

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

36

ano 22 | 2013

POTENCIALIDADES
DA LITERATURA DE
EXPRESSÃO FRANCESA:
entre decadência
e renovação



UnB

ISSN 0104-3927

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

36

ano 22 | 2013

MISSÃO

A REVISTA CERRADOS configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada semestralmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.

EDITORA

Cláudia Falluh Balduino Ferreira

REITOR

Ivan Marques de Toledo Camargo

VICE-REITOR

Sonia Nair Bao

DECANO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Jaime Martins de Santana

DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Maria Luiza Ortiz

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

Maria Isabel Edom Pires

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Piero Luis Zanetti Eyben

CONSELHO EXECUTIVO

Cláudia Falluh Balduino Ferreira – Editora Chefe

Sylvia Helena Cyntrão

Rogério da Silva Lima

Wilton Barroso Filho

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

36

ano 22 | 2013



POTENCIALIDADES DA LITERATURA
DE **EXPRESSÃO FRANCESA:**
entre decadência e renovação



EDITORA

Cláudia Falluh Balduino Ferreira

ORGANIZADOR DESTE NÚMERO

Junia Barreto

COMISSÃO DO NÚMERO

Adriana Santos Corrêa, Alexandre Pilati,
Ana Rossi e Junia Barreto

APOIO

CAPES/CNPq

CAPA

Design | Jana Ferreira e David Borges

Obra da capa | Tsuruko Uchigasaki

Céu terra, (70cm x 40cm – Acrílico sobre tela, 2013)
(<http://artsuru.blogspot.com.br/>)

PROJETO GRÁFICO, CAPA E DIAGRAMAÇÃO

Studio Jana Ferreira e David Borges

REVISÃO

Anne Louise Dias

CONSELHO EDITORIAL CONSULTIVO

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília – DF, Brasil) | Elga Pérez Laborde (UnB, Brasília – DF, Brasil)

Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília – DF, Brasil) | Rogério Lima (UnB, Brasília – DF, Brasil)

Paulo Nolasco (UFGD, Dourados – MS, Brasil) | Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro – RJ, Brasil)

André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro – RJ, Brasil) | Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro – RJ, Brasil)

Gilberto Martins (UNESP, ASSIS – SP, Brasil) | Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro – RJ, Brasil)

Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte – MG, Brasil) | Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte – MG, Brasil)

Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso – MT, Brasil) | Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo – SP, Brasil)

Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis – SC, Brasil) | Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba – PR, Brasil)

Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande – RS, Brasil) | Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis – SC, Brasil)

Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande – PB, Brasil) | Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador – BA, Brasil)

Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa – PB, Brasil) | Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)

Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França) | Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)

François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França) | Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)

Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE. SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C398

Cerrados : revista / do Programa de Pós-Graduação em Literatura. - Vol.1, N.1 (1992)- .-Brasília, DF : Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas , 1992-.

v.

Semestral

Tema: Potencialidades da literatura de expressão francesa: entre decadência e renovação

Editor: Cláudia Falluh Balduino Ferreira

Descrição baseada em: Vol.13, N.36 (2013)

Inclui Bibliografia

ISSN 0104-3927

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Literatura comparada. 3. Literatura - periódicos. I. Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

12-9157.

CDD: 809

CDU: 82.09

12.12.12 18.12.12

041516

Editorial

Ao propor dedicarmos um número da REVISTA CERRADOS à Literatura de Expressão Francesa, sabemos da complexidade dos impasses que estão em jogo - a começar pela definição daquilo que se compreende como “literatura francesa”.

Desde a segunda metade do século XX tornou-se inconcebível pensar teoricamente a literatura francesa circunscrita apenas no hexágono territorial da França, por muito tempo reconhecida enquanto “país da literatura”. Além de outros países europeus nos quais a língua francesa é oficial juntamente com outras línguas, como a Bélgica e a Suíça, é preciso considerar que a política expansionista francesa fez com que o francês seja, nos dias de hoje, falado nos cinco continentes, tanto em espaços geográficos das ex-colônias ou territórios atualmente independentes, quanto em

Foreword

By proposing to dedicate a number of CERRADOS MAGAZINE to the Literature of French Expression, we know of the complexity of impasses that are at stake - starting by the definition of what goes by the name of “French literature”.

Since the second-half of the twentieth century, it has been inconceivable to think theoretically about French literature circumscribed only in the territorial hexagon of France, for long known as “the country of literature”. Besides other European countries, in which the French language is official along with other languages, as in Belgium and Switzerland, it is necessary to consider that the French expansionary policy caused their language to be, nowadays, spoken in the five continents; both in geographical spaces of former colonies or currently independent

espaços que permaneceram anexados à França e que têm status de territórios franceses *outrre-mer*. Literatura francesa ou literatura francófona - como cunharam nos anos 60 Léopold Sédar Senghor e Habib Bourguiba -, fato é que as letras francesas tem uma dimensão na contemporaneidade que ultrapassa as fronteiras do país França, com sua cultura majoritariamente europeia, e ganha outras cores locais, elementos culturais diversos e um contorno político particular em tempos de pós-colonialismo e de globalização.

Para além da história e da política imperialista/colonialista francesa, é preciso lembrar que o francês foi muitas vezes língua de adoção de alguns autores, o que produziu uma literatura considerada francesa pelos manuais e academias, como a literatura originalmente escrita em francês de Samuel Beckett ou de Eugène Ionesco. Também o fantasma da pujança e da soberania francesa faz com que se inclua Jean-Jacques Rousseau na literatura francesa do século das Luzes, assim como são incluídos nos livros de história literária do hexágono autores de prestígio como Maurice Maeterlinck, Henri Michaux e Marguerite Yourcenar, entre outros suíços e belgas.

Toda literatura se estabelece a partir e em torno da língua de uma nação, de um povo, de uma comunidade. Em território francês, ainda na Idade Média, a formação de uma literatura reconhecidamente francesa se iniciou com a tradução do latim para o francês antigo, de um corpo de obras consideradas essenciais à sociedade da época. Hoje, as literaturas francesa e francófona giram diferentemente em torno da língua, seja língua-mãe, língua nacional, língua do colonizador, língua administrativa, língua de adoção. Na perspectiva dos estudos pós-coloniais, o francês se apresenta como uma língua plural e desprovida de um centro evidente.

territories and in spaces that remained attached to France and that have the status of *outrre-mer*.

French literature or Francophone literature – as Léopold Sédar Senghor and Habib Bourguiba coined in the sixties; the fact is that French letters have a contemporary dimension that exceeds the boundaries of the country of France, with its mainly European culture, and acquires other local colors, diverse cultural elements, and a particular political shape in times of post-colonialism and globalization.

Beyond history and French imperialist/colonialist policy, it is necessary to remind that oftentimes the French language was adopted by some authors; this produced a literature considered to be French by manuals and academies, such as the originally French written literature by Samuel Beckett, or Eugène Ionesco. The phantom of French puissance and sovereignty also makes Jean-Jacques Rousseau included in the French literature from the Age of Reason, as other authors of prestige are also included in literary history books from the hexagon, such as Maurice Maeterlinck, Henri Michaux, and Marguerite Yourcenar, among others Swiss and Belgians.

All literature establishes from and around the language of a nation, a people, a community. In French territory, still in the Middle Ages, the foundation of a literature admittedly French started with the translation, from Latin into Old French, of a body of works considered essential to the society at the time. Today, French and Francophone literature revolve differently around language, be it mother tongue, national language, colonizer's language, administrative language, or adopted language. Under the perspective of Post-colonial Studies, the French language has been presented as a plural language, lacking an evident center.

Mas existe uma clivagem bastante clara entre a literatura francesa, enquanto elemento do patrimônio e do prestígio francês, e as literaturas ditas francófonas. A Francofonia nos remete a uma diversidade geográfica e cultural, organizada em relação a um fato linguístico determinado, cuja literatura é elemento fundamental para a formação e o reconhecimento identitário. Parece-nos imprescindível considerar a variedade desses agrupamentos culturais, marcados por situações linguísticas complexas e mutantes, devido à coabitação do francês com diferentes línguas autóctones e também com outras línguas europeias, tornando-se, muitas vezes, *crioulizado*. A literatura francófona não pode, portanto, ser considerada em bloco, mas sim tomada nas especificidades de cada agrupamento geográfico, histórico e cultural, independentemente dos interesses econômicos e políticos, muitas vezes falaciosos, que circundam toda a estrutura e a instituição da Francofonia.

Desde meados do século XIX a língua francesa perdeu seu lugar de língua universal alcançado no século das Luzes, quando era o idioma da diplomacia, das cortes e da vida intelectual da Europa, sendo ultrapassada em seguida pelo inglês, enquanto língua da comunicação internacional e, mais recentemente, bastante ameaçada também pelo espanhol. Essa queda implicaria em perda e por que não em decadência também da produção literária – pois a perda de poderio da língua está associada à perda de potência e impacto cultural como um todo, aí inserida a literatura, evidentemente.

Mas a Francofonia, por sua vez, se transformou e se expandiu. Nunca se contabilizou tantos francófonos no mundo como nos dias de hoje, o que obrigou a língua francesa a evoluir e

However, there is a very clear cleavage between French literature, as an element of French heritage and prestige, and the so called Francophone literatures. Francophonie leads us to a geographic, cultural diversity organized concerning a determinate linguistic fact, from which literature is a fundamental element to the formation and recognition of identity. It seems essential to consider the variety of these cultural groupings marked by complex, mutant linguistic situations, due to the cohabitation of French language with different autochthonous languages, and also with other European languages becoming, many times, creolized. Therefore, Francophone literature cannot be considered as a whole, but it should be contemplated from the specificities of each geographic, historical, and cultural grouping; regardless of frequently fallacious economic and political interests that surround all structure and foundation of Francophonie.

Since the mid-nineteenth century, French has lost its place as universal language, acquired during the Age of Reason when it was the idiom of diplomacy, courts, and intellectual life in Europe. It was then surpassed by the English language, as language of international communication, and, more recently, it has also been endangered by the Spanish language. Such a fall would imply in the loss and, why not, decay of the literary production – for the loss of language power is also associated to the loss of potency and cultural impact as a whole, where literature is evidently placed.

But Francophonie in its turn has transformed and expanded. It has never reckoned so many Francophone people in the world, which forced French language to evolve and also deprived the French people from the exclusive possession of their language, which can no longer neglect the

destituíu dos franceses a propriedade exclusiva do francês, que não pode mais negligenciar as variações e especificidades da língua francesa falada no Quebec, na Bélgica, nos diferentes países da África, na Martinica, etc. A tradição centralizadora da cultura francesa não tem mais como deixar à margem as literaturas francófonas, pois elas invadiram o panorama literário não só na França, mas também em âmbito mundial, como uma renovação, uma aragem à literatura de expressão francesa. Romances de Muriel Barbery, Le Clézio, Houellebecq, Amélie Nothomb e tantos outros não exatamente hexagonais ultrapassaram as fronteiras e conquistaram visibilidade fora do âmbito francês e/ou francófono, notadamente em território nacional, com traduções essencialmente brasileiras.

Este número da REVISTA CERRADOS traz então reflexões que recuperam a memória e abordam a atualidade do contexto literário francês, assim como diferentes olhares acerca da produção francófona, nas muitas potencialidades dessa literatura tecida em francês que, na contemporaneidade, preferimos considerar, em toda sua amplitude, como sendo uma literatura de expressão francesa. Os artigos produzidos por colegas estrangeiros, aqui traduzidos para o português do Brasil, figuram ao final do volume em língua francesa.

variations and specificities of the French language spoken in Quebec, Belgium, different countries from Africa, Martinique, etc. The centralizing tradition of French culture can no longer leave the Francophone literatures at a margin, for they invaded the literary panorama not only in France, but also in a world-wide range as a renewal, a plowing of literature of French expression. Novels by Muriel Barbery, Le Clézio, Houellebecq, Amélie Nothomb, and so many others not exactly from the hexagon surpass the boundaries and conquer visibility outside the French/Francophone range, particularly in our national territory with substantially Brazilian translations.

This number of CERRADOS MAGAZINE brings then reflections that recover the memory and discuss the currentness of the French literary context. It also brings different views concerning the Francophone production on the many potentialities of this literature wove in French language, which, contemporarily, we would rather considerate in all its extent as being a French expression literature. The articles produced by foreign researches, here translated into Brazilian Portuguese, are included in their original language at the end of the periodical.

Junia **BARRETO**

Organizadora
Organizer

translated by Cândida Laner **RODRIGUES**

Apresentação

A REVISTA CERRADOS prossegue em sua atenta missão de refletir sobre os desafios da literatura, dedicando esta edição às potencialidades da literatura de língua francesa em seus movimentos de ascensão, queda e transformação, assim como seu impacto atual no campo literário. Renomados especialistas se reúnem aqui para refletir em que termos surge o destino da literatura francesa, no século XXI.

Como pensar a literatura franco-francesa no âmbito do seu espaço geográfico plural? Como analisar seu atual posicionamento, ou seja, seu lugar no concerto das literaturas do mundo? Qual é a especificidade dos seus autores e os valores que eles transmitem? Nos artigos desta edição, destacam-se diferentes facetas da fisionomia da literatura francesa e francófona contemporâneas e, mais amplamente, da criação artística.

Presentation

CERRADOS MAGAZINE proceeds its mindful mission of reflecting on the challenges of literature, dedicating this edition to the potentialities of French language literature in its movements of ascension, fall, and transformation, as well as its current impact in the literary field. Renown specialists gather here to reflect on which conditions the destiny of French literature emerges in the twenty-first century.

How to think the Frank-french literature in its plural, geographical space range? How to analyze its current position, that is, its place in the concert of literatures of the world? What is the specificity of its authors and the values they transmit? The articles from this edition stress different facets of the contemporary French and Francophone literature's countenance and, more amply, of its artistic creations.

Quatro eixos acompanharão o leitor nas intervenções advindas de vários continentes. França, Canadá, Moçambique e Brasil abordarão a delicada questão do potencial da literatura de expressão francesa e do seu lugar no cenário mundial, procurando oferecer uma visão panorâmica e transversal do estado atual da literatura e do crítico literário, ambos arraigados nos problemas da contemporaneidade, repleta de antagônicos embates.

No contexto francês, **Jean Bessière** lida com a literatura e a crítica francesa contemporânea, através do estabelecimento de um quadro de reflexão, permitindo-nos compreender os movimentos sucessivos que oscilam entre um profundo apego à ideia de vanguarda (a transmissão da renovação do real, da história, o sentido de invenção e a continuidade da literatura) e um desejo de escapar a este modelo e negá-lo (um método específico de situação temporal das obras no qual a abordagem radical da contemporaneidade se torna a marca definidora da literatura). O literário como testemunha e ator da contemporaneidade? Esta é a pergunta-chave em termos de criação artística.

Quatro observações são de extrema importância para capturar a riqueza de sua reflexão: 1) não há criação literária certa e crítica literária possível sem uma identificação do seu respectivo objeto; 2) a erosão do estatuto da literatura e do escritor que mudaram nos últimos trinta anos; 3) a urgência para reconsiderar o status do discurso literário que se revela incapaz de responder em termos verdadeiramente contemporâneos acerca da situação da literatura francesa; 4) a denúncia radical da modernidade, denúncia que se coloca em termos de adequação ou utilidade.

Como pensar, então, os múltiplos empobrecimentos que gera nossa sociedade moderna nos limites da literatura? Seriam tais

Four perspectives will accompany the reader through interventions from various continents. France, Canada, Mozambique and Brazil will discuss the delicate matter of the potential of French expression literature and its place on the world stage, seeking to offer a panoramic, transverse view of the current state of literature and the literary critic, both rooted in the problems of contemporaneity which is full of antagonistic encounters.

In the French context, **Jean Bessière** deals with contemporary French literature and criticism through the establishment of a reflection frame, allowing us to understand the successive movements that oscillate between a profound attachment to the idea of vanguard (the transmission of the real's renewal, history, sense of invention, and the continuity of literature), and a desire to escape this model, denying it (a specific method of the works' temporal situation in which the radical approach of contemporaneity turns out to be the defining mark of literature). Is the literariness a contemporaneity's witness and actor? This is the key question in terms of artistic creation.

Four observations are extremely important to apprehend the richness of his reflection: 1) there is not a correct literary creation and a possible literary criticism without an identification of its respective object; 2) the erosion of literature and writer statute, which has changed in the last thirty years; 3) the urgency to reconsider the literary discourse status that has been revealed as incapable of answering in actual contemporary terms regarding the French literature situation; 4) the radical denouncing of modernity, one that is put in terms of adequacy or utility.

How to think then the multiple impoverishment produced by our modern society

enfraquecimentos e possíveis desvios semânticos planejados? Até onde o uso indevido da linguagem poderia perverter o conceito de valor? Revelando o apagamento das hierarquias e particularidades na sociedade atual, **Jean Maurel** coloca a questão da singularidade e originalidade como foco de discussão, levando o leitor a pensar sobre a literatura em sua dimensão identitária e de memória. Para abraçar plenamente o princípio da criação artística, Jean Maurel irá igualmente retomar o conceito de imitação, *mimesis*. Após ter lembrado os sintomas neuróticos e assassinos em termos de destino humano, ele abordará o romantismo na sua dramatização e sublimação.

O conceito de liberdade será retomado no ato de escritura e leitura, tornando essas experiências únicas. Assim, a literatura será considerada como um espaço cheio de liberdades, livre, igualitário e portador de valores.

Daniel S. Larangé, através da análise da obra de Jeanne Truong, delinea, por outro lado, o metrô como o ambiente fecundo para as discussões acerca da inversão dos valores e a perda dos valores democráticos comuns e partilhados. Em *Fragments do metropolitano*, Truong aborda uma sociedade contemporânea em deliquescência, caracterizada por um dilúvio de precários nomadismos. A reflexão conduzida revela a vulnerabilidade exacerbada da humanidade do século XXI. A fragmentação e a desumanização do humano pós-moderno é lido no mundo subterrâneo do metrô que se transforma em um lugar monstruoso, sinônimo de perda de si e onde a marginalidade dos outros lembra a nossa própria.

Para além do particular, Daniel S. Larangé denuncia, por fim, a situação da literatura contemporânea que se encontra fragilizada, prejudicada e fragmentada sob a pressão da aceleração do tempo.

on the limits of literature? Could these impoverishments and the possible semantic deviations be planned? Whither could the improper usage of language pervert the concept of value? Revealing the erasure of hierarchies and particularities in the current society, **Jean Maurel** puts the matter of singularity and originality as center of discussion. He makes the reader to think about literature in its dimension of identity and memory. To fully embrace the principle of artistic creation, Jean Maurel will retake the concept of imitation; *mimesis*. After reminding the neurotic, and murderer symptoms in terms of human destiny, he will discuss romanticism in its dramatization and sublimation.

The concept of freedom will be retaken in the act of writing and reading, making these experiences unique. Thus, literature will be considered as a space full of liberties, a free, egalitarian, and bearer of values space.

From another point of view **Daniel S. Larangé**, through the analysis of Jeanne Truong's work, outlines the metro as a fecund ambient for discussions about the inversion of values, and the loss of common, shared democratic values. In *Fragments du métropolitain*, Truong deliberates about a contemporary society in deliquescence, characterized by a flood of precarious nomadisms. The reflection reveals the exacerbated vulnerability of humanity in the twenty-first century. The fragmentation and the dehumanization of the postmodern human being is read in the metro underworld which transforms itself in a monstrous place, synonymous of the loss of the self and where the marginality of the others reminds us of our own.

Beyond the particular Daniel S. Larangé denounces at last the contemporary literature's situation that has been found weakened, impaired,

Diante do complexo quadro canadense, **Simon Harel** trata o paradoxo e a ambivalência do conceito da Francofonia, do ponto de vista dos escritores do Quebec. Como promove e se serve desta ferramenta cultural, o escritor de língua francesa no Quebec? Esta questão revela aqui toda sua relevância. Assim, Simon Harel identifica as inconsistências na Francofonia, considerando as relações entre a literatura do Quebec e as de outros países francófonos. Ele destaca como o conceito da Francofonia refere-se à questão do colonialismo e ao seu *status* pós-colonial, que continua a ser problemático. Neste sentido, ele denuncia as perversões que sustenta a Francofonia com a noção de Nação e os desvios, as alterações que ela induz.

É salientada ainda a situação dos escritores do Quebec em conexão com a pluralidade e o enriquecimento constante das fontes de inspiração que apoiaram as temáticas literárias quebequenses. Assim, as múltiplas fontes de inspiração, vindas de narrativas ligadas a migrações e deambulações e aos questionamentos sobre a preservação do patrimônio cultural, reforçam uma visão de uma literatura-mundo, à qual os escritores quebequenses recorrem amplamente, mas não possuem necessariamente um forte vínculo de identificação com o universo de língua francesa.

O duplo que assombra a literatura quebequense paira de maneira similar na criação artística africana, de tal forma que **César Cumbe**, originário de Moçambique, reflete sobre o poder transfronteiriço da literatura francesa quando é sublimada e reformulada por autores africanos de expressão francesa. César Cumbe aborda a importante questão da sua recepção pelo público, o que nos leva a considerar a dicotomia entre oral e escrita, o estatuto das línguas, a acessibilidade à norma culta, línguas vernáculas e as diferenças societais.

and fragmented under the pressure of time's acceleration.

Before this complex Canadian framework, **Simon Harel** deals with the paradox and ambivalence of the concept of Francophonie from the point of view of Quebec's writers. How does the writer of French language from Quebec promotes and serves oneself of this cultural tool? This question reveals here all its relevance. Thus, Simon Harel identifies the inconsistencies in Francophonie, considering the relations between the literature from Quebec and the ones from other Francophone countries. He highlights how the concept of Francophonie refers to the matter of colonialism and to its post-colonial status, which keeps on being problematic. In this regard, he denounces the perversions sustained by Francophonie with the notion of Nation and the deviations, alterations that it induces.

The situation of the writer in Quebec is emphasized in connection with plurality and the constant enrichment of sources of inspiration that supported the Quebecois literary themes. Therefore, the multiple sources of inspiration, coming from narratives connected to migrations, wanderings, and to the inquiries about the preservation of cultural heritage, enhance a perspective of a world-literature; to which the Quebecois writers amply appeal, but they do not necessarily possess a strong bound of identification with the French language universe.

The double that hunts Quebecois literature hovers in a similar manner on African artistic creation, in such way that **César Cumbe**, from Mozambique, reflects about the transboundary power of French literature when it is sublimed and reworked by African authors of French expression. César Cumbe discusses the important matter of

Para dar mais força à sua demonstração e suas perguntas sobre este patrimônio literário universal, César Cumbe revisita a obra de Paul Éluard, especialmente *Poemas para todos*, na qual destaca o anticonformismo e o compromisso cidadão relacionado com uma visão humanista do mundo. Esta mirada na literatura enraizada no mundo é fundamentada pela análise das duas obras de Mudaba Yoka, autor proveniente da República Democrática do Congo (ou Congo-Kinshasa), *O coveiro* e *Kinshasa, sinais de vida*.

Embora Cumbe tenha tomado para sua reflexão a obra de Mudaba Yoka, o estudo da ficção contemporânea francófona em muito gira em torno das dificuldades de aliar conceitos de mutação e alteridade, universos e tempos recompostos pelo jogo da escritura. **Junia Barreto** aborda a temática de tradução através da obra teatral do escritor congolense Sony Labou Tansi, cujas obras denunciam os totalitarismos e revelam as formas de resistência para combater o abuso de poder. Tomando como referência a peça *Parentbèse de sang* (1981), a autora reflete acerca do espaço africano concebido na sua dimensão de cultura híbrida e na sua identidade rizoma.

Dessa forma, Junia Barreto discute o *status* da língua francesa, que, no universo de Sony Labou Tansi, adquire uma dimensão de liberalização pelo jogo de uma escrita subversiva na qual o escritor se apropria da língua do colonizador através da criação de outras formas linguísticas - da *couleur locale* - únicas e singulares, conferindo à língua francesa uma dimensão dialógica.

Focando no tema do rasgo bicultural que pesa sobre Labou Tansi, da mistura das referências, tanto como da espécie babel de línguas e culturas que marcam a obra, Junia Barreto vai destacar a pergunta fundamental da capacidade da tradução

public reception, leading us to consider the dichotomy between oral and written language, the languages statute, the accessibility to educational standards, vernacular languages, and societal differences.

To enhance his demonstration and his questions about this universal literary heritage, César Cumbe revisits the work of Paul Éluard, specially *Poèmes pour tous*, in which he accentuates the citizen's anticonformism and commitment related to a humanistic view of the world. This targeting on the rooted-in-the-world literature is substantiated through the analysis of two books by Mudaba Yoka, an author from the Democratic Republic of the Congo (or Congo-Kinshasa), *Le fossoyeur* and *Kinshasa, Signes de Vie*.

Although Cumbe has taken into his reflection the work of Mudaba Yoka, the study of contemporary Francophone fiction revolves a lot around the difficulties of combining the concepts of mutation and alterity; universes and times recomposed by the game of writing. **Junia Barreto** deliberates the theme of translation through the theatrical work by the Congolese writer Sony Labou Tansi, whose works denounce totalitarianism and reveal the manners of resistance to fight the abuse of power. Taking as reference the play *Parentbèse de sang* (1981), the author reflects on the African space conceived in its dimension as hybrid culture and in its rhizome identity.

Hence, Junia Barreto discusses the French language status that, in Sony Labou Tansi's universe, acquires a liberalization dimension through the game of a subversive writing in which the writer appropriates the colonizer's language through the creation of other unique, singular linguistic manners – from the *couleur locale*; conferring a dialogic dimension on the French language.

Focusing on the theme of the bicultural tear that weights over Labou Tansi from the blend

de se transferir dados culturais, construídos em uma língua para outra língua. Aqui a representação cênica incluirá a obra em um sistema de sinais adicionais (dimensões visual e sonora) os quais irão complementar o sistema de texto do campo literário.

Zilá Bernd, com base da análise de dois romances contemporâneos quebequenses, *Nous avons tous découvert l'Amérique* e *Amerika*, relata a reconstrução da memória coletiva, fornecedora de significado, cujo fio condutor se inscreve nos movimentos migratórios. Este tema da transmissão coletiva, para além das narrativas de cada um dos dois romances, toma forma no continente americano, grande e largo, promissor e devastador.

Os protagonistas enfocam as perguntas íntimas relacionadas ao dever de memória - história, tradição, mito, experiência sensível, (re)construção de uma identidade - no debate mais amplo de renovação de si e de suas famílias. Isto nos leva a considerar os conceitos de inter e de transculturalidade no contexto americano, terra de imigração e mestiçagem, onde o Quebec se transforma em um espaço de memória, mas também em um horizonte a ser contemplado e, por fim, é concebido como uma possibilidade de futuro.

Arnaldo Rosa Vianna Neto também orienta sua reflexão sobre o contexto de identidade quebequense na ligação que encerra com a sua americanidade e anterioridade cultural francesa. O jogo das alteridades culturais nesse contexto específico de criação não dispensa o conceito de fragmentação da identidade que define as Américas na sua estruturação. O autor aborda a obra do escritor Réjean Ducharme sob a perspectiva do conceito de *ilegitimidade* que transforma, no contexto quebequense, herdeiros em fundadores. A escolha do romance *Gros mots*

of references, as well as from the babel species of languages and cultures that feature on the work, Junia Barreto emphasizes the fundamental question about the capacity of translation in transferring cultural data build up in one language into the other. Here the scenic presentation will include the work in a system of additional signals (visual and sonorous dimensions) which will complement the text system of the literary field.

Zilá Bernd, based on the analysis of two contemporary Quebecois novels, *Nous avons tous découvert l'Amérique* and *Amerika*, relates the reconstruction of collective memory, a provider of meaning, which guiding thread is inscribed in migratory movements. Beyond the narrative of each of the two novels, this theme of collective transmission takes place in the American continent, large and big, promising and devastating.

The main characters focus private questions related to the duty of memory – history, tradition, myth, sensitive experience, (re)construction of an identity – in the ample debate of renewal of the self and their families. This takes us to consider the concepts of inter and transculturality in the American context; a land of immigration and miscegenation where the Quebec is transformed into a space of memory, but it is also transformed in a horizon to be contemplated, and, at last, it is conceived as a possibility of future.

Arnaldo Rosa Vianna Neto also conducts his reflection on the ties that bind the context of Quebecois identity with its Americanness and with its French cultural anteriority. The game of cultural alterities in this specific context of creation does not release the concept of identity's fragmentation that defines the Americas in its organization. The author discusses the work of the writer Réjean Ducharme under the perspective of the *illegitimacy*

permite uma análise da abordagem narrativa dos autores quebequenses que fazem emergir uma nova ordem e *status* literário, sem fronteiras ou autoridade patriarcal, onde há diálogos intertextuais e alteridade discursiva - hipotexto, reciclagem textual e jogo de *mise en abyme*.

De que maneira pode-se rearticular então a concepção de representação artística e a estética literária face aos inúmeros desafios de compreender e ligar os universos dicotômicos circunscritos na literatura de expressão francesa?

Referindo-se a Rousseau e, depois, ao filósofo Shaftesbury, **Maria Elizabeth Chaves de Mello** lembra a inabalável ligação entre a arte (*beleza*) e a natureza (*verdade*) e considera o conceito de gênio criativo, ao ponderar sobre a ambiguidade semântica do conceito de *mimesis*, ambiguidade esta apontada já nas discussões dos filósofos do Iluminismo. Neste sentido, ela presta homenagem ao gênio criativo de Victor Hugo enfocando o prefácio de *Cromwell*, que define o drama romântico como um teatro total que opera a alquimia dos gêneros (registros trágicos e cômicos) e que oferece o espetáculo grotesco e sublime da realidade humana. Ela demonstra como o drama romântico afirma sua conquista de liberdade contra a prisão do ideal clássico e o despotismo dos sistemas, códigos e regras.

Concluindo sobre a teoria da modernidade, Elizabeth Chaves de Mello irá examinar a posição estética de Baudelaire que atribui à modernidade, uma visão dupla da beleza.

Leila de Aguiar Costa discute tal processo de criação artística, através do trabalho de Yves Bonnefoy, destacando o desafio da experiência poética e sua identificação com a esperança. Lembra-nos o quanto o poeta se esforça para resistir a qualquer coisa que conduza a

concept, which transforms, in the Quebecois context, heirs into founders. The choice of the novel *Gros mots* allows an analysis of the narrative approach made by the Quebecois authors who bring forth a new literary order and status, without boundaries or patriarchal authority, in which there are intertextual dialogues and discursive alterity – hypotext, textual recycling and game of *mise en abyme*.

In what way then is it possible to reorganize the conception of artistic representation and the literary aesthetics in face of the numerous challenges of understanding and colligating the dichotomic universes circumscribed on French expression literature?

Referring to Rousseau and then to philosopher Shaftesbury, **Maria Elizabeth Chaves de Mello** reminds the steadfast connection between art (*beauty*) and nature (*truth*). She also considers the concept of creative genius by pondering about the semantic ambiguity of the *mimesis* concept; ambiguity that is pointed out already in the discussions from the Enlightenment philosophers. In this sense, she gives tribute to the creative genius of Victor Hugo, focusing on the preface *Cromwell* that defines the romantic drama as a complete theater that operates the alchemy of genres (tragic and comic registers) and that also offers the grotesque and sublime spectacle of human reality. She demonstrates how the romantic drama asserts its liberty achievement against the prison of the classical ideal and the despotism of systems, codes, and rules.

In conclusion about the theory of modernity, Elizabeth Chaves de Mello will examine Baudelaire's aesthetics position that assigns a double view of beauty to modernity.

Leila de Aguiar Costa discusses the process of artistic creation throughout the work by Yves Bonnefoy, stressing the challenge of poetic

absolutisation da poética e, por conseguinte, a sua constituição em universo fechado, separado do real e dos outros gêneros literários. Ao apresentar-nos diferentes passagens da obra de Yves Bonnefoy, Leila de Aguiar Costa aponta-nos que, na obra do poeta, há poucas fronteiras textuais, tratando-se, porém, de um *continuum* do pensamento criativo.

Como demonstrado, Yves Bonnefoy afirma o desejo de não ser enganado pelas facilidades da linguagem, pelas imagens abusivas. No entanto, ele não recusa, em íntima relação com o mundo, o desejo de imagens, o apetite do quimérico, a necessidade de plenitude absoluta: ou seja, a questão da experiência poética. Esta tensão acerca do diálogo conflituoso da imagem e das representações é realçada pela autora, cuja demonstração torna possível compreender a busca de uma postura certa por Yves Bonnefoy, postura que leva em conta os aspectos conflitantes da experiência humana.

Sob o ângulo das identidades perdidas que se dissolvem na fluidez dos tempos pós-modernos, cujo caráter fragmentário parece adentrar profundamente a criação artística contemporânea, **Alessandra Dalva de Souza Pajolla** analisa os universos ficcionais de Marie Darrieussecq com *Porcarias* (1997) e Marie Ndiaye a partir de *Coração apertado* (2010).

O processo de transformação física e psíquica dos protagonistas dos romances e sua percepção do mundo, que se transforma ao longo de dolorosas mutações, traduz o sentimento de incerteza, fragilidade e vergonha de nossa contemporaneidade. Estas fraturas estão relacionadas com o problema do surgimento de uma identidade de transição, ambivalente, em constante evolução.

Além disso, Alessandra Dalva de Souza Pajolla observa que a reinvenção do fantástico na

experience and its identification with hope. She reminds us of how much the poet struggles to resist to anything that might lead to the *absolutisation* of poetics, and, therefore, its constitution in a closed universe, separated from the real and from the other literary genres. By presenting us with different passages of Yves Bonnefoy's work, Leila de Aguiar Costa points out that there are few textual boundaries on the poet's work; which is actually a *continuum* of the creative thought.

Yves Bonnefoy asserts the will of not being fooled by language's facilities, by abusive images. Nonetheless, in an intimate relationship with the world, he does not decline the desire for images, the hunger for the chimerical, the necessity for absolute plenitude; that is, the matter of poetic experience. This tension around the conflictual dialogue between image and representations is enhanced by Costa, whose demonstration makes possible to comprehend the search by Yves Bonnefoy for a right position, a position that takes into account the conflictual aspects of human experience.

Under the perspective of lost identities that dissolve in the post-modern time's fluidity, which fragmentary character seems to deeply enter into the contemporary artistic creation, **Alessandra Dalva de Souza Pajolla** analyzes the fictional universes of *Truismes (Pig Tales, 1997)* by Marie Darrieussecq and *Mon cœur a l'étroit* (2010) by Marie Ndiaye.

The process of physical and psychic transformation of the novels' main characters and their world perception, which transforms over the course of painful mutations, translates the feeling of uncertainty, fragility, and shame of our contemporaneity. These fractures are related to the issue of a transitory, ambivalent, in-constant-evolution identity.

literatura feminina é um fantástico baseado no estranhamento que surge construído a partir da aquisição de rasgos desconhecidos. O diário é assim transposto para uma dimensão altamente imaginária, de acordo com uma invenção que tem sua origem em um cenário contemporâneo cotidiano.

Interessantemente, é possível abordar a escritura de Duras pela mesma perspectiva da construção de uma esfacelada identidade feminina. Para **Adriana Santos Corrêa**, entretanto, trata-se de, para além do âmbito autobiográfico, construir pontes entre o processo de escritura e uma reflexão crítica sobre este processo. Ela revisita a obra de Marguerite Duras, *L'amant*, oferecendo uma leitura enriquecida, construída sobre o conceito de mestiçagem linguística. Este romance apresenta a frutífera convivência entre o francês e o vietnamita, mudando assim radicalmente o registro linguístico da produção literária anterior da autora.

Como observado pela autora do artigo, Marguerite Duras assina o nascimento de escrever da outra forma, uma escritura livre e emancipada das fórmulas estilísticas convencionais, ligando duas línguas, a *branca* e a *amarela* de acordo com estruturas sintáticas bastante distantes, mas que com o jogo da escritura vão fornecer uma expressão bilíngue que funciona como a restituição da identidade da autora. Marguerite Duras recria, com esta obra ficcional, original e complexa, uma temporalidade suspensa. Adriana Santos Corrêa fecha sua reflexão, abordando as traduções brasileiras, focando na dificuldade de traduzir a natureza híbrida da referida obra.

Longe de darmos fim às indagações sobre as potencialidades e a decadência das literaturas de expressão francesa no mundo da pós-colonialidade, esta edição da Revista Cerrados procura, mais do que atestar, enveredar por problemáticas atuais, a

Furthermore, Alessandra Dalva de Souza Pajolla observes that the fantasy's reinvention in feminine literature is one based on the strangeness that is founded from the acquisition of unknown tears. The journal is then transposed to a highly imaginary dimension, in accordance with an invention that has its origin in a daily contemporary stage.

It is possible to approach Duras' writing by the same perspective of a shattered feminine identity construction. However, to **Adriana Santos Corrêa**, beyond of the autobiographic range, this is about building bridges between the process of writing and a critic reflection about this process. She revisits the work *L'amant* by Marguerite Duras offering an enriched reading founded on the concept of linguistic miscegenation. This novel presents the fruitful coexistence between the French and the Vietnamese people, radically changing the linguistic record of the author's former literary production.

As observed by the article's author, Marguerite Duras signs the birth of a new way of writing, a free writing, emancipated from the conventional stylistic formulas. She connects two languages, the *white* and the *yellow*, under quite distant syntactic structures, but throughout the game of writing they will provide a bilingual expression that works as the restitution of the author's identity. With this fictional, original, complex work, Marguerite Duras recreates a suspense temporality. Adriana Santos Corrêa ends her reflection discussing Brazilian translations with focus on the difficulty of translating the hybrid nature of the said work.

Far from ending the quest about the potentialities and the decay of French expression literatures in the post-colonial world, this edition

fim de, com elas, compreender e buscar – sempre
buscar – um novo fazer literário que emerge das
relações contemporâneas sociopolíticas e literárias.

of CERRADOS MAGAZINE, rather than attest, seeks to
pursue current problems in order to understand
and search – always search – a new literary writing
that emerges from literary and sociopolitical
contemporary relationships.

