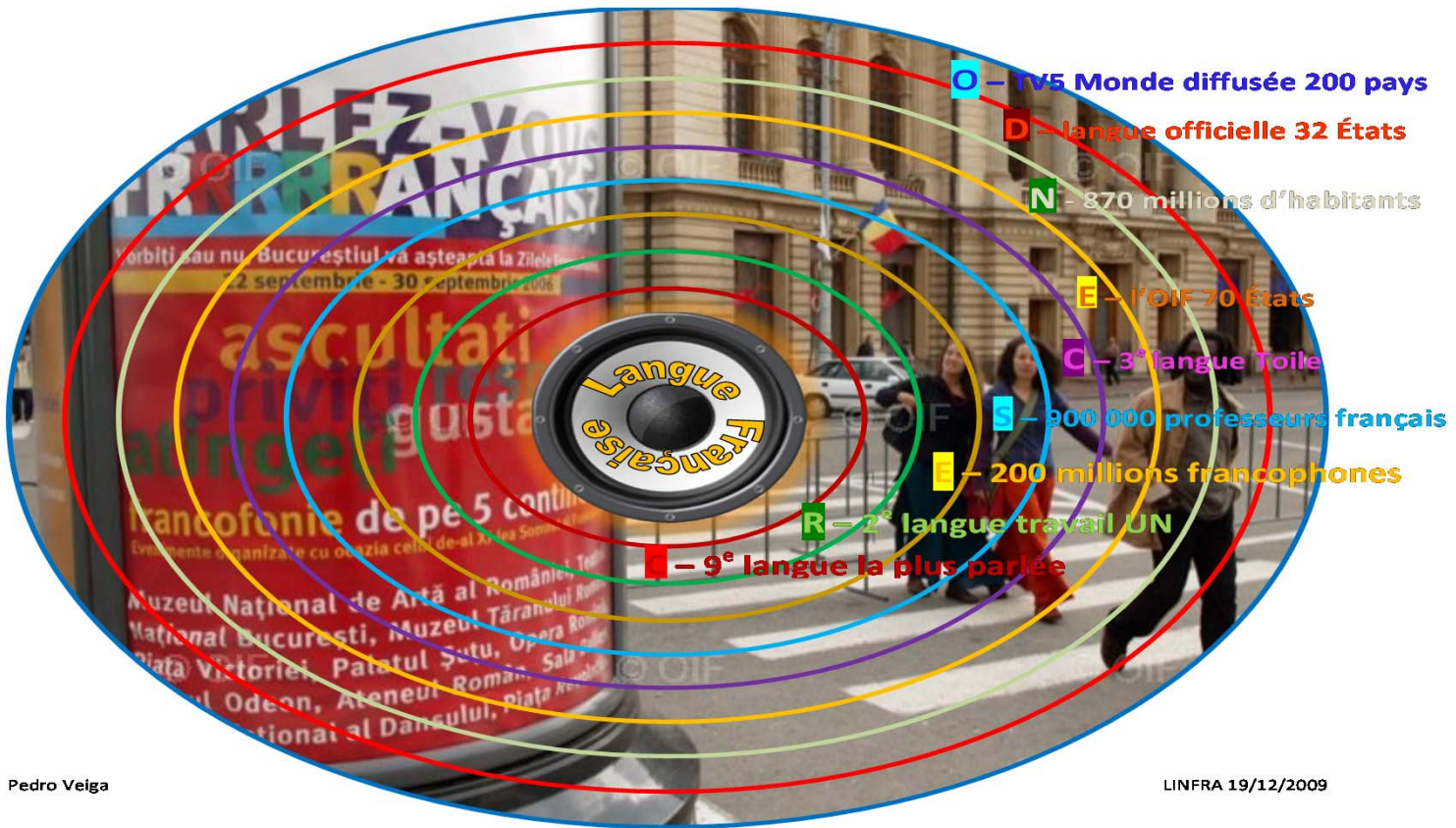
François Emmanuel, *mars 2010*

La semaine à l'affiche

Langue et culture



lasemaine.fr2010



Pedro Veiga

LINFRA 19/12/2009



il n'y a point de génie sans un grain de folle."