Claudine **FRANCHON-CABRERA**

translated by Cândida Laner **RODRIGUES**

Sumário

Contents

Olhar da França

Notas sobre o estado da literatura e da crítica francesas contemporâneas – a respeito de duas vias da criação literária hoje, 29

Notes on the state of french literature and contemporary criticism – about two ways of literary creation today

Jean **BESSIÈRE** | Tradução de Adriana Santos Corrêa

Liberdade, Igualdade... Literatura: colocações críticas marginais desorganizadas sobre a crise presuntiva da literatura francesa à prova da mundialização, 47

Liberty, Equality... Literature: marginal disordered critical remarks on the presumptive crisis of french literature to the test of globalization

Jean **MAUREL** | Tradução de Ana Rossi

A precariedade do literário: leitura dos Fragments du métropolitain de Jeanne Truong, 73

The precariousness of the literary: readings of Jeanne Truong's Fragments du métropolitain

Daniel S. LARANGÉ | Tradução de Ana Rossi

Olhar do Canadá

Comércio da língua e Francofonia: que lições retirar dos Commonwealth studies?, 93

Commerce of language and Francophonie: which lessons can be drawn from Commonwealth studies?

Simon HAREL | Tradução de Ana Rossi

Olhar de Moçambique

Literatura francesa: patrimônio mundial de letras e artes. Mito ou realidade?, 111

French Literature: world patrimony of arts and letters. Myth or reality?

César CUMBE

Olhar do Brasil

Parêntese de Sangue – tradução e interculturalidade no contexto afro[franco] brasileiro, 125

Parentheses of blood – translation and interculturality in the brazilian african[french] context

Junia BARRETO

A ficção contemporânea do Québec como memória e como horizonte cultural, 141

The Québec's contemporary fiction as memory and as cultural horizon

Zilá **BERND**

O impossível autor: o romance sem assinatura, 151

The impossible author: the unsigned novel

Arnaldo Rosa **VIANNA NETO**

Prefaciando a modernidade, 169

Introducing modernity

Maria Elizabeth **CHAVES DE MELLO**

A cor, a pedra, o poético: Yves Bonnefoy e os limites da linguagem, 183

Color, stone, poetic: Yves Bonnefoy and the limits of language

Leila de Aguiar **COSTA**

A reinvenção do fantástico na literatura de autoria feminina francesa, 197

The new fantastic in the French female literature

Alessandra Dalva de Souza **PAJOLLA**

L'amant, de Marguerite Duras: possibilidade de leituras outras ou da(s) literatura(s) potencializada(s), 209

L'amant, from Marguerite Duras: possibility of further readings or of the potentiated literature(s)

Adriana Santos **CORRÊA**

Artigos originais em francês

Notes sur l'état de la littérature et de la critique françaises contemporaines — à propos de deux voies de la création littéraire aujourd'hui, 229

Jean **BESSIÈRE**

Liberté, égalité...littérature: Remarques critiques marginales désordonnées sur la crise présomptive de la littérature française à l'épreuve de la mondialisation, 247

Jean MAUREL

La précarité du littéraire: lectures des Fragments du métropolitain de Jeanne Truong, 271

Daniel S. LARANGÉ

Commerce de la langue et Francophonie: quelles leçons peut-on tirer des Commonwealth Studies?, 287

Simon HAREL

*C'est par la différence et
dans le divers que s'exalte
l'Existence.*

*Le Divers décroît.
C'est là le grand danger.*

Victor **SEGALEN**

*It is through difference and
in diversity that
Existence is elated.*

*Diversity decreases.
That is the great danger.*

Victor **SEGALEN**



Tanaka

Tsuruko Uchigasaki

HORIZONTES

Acrílico sobre tela,
140cm x 140cm, 2011



Olhar da França

*Notas sobre o estado da literatura
e da crítica francesas
contemporâneas – a respeito de
duas vias da criação literária hoje¹*

*Notes on the state of french
literature and contemporary
criticism – about two ways of
literary creation today*

Jean **BESSIÈRE**

Jean Bessière é
Professor Emérito de
Literatura Geral e
Comparada da Universidade
Sorbonne-Nouvelle, Paris III.
Paris, França.

jean.bessiere@univ-paris3.fr

Tradução de
Adriana Santos Corrêa

¹ | É preciso compreender o
início dos anos 1980.

Resumo

Propomos neste artigo a apresentação de um panorama da literatura e da crítica francesas contemporâneas. Esse panorama se baseia em duas constatações: de um lado, na constatação do apego dos escritores e dos críticos franceses a uma certa ideia da vanguarda, herdada dos anos 1920-1930, retomada nos anos 1960-1970 e hoje essencialmente cativa de uma tradição do novo, ou, em outras palavras, de uma repetição da vanguarda de uma forma convencional; de outro lado, na constatação de que toda uma parte da literatura e da crítica busca, entretanto, escapar a esse conformismo da vanguarda e tenta apresentar obras que contrariam as hipóteses que comandam a criação vinda dessa tradição da vanguarda.

Palavras-chave: literatura francesa contemporânea, crítica francesa contemporânea.

Abstract

This article offers perspectives upon contemporary French literature and criticism. These perspectives refer to two observations: 1. many writers and critics remain attached to an idea of the avant-garde, which was received from the years 1920-1930 and revisited in the years 1960-1970. This idea makes writers and critics the prisoners of a tradition of the new — or, put in other words, of the conventional reiteration of the idea of avant-garde; 2. A broad part of French literature and criticism today avoids this convention. They try offering works which go against the principles which rule the literary creation which is produced by this avant-garde tradition.

Keywords: contemporary French literature, contemporary French criticism.

Propomos aqui apresentar um panorama da literatura e da crítica francesas contemporâneas. Esse panorama se baseia em duas constatações: de um lado, na constatação do apego dos escritores e críticos franceses a uma certa ideia da vanguarda, herdada dos anos 1920-1930, retomada nos anos 1960-1970 e essencialmente cativa, hoje, de uma tradição do novo, ou, em outras palavras, de uma repetição da vanguarda de uma forma convencional; de outro lado, na constatação de que toda uma parte da literatura e da crítica busca, entretanto, escapar a esse conformismo da vanguarda e tenta apresentar obras que contrariam as hipóteses que comandam a criação vinda dessa tradição da vanguarda.

Tal panorama será apresentado em três momentos: 1. um balanço, exposto de forma sistemática e de acordo com o pensamento da literatura suscitado pelas duas constatações que acabam de ser citadas; 2. uma caracterização da literatura de acordo com esse balanço e com essas constatações, concluída por uma definição da situação da literatura francesa contemporânea no que diz respeito às grandes orientações criadoras e críticas internacionais – pós-moderna e pós-colonialismo (dois termos que, é preciso observar, não conheceram grande fortuna na crítica literária francesa contemporânea)².

Propomos, ao todo, uma imagem da literatura francesa contemporânea, a qual pretende responder às questões impostas pelo contemporâneo – o que é uma forma de restituir

2 | Os elementos dessa contribuição retomam e precisam argumentos que desenvolvemos nas seguintes obras: BESSIÈRE, Jean. *Qu'est-il arrivé aux écrivains français? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*. Bruxelles: Labor, 2006. BESSIÈRE, Jean. *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. Paris: PUF, 2010. BESSIÈRE, Jean. *Inactualité et originalité de la littérature française contemporaine*. Paris: Éditions Champion (no prelo).

uma plena função à literatura. Essa função é claramente expressa: a literatura, independentemente de seu gênero, traça origens no presente, figura os possíveis e, conseqüentemente, justifica o real, constrói e reúne os jogos de dissenso. A literatura possui assim uma propriedade situacional, a qual não implica fidelidade à tradição do novo, nem o retorno da grande literatura. Essa função da literatura pode ser assumida pelos escritores, e pode não sê-lo. Isso constitui a grande divisão da literatura francesa contemporânea; tal divisão permite responder às constatações que acabam de ser mencionadas e explicar o lugar específico da literatura francesa contemporânea dentre as literaturas do mundo, hoje.

Balço em quatro constatações, das quais são indissociáveis as questões por elas suscitadas

Para além do detalhe dos debates críticos e das incalculáveis obras publicadas (de fato, em média, mais de seiscentos romances, escritos em francês ou traduzidos, são publicados a cada outono; assim, a chamada retomada literária, que coincide com o reinício das aulas, é a ocasião de entrar em uma multiplicidade de considerações críticas, que se dividem conforme as observações que serão mencionadas), quatro tipos de constatação prevalecem.

Primeira constatação. Não há criação literária certa e crítica literária possível senão de acordo com uma identificação de seu objeto. Porém, esse objeto se tornou incerto por uma dupla razão, a qual se encontra ainda vinculada às teses críticas oriundas dos formalismos dos anos 1960. Essas teses caracterizam o objeto literário e, ao mesmo tempo, desfazem sua caracterização, identificando, essencialmente, a literatura como linguagem. Essa incerteza tem uma dupla consequência que é, vale salientar, contraditória. Por um lado, ela reforça a ideia de literatura através da referência à intertextualidade – a literatura é parente de todos os discursos, mas, nesse parentesco, ela existe como uma autoridade. Por outro lado, ela permite um alargamento do campo literário e uma desierarquização das obras – assim, o que antes era chamado de literatura de massa é considerado hoje como pertencente apenas à literatura (policial, de ficção científica, fantástica), e as literaturas francófonas aparecem como uma parte dos debates literários, porque elas escapam em grande medida às determinações críticas e ideológicas do pensamento da literatura próprio à França e à incerteza, como há pouco mencionado. Escritores tiram explicitamente proveito dessa incerteza acerca da noção de literatura: assim, Jacques Roubaud, em *Autobiographie, chapitre dix: poèmes avec des moments de repos en prose*³, apresenta o mesmo texto sob três formas tipográficas diferentes, que correspondem a diversos graus de identificação desse texto como literário. Outros escritores, ainda que dando um espaço de destaque à imaginação, situam a literatura no âmbito do documento, como é o caso dos romances de Michel Houellebecq. De modo geral, essa incerteza permite uma certa liberdade na escolha da caracterização da literatura – há assim, de um lado, os escritores e críticos que não deixam de lembrar a literatura passada e, de outro lado, aqueles que se prendem à tradição da vanguarda, já mencionada. Há, por

3 | Paris: Gallimard, 1977.

fim, os escritores – dentre os quais, os ilustres, como mostra o caso de Michel Butor – que fazem da literatura um simples exercício de escritura de circunstância. A literatura é então identificada àquele que se diz escritor e, por isso mesmo, a tudo o que acontece, a tudo o que é comum⁴.

Segunda constatação. O estatuto da literatura se modificou consideravelmente de trinta anos para cá – por razões sociológicas e culturais (diminuição relativa do número de grandes leitores, menor espaço no orçamento das despesas culturais do livro) e em razão da concorrência de todos os meios contemporâneos de comunicação, que são também meios de expressão e de representação. O estatuto do escritor corresponde hoje ao de um escrevinhador pouco frequentemente inserido no sistema econômico, industrial e comercial da edição. (Como mostram os trabalhos do sociólogo Bernard Lahire⁵, a atividade de escritor é uma atividade secundária. É, pois, sob um paradoxo, que a imagem do grande escritor persiste no mundo contemporâneo). As práticas de leitura são indissociáveis de uma cultura que é uma cultura disparatada – seus objetos não são hierarquizados, nem apresentados de forma sistemática; eles surgem do mesmo modo que surgem os outros objetos da sociedade de consumo. Os trabalhos de Abraham Moles⁶ mostraram que a percepção cultural do mundo contemporâneo é uma percepção dispersa que dá mais importância ao fundo sobre o qual aparece o objeto percebido do que à percepção propriamente dita desse objeto. Compreende-se nessas condições que as páginas literárias dos grandes jornais (*Le Monde*, *Le Figaro*) ou das principais revistas (*L'Express*, *Le Point*, *Le Nouvel Observateur*) ilustrem exemplarmente esses pontos: toda semana, é oferecida ao leitor uma imagem precisamente disparatada da produção literária. Chega-se assim a um paradoxo. *Primeiro elemento do paradoxo:* ainda há na França uma grande ideia da literatura e a ideia de uma grande literatura – isso se traduz pela importância atribuída às tradições críticas, às retomadas dos grandes escritores do século XX. *Segundo elemento do paradoxo:* nesses jornais e nessas revistas, aparece uma imagem imóvel da literatura contemporânea: essa literatura é a sua própria exposição, sem que seja oferecido o traçado claro de orientações. Há uma obsessão pela literatura. Não há mais um grande relato do que faz a literatura – Roland Barthes não teve, de forma significativa, verdadeiros sucessores. Isso se traduz muito simplesmente pela observação de que os grandes escritores dos anos 1930-1950 não podem ser iguados e de que a literatura que se faz é uma literatura da qual não se pode reconhecer um valor⁷.

Terceira constatação. Em uma tal situação, a interrogação sobre o estatuto do discurso literário torna-se urgente. Os críticos conservam um discurso tradicional sobre a literatura – o discurso da grande tradição que constituiria a literatura francesa, o discurso da tradição da vanguarda. O primeiro discurso é ilustrado pelas obras críticas de Jean d'Ormesson, enquanto o segundo o é por Philippe Sollers. Esses dois tipos de discurso não são, de fato, uma resposta às constatações impostas pela literatura hoje. Há certamente traços extremos que é preciso destacar, porque escapam à oposição que acaba de ser mencionada.

4 | Toda a poesia composta por Michel Butor nos últimos vinte anos ilustra exatamente isso.

5 | *La condition littéraire: la double vie des écrivains*. Paris: La Découverte, 2006.

6 | *Sociodynamique de la culture*. Paris: Mouton, 1973.

7 | É o tipo de tese apresentada em: DOMEQ, Philippe. *Qui a peur de la littérature?* Paris: Mille et une nuits, 2002.

Primeiro exemplo: a manutenção de uma reflexão original sobre a literatura através da mistura dos dois tipos de discurso que acabam de ser citados. Isso é ilustrado por Yves Bonnefoy. *Segundo exemplo:* escritores apresentam uma visão degradada da literatura – esta última seria uma espécie de confissão de impotência face ao mundo contemporâneo. Isso é ilustrado por Michel Houellebecq. *Terceiro exemplo:* escritores e críticos escolhem manter uma visão mundana da literatura – isso significa um reconhecimento da literatura que é ao mesmo tempo um reconhecimento social e um reconhecimento de uma forma absoluta da literatura através desse reconhecimento mundano. Dentre os críticos, isso é ilustrado por Charles Dantzig; dentre os escritores, isso é ilustrado por um escritor de origem belga, membro da Academia Francesa, François Weyergans.

Em se tratando dessa terceira constatação, não se pode restringir-se a esses exemplos e aos tipos de reflexão que eles apresentam. São exemplos significativos, porque mostram uma certa inaptidão dos escritores e dos críticos em responder, em termos verdadeiramente contemporâneos, sobre a situação da literatura francesa. Por esse mesmo motivo, eles não são suficientes. Assim, é útil propor, como fizemos nas obras indicadas na nota número 1, uma leitura da situação do escritor e das obras amparada em teses dominantes hoje nas ciências humanas.

Uma abordagem antropológica, inspirada nos trabalhos de Philippe Descola⁸ (que não falam de literatura) permite precisar o estatuto das obras literárias. Pode-se dizer que, da Renascença até a época contemporânea, a literatura pôde andar no mesmo passo que o movimento dos conhecimentos, que se traduziu por um naturalismo generalizado – explicação científica do mundo e identificação dos assuntos de acordo com interioridades distintas e, conseqüentemente, singularidades igualmente distintas. Esse acompanhamento igual explica que a literatura se tenha atribuído, desde o século XVIII – e isso se mostra em todas as épocas seguintes –, uma dupla função, que é uma dupla justificação: de um lado, função cognitiva, indissociável do naturalismo, este mesmo sendo igualmente identificável em suas conversões nas ciências sociais e nas ciências humanas e, em se tratando particularmente da literatura, na linguística; de outro lado, função de descrever ou de exprimir singularidades de modo indissociável da função cognitiva. Hoje, porém, por razões que descreve largamente a psicanálise cultural (ver os trabalhos de Charles Melman⁹), o indivíduo e sua interioridade são cativos dos modos e das distribuições dos objetos e dos slogans culturais – isso desfaz toda caracterização e experiência estável da interioridade. Resta essencialmente o discurso explicativo do naturalismo e a descrição dessa instabilidade. A interrogação sobre os estatutos da obra e do escritor, tal qual é hoje conduzida pela maior parte dos escritores e dos críticos, não pode responder sobre essa situação original. Ela não pode responder por esta razão: o escritor hoje se define pela escritura e vê sua situação de acordo com a visão que tem da literatura – esta é seu prisma de percepção. Nenhum jogo metarreflexivo (com propriedade cognitiva) do escritor sobre si mesmo – salvo exceção¹⁰ – corresponde à metarreflexividade

8 | Ver DESCOLA, Philippe.
Par-delà nature et culture.
Paris: Gallimard, 2005.

9 | MELMAN, Charles.
*Problèmes posés à la
psychanalyse: le séminaire.*
Toulouse: Erès, 2009.

10 | Podemos citar a respeito
do teatro: NOVARINA, Valère.
Pour Louis de Funès. Paris:
Minit, 1986. NOVARINA,
Valère. *L'envers de l'esprit.*
Paris: P.O.L., 2009.

que o escritor reconhece na literatura. Essa interrogação faz apelo a um tipo de criação literária, que existe hoje na França e que será especificada mais adiante.

Quarta constatação. O vasto jogo de secularização e de apego à modernidade que caracteriza o pensamento ocidental desde o século XVIII parece tornar-se incerto. Isso se lê facilmente na literatura contemporânea, na crítica literária ou no discurso ideológico vinculado à literatura. Observa-se tanto uma denúncia radical da modernidade, ilustrada por Philippe Muray, quanto uma interrogação sobre a aptidão ou a utilidade de ser moderno – isso já era uma interrogação de Roland Barthes; tal interrogação é hoje retomada, sob uma perspectiva conservadora, por Antoine Compagnon¹¹. Tudo isso remete, finalmente, a uma questão obsessiva que pertence tanto aos escritores quanto aos homens políticos: como podemos ser modernos?¹² De fato, todo pensamento da história e toda hipótese de uma racionalidade das ações coletivas são totalmente problemáticos. Isso provoca um retorno explícito da literatura à dualidade que acaba de ser descrita: denuncia-se a modernidade ou constata-se uma inadaptação. Se o modernismo do século XX já constituía esse jogo de incerteza, explicitamente discutido e representado na literatura, o contemporâneo, na literatura, se confunde provavelmente com a simples constatação dessa incerteza. A observação de Jean-François Lyotard, referente ao desaparecimento das grandes narrativas, além de sua abrangência ideológica, refere-se, de fato, a esse tipo de constatação. Isso se traduz em termos de criação literária por um paradoxo: diz-se o contemporâneo, a história sob o signo de um poder da literatura de representar todos os tempos e todos os lugares, como ilustra o romance de Olivier Rolin, *L'Invention du monde*¹³. Em outras palavras, o escritor acredita que pode dominar essa incerteza. Isso determina também uma certa tendência de romances históricos contemporâneos – os de Jean Rouaud, o bem recente de Jean Echenoz¹⁴ –, que traduzem uma espécie de visão memorial da história, uma visão portanto externa a um tratamento real dessa incerteza. Isso pode enfim ser lido em um exercício explícito da nostalgia, ao qual corresponde a poesia de Jacques Réda¹⁵. Esta questão se impõe: há outras vias literárias que buscam verdadeiramente responder a essa falta de direção temporal, histórica, do contemporâneo?

Cada uma das quatro constatações impõe, em termos de crítica literária, as observações que seguem.

Observações relativas à primeira constatação. Pode-se tentar recharacterizar o objeto literário fora do jogo do nominalismo e fora dos paradoxos que ele induz. Esses paradoxos são facilmente ditos. A fixação acerca de uma ideia da literatura e da escritura provoca uma arbitrariedade hermenêutica: tudo é lido conforme um pensamento da literatura. A desdefinição da literatura conduz a um mesmo tipo de movimento: ler tentando realizar uma identificação da literatura e atribuindo essa mesma identificação ao escritor. Isso explica a fortuna da autoficção – mistura de documento, de intenção literária, de biografia e de imaginário. Apresentam esse equívoco as obras de Amélie Nothomb, de Virginie Despentes, de Annie Ernaux. Isso traduz a dificuldade em atribuir uma pertinência manifesta ao reconhecimento da

11 | Antoine Compagnon retoma a interrogação de Roland Barthes para propor uma abordagem sistemática da antimodernidade; ver sua obra *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard, 2005.

12 | Ver a esse respeito: CRÉPU, Michel. *La confusion des lettres*. Paris: Grasset, 1999.

13 | Paris: Le Seuil, 1993.

14 | Paris: Minuit, 2012.

15 | Ver *Les ruines de Paris*. Paris: Gallimard, 1977.

literatura, em atribuir-lhe uma função manifesta e específica de situacionalização – é por isso que, em Amélie Nothomb, a autoficção é indissociável de um forte relato de imaginação; em Virginie Despentes, de relato pessoal e, em Annie Ernaux, de uma reconstituição constante do retrato de si mesma. Entretanto é possível uma recharacterização da literatura segundo as condições contemporâneas da criação literária. Ela presume uma abordagem da obra literária que permite dissociar explicitamente a abordagem formal da abordagem interpretativa. Sugeriu-se descrever os grandes gêneros literários de acordo com paradoxos constitutivos – assim como a narrativa de ficção, que é ao mesmo tempo apresentação do passado como passado e atualização; assim como a poesia lírica, que é essencialmente a exposição de um discurso privado sob uma forma pública; assim como o teatro, que é essencialmente a apresentação de um espetáculo à consciência do espectador, ou seja, a redução de um fundamento objetivo, o espetáculo, a uma percepção singular¹⁶. Esses paradoxos constitutivos, que não são próprios da literatura contemporânea, permitem precisar o jogo da caracterização e da desdefinição da literatura hoje: tal jogo se baseia no fato de que, de um lado, por meio desses paradoxos, a obra literária está sempre a ponto de desfazer sua própria constituição e que, de outro lado, no caso da narrativa, ela é a questão propriamente dita do que são passado e presente; no caso da poesia lírica, a questão do que são uma fala privada e uma fala pública; no caso do teatro, a questão do que são a construção de um fundamento que se apresenta objetivamente e a sua leitura. Cada uma dessas questões remete a uma interrogação sobre a relação da literatura contemporânea com o tempo, sobre a relação dessa mesma literatura com a comunidade, sobre a pertinência de uma apresentação ou de uma representação. Não reconhecer ou reconhecer explicitamente essas questões impõe delimitar uma grande divisão na literatura francesa contemporânea: de um lado, as obras que mascaram essas questões e que pertencem, essencialmente, à repetição da tradição das vanguardas; de outro lado, as obras que fazem dessas questões, apresentadas pelos próprios gêneros literários, os meios de interrogar o contemporâneo.

Observações relativas à segunda constatação. O estatuto da literatura deve caracterizar-se ultimamente em termos funcionais – o que é apenas uma maneira de reiterar seu estatuto mimético. Por meio de seus paradoxos constitutivos, a obra literária delinea um começo no tempo, apresenta o real como a redução dos possíveis. Ela própria figura, portanto, os possíveis contra essa redução e se organiza conforme a constatação do dissenso – dos desacordos –, que é a condição de todo reconhecimento social. É através desses traços que a obra é representacional e funcional. Há toda uma parte da literatura contemporânea que se prende a tais perspectivas – a que tem maior sucesso (literatura de ficção científica, literatura policial), ou a que formula explicitamente essas perspectivas (literatura da descolonialização, literatura da Shoah). Um tal dispositivo restitui um lugar simbólico ao escritor e ao leitor. A literatura responde assim às ambivalências do estatuto do escritor e à disparidade cultural contemporânea, ao mesmo tempo em que abandona os impasses da representação

16 | Para essas abordagens, ver particularmente: BESSIÈRE, Jean. *Principes de la théorie littéraire*. Paris: PUF, 2005.

do sujeito, ilustrados pela autoficção, ou que deixa de ser uma literatura de circunstância – essa literatura ilustrada hoje pela obra de Michel Butor.

Observações relativas à terceira constatação. Essa terceira constatação não é dissociável de dois traços manifestos da literatura francesa, surgidos desde os anos 1950: de um lado, a crise representacional da literatura francesa – crise amplamente analisada e reiterada através da crítica da *mimesis* –, a incerteza do estatuto do sujeito, ilustrada por todas as obras de caráter analítico (é preciso mencionar aqui o caso exemplar dos relatos de Jean-Bertrand Pontalis); pelos jogos de enunciação da poesia, alternadamente pessoal e impessoal, confessional e lúdica (é preciso citar aqui Jacques Roubaud, bem como Charles Juliet, autor de um diário, *Journal*¹⁷, e de poemas, que ilustram esses equívocos); ou pelos jogos de enunciação no teatro (é preciso citar *Je suis*¹⁸, peça de teatro de Valère Novarina). A crise representacional da literatura francesa deve ser ultimamente lida como a dificuldade que tem a literatura, a partir dos anos 1950, de fazer uma divisão igual entre função cognitiva e referência às singularidades. A literatura ilustra assim uma crise simbólica do lugar comum. A incerteza do estatuto do sujeito deve ser ultimamente lida como a dificuldade que tem a literatura contemporânea em definir o *ethos* que ela supõe e que ela representa. Essa dificuldade está inteiramente ligada ao que se conclui da terceira constatação: a figuração do singular (ou do individual) e daquilo que o transcende não está mais culturalmente disponível. Há, certamente, um vínculo entre a crise representacional e a dificuldade em figurar o *ethos*. Toda uma parte da literatura contemporânea, a que designamos como liberta da tradição da vanguarda, oferece soluções para essa dificuldade através do uso que faz dos paradoxos constitutivos das obras literárias. Convém igualmente ler as literaturas francófonas, em razão de suas perspectivas antropológicas específicas como respostas a essa crise e a essa dificuldade. Uma parte da literatura contemporânea, ilustrada pelos tipos de literatura já evocados (ficção científica, policial, literatura da Shoah, literatura da descolonialização, literatura de gênero) e por algumas inovações romanescas (é preciso citar Michel Houellebecq, Jonathan Littell, Éric Chevillard), poéticas (é preciso citar Dominique Fourcade, Anne-Marie Albiach, Jean-Marie Gleizes, Jean-Michel Maulpoix), teatrais (é preciso reiterar Valère Novarina), esboça estas respostas: essa literatura se prende, é preciso repetir, aos paradoxos constitutivos da literatura para evidenciar a questão do *ethos*, explicitada pelos temas característicos de cada uma de suas partes. As literaturas francófonas trazem a figuração do transindividual, que reformula inteiramente a questão do *ethos*. A área da literatura francesa contemporânea que não possui resposta para essas dificuldades permanece vinculada a uma imagem fixa do escritor, do tempo da literatura, do poder da literatura – imagem herdada das vanguardas dos anos 1920-1930 e da criação dos anos 1960.

Observações relativas à quarta constatação. Essa quarta constatação se resume na dificuldade que existe em dizer o contemporâneo – é difícil hoje, na sociedade e na cultura francesas, situar-se no tempo. Isso é incontestavelmente um paradoxo para uma sociedade e

17 | Atualmente, há seis volumes do diário de Charles Juliet publicados pelas edições P.O.L., em Paris.

18 | Paris: P.O.L., 1991.

19 | É inevitável citar a obra coletiva dirigida pelo historiador Pierre Nora: *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984-1992, 7 tomos.

20 | *Où est passé l'avenir?* Paris: Panama, 2008.

21 | Ver em particular esta obra, que recebeu o Prêmio Goncourt: *Trois jours chez ma mère*. Paris: Grasset, 2006.

22 | Paris: Minuit, 1993.

23 | Paris: L'Arche, 1973.

24 | Paris: Grasset, 1988.

25 | Paris: Seuil, 1994.

26 | Paris: Gallimard, 2003.

27 | Paris: Seuil, 1991 e 2004.

28 | Paris: Minuit, 1986.

29 | Paris: Gallimard, 1993.

para uma cultura que não deixam de dizer o poder da história e de se dizer na história. Testemunha disso é o lugar dado, na cultura francesa, aos trabalhos de historiografia e à história da constituição de uma memória¹⁹. A dificuldade que existe em dizer o contemporâneo se deve a duas coisas: por um lado, ao próprio contemporâneo, e, por outro lado, a uma certa visão que a literatura francesa carrega da história e da história da literatura. A dificuldade em dizer o contemporâneo hoje emerge da reflexão conduzida pelo antropólogo Marc Augé²⁰ sobre o contemporâneo. É difícil dizer o contemporâneo, porque ele indica mais um cruzamento de tempos do que um futuro. Isso porque se define por uma superabundância de acontecimentos; porque, face a essa dupla prova do tempo, a sociedade induz os indivíduos hoje a respostas autorreferenciais. Escritores ilustraram essas dificuldades desde os anos 1950-1970 – Michel Butor, Georges Perec. Hoje isso está mais acentuado. O romance oferece imagens desse fechamento paradoxal do contemporâneo – assim é o caso de romances de um escritor que recebeu o Prêmio Goncourt, François Weyergans, que associa esse fechamento do contemporâneo ao da literatura²¹, e de romances de um escritor minimalista, Jean-Philippe Toussaint. A poesia ou a narrativa poética se utilizam das retomadas temporais e de figuras do passado com o mesmo objetivo – assim é o caso de Olivier Cadiot, que utiliza o personagem de Robinson Crusoe em uma obra com título sintomático, *Futur, ancien, fugitif*²². O teatro oferece jogos de simultaneidades, indissociáveis de retomadas intertextuais, assim como mostra *La Demande d'emploi*²³, de Michel Vinaver, em que há o esboço de um fechamento temporal.

A tradição crítica contemporânea confirma essa perspectiva. Ela diz o tempo segundo ela mesma, segundo uma figuração contínua da literatura, o tempo todo no que pretende ser um reconhecimento da história e da literatura identificado por meio de garantias, a própria literatura de grandes escritores. Assim se apresenta o apego dos escritores contemporâneos aos escritores do passado: em retratos desses escritores do passado. Isso pode ser lido em: *Les Derniers jours de Baudelaire*, de Bernard-Henri Lévy²⁴; *Baudelaire, les années profondes*, de Michel Schneider²⁵; *Baudelaire en passant*, de Didier Blonde²⁶; *Rimbaud en Abyssinie*, d'Alain Borer²⁷; *Les Trois Rimbaud* de Dominique Noguez²⁸; *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon²⁹. Poder-se-ia continuar com retratos de muitos outros escritores. Isso tudo transmite ao mesmo tempo um sentido do passado e um fechamento temporal. A essa visão temporal da literatura corresponde uma ideia da literatura, a da literatura potência. É preciso compreender por literatura potência uma literatura que, pela sua história, já apresenta todas as potencialidades da literatura por vir – é por isso que se reitera invariavelmente os grandes escritores e que se conserva uma visão implicitamente holística dela própria e da sociedade; a literatura constitui um todo, assim como o faz a sociedade. Sob essa perspectiva, nesse fechamento temporal sobre o presente, a literatura se torna a alegoria dela mesma e da memória e figura a acumulação da subjetividade – é preciso reiterar todas as obras sobre os grandes escritores que acabam de ser citadas.

Existe, sob a própria perspectiva do contemporâneo, o contraponto a essa literatura. É preciso reiterar o romance policial, a ficção científica, o romance de gênero, alguns tipos de romances que se utilizam de paradoxos temporais ou de ausências temporais, assim como a literatura da Shoah, a literatura da descolonização. Todos esses tipos de literatura têm um ponto em comum: considerar que, no tempo, há descontinuidades e novos começos. Isso pode levar a uma figuração extrema, a da ausência de presente, que obriga repensar a apresentação do contemporâneo, assim como mostra Michel Houellebecq em seu romance *La Possibilité d'une île*³⁰.

30 | Paris: Flammarion, 2006.

Opõem-se, assim, na literatura contemporânea, dois tratamentos do tempo. O primeiro evidencia a tradição que foi dita. Esboça uma continuidade temporal na qual o presente é tomado e dá direito de citação à inovação – o novo no tempo. É por isso que são abundantemente citados os escritores do passado que inovaram; é por isso que são feitas referências às vanguardas. O segundo tratamento do tempo, por sua vez, caracteriza a narrativa como aquilo que permite figurar a contingência histórica sem desfazer a necessidade de delinear uma continuidade temporal – em outras palavras, de esboçar uma semântica do tempo. Idealmente, uma tal escritura voltaria a identificar um Proust contemporâneo.

Caracterização da literatura francesa contemporânea e originalidade internacional

O balanço que acaba de ser apresentado sobre a literatura francesa contemporânea, as constatações que ele suscita, as respostas identificadas acerca da literatura feita, a divisão em duas partes da literatura contemporânea conforme as respostas dadas a essas constatações permitem dizer a situação dessa literatura de forma coerente. Essa literatura é a de um presente dificilmente dizível – o contemporâneo se confunde com uma perturbação do tempo. A perda de sentido do futuro e a predominância da autorreferencialidade individual podem ser reiteradas nos termos do sociólogo Zygmunt Bauman: a sociedade contemporânea é uma sociedade líquida. Isso explica as dificuldades que essa literatura tem em tratar do tempo, em dar a si própria uma definição estável, em situar o sujeito humano e empreender jogos representacionais. Tendo em vista essas observações, seria preciso ler a retomada da continuação dos grandes temas da crítica dos anos 1960 – questão da *mimesis*, questão do sujeito, questão da forma e da coerência da obra, generalização da noção de escritura – como maneiras de tratar dessas dificuldades da literatura contemporânea. Há aqui, entretanto, um ponto notável: essa retomada e essa continuação podem ainda ser lidas de uma outra maneira, como a repetição de um pensamento da vanguarda literária e do poder da literatura a ele vinculado. Essa outra maneira de ler tal retomada e tal continuação confirma, por um lado, que subsiste a importância da noção de vanguarda; por outro lado, que tal importância é incongruente com o que foi dito sobre o apego à literatura do passado, aos grandes escritores. A retomada e a continuação dos temas da crítica dos anos 1960 são assim perfeitamente ambivalentes: de um lado, traduzem uma forma de crise da literatura face ao contemporâneo; de

outro lado, indicam que essa literatura contemporânea também pode ser dita segundo uma tradição da literatura francesa, uma tradição crítica e uma tradição das vanguardas. Poder-se-ia facilmente mostrar que a leitura contemporânea feita hoje de Roland Barthes ilustra essa dualidade.

Essa dualidade é, portanto, a mesma da literatura francesa contemporânea. Essa dualidade pode ser reformulada nos termos que seguem.

Primeiro elemento da reformulação. Há uma inaturalidade da literatura francesa contemporânea. Isso é compreendido de acordo com duas perspectivas: inaturalidade suscitada por um apego à tradição das vanguardas e a suas variantes, particularmente as dos anos 1950-1960; inaturalidade que reconhece ter essa literatura na medida em que ela pouco se identificou com os critérios contemporâneos da crítica fora da França – pós-moderna e pós-colonial. Tudo isso leva a concluir que a literatura francesa contemporânea é, pelo menos em grande parte, uma literatura deslocada em relação a seu próprio tempo, em relação a sua própria historicidade, ainda que recorde a tradição da vanguarda. Isso provoca um certo paradoxo.

Segundo elemento da reformulação. Há uma especificidade da literatura francesa. Essa hipótese de uma especificidade não resulta de uma superação dos traços negativos que acabam de ser apresentados. Ela também não resulta de uma aproximação com a hipótese de uma exceção cultural francesa – essa hipótese estabeleceu muitas interpretações da situação das artes e das letras na França. Ela tampouco resulta da evocação de uma identidade da literatura francesa; essa identidade é dificilmente perceptível, pois essa literatura quer ser frequentemente universalista e ilustradora da própria literatura. A identidade, que deveria ser reconhecida, se confundiria então com uma desidentificação³¹. Essa hipótese de uma especificidade é lida aqui de acordo com a parte da literatura francesa contemporânea que não se considera presa à tradição da vanguarda e que tenta tratar do contemporâneo. Essa outra parte da literatura francesa não apresenta identificação explícita ou constante com o pós-moderno ou com o pós-colonial da forma como a crítica internacional os entende. Ela propõe, no entanto, uma caracterização do contemporâneo. Os paradigmas dessa caracterização se formulam segundo o possível que constitui um modo do jogo referencial ou do realismo; segundo a figuração da ação que se confunde com a figuração de uma origem; segundo a figuração de um dissensus, que é o meio de designar a comunidade. É por isso que a especificidade da literatura francesa é lida hoje tanto na resposta ao impasse que constitui o apego à tradição da vanguarda quanto na interpretação que ela permite do contemporâneo e dos paradigmas dominantes da crítica internacional, que, independentemente da parte que se considere, são relativamente estranhos a essa literatura.

Sob a perspectiva que delineamos, não se mostra produtivo retomar as grandes divisões, as oposições dominantes, que marcaram a tradição crítica francesa de cinquenta anos para cá (mimetismo, antimimetismo; autotelia literária, designação referencial; escritura,

31 | Essa série de notações pode ser lida como uma rápida glosa das últimas implicações ideológicas das propostas críticas dominantes na França, nos anos 1960-1990.

não-escritura e muitas outras dualidades e antinomias) e segundo as quais são frequentemente ditas as obras literárias e os debates literários. É mais produtivo ater-se à divisão que acabamos de indicar e dizer, de um outro modo, que a literatura francesa contemporânea se organiza em um jogo entre uma parte da literatura percebida e praticada sob uma forma absoluta e uma parte da literatura que sabe reconhecer o colapso do simbólico³², indissociável do contemporâneo. É preciso, portanto, mencionar duas partes da literatura contemporânea. Uma parte funciona, é necessário repetir, de acordo com a reiteração das lições e das visões de mundo e da história recebidas das vanguardas (as do entreguerras e as dos anos 1950-1970). A outra parte se liberta da historicidade e da abordagem do fato literário, tais como são pensadas a partir da herança dessas vanguardas, e propõe – retomamos aqui nossa observação anterior – novas figurações do possível, da ação, do *dissensus* social.

No que aqui se nomeia literatura segundo a herança e a imitação da tradição da vanguarda, a escritura é por si só valorizada. Para além da hipótese de uma tal valorização, a escritura, a literatura devem ser pensadas conforme jogos relacionais específicos, que estão associados às representações das condições da ação e às respostas ao colapso do simbólico. Devem ser destacados desses jogos exemplos de romances que aliam escritura e colapso do simbólico para novamente delinear o poder da escritura – *L'Invention du monde*, de Olivier Rolin, já citado, é um desses exemplos.

Essa dupla perspectiva acerca da literatura francesa contemporânea traz duas lições.

Primeira lição. O contraste que acaba de ser dito entre duas partes da literatura francesa de hoje pode ser mais diretamente caracterizado: uma parte dessa literatura é pensada segundo a “mesmice” da literatura – quaisquer que sejam as dificuldades que existam para definir essa “mesmice”; uma parte dessa literatura é pensada segundo um jogo contextual e relacional. Esse jogo contextual não carrega, em si mesmo, uma recusa da ideia de literatura, dessa “mesmice”. Ele propõe precisar essa ideia: a literatura supõe uma alteridade – os outros discursos, a alteridade que está vinculada a esses discursos ou que é dita por eles – que não se apaga; o outro é sempre uma forma de absoluto. A constância dessa alteridade cria até mesmo uma ideia de literatura, a constância da literatura. O contraste incide sobre o uso que é feito dessa “mesmice”. Na parte da literatura contemporânea ligada à tradição da vanguarda, essa “mesmice” não é dissociável de perspectivas holísticas emprestadas à literatura. A noção de escritura como algo inseparável dessas perspectivas holísticas é uma herança da crítica dos anos 1950-1960. Essa noção de escritura pressupõe que tudo seja reportável à literatura. Isso foi formulado, em termos críticos, de muitas maneiras: generalidade do significativo, textualidade da literatura e de quase todas as práticas humanas, absoluto da literatura, etc. Na parte da literatura contemporânea que não está diretamente ligada à tradição da vanguarda, essa “mesmice” deixa de estar vinculada a perspectivas holísticas. A obra literária é então concebida como algo que surge para promover uma divisão no seio dos discursos, das representações sociais, culturais; e ela usa essa divisão para constituir-se. Longe

32 | Sobre essa noção, que transmite, na criação literária, uma diminuição da ordem simbólica explícita, ver *infra* BOUÛNOUX, Daniel. *La crise de la représentation*. Paris: La Découverte, 2007.

de reconhecer para si um poder de indiferenciação – significativa – ou de reunião dos discursos – textualidade –, a literatura é vista como aquilo que institui a diferenciação certa dos discursos e das representações e, conseqüentemente, a figuração de suas relações.

Esse contraste é dito em dois exemplos. *Primeiro exemplo: L'Invention du monde*, de Olivier Rolin, para citar novamente esse romance, que apresenta explicitamente perspectivas holísticas e uma “mesmice” da literatura. O romance reúne contos, informações do mundo inteiro, através da retomada da junção dos saberes ilustrada por Jules Verne e da retomada de uma ficção totalizante, imitação do “Livre”, de Mallarmé. *Segundo exemplo: Jonathan Littell, em Les Bienveillantes*³³, não propõe nenhuma perspectiva holística ligada ao exercício da literatura. Ele faz da apresentação literária da Segunda Guerra mundial o meio de situar o mesmo – o mesmo é o nazismo – sob o signo da alteridade. Apresentar a alteridade do mesmo em um contexto que não é mais o da Segunda Guerra mundial retrata menos o que poderia ser lido como as lições a serem retidas dessa guerra do que a figuração da divisão histórica – a guerra – que dá lugar e tempo ao presente. Na visão dos discursos da Segunda Guerra mundial e dos discursos contemporâneos, a obra tem a mesma função.

Segunda lição. Cada um dos elementos desse contraste tem uma consequência no que diz respeito à relação que reconhece ter a literatura com a historicidade e no que diz respeito às representações temporais. *Perspectivas holísticas, representações temporais, historicidade.* As perspectivas holísticas presumem que a literatura seja de uma atualidade precisa e que essa atualidade possibilite ler toda história e todo tempo segundo o estatuto de época que a literatura reconhece ter. Indissociável disso é o apego à tradição da vanguarda; igualmente indissociáveis disso são, ao mesmo tempo, a transtemporalidade com a qual a literatura se identifica e as comparações temporais e históricas que escritores e obras não cessam de propor. Lê-se isso nos folhetins literários semanais dos jornais: esses folhetins dizem a atualidade literária; não cessam de expor em quê ela marca época; relacionam direta ou indiretamente essa atualidade àquilo que marcou época na história literária, ou na história³⁴. *Falta de perspectivas holísticas, representações temporais, historicidade.* Para além de tais perspectivas holísticas, a atualidade que reconhece ter tal obra – não se trata mais de dizer a literatura, considerada através de suas realizações atuais e em si mesma – se confunde com a recusa de toda síntese temporal monolítica. Ela se relaciona com a identificação de tempos stratigráficos e de temporalidades e de historicidades que se distribuem conforme os espaços. É exatamente isso que é ilustrado pela literatura da crioulidade, das Antilhas francesas. É exatamente isso que é ilustrado pelo romance de Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, para retomar outra vez esse exemplo: identificar uma atualidade do romance, de sua evocação histórica não pressupõe empreender pesquisa alguma sobre as condições do nazismo na França contemporânea, mas o reconhecimento de lugares-tempos distintos – a Alemanha e a França da Segunda Guerra mundial, a França contemporânea – e o de tempos stratigráficos.

33 | LITTELL, Jonathan. *Les bienveillantes*. Paris: Gallimard, 2006.

34 | É preciso citar aqui novamente as biografias de escritores, já mencionadas.

Essas duas partes da literatura contemporânea se opõem tanto quanto a da literatura potência e a de uma literatura que funciona justamente enquanto minoria. Especifica-se assim a distinção entre uma literatura que se caracteriza como holística e uma literatura que recusa essa caracterização. A parte da literatura que se reconhece ligada à tradição das vanguardas, chamada de tradição do novo³⁵, vê a literatura sob o signo de sua própria totalização e se apresenta, conseqüentemente, como um exercício intencional de literatura potência – dessa literatura que se reporta a ela mesma e à qual, por essa razão, tudo é reportável. Isso é ilustrado por uma tradição, já mencionada, da literatura francesa contemporânea: a narrativa da vida de um escritor ou de um artista, escrito por um escritor, sob o signo da exemplaridade dessa vida e da literatura, da novidade da obra, da constância da literatura. A parte da literatura que não está explicitamente ligada a essa tradição do novo se vale menos de uma totalização que de uma reconstrução constante dela mesma. Essa parte da literatura não desfaz a hipótese de uma autonomia da literatura, tampouco a de seu condicionamento: a autonomia é o meio da designação do condicionamento. Onde há recusa de uma totalização da literatura por ela mesma. *La Possibilité d'une île*, de Michel Houellebecq, ilustra um tal jogo através da representação da dificuldade em capturar uma origem do presente e através dos personagens dos clones.

Esse contraste das duas maneiras de abordar a caracterização da obra não é dissociável da escolha de uma perspectiva histórica, nem da escolha dos modos de valorização da literatura. O modernismo, as vanguardas dos anos 1960-1970 se valeram, essencialmente, da caracterização da obra literária segundo antinomias – a obra com caracterizações precisas, a obra que desfaz essas caracterizações – ao mesmo tempo em que mantinham a hipótese de uma valorização da literatura que não pressupunha necessariamente uma caracterização clara da literatura. A parte da literatura contemporânea ligada à tradição do novo mantém a hipótese dessa valorização – é por isso que se fala aqui em literatura potência – e oferece uma grande variedade de práticas literárias, o que é particularmente claro para a poesia. Distinta é a perspectiva de caracterização da literatura apresentada pela parte da literatura que não está ligada à tradição do novo. Há muitas obras de caracterização indeterminada, por se tratarem de obras ricas em muitos tipos de discurso – é o caso de *Tout-monde*³⁶, de Édouard Glissant – ou por exporem a incerteza de sua caracterização objetiva – é o caso de *La Possibilité d'une île*, de Michel Houellebecq –, a incerteza do romance – é o caso de *Je suis*, de Valère Novarina – e a incerteza do estatuto do discurso teatral. Essa indeterminação, exatamente funcional, não visa a uma desconstrução de formas, de discursos já conhecidos, claramente identificáveis. Ela traduz o fato de que a obra literária deixa de ser definida por propriedades objetivas ou específicas, caracterizando-se mais conforme o jogo de polos de interação por ela figurado e cuja figuração pode ser atribuída ao mundo, a todo mundo, a um contexto particular, que aparece ele próprio como um lugar de interações. É preciso repetir o exemplo constituído por *Je suis*, de Valère Novarina. A ambivalência da enunciação

35 | Lembremos a seguinte obra: ROSENBERG, Harold. *La tradition du nouveau*. Paris: Minuit, 1962. Edição original: *The tradition of the new*. New York: Horizon Press, 1959.

36 | GLISSANT, Édouard. *Tout-monde*. Paris: Gallimard, 1995.

do “Je suis” pelo autor faz de todo discurso, no teatro, o que é atribuível a vários contextos e o que presume um tal lugar de interações. Por essa razão, a obra não é dissociável de um contexto que ela mais institui do que designa, ao mesmo tempo em que ela é instituída por sua própria escritura e por sua própria valorização, indissociáveis de jogos relacionais.

Cada uma das partes da literatura francesa evidencia abordagens diferentes da criação literária, de uma mimética social específica, de um esboço igualmente específico do tempo.

Quanto à parte da literatura que reconhece a tradição da vanguarda, a tradição do novo, convém mencionar uma mimética da sociedade, sociedade líquida. A parte ligada à retomada, à repetição do novo, apresenta a manutenção da ideia de criação, ideia esta que continua sendo problemática no contexto histórico contemporâneo, o de uma sociedade líquida, o de uma sociedade sem laço social. Essa parte da literatura contemporânea é identificável a uma mimética social pelo fato de que ela se confunde com os fluxos da informação e se utiliza, assim como a sociedade, de uma reflexividade inacabada.

A parte da literatura liberta da tradição da vanguarda concebe a empreitada literária como a de sua própria situacionalização, como a da situacionalização dos agentes por ela representados ou por ela implicados³⁷. Não supõe a recusa da constatação da sociedade líquida, da sociedade sem laço social; não dissocia essa constatação de sua própria caracterização como um exercício de autocriação. Ela oferece figurações da autocriação, que podem igualmente caracterizar os agentes que ela implica. A mimética social, que pode ser a ela reconhecida, deve ser apresentada como uma mimética da construção social – essa construção funciona de acordo com as divisões do tempo e da sociedade, as quais permitem a ação social. Essa mimética social não é dissociável da autocriação social e individual no tempo, que acaba de ser observada. A *mimesis* literária, tal qual é comumente entendida³⁸, encontra-se reformada; a representação temporal se torna inseparável da importância dessa figuração da autocriação.

A literatura antilhana contemporânea ilustra notavelmente esses últimos pontos. Essa literatura pode ser lida como realista e como não realista – basta mencionar Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau. A questão da *mimesis* não se confunde aqui com o estatuto mais ou menos objetivo, mais ou menos verdadeiro, mais ou menos falso da representação literária. A mistura de realismo e de falta de realismo traduz, de fato, a recusa em discriminar os dados dos romances segundo saberes e visões convencionados da história, da violência, de acordo com um direito de representar que a literatura reconheceria ter. Os romances de Édouard Glissant, *Mahagony*, *Tout-Monde*, *Sartorius: le roman des Batoutos*, *Ormerod*³⁹ são romances da catástrofe da história – a escravidão – e do direito à representação – dizer aqueles que não foram reconhecidos e seu direito de serem ditos e de dizerem o mundo. A mesma lógica explica que *Texaco*, de Patrick Chamoiseau⁴⁰, apresente ao mesmo tempo realismo, ficção explícita e alegoria – graças à qual se expõe expressamente o direito da representação.

37 | Para essas notações sociológicas e conforme a noção de autocriação no contexto das sociedades contemporâneas, ver: TOURAINE, Alain. *Un nouveau paradigme. Pour comprendre le monde aujourd'hui*. Paris: Fayard, 2005. Para Alain Touraine, as sociedades modernas apresentam um traço específico: a tensão entre o movimento de reprodução, próprio a toda sociedade, e o movimento de uma organização social sempre revisável. Uma parte da literatura francesa seria, assim, a figuração da possibilidade de uma tal autocriação.

38 | A definição usual é dupla: *mimesis* do objeto, *mimesis* do discurso. A literatura antilhana contemporânea tenta desfazer as duas através do que se pode chamar de seu “irrealismo” e através de suas misturas linguísticas.

39 | GLISSANT, Édouard. *Mahagony*. (nova edição) Paris: Gallimard, 1997 (Primeira edição: 1987). GLISSANT, Édouard. *Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1995. GLISSANT, Édouard. *Sartorius: le roman des Batoutos*. Paris: Gallimard, 1999. GLISSANT, Édouard. *Ormerod*. Paris: Gallimard, 2003.

40 | CHAMOISEAU, Patrick. *Texaco*. Paris: Gallimard, 1992.

A narrativa do tempo e a narrativa histórica, considerando novamente esses escritores, são somente narrativas do começo do tempo e da história que tais agentes humanos reconhecem ter – basta mencionar *Les Indes*, poema de Édouard Glissant⁴¹, e *Biblique des derniers gestes*, romance de Patrick Chamoiseau⁴². Isso é indissociável da figuração da autocriação social, ela própria indissociável da figuração da autocriação literária – exposta, por exemplo, na interrogação sobre o direito da representação. No caso de Édouard Glissant, esse dispositivo literário permite identificar o personagem do Negro como uma figuração inteiramente relacional – a própria figuração da liberdade sem que se deva necessariamente precisar as condições históricas de uma tal figuração⁴³. É preciso compreender que essa segunda parte da literatura francesa contemporânea apresenta seus tempos e seus objetos como sendo inteiramente relacionais.

Essa divisão da literatura francesa contemporânea traduz o estatuto que os escritores se atribuem, a visão da empreitada literária e da obra que os escritores reconhecem ter. Tal divisão suscita uma leitura totalmente específica dos escritores e propõe evitar demasiadas aproximações arbitrárias entre as obras.

A crítica pode ler a literatura contemporânea por meio de uma heterogeneidade e, assim, reunir Pascal Quignard, François Bon, Jean Echenoz, Pierre Michon, Antoine Volodine, James Sacré, Valère Novarina, Pierre Alféri. Não se conclui entretanto que esse movimento de leitura relativamente homogêneo, praticado pela crítica, autorize uma descrição convencional dos traços específicos de suas obras. Tampouco se conclui algo das escolhas contemporâneas do realismo (François Bon), da preocupação de uma certa literatura documentária (Laurent Mauvignier, Bernard-Marie Koltès) apresentando um mesmo tipo de retorno da literatura ao mundo, supondo que essa noção de retorno seja aceitável. Um desvelo para com a história caracteriza o conjunto da criação literária contemporânea. Há muitos objetos desse desvelo e muitas maneiras de traduzi-lo, seja prendendo-se à Grande Guerra – Jean Rouaud, Richard Millet, Jean Echenoz – ou à Segunda Guerra mundial – Claude Simon, Modiano –, seja detendo-se na história mais contemporânea – Olivier Rolin, Jean Hatzfeld –, ou retomando o fio da história da literatura francesa através da evocação de seus escritores – assim como tudo que foi escrito sobre Baudelaire. Todas essas abordagens da história não dispensam a identificação das diferenças que elas levam a reconhecer face ao contemporâneo. Tudo isso pode ser lido conforme a grande divisão que convém reiterar: por um lado, um apego à tradição da vanguarda, que transmite a preocupação da renovação, do real, da história, o sentido da invenção, da continuidade da literatura; por outro lado, sem que tudo isso seja explicitamente recusado, um modo específico de situar as obras, a literatura na atualidade, que faz da abordagem radical do contemporâneo sua característica definitiva – basta aqui apenas mencionar novamente tipos de literatura: policial, de ficção científica; literaturas da Shoah, da colonialização; literaturas das identidades sexuais e de gênero...

41 | GLISSANT, Édouard. *Les Indes*. Paris: Le Seuil, 1965.

42 | CHAMOISEAU, Patrick. *Biblique des derniers gestes*. Paris: Gallimard, 2002.

43 | Esses pontos são ilustrados pelo romance *Sartorius: le roman des Batoutos*, de Édouard Glissant, *op. cit.*

O fato então de a literatura francesa contemporânea apresentar duas partes é o que constitui a sua originalidade. É por tal motivo que essa literatura se distingue das duas tradições críticas contemporâneas que, sob perspectivas ideológicas específicas e sem necessariamente remeter à tradição das vanguardas, pensam a literatura segundo um jogo de época, segundo um jogo da divisão do tempo – a tradição do pós-moderno e a do pós-colonial. A parte da literatura francesa que faz prevalecer o retorno à tradição das vanguardas é pensada segundo o contemporâneo e segundo a própria renovação da história – as implicações temporais do pós-moderno e do pós-colonial são estranhas a ela. A parte da literatura francesa que recusa essa tradição das vanguardas não estabelece uma figuração do tempo, semelhante àquelas apresentadas pelo pós-moderno e pelo pós-colonial, porque essa parte se prende ao contemporâneo e ao começo dos tempos que pode ser esboçado no contemporâneo – fora de todo esboço teleológico ou contrateleológico da história do tempo.

*Liberdade, Igualdade... Literatura:
colocações críticas marginais
desorganizadas sobre a crise
presuntiva da literatura francesa à
prova da mundialização*

*Liberty, Equality... Literature:
marginal disordered critical remarks
on the presumptive crisis of French
literature to the test of globalization*

Jean **MAUREL**

Jean Maurel é Professor
agregado do departamento
de Filosofia na
Universidade Paris I
Panthéon-Sorbonne.
Paris, França.

jeanmaurel21@orange.fr

Tradução de
Ana Rossi

Resumo

Como uma língua, na sua forma mais original e inventiva, sua literatura, podem enfrentar o oceano da “mundialização”, a simplificação da comunicação universal, e a complexificação econômica das relações humanas? A literatura francesa pode responder ao risco de decadência ou de afogamento que alguns lhe predizem? Mas talvez se deva recusar os próprios termos da questão, e se perguntar se não se trata aí de uma formulação já mercantil e liberal dos valores culturais. A fórmula histórica que expressa o gênio revolucionário francês não permitiria colocar novamente o problema do sentido humano da literatura, de seu lugar em meio aos homens? Contra as teorias e os sistemas liberais que abrem o espaço social como um mercado onde o individualismo faz da liberdade um instrumento de guerra de todos contra todos, e monetiza os valores, a literatura articula liberdade e igualdade para dar a ler e escrever segundo uma incomparável pedagogia democrática.

Palavras-chave: Crítica, Democracia, Liberdade, Literatura, Mundialização.

Abstract

How can a language in its most original and most creative form, its literature, face the ocean of “globalization”, the simplification of universal communication and the economic complexification of human relations? Can French literature address the risk of decay or of drowning as some predict it? But perhaps we should reject the very terms of the question and ask if this is not an already mercantile and liberal formulation of cultural values. Doesn't the historic formula that expresses the French revolutionary genius allow the questioning of the problem of the human sense of literature, its place among men? Against theories and liberal systems that open social space as a market where individualism transforms freedom in a weapon of all against all, and monetizes values, literature articulates liberty and equality in order to read and to write according to an unique democratic pedagogy.

Keywords: Criticism, Democracy, Liberty, Literature, Globalization.

Veremos apenas um paradoxo aparente em constatar que é bem difícil fazer um julgamento claro sobre a atualidade de uma época, o estado da cultura de um país, sobretudo de seu país, a saúde de sua literatura, e, por exemplo, se indagar para saber se sua importância histórica e seu reconhecimento mundial não estariam talvez esquecidos, ou quiçá altamente apagados, enquanto este mesmo tempo vê a explosão em todos os sentidos, em todas as relações, todos os meios e sobre todos os sujeitos, fora de qualquer limite de lugar, de comunidade e de nação, da expressão decididamente livre e sem freios de opiniões, de ideias pessoais, de preferências subjetivas.

Não poderíamos ter em mente que tanto quanto um esgotamento aparente de um gênio nacional é decididamente a abertura mundial da liberdade de falar e de expressão, inseparável do fato de colocar em questão e do fim da possibilidade exclusiva de algumas nações do “velho mundo” dominarem tanto no plano econômico quanto no político que coloca também à prova seu privilégio de “esclarecimento” cultural, “potência” ambígua de uma civilização que parece muitas vezes comprometer o apelo aos “valores”, a reivindicação de direito com a violência do fato, e de se servir de uma exigência proclamada como universal para melhor responder aos interesses econômicos, aos apetites de conquista e sujeição?

Nova Babel mundial: língua e línguas

Sem dúvida, a extensão e a implantação extraordinária dos meios de comunicação pela técnica moderna abre um espaço de trocas e de reciprocidade em rede na “tela” excentrada, ilimitada que parece ter de fazer desaparecer qualquer preeminência instalada, fixada, de sentido e de autoridade, qualquer sistema hierarquizado, colocado e repleto de valores.

A civilização do “móvel” não poderia levar, pensaremos, não apenas em transgredir as fronteiras nacionais, mas em apagar as distinções de áreas, de comunidades, de particularidades geográficas, políticas ou históricas para dar lugar, ou melhor, deixar a passagem aberta a uma verdade decididamente ela mesma, literalmente, *universalmente* mobilizada e diversificada em todos os sentidos: nômade, deslocada, dispersa, multiplicada em uma ubiquidade extensiva?

Neste jogo explosivo que deveríamos designar tanto como uma telescopagem telescópica difratada que aproxima contraditoriamente abrindo as distâncias e as perspectivas, a relação telemática, telefônica e telegráfica, de singularidade à singularidade, não seria como o signo *alegórico* de uma verdade exposta, de uma realidade do sentido explodida que se acompanha pelo fato de colocarmos em condições de igualdade julgamentos livres de cada pessoa em sua livre comunicação, tanto por escrito quanto pela palavra viva?

Não poderemos impedir de ver nesta abertura larga do sentido, que deveríamos dizer “caótica”, esta transversalidade universalizada em uma diversão desorientada – uma imanência ativa em todos os sentidos que parece brincar com todas as transcendências, da pior como da melhor, brincando com o equilíbrio para instalar uma instabilidade estranhamente comunicativa – um esboço profundamente equivocado, prefiguração sem dúvida difusa e ambígua deste povoamento “democrático” do mundo que nós não cessamos, há muito tempo na história, de esperar e de entrever obscuramente a possibilidade para todos.

Este transbordamento atômico dos limites e da ordem das coisas pelo infinitesimal das derivas e transições de significações, de ser humano a ser humano, sempre totalmente insidioso e violento, se ele se aproveita da simplicidade funcional e universal de um processo técnico para forçar por efraseção e difração o que aparecia como sendo a solidez instalada de um mundo finalizado, organizado, orientado, hierarquizado para desestabilizar os compartimentos convencionais, tirar, destecer, desencadear de maneira sub-reptícia o fio inalcançável da liberdade coagida, abrindo, estrelando as perspectivas de maneira decididamente exorbitante, esta libertação pode parecer uma repetição e uma realização própria do movimento renascentista cujo A. Koyré pôde declarar que ele anunciava a saída do cosmos finito antigo para abrir o universo infinito moderno.

Não poderíamos dizer que esta abertura da comunicação sem limite é a versão tardia, a realização longínqua, social e humana deste estrelamento do mundo, primeiro experimentado como geográfico astronômico e físico? Esta “saída” na qual Kant via o movimento de própria libertação dos tempos modernos não se executar nesta apoteose do Múltiplo

de dimensões desmedidas do universo diverso, explodido, dos homens comunicadores?

No entanto, não é certo que o “Osez savoir!”, palavra de ordem do Iluminismo¹ ainda segundo Kant, não tenha sido esquecida na euforia desta eclosão vinda de todos os horizontes, desta libertação dos fluxos oceânicos das mensagens e da explosão estranhamente primaveril da comunicação, portanto ela própria efeito técnico direto e rigoroso da libertação e da implementação do espaço científico moderno. Já não dizia Descartes: *...o bom senso é a coisa do mundo a melhor compartilhada...*² Ele acrescentava: *“Não é suficiente ter o espírito bom, o principal é aplicá-lo bem.”*³

O paradoxo desta abertura “virtual” do singular, do ser finito ao infinito das possibilidades de encontro, desta teia em ligação, em relação quase universal e instantânea em todos os sentidos para todos, é relativizar qualquer ponto de vista ou qualquer intensidade particular expondo-a a seus inumeráveis “respondedores” segundo a lógica da liberdade compartilhada, da igualdade na reciprocidade.

No que se chama tão enfaticamente de “mundialização”, quando a palavra que designa o espaço global no qual se vive parece ser segura de si mesma como em uma inflação expansiva infinita, toda singularidade finita, também nacional, se encontra transbordada, ultrapassada pelo próprio efeito deste movimento de globalização frenética, universal, “internacional” para o qual o finito nunca acaba de negar a si mesmo indefinidamente expondo-se a qualquer outra finitude.

A multiplicação quantitativa dos pontos de vista qualitativos, das intensidades de ser, de julgamento, de liberdade, não conduz ao fato de afogar as singularidades, de estragá-las e perdê-las na dissipação, a dispersão repetitiva?

Como esta comutatividade comunicacional não imporia inevitavelmente a unidade transparente e a simplicidade eficaz de uma linguagem universal que apagaria a originalidade, a resistência “indígena” das línguas particulares transformadas em obstáculos à transmissão imediata da informação? Não é a própria literatura que corre o risco de morrer, ela que, para cada língua, é sempre, poder-se-ia dizer sem contradição, sua verdade crítica e a exaltação de sua inventividade singular e original, mas que, também, contém a própria memória de uma cultura, retém nela, em sua espessura, suas dobras de linguagem, todo seu passado geológico quando *falar diz respeito às coisas apenas comercialmente*⁴ e que *o emprego elementar do discurso provê a universal reportagem*⁵. *Trocar o pensamento humano é se bastar para tomar ou colocar na mão de outrem em silêncio uma moeda: a circulação fiduciária abre um espaço superficial sem profundidade histórica.*

Chateaubriand já se preocupava com este desaparecimento das línguas e da literatura diante do idioma universal:

O que seria uma sociedade universal que não teria um país particular, que não seria nem francesa, nem inglesa, nem alemã, nem espanhola, nem portuguesa, nem italiana,

1 | KANT, E. *Qu'est-ce que les Lumières?* (1784). Paris: Flammarion, 1991.

2 | Tradução nossa, NdT.

3 | Tradução nossa, NdT.

4 | Tradução nossa, NdT.

5 | MALLARMÉ, S. « Crise de vers ». In: *Divagations*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1897.

nem russa, nem tártara, nem turca, nem persa, nem indiana, nem chinesa, nem americana, ou melhor dito, que seria sempre totalmente todas estas sociedades? O que isto resultaria para seus costumes, suas ciências, suas artes, sua poesia? Como expressar paixões ressentidas ao mesmo tempo à maneira dos diferentes povos nos diferentes climas? Como entraria na linguagem esta confusão de necessidades e de imagens produzidas pelos diversos sóis que teriam esclarecido uma juventude, uma virilidade e uma velhice comuns? E que seria a linguagem? Da fusão das sociedades resultaria um idioma universal, ou teríamos um dialeto de transação que servisse ao uso cotidiano enquanto que cada nação falaria a sua própria língua, ou então as línguas seriam entendidas por todos? Sob que regra parecida, sob que lei única existiria tal sociedade? Como encontrar um lugar sobre uma terra engrandecida pela potência de ubiqüidade, e diminuída pelas pequenas proporções de um globo manchado de todos os lados? Faltaria apenas pedir à ciência o meio de mudar o planeta.⁶

6 | CHATEAUBRIAND, R.,
Mémoires d'outre-tombe, livre
XLIII, ch. 14. Paris: Levaillant,
1969—Tradução nossa, NdT.

O autor das *Mémoires* tem a lucidez de captar este paradoxo destrutor que quer que, pelo enfraquecimento da diversidade das línguas, o mundo ao mesmo tempo se engrandeça e se retraia ao ponto de não dar mais lugar ao homem, e, sem medida doravante, vazio demais, cheio demais, distraído de si próprio, de não ser mais habitável. O rumor universal não é a própria expressão desta vertiginosa instabilidade?

O desenvolvimento comercial inseparável do desenvolvimento técnico coloca o homem no circuito das trocas generalizadas, desta ubiqüidade, desta universalização liberal do consumo que brinca de maneira perversa em passar por cima das fronteiras até fazer crer em um mercado aberto de compartilhamento do sentido, uma igualdade mercantil de todos os valores. A língua do comércio, o inglês das transações em todos os gêneros, não a língua de Shakespeare, de Joyce ou de E. E. Cummings, mas o código e o procedimento, o veículo da elipse técnica e pragmática do signo do entendimento desliza sobre todas as línguas indígenas veladas, em rede superficial, apagando qualquer profundidade e qualquer relevo para melhor fazer circular o sentido.

A liberdade do mercado de valores

Mas se sabe que a armadilha do mercado como lugar aparente do encontro fácil dos homens é de esconder sob o jogo da troca “livre” a procura do lucro e a acumulação do capital.

Como o mundo cultural, sob o próprio efeito desta ambigüidade infinita do sentido da palavra “valor”, de sua flutuação difusa, não estaria envolto no burburinho desta “revolução” liberal da troca livre onde o indivíduo consumidor afirma sua “liberdade” cedendo apenas ao jogo terrível da lei de mercado?

Uma insidiosa contaminação da linguagem conduz de maneira obscura em confundir valor comercial, sucesso popular quantificado e valor cultural. A valorização mercantil

das obras de arte, mas também o intrincamento complexo das artes modernas, técnicas como o cinema com os circuitos, como se diz, comerciais, esta colisão generalizada da arte com o dinheiro vem confundir as estimativas, e faz perder os critérios claros de *distinção* completando e agravando os equívocos da confusão do julgamento estético com as preferências sociais, tais como Bourdieu analisara os efeitos⁷.

O que se torna especificamente o julgamento propriamente estético que Kant, ainda ele, designava como *desinteressado*, fora de qualquer interesse não apenas empírico, material, mas também moral, ou ainda religioso, este famoso “gosto”, não apenas na apreciação das obras de arte, mas também em sua “prática”, tal como a experiência da literatura, tanto do ponto de vista do leitor, que se tornou consumidor como daquele do escritor produtor? O que advém desta experiência decididamente liberta, emancipada, *liberada* que deveríamos fortemente proclamar como “gratuita”, absolutamente *sem preço*, através deste insidioso desvio e falsificação do sentido do valor que vem corromper todas as expressões e manifestações da atividade humana em suas perspectivas ditas as mais “elevadas”, sua abertura a mais liberta das coações, sua vida “livre”, liberal, no sentido que falávamos das Artes liberais, das Humanidades?

O mundo do esporte é certamente o exemplo mais emblemático desta deriva mercantil dos valores, do valer, da coragem humana. Não são, desde os gregos, de fato, os jogos dos atletas, estes homens nus e frágeis em sua própria força que, na leal concorrência, no encontro agnóstico em condições de igualdade, representam o melhor e dão a contemplar como um exercício artístico a coragem sem freios dos humanos, seu amor/ódio recíproco dominado e sublimado na beleza do gesto e de seu reconhecimento, seu respeito do adversário?

Em sua extensão decididamente mundial, acima aparentemente das diferenças de línguas, de fronteiras políticas ou culturais, os agrupamentos esportivos, ou melhor, estes espetáculos vividos, cerimônias profanas que, como se diz, mobilizam as multidões, se esmeram em oferecer como uma verdade humana elementar, “natural”, vital em uma desconcertante pedagogia populista, a prova do valor corporal explicitamente arriscado e ganho no jogo da competição, confundida cinicamente com a busca do proveito, do dinheiro, do lucro.

O teatro esportivo é, ao mesmo tempo, sintoma espelho da guerra capitalista que faz se enfrentarem as individualidades para a dominação e seu alibi, sua hipócrita justificação natural, vital, física, ao mesmo tempo que sua falsa elevação ética na representação de um combate em condições de igualdade.

A deriva liberal da sociedade moderna em sua extensão mundial consiste em escorregar sobre as palavras e os conceitos, em *se aproveitar* da exigência de universalidade que supõe igualdade reconhecida de todos os homens em suas relações recíprocas e suas vidas, suas condições de existência, o exercício harmonioso de suas liberdades, para impor um individualismo possessivo pelo qual a lei do mercado, a concorrência destruidora se substitui ao “nobre jogo” do “bom combate”, este ideal agnóstico grego de uma democracia, cujo

7 | BOURDIEU P.
*La distinction, critique sociale
du jugement*. Paris: Minit, 1979.

modelo paradoxal é a aristocracia dos heróis que se respeitam e para os quais o duelo, a batalha deve ser, sobretudo, sem vitória, enfrentamento para si mesmo, para a beleza do gesto, do desafio.

O mundo selvagem de Hobbes, esta luta de todos contra todos parece ter se vingado para sempre dos esforços de Rousseau em pacificar os costumes e a exasperação recíproca dos amores próprios, ter definitivamente feito esquecer a promessa de um amor de si aberto aos outros, generosamente distribuído e compartilhado na harmonia.

Não apenas o dinheiro corrompe o jogo, mas também o nacionalismo e as hegemônias políticas ou religiosas utilizam a ocasião dos encontros para exaltar suas violências exclusivas. É a guerra pela vitória e a morte do vencido ou sua escravidão que rege veladamente as relações humanas neste “novo mundo”, cujo fim último parece proibir escapar ao dilema: quer o materialismo sórdido e mercantil da luta inexpiável dos homens como desamparados e amaldiçoados entregues às paixões destruidoras, quer a salvação pela redenção e a compensação, o “resgate” religioso. Tudo não acontece como se esta “mundialização” preparasse secretamente um fim do mundo por provisão, não oferecendo mais que a escolha extrema e exclusiva entre terra e céu, mundo profano e mundo sagrado?

Mas Nietzsche não nos esclareceu sobre a ilusão desta escolha, se finalmente é sempre um cálculo frio que destrói o coração do(s) homem(ns), aquele segundo o qual haveria apenas o prazo para ganhar ou perder, dominar ou se submeter, que ele seja um crente ou sem deus.

Max Weber não colocou também em evidência esta colusão da procura do lucro terrestre e celeste que faz da vida aqui embaixo um mercado?⁸

Crise do desejo ou liberdade crítica: o duplo jogo da *mimesis*

Parece que a humanidade não pode escapar desta danação em preferir a inveja ruim (Éris)⁹ que leva Húbris, a desmedida da vaidade, à boa que é justiça, Diké, em escolher a rivalidade mimética agressiva e destruidora, retomada de maneira amplificada, generalizada, de alguma maneira “mundializada”, da dialética à morte hegeliana e “rebatizada” em René Girard¹⁰, se a pesquisa histórica e antropológica sobre este inferno terrestre desembocar finalmente na boa notícia de uma redenção pelo amor e seu Mediador cristão.

Teremos negligenciado talvez um detalhe muito significativo desta descrição justificação universal, no tempo e no espaço, da violência mimética dos homens e de seu enfrentamento mortal generalizado: é muito especificamente da literatura romanesca e romântica¹¹ que vêm os primeiros exemplos a partir dos quais, aquele que se quer antropólogo, terá elaborado sua teoria da *crise mimética*, e são as numerosas e muito fundamentadas demais referências literárias oriundas de todas as línguas e culturas particulares, que serão mobilizadas posteriormente para assegurar toda a amplidão de uma demonstração que se quer valer universalmente.

8 | WEBER, M. *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris: Éditions Classiques des Sciences Sociales, 1904.

9 | Hesíodo distingue uma boa e uma má Éris em *Les travaux et les jours*.

10 | GIRARD, R. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.

11 | GIRARD, R. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.

Privilegiar a literatura como revelador essencial desta crise não é uma manobra ou um gesto intelectual bem interessante em sua própria ambiguidade?

De um lado, um elemento cultural aparece como singularmente “valorizado” em uma reflexão que se refere justamente aos desapontamentos e à decrepitude, ou então à decadência do valor e da coragem na história universal dos homens do que se poderia designar como sendo seu campo de exercício e de desafio, de teste com estima recíproca, mas por outro lado, esta precessão ou prevalência literária é radicalmente desapreciada como simples dado etnográfico ou antropológico em prol de uma reflexão crítica que se revelará em última instância escatológica e teológica, um material que podemos dizer bruto e nu, selvagem, para uma visão do homem paradoxal e desconcertante, caso ela ultrapasse e domine, e finalmente relativize, ou pior, humilhe e culpabilize, condene a significação simplesmente humana, humana demais para melhor resgatá-la.

Não é pressupor que a experiência estética – aqui literária – nela própria, enquanto tal, em toda sua riqueza de expressão e de afirmação, não saberia dar sentido ao humano, dar a pensar seu valor, manifestar e realizar sua liberdade em seu destino o mais decididamente sensível, carnal, físico, “humano”?

Em outros termos, o ponto de partida aparentemente empírico, ocasional e circunstancial do exemplo literário para uma reflexão que não tardará em confessar sua perspectiva metafísica, trai de fato uma escolha crítica, depreciativa referente ao próprio valor da arte, da literatura, de seu lugar e seu papel na vida humana, e principalmente recusará de maneira absoluta a possibilidade para a mesma, apesar, no entanto, de reconhecermos a força de análise muito perspicaz em responder por si mesma aos problemas que ela enfrenta, e de ultrapassar as crises.