Aristote

brainstorming

Remy mené

Brainstorming
Remue-Méninges

Remue-Méninges

Méninges Ménagel

**Oui... Mais le grain,
tu le plantes où?**

Alex Osborn



1933

zappeuse



ZAPPER

zapping

Au Québec „pitonnage”

„J'ai **zappé** cinq minutes sans trouver une seule émission intéressante”

„Arrête de changer régulièrement de chaîne!”

„Mon but c'est trouver un programme que je jugerai satisfaisant à regarder”

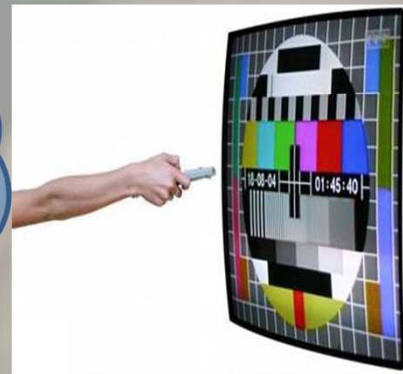
„J'appuie sur la télécommande pour mettre une autre chaîne télévisuelle”

- ✓ Allemand: zappen,
- ✓ Italien: fare lo zapping,
- ✓ Espagnol: hacer zapping,
- ✓ Portugais: fazer zapping,
- ✓ Anglais: zap,
- ✓ Polonais: skakać po kanałach
- ✓ Russe: Щелчок канала.

„Il a **zappé** sur la première chaîne juste quand les informations commençaient”



zappeur



zappette

zappage





BALADEUR



*Se balader en
écoutant son
baladeur*

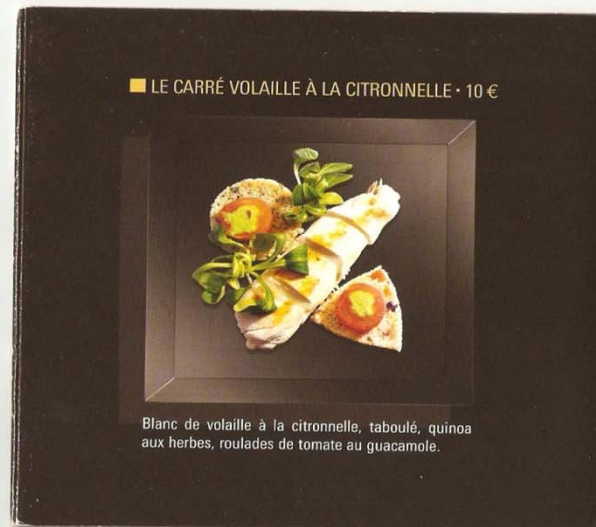


Paulo Freitas
Susana Silva
Tania Santos
Vanessa Fins

Linguística Francesa

QUADRADO DE FRANGO COM CITRONELA

Peito de frango com citronela, *taboulé*, *quinoa* com ervas, rodelas de tomate com *guacamole*.



QUADRADO DE NIMES

Filetes de salmonete e atum com ervas, massas frescas, *tagliatelle* de curgetes e cenouras, cubos de geleia de vinagre balsâmico.



QUADRADO DE BIFE DE LOMBO DE BOI

Bife de lombo de boi, gratinado de legumes, tomate seco e molho bearnês apurado.



QUADRADO DE LAGOSTA E ALCACHOFRAS

Medalhões de lagosta, corações de alcachofra com laranja, legumes da estação e rebentos de beterrabas.