Mais exatamente, os primeiros exemplos determinantes e por assim dizer originários, iniciadores nesta pesquisa antropológica em sua própria apresentação, testemunham de uma surpreendente perspectiva que pode aparecer como uma opinião preconcebida, um ponto de vista crítico, inspirado em caso extremo por uma preocupação de desafio ou de provocação.

Pois, é bem em Stendhal que a crise mimética é de cara encontrada e denunciada, Stendhal, aquele que Nietzsche muito especificamente louva por ter recomendado *entrar na vida por um duelo*², e que é, após Corneille, para o autor de *Ecce Homo*, o herdeiro por excelência desta ética do bom combate, da boa Éris, da boa vontade, deste heroísmo homérico e pindárico que define o humano pelo compartilhamento, a reciprocidade igual dos pares na rivalidade feliz e afirmativa dos fortes que recusam a dominação, a vitória e prefere o combate por si mesmo, a emulação na estima, o *âgon*, o *desafio*, a *generosidade* deste *nobre combate* como definirá também Péguy voltando aos gregos, em *Note conjointe*.

Como não encontrar, digamos por eufemismo muito inesperado, descobrir que aquele que nos dá, com um tal brio, uma tal leveza elegante, o reconforto vital de suas *grandes almas*, a extrema generosidade juvenil e amorosa de Julien Sorel ou de Fabrice Del

12 | NIETZSCHE, F. *Pourquoi j'écris de si bons livres*. In: *Ecce Homo*. Paris: Mercure de France, 1909. NIETZSCHE, F. *Les intempêtes 2*. Paris: Éditions Mille et Une Nuits, 2000.

Dongo – o que Balzac, ele próprio, saberia imediatamente designar como *sublime* – é, em realidade, um investigador ímpar, um grande inquisidor da *crise mimética*?

Como então se surpreender ao descobrir que o antropólogo religioso da literatura, o denunciador da má consciência destruidora, do ressentimento invejoso, acabe por ver na loucura do autor de *Ecce Homo* a verdade e a confissão da recusa em reconhecer o mediador crístico como única solução da crise mimética, esta guerra inexpiável do homem contra o homem? Jean-Luc Marion não demora em seguir pelo mesmo caminho de cruz redentora¹³ para salvá-lo apesar dele, o louco de Turim.

Como podemos definir o desejo romântico como autônomo e autossuficiente, imagem caricatural do *húbris*, a *desmedida* solitária quando o herói romântico afirma sempre seu mérito *diante do outro*, medindo-se a ele para merecê-lo? A menos de compreender que não podemos perdoá-lo por querer esquecer a justiça do *face a Deus*?

É claro que nunca a perspicácia das análises da *Généalogie de la morale* sobre o mundo do ressentimento e da má consciência é evocada como guia ou *modelo* metodológico desta antropologia que se revela e se afirma, no final das contas, teológica.

Não é indiferente que os primeiros exemplos desta investigação sejam tomados na literatura romântica, melhor, francesa: não se trata, de cara, com uma apresentação muito negativa, em rebaixar, submeter, levar de alguma forma à confissão, ao arrependimento a afirmação heroica em relação à qual testemunham personagens profundamente marcados e determinados, “esclarecidos” pelos movimentos revolucionários como próprios efeitos do Iluminismo?

Reduzir ao ressentimento mimético uma ambição e um desafio heroico de insurgidos e de revoltados que não se enclausuram mais a uma problemática medrosamente particular ou psicológica, mas que se definem contra o velho mundo do obscurantismo, da política teológica e da sociedade de dominação e de sujeição, é se engajar implicitamente em uma empresa, uma cruzada de recusa do sentido dos transtornos humanos modernos, e escolher retornar a uma posição e a uma resolução estritamente metafísica dos problemas.

É obscuramente não “acreditar” em uma “fé razoável” no sentido kantiano, duvidar de um destino estritamente humano do homem, reduzir a noção de progresso ao seu sentido científico ou técnico.

Não deveríamos suspeitar nesta maneira de corrigir e melhorar a história, de desaprovar para melhor resgatar com a promessa de uma redenção pelo amor cristão, o não reconhecimento do impulso de libertação da culpa religiosa que manifestam muitas vezes os heróis ditos românticos? A antropologia da crise mimética não retoma, sem maiores exames, esta leitura discutível embora reinante do personagem romântico solitário, desesperado pela morte de Deus, vivendo a experiência do sublime como a prova pascaliana de uma criatura abandonada no infinito de um universo doravante hostil e ameaçador? Longe de se tratar do fechamento sobre si de um ser sem medida de referência, o herói hugoliano, por

exemplo – do Didier de *Marion Delorme* passando por Hernani, Jean Valjean, Gilliatt, mas também Satã, e até Gauvain do *Quatre-vingt-treize* – não esconde a *força* que vai de uma inspiração cavalearesca e corneliana, força que se afirma e se assegura apenas em ir corajosamente face ao outro, tomando nele a medida e a estima de si pela estima dele, e medindo-se nobremente nele, revelando na exigência de igualdade democrática a muito boa notícia de uma *nobreza nobre* que reconhece seu justo valor apenas na arte divina que o homem possui de se medir ao homem.

Meio do homem ou mediador?

Tem-se, na maioria das vezes, feito do gênio romântico um enviado de Deus, um profeta demiurgo, mas exposto ao deserto do universo infinito aberto pela ciência e pela técnica, e também àquele da rua, à “loucura” das multidões emancipadas e liberadas da submissão da Igreja.

Não se trata, aí, de fato, de uma “leitura” em duplo sentido que testemunha da impossibilidade de imaginar um artista sem modelo religioso, mas também de pensá-lo fatalmente exposto à rivalidade mimética com o divino, condenando-o assim a ser apenas um “imitador” diabólico?

Como uma figura desta, assombrada pelo divino, poderia não criar personagens a sua imagem?

A maior ambivalência da relação à literatura da qual dá testemunho a antropologia da crise mimética retoma indiretamente, em seu tempo e à sua maneira, a antiga desconfiança que, desde Platão, conduz os metafísicos da verdade a denunciar as artes como cópias infieis, multiplicidades errantes de reproduções degradadas do modelo.

A exasperação singular e solipsista da *mimesis* que queremos decifrar no herói romântico poderia muito bem ser lida como um último exemplo desta distância em relação ao que poderíamos chamar de mundo secular, profano, das relações humanas enquanto tais, das paixões humanas, e cujo mundo da literatura é como se fosse uma imagem com várias caras, personificada, personalizada, verdadeiro Leviatã, figura proliferante da dispersão infernal.

O exemplo de Proust permite a Girard de resituar, recolocar em seu “verdadeiro” lugar a mentira romanesca, de conceder novamente sua verdade à literatura revelando ao escritor sua necessária humildade que deve ser tanto a de seus personagens em relação ao objeto infinito de seu desejo, quanto a sua própria, se esta revelação for também a da submissão reconhecida do mundo da ficção e de seu criador à palavra evangélica.

Revelando a vaidade do desejo de posse ou de ser, sua mentira frente à verdade do desejo infinito do infinito que abre ao amor divino, a literatura realiza este façanha sacrificial ao abrir o acesso à revelação religiosa apagando-se diante dela, confessando sua sublime miséria.

Não saberíamos contestar a realidade e o agravamento desesperador da violência cujo mundo atual dá tantos exemplos: a questão é saber se a constatação da capacidade do

homem em se prejudicar e se destruir envolve sua liberdade de tal maneira que ele deva esperar uma conversão e uma submissão a um destino e a uma instância transcendental, a possibilidade de sair do que parece ser uma fatalidade, ou pior, uma decrepitude merecida, uma maldição. Não é sempre uma dúvida sobre a bondade da natureza humana enquanto tal, melhor ou pior, sobre o sentido afirmador de sua liberdade e sua possibilidade de se aperfeiçoar ou de se realizar por si mesma que motiva e justifica as esperas escatológicas? Como não compreender que esta desconfiança em relação ao destino estritamente humano do homem negligencia a verdade de sua condição, de suas condições de existência em conjunto, a pluralidade como diz Hannah Arendt¹⁴, o lugar de suas coações, de seu limite, mas também o próprio espaço do exercício da liberdade como meio das liberdades compartilhadas, o horizonte de sua *vida ativa* feita pelo encontro das vidas que nenhuma Vida englobadora conseguiria totalizar ou justificar, e da qual nenhuma vida contemplativa poderia dar conta ou captar?

Isto dito mais brutalmente, não poderíamos ser levados a suspeitar nesta “nova” antropologia uma recusa em situar o problema do humano, da existência comum da diversidade dos que existem dentro de uma perspectiva social e política no sentido largo e o menos técnico possível, de negligenciar totalmente a parte das condições de vida, da organização concreta dos homens e da qualidade de suas relações recíprocas? Em uma palavra, é talvez simplesmente uma profunda inspiração e visada democrática que faltam cruelmente nesta exploração da crise moderna percebida apenas como mimética, isto é, sempre a partir de uma singularidade confrontada a uma singularidade, mesmo se ela fosse vista como nação ou povo.

Crise mimética entende-se como drama da solidão em conjunto nesta relação sem relação, sem verdadeiro compartilhamento ou troca, do mesmo ao mesmo, de um ser vivo erguido contra um ser vivo que ele ama e que ele repele em um jogo de identificação impossível. Crise mimética não significaria crise de identidade, crise do mesmo, do si mesmo exasperado, voltado sobre si no outro reduzido ao redobramento insuportável de si.

A crise mimética não é crise do mesmo quando o outro falta, é faltado, esquecido, escamoteado? Como poderia ela encarar o fato de se resolver senão recorrendo a um princípio absoluto de identidade absoluta, a própria potência da identificação que congrega os homens, *seu* amor no qual eles devem poder apenas se reconhecer, se identificar e cujo deus feito homem é o intercessor?

A lógica do mediador não repousa também sobre a denegação do meio, deste espaço plural irredutível das liberdades que se afirmam em sua reciprocidade apenas na condição paradoxal da incondicionalidade imanente deste meio de distribuição, de implementação, de estrelamento, de diferenciação? Liberdade, igualdade, fraternidade ou solidariedade, eis a Trindade que não apenas não pode, não deve ser trazida à Unidade, mas anuncia os três golpes da necessária defecção do Uno, do idêntico, do mesmo e abre o múltiplo como campo

paradoxal necessário das existências livres como universo humano sem totalização ou fim. O que se acredita descobrir como crise mimética não deve ser mais profundamente pensada como crise democrática? Mais exatamente, o simples fato de enunciar esta crise mimética enquanto tal não é testemunhar involuntariamente desta crise do democrático, da ausência de consciência de sua insuficiência, do desconhecimento ou da negligência de sua área, de seu “povoamento”, das exigências da implementação de seu espaço?

Ou ainda, o privilégio exclusivo dado a esta crise não trai a recusa de colocar verdadeiramente o problema democrático em toda sua amplitude crítica, de admitir que toda crise, seja ela econômica, social, mimética ou outra, diz respeito ao democrático, caso este designe a própria abertura das condições da possibilidade de existência dos homens em sua reciprocidade, o jogo de trocas de suas liberdades, se a democracia não for o nome de um simples regime político, mas sim o que designa muito largamente à flor da pele este meio de vida compartilhado pelos homens?

A vida em conjunto não diz respeito a uma soma de individualidades, de “eu”, de sujeitos, de elementos ou de natureza fechadas sobre si, de identidades que enfrentam outras identidades em relação às quais elas se apropriam ou elas se submetem, como também não diz respeito a uma totalidade substancial comunitária fusional sob a forma de Família, de Povo, de Partido, de Igreja, de Nação, ou mesmo de Civilização, de Mundo, de Espírito ou de História.

Se há vida, ela é decididamente povoada, democrática: não é a Vida em si mesma, mas a vitalidade viva, ativa, diversa, múltipla, expansiva, exuberante, extravagante, sempre mais vida, diria Nietzsche, sempre mais diferenciada e qualificada em sua própria quantidade multiplicada: com isto ela testemunha da potência de seu motor, da energia, do “fogo” que a anima e do elemento que a alimenta: a liberdade.

Nos “românticos”, o herói moderno¹⁵ não é o grande homem providencial, mas o primeiro vindo segundo Baudelaire, o homem sem nome, ou ainda esta criança, “átomo”, Tom Pouce¹⁶, Pequeno Polegar da cidade grande que não é, pela força das coisas, por necessidade, um elemento de um conjunto, de um “mundo” que por distância infinitesimal, até de seu jogo, seu clinâmen, sua liberdade, não identificável e inimitável, segundo a lição de Lucrecia.

Nenhuma Imitação, até a de Jesus Cristo, não saberia dar conta e razão deste princípio sem princípio de vitalidade, anárquico, excêntrico, verdadeiro demônio do demo que “é”, vive, passa, se anima, intervém, em todos os lugares e em nenhum lugar, médium universal que não tem necessidade de Mediador, de referente transcendental, de identificação absoluta.

A exasperação individualista e identitária tomada como duplo jogo contraditório (o *double bind* de Bateson) da imitação impossível¹⁷, a antropologia da “crise mimética” queria vê-la como uma violência universal constante, por assim dizer “natural” e originária da cultura. Isto não supõe explicitamente uma dúvida sobre o próprio sentido do universal, a própria

15 | É hora de acabar com esta imagem arruinada, degradada e totalmente falsa do gênio ou do herói romântico que a curiosidade e a fascinação biográficas não deixaram de alimentar e cujo qual Hugo, de maneira exemplar, é a vítima expiatória às suas custas: basta ler em *William Shakespeare* o que pensa o autor dos *Misérables* sobre a glória e o sucesso em vida em comparação com a obra e seu trabalho póstumo na história. Tradução nossa, NdT.

16 | Pequeno Polegar, NdT.

17 | Aconteceu de Philippe Lacoue Labarthe ter pegado infelizmente o Nietzsche da *Seconde Intempesive* nas redes desta “psicose” mimética decididamente mortal sem que o nome de Girard tenha sido invocado explicitamente. Ver *L'Imitation des Modernes*. Paris: Galilée, 1985.

impossibilidade do movimento de universalização enquanto emancipação dos homens? Se ela espera colocar no amor uma transfiguração sublimadora, um consolo *simbólico*, é que ela transporta e transpõe além, no além, a transcendência a possibilidade de uma unidade reencontrada aquém até da existência finita, pensada como sempre já estando aí. Converter a miséria em sabedoria pela unidade do amor sagrado, divino, é encontrar Platão novamente, mas é também trair este amor do encontro, amor livre, sem origem e sem fim, *sem passaporte dialético* do qual falava Karl Marx, ou ainda este amor muito pouco sábio, este *amor louco* dos surrealistas que testemunha cruamente a fratura inapagável da existência finita exposta infinitamente à outra existência finita, aquela mesma da liberdade exposta à liberdade, mas que, pelo jogo da igualdade, não apenas imposta pela lei, mas realmente praticada, formada pela educação, a cultura em seu sentido muito largo, também político, social, artístico, sensível, intelectual, vivo, humano, se o homem é um ser *animal político* que se faz e se quer social, como dizia Aristóteles, *sociável por sua natureza ou pelo menos feito para tornar-se assim* como Rousseau escreverá em *Emílio*, se sua natureza é perfectibilidade, se ele se torna homem na troca compartilhada, a confrontação equitável e não mortal que aumenta paradoxalmente pelo combate pela igualdade a força singular de cada um.

A equação da liberdade e a literatura

Não é a imitação destruidora, mas a emulação formadora que o processo de democratização inicia, formação e transformação ao mais próximo, para ser sempre alcançado, se ela tem sentido apenas no desenvolvimento ou melhor, no aprofundamento difícil, passo a passo, jamais ganho, na luta incessante contra as forças de destruição, o que faz da democracia não um regime ou um estado, mas um progresso, em um sentido totalmente diferente que o progresso técnico ou científico, mesmo se ele o usa como material, se se trata bem do que está sempre *por vir*, o próprio destino, como vinda do homem ao homem em todos os sentidos, no realização de si, diante de si no encontro com os outros, na rua do mundo povoado ao longo da qual a esperança é perseverança sem Apocalipse ou revelação.

Não é tanto o desejo que cada um expõe a desejo do outro, mas sim a liberdade, sua liberdade que ele iguala à da outra liberdade. O desejo não se aliena *mecanicamente* a um desejo modelo, que lhe pareceria autônomo, em uma atitude de submissão invejosa em relação a um ser autossuficiente. Ele participa da abertura da liberdade, que não é simples autonomia solipsista, que é de se medir a qualquer outra liberdade para se testar em todo alargamento de ser que ela expressa. Coube a Kant¹⁸ ter definido como *máxima do sentido comum* este *alargamento* do pensamento que quer que pensar por si mesmo implique nesta identificação alteradora ao pensamento do outro, *pensar colocando-se no lugar do outro* (*An der Stelle jedes andern denken*).

Este pensamento alargado, esta largura da visão e da ideia é a da abertura do espaço plural das liberdades, deste exterior, desta *saída* que expõe publicamente os seres uns

18 | KANT, E. *Critique du Jugement* § 40. Paris: Ladrance, 1846.

aos outros para lhes permitir melhor afirmar-se, de se fortalecerem pela confrontação na estima em sua independência relativa.

A mimética da liberdade instaura um campo crítico que suspende toda estrutura de dominação, abre o debate, o jogo igual das liberdades como próprio meio da vida humana em conjunto.

Não é indiferente que este “cogito plural” em Kant se anuncie por uma reflexão sobre o julgamento estético, reflexão que não deve ser considerada, como se faz muitas vezes, como referindo-se simplesmente a uma área reservada, esteta, gratuita da atividade humana. Trata-se realmente da liberdade no sentido estético da qual profundamente se trata nesta Terceira Crítica, mas também no sentido político da relação dos homens entre eles, no sentido *estético* da realização sensível da exigência humana do *progresso* de realização de si no jogo das sensibilidades humanas vivas, no sentido mais forte, da abertura do *meio* humano sem centro, origem ou fim, espaço de exposição das coexistências finitas.

Que o universo do gênio, ou seja, aquele das *ideias estéticas*, uma diversidade sensível que conceito algum pode unificar, isto nos faz descobrir tanto o campo novo da arte, como a cultura de uma humanidade *revolucionária*, que progride, transgride a oposição hierárquica das faculdades como a das classes sociais, abre o meio *entre* culto e grosseiro¹⁹, alta grife e natureza simples, como entre o inteligível e o sensível para formar as *humanidades* mais humanas (*humaniora*) do “coração” (*Gemüt*) e do compartilhado (*Mitteilung*) em igualdade da liberdade entre os seres, este meio transversal e transgressor, equilibrado, justo, do jogo, do nobre jogo ou combate das liberdades.

19 | O §60 indica admiravelmente a telescopagem revolucionária das “classes”, das culturas ou meios sociais como próprio lugar das *humanidades* (*humaniora*) do mais de humanidade, do humano que virá.

...

Que a arte, a literatura, e a literatura francesa – como qualquer outra literatura, por sinal, deve-se dizer no texto! – tenha alguma relação com a liberdade e a igualdade, com a crítica, com o espaço mais aberto do democrático, já não o sabemos bem demais sem querermos confessar a nós mesmos, desde Platão, quando o filósofo, da cidade aristocrática do melhor, da bandeira imaculada e solar da verdade sem sombra, rejeita como o próprio perigo para a ordem natural e política o jogo colorido, mesclado, da escritura que vai para todos os sentidos como as ruas de uma cidade sem centro ou acrópole, aberta à vagabundagem e ao alhures?

É realmente no âmbito do *Iluminismo*, da idade da crítica que se desdobra a grande época da literatura. Se os irmãos Schlegel teorizam um absoluto literário que pretende ver na literatura uma prática autorreflexiva ao risco de se fazerem dialeticamente apontar como pertencentes ao idealismo especulativo alemão, os escritores do Iluminismo, Voltaire, Rousseau, Diderot, vão provocar e alimentar de maneira subterrânea, revezados pelas réplicas sísmicas das perturbações sociais e políticas e encorajadas nos bastidores pela filosofia

kantiana e seus dignos herdeiros como Hölderlin, Schiller, Kleist, mas também E. T. A. Hoffmann, ele também um passeador de Königsberg e ouvinte de Kant, uma extraordinária subversão, uma verdadeira revolução nas letras, longa de pelo menos um século, tanto mais eficaz e profunda que ele desconfia pelo faro, fineza e consciência política, de qualquer especulação teórica e metafísica autossuficiente, senão satisfeita e reacionária, dando à abertura e ao alargamento crítico toda sua amplidão sensível, viva, humana, “mundial”, ultra-mundana, universal, mas de uma universalidade liberada, *real sem ser atual, ideal sem ser abstrata*, como o instante artista segundo *Le Temps retrouvé*, a forma sensível do universo de uma obra fora de tempo no tempo.

Em particular, o mundo explodido, conflituoso, convulsivo, o universo multiplicado e diversificado dos romances, à imagem excentrada da metrópole moderna, até Proust, aparece como o canteiro experimental, o laboratório para colocar à prova e para explorar em todos os sentidos, de desdobramento e de implementação, dos efeitos e consequências, das perspectivas abertas por este elíptico e denso grito de guerra revolucionário, liberdade, igualdade, fraternidade, estas três desconhecidas de uma álgebra cujas equações e os problemas, as invenções operatórias são muitas exigências e tarefas para o futuro, contra o formalismo republicano burguês que utiliza, instrumentaliza, negocia, reduz, em palavra de ordem social repressiva, fórmula pedagógica moralizadora e conformista edificante, e armada de dominação e de conquista colonial, a senha franco-atiradora de uma exigência democrática que zomba das etiquetas, dos preços e das teorias. *Uma obra onde há teorias é um objeto sobre o qual se deixa a marca do preço*²⁰.

Talvez deva-se indagar o que escapa totalmente às pesquisas biográficas ou até históricas e transgride as posições reconhecidas, esta afinidade misteriosa que aproxima por exemplo o “demagogo” Hugo e o “legitimista” Balzac, e faz surpreendentemente deste último um “revolucionário” para o primeiro, o que faz também Flaubert, o ermita reacionário de Croisset, um defensor do “motim”, o que conduz o mundano Proust a confessar *que tinha frequentado as pessoas do mundo suficientemente para saber que são eles os verdadeiros iletrados, e não os operários elétricos*²¹. Não seria esta coisa inatingível que diz respeito a esta possibilidade impossível fictícia, ficcional, ideal, mas concreta e muito real, muito sensível no espaço romanesco, o encontro milagroso, verdadeiro oxímoro, do alargamento da ideia e da firmeza da posição crítica²²?

Em outras palavras, apresentar esta equação, pois, no mundo aberto, o espaço programado da obra de arte, dar a pensar, antecipar, problematizar esta relação sem relação da liberdade e da igualdade, abrir o campo difícil do jogo do eu, do *mais íntimo*, da singularidade incomparável no coração do universo, a extrema complicação deste movimento motor, esta batida vital de diástole/sístole à qual se expõe a universalização do eu, sua saída vibrante, *palpitante* no mundo, em contato com os outros, esta *generosidade* como sua própria *justiça*, em seu *ritmo* ou seu *canto*, diria Georges Bataille citando Proust²³.

20 | PROUST, M. *Le temps retrouvé*. Paris: Éd. de la Nouvelle revue française, 1927.

21 | Tradução nossa, NdT.

22 | KANT, E. §60 *Kritik der Urteilkraft:...humaniora* humanidade significa de um lado o universal o sentimento de participação e, de outro, a faculdade de poder *comunicar-se* íntima e universalmente; estas propriedades coligadas constituem a sociabilidade conveniente à humanidade, pela qual ela distingue da limitação animal. (Tradução do alemão de Valerio Rohden e António Marques). “*Humanität einerseits das allgemeine Teilnehmungsgefühl, andererseits das Vermögen sich innigst und allgemein mitteilen zu können bedeutet; welche Eigenschaften zusammen verbunden, die der Menschheit angemessene Glückseligkeit ausmachen, wodurch sie sich von der tierischen Eingeschränktheit unterscheidet.*”

23 | BATAILLE, G. *La littérature et le mal*. Paris: NRF, 1957.

No que a literatura é franca pesquisa, não é o que o próprio Nietzsche, tão preocupado em ser lido pelos franceses, tão preocupado em ser *parisiense*, queria descobrir no *gênio do coração*, esta arte de aproximar na *distância*, a rasgadura, o *disparagmos*, o compartilhamento do coração do deus? Pois este *pathos da distância*, naquele que tomamos por um aristocrata que despreza a democracia como demagogia, não é ele explicitamente pensado como o sentido supremo da nobreza²⁴ que, longe de pedir para se afastar do número e da multidão, do ordinário ou da regra, para privilegiar a exceção, se esmera em se misturar ao público, perder-se no mundo diverso da cidade, o que se poderia pensar como sendo o comum, o vulgar?

Não se trata de indicar o caminho extremamente difícil que conduz em colocar esta equação da singularidade incomparável de uma liberdade que brinca, trabalha com o primeiro que chegou, próximo/longínquo sempre fora do comum, segundo uma “dança”, um “ritmo”, um coração cuja literatura, a escritura, a arte, sejam talvez os intérpretes, os iniciadores privilegiados que dão o tom, ensinam o ar, o estilo, a maneira, a forma?

Ler = escrever = viver livre

Que significa dizer literatura senão a simples possibilidade de ler, não a inscrição da Lei ou da Palavra divina à qual a criatura solitária se submete para juntar-se à comunidade que lhe dá sentido, tem direitos de vida ou de morte sobre ela, e pressupõe sempre algum mediador humano, controlador do respeito do espírito e da letra, da autoridade, mas do próprio exercício desta liberdade solitária, e solidária, portanto, a própria sociabilidade das solidões que, neste gesto de ler, para cada um e a cada vez, permite aceder à coletânea das palavras, dos signos da escritura do livro, mas que não se fecha na encadernação das páginas, quer, deseja sua repetição plural, não coletiva, sempre singular, liberdade que chama, que apela qualquer outra liberdade na estranha familiaridade de uma participação, de um compartilhar sem totalização ou comunidade estabelecida. Não é isto compartilhar o prazer de uma leitura?

[...] o escritor, homem livre que se referem aos homens livres, tem apenas um assunto: a liberdade.

[...] quando leio, eu exijo; o que leio... me incita a exigir mais do autor, o que significa: exigir do autor que ele exija mais de mim mesmo.

Escrever é... ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa para a generosidade do leitor.^{25 26}

Estranha atitude comunicativa de compartilhar solidões felizes, ler ou admirar uma obra de arte que aproxima na distância, se se trata realmente desta aventura arriscada que é a descoberta pessoal de um livro ou de uma obra como tal, fora qualquer imposição de interesse econômico, social, político ou até estético, quando a própria obra, se abre, se impõe,

24 | NIETZSCHE, F. *Çai Savoir* § 55. Paris: Mercure de France, 1887.

25 | SARTRE, J.P. “Pourquoi écrire?”, In: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: NRF, 1948.

26 | Tradução nossa, NdT.

ou melhor, acolhe em sua singularidade incomparável, sua própria liberdade! Ler um livro, travar um diálogo único e cada vez novo e original, originário, genial com cada livro ou obra, cada encontro: o “a cada vez”, *singulatim*, da liberdade ignora o todos juntos do comum indiferenciado, seja ele social, comercial, político ou religioso. A experiência artística faz entrar neste jogo das liberdades em ato que se exaltam reciprocamente à imagem dos próprios artistas, em uma festa mimética sempre crítica, caso ela nunca abula as diferenças e mantenha a justa distância entre os seres.

27 | NIETZSCHE, F. *Gai Savoir* § 324, *In media vita*. Paris: Mercure de France, 1887.

28 | Os textos *Du génie e Utilidade do Belo*, fragmentos póstumos contemporâneos de *William Shakespeare* são muito claros a este respeito.

29 | Tradução nossa, NdT.

Nietzsche terá sabido falar destas festas que são combates felizes²⁷ *no meio*, no *coração da vida*.

Quando Hugo fala do mundo dos gênios como *região dos iguais*, ele não estabelece simplesmente uma equivalência entre as grandes figuras superiores da história da cultura universal que impõem o respeito submisso, religioso, de um reconhecimento da transcendência do Belo e de seus pregadores, mas indica que o princípio, ou melhor, o motor do gênio é esta liberdade que espera, reivindica o reconhecimento e a repetição, a retomada de toda liberdade na admiração que torna igual: *admirar é igualar*²⁸. O universo plural dos gênios dá uma lição pedagógica de liberdade/igualdade.

*O que há de magnífico no gênio é que ele se parece com todo mundo e que ninguém se parece com ele*²⁹, diz Balzac em *Le curé du village*.

Não se trata evidentemente de pretender reduzir a liberdade à mediocridade comum do capricho e do bom prazer consumidor conformista e nivelador, ciumento de qualquer diferença e originalidade, de estimar ao gosto do dia e da moda o que é exigência, recusa do compromisso, mas também do escândalo pelo escândalo, o que apela uma ideia nova, *não comum*, não reconhecida e estabelecida da independência de espírito e de coração.

A chance do exemplo artista da liberdade e de sua participação igual no compartilhamento da obra ímpar da solidão, da incomparável experiência singular, qualitativa do sem preço, é de escapar a qualquer avaliação quantitativa, a qualquer jogo de comparação, de julgamento sociológico, estatístico ou histórico.

Parece vão e derrisório, contraditório, querer medir a potência de um artista ou de um gênio, de dar conta do incalculável de uma obra, desta liberdade ligada ao vivo, ao número de publicações ou de manifestações em torno de um nome mesmo se a pesquisa se pretender mundial.

O paradoxo da abundância das personagens, das figuras, da diversidade das cenas, da multiplicidade dos encontros, da dispersão das ações, da complexidade explosiva das intrigas, deste efeito de “mundo”, do universo que reservam os grandes romances aos leitores, apesar de falarem de nosso universo em sua atualidade mais sórdida e mais inqualificável, não reside nesta liberdade tomada pelo artista em “assinar” este mundo, em dar-lhe um tom, em fazer descobrir em sua aparente dissolução elementar e material, sua desordem e seu caos infigurável, seu retorno ao vazio do quantitativo e do inumerável inominável, um

detalhe, um fragmento supranumerário, uma distância, uma declinação atômica que vem perturbar, contrariar, tanto esta dispersão insensata como a identidade superlativa de um autor demiurgo autossuficiente. O sabor de uma madalena, a assinatura de uma criança sobre um velho pedaço de papel, um papagaio empalhado, o cheiro de um ramallete de flores, um pé sobrenadando no naufrágio pictural³⁰ são apenas elementos indistintos, insignificantes, sem valor mercantil, resíduos, restos que marcam e remarcam, inscrevem a força, o testemunho de uma liberdade sem igual, dada, oferecida igualmente a cada um, para todos e para ninguém, um derrisório sinal de vida estranhamente perdido com todas as letras e sem nome, oferecido ao primeiro que veio: *rosebud* de Citizen Kane. *Bottom*, um personagem que é apenas uma pobre lançadeira de tecelão, *Astu*, última assinatura do louco de Torino. *Baou* de *Dévotion* nas *Illuminations*³¹.

A potência de universalidade de uma obra nada tem a ver com o renome, a “glória” de seu autor e da nação que queremos que ela encarne por interesse político, histórico, econômico ou outro, mas ela se aprecia por esta escapada, esta fuga, esta perda, esta despesa, este traço frágil que se transforma em senha vital e se abrasa como uma mecha explosiva de homem a homem.

Que perigo aprende a conjurar a literatura em toda a sua potência e sua afirmação singular, como as letras francesas o fizeram e o fazem para sua sobrevivência em sua errância nômade no mundo ao gosto dos leitores, por esta participação sensível universal, do íntimo para o íntimo, assim diria Kant, mas deve-se acrescentar imperativamente, a despeito da contradição ou da denegação, não mais e tanto quanto qualquer outra literatura digna deste nome?

Não é a hegemonia, a dominação, a procura da prioridade, da preeminência, o gosto da classificação, da hierarquia, o combate à morte para possuir, vencer e triunfar, tanto quanto a fraqueza, a miséria da submissão diante de toda autoridade, seja ela qual for?

Não é exatamente contra esta doença humana mortal que luta esta força, totalmente sempre e sem contradição, formadora e crítica, que aproxima à boa e justa distância, equilibra as liberdades, faz jogar suas diferenças em um diferendo que opera em uma agitação difratada, crítica, este *Ciceão*, esta bebida que, segundo Heráclito deve ser continuamente agitada, misturada, um verdadeiro estimulante, um remédio que é a própria saúde: esta vitalidade, arrebatamento em eco, “mimético”, das vidas singulares que se abrasam umas às outras, ao contato sem posse ou dominação. Ligação sem desligamento. Toda cultura quando ela é compartilhamento sensível universal do mais íntimo: a liberdade sem preço, sem igual, igual para todos.

Ousaremos dizer novamente o “interesse” em constatar que é bem na literatura, na grande época do romance francês, do “romantismo”, o gênero próprio da mistura, da mescla ao mesmo tempo terrível e feliz, revolucionária, dos gêneros – tanto sociais quanto estritamente literários – que a antropologia da crise mimética, da violência originária universal

30 | Teremos reconhecido *La recherche du temps perdu*, *Les misérables*, *Un cœur simple*, *Le lys dans la vallée*, *Le chef d'œuvre inconnu*...

31 | Referência a um poema de Arthur Rimbaud intitulado “*Dévotions*” na sua coletânea de poemas intitulada *Illuminations*. Neste poema, Baou é sua irmã, NdT.

e de todos seus avatares religiosos, tão desastrosos quanto redentores, vai procurar seus exemplos determinantes.

Tudo não acontece como se tais testemunhos excepcionais que parecem valorizar a mesma literatura em sua letra lhe reconhecesse uma prioridade inquietante, originária, ousaremos dizer, como a expressão do espírito próprio da violência destruidora do mundo?

Tal mensagem sobre a relação elementar e destruidora do homem com o homem que conduz à sua transposição ritual, vitimária e simbólica, e que apenas pode ultrapassar, e “justificar” a revelação evangélica, não implica que a própria literatura e sua própria afirmação profana seja sacrificada, “humilhada” nesta purificação religiosa que pretenderia ser sua verdade superior, o amor real que dá sentido, converte, civiliza, eleva um amor selvagem, errante, dissipante e dispersador?

Mas este amor redentor não se preocupa, simplesmente, com este amor reparador, vivificador que é o amor literário, o amor da literatura, o amor que cultiva a literatura, que ela nos ensina, em que ela transmite o coração, o fogo, a flama, de tempos em tempos, de homem a homem? A literatura, *as humanidades*, o que cultiva o humano como tal, o torna mais humano: *humaniora*.

Outono liberal e liberdade primaveril

A bem dizer, esta teoria antropológica proclamada, esquartejada por esta tensão extrema entre sua vontade de validade universal e seu ponto de vista estreitamente psicológico, mas também entre sua fonte, seu material literário e sua inspiração religiosa, generalizando na história das sociedades e a totalidade do espaço social esta violência mortal do solipsismo em conjunto, resgatada na barulheira, não poderia ser o objeto de uma crítica histórica, senão política, ou ainda ideológica?

Max Weber tinha vigorosamente descrito as implicações religiosas na sociedade protestante, da procura humana do lucro, da conquista e do sucesso social e econômico à maneira moderna de se salvar pelas obras, ou pelo menos de esperar ganhar os favores divinos.

Querer considerar a literatura como reflexo do desejo de desejo, da paixão da conquista e posse, e pensar o amor evangélico como resgate, não seria contribuir ao aprofundamento desta pesquisa?

Se o que poderíamos designar talvez como uma antopo-teologia dialética do desejo, nasce e se desenvolve em uma prestigiosa universidade americana, esta teoria ambiciosa não poderia aparecer como um *reflexo*, pelo menos de maneira obscura e inconscientemente, do espírito de concorrência exacerbado, a terrível violência da sociedade capitalista moderna, este *individualismo possessivo*³² que faz da lei do mercado, e da luta de todos contra todos, o próprio princípio de uma vida social pensada, “regulada” a partir do desejo, do amor – próprio e do interesse particular, não de uma vontade racional de contrato?

32 | MACPHERSON, C.B.
La théorie politique de l'individualisme possessif.
Paris: NRF, 1971
(tradução francesa).

Como não ficar tentado em situar, sem dúvida em uma proximidade muito difusa, esta visão sobre o destino infeliz do desejo humano muito “nouveau monde” na órbita muito mundial do liberalismo³³ *anti-iluminista*, esta justificação da ordem de fato do mundo, de sua desordem estabelecida, a verdade universal da guerra inexpiável do homem contra o homem em sua versão aparentemente pacífica, hipócrita, a do mundo dos negócios, do dinheiro, do ganho, do lucro e de todas as formas perversas da dominação no mundo dito democrático onde a igualdade aparece como a melhor chance para a concorrência e o livre mercado colocarem novamente em jogo permanentemente a ordem e a hierarquia dos homens sob a proteção e o olhar atencioso de Deus que recompensa assim seus eleitos?

Leiloar os valores, reduzir a complexidade do jogo das paixões humanas à guerra econômica radicalizada e essencializada na própria natureza da individualidade psíquica é inevitavelmente trazer a cultura a esse jogo de vida ou morte da confrontação concorrencial.

Em uma encenação de temporada outonal, muito regrada, decididamente naturalista, da produção cultural francesa, do país do vinho e dos queijos, apresentada não como o suplemento de alma, mas como o complemento em peso de papel para envelopar a colheita vinícola, um jornalista da *Times Magazine*³⁴, em um artigo que deu o que falar, anuncia não menos que *A morte da cultura francesa* após ter colocado o título de Proust com cores fúnebres.

O artigo ler-se-ia como o simples resumo jornalístico de uma pesquisa sócio-histórica ocasional se ele não testemunhasse em sua apresentação e em seu tom, de uma confusão de gêneros em voga, muito reveladora. O tom é ao mesmo tempo o do juiz histórico, do mestre do Tempo (*Times*), do oráculo mundializado falando inglês, e o do especialista que em um único gesto magistral diagnostica uma doença fatal, declara um falecimento sem se proibir, no entanto, de dar conselhos condescendentes de sobrevivência a uma morte constatada.