Francia

Multicultural

Cores e
Aromas
Gastronômicos
Típicos



Divulgar a
diversidade
Cultural

**GASTRONOMIA
MULTICULTURAL**

Contribuição
para uma
cultura Mundo



Promover o
diálogo entre a
diversidade
cultural

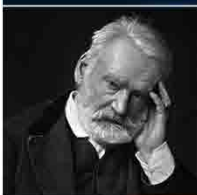


Elisabete Santos

Cultura Francesa Contemporânea 2010

Figuras do Teatro Francês

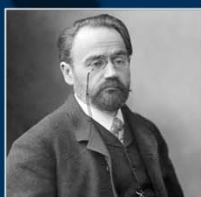
Século XIX



Victor Hugo (1802-1885): *Hernani*, 1830, considerado o primeiro drama romântico.



Pierre Corneille (1773-1844): *La Femme à deux maris*. O autor mais popular no culto do melodrama.

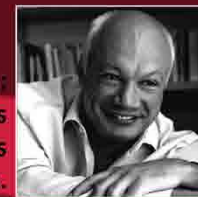


Alfred Jarry (1873-1907): *Ubu Roi*. Colocou em cena de maneira insólita os mais grotescos traços humanos. É um dos inspiradores do surrealismo e do Teatro do Absurdo.

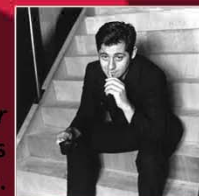
Século XX e XXI



Jean Anouilh (1910-1987): *Antigone*. Agrupava as suas obras em virtude do seu carácter: obras negras, obras rosas, obras brilhantes.



Éric-Emmanuel Schmitt (1960): *Petits crimes conjugaux*. As suas obras foram traduzidas e encenadas em mais de 50 países.



Olivier Py (1965): *Requiem pour Srebrenica*. Retrata os pormenores da guerra na Bósnia.

Trabalho realizado por:
Ana Bessa Santos, Ricardo Matos e Rafael Matias
Cultura Francesa contemporânea

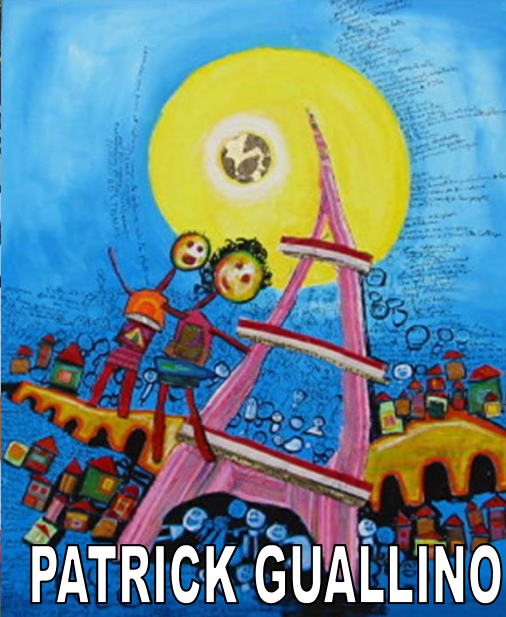
PINNACLES

F
R
A
N
C



ROBERT COMBAS

RENAUD ALLIRAND



PATRICK GUALLINO



GERARD FROMANGER



FRANÇOIS BOISROND

C

FRANÇOIS MORELLET



HERVÉ DI ROSA

E

S

E

S



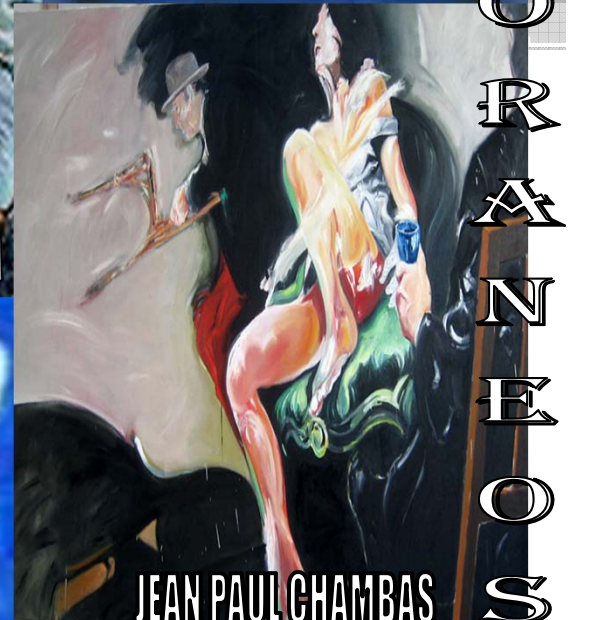
JACQUES PELLEGRIN



PIERRE SOULAGES



CLAUDE VIALLAT



JEAN PAUL CHAMBAS

C
O
N
T
E
M
P
O
R
A
N
E
O
S

La France en Musique

Chanteurs français



Edith Piaf : Chanteuse mythique, restant dans la mémoire des français jusqu'à nos jours.



Charles Aznavour : Une des références les plus importantes de la chanson française notamment pour son interprétation de « La Bohème ».



Johnny Hallyday : Figure emblématique du rock français.



Cécile Corbel : Première Dame de France, berceuse par de grands noms de la chanson française comme Barbara et Brassens.



Vanessa Paradis : Chanteuse pop mariée avec Johnny Depp. Immortalisée par Joe Le Taxi.

Groupes Musicaux



Indochine : Le groupe sensation des années 80 à nos jours, qui a marqué l'adolescence de beaucoup de jeunes.



Les Enfoirés : Créé par Coluche. Groupe d'artistes qui a pour but la solidarité envers les plus démunis.



Magic System : Groupe multiculturel rassemblant des tonalités arabes et Africaines.



IAM : Groupe marseillais qui nous a fait danser « Le Mia ».



Superbus : Groupe révélation de la pop-rock française.

Comédies Musicales



Notre-Dame de Paris : Première comédie musicale française.



Romeo et Juliette : Transpose l'œuvre phare de Shakespeare.



Les Dix Commandements : Nous montre l'histoire de Moïse dans l'Ancien Testament.



Le Roi Soleil : Comédie musicale qui représente la vie de Louis XIV.



Cléopâtre : Comédie illustrant la vie de la reine égyptienne.

Cultura Francesa Contemporânea

Stéphanie Ribeiro
Susana Silva
Vanessa Fim

Slam

MELODIAS URBANAS

O SLAM é um espectáculo interactivo que reúne música e poesia, que retrata problemas sociais. Nasceu nos EUA nos anos 80, inspirado nos confrontos entre rappers americanos onde há um júri que avalia os concorrentes.



O termo SLAM surgiu em 2005 quando o seu criador, Marc Smith, o sugeriu na sua participação no Grand Slam National de Nantes a propósito da característica lúdica e desportiva que o espectáculo comporta.

O movimento chegou a França nos anos 90 propagando-se sob a forma de espectáculos ao ar livre e em bares; organizaram-se torneios, até se chegar à "Fédération Française de Slam Poésie", criada para divulgar a importância do Slam e o seu sentimento de comunidade que deveria caracterizar a França.

Receita de um Slam:

- Escolher uma data e divulgá-la;
- Participação livre para público e slameurs;
- Os textos devem ser ditos a cappela;
- Textos com duração entre 3 a 5 minutos.



manouche

Jazz Manouche surgiu em Paris e nos seus arredores inspirado e composto numa altura em que a atmosfera refletia um estilo de vida frenético e de uma incrível modernidade. A música manouche, de origem cigana, já existia muito antes de Django Reinhardt. Mas foi ele e Stéphane Grapelli quem inocularam as características fraseadas e jazzísticas e fixaram como um gênero de culto.

Essa escola de música tornou-se tão notável quanto extensa. A linguagem peculiar espalhou pelo resto do mundo o conceito de improvisação e harmonização. Mas a linguagem notabilizou-se também por outras razões, e pelo fato de ter sido a primeira influência não americana ao estilo.