E, de fato, a cultura francesa está bem morta e enterrada caso ela sobrenade, em sua margem jornalística, apenas no título que se quer póstumo, *La recherche du temps perdu*, inscrito sobre o túmulo. O anjo do último julgamento observa apenas sobressaltos de agonia, uma agitação incoerente nos números extravagantes das publicações de romances no outono, da produção anual da entrada literária que se exporta tão pouco que ninguém se digna traduzir desde o exterior.

O médico legista, na mesma constatação acusadora terá levantado como vaidade de próteses e placebos, as subvenções e intervenções do estado em torno da cultura gaulesa que teriam apenas agravado a decrepitude da moribunda, privando-a de sua liberdade de defesa e de ataque, de iniciativa percutante sobre o mercado mundializado da batalha das culturas, caso estas tenham entrado na arena do combate à morte do jogo livre da concorrência, das comparações de números de venda e dos sucessos mensuráveis e quantificáveis.

A cultura francesa está morta caso reste apenas um título vazio, e caso ela sobreviva, para o jornalista, isto pode ser apenas em seus pobres esforços para alcançar a grande

33 | STERNHELL, Z.
Les Anti-Lumières.
Paris: Fayard, 2006.

34 | Donald Morrison, em 21
novembre, 2007.

loja dos trastes, das despesas inúteis e do saturado de folhas mortas e de civilizações defuntas que são catadas com a pá, como diz bem a cançãozinha bem francesa.

A literatura – e a França em quem ela se encarna de maneira exemplar – seria apenas uma coisa passada, como a arte para Hegel, um tempo de economia não rentável, inútil e sem proveito, incapaz de fazer frutificar um capital: um monumento cuja grandeza é apenas a das ruínas: a França é o primeiro destino do turismo mundial. Procura do tempo perdido, não seria o cartaz chamativo de uma agência de viagens para o antigo mundo?

Nesta diagnose catastrófica, curiosamente, o investigador não omite em salientar este elemento decadente, no qual ele quer ver um futuro signo de renascimento: a extraordinária abertura francesa à multidão humana de fora, as culturas estrangeiras que dão testemunho do grande número de traduções no próprio país. Arrependimento último para uma diagnose tão sombria? A menos que seja um golpe de graça: a famosa cultura francesa seria salva de fora, pela entrada do mundo nela. Que mundo? Primeiro, o de todos esses enternecidos visitantes de passagem, mas a paródia do outono literário que abre o artigo e permitiu ao guia turístico introduzir a metáfora das vindimas, indo automaticamente ao país dos vinhos e dos queijos, inspira-lhe um final retórico de um verdadeiro *temps retrouvé*: este enxerto indispensável que deve dar novamente vida à uma cultura moribunda, sem frutos, não remete à que sofreram os pés de videira franceses depois da crise da filoxera pelas plântulas... americanas!!!!

Em outros termos, isto significaria que a única “cultura” liberal americana que escapa ao controle do estado permitirá *mudar a maneira francesa de pensar*, esta mania de pensar demais e de recusar em confundir mundo cultural, *humanités*, e mundo dos negócios.

Mas talvez a ideia de uma decadência da cultura francesa tenha alguma legitimidade se aceitarmos reconhecer a falaciosa ideia de sua grandeza passada trazida e reduzida à utilização política, à negociação ideológica, hegemônica, nacionalista da riqueza sem preço das obras e dos livros, ficção edificante prestes a ser mostrada e admirada, traíndo e petrificando sob o monumental uma agitação intelectual e artística intensa que não cessou de implicar na abertura, no compartilhamento, na comunicabilidade *universal* desta experiência viva e vital da liberdade igualdade?

Uma prática que não tem nada a ver com uma universalização formal que imporia uma ordem estabelecida republicana, do Iluminismo desrespeitoso das singularidades e das diferenças, expressão de um racionalismo cientista e redutor. Como poder ter atribuído, por exemplo, a Victor Hugo um ideal humano abstrato, desrespeitoso da diversidade, moralizador e positivista, finalmente nacionalista, e fazê-lo ser o padre leigo paternalista de uma República burguesa edificadora?

A literatura não escapou a esta apropriação ideológica que perverte a educação, subjugando a escola simplificando por uma hipócrita preocupação pedagógica a complexidade viva dos textos, encerrando o autor na tradição nacional, esquecendo sua extraordinária

abertura sobre as culturas estrangeiras, assim, as outras culturas alemã ou inglesa, em Victor Hugo, e, por exemplo, sua intensa frequência da obra de Shakespeare. Mas, mais profundamente ainda, não devemos sublinhar a importância desta vontade de solicitação fundiária da “belle langue” francesa, símbolo por excelência do conservadorismo e da “distinção” nacional, cujas digressões sobre a glória são como encorajamentos oblíquos em envolver os fatos de língua na mescla democrática, colocar a boina vermelha no velho dicionário e cantar o “ça ira” para interromper a cerimônia do jogo dos bem-pensantes sobre a sintaxe?

Zombar do transbordamento de publicações e de manifestações artísticas, denunciar a proteção estatal da cultura é não apenas falar da cultura pelo alto, por fora e superficialmente, mas é subterraneamente querer impor um modelo liberal, a lei do mercado sob pretexto de liberar um país fechado sobre si mesmo e sobre seus valores perdidos e mortos. É não entender que esta exuberância testemunha da abertura democrática da expressão, tanto da escritura quanto da leitura, e que esta proteção não tem nada de dirigista, mas defende, pelo contrário, a implementação e a abertura franca, bem francesa, desta experiência para todos e para cada um da arte, sem prejudicar da qualidade dos efeitos, sem privilegiar em nada o “interesse” nacional, mas muito diferentemente, jogar humoristicamente embora de maneira firme, com todo o vigor da boa guerra, da “exceção”, fazer disto uma bandeira insurrecional universal erguida contra todos os dogmatismos e os obscurantismos, tanto fanáticos como o mercantilismo dos valores.

O que é a literatura senão este colorido, esta abundância em todos os sentidos e de todas as cores, linhas, signos, palavras, paixões, vidas, esta mescla universalmente transcrita, reescrita, traduzida que passa todas as fronteiras sem negá-las, penetra na intimidade dos leitores que não acabam de reescrever para si o que eles decifram nesta festa mimética sem modelo estabelecido, sem origem ou fim, esta dança palpitante dos corações que ensinam uns aos outros, uns pelos outros, igualmente para todos, a inimitável e incomparável liberdade?

Concluir *Les Mots*³⁵ para o escritor Sartre, não é assinar uma biografia com uma proclamação política, é simplesmente *escrever* para ser lido, testemunhar deste valor *supranumerário* da literatura, das *palavras*, para aquele que, como o poeta, *recusa* em utilizar a *linguagem*³⁶, em nomear: *escrever é uma certa maneira de querer a liberdade*³⁷, este estranho valor igual para todos, exigência, apelo de uma liberdade para uma outra liberdade, provocação em relação à liberdade de qualquer outro, desafio desconcertante que tem a *generosidade* de um *dom*, vindo de um homem, *um homem por inteiro, feito de todos os homens e que vale todos eles, e que vale qualquer um*³⁸.

Seguramente, tal jogo gratuito, igualitário e vivo com o valor, em nome da literatura, poderia desconcertar aquele que crê que a cultura é um campo de batalha com ganhadores e perdedores, vencidos e vencedores, onde se aprende a vencer, a se fazer plebiscitar, mais que publicar, onde tudo tem um preço. O jornalista poderá sempre gozar da “exceção” francesa. Sartre, ele, se contentou em recusar o prêmio Nobel no ano da publicação de *Mots*.

35 | SARTRE, J.P. *Les mots*. Paris: NRF, 1964.

36 | SARTRE, J.P. *Qu'est-ce que la littérature*. Paris: NRF, 1948.

37 | Tradução nossa, NdT.

38 | Tradução nossa, NdT.

Referências Bibliográficas

ARENDETT, Hannah. *La condition de l'homme moderne*. Paris: NRF, 1958.

BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: NRF, 1957.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction, critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.

CHATEAUBRIAND, René. *Mémoires d'outre-tombe*. Paris: Levaillant, 1969. Livre XLIII ch. 14.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.

_____. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.

KANT, Emmanuel. *Critique du jugement*, §40. Paris: Ladrangé, 1846.

_____. *Réponse à la question: Qu'est-ce que les Lumières?* (1784) Trad.: Jean-François Poirier et Françoise Proust. Paris: Flammarion, coll. GF, première édit. 1991.

MACPHERSON, Crawford Brough. *La théorie politique de l'individualisme possessif de Hobbes à Locke*. (1962). Paris: NRF, 1971.

MALLARMÉ, Stéphane. *Crise de vers*. In: Stéphane Mallarmé: Divagations. Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1897.

NIETZSCHE, Friedrich. *Gai Savoir* § 55. Tradução de «Die Fröhliche Wissenschaft (La Gaya Scienza)» por Henri Albert. Paris: Mercure de France, 1887.

MARION, Jean Luc. *L'idole et la distance*. Paris: Grasset, 1977.

PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé*. Paris: Éd. de la Nouvelle revue française, 1927.

SARTRE, Jean-Paul. *Les mots*. Paris: NRF, 1964.

_____. *Qu'est-ce que la littérature*. Paris: NRF, 1948.

_____. *Pourquoi écrire?* Paris: NRF, 1948.

STERNHELL, Zeev. *Les Anti-Lumières*. Paris: Fayard, 2006.

WEBER, Max. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris: Éditions Classiques des Sciences Sociales, 1904.

*A precariedade do literário: leitura
dos Fragments du métropolitain
de Jeanne Truong*

*The precariousness of the literary:
readings of Jeanne Truong's
Fragments du métropolitain*

Daniel S. **LARANGÉ**

Professor do Departamento
de Língua e Literatura
Francesas da Universidade
de Åbo. Turku, Finlândia.

daniel_larange@yahoo.fr

Tradução de
Ana Rossi

Resumo

Fragments du métropolitain de Jeanne Truong testemunha a precariedade na qual a literatura contemporânea se encontra no momento em que o digital e o virtual começam a tomar conta da realidade. Esta precariedade do literário coloca em questão o lugar do homem na sociedade pós-moderna anunciando a era da pós-humanidade onde o homem estaria apenas ao serviço das máquinas. Esta precariedade está ligada ao esfacelamento do elo social e à subida dos egoísmos autodestrutivos.

Palavras-chave: fragmentação, individualismo, pós-modernidade, precariedade.

Abstract

Jeanne Truong's *Fragments du métropolitain* demonstrates the precariousness of contemporary literature written at a time when the digital and the virtual begin to dominate the reality. The precariousness of the literary questions the place of man in postmodern society, announcing the era of post-humanity where man would serve the machines. This vulnerability is related to the fragmentation of social ties and the rise of self-destructive selfishness.

Keywords: fragmentation, individualism, postmodernity, precariousness.

O mundo parece estar destinado à precariedade, se acreditarmos em Zygmunt Bauman. Este estado é o da pós-modernidade onde a mundialização envolve o universo em um nomadismo generalizado tanto em seus deslocamentos como em suas ações, opiniões e crenças. O apagamento da sedentarização favorece a estandardização provocando a *fragmentação* da vida.

Qual é o impacto disto sobre a escritura do extremo contemporâneo?

A obra de Jeanne Truong, *Fragments du métropolitain* propõe uma reflexão literária sobre a precariedade ligada à sociedade de consumo sob um regime neoliberal. Trata-se de mostrar como a economia das “crises” repetidas que fratura uma sociedade, incapaz de continuar a pagar as faturas, despedaça a economia de uma escritura que se fragmenta e se nomadiza. O ritmo de vida acelerou-se e o narrador do metrô é apenas o espectador desorientado pela deliquescência do sentido.

A metáfora metropolitana

Jeanne Truong passou um ano no Marrocos em companhia de dois fotógrafos Vincent Ohl e Arnaud Childéric para ir ao encontro dos meninos de rua, e eles publicaram um álbum em 2006 intitulado *Maroc: enfants des rues*¹ que recebeu um prêmio da UNESCO.

1 | TRUONG, Jeanne, OHL Vincent, CHILDÉRIC, Arnaud. Maroc: *enfants des rues*. Paris: Marval, 2006.

2 | NDT, *A noite passeada*.
3 | TRUONG, Jeanne. *La Nuit promenée*. Paris: Gallimard, coll. "L'Infini", 2005.

4 | MAFESSOLI, Michel
Mafessoli et PERRIER, Brice.
L'Homme postmoderne.
Paris: Bourin, 2012.

Em 2010, a editora Beauchesne publica um romance cuja redação se estendeu por mais de dez anos. *Fragments du métropolitain* retoma os temas da precariedade e da marginalidade para desenvolvê-los sob a forma de fragmentos, fazendo assim eco aos clichês do álbum publicado anteriormente. A vagueação que caracteriza seu universo é aquela que já está onipresente em seu primeiro "romancepoema" *La nuit promenée*^{2 3} em que a narradora, recém-chegada na metrópole, deambula pelas ruas desafiando sua vida de nômade nos estratos da cidade, se perde e tromba contra a civilização que ela não entende. Ela tropeça, se machuca, negligencia a feiura e rastreia a beleza nos recônditos das pedras, encontra homens e principalmente livros, indo para onde seus passos a levam; ela abre os olhos e se inventa o mundo tal como nela mesma ela o ressentente. Redigido sob a forma de aforismos que não o são, este romance retrata as vias de uma nova cultura pós-moderna da alteridade e da imediatez. Ele denuncia a corrida rumo à rentabilidade que caracteriza a vida moderna.

Com *Fragment du métropolitain*, a narradora mergulha nos corredores e nos vagões do metrô para dizer, com metáforas, alegorias e parábolas o que significa e designifica a vida em superfície e no exterior. Os antros testemunham então da interioridade da pós-modernidade e das precariedades social, econômica, moral, psicológica e espiritual que caracterizam nossa extrema contemporaneidade. O uso predominante do presente do indicativo permite justamente explicitar o que indicam, no subsolo, os fundamentos de nossa sociedade neoliberal que reprime, no entanto, qualquer liberdade sob o pretexto da constante ameaça das crises repetidas. Pois o homem pós-moderno, este sedentário que vê sua vida cair em um nomadismo generalizado, por tanto ver mudar seu meio ambiente, suas tarefas, suas funções, sua natureza, sua situação, etc., é sim um sem-teto de sobreaviso⁴.

A metáfora do metrô, rede local por excelência que permite à multidão anônima se deslocar sem se mexer, testemunha justamente de um problema global, isto é, a mundialização, troca de homens e de produtos sem nenhum deslocamento imposto a eles. O discurso romanescos se encarrega poeticamente em denunciar sociologicamente. O metrô é justamente este progresso técnico da modernidade concebido para otimizar a rentabilidade das multidões trabalhadoras; ora, o metrô tornou-se hoje igualmente o dormitório destes homens que falharam, e cuja inatividade tornou-se a atividade principal. Assim, o sociólogo Zygmunt Bauman declara:

O progresso triunfante da modernização tendo alcançado os territórios mais distantes do planeta, e estando praticamente a totalidade da produção e do consumo humanos doravante encampados pelo dinheiro e pelo mercado, assim como os processos de mercadização, comercialização e monetarização dos meios de subsistência dos seres humanos penetraram cada canto e recanto do globo, as soluções globais aos problemas causados localmente ou as saídas globais aos excessos locais não estão mais disponíveis. De fato, é todo o contrário: todos os países (inclusive, claro, aqueles que

atingiram um nível de modernização muito alto) devem suportar as consequências do triunfo global da modernidade. Eles estão agora confrontados à necessidade de procurar (em vão, parece) soluções locais aos problemas cuja causa é global.⁵

Uma consequência imediata para a literatura do extremo contemporâneo é a predileção da anedota, do relato curto, do sainete, da notícia de bar⁶ em detrimento das formas mais longas e complexas. No entanto, ela ganha bruscamente uma dimensão e um alcance universais. Até mesmo quando o relato assume ares de epopeia, oferecendo um “entulho” de leitura sob a forma de um bloco, os propósitos finalmente anódinos se limitam em expressar a universalidade que, em regime de pós-modernidade, se concentra sobre o aspecto ao mesmo tempo efêmero e minimalista dos relatos que se contentam em “bricolar” e “reciclar” materiais de segunda mão ou trastes. Tal é hoje a crise dos relatos⁷. Além disto, Bauman aprofunda sua descrição crítica da sociedade contemporânea:

Para abreviar esta longa história, a nova plenitude do planeta significa essencialmente uma crise aguda da indústria de tratamento do lixo humano. Enquanto a produção de lixo humano continua sem esmorecer e atinge novos ápices, o planeta está com falta de lugares de despejo e de ferramentas para reciclar.

Para tornar esta situação, já muito preocupante, ainda mais complexa e ameaçadora, uma nova fonte possante de “seres humanos rejeitados” acrescentou-se às duas primeiras. A globalização tornou-se a terceira – e atualmente a mais prolífica e a menos controlada – das “cadeias de produção” de traste humano ou de seres humanos rejeitados.⁸

A precariedade ameaça todo ser humano que pode se encontrar, um dia, sem aviso prévio, relegado à condição de traste, e fragmentar justamente esta vida que geralmente parece tão sólida e homogênea. A narradora-personagem decide percorrer o metrô parisiense usando todas as linhas, descobrindo todos os túneis, explorando cada corredor, indo ao encontro desta “massa” trabalhadora que cedo pela manhã até as últimas horas da noite viaja na escuridão.

Podemos abordar a realidade social apenas sob o ângulo da ficção. Cada realidade tem sua decoração. Eis o que parece aquele da massa laboriosa. Mas até nesta concentração de suor, existe uma distribuição de papéis mais ou menos favoráveis. Seria suficiente para cada um girar a cabeça para modificar esta distribuição. Inúmeros sonhos acontecem, poder-se-ia dizer, no mesmo espaço. Esta dificuldade do pescoço é a marca de uma incapacidade em imaginar outras vidas fora de seu campo de visão. A falta de flexibilização da cabeça já é um sinal de sujeição e de condição social.⁹

5 | BAUMAN, Zygmunt, *Vies perdues: la modernité et ses exclus* (1re éd. 2004), trad. Monique Bégot. Paris: Payot, 2009, p. 18-19.

6 | NdT Em francês, a expressão “brève des comptoirs” foi cunhada por Jean-Marie Gourio em *Le grand café des brèves des comptoirs*, Robert Laffont, 2013, seu último livro que é uma coletânea sobre frases, observações engraçadas, cômicas e graves ouvidas nos bares (bistrot) da França, e que se referem à sabedoria e à cultura populares.

7 | GONTARD, Marc. *Écrire la crise: l'esthétique postmoderne*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, coll. “Interférences”, 2013.

8 | BAUMAN, Zygmunt, *Vies perdues: la modernité et ses exclus* (1re éd. 2004), trad. Monique Bégot. Paris: Payot, 2009, p. 18-19.

9 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*. Paris: Beauchesne, 2010, p. 18.

O metrô torna-se então o espaço simbólico de endoutrinamento das massas e refletiria assim um estado da sociedade francesa, e até do mundo. Os homens circulam aí sem nada ver a não ser a si mesmos enquanto massa humana formatada a partir do medo de ficarem iguais aos marginais que se instalaram ali para sempre.

Então, este ordinário me recorda todo tipo de misérias, miséria da repetição, miséria dos hábitos, miséria do trabalho, miséria do consumo. Eis-me aqui jazendo como um cadáver sem personalidade, um manequim sem alma, o olhar vagueando sobre a mecânica de uma escada-rolante, sobre as linhas que se fecham sobre elas mesmas. Tenho consciência até demais que o metrô está marcado pela ausência de paisagem, de janela, pela onipresença da massa, o fluxo ininterrupto de homens.¹⁰

10 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 19.

11 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 44.

12 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 52.

13 | ROBIN, Régine. “Le discours social et ses usages”, In: *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 2, n°1, 1984, p. 5-17.

14 | ANDERSON, Perry. *Les Origines de la postmodernité*, trad. Natacha Filippi et de Nicolas Vieillescazes. Paris: Les Prairies ordinaires, coll. “Penser/Croiser”, 2010.

Ele é o próprio “clichê” do que se tornou a vida em sociedade. Lugar comum do vazio que separa “entre a casa e o mundo”¹¹.

O mapa do metrô é tecido com 14 linhas. É neste lugar comum que milhares de pessoas circulam, comem, bebem, dormem, caminham, se apressam. É preciso apenas olhar ao redor de si para se dar conta que aqui vêm pessoas do mundo inteiro. O cosmopolitismo da França arromba os olhos. Um verdadeiro condensado das cores da humanidade. Mas, no entanto, não há acaso. A maioria dos viajantes tem uma ligação histórica com a França. É a consequência direta de seu colonialismo. E não é também um acaso se encontramos todas estas pessoas nos subterrâneos.

A história continua desta forma. A realidade é tão literal que temos dificuldade em enunciá-la sem um sentimento piedoso de trivialidade. Ela se tornou um clichê perdendo, por esta razão, de seu interesse. Deve-se fazer um esforço para lutar contra seu desejo de silêncio. A evidência da verdade dá vontade de se autocensurar tamanho ela envergonha o desejo natural de criação.¹²

Estes óstracos reunidos em uma mesma coletânea sob a forma romanesca são muitas lascas de cerâmica quebrada que testemunham pedaços de vida em comum na era de uma civilização chamada a desaparecer sob a terra. Cada episódio é reduzido a símbolos que o leitor é chamado a reconhecer a partir de seus próprios fragmentos de viagem. É o “discurso social” formado por “barulhos” e “ecos” que assombam nosso próprio inconsciente coletivo, e que (re) sai pela boca dos viajantes de fortuna, excedidos pelos abusos repetidos dos quais eles são as vítimas anônimas. Eles largam estas palavras que todos pensam sem nem sempre ousar dizê-las¹³. Como mostra Perry Anderson, o pós-moderno torna-se por excelência o reino do imaginário popular deturpado pela mercadização da cultura sobre fundo de desigualdade exponencial¹⁴.

*Ontem à noite, era véspera do Ano Novo e o vagão sobrecarregado com estrangeiros que são, apenas de uma certa forma, as crianças diretas da França, seus bastardos, suas criações, urrando, bagunçando, desesperados em passar meia-noite em um metrô, tentando, no entanto, permanecer cordiais com seu humor negro, acalmando-se para fazer papel bonito, desenraizados no túnel instável enquanto que o Ano-Novo é uma soldadura entre amigos, vizinhos, familiares em um lugar protegido, um lugar de amor; isto não escapa a ninguém, e uma menina negra bem que gritou sua frustração, logo será o ano novo e estou em um vagão! Era o grito do desespero que falava por todos nós.*¹⁵

O “discurso social” finalmente se expressa apenas nos subterrâneos da cidade, longe das orelhas e do olhar dos governantes. A alegoria é clara: a “massa” é levada em uma velocidade *infernal* sem poder agir com liberdade enquanto que na superfície a democracia pretende brilhar de seus mil fogos. Enquanto que o campo léxico da insatisfação (“desespero”, “frustração”) cobre o conflito latente que reina em uma sociedade desesperada, o “elo social” tanto valorizado pelos (homens) políticos – que não têm mais nada de humano – é artificial, e é um “bricolage”, como o mostra a metáfora da “soldadura de amigos, vizinhos, familiares”, e que o “desenraizamento” é generalizado por uma falta de cult(ur)as comun(s)¹⁶.

Nós íamos em direção ao Trocadero para encontrar um ancoradouro, admirar os fogos de artifício da Nação que, lamentavelmente, este ano, não ocorrerão porque, em prevenção das provocações da escória, eles foram eliminados. Tirou-se o brinquedinho do povo, um sinal da retaliação do Estado sobre o mau comportamento de seus súditos. As pobres crianças da Nação que contavam tanto com esta diversão, sabendo da notícia ruim nos próprios vagões, retornam aturdidadas, sem destino, flutuando entre duas estações. Tudo isto por razões de propaganda para semear o ódio, ensinando ao povo a se detestar a si mesmo, a se dividir. Insistir em transformar o sentido dos rituais, os momentos de comunhão e de paz em guerra, criam-se as piores catástrofes, e aqueles que fizeram isto não poderão dizer que eles não sabiam [...].

*Eles nos tratam como cães! Nos utilizam até no dia do Ano Novo porque este país nunca cessou de estar em guerra, tanto dentro como fora. Nós somos para nós mesmos nossos inimigos, a escória, o burguês, as pessoas de cor, os brancos, o pobre, o capitalista, a mulher, o homem, e com esta lógica isto não termina.*¹⁷

A era pós-moderna se caracteriza então pelo paradoxo da frustração. A sociedade oferece serviços que ela verdadeiramente não assegura. A linguagem se desdobra porque a palavra não é mais tida por ninguém. A unidade dos povos se constrói sobre a cultura de seu

15 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 53-54.

16 | O tema do “religioso” que sacode a sociedade francesa dá testemunho da artificialidade dos “elos sociais” em um espaço onde os cultos e as culturas são amontoadas, agrupadas, uns sobre os outros, sem verdadeira imbricação. O paradoxo que se retira daí é que se insistirmos em “pacificar” as divergências sociais, as diferenças serão cada vez mais colocadas em evidência. O célebre princípio militar do historiador latino Végécio se inverteu: *si vis bellum, para pacem*.

17 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 53-54.

antagonismo: *divide ut regnes*, pois este princípio estratégico cultiva as diferenças sociais como sendo a expressão de uma pretensa diferença cultural¹⁸.

18 | JAMESON, Fredric. *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry. Paris: ENSBA, coll. "D'art en questions", 2007.

A precariedade da humanidade

A cultura do medo e do embrutecimento, o culto das aparências e das oposições, a prática de uma democracia silenciosa diante das lógicas dos mercados¹⁹ anunciam a própria precariedade de todos os viajantes, pois aqueles que mergulham nas bocas do metrô são outros tantos candidatos bem formatados para a marginalização.

*O marginal não existe. Aquele que sofre, sim. Aquele que toma a forma de seu sofrimento e que sacrifica sua palavra em proveito de sua infelicidade, sim. Tendo perdido a esperança de comunicar com as palavras, ele faz o sacrifício de seu corpo, transforma-o em uma fórmula clara e enunciativa de seu mal-estar, esquecendo que o problema não é de ter bons olhos, mas o de ter vontade de ver. A paródia a mais esclarecedora de si mesmo é o resultado de um processo psicológico na origem do qual um homem pede um consolo.*²⁰

19 | CRÉPON, Marc. *Culture de la peur: démocratie, identité, sécurité*. Paris: Galilée, 2008. BAUMAN, Zygmund. *Liquid Fear*. Cambridge: Polity, 2006. VIRILIO, Paul. *Ville panique: Ailleurs commence ici*. Paris: Galilée, 2003 e *L'Administration de la peur: entretien avec Bertrand Richard*. Paris: Textuel, 2010.

20 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 60.

21 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 61.

O paradoxo é alcançado quando a massa é formada principalmente por marginais que impõem suas normas em regra geral. A unificação se realiza então pela soma das diferenças, e tornou-se normal ser anormal. Os arrimos identitários estão em vias de explodir de maneira que os valores do humanismo são hoje os contra-valores do pós-humanismo. A precariedade que marginaliza é, desde então, a norma sorradeira dominante. Eis porque nós todos nos tornamos "estrangeiros autóctones" em um mundo "mundializado"! Eis porque se tornou agora "normal" ver os bancos do metrô, alguns dos quais tomados por uma população abandonada à miséria, ao álcool, às drogas, à mendicância, ao roubo, à extorsão, ao sermão público, às injúrias, ao ódio, à inveja... O anormal entrou nos usos e costumes, pois esta monstruosidade ostentatória testemunha de nossa própria monstruosidade coletiva e interior.

*Não lidamos com monstros, com naturezas fora da nossa. Cotejando estas galerias de retratos atravessadas por tantos estrangeiros autóctones, eu apenas desço no coração da nudez humana. Este apanhado de homens, são meus contemporâneos, e nenhuma máscara emperra a verdade, eis o que seríamos sem outro socorro que nós mesmos se estivéssemos sem família, sem amigos, sem dinheiro, sem casa, sem país, homens em fuga, expatriados, habitantes do subsolo. São eles que representam os homens mais primitivos, os mais originários dentre nós. É por baixo que olhamos sem ilusão e que um amor profundo e selvagem, um amor de mãe estremece na consciência de nossa incomensurável fragilidade. E este amor está no fundo de nossa nobreza porque, se ele ainda brilha, é porque ele sobreviveu ao ódio de si mesmo, ao ódio do fraco.*²¹

O viajante é igual a um sonâmbulo, e o cansaço polui a atmosfera destes dormitórios ambulantes. A humanidade aparece aí exausta. Ela engole e cospe seus últimos sopros de vida, pois ela é apenas, na melhor das possibilidades, uma besta de carga. Toda uma poética do esgotamento percorre o conjunto destes textos:

*Prezada pequena porta na qual eu me apoio contra e a despeito de tudo, você sustenta minha cabeça cambaleante, meu corpo cansado, vidro fresco onde eu esmago minha bochecha em fogo, certamente eu desmontaria se não pudesse dormir contra você um instante.*²²

*Nada é mais belo do que uma cabeça adormecida, abandonada sobre o estofado de um banco do metrô. Contra a borda da janela, a luz crua não consegue dar conta da fragilidade dos olhos fechados pelas brumas do sono. De tempos em tempos, um filete de baba...*²³

É mesmo toda uma ontologia do mundo pós-moderno que se escreve aí. O metrô se tornou metrôno(r)ma dando ritmo à nossa vida urbana. Até mais: ele serve de norma a toda uma franja da sociedade condenada a circular nos subsolos da “cidade das luzes”.

*É evidente que não se passeia nos túneis, passa-se, apressa-se, avança-se. Quem dá o tempo? De onde vem o metrôno(r)ma? Avança-se, avança-se, sempre e ainda, avança-se.*²⁴

Ele é o lugar de toda *ek-sistence*, o apagamento de si próprio²⁵, retraimento na qual a massa pode se refugiar um instante para encontrar seu anonimato protetor²⁶. O homem se torna assim um “rato” constrangido ao viver na mesquinha própria do “homem do subsolo” de Fiódor M. Dostoiévski. Sua vida está ligada aos “buracos” do *gruyère* parisiense.

*Do mesmo modo, o vazio existencial que todo mundo sente em Paris não é apenas uma projeção mental, ela é a influência física do grande buraco no qual se construiu o metrô.*²⁷

Uma pequena fábula organizada em torno de um encontro serve de reflexão, mas a narradora já se desacostumou a pensar porque o cansaço constante e a depressão, doença do século²⁸, democratização da melancolia dos Românticos e do mal-estar dos simbolistas fim de século, impedem-na. Um viajador chama sua atenção a respeito do “espelho” que oferece o metrô enquanto “espetáculo”, onde cada um se torna por vezes espectador, por vezes ator de seu próprio relato. A comunicação secou nos transportes em comum durante esta atividade de deslocamento que deveria permitir os encontros, mas que favorece mais o isolamento.

22 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 79.

23 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 52.

24 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 84.

25 | HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993, p. 52-62.

26 | BEAUFRET, Jean. *De l'existentialisme à Heidegger: introduction aux philosophies de l'existence* (1ª ed. 1971). Paris: J. Vrin, coll. “Problèmes & controverses”, 1986, p. 91-99. KOCKELMANS, Joseph J. “Language, meaning, and ek-sistence”. In: *On Heidegger and language* (1ª ed. 1972), ed. Joseph J. Kockelmans. Evanston (Ill.): Northwestern University Press, 1980, p. 3-32.

27 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 52.

28 | EHRENBERG, Alain. *La Fatigue d'être soi: dépression et société*. Paris: Odile Jacob, 1998 et *La Société du malaise*. Paris: Odile Jacob, 2010.

– *Observe bem, diz ele para mim, nunca acontece nada no metrô. Todo mundo se olha, mas, o que preocupa cada um, é sua estação mesmo se não há nada que o espere na saída. Eis aí o estado de audácia e de comunicação de nossa cidade. Você não vê nisso o apogeu do espírito cristão?*

Não sei o que responder, porque me acostumei à frustração. Compreendo sua revolta. Os inúmeros corpos em nossa volta poderiam trocar ternura, marcar encontros para dormir e fazer amor. Aprendi desde muito tempo a não olhá-los demais como seres reais. Esta inibição, confesso, tem um efeito negativo sobre minha sensibilidade. Torna-se difícil ter um desejo espontâneo por alguém nestes lugares, ou ter claramente consciência de desejar quem quer que seja. Evito tomar muitas vezes o metrô para não sentir esta anestesia que vem de maneira avassaladora. É apenas por hábito, nada me obriga a isto, nem o sentimento de independência, nem nenhuma proibição. São apenas os costumes. Ele, ele é um homem muito comunicativo, um destes homens que não entendem porque os outros se recusam à felicidade enquanto que esta está entre suas mãos.²⁹

29 | TRUONG, Jeanne.
Fragments du métropolitain,
p. 80-81.

30 | A associação do *locked-in syndrome*, ou “ALIS” é uma associação francesa de interesse geral da Lei 1901 que foi criada por Jean-Dominique Bauby cujo objetivo diário é ajudar as pessoas atingidas de síndrome de encarceramento, e de fazer avançar a pesquisa sobre o *locked-in syndrome* encontrando soluções de vida adaptadas aos pacientes.

31 | TRUONG, Jeanne.
Fragments du métropolitain,
p. 81-82.

32 | BRUNETEAU, Bernard.
L'Âge totalitaire: idées reçues sur le totalitarisme. Paris: Le Cavalier Bleu, 2011. LÉCHOT, Pierre-André & STAMP, Alain.
Médias: quelle (télé) vision? Marne-la-Vallée, Farel, 2006.
FORRESTER, Viviane. *Une étrange dictature*. Paris: Fayard, 2000.

Logo, ausência de comunicação na era da mídia-toda-poderosa. O paradoxo chega ao seu cúmulo ao ponto de cair no ridículo. A narradora que encarna cada leitor “compreende a revolta” de seu interlocutor inoportuno. No entanto, esta “compreensão” não tem mais nenhum efeito, pois ela não acarreta nenhuma ação coletiva concreta. A pós-modernidade industrializou de tal maneira a natureza humana asseptizando-a que até o “desejo animal” foi apagado por um purgamento da alma (*anima*). Retira-se daí que o humano perde sua “realidade” à força de se indivu(ALIS)ar em excesso³⁰. O homem pós-moderno é um autista em potencial.

Posso apenas aprová-lo pensando que nós nos tornamos uma massa sem alegria. A cultura da mídia nos chupou até a medula ao nos retirar a única coisa que até os aristocratas vinham antes buscar com a escória, nossa inesgotável vitalidade, nosso jeito de amar, nossa sede e nossa fome. A frase de Rilke volta a mim: “Que os pobres permaneçam pobres!”. Eis aí a única esperança que podemos formular.³¹

Tal é o paradoxo de nossa modernidade que construiu o mundo sobre a esperança do progresso como fonte de felicidade. Mais o progresso avança, mais a depressão e o mal-estar estendem seu império. O ilogismo ganha então o próprio coração da humanidade. A narradora incrimina então a “mídia” cuja função deveria ter sido apenas de mediação, e não de servir cegamente um poder opressor. Este ilogismo se encontra também na manifestação totalitária que finalmente toma toda democracia incapaz de tomar as verdadeiras decisões por falta de verdadeiras competências³².

Os publicitários e os homens de televisão nos roubaram em parte nossa principal fonte de riqueza e de alegria, o instinto de nossa pobreza. Este gosto que não é dado a todo mundo. Esta nudez que deixa o homem com suas experiências diante de sua morte. Isto não é dado a todo mundo. Que nos sejam devolvidas nossa propriedades e nossas palavras de afeição, nossas gírias populares, nossas frases de consolo, nossos “queridos”, “meu açúcar”, “olhos da minha vida”, “minha princesa”, “minha rolinha”, “minha rosa”, “meu coração”. A cultura popular está nos antípodas da cultura de massa. Ela tem sua sabedoria e sabe o que é necessário ao homem, o amor, a ternura, a solidariedade. Melhor que o burguês, o pobre, quer ele seja de condição quer de vocação, sabe, pelo simples fato que ele pode com as palavras e o coração, fabricar alegria. Ele ultrapassa a metáfora materialista para os prazeres do espírito, sabe que o mundo material é a metáfora do mundo espiritual. À sua maneira, ele alcança uma idade mais avançada e mais inocente [...].³³

O relato expressa justamente a opinião do homem pós-moderno sobre sua época e sobre o apagamento dos elos sociais. Os dois protagonistas têm então um discurso social alimentado pela *doxa* popular que expressa a carência afetiva³⁴, que contrasta justamente com a (geo)política da emoção reprisada pela mídia. Quanto mais a emoção é colocada em cena, mais ela se esvai no dia a dia porque ela tende a mistificar os sentimentos tornando-os, então, inacessíveis ao comum dos mortais³⁵. A humanidade perde assim sua realidade e se torna uma “virtualidade” usando os afetos para fazer um espetáculo de massa. A essência da cultura popular acabou por ceder a uma cultura de massa, isto é, a uma produção em massa.

Assim o homem pós-moderno se desumanizou. Ele não é mais que o produto da máquina estatal, da máquina econômica, da máquina social³⁶. Ele é apenas o combustível necessário o tempo de encontrar um substituto a ele.

O metrô é o espelho do mundo moderno, o fim do vilarejo quando o homem se adapta à máquina, e resfria seu sangue ao contato das engrenagens e do fluxo perpétuo.³⁷

A precariedade do literário

A precariedade que se manifesta pela fragilidade e a instabilidade mergulha suas raízes na reza feita ao Absoluto. Ela provém do baixo latim *precare*³⁸. Como mostrou Philippe Hamon depois de Paul Claudel, a literatura resulta primeiro do discurso epidíctico: ela louva e mal-diz, distinguindo o vil do nobre antes de aconselhar e julgar. Esta precariedade é, de fato, a do escritor que enfrenta a fraqueza para tirar daí toda sua força. Este confronto *consigo mesmo como um outro* se realiza na reza onde a vaidade do eu se apaga diante do absoluto do desejo. Em literatura, trata-se de levar a sério a necessidade do “Livro total” que a modernidade não cessa de sonhar e de fazer o luto. Tentativa de *realizar* o Livro total que, como pensa Stéphane Mallarmé³⁹, poderia ser apenas o livro de todos⁴⁰:

33 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 80-82.