Em Paris, o coração do Jazz Manouche bate em Rue Duc de Lombards revivendo a atmosfera da década de 30 e incluindo concepções atuais. Há mais de 10 festivais anuais somente em França para homenagear esta música, sendo o de maior expressão o Festival Internacional Django Reinhardt, Samois Sur Seine e La Villette Jazz Festival.

Para ouvir: www.radiofrance.fr
www.tsfjazz.com



JAZZ



Cinema Francês

Festival de Cannes

O Festival de Cannes é, sem dúvida, um dos mais prestigiados e famosos festivais de cinema do mundo. Criado em 1946, segundo o conceito de Jean Zay, chamou-se até ao ano de 2002 "Festival international du film".

Este evento decorre todos os anos, no mês de Maio, na cidade francesa de Cannes.



Palm d'or 2009
Charlotte Gainsbourg
Melhor actriz feminina no filme
"Antichrist"

"Nous sommes tous des assassins"
é um clássico francês de 1952,
realizado por André Cayatte.
Ganhou o "Jury Special Prize"
Nominado para o "Grand Prize",
na 7.ª edição do Festival de Cannes,
em 1952.

Palm d'or 2009
Christoph Waltz
Melhor actor masculino no Filme
"Inglorious Basterds"

"Gainsbourg: Vie Heroique"
Filme a ser produzido pela
One World Films
Realizador: Joann Sfar
Estreia: 2010



| | |
|----------|--------------------------------------|
| PRODUÇÃO | Catarina Rodrigues |
| CENA | Joana Madruga |
| DIREÇÃO | Joana Neves |
| CÁMERA | Joana Oliveira |
| DATA | Cultura Francesa Contemporânea |

LA MÔME

FESTIVALS DE LITERATURA FRANCESA

actOral.8

Festival international des arts & des écritures contemporaines

Festival de artes e escritas contemporâneas que se encontra na oitava edição. Teve este ano lugar em 3 cidades diferentes: Marselha (28/09 a 10/10), Paris (15 a 17/10) e Nantes (10 a 12/10). Este festival "explora" a Literatura em todas as suas formas: ligando-a à dança, ao circo, à fotografia e ao vídeo. Este ano pôde-se assistir a representações teatrais, projecções de filmes e leituras vírias.

É sempre um encontro de autores contemporâneos de renome.

LE LIVRE SUR LA PLACE

Um dos mais importantes festivais literários de França, que vai na 21ª edição, conta com leituras, encontros de autores e debates sobre os últimos livros e o melhor de cada ano, realização entre 18 e 20 de Setembro, foi um festival com 100-1100 visitantes. Este encontro promove sobretudo as celebridades das letras que por lá passam - Entre outros, com presença no evento, Inauguração do monumento a D. D. Langue Française, criaturas vibrantes que se manifestam às suas palestras, dedicando-se entre os convidados.

paris
en toutes lettres

Este 1º encontro serviu para uma vez mais nos mostrar uma capital fonte de inspiração literária, com uma biblioteca a céu aberto e dezenas de eventos gratuitos para festejar "as palavras". As portas do théâtre des Bouffes du Nord, o CENTQUATRE, o convent des Recollets, a Académie Française e a Mairie de Paris estiveram abertas ao povo e escritores contemporâneos falaram dos seus antecessores. Leituras de Louise Labé, Victor Hugo, Balzac e outros, foram ouvidas.

Etonnants
SAINT-MALO Festival international du livre et du film
Voyageurs

A segunda maior manifestação literária francesa a seguir ao Salon du Livre de Paris. Vai na 20ª edição, realizou-se em início Junho deste ano, em Saint-Malo. Ofereceu encontros, debates, leituras, exposições, projecções e um amplo espaço de Livraria, tendo a "Literature-monde" do novo como um eixo central de vários colóquios através do mundo. Escritores, fotógrafos realizadores e oferecerão um panorama excepcional da literatura do mundo inteiro.

A próxima edição está agendada para 22 de Maio de 2010.

À l'année prochaine!



lasemaine.fr2011



