34 | MAFESSOLI, Michel, *Homo eroticus: des communions émotionnelles*. Paris: CNRS, 2012.

35 | MOÏSI, Dominique, *La Géopolitique de l'émotion: comment les cultures de peur, d'humiliation et d'espoir façonnent le monde*, tr. François Boisivon. Paris: Flammarion, 2008.

36 | DYENS, Ollivier, *La Condition inhumaine: essai sur l'effroi technologique*. Paris: Flammarion, 2008.

37 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 83.

38 | Em italiano *pregare*, e em occitano e catalão *pregar*.

39 | MALLARMÉ, Stéphane, “Le livre instrument spirituel”, In: *CŒuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. “La Pléiade”, 1965, p. 378-379.

40 | BOUCHETY, Éric. “Mallarmé et Boulez: la grande aventure intérieure”, *Les Cahiers Stéphane Mallarmé* 2 (2005), p. 5-32. Lise Dumasy, “Introduction”, in: *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e-XX^e siècles*, éd. Lise Dumasy & Chantal Massol, Paris, L'Harmattan, coll. “Utopies”, 2001, p. 14-15.

*Parece-me que a distribuição dos lugares entre os viajantes já constitui o relato de um livro. É como se houvesse um Grande Livro nesta loteria. Um Grande Livro que não cessa de se repetir com o tempo.*⁴¹

41 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 108.

42 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 113.

43 | EHRENBURG, Alain. *La Fatigue d'être soi: dépression et société*, p. 237.

44 | VIENNET, Denis. *Il y a malêtre: essai sur le temps et la constitution du soi contemporain*. Paris: L'Harmattan, coll. "La philosophie en commun", 2009, p. 171.

A narradora explora então o metrô à procura destes fragmentos que lhe permitem voltar no tempo, tempo da leitura, e de fazer o elo com o lugar. Um detalhe, uma palavra pega ao vento, uma impressão são outras tantas aberturas que conduzem a uma reescritura fragmentada e fragmentária.

*Mesas expõem os artigos de deontologia médica na estação Pasteur. Isto me faz pensar que eu acabei de ler um livro sobre Paracelso, eu me digo que gostaria de fazer uma homenagem a este homem admirável e odiado. Este gênio que descobriu uma multidão de coisas cujo número hoje é impensável como cabendo a um único homem. Este tipo de científico místico desapareceu de nossas vidas. Seu valor exemplar teria sido evidente neste buraco em que os homens vão e vêm por um único trabalho, certos de que isto não pode ser diferente.*⁴²

Paracelso (1493-1541) é uma das grandes figuras do humanismo. Espírito rebelde e místico do Renascimento, ele também se encontra na origem da modernidade. Ele é adulado por uns como gênio, e por outros como louco varrido. Ele é o personagem humanista por excelência em quem a ciência se mistura à filosofia e ao esoterismo. Ele dá testemunho deste desejo absoluto que desapareceu ou está simplesmente banido em uma sociedade que se compraz na autossuficiência, na mediocridade e no minimalismo. Ora, o exemplo não está mais em rigor em um mundo de marginais, pois a marginalidade tira sua virtude de sua excepcionalidade. Massificando a marginalidade, o relativismo acaba por gangrenar todos os estratos do real, e destrói qualquer aspiração ao absoluto. Esta destruição adota justamente a forma de uma implosão. Como mostra Ehrenberg, explosão e implosão aparecem como as duas facetas do problema da "impotência pessoal". Esta pode, de fato "se fixar na inibição, explodir na impulsão ou conhecer incansáveis repetições comportamentais na compulsão"⁴³. "O cansaço é logo a figura desta impotência em ser eu."⁴⁴

Neste sentido, se o fragmento designa hoje um pedaço, uma quebra, um caco, um estilhaço, uma migalha, ele remete também à citação e ao trecho. O romance de Jeanne Truong é constituído por fragmentos mais ou menos longos, de uma frase a três páginas, dispostos à primeira vista de maneira aleatória afim de que cada fragmento possa ser lido antes ou depois de outro, sem romper com a continuidade semântica do relato. Os gêneros se misturam aí como as pessoas mergulham nos vagões. O apólogo segue o aforismo depois de um retrato ou um poema em prosa. A leitura precisa se singularizar:

*Em todo lugar, aqui como albures, tem o paraíso e o inferno, tudo depende da maneira de interpretar o que temos nas mãos, de refabricá-lo, colher flores ou morrer em um deserto. O canto das escadas rolantes à meia-noite vale o canto dos pássaros na aurora. Claro, exagero um pouco.*⁴⁵

Disto conclui-se que o texto é ao mesmo tempo esotérico e exotérico. O “paraíso” é o *pardès* (פרדס): método de leitura cabalística. Ele significa literalmente *verger*⁴⁶, termo que compartilha a mesma origem do termo greco-latino *paraíso*, designando, na tradição judaica o lugar onde o estudante da Torá pode atingir um estado de beatitude. Quanto ao “inferno”, ele é este lugar onde os livros condenados purgam suas penas na Biblioteca Nacional Francesa. Ora, “ler”, que se diz em alemão *lesen* e em neerlandês *lezen*, e que significa igualmente *colher*⁴⁷, remete, segundo Martin Heidegger, ao ato da colheita⁴⁸. Enfim, o deserto em hebreu é o *midbar* (מדבר), o lugar da palavra, pois é o espaço da transição, como o metrô onde o silêncio faz surgir a palavra (*davar*, דבר). A partir daí o escritor, tal como Paracelso, deve ser sensível à “língua dos pássaros”⁴⁹, isto é, à leitura interior e anterior.

Esta fragmentação ou despedaçamento do texto sob a forma de óstraco responde de maneira localizada à fragmentação dos indivíduos, e globalmente àquele da sociedade pós-moderna. O sujeito é rompido desde seu interior, pois seu horizonte de esperança está limitado às paredes do metrô. Ele é então desmultiplicado, jamais ele mesmo e sempre um outro.

Em um compartimento, há uma intensa concentração de seres dessemelhantes. Cruzamos homens e mulheres que encarnam precisamente a criança que fomos, o homem ou o velho que seremos. É, às vezes, minha mãe que adivinho na mulher que fala à sua criança. Às vezes, é a criança que sou diante de uma avó jovial. E, nos olhos desta menina que beira os trinta, reconheço minha irmã. Não é da juventude ou da adolescência em geral, é da espécie particular que fomos [...].

*Uma velha mulher me fixa com seus olhos de coruja reconhecendo certamente em mim aquela que ela foi, sem dúvida atravessada por emoções que eu ainda não sei ler. Cada um vê uma coisa diferente em função de sua maturidade.*⁵⁰

Este mosaico interior e anterior se encontra sob a égide da narração. A narradora muda constantemente de personalidade: uma vez jovem, uma outra mais velha; uma vez de raiz francesa, uma outra de origem estrangeira; uma vez culta, uma outra ignara; uma vez sensível e sensual, uma outra fria e frígida, etc. Ela vampiriza todas as figuras possíveis:

Vagueio como um vampiro procurando minha alimentação na multidão. Onde encontrar um calor à minha disposição, um calor de supermercado do qual se pode

45 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p.179.

46 | NdT, a acepção do termo *verger* é pomar.

47 | O verbo Λέγω [légō] significa primeiramente *rassembler* [*juntar*] inclusive na *Ilíada* e na *Odisseia* *rassembler des os* [*juntar ossos*], daí *trier* [*triar*], *compter* [*contar*], depois *dire* [*dizer*]. A partir do verbo grego se forma o verbo latino “lego”, *lire* [*ler*]. NdT, acréscimo da tradução dos verbos em português.

48 | HEIDEGGER, Martin, *Question II*. Paris: Gallimard, 1968, p. 238.

49 | Enquanto língua secreta que dá um outro sentido às palavras e às frases, quer pelo jogo das sonoridades, quer pelos jogos de palavras (anagramas, fragmentos, etimologismos, etc.), quer pelo simbolismo das letras, ela serve aos iniciados do sistema de codificação oculta aos textos de alquimia e à poesia hermética. Ver Virgile, *Énéide* III, 360 e Farid al-Din Attâr, *Mantic Uttair, ou le langage des oiseaux*, trad. Joseph-Héliodore Garcin de Tassy, Paris, Imprimerie Impériale, 1863. Ver: BURGER Baudoin, *La Langue des oiseaux: à la recherche du sens perdu des mots*. Paris: Louise Courteau, 2010.

50 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 106.

aproveitar livremente sem ter que comunicar, que seduzir, que mendigar, a não ser nesta massa quente que não suspeita de seus próprios recursos, ignorante da temperatura que ela produz? Este gesto anódino de deixar cair seu braço contra aquele de outro. Eu me recarrego com a presença das carnes, absorvo com saciedade, bebo sua emanção sem a qual eu cairia como as asas de uma borboleta ressecada sobre um muro.⁵¹

51 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 150.

52 | NdT, Em francês a expressão é: “Cette précarité (du) littéraire (...)” O autor constrói um jogo semântico no título do artigo “La précarité du littéraire” a partir da construção sintática que introduz uma indeterminação na própria natureza do termo “littéraire” que, neste caso, oscila entre ser “adjetivo” e ser “substantivo”, como podemos ver a seguir: “La précarité du littéraire” (substantivo), e “La précarité (du) littéraire” (adjetivo).

53 | BAUMAN, Zygmunt, *Culture in a Liquid Modern World*. Cambridge: Polity, 2011.

54 | VIRILIO, Paul, *Le Grand Accélérateur*. Paris: Galilée, 2010.

55 | AUBERT, Nicole, *Le Culte de l'urgence: la société malade du temps*. Paris: Flammarion, 2003.

56 | SMATI, Rafik, *Éloge de la vitesse: la revanche de la génération texto*. Paris: Eyrolles, 2011.

57 | FINCHELSTEIN, Gilles. *La Dictature de l'urgence*. Paris: Fayard, 2011.

Enfim, esta brecha no coração do texto é a da própria literatura em ruptura genérica e geracional. Em uma sociedade de massa, todo escrito pode pretender ter sua literabilidade ao ponto do literário se apagar com o desaparecimento das fronteiras. Esta precariedade do que é⁵² literário decorre da “liquefação” da cultura⁵³ onde o cultural torna-se um produto de consumo de massa e se encontra levado pela necessidade de responder a sua própria segmentação, ou de criá-la. A partir daí, a própria leitura se encontra em uma situação de precariedade diante de um universo tomado pela contínua urgência. Até mesmo os marginais que rondam nos vagões e dormem no próprio chão das estações também têm falta de tempo e de lazer para ler. A velocidade diz respeito a todas as atividades da sociedade, e triunfa em uma inalcançável entropia. Tudo deve ser feito com velocidade⁵⁴. Sintoma de uma patologia social⁵⁵. Esta urgência se repercute na leitura que se fragmenta, pois as ocasiões de leitura estão desde agora despedaçadas e ritmadas pelos imperativos cotidianos⁵⁶ e a ditadura da urgência⁵⁷. Ao invés de alimentar o espírito, a leitura preenche os vazios a solavancos entre duas estações. Ela se tornou o “barulho” necessário aos silêncios das existências anônimas. Eis porque a obra é composta com textos mais ou menos curtos que podem ser lidos durante o tempo de uma viagem, e em qualquer ordem de leitura, de maneira a sempre produzir sentido. A precariedade das condições de leitura conduz à precarização da leitura e, logo, até da literatura em uma sociedade onde a letra cede ao hieróglifo, ao grafite, ao signo, à imagem. A Twitteratura e as nanoliteraturas, ao explorar as microficcões, abrem novas vias para um minimalismo em rigor em tempos de crise.

A precarização do mundo é um processo global que se realiza em escala local, como a desagregação da literatura acompanha sua massificação. Se Francis Fukuyama predisse o fim da História no sentido global, ele reconhece, todavia, a emergência de histórias mais locais. A literatura encontrou paradoxalmente um novo manancial no minimalismo e na fragmentação dos relatos, segundo o princípio das séries e das serializações, e isto a partir de um trabalho em cadeia.

Ora, até o gênero romanesco está chamado a se exaurir por não ser mais que um clichê desprovido de sentido: o romance corre o risco de designar um objeto sem forma e sem fundo. Inclusive o processo de globalização que se expressa geralmente em inglês ou em globish testemunha do apagamento do termo de “romance” em proveito do de “ficção”, assinalando assim toda a virtualidade do literário. De fato, é bem a questão essencial do “valor”, e nossa

incapacidade toda pós-moderna em avaliar o que se refere ao literário e ao não-literário que são assim recolocados em questão pela precarização até do gênero que quis colocar em cena a humanidade, a sociedade, o povo, o fato social em uma corrida desenfreada para ter sempre mais realidade. Ao extremo do real se aloja o virtual, como o não-ser sustenta o ser.

Jeanne Truong posiciona uma poética da precariedade fundada sobre o despedaçamento e o inacabamento do humano. Sua obra, ainda bem jovem, é um testemunho sobre a precariedade da atividade literária desde agora condenada a sobreviver no espaço subterrâneo das *entre-duas* estações?



Tsuruko Uchigasaki

PANORAMA

Acrílico sobre tela,
30cm x 30cm, 2012



Olhar do Canadá

*Comércio da língua e Francofonia:
que lições retirar dos
Commonwealth studies?*

*Commerce of language and
Francophonie: which lessons can be
drawn from Commonwealth studies?*

Simon **HAREL**

Professor titular do
Departamento de Literatura
Comparada da Faculdade
de Artes e de Ciências,
Universidade de Montreal.
Montreal, Quebec, Canadá.

simon.harel@umontreal.ca

Tradução de
Ana Rossi

Resumo

O estado atual da Francofonia internacional que coloca em evidência a noção de diversidade cultural parece-me uma bela maneira de evitar levantar questões prementes. Ao invés de expressar o desejo desta diversidade, pois a Francofonia, oposta à americanização da cultura, é capaz de hospedar um verdadeiro hibridismo cultural, convém interrogar a falsa unanimidade que corresponde a esta definição conveniente de uma identidade com-partilhada. A partir deste esforço que permite modelar o médium da linguagem, pode-se pensar em fazer da Francofonia uma realidade discursiva ao invés de um a priori. Convém romper com uma definição da Francofonia que favorece um modelo autofocado (a metrópole, o Estado-Nação, irradiando, claro, da França, a partir dos quais, por círculos concêntricos, expressões da diferença cultural francófona se manifestam).

Palavras-chave: Francofonia, pós-colonialismo, hibridismo cultural.

Abstract

The current state of the worldwide Francophonie emphasizes the notion of cultural difference in a way that seems to represent, in my opinion, an attempt to avoid formulating otherwise pressing questions. Rather than expressing our desire for diversity – in terms of a Francophonie that, unlike the Americanization of culture, is capable of welcoming a true cultural hybridity – we ought to interrogate the false unanimity that corresponds to this wellmeaning definition of a shared identity. Starting with this effort, which enables us to fashion a language, it is possible to make the Francophonie a discursive reality, rather than an a priori assumption. We ought to break away from the definition of the Francophonie that privileges the self-centered model based on the metropolis, the nation-state spreading its influence – France, naturally – out of which expressions of francophone cultural difference emerge in concentric circles.

Keywords: Francophonie, post-colonialism, cultural hidridity.

Quero expressar um mal-estar. Será que a noção de Francofonia é um acordo de trouxas? Claro, a noção de Francofonia é de uso fácil quando se refere às instituições que têm como papel regulamentar e decretar o que é a cultura. Assim, as universidades, as diferentes formas da instituição literária, os governos promovem com o maior entusiasmo esta Francofonia que teria, acredita-se, belos dias diante dela. Uma outra noção testemunha disto, que tem a felicidade de agradar, e tem se tornado um clichê de toda política cultural: a diversidade seria uma dos componentes desta Francofonia que deveríamos saudar.

A priori, nada tenho contra a Francofonia, mas para ser honesto, nada justifica que eu lhe faça um juramento de fidelidade. A questão que me coloco hoje é límpida: em que medida uma noção, como a da Francofonia, é de uma utilidade qualquer para o escritor? Se aceitarmos não levar em conta as grandes celebrações institucionais, como no caso do Encontro da Francofonia que aconteceu no Quebec após as celebrações dos 400 anos desta cidade, a Francofonia poderia estar na base de um imaginário fecundo? Esta referência às comunidades imaginadas (ao papel do imaginário em toda narração de si e dos outros) não é nova. Um conhecido autor, Benedict Anderson (BENEDICT, 1991) faz referência a isto, já que seu projeto consiste em repensar os limites do estado nacional, a levar a sério a *mise en récit*

(ou se preferirmos: a enunciação) dos pertencimentos que “nos” tornam sujeito de tal nação. Sobre este assunto, Arjun Appadurai (APPADURAI, 1996), inspirando-se no pensamento de Benedict Anderson, afirma que tais comunidades imaginadas não poderiam se ater apenas ao aspecto coletivo. Segundo o antropólogo, conviria explorar, ao lado das comunidades imaginadas, a função das vidas imaginadas na era da modernidade tardia. A tese do antropólogo seduz. As formas de pertencimento tradicionais (da família ao estado) se esvaem pouco a pouco. As representações territoriais e imperiais da nação se desmoronam no contexto de uma descolonização que começou pouco depois do final da Segunda Guerra Mundial. Assim, a nação não seria mais o princípio fundador de uma legitimidade política, linguística, ou cultural. Conviria levar em conta a existência de transnacionalismos que representam tantas e tantas bases instáveis em um mundo que está governado por reformulações, muitas vezes violentas, da economia de mercado em um contexto de mundialização.

O que tem a ver em toda esta história a noção de Francofonia que é a expressão de um fazer coletivo com sotaques de De Gaulle, noção que não consegue mascarar uma pontada de anglofobia? Quais são os motivos que podem nos conduzir a utilizar esta noção, se preciso for? Eis uma questão que gostaria de colocar. Enfim, a Francofonia está em condições de interrogar seu próprio passado e os recalques da história coletiva que, de maneira nada idílica, representam um patrimônio comum? Para dizê-lo claramente, a Francofonia está em medida de questionar sua fundação colonial (isto significa certamente estudar o franco-centrismo da Francofonia), e em seguida seu fundamento pós-colonial atual? Fenômeno interessante que poderá alimentar a reflexão o fato de não ser indiferente que meu propósito seja enunciado no contexto do Quebec: testemunho de uma indecisão identitária colocada entre uma afirmação nacional e um legado pós-colonial que ainda não é fácil de delimitar: da conquista em 1763 às reivindicações atuais das Primeiras Nações.

Mas voltemos a minha interrogação primeira, à surpresa do escritor face a uma noção tão fugaz quanto a Francofonia. Esta última pode ser a fonte de um desejo duradouro de escrever? Acredito que não. Assim, a Francofonia, apesar dos apelos à diversidade cultural, permanece antes de tudo uma noção cujo nativismo identitário é um traço marcante. Em suma, a Francofonia se baseia sobre o compartilhamento de uma língua comum. Mas, observa-se bem a fraude que representa esta afirmação, porque qualquer sociolinguista, ao estudar as formas de expressão do francês no mundo, constatará, bem mais que uma diversidade (isto é, uma variedade de expressões idiomáticas), um verdadeiro fosso. Apesar do que se diz, o francês falado no Quebec e na França não é o mesmo. Quanto à expressão escrita, muitas vezes ela diverge. Nós podemos, claro, sonhar a respeito de um novo reerguimento da língua francesa no Quebec, fazendo valer que a busca de uma pureza linguística hexagonal nos tornaria melhores. Mas este propósito de intelectual, supondo que ele mereça alguma atenção (o que eu não acredito), nunca foi coroado de sucesso na história do Quebec. Quanto a este nativismo identitário cuja fonte linguística é predominante, a literatura do

Quebec dos últimos anos nos indica bem o caráter conflitual destes pertencimentos a respeito dos quais a noção de Francofonia apresenta uma utilidade relativa.

A este respeito, coloquei em evidência, em outras ocasiões, o aspecto conflitante das letras do Quebec na medida em que as figuras do enraizamento, da preservação do patrimônio cultural, do elogio à sobrevivência da Francofonia na América do Norte não me parecem mais, muito felizmente, representar temáticas que ainda tenham um pouco de sentido (HAREL, 2007-2008, p. 25-41). Sem ser pertinente encarmos uma polêmica, convém notar a pluralidade dos fundamentos linguísticos e imaginários que (re)fundam a literatura do Quebec. No início dos anos oitenta, costumava-se apostar nas escritas migrantes. Estas eram o sinal de um deslocamento fundamental de perspectiva porque a literatura do Quebec, em sua forma institucional, reconhecia, por intermédio de prêmios, celebrações, trocas internacionais, a importância da deambulação, das desterritorializações que são, lembremos Gilles Deleuze, a forma de toda literatura menor. Este elogio das escrituras migrantes enfraqueceu-se. Mas outras enunciações vêm à luz do dia no início dos anos 2000: as práticas culturais autóctones (cujas manifestações literárias, isto deve ser dito, são ainda embrionárias) tornaram-se objeto de uma leitura e de uma escuta atenta¹. Acontece o mesmo com o papel desempenhado pelos escritores mundializados (a expressão, eu sei, é desajeitada) que, por diversas razões, não se identificam com a esfera identitária francófona².

Estes autores, que associávamos tradicionalmente à literatura canadense, ou à literatura anglo-canadense, ou, mais ainda, caso este termo não seja muito específico, à literatura anglo-quebequense, são agora lidos, comentados, reconhecidos no contexto do Quebec contemporâneo. Assim, Yann Martel, Rawi Hage, que provém de universos culturais muito diferentes, foram nestes últimos anos os recipiendários de prêmios literários prestigiosos³. Mais eis que nossa reflexão sobre a Francofonia vai de água abaixo. Estes escritores não obtiveram o Goncourt ou outros prêmios prestigiosos. São ladrões de língua que fizeram a escolha pelo inglês (por razões pessoais, culturais, e até institucionais). Estes escritores seriam então traidores à pátria? A menos que eles representam de maneira complexa a expressão de uma Francofonia à geometria variável que não se satisfaz mais do nativismo identitário que eu contestava agora há pouco. Que me compreendam bem a respeito destas questões: seria odioso dizer a respeito de Yann Martel ou de Rawi Hage que eles trocaram o francês pelo inglês. Itinerários, numerosas viagens (e uma educação, que, imagino eu, foi muitas vezes conduzida em inglês) puderam conduzir Yann Martel a privilegiar, para sua obra de escritor, uma outra língua que sua língua materna. Quanto a Rawi Hage, que chegou do Líbano há alguns anos, a escolha do inglês, mais uma vez, corresponde certamente a determinações culturais muito importantes. Mas Rawi Hage, é importante lembrá-lo, é também um estudante na Universidade do Quebec em Montreal, que redige uma tese de doutorado na área das artes visuais. E Yann Martel, apesar de sua discrição lendária, não se proíbe intervir sobre sua obra em francês em Montreal ou em outro lugar. Convém então

1 | A este respeito, notemos a École d'été oferecida pelo Centre d'Études et de Recherches Internationales (CERIUM), da Universidade de Montreal, sob a direção de Sarah Henzi e de Isabelle St-Amand, sob o título: *Littérature autochtone du Canada et du Québec: réflexions sur la politique et la culture* (Literatura autóctone do Canadá e do Quebec: reflexões sobre a política e a cultura).

2 | Pensamos espontaneamente em Yann Martel e em Rawi Hage. Voltarei a este ponto.

3 | O Book Prize, para Martel; o IMPAC Dublin Literary Award, para Hage.

matizar a reflexão em curso, e se colocar mais uma vez a questão da utilidade do francês quanto a estas vidas imaginadas que descrevia Arjun Appadurai em seu *Après la globalisation*⁴.

Eu anunciava, no início deste artigo com certa impetuosidade, que a Francofonia era um acordo de trouxas. Queria, graças a esta forte expressão, dar a entender que o elogio, a celebração de uma língua nativa, a lembrança de referências culturais comuns, o prazer de manusear as palavras traduziam um repertório de lugares comuns. Parece-me, de fato, que a valorização da Francofonia remete, na maioria dos casos, ao desejo de restaurar uma potência passada. Sem duvidarmos, a expressão da Francofonia seria o apanágio de uma consciência melancólica lamentando tempos antigos onde a afirmação de um universalismo em francês era de regra. Podemos afirmar que a utilização elogiosa da Francofonia, a título de motivo identitário, é inversamente proporcional à sua importância institucional, econômica, e social? Em outros termos, a Francofonia é a expressão de uma nostalgia em relação a este mundo autofocado que representou, e que representa ainda a França? Será que ela está em medida de abordar as manifestações de uma cenografia pós-colonial, retomando a expressão de Jean-Marc Moura (MOURA, 1999)?

Retomo a fábula que submetia no início deste artigo. Imaginemos este escritor quebequense que, após um certo número de trânsitos culturais, reaparece sob um outro nome de pluma, com uma outra identidade linguística na praça de Paris, digamos nas Edições Gallimard. Que pensar desta lenda urbana que corre em Montreal: para ser publicado em Paris um autor quebequense deve primeiro mudar de nome, riscar qualquer referência ao Quebec, mandar traduzir o seu romance em edição de autor ser publicado em Nova Iorque, Sydney ou Londres, traduzir-se novamente em francês em Paris... para ser reconhecido? A Francofonia seria um acordo de trouxas? Imaginemos que este autor seja objeto de uma crítica elogiosa nas páginas literárias do *Le Monde*. Imaginemos, apesar de tudo, que a história que estou contando a vocês seja a de um Romain Gary pós-colonial, nascido em Montreal, que se faz passar por outro, conhecendo o sucesso e devendo manter uma fraude para poder sustentar um mito literário. Seria um *alias* de Réjean Ducharme que, por intermédio de um testa de ferro, teria elaborado uma obra singular que se atribui hoje em Bruxelas, Lyon ou Montreal, a este escritor australiano solitário do qual nunca vimos outra coisa que uma fotografia amarelada feita em seu apartamento em Melbourne? Seria este escritor neozelandês, vivendo hoje recluso na Malásia, cuja obra, teria, diz-se, influenciado, antes da hora, os escritos de um Coetzee? Este escritor de origem desconhecida que eu tenho prazer de manter o mito, não seria um Hubert Aquin que, em seu ímpeto, teria decidido render-se ao inimigo e ser publicado em inglês de maneira a ir mais rápido e dominar a língua do Mestre?

Estas figuras de escritores imaginários não são ridículas a priori. Elas testemunham do destino singular do escritor que tem como tarefa a de se reinventar a cada vez que escreve. O escritor não está enraizado, atado, preso nas malhas. Ele não está irremediavelmente sujeito ao território, à língua, à identidade. O escritor cria. Isto significa dizer que

o estatuto do escritor francófono não pode ser apenas uma condição de mal-estar. A menos que se veja a Francofonia como uma plataforma institucional que se desloca de país em país ao ritmo de seus encontros e de seus palavrórios, convém perguntar-se o que ela quer dizer concretamente. Há pouco, fazia referência à figura do escritor em trânsito cujas efabulações (mudanças de nome, de identidade civil, de língua) eram o sinal de infidelidades. Eu sublinhava que a escolha do inglês, estratégia editorial repleta de duplicidade, contribuía sem dúvida para dar a este escritor quebequense, recluso em sua “quase América”, um pouco do glamour do centro de Paris. A escrita é, claro, um projeto, mas é preciso tentar, no melhor dos casos, viver disto.

Tomemos alguns exemplos recentes. Rawi Hage publica em 2006 *De Niro's Game*⁵, romance traduzido há pouco pelas Edições Boréal de Montreal, que conhece um grande sucesso. Críticos literários francófonos e anglófonos sublinham o impacto deste livro. Rawi Hage, que mencionei há pouco que era estudante em artes visuais na UQUAM (Universidade francófona e urbana de Montreal), recebe em 2008 o International Impac Dublin Award, prêmio literário mais importante se levarmos em conta a dotação de 100.000 Euros. Este prêmio é oferecido a todo escritor que publicou um romance, não importando a sua nacionalidade, nem a primeira língua em que foi publicado. Assim, Andreï Makine foi finalista em 2008, Tahar Ben Jelloun recebeu este prêmio em 2004, e Michel Houellebecq para *Les particules élémentaires*⁶ em 2002. Como constataremos agora os nomes dos finalistas são prestigiosos. Em 2007, Julian Barnes, John Maxwell Coetzee, Cormac McCarthy, Salman Rushdie. Em 2004, Paul Auster, William Boyd, Rohinton Mistry. Em 2002, Margaret Atwood, Carlos Fuentes. Em 2000, Toni Morrison, Philip Roth. Em 1999, Don DeLillo.

Um outro exemplo me permitirá afinar esta reflexão sobre o reconhecimento dos escritores, quer se trate do círculo restrito da Francofonia, quer se trate do que chamamos da área dos *Commonwealth Studies*. Yann Martel é um escritor canadense nascido em Salamanca em 1963. Filho de pais quebequenses francófonos, Yann Martel vive sua infância em diversos lugares: do Oeste canadense aos Estados Unidos, sem esquecer a América Central e a Europa. Continuando seus estudos universitários na Universidade Trent, Yann Martel publica, desde 1996, um romance que tem como título *Self*⁷ que conhecerá um sucesso de crítica significativo. O itinerário desde então ficou conhecido. Após a publicação de seu terceiro romance, *Life of Pi*⁸, Yann Martel se torna um escritor renomado. Ele faz parte destes raros escritores globalizados que, como Paul Auster ou Salman Rushdie, são considerados autores híbridos, sem referência identitária singular. Em 2002, Yann Martel recebe o famoso Man Booker Prize. A obra está nomeada para obter o Commonwealth Writers Prize for Best Book. Eis o que se pode chamar de um imenso sucesso.

Deve-se reconhecer, a propósito do Quebec contemporâneo, que nossos “sucessos” provém raramente da área literária que permanece um lugar de criação confidencial, por assim dizer. Isto não significa evidentemente que a literatura daqui é menos interessante!

5 | *O Jogo de Niro.*

6 | *As partículas elementares.*

7 | *Eu mesmo.*

8 | *A vida de Pi.*

Isto quer talvez dizer, no entanto, que a literatura daqui corresponde a motivos narrativos e poéticos que não se inserem na continuidade dos Grandes Relatos literários e dos metadis-cursos narrativos oriundos do mundo anglo-saxão.

Para dizê-lo claramente, críticos sem dúvida um pouco maldosos e cétricos puderam pensar, e não ousarem dizer, que Yann Martel escrevia uma obra conforme em todos os pontos a modelos narrativos dominantes e normativos tributários dos grandes discursos críticos na moda: da ecologia às problemáticas apresentadas pelos estudos culturais e pós-coloniais nas universidades americanas, australianas e inglesas. Para dizer ainda mais claramente, tais críticos decididamente maldosos considerariam que a obra de Yann Martel é apenas uma receita, uma espécie de relato cenarizado segundo os modos mais recentes do Hollywood pós-colonial anglo-saxão. Pode-se receber este argumento e se interrogar se de V.S. Naipaul a Rushdie, sem esquecer de Derek Walcott, Nadine Gordimer, ou Rohinton Mistry, grande escritor canadense, existe uma receita literária à qual, nós, escritores quebequenses, não subscrevemos. Pode-se também adotar um ponto de vista amargo e dizer que os antigos *Commonwealth Studies*, que se transformaram há pouco nos estudos pós-coloniais, sabem decididamente acolher escritores que, à primeira vista, parecem estrangeiros à sua comunidade de origem.

A questão merece mais uma vez ser colocada. Quais são os fatores institucionais, já que se trata aqui de prêmios literários internacionais sobre os quais um escritor pode legitimamente contar caso ele queira viver de sua pluma, e obter um reconhecimento simbólico na área da instituição literária? Eu mencionaria que, na área literária, nossas criações não visam à exportação. Pensaremos, sem dúvida, que a expressão é escandalosa; acrescentaremos que até a noção de indústria cultural deve ser tomada com cautela. Faremos valer que a Francofonia não se preocupa com este comércio. No entanto, a área dos livros, perguntem ao editor que publica seus livros, é uma empresa comercial.

A este respeito, o estado atual da Francofonia internacional, que coloca a tônica sobre a noção de diversidade cultural, me parece uma bela maneira de evitar levantar questões mais que delicadas. Ao invés de expressar o desejo desta diversidade, já que a Francofonia, oposta à americanização da cultura, é capaz de hospedar um verdadeiro hibridismo cultural, convém nos interrogarmos sobre a falsa unanimidade que corresponde a esta definição conforme uma identidade compartilhada. A Francofonia não corresponde a uma realidade objetiva. É absolutamente inútil fixá-la em uma área institucional. Ela é uma realidade imaginada por locutores que se engajaram em transações de linguagem. Os escritores trabalham constantemente este material enunciativo e retórico. A partir deste esforço que permite modelar o médium da linguagem, torna-se viável fazer da Francofonia uma realidade discursiva, ao invés de um a priori. Convém romper com uma definição da Francofonia que favorece um modelo autofocado (a metrópole, o Estado-Nação irradiando, claro, a França, a partir dos quais, em círculos concêntricos, expressões da diferença cultural francófona se manifestam).

Além disto, nada adianta reivindicar, por meio de um manifesto a propósito de uma literatura-mundo em francês, a degradação de uma literatura francesa imperial. Apesar das intenções dos escritores em busca de uma literatura francesa liberada de seu pacto exclusivo com a nação terem razão de recusar este centro que representa a literatura franco-francesa, deve-se ter a honestidade de admitir que este debate está ultrapassado. No âmbito dos *Commonwealth Studies*, a emergência da literatura-mundo não esperou para acontecer. Ela apareceu desde o final dos anos cinquenta para melhor contestar em seguida seu pertencimento ao antigo Império britânico. Não se trata de um atraso histórico quando nos referimos à Francofonia, mas de um verdadeiro subdesenvolvimento cultural que proíbe estudar os fundamentos pós-coloniais da Francofonia. Enquanto a Francofonia não ousará ligar a questão política à questão literária, ela permanecerá um museu exótico. Enquanto a Francofonia mantiver a prevalência da língua francesa como fundamento do pertencimento nacional ou plurinacional, ela manterá de maneira edificante o princípio de uma identidade composta (podemos ser quebequense francófono, originário do Líbano, do Egito, do Vietnã, da Suíça ou da Martinica e falar a mesma língua, como se esta última representasse um fundamento indiscutível do pensamento). Esta declinação virtuosa dos fundamentos territoriais e identitários da Francofonia (é francófono aquele que fala francês) não coloca em questão o princípio da autocategorização que a Francofonia instaura de maneira normativa. Assim, a norma hexagonal (seja a língua, ou expressões literárias) é sempre atual.

Pode-se, claro, submeter que o plurilinguismo, forma atual da modernidade tardia, modifica a fundo estes critérios de pertencimento nacional e linguístico. Pode-se, sendo otimistas, acrescentar que a hegemonia franco-francesa se atenua pouco a pouco. Permitam-me duvidar. A política do francês na área da Francofonia está associada a este princípio que consiste em se colocar ao serviço da língua francesa, de sua sobrevivência, o que justifica todos os discursos culpabilizadores e moralizadores. Ouvem-se muitos destes discursos no Quebec, em particular nos meios políticos que, sob o pretexto de defender a Francofonia, culpam o bom povo fazendo valer sua passividade a respeito da subida do inglês e da americanização cultural. Não se pode ter cultura, como não se pode ter literatura, se elas estão submetidas à nostalgia de uma origem grandiosa hoje degradada, ao desejo de restaurar esta origem sob a forma de discursos utópicos que expressam a ideia purista de uma língua francesa, ou ainda, como expressava Nicolas Sarkozy nos idos de sua Presidência, de uma política de renascimento cultural. Claro, talvez seja ainda pertinente colocar no âmbito dos valores ditos franceses, a democracia, a universalidade, a igualdade. Mas este propósito não é mais uma vez ingênuo na medida em que ele escamoteia totalmente esta dimensão pós-colonial que, sob a forma dos conflitos, constitui o essencial dos *Commonwealth Studies*?

Deve-se então escrever, como os autores do manifesto *Pour une littérature-monde en français*⁹: “Ao mesmo tempo um vento novo soprava além da Mancha, e impunha a evidência de uma literatura nova em língua inglesa singularmente em sintonia com o mundo

9 | Para uma literatura-mundo em francês.

que estava nascendo. Em uma Inglaterra rendida à sua terceira geração de romances woolfianos – isto significa dizer como o ar que circulava ali estava ficando impalpável -, jovens brincalhões se voltavam para o vasto mundo para respirar um pouco mais. Bruce Chatwin ia embora para a Patagônia, e seu relato tomava ares de manifesto para uma geração de *travel writers* (“Aplico ao real as técnicas de narração do romance para constituir a dimensão romanesca do real”). Depois eles se afirmavam em uma impressionante algaravia de romances barulhentos, coloridos, mestiços, que expressavam, com uma força rara e com palavras novas, o rumor destas metrópoles exponenciais onde se chocavam, se misturavam, se amalgamavam culturas de todos os continentes. No coração desta efervescência Kazuo Ishiguro, Ben Okri, Michael Ondaatje etc. e Salman Rushdie, que explorava com acuidade o aparecimento do que ele chama os “homens traduzidos”: aqueles que, nascidos na Inglaterra, não viviam mais na nostalgia de um país de origem para sempre perdido, mas se sentiam entre dois mundos, entre duas cadeiras, tentavam de todas as forças de fazer desta telescopagem o esboço de um mundo novo¹⁰.

Esta descolonização das letras inglesas aconteceu desde os anos sessenta. Estas tropicalidades subversivas vieram à tona depois dos críticos proclamarem *The Empire writes back!* Não saberíamos imaginar nada disto no contexto francófono. Não se pode nem imaginar a pertinência desta crítica em um contexto contemporâneo onde os grandes movimentos de descolonização deixaram lugar a constatações muitas vezes amargas que marcam passo, que removem o passado.

Volto a este escritor fictício que reside nos contornos da minha comunicação. Devemos, como poderíamos pensar a propósito das obras de Rawi Hage e de Yann Martel, nos rendermos ao inimigo, trair e desertar? Será possível desertar sua língua materna? Duvido. Mas é certamente possível encarar a instituição francófona como uma mãe de substituição que proporciona os cuidados necessários, que acaricia sabendo-se que esta adoção não convém a você, e para dizer a verdade te indis põe profundamente. Por razões que remetem primeiro ao itinerário pessoal, e ao conhecimento linguístico deles, Hage e Martel escolheram o inglês. E eis que esta escolha se traduz pela obtenção de prêmios internacionais que nenhum escritor quebequense ousaria sequer pensar dentro do espaço francófono. Mal-estar...

O Quebec é reconhecido como um dos mais importantes exportadores de “produtos” culturais no espaço francófono, quer se trate de multimídia, de indústria de jogos em rede, de coreografia, das numerosas manifestações das artes do circo que surgem no Quebec, de artes visuais. Tudo isto se vende porque existem poucas palavras escritas em francês que evocam a cenografia identitária de um francófono hesitando sem cessar entre a lembrança de um passado glorioso e a necessidade de sobreviver, e que o faz recorrer à chantagem institucional de uma língua em vias de desaparecimento. Estes artistas, dançarinos, pintores, coreógrafos não tiveram necessidade da Francofonia no sentido de eles terem necessidade de uma língua que lhes foi imposta sob a forma de um fardo cultural. Estes artistas criam o

10 | Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Édouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, J.M.G. Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfried N'Sondé, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje, Brina Svit, Lionel Trouillot, Anne Vallaeys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Abdourahman A. Waberi. “Pour une «littérature-monde» en français”, *Le Monde*, 15 de março de 2007.

imaginário de uma Francofonia inventada. A este propósito, os artistas, os escritores, os coreógrafos aos quais faço referência despontam todos no exterior (em Londres, Frankfurt, Sydney, Singapura, Hong Kong).

São os verdadeiros criadores transnacionais de uma Francofonia que aceitou de deixar cair a molde identitário de uma língua fetiche que corresponde a este franco-centrismo ultrapassado, vestígio ultrapassado de um colonialismo. Em outros termos, os criadores quebequenses, que são de cultura norte-americana, rapidamente perceberam, um pouco como o escritor fictício que eu colocava em cena, que de nada serve esperar dez anos para ser publicado em Paris; e que é melhor ter corrido ontem para Nova Iorque e Londres, hoje para Tóquio e Sydney, e amanhã... Esta atitude infiel que reivindico, é uma maneira de praticar uma rápida retirada. Melhor do que se render aos restos de um património cultural que deveríamos honrar, a Francofonia não teria como explícita visada político-institucional interrogar, com a maior urgência, esta cenografia pós-colonial que a impede de emergir?

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. Edição revista, Londres: Verso Books, 1991.

APPADURAI, Arjun. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BARBERY, Muriel et al (Org.). Pour une “littérature-monde” en français, *Le Monde*, 15 de março de 2007.

FRANÇOIS, Paré. *Les littératures de l'exiguïté*. Hearst: Le Nordir, 1992.

GARNIER, Xavier. “La littérature francophone, une affaire de style?”, In *Les études littéraires francophones: état des lieux. Actes du colloque 2-4 mai 2002* Lieven D’Hulst et Jean-Marc Moura éd., Villeneuve-d’Ascq: Editora do Conselho Científico da Universidade Charles-de-Gaulle- Lille 3, 2003.

GAUVIN, Lise. *La fabrique de la langue*. Paris: Seuil, 2004.

GLISSANT, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

HAREL, Simon. *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*, Montreal: VLB Editor (Le soi et l’autre), 2006.

_____. “Les loyautés conflictuelles de la littérature québécoise”, dans *Québec Studies: Textes, territoires*, traduction: (dé)localisations / dislocations de la littérature anglo-québécoise, Inverno de 2007/Verão de 2008: 44, p. 25-41.

_____. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montreal: XYZ (Théorie et littérature), 2005.

MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: Le Seuil, 1999.

RUSHDIE, Salman. “La littérature du Commonwealth n'existe pas”, in *Patries imaginaires*. traduit par Aline Chatelin, Paris: Christian Bourgois, 1993.



Tsuruko Uchigasaki

VERMELHO

Acrílico sobre tela,
34cm × 50cm, 2013



Olhar de Moçambique

*Literatura francesa: patrimônio
mundial de letras e artes.
Mito ou realidade?*

*French Literature: world patrimony
of arts and letters. Myth or reality?*

César **CUMBE**

Professor da Universidade
Pedagógica de Maputo.
Maputo, Moçambique.

climbe@voila.fr

Resumo

A literatura francesa constitui um legado patrimonial (re)conhecido nos cinco continentes pelo seu caráter emancipador, humanista, engajado e visionário. As hibridades identitárias (origens búlgara, argelina, marroquina, russa...), social (origens camponesa, burguesa, operária, comerciante...), cultural (literatura, pintura, teatro, cinema) e religiosa (católicos, protestantes, judeus...) dos escritores franceses, se refletem de maneira exemplar na pluralidade da respectiva produção literária. Enfim, a apropriação do francês praticado na África negra contrasta a abertura literária da França que por um lado vê potencialidades em autores africanos que escrevem no francês da metrópole (francês veicular) e por outro lado vê decadência em autores africanos que escrevem no francês local (francês vernacular) colocando assim os escritores africanos de língua francesa num dilema de ter que optar entre escrever “à maneira africana” para conquistar o leitorado plurilingue do sul ou escrever “à maneira europeia” para conquistar o leitorado monolíngue do norte.

Palavras-chave: literatura, patrimônio, letras, artes, mito, realidade.

Abstract

Franco-French literature constitutes a patrimonial legacy (re)recognized in all five continents due to its emancipating, humanistic, engaged and visionary character. Identity hybridity (Bulgarian, Argelian, Moroccan, Russian origins...), social origins (peasantry, bourgeoisie, working class, traders...), cultural (literature, painting, theatre, cinema) and religious background (catholic, protestants, Jews...) of the Franco-French writers, are reflected in an exemplary manner in the plurality of the respective literary production. However, the appropriation of the French practiced in Black Africa contrasts the literary opening of France that, on one hand sees potential in African authors that writes in metropolitan French (vehicular French) and, on the other hand, sees decay in African authors writing in local French (vernacular French) thus placing francophone African writers in a dilemma of having to choose between writing "the African way" to conquer the southern multilingual readership or write "the European way" to conquer the northern monolingual readership.

Keywords: literature, patrimonial legacy, humanities, art, myth, reality.

La littérature joue un rôle capital dans la conscience que la France prend d'elle-même et de sa civilisation. Aucune autre nation ne lui accorde une place comparable. Il n'y a qu'en France où la nation entière considère la littérature comme l'expression entière de ses destinées.¹

1 | Ernst-Robert Curtius citado por Luc Pinhas, *Éditer dans l'espace francophone*. Paris: Alliance des Éditeurs Indépendants, 2005, p. 31.

2 | Pascale Casanova citada por Luc Pinhas, *Éditer dans l'espace francophone*. Paris: Alliance des Éditeurs Indépendants, 2005, p. 32.

3 | A revista "Notre Libraire" já consagrou números literários focalizados sobre países: Literatura do Zaire (nº 63), do Benim (nº 69-124), do Mali (nº 75-76), da Costa de Marfim (nº 86-87), da Guiné (nº 88-89), do Congo (nº 92-93), da República centro-africana (nº 97), dos Camarões (nº 99-100), do Gabão (nº 105), do Níger (nº 107), de Cabo-verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe (nº 112), de Moçambique (nº 113), das Maurícias (nº 114), de Angola (nº115), etc.

4 | A revista "Notre Libraire" já consagrou números literários focalizados sobre zonas geográficas: África negra (nº 125-126), Caraíbas (nº 106- 127), Oceano Índico (nº 104).

A literatura, em tanto que produção, consumo e intercâmbio, confere uma grande reputação à França e em particular à Paris, "capital mundial das letras" e "porta de entrada do mercado mundial de bens intelectuais"². Esta invejável sublimação nos leva a questionar se estamos perante um mito ou uma realidade atestada. Partindo do princípio que cada país³, continente⁴, língua⁵ e sexo⁶ tem sua própria tradição literária, é legítimo questionar o que é que determina o sucesso do pressuposto legado patrimonial literário universal e intemporal da França. Em outras palavras, o que é que escrevem de tão especial os escritores africanos de língua francesa até ao ponto de conquistar leitores além-fronteiras? Como é que escrevem? Por que é que escrevem? Para quem é que escrevem? Para encontrar elementos de resposta a estas perguntas espinhosas, por um lado examinaremos o percurso de alguns escritores franceses, suas obras, ações e influências, com particular destaque para Paul Éluard e sua obra intitulada "Poemas para todos" publicada em 1959; por outro, examinaremos o percurso de alguns escritores franco-africanos, suas obras, ações e influências, com particular destaque para Lye Mudaba Yoka e suas obras intituladas "O coveiro"⁷ e "Kinshasa, sinais de vida"⁸. Analisaremos igualmente os canais de edição, difusão, distribuição e comercialização da produção literária francófona e estrangeira traduzida em francês.

5 | A revista "Notre Libraire" já consagrou números literários focalizados sobre a língua francesa (nº 108), inglesa (nº 152), espanhola e portuguesa (nº 80).

6 | A revista "Notre Libraire" já consagrou números literários focalizados sobre a voz da mulher (nº 117-118-172); Marina Yaguello, embora não necessariamente com um enfoque literário escreveu um ensaio sociolinguístico da condição feminina intitulado "Les mots et les femmes" em 1978 e um outro focalizado sobre a problemática do sexo das palavras intitulado "Le sexe des mots" em 1989.

7 | YOKA, Lye Mudaba. *Le Fossoyeur et sept autres nouvelles*. Paris: Hatier, 1986.

8 | YOKA, Lye Mudaba. *Kinshasa, signes de vie*. Paris: L'Harmattan, 1999.

9 | PLOQUIN, Françoise; HERMELINE, Laurent; ROLLAND, Dominique. *Littérature française. Textes officielles*. Paris: Hachette, 2000, p.2.

10 | FAYOLLE, Roger. "D'une histoire littéraire à l'histoire des littératures", SCOLIES, 1972, p.20.

11 | Pensemos na criação do Instituto de Literatura e de Técnicas artísticas de massa dirigido por Robert Escarpit na Universidade de Bordeaux.

12 | Pensemos no Concurso da melhor novela em língua francesa organizado pela agência de Cooperação Cultural e Técnica e Rádio França Internacional desde 1972.

13 | BUGÜL, Ken. "Écrire aujourd'hui: questions, enjeux et défis". Notre Libraire nº 142, Octobre-décembre 2000, p.6.

14 | Antonin Artaud (1896-1948), escritor e dramaturgo, teve uma trajetória atormentada e dolorosa; Émile Chartier (1868-1951), professor anticonformista, poeta em prosa, polemista feroz, epistolário, memorialista e esteta, terminou a sua vida na cadeira de rodas; Georges Bataille (1897-1962), teve uma vida tumultuosa, com uma mãe deprimida e um pai sífilítico, cego e paralisado; Louis Althusser (1918-1990), escritor e ensaísta, passou toda a sua vida entre cadeia e psiquiatrias; Louis Aragon (1897-1982), só conheceu o segredo de sua filiação aos 20 anos, um pouco antes de partir para guerra, durante toda a vivência anterior a mãe sempre se apresentou como irmã mais velha, etc.

15 | Avril de Sainte-Croix (1855-1939), jornalista e escritora, militou pelo feminismo, pacifismo e defesa das prostitutas; Paul Éluard (1895-1952), poeta surrealista, militou pelo comunismo e por uma poesia mais social (simples, direta, ousada, acessível); Simone de Beauvoir (1908-1986), filósofa, professora e escritora, militou pela condição da mulher, contra a opressão, a discriminação e a exclusão.

Escritores de língua francesa no hexágono e em África negra: análise sincrônica e diacrônica

Para os críticos literários, do ponto de vista diacrônico, a literatura pode ser definida como o "conhecimento vivo de autores que escreveram textos marcantes"⁹ em diferentes épocas ou correntes literárias. Porém, do ponto de vista sincrônico, este conhecimento implica conhecer a vida, a obra, a visão, a ação e a influência do autor na sua geração literária ou em um determinado momento histórico (ontem, hoje e amanhã). Importa sublinhar que a literatura em tanto que arte da linguagem compreende "produção, consumo e intercâmbio"¹⁰ tanto no seio da elite letrada assim como no seio das massas populares¹¹ semiletradas explorando múltiplas formas estéticas, temáticas literárias e técnicas artísticas. É interessante notar que a história literária francesa oferece muitos exemplos de gênios literários anticonformistas que se demarcaram deliberadamente das elites culturalmente dominantes dos seus tempos, tal é o caso de Jean-Jacques Rousseau que se opôs aos enciclopedistas, à Arthur Rimbaud, à Nietzsche, à Jules Vallès, à Oscar Panizza.

Hoje em dia, um pouco por todo lado no mundo, multiplicam-se exemplos de escritores anticonformistas que se opõem aos regimes das elites culturalmente e politicamente dominantes dos seus países através de obras literárias se fazendo ouvir além-fronteiras em língua francesa¹² para denunciar a injustiça, a exclusão social, a guerra, a corrupção, os ladrões da independência (Yoka Lye Mudaba, 1986, Zaire), os coveiros da juventude (Ibrahima Sall, 1986, Senegal), a animalidade dos tiranos (Cheikh C. Sow, 1986, Senegal), o reino do pitão e do Mercedes preto (Kitia Touré, 1986, Costa de Marfim), a valsa das estrelas no betão frio (Baba Moustapha Chade), o Estado surdo-mudo (Sony Lab'ou-Tansi, 1986, Congo), a esponja dos brancos (Senouvo Agbota Zinsou, 1986, Togo), preconceitos ridículos (Alexis Goma-Loufouma, 1986, Congo), etc.

No fundo, do ponto de vista pragmático, escrever uma obra literária ou para-literária é agir e transcender épocas, lugares e autores levantando uma série de questões que Jean-Paul Sartre (1948) coloca nestes termos: o que é a literatura? O que é escrever? Por que escrever? Para quem escrever? Na mesma linha de pensamento, Ken Bugul¹³ questiona: escrever hoje é diferente de escrever ontem ou de escrever amanhã? Escrever hoje é diferente de não escrever hoje? Escrever hoje é uma paixão, uma necessidade ou um dever? E escrever para quem? E escrever o quê? E por que escrever? E como escrever? E quem pode escrever? E quem deve escrever? E quem escreve hoje? É preciso escrever para história, pelo dever da memória, para hoje ou para amanhã?

Uma análise sincrônica e diacrônica permite constatar que os escritores de língua francesa tanto do hexágono assim como da África negra procuram responder às preocupações do cidadão comum através das suas obras. Muitos destes escritores tiveram vivências cruéis¹⁴, uma experiência militante¹⁵ e uma preocupação permanente de despertar a humanidade através da literatura. Efetivamente, para muitos destes escritores a literatura milita a

favor da liberdade e contra todas as injustiças, pois, lembra Jean-Paul Sartre (1948:176), “o pessoal literário se recruta grosso modo no mesmo meio que o pessoal político (...) o escritor tem deveres para com o Estado”. Não obstante, a realidade africana revela que o compromisso do escritor é mais com o cidadão e não com Estado. Antes pelo contrário, o escritor africano escreve para desabafar, gritar, criticar, resistir e denunciar o que vai mal no seu Estado, perigando assim a sua própria vida, muitas vezes sujeita à ameaça, exílio, prisão, incerteza e até assassinato. O escritor africano, consciente das limitações do acesso à leitura na África, procura explorar diferentes gêneros literários (romance, novela, teatro, conto, poesia, testemunha, autobiografia...) e outras formas de comunicação (crônicas satíricas, ensaios...) como nos revela o exemplo do escritor congolês, Lye Mudaba Yoka¹⁶ que apresentamos em seguida.

Lye Mudaba YOKA: Mestre da palavra e da escrita

Importa salientar que na África, assim como no Oceano Índico e nas Antilhas, a literatura se inspira do fundo imemorial da oralidade, do plurilinguismo, de máximas populares e da antroponímia autóctone. Lye Mudaba Yoka não escapa à regra. Na sua estreia literária, “Le fossoyeur”¹⁷, 1º prêmio do concurso melhor novela de língua francesa¹⁸, mergulha o leitor de maneira incisiva na greve dramática dos coveiros do “cemitério periférico”¹⁹ de Kyadi, agastados de enterrar desumanamente “cadáveres periféricos inocentes” auferindo “salários periféricos”. Mas a greve dos coveiros é apenas uma porta de entrada, pois o leitor descobre e testemunha o drama quotidiano de toda “gente periférica” que vive nos “bairros periféricos” entregue à sua sorte confrontados à injustiça, à inveja, à vingança, à violência, ao feitiço, às tensões étnicas, à assassinações e prisões arbitrários, à pena de morte. Coisa interessante neste texto, o autor valoriza a linguagem popular²⁰, os nomes autóctones²¹, a tradição²² e as máximas populares²³. “Le fossoyeur” começa com o discurso do corajoso coveiro grevista²⁴ e termina com uma sábia máxima popular²⁵ pronunciada pelo filho, Mwamba, único jovem universitário da zona que estuda direito e sonha acabar com a injustiça que afeta toda “gente periférica”, os esquecidos, os “Deixado Atrás”²⁶.

Mestre da palavra e da escrita, Lye Mudaba Yoka, é também mestre da “semiótica quotidiana”²⁷. Na sua obra “Kinshasa, signes de vie”²⁸, o autor procura decifrar os códigos, os signos e as máscaras onipresentes em Kinshasa, “Europa Negra dos poetas africanos”²⁹ assombrada não só por almas de “defuntos periféricos”, mas também por almas de defuntos literários, religiosos, políticos..., entre os quais destaca o seu próprio pai Mayerenge-Musamba Yoka (1890-1995), o escritor Sony Lab’ou Tansi (1947-1995), o jornalista e escritor Lomami Tchibamba (1914-1985), o Cardinal e militante da consciência africana Joseph-Albert Malula (1917-1989), o músico e fundador da orquestra “African-Jazz” Joseph Kabasele (1930-1983), o militante da independência e da unidade nacional Patrice Emery Lumumba (1925-1961). Nesta obra, a nossa atenção se centrou no capítulo “Ombres en lumière (Évocations)”, pelo seu interesse literário combinando conto, canto, novela, história de vida, testemunha, autobiografia,

16 | Lye Mudaba Yoka, nasceu em Kinshasa em 1947. Doutorado em Letras pela Universidade Paris III (Sorbonne), é autor de várias obras de ficção, laureado de vários prêmios nacionais e internacionais, professor no Instituto Nacional das Artes, Coordenador da Sociedade dos Direitos de autor, Presidente da ONG “Observatório da Cultura Urbana” e Consultor no Ministério da Cultura e das Artes da república do Congo.

17 | YOKA, Lye Mudaba. *Le fossoyeur (nouvelle)*. Paris: Ed. Hatier, 1975.

18 | Concurso organizado pela Agência de Cooperação Cultural e Técnica e Rádio França Internacional desde 1972, inicialmente destinado para África negra e para Oceano Índico, posteriormente alargado para América, Europa, Ásia e Oceânia.

19 | Os termos entre aspas são usados literalmente pelo autor e traduzidos do francês para o português.

20 | Com destaque para o uso de neologismos (“grever” no lugar de “faire grève”...), de palavras raras ou arcaicas (bicoque no lugar de “cabane”, case no lugar de “maison”, cachot no lugar de “prison”...), de expressões típicas (“gardiens des tombes contre tous les voleurs de l’indépendance”, “le mauvais Blanc”, “maires-épouvantails sans mot de passe”...

21 | Nomes de pessoas (Bidjiziem’, Djiziem’, Ziem’, Mwamba), de lugares (Kyadi, Bomengo), de etnias (Mus’ito), de objetos tradicionais.

22 | Os hábitos e costumes locais, os mitos e lendas, a força dos defuntos, o respeito pelos anciãos.

23 | Para exaltar a sabedoria, a esperança, a ingenuidade e a inocência da “gente periférica” dos “bairros periféricos” que tem os seus próprios centros.

24 | Que se pronuncia nestes termos: "Je ne travaille pas aujourd'hui! Oh! Ce n'est pas une grève! La grève est strictement interdite. Alors je ne grève pas, je proteste moi-même (...)". É de notar que ao longo do texto, o cozeiro narra fatos vívidos sem nunca se identificar pelo seu próprio nome. Esta omissão reforça simultaneamente o caráter ingrato de sua profissão e a sua solidariedade com os outros cozeiros anônimos. A omissão do nome próprio é observável igualmente com o Senhor administrador do distrito (mauvais blanc), o Missionário da paróquia e o presidente da câmara (voleurs de l'indépendance) para marcar uma certa distância e de certo modo desprezo. Por que se interessar ao uso do nome próprio no texto de Lye Mudaba Yoka? Porque, "Dar o nome, pôr o nome, sempre foi assunto de interesse para o africano". RIBEIRO, Armando. *Valores da Linguagem e antroponímia. Estudo sobre a língua changana*. Maputo: Paulinas, 1998, p. 131.

25 | "La révolution, c'est comme une main. Un doigt seul, le pouce ou l'index, ne peut rien faire. Mais refermez tous les doigts ensemble: c'est un poing. La révolution, c'est ce coup de poing sur la table branlante de l'injustice", p. 11.

26 | Título do álbum de Mário Maciliau, jovem fotógrafo moçambicano, com textos dos escritores Mia Couto e Ondjaki.

27 | Termo utilizado pelo autor para se definir ele próprio.

28 | YOKA, Lye Mudaba. *Kinshasa, signes de vie*. Paris: Ed. Harmattan, 1999.

29 | Metáfora utilizada pelo autor, p. 132.

30 | O autor evoca o ritual de cerimônias fúnebres marcadas por cânticos autóctones, danças étnicas, hábitos e costumes locais, diálogo com os defuntos, protocolo familiar ou tribal...

denúncia. As personagens evocadas neste capítulo são apenas um pretexto para mergulhar o leitor na História e nas histórias do Congo onde o autor enaltece os valores da tradição³⁰, da linguagem³¹, da memória coletiva³², sem porém omitir o drama da guerra, da violência urbana, da greve, do desemprego.

Escritores de língua francesa: cidadãos do mundo

A dimensão planetária da literatura francesa é realçada pela experiência dos autores no estrangeiro em viagens de lazer (Paul Éluard, 1895-1952, dá volta ao mundo em 1924); de estudos (Jean-Paul Sartre, 1905-1980, continua sua formação filosófica no Instituto Francês de Berlim); de trabalho (Michel Butor, 1926, é professor de letras no Egito, em Manchester, em Genebra, nos Estados Unidos, na Austrália) e de exílio político (Georges Bernanos, 1888-1948, se refugia no Paraguai, no Brasil e na Tunísia). Para além da rica experiência de vida no estrangeiro, o caráter planetário da literatura franco-francesa é reforçado pela heterogeneidade dos próprios escritores em termos identitários (origem búlgara para Júlia Kristeva, argelina para Albert Camus, marroquina para Alain Bidou...); sociais (origem camponesa para Émile Chartier, burguesa para Michel Alexandre, operária, comerciante...); profissionais (professora para Simone de Beauvoir, banqueiro para Guillaume Appolinaire, médico para Louis Aragon, jornalista para Avril de Sainte-Croix...); culturais e religiosos (católicos, protestantes, judeus, muçulmanos...) que se refletem numa produção literária diversificada, abrangente, crítica e humanista. É de salientar que o legado antroponímico estrangeiro entre os escritores franceses é também uma grande mais-valia não desprezível das potencialidades da literatura francesa além-fronteiras nos valores que ela veicula e no diálogo entre as culturas.

Importa acima de tudo destacar a obra "Poemas para todos" de Paul Éluard que revela de maneira exemplar a preocupação dos escritores franco-franceses pelos direitos humanos e pela vida quotidiana do cidadão comum nas suas diferentes facetas. Na visão deste gênio literário, "o poeta tem o mundo, a história para partilhar com todos e os problemas de todos para resolver"³³. O seu reportório poético aborda assuntos sociais, políticos e morais, sempre com mensagens de esperança e de bons ensinamentos. Entre os vários títulos se destacam: *O dever e a inquietação* (1917); *Poemas para Paz* (1918); *Capital da dor* (1926); *A vida imediata* (1932); *As mãos livres* (1937); *O livro aberto* (1940); *Poesia e verdade* (1942); *Poemas políticos* (1948); *Uma lição moral* (1949), *Homenagens* (1950), etc. Como se pode depreender, estes títulos não só marcam o grito do poeta revoltado contra as atrocidades da sua época, como também testemunham o impacto da sua ação poética no passado, no presente, no futuro e no mundo. Paul Éluard, numa conferência dada na Espanha em 1936, defendia que "todos os poetas tem o direito e o dever de assumir que estão profundamente comprometidos com a vida dos outros, com a vida comum"³⁴ ou simplesmente com a humanidade.

Quanto aos escritores africanos de língua francesa, em particular os da África negra, importa salientar que a maior parte deles, incluindo o próprio Lye Maduba Yoka, se

formaram na França e são mais hostis, críticos e sensíveis aos regimes de ditadura dos seus países. Muitos deles chegaram até a assumir altos cargos na academia (professores), na política (conselheiros), na cultura (membros da UNESCO). Na sua maioria são publicados fora dos seus países. Apesar de se inspirarem dos grandes mestres do Norte que até citam nos seus textos³⁵, não perdem de vista a sua identidade literária africana que se manifesta não só nos temas abordados, mas também na legitimação do francês língua africana (Pierre Dumont, 1990), no qual escrevem sem complexos muitas vezes dando a entender que se distanciam ou se opõe do francês da metrópole. Embora os puristas da língua francesa acusem os escritores africanos de serem responsáveis da decadência do bom uso da língua, o fato de serem difundidos e até residirem no Norte, mostra que são “bem vistos” e de certo modo são continuadores das causas nobres que os próprios seus homólogos franceses defenderam e continuam a defender.

Leitores e recepção da literatura de língua francesa

É sabido que a língua francesa é falada por mais de duzentos milhões de locutores repartidos pelos cinco continentes, dos quais mais de dois terços não são nem franceses nem europeus. Como se pode notar, os potenciais leitores da literatura de língua francesa estão fora do hexágono e nem sequer cabem nas estatísticas oficiais da Agência intergovernamental da Francofonia. Por conseguinte, a literatura de língua francesa não só erra pelo mundo ao encontro de outras culturas como também contribui para a influência do espírito literário francófono na conquista da liberdade e do bem-estar da humanidade, dando assim uma face mais humana à atual mundialização galopante, hegemônica e monolíngue. Obviamente, se questionar sobre o leitorado e a recepção da literatura de língua francesa é levantar a problemática do domínio da língua francesa e da alfabetização no espaço francófono. É levantar igualmente a problemática da norma linguística francesa perante outras variedades linguísticas. Porém, na visão dos escritores franceses, em particular de Paul Éluard com a sua obra “Poemas para todos”, existe uma vontade deliberada de tornar a literatura mais acessível ao grande público quebrando todo tipo de barreiras (linguísticas, étnicas, geográficas). Até certo ponto, a missão do escritor é tão nobre que, lembra Paul Éluard (1962:9), escrever (poemas, contos, romances, novelas...) é “abrir verdadeiramente ao homem uma porta maior” e humanizar o mundo.

Os escritores francófonos, mesmo nos países que estão confrontados com uma taxa de alfabetização bastante fraca, com problemas de fome, de seca e da guerra, se inscrevem no mesmo paradigma de ação literária com a preocupação de salvaguardar e de preservar o patrimônio oral (Amadou Hampâté Bâ, Mali), de denunciar o abuso do poder e a violação dos direitos humanos (Mongo Béti, Camarões), de encenar criticamente a vida quotidiana com mensagens de esperança (Lye Maduba Yoka). A divergência temática entre os escritores francófonos representa um ganho para o leitorado que aprecia as diferentes propostas literárias respondendo às suas inquietações ou curiosidades sem limites.

31 | Uso de línguas vernáculas, máximas populares e expressões idiomáticas...

32 | Enaltecimento dos bem-feitos das celebridades políticas, literárias, humanistas, artísticas supracitadas.

33 | ÉLUARD, Paul. *Poèmes pour tous. Choix de poèmes 1917-1952*. Les éditeurs français réunis. Paris: 1962, p. IX.

34 | Dictionnaire des auteurs, Tome 2, p. 104.

35 | Lye Maduba Yoka cita Roland Barthes, Greimas na sua obra *Kinshasa, Signes de vie*, p 135; Gabirel Manessy, *Le Français en Afrique Noire. Mythes, stratégies, pratiques*, Paris, Harmattan, p. 192, cita L.C. Prat que constata que “no que diz respeito ao francês literário, o código da língua é rigorosamente o mesmo, tanto para Gide, Medou Mvomo, Camus, Mongo Beti, Saint-Exupéry, Cheick Hamidou. O que muda, é o código do uso”.

Conclusão

No fecho desta reflexão inacabada sobre potencialidades da literatura francesa – entre decadência e renovação, importa referir que a dimensão patrimonial da literatura francesa se deve por um lado, ao talento dos grandes autores que marcaram diferentes épocas e correntes literárias, mas também por outro lado, pelo contributo da França na formação de escritores e intelectuais africanos, na promoção, difusão, distribuição e comercialização das suas obras no mercado internacional a partir dos editores franceses que atraem igualmente autores belgas, suíços, canadenses, sem perder de vista os diferentes eventos de renome em torno do livro (Salão do livro) ou ainda concursos literários para estimular o gosto pela escrita. O inventário das particularidades do francês escrito e falado na África negra (Senegal, Mali, Níger, Costa de Marfim, Togo, Benim, Burkina Faso, Camarões, República centro-africana, Tchad e Ruanda) atesta a apropriação, a renovação e a adaptação da língua francesa para expressão dos valores da africanidade (neologismos, máximas populares, expressões idiomáticas). Não obstante, é preciso reconhecer que o fosso entre o francês das elites letradas (formadas em França) e o francês dos iletrados representa uma certa decadência, pois é responsável do fracasso escolar onde a norma de referência é o francês do hexágono. Enfim, o pano de fundo da literatura, tanto no norte assim como no sul, está muito além das preocupações estéticas, estilísticas e retóricas.

Referências Bibliográficas

AMAR, Yvan. “Les littératures francophones”, in *La Francophonie Fresque et mosaïque*. Paris, Centre de Documentation Pédagogique, 1996.

ANGRAND, Pierre. *Victor Hugo raconté par les papiers d'état*. Paris: Gallimard, 1961.

BOMPIANI, Laffont. *Dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*. Tome II, Paris, Robert Laffont, pp 104-105.

BRUNNEL, Pierre (dir). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Poitiers: Éditions du Rocher, 1988.

DOUBY, Georges (dir). *Histoire de la France. Des origines à nos jours*. Paris: Larousse, 1995.

ELUARD, Paul. *Poèmes pour tous*. Choix de poèmes 1917-1952. Paris: Les Éditeurs Français Réunis, 1959.

FAYOLLE, Roger. D'une histoire littéraire à l'histoire des littératures, *SCOLIES n°2 1972*, Cahiers de Recherche de l'École Normale Supérieure.

JUILLARD, Jacques; **WINOCK**. *Dictionnaire des intellectuels français*. Paris: Seuil, 1996.

MARTIN, Patrice; **DREVET**, Christophe. *La langue française vue d'ailleurs*. Casa Blanca, 2001.

PINHAS, Luc. *Éditer dans l'espace francophone. Législation, diffusion, distribution et commercialisation du livre*, Paris, Alliance des éditeurs indépendants.

PLOQUIN, Françoise; **HERMELINE**, Laurent; **ROLLAND**, Dominique, *Littérature française. Les textes essentiels*. Paris: Hachette FLE, 2000.

ROUDINESCO, Elisabeth. L'inconscient et ses lettres, *Action Poétique*, n° 45, 1970, p. 46-68.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature*. Paris: Folio, 1985.



Tsunaka 2012

Tsuruko Uchigasaki

CÉU ABERTO

Acrílico sobre tela,
140cm x 140cm, 2012



Olhar do Brasil

*Parêntese de Sangue – tradução
e interculturalidade no contexto
afro[franco] brasileiro*

*Parentheses of blood – translation
and interculturality in the brazilian
african[french] context*

Junia **BARRETO**

Professora Adjunta do
Departamento de Teoria
Literária e Literaturas
do Instituto de Letras da
Universidade de Brasília (UnB).
Brasília - Distrito Federal,
Brasil.

juniabarreto@unb.br

Resumo

A tarefa tradutória em torno do texto dramático *La Parenthèse de sang* (1981) do congolês Sony Labou Tansi para o português do Brasil suscita complicações em sua transferência linguística (e cultural), ou seja, na passagem da língua fonte para a língua alvo. O estranhamento causado pelo distanciamento geográfico, histórico e cultural desses espaços, ambos entrecortados pelas marcas do colonizador, impõe o exercício de uma tarefa tradutória muito além da transposição semântica, a fim de que as malhas da escritura possam ser melhor compreendidas pelo público (leitor/expectador). O lugar do tradutor aí se metamorfoseia e se renova, interage com o do artista, alçando-o ao lugar de criador. A partir da experiência tradutória da peça de Labou Tansi no âmbito acadêmico - sem o recurso de sua representação cênica, se pretende aqui apontar e pensar algumas das dificuldades suscitadas na tarefa tradutória, assim como refletir sobre seu papel enquanto agente de interculturalidade, produtora de encontros e afrontamentos entre culturas.

Palavras-chave: Tradução, Interculturalidade, Pós-colonialismo, Outro.

Abstract

The translation task around the dramatic text *La Parenthèse de sang* (1981) by the Congolese Sony Labou Tansi into Brazilian Portuguese raises complications in its linguistic (and cultural) transference, that is in the passage from source into target language. The strangeness caused by the geographical, historical, and cultural distance of these areas, both intersected by the colonizer's marks, imposes the exercise of a translation task that goes far beyond the semantic transposition in order that the strands of the writing might be better inferred by the public (reader/spectator). The place of the translator then metamorphoses and renews, it interacts with the place of the artist, raising it to the place of the creator. From the translation experience of Labou Tansi's play in the academic scope – without the resource of its performance, one intends here to indicate and deliberate some of the raised difficulties of the translation task, as well as to reflect about its role as an intercultural agent, producer of meetings and encounters between cultures.

Keywords: Translation, Interculturality, Postcolonialism, Other.

Praticamente desconhecido do público brasileiro, Sony Labou Tansi também não circula facilmente no seio de nossa Academia, mesmo que o romancista, poeta e dramaturgo congolês seja considerado um dos grandes expoentes da vanguarda africana, cuja produção se insere, de forma vigorosa, a partir do final dos anos 70, como uma aragem de renovação para a literatura de expressão francesa do século XX.

Sua peça, *Parentbèse de sang* (Parêntese de sangue), objeto de interesse deste artigo e ainda não publicada no Brasil, foi premiada pelo 9º Concurso Teatral Interafricano, organizado pela *Radio France Internationale* juntamente com as radiodifusões de 20 países da África e do Oceano Índico. O texto, que retrata de forma por vezes jocosa as agruras da colonização, foi, não menos ironicamente, publicado na França, em 1981, pela editora Hatier e reeditado em 2002 pela Hatier International.

A peça de Labou Taini, ou sendo considerada enquanto expressão daquilo que se convencionou como *francofonia* ou tendo sido encampada enquanto mercadoria para consumo internacional, representante premiada da “arte negra como uma estética” (Appiah), coloca *em cena* a representação da alteridade - alteridade forjada pela sociedade branca e colonizadora para a cultura e o continente africanos, e também a incapacidade de lidar com a diferença, com o Outro. O texto, escrito vinte anos após a independência da República do

Congo de seu colonizador francês, expressa, numa das variedades da pós-colonialidade africana (aquela que abarca as colônias francesas), as singularidades desse espaço - espaço conjunto, mas também tomado individualmente, rejeitando toda ideia purista de uma cultura africana “unitária” ou mesmo genuinamente africana, mas expressando, sim, a ideia de uma cultura híbrida e de uma identidade rizoma, em oposição a uma identidade de raiz única (Glissant/Deleuze e Guattari).

Assim, pensar a operação tradutória de tal texto para o português do Brasil desvela a dinâmica produzida pela tradução língual no plano literário, mas também a tradução intersemiótica, se pensarmos na representação cênica. A tradução se configura então como fator de interculturalidade, enquanto agente para alcançar o Outro, constituindo-se em um vetor intercultural de identidades, numa verdadeira dinâmica intercultural que implica o conhecimento e o reconhecimento do outro, complementar da expressão de si.

Questões de identidade – O autor

A trajetória de Sony Labou Tansi deixa rastros fulgentes da complexidade que envolve seu próprio pertencimento/ reconhecimento identitário. Homem de uma carreira literária fulgurante e de certa forma meteórica, Marcel Ntsoni nasceu em Kinshasa, na República Democrática do Congo (ex-Zaire – Congo Belga), em 1947, e morreu vitimado pela Aids, de forma precoce, em 1995, em Brazzaville, na República do Congo, onde viveu desde os doze anos.

Dividido entre duas nações separadas pelo rio Congo, filho de um pai zairense e de uma mãe congoleza, Sony aprendeu a língua do colonizador francês ainda na escola. Língua que se tornará a língua de sua escrita e língua pela qual, ele dirá mais tarde, ele próprio fora violentado, dado o choque provocado pela mudança de sua escolarização da cidade de Kinshasa, onde realizava seus estudos em língua materna africana (o *kikongo*), para Brazzaville, onde foi confrontado à imposição da língua francesa em seu cotidiano. Mais tarde, Labou Tansi findou por estudar literatura na *École Normale Supérieure d’Afrique Centrale*, em Brazzaville, tornando-se em seguida professor de inglês e francês nas cidades de Kindamba e Pointe-Noire, assim como se debruçou sobre a pesquisa científica, enquanto responsável pela *Direction Générale de la Recherche Scientifique*.

Sony Labou **Tansi** é então um pseudônimo assumido pelo autor no momento da publicação do seu primeiro romance, *La vie et demie*, editado na França em 1979, revelando sua admiração e homenagem ao poeta congolês Tchicaya U **Tam’si** (cujo verdadeiro nome é Gérard-Félix Tchicaya), considerado como um dos grandes nomes no campo da poesia do continente africano.

A carreira romanesca de Labou Tansi se inicia por uma narrativa na qual o autor tece uma sátira feroz e lúgubre contra um sistema de governo baseado na tortura. *La vie et demie* é uma clara denúncia da ditadura, representada na trama pelos acontecimentos no país imaginário de Katamalanasié. Extrapolando o romance de estreia – vale assinalar que o

autor publicará grande parte de sua obra sob a égide de grandes nomes do mercado editorial francês, como *Seuil* e *Hatier* -, temas como o da corrupção do poder e as possíveis formas de resistência para combatê-lo figurarão doravante no cerne da produção laboutansiana, seja ela de cunho narrativo, dramático ou lírico.

Da mesma forma, consistiu numa de suas maiores inquietações o futuro dos países africanos de forma geral, o que levou Labou Tansi a manifestar, em 1993, sua preocupação com a juventude da África, então confrontada a problemas de penúria extremada. À época, declarou em entrevista concedida durante o Congresso Internacional de Literatura, em Erlangen, na Alemanha, que “na maior parte dos países da África, o ensino não funciona, as universidades são fechadas, os ambulatórios não dispõem de medicamentos”¹. O autor denuncia que mesmo na era da pós-colonialidade (sufixo que, segundo Appiah, implicaria sempre um gesto de abertura de novos espaços) os países africanos haviam se tornado o depósito da Europa, que os submergia com seus dejetos tóxicos. A África figuraria, então, como um não-espaço, um espaço tolhido de se realizar plenamente. Em entrevista, Labou Tansi afirmou que

*os dirigentes atuais empurram a geração ascendente a transformar-se em mendigos, os assistidos e pedintes da Europa. Eles são encorajados em tal empreendimento pela própria Europa que preconiza os princípios da democracia, mas que financia os ditadores, verdadeiros algozes.*²

Seu espírito crítico e contestatório fez com que muitos de seus trabalhos fossem censurados em diversas ocasiões, anunciando não somente o engajamento do autor com as palpéries da sociedade congoleza, assim como o homem político que estava por vir.

Labou Tansi se projeta na política no final dos anos 80, ao lado de Bernard Kolelas. Denuncia a *Françafrique* [Françafrika], a partir de um discurso tido como africanista e anti-francês, e contribui para a destruição de alianças, algumas das quais serviram ao sucesso dos próprios prêmios literários do autor. Labou Tansi chega a fundar um movimento partidário oposicionista (o MCDDI – *Mouvement Congolais pour le Développement de la Démocratie Intégrale*) ao governo da situação (o regime comunista de Denis Sassou Nguesso) e, mais tarde, nos anos 92, torna-se deputado, mas se indis põe logo em seguida com o presidente Lissouba, tendo seu passaporte confiscado em 1994. As restrições impostas às viagens ao estrangeiro impedirão Labou Tansi e sua esposa, então cientes de terem contraído Aids, de procurarem tratamento no estrangeiro, ocasionando assim a morte do casal no ano seguinte, o óbito do autor precedendo em 15 dias o da esposa.

Após sua morte, assim como tantos outros autores africanos que emergiram e alcançaram sucesso (como Yambo Ouologuem, Calixte Beyala e outros), a obra de Labou Tansi passou a ser questionada e caiu na *era da suspeita [l'ère du soupçon]*. Muito se falou sobre uma escrita a diversas mãos. Ainda em vida o autor foi acusado de ter pilhado *Cem anos de*

1 | Tradução nossa. Em francês: [...] dans la plupart des pays d'Afrique l'enseignement ne fonctionne pas, les universités sont fermées, les dispensaires ne disposent pas de médicaments. Entrevista concedida à profa. da FAU Universität Erlangen-Nürnberg, Dr. Pierrette Herzberger-Fofana. Disponível em: <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1099slt.html>

2 | Tradução nossa. Em francês: Les dirigeants actuels poussent la génération montante à devenir des mendiants, des assistés et quémandeurs de l'Europe. Ils sont encouragés dans cette entreprise par l'Europe elle-même qui prône certes les principes de la démocratie, mais finance les dictateurs, de véritables bourreaux. Ibidem.

solidão, de García Márquez, para construir seu romance *La vie et demie*. Labou Tansi nunca escondeu a influência da obra de García Márquez em sua criação, mas parte da crítica evocou a tênue fronteira entre intertextualidade e plágio, na tentativa de deturpar o escritor. Esta e outras polêmicas foram ignoradas pelo autor, que não se posicionou publicamente.

Ganhador de inúmeros prêmios literários, como o Grande Prêmio Literário da África Negra, pelo romance *L'Anté-peuple*, em 1983, ou a Palma da Francofonia, pelo romance *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, em 1985, hoje nome de prêmio literário na França – o *Prix Sony Labou Tansi des lycéens*, esse artista pluridisciplinar (dramaturgo, romancista, poeta, mas também professor, pesquisador e homem político), publicado em diferentes línguas, quando interrogado sobre sua identidade e seu estado civil, assim se colocava:

*Começo sempre dando meu estado civil o que prova que sou
pretencioso ou suportável.*

Ofício: Homem

Função: Revoltado

Nacionalidade: Afro-humana

Nome: Sony Labou Tansi.³

3 | Tradução nossa.

Em francês:

Je commence toujours par
donner mon état civil
Ce qui prouve que je suis
prétentieux ou supportable.

Métier: Homme

Fonction: Révolté

Nationalité: Afro-humaine

Nom: Sony Labou Tansi

In: <http://laboutansi.crdp-limousin.fr/Sony-Labou-Tansi-5-.html>

Se a sátira e a crítica políticas percorrem a produção literária do escritor em suas últimas obras, temas como o amor, vida e morte também se fazem recorrentes. A língua de Labou Tansi pode surpreender e soar como agressiva ao leitor desavisado. Ela é forte e causa efeito, ao mesmo tempo em que luta por uma nacionalidade e denuncia tudo o que não segue o curso esperado dos valores humanos. Homem de uma identidade no mínimo bipartida – duas origens, duas línguas, dois países, dois nomes, dois continentes –, a alteridade do autor ecoa e se faz denunciar dentro do texto, expressando os efeitos da colonização.

A referência a seu nome no espaço nacional, território de marcas linguísticas e culturais marcadamente portuguesas, remete imediatamente o ouvinte, o leitor ou mesmo o eventual expectador de sua obra a um desconhecido e inquietante espaço geográfico, que invoca o imaginário africano, implicando assim outras especificidades socioculturais e outras línguas.

Outra língua que não a nossa e que não era também língua primeira do lugar das origens de Labou Tansi, mas a língua do colonizador francês. Uma língua francesa que ele utilizará, certamente, com a *couleur locale*, embora permanecesse a língua da força, mas também uma língua de força que permitiu editorialmente que a obra do autor circulasse por um espaço francófono maior e, a partir daí, através dessa língua forte, pudesse ser traduzida em outras línguas de culturas outras. Diferentemente da maioria da primeira safra de escritores africanos a alcançarem reconhecimento e com tendência a imitar os modelos franceses, dos quais estavam impregnados por suas leituras, Labou Tansi se propõe a *soprar as palavras*, a

*syntaxe, assim como se sopra o vidro*⁴, criando sua própria língua, como constatamos no texto irreverente e contestador de *La Parenthèse de sang*, que também desvela as interferências existentes entre estilo oralizado e língua literária.

A peça

Em 1981, tomado pelas agruras da colonização e da descolonização, o autor transcria em sua peça a luta pelo poder e os absurdos do totalitarismo e da prática da violência. A peça não é construída em atos, mas se apresenta em quatro noites e uma manhã, alternadamente anunciadas pelo prólogo, que em sua abertura noticia o parêntese de sangue e de entranhas de um século doloroso. Como em um jogo de futebol, jogo de crianças - que são como jogos de fim de mundo -, um jogo baixo de futebol (jogo ao qual a África nada apita) opõe os Onze do sangue contra os Onze das entranhas, no qual uma regra elementar se impõe: não passar a bola a um jogador marcado. Como todos estão marcados, a quem então fazer o passe da carne, a quem fazer o passe do estado civil, o passe da identidade? “Nós o faremos a você”, diz o Prólogo ao leitor/espectador e, por fim, ele divulga que o louco, velho conhecido, será o árbitro da partida, pois ele apita ao contrário.

Na trama, sob um regime sanguinário qualquer, o herói Libertashio (mito de uma identidade libertária que se revela inapagável), já morto e enterrado, encontra-se ainda perseguido de forma insana pela milícia da ditadura, que constrói a e acaba por acreditar na ideia de que ele permanece vivo. Herói de nome emblemático e metafórico do anseio popular – a liberdade -, sua incessante perseguição, mesmo após a morte, cala pela força tudo e todos cuja voz seja dissonante da voz do estado ou de seus usurpadores. A preservação do mito, daquele que ainda precisa ser encontrado e purgado, apesar de morto, serve à manutenção da máquina do poder.

Não há lógica aparente para os numerosos assassinatos empreendidos pelos soldados do estado ao longo da trama, que não só matam a família e aqueles próximos a Libertashio, como matam uns aos outros na busca do controle do poder. O poder é indissociável da organização social, mas não há qualquer regra no jogo para gerir o poder, o que o torna fundamentalmente mortal.

Nos muitos sentidos possíveis inerentes ao título da peça, *Parêntese de sangue*, está o parêntese do próprio texto, do texto em si, com o enredo inaugurado por uma atmosfera de guerra, renunciando o sangue derramado nas primeiras ações praticadas pelos soldados, superexcitados, e se encerrando com a violência de um fuzilamento geral, sem precedentes na estória. O enredo se desenvolve, então, no tempo de um breve parêntese, espécie de intervalo entre o derramamento de sangue, verdadeiro interlúdio, interregno desgovernado pela apropriação do poder. Em clima de fim de mundo, o único sobrevivente à matança se inscreve, portanto, na perspectiva de possível mudança e transformação.

Na abertura da Terceira noite, o Prólogo assim define o parêntese:

4 | Ver entrevista de Sony Labou Tansi a Pierrette Herzberger-Fofana. À l'écoute de Sony Labou Tansi, écrivain. *Mots Pluriels*, No. 10, Maio de 1999. Disponível em: <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1099slt.html>

*Há tantas mortes. Não se sabe mais de qual morrer. E à beira de tudo isso, tipos que gritam a você: “Por favor! Façam-me esse passe de sangue.” Pode-se entender mais longe: façam-me esse passe de consciência, esse passe de ódio, esse passe de medo, esse passe de esperança, esse passe... esse passe... esse passe... E esse tipo que pede um passe, já é o “outro-você”. E o lugar onde guardamos o “outro-nós” se chama parêntese. O infernal parêntese, que nos deixa nas mãos da náusea, e que se fecha, que se fecha. – Ou então que se abre, que se abre. [...]*⁵

5 | Tradução nossa. Texto fonte: *Il y a tellement de morts. On ne sait plus laquelle mourir. Et au bout de tout cela, des types qui vous crient: « S'il vous plaît ! Faites-moi cette passe de sang. » On peut entendre plus loin: faites-moi cette passe de conscience, cette passe de haine, cette passe de peur, cette passe d'espoir, cette passe... cette passe... cette passe... Et ce type qui demande une passe, c'est déjà « l'autre vous ». Et la place où nous gardons les « autres-nous » s'appelle la parenthèse. L'infernale parenthèse, qui nous laisse aux mains de l'écoeurement, et qui se ferme, qui se ferme. – Ou bien qui s'ouvre, qui s'ouvre. [...]. TANSI. La Parenthèse de sang, p. 42.*

O poder da peça *Parêntese de sangue* parece emanar, sobretudo, do misto do burlesco e do trágico, da farsa e do drama, do conflito entre as dimensões bestiais e humanas do ser humano. Rica em polissemia, o autor coloca em cena uma trama constituída por um verdadeiro círculo de vícios, o todo afundado em um espaço imundo e de imundices que, apesar do contexto de guerra civil no continente africano, extrapola fronteiras e parece estranhamente familiar se transposto a outros contextos, na medida em que a perda de referências pode conduzir à mais extrema violência.

Teatro e Tradução

Enquanto arte, o teatro é sobretudo espetáculo, performance, atuação de comediantes diante de espectadores que o assistem, em trabalho corporal, exercício vocal e gestual, representando em uma cena, geralmente acompanhada de cenário específico, o todo inserido em local apropriado e destinado à dramaturgia. Assim, não está necessariamente ligado a um texto previamente escrito e nem desencadeia necessariamente a publicação de um texto escrito. Mas, se o teatro é antes de tudo a performance que o constitui, é também o texto impresso, que não pode ser considerado nem como origem de tudo nem como autoridade absoluta. O texto deve ser considerado em sua especificidade, ou seja, como objeto de leitura e como uma proposta escrita para o espetáculo. Texto à espera da cena, da representação, mas também texto-obra, objeto literário.

Assim, pensar a tradução no teatro implica duas vertentes particulares: a operação tradutória – do texto na língua fonte para o texto na língua alvo, processo que envolve o registro linguístico; e a operação tradutória – do texto na língua fonte para o texto na língua alvo acrescido de representação cênica, abarcando assim um outro sistema sógnico, inscrito no campo da dramaturgia – escrito e expresso por atores, gestualidade, guarda-roupa, cenário, iluminação, música, fatores e elementos relacionados à cena em si. A especificidade do sistema sógnico do teatro acresce de materialidade visual e sonora o sistema textual do campo literário, fazendo com que a tradução de determinado texto seja operada com o acréscimo e a sustentação de outros signos.

Algumas considerações se fazem prementes acerca das complicações suscitadas nas duas operações tradutórias de *Parenthèse de sang* – a linguística (do texto francófono para o texto lusófono), sobretudo, e aquela potencial, que acresce à tradução linguística a

intersemiótica, ou seja, do texto à cena. Tais apontamentos pretendem observar a dinâmica introduzida pela tradução literária enquanto fator de interculturalidade como agente para ascender ao Outro e ao compartilhamento; o texto literário constituindo-se então em um vetor intercultural de identidades.

Como a língua portuguesa não está incluída no rol das línguas nas quais a peça *La Parenthèse de sang* foi publicada, as reflexões aqui expostas sobre o processo tradutório envolvendo a operação de transposição do corpus em francês para o português se deram a partir de uma vivência estritamente acadêmica e não ainda editorial ou performática – pela vivência cênica.

Antes de adentrar o texto propriamente dito, é preciso considerar que Labou Tansi era um homem do teatro e que em 1979 fundou a trupe ‘Rocado Zulu Théâtre’, na cidade de Brazzaville.

Em *Parêntese de Sangue* as dificuldades de tradução linguística advém sobretudo da bicultura que pesa sobre Labou Tansi, da mistura de referências, uma espécie de babel de línguas e culturas, que revela sua complicação através dos inúmeros *jeux de mots* que atravessam o texto, das expressões em línguas outras, das palavras e expressões em línguas/dialetos desconhecidos, dos nomes próprios dos personagens, etc. Se pensarmos na tradução intersemiótica que ocorre a partir da representação cênica, umas das dificuldades que se aí configuram são, principalmente, as didascálias e a contextualização ou não da negritude e do contexto africano.

A trama se desenvolve em quatro noites e uma manhã, como já anunciado. Portanto, não há atos, mas passagens de tempo, pontuadas por noites e manhã. O prólogo, personificado, figura discursivamente no início de algumas das grandes divisões da peça. O lugar da ação da trama não deixa dúvidas. O prólogo anuncia o espaço africano logo no início e pede pela África, por sua saída do jogo de sangue e entranhas, espécie de *foot-ball* [futebol] estranho, que no jogo das palavras suspende a bola e se transforma num jogo baixo, um *foot-bas* [um fut-baixo], como anunciado em francês. Os *jeux de mots* [jogos de palavras] de Labou Tansi representam uma das dificuldades da tarefa tradutória na tentativa de recriar seus sentidos em língua portuguesa.

A segunda didascália da primeira noite, sugerida no texto da peça, descreve o cenário, no qual figuram três jovens *kambala*, árvore nativa da África tropical, conhecida em português como *iroco*, instalando imediatamente o leitor no espaço africano, contextualizado pela guerra civil, que é configurada desde a primeira didascália:

*O Ângelus da noite soa ao longe. Rajadas de metralhadoras. Cornetas. Atmosfera de guerra.*⁵

Pensando a operação tradutória na direção da performance, se impõe aí, assim como em outras didascálias, a decisão de tomá-las a termo através do uso ou não dos diferentes

5 | Tradução nossa. Texto fonte: *L'Angelus du soir sonne au loin. Rafalles de mitraillettes. Clairons. Atmosphère de guerre.* TANSI. *La Parenthèse de sang*, p. 5.

signos impostos pela representação, pelo espetáculo, ao serviço dessa *mise en scène* do espaço africano e da atmosfera de guerra.

Quanto aos nomes próprios de alguns personagens, é grande o estranhamento causado ao leitor/expectador lusófono, de nomes como Kalahashio, Ramana, Aleyo, Yavilla, Martial-Makaya e mesmo o próprio Libertashio. A trama é entrecortada pela alusão a outros nomes de personagens – pois alguns deles são imaginários, sejam Larmonta, Imboulassouya, Kanamasha, Pangashio, Obimashani, Mouschiato, Sassanashio, etc., nomes que complicam e dificultam a leitura, a pronúncia, a memorização e até mesmo o jogo cênico em um espaço lusófono ou até mesmo francófono, língua da escrita do texto.

Traduzi-los ou não traduzi-los? Seriam os nomes próprios traduzíveis? Não se trata pois de aferir aqui sobre a traduzibilidade ou não do nome próprio, questão imanente à difícil tarefa da tradução. Não diremos então – traduzir o nome próprio, mas sim recriá-lo na língua/cultura alvo, como outra unidade linguística qualquer, suscetível de sofrer transformações na passagem da língua fonte à língua alvo. Mas permanece passível de questionamento a pertinência de tal recriação (pois se tratará de um novo nome próprio), o que implicaria uma espécie de domesticação do inquietante referencial congolês, dessa língua “francesa” *couleur locale*, para recriá-los lusófonos, talvez César, Suzana, Moisés, Sônia, Gilberto, etc. Por outro lado, não é um consenso e permanece questionável a premissa de que toda recriação de nomes próprios modifica os sentidos da escritura.

Refletindo nesse mesmo sentido, perguntamo-nos então se uma *mise en scène* da peça com atores não forçosamente negros, sem caracterização explícita do contexto africano, como a de Jean-Paul Delore (França, 2006), feriria (ou trairia) o texto original ou, ao contrário, lhe permitiria uma sobrevida, como apontam Benjamim e Derrida, quanto à traição do texto fonte? O próprio Labou Tainsi trouxe para dentro da escritura o tema da cor militando em torno de que ninguém é branco ou negro, o que vai ao encontro da leitura de Delore.

Há no enredo de *Parêntese de sangue* o personagem do *fou* [o louco], espécie de bufão moderno, defensor implacável do túmulo de Libertashio, a quem é permitido tudo dizer e fazer, até que, no desfecho da trama, na primeira manhã, ao invocar desesperadamente o herói morto diante da milícia, o louco é abatido. O louco dá nome às folhas, come e bebe desmedidamente, e tem um mote que atravessa toda a peça, ao dizer e gritar aos outros personagens, de forma indiscriminada: *Pas sur la tombe de Libertashio*; que foi traduzido por “Sobre o túmulo de Libertashio, não”, cuja fórmula primeiramente proposta foi: “Não em cima do túmulo de Libertashio”. A escolha pela primeira tradução considerou as necessidades da representação cênica e do trabalho dramático do ator (pretendeu-se com isso que a expressão funcionasse como um grito, uma espécie de expressão de ordem, caracterizadora da revolta).

O louco enlouquece a língua e pronuncia o que a didascália de Labou Tansi anuncia como *mot de fou* [palavra de louco]: *Ça respire le Rangamoussa mondongotane*; traduzido por,

“Isso cheira a Rangamoussa mondongotane”, que permaneceu na tradução sem nota explicativa, assim como no texto fonte, quanto ao significado do ‘objeto’/‘coisa’ - seria parte da criação, o delírio do louco, ou seria alguma expressão local não traduzida?

Não é apenas o louco que introduz estranhamentos linguísticos no texto, mas também a figura feminina, no papel da mulher do médico, Madame Portès. Desde o início da primeira manhã, quando os condenados, diante do pelotão pronto para o fuzilamento, estão dispostos em semicírculo sobre o túmulo de Libertashio, ela lamenta junto aos companheiros de infortúnio, em três momentos distintos, proferindo expressões em outra língua, talvez o *swahili/suaili* (idioma banto também falado na República Democrática do Congo, enquanto língua franca), como se fosse uma espécie de rito, de prece e que foi preservado, como no texto fonte, também na tradução para o português:

Moshé manitarouzou asbeni;

Mosbeni mosbena;

*Moshénamani moshéni.*⁷

Outras marcas linguístico-culturais aparecem no texto marcando um *modus vivendi* inscrito a partir de uma cultura determinada. Um dos sargentos que assume a milícia que está à procura de Libertashio solicita quatro garrafas de *koutou-méchang*, uma espécie de bebida alcóolica local que produz efeitos de droga. O *Koutou-méchang* e/ou *Kapa-méchang* se inscrevem na língua, no vocabulário e nos costumes sociais locais; a língua se configurando aí como um espaço revelador e produtor de cultura, não devendo assim, em nossa concepção, ser traduzida na versão do texto para o português. Seguindo a nota do próprio Labou Tansi, foi também incluída na tradução uma nota explicativa do termo.

A força da língua de Sony Labou Tansi surpreende por seu caráter subversivo e inovador. Sua escritura se configura como um meio de libertação, de promoção da arte africana através da criação de formas, poder-se-ia dizer, de certa forma rebeldes. A dimensão sonora de sua língua, assim como sua matéria teatral se revelam poderosas, fazendo entrecostar palavras que ele revira para melhor colocar em evidência o francês (na melhor acepção da língua literária), acrescido de marcas das línguas locais (de estilo oral), num verdadeiro laboratório linguístico de dissecação poética e de autópsia sonora, implementando um dinamismo dialógico à língua francesa. O próprio autor parece incitar tal laboratório, ao dizer: “Escutem! Ultrapassemos nossa língua. Somos mais inteligentes do que ela. Temos mais imaginação. Mais humor. Somos seres humanos.”⁸

Na *mise en scène* de Jean-Paul Delore representada pela “Compagnie LZD-Lézard dramatique”, encenada na França (Limoges) em 2006, o diretor encontrou outra entrada no texto, optando por uma representação encantatória; uma outra circulação possível, fora do espaço cênico e sem uso de seus artifícios. Assim, não foi feita a opção por um jogo de cena,

7 | TANSI. *La Parenthèse de sang*, p. 64,5

8 | Tradução nossa. Em francês: *Écoutez! Dépassons notre langue. Nous sommes plus intelligents qu'elle. Nous avons plus d'imagination. Plus d'humour. Nous sommes des êtres humains.* Entrevista concedida a Monique Blin, do CRDP do Limousin, em 05/10/2007. Disponível em: <http://aboutansi.crdp-limousin.fr/Sony-Labou-Tansi-5-.html>

por encarnações ou personagens. Há apenas vozes e ecos. Num palco tomado por mesas, microfones e alguns objetos, os atores (como já anunciamos, todos brancos nas fotos disponibilizadas do espetáculo) e de cara meio a meio pintadas (de preto e dourado ou de preto e vermelho) – como que mascarados ou preparados para a guerra – foram entregues à magia e à força da única matéria vocal e linguística, retomando, de alguma forma, o texto em si.

Sylvie Chalaye, especialista em teatros africanos e diásporas, antropóloga das representações coloniais e historiadora das artes do espetáculo, acrescenta:

Tudo acontece como se o material sonoro e poético de Sony tomasse lugar num laboratório de língua, num laboratório de criação acústica que ensina os espectadores a escutar de outra maneira e que inventa uma estética linguística.⁹

9 | Tradução nossa. Em francês: *Tout se passe comme si le matériau sonore et poétique de Sony prenait place dans un laboratoire de langue, un laboratoire de création acoustique qui apprend aux spectateurs à entendre autrement et invente une esthétique linguistique.* Disponível em: <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=4652>

No processo intersemiótico da tradução do texto à cena, o diretor parece então ter tentado recriar no palco, a essência do projeto literário de contestação de Labou Tansi, no qual a escrita literária está também à escuta e ao serviço do povo contra as diferentes arbitrariedades do poder e dos absurdos da violência. Na empreitada literária, a estética laboutansiana do texto não economiza imagens, polifonia, polissemia e todo tipo de ambivalências.

Diante dos breves apontamentos aqui enumerados em relação ao processo tradutório, indaga-se sobre como, então, recriar ou reinventar a estética laboutansiana, inserida em um contexto continental e local particulares para outro totalmente díspar. Seria realmente possível transferir culturalmente o texto/a representação do contexto franco-africano ao lusófono, considerando-se a variação de fatos culturais experimentados, de formas de pensar e estruturas mentais anacrônicas?

É um problema intrínseco à tradução, a possibilidade de se transferir dados culturais construídos em uma língua para outra língua. No processo tradutório, transferências e trocas culturais vão sempre ocorrer, mesmo que com intensidades e intenções diferentes. Traduzir, transferir, trocar, transmitir, relacionam e interagem a circulação de textos e de obras de arte. Quanto à escolha da palavra certa, é preciso pensar no tradutor/leitor, que faz da sua tradução uma leitura, a sua leitura, em meio a leituras possíveis de um texto. E irá sempre traí-lo, pois a traição é uma lei/uma condição da tradução; é sua força motriz para a passagem de uma língua a outra, de uma arte a outra, de uma cultura a outra. E assim se faz novo texto, não mais *la parenthèse de sang*, mas recriada *parêntese de sangue*, empreendida pela tarefa de ler, reproduzir e reinventar a escrita laboutansiana em português, mas atenta às artimanhas da escritura e à necessária fruição do texto.

A literatura laboutansiana se origina de alguma forma da experiência da colonização francesa, afirmando assim a tensão com o poder imperial e enfatizando suas diferenças dos pressupostos desse centro imperial (Ashcroft). A língua advinda da violência da colonização francesa se transforma no texto de Labou Tansi em vetor de denúncia da opressão e

cerceamento do outro, que não se colocando mais como vítima da tirania linguística, se apodera dessa língua e faz dela um instrumento transformador. Desse enfrentamento brota então uma literatura não francesa, mas em língua francesa, acrescida de uma *couleur locale*, que revitaliza o campo literário de expressão francesa.

Estando a língua na base da constituição identitária de um povo, ela se constitui como elemento revelador e construtor de alteridades. Nesse movimento, a tradução do texto literário impõe um espaço de relações internacionais e, para além das fronteiras da língua fonte, expõe a dimensão avultosa de seu papel, seu lugar, na interação cultural. A história de todas as culturas, segundo Said, é uma história de empréstimos culturais, posto que as culturas não são impermeáveis (mesmo nas relações entre colonizador e colonizado). Não se trata de considerar propriedade e empréstimo, sujeitos e processos devedores e credores; mas, principalmente, de apropriações, de experiências comuns, de interdependências de todo tipo entre culturas diferentes, das necessidades que essas culturas têm umas das outras, assim como as literaturas, assim como na expressão da língua laboutansiana.

*O problema fundamental para mim reside na seguinte questão: como encontrar uma língua minha no interior de uma língua, de certo, estrangeira, mas que me pertence, como me inscrever, como encontrar meu sonho, a dimensão do meu sonho no interior de uma realidade qualquer que seja ela.*¹⁰

Sony Labou Tansi

10 | Tradução nossa.
Em francês: *Le problème fondamental pour moi réside dans la question suivante: comment trouver mon langage à moi, à l'intérieur d'une langue certes étrangère, mais qui m'appartient, comment accéder, comment trouver mon rêve, la dimension de mon rêve à l'intérieur d'une réalité quelle qu'elle soit.* In : *À l'écoute de Sony Labou Tansi, écrivain.* Entrevista a Pierrette Herzberger-Fofana. In: *Mots Pluriels*, No. 10, Maio de 1999. Disponível em: <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1099slt.html>

Referências Bibliográficas

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura*. 2ª ed. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007

ASHCROFT, Bill; **GRIFFITHS**, Gareth; **TIFFIN**, Helen. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. 2nd edition. London: Routledge, 2002

BOKIBA, André-Patient. La traduction littéraire, vecteur d'interculturalité. *Synergies. Chili*. N° 3, 2007, p. 111-117. Disponível em: <http://gerflint.fr/Base/chili3/bokiba.pdf>

BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*. Bauru, v. 19, nº 1, 1998, p.07-23.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo (eBook)*. www.terravista.pt/IlhadoMel/1540. Editoração, tradução do prefácio e versão para eBook: eBooksBrasil.com, 2003; Trad: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; **GUATTARI**, Felix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Tome 2. Paris : Éditions de Minuit, Coll. Critique, 1980

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996

HAUSSER, Michel; **MATHIEU**, Martine. *Littératures Francophones*. Afrique noire, Océan Indien. Paris: Belin, “Lettres Sup”, 1998.

HAMILTON, Russell G.. A literatura dos PALOP e a Teoria pós-colonial. Conferência de abertura do *IV Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa*, em agosto de 1999, na USP. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/48809/52884>

LABOU TANSI, Sony. *La Parenthèse de sang*. Paris : Éditions Hatier International, 2002

LECUIT, Emeline; **MAUREL**, Denis; **VITAS**, Duško. La traduction des noms propres : une étude en corpus. *Corpus*. 10/2011 Disponível em: <http://corpus.revues.org/2086>

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

*A ficção contemporânea do
Quebec como memória e como
horizonte cultural*

*The Quebec's contemporary
fiction as memory and as
cultural horizon*

Zilá **BERND**

Professora titular aposentada
da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Professora do
UNILASALLE/RGS, Porto Alegre –
Rio Grande do Sul, Brasil.

zilabster@gmail.com

Resumo

O trabalho apoia-se em diferentes teóricos da memória, tais como Paul Ricoeur e Walter Benjamin, bem como em historiadores e sociólogos quebequenses, como Fernand Dumont, Jocelyn Létourneau e Gérard Bouchard, para mostrar que uma série de autores contemporâneos como Francine Noël (*Nous avons tous découvert l'Amérique*) e Sergio Kokis (*Amerika*) projetam uma visão das Américas como utopia de renovação, como Terra Prometida, mas também como distopia, como lugar de fracasso e desencanto em relação aos grandes mitos fundadores. Retomando as palavras de Jocelyn Létourneau, tentaremos ler exemplos da ficção quebequense contemporânea como lugar de reinvenção “de uma nova relação com a cultura, como memória e como horizonte” (Létourneau, 1998, p. 381).

Palavras-chave: memória, ficção quebequense, horizonte cultural, americanidade, utopias americanas.

Abstract

The work relies on diverse theoreticians of memory as Paul Ricoeur and Walter Benjamin, as well as on Quebecois historians and sociologists, as Fernand Dumont, Jocelyn Létourneau and Gérard Bouchard, to demonstrate that a series of contemporary authors as Francine Noël (*Nous avons tous découvert l'Amérique*) and Sergio Kokis (*Amerika*) project a vision of the Americas as a renovation utopia, as The Promised Land, but also as dystopia, as a place of disenchantment about the great founding myths. Going back to Jocelyn Létourneau's words, we will try to read examples of Quebecois fiction as a place of reinvention “of a new relation with culture as memory and as horizon” (Létourneau, 1998, p. 381).

Keywords: Memory, Quebecois fiction, Cultural horizon, Americanité (*Americaness*), american utopias.

*La mémoire qu'on interroge
A de lourds rideaux aux fenêtres
Pourquoi lui demander rien?*

St. Denys Garneau, Monde irrémédiable désert.

Fernand Dumont (1927-1997) publicou um pequeno livro com um título intrigante: *O futuro da memória* (*L'avenir de la mémoire*, 1995) alguns anos antes de sua morte. O que o torna intrigante é o fato de pensarmos, em geral, na memória como herança do passado, enquanto Dumont, sociólogo muito conhecido no Quebec por suas publicações sobre a sociologia da cultura, propõe-se a interrogar o futuro do Quebec ao mesmo tempo em que evoca seu passado, a noção de cultura como herança e, portanto, inseparável da memória. Para esse sociólogo, a luta contra a amnésia no Quebec passa por duas vias aberta à memória: (1) a reconstituição da história onde predomina a prova, a verificação; (2) “o recurso à tradição que, sem credulidade beata às lendas, depende sobretudo de minha pesquisa do sentido, de minhas solidariedades e de minhas recusas” (1995, p. 58)¹. Dessas duas opções, Dumont afirma que ambas podem ser aceitas, o que determinará construções identitárias renovadas. Lembra também que tradição e saber histórico impõem responsabilidades. Quais são estas responsabilidades de que nos fala o sociólogo? As de transformar o passado (saber histórico e tradição) em futuro; de utilizar os vestígios memoriais de todo gênero (inscritos em lendas e em saberes históricos) para iluminar o presente, o que permitirá a abertura da passagem ao futuro.

Nessa mesma linha de raciocínio, Gérard Bouchard propõe a reconciliação entre mito e racionalidade, em *Razão e contradição: o mito em socorro do pensamento* (*Raison et*

1 | A tradução é minha.

contradiction; le mythe au secours de la pensée, 2003). Na tipologia do pensamento proposta pelo autor, é favorecido o que ele chama de pensamento orgânico, que flexibiliza e que induz a negociações indispensáveis entre mito e razão.

O pensamento orgânico “fusionne et impulse” e convida a integrar imaginários coletivos e ideologias, mas também as zonas de silêncio e de sombra que são constitutivas das práticas discursivas e do discurso social de um estado de sociedade.

Note-se, nas proposições desses dois sociólogos das culturas, a necessidade de integração de elementos aparentemente contraditórios como tradição e saber histórico, mito e ideologia, ou seja, construções memoriais na perspectiva da possibilidade de extrair – dessa relação com o contraditório – de um novo sentido e de um novo futuro para a sociedade.

Lembramos também as teses desenvolvidas por Jocelyn Létourneau em *Passar para o futuro (Passer à l'avenir; histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui, 2000)*. O autor retoma em capítulo intitulado “Pour une révolution de la mémoire collective”, um artigo publicado em 1998: “Impenser le pays et toujours l'aimer” onde faz a defesa da necessidade de refletir “en marge de l'histoire pensée et peut-être pensable du pays auquel il appartient”²: o Quebec (1998, p. 364). Tal afirmativa equivale a pedir para que os intelectuais assumam seu papel de participar da construção da consciência histórica, sobretudo no âmbito do que chama “les petites nations”, tais como a província do Quebec, que, não sendo um país, é uma nação no sentido de possuir língua e identidade próprias. O autor rompe com uma linha de pensamento de historiadores contemporâneos, sobretudo Gérard Bouchard, cujas teses tendendo ao nacionalismo são aceitas por uma maioria de intelectuais e também de cidadãos, sem discussão. Assume, desta forma, o papel de criticar os modelos interpretativos que se dão a ler como grandes sínteses ou grandes narrativas unificadoras. Autoproclamando-se crítico do projeto bouchardiano que, segundo ele, não é capaz de articular a lembrança (*souvenir*) ao devir da coletividade quebequense de ontem e de hoje, propõe-se a “repensar” (*impenser*) seu “país”.

Percebemos semelhanças com o pensamento de Walter Benjamin sobre os resíduos: a partir do poema de C. Baudelaire “Le vin des chiffonniers”, Benjamin reflete sobre o papel do catador que percorre as ruas de Paris à procura de resíduos, de restos, de dejetos. Nota que Baudelaire se identifica com o catador na medida em que faz dos dejetos a matéria de sua poesia, flanando pela cidade à noite em busca de restos de rimas. Esses elementos do submundo e da marginalidade, fenômenos residuais e decadentes, se transformam em matéria de poesia e se constituem, ao mesmo tempo, em instrumentos de compreensão do passado e de prenúncio de novos tempos.

A descoberta da América (que ainda não houve)³

Queremos mostrar aqui como dois romances de autores contemporâneos da literatura em língua francesa do Quebec: Francine Noël (1945 -) e Serge Kokis (1944 -), brasileiro de nascimento, realizam o agenciamento do saber histórico, da tradição, dos mitos e da experiência

2 | “à margem da história pensada e talvez pensável do país ao qual ele pertence”.

3 | Título tomado de empréstimo de um pequeno livro de Eduardo Galeano editado pela editora da UFRGS, em 1990 (2ª ed.).

sensível, recolhendo fragmentos, vestígios de memórias, procurando desvendar zonas de sombra e de silêncio, como refere G. Bouchard, na tentativa de reconstituir uma memória coletiva dinâmica. Valem-se da memória como instrumento de reconhecimento do vivido das personagens para ressignificá-la no presente, o que lhes permite dar um novo sentido à existência de seus personagens.

Francine Noël

Francine Noël, em *Nous avons tous découvert l'Amérique* (Nós todos descobrimos a América, 1990), coloca judiciosamente em epígrafe um poema de Marco Micone, um dos idealizadores da famosa revista criada por escritores migrantes do Quebec, *Vice versa*. Ele foi um dos primeiros de seu grupo a (re)introduzir o conceito de transcultura no Canadá, o qual preconiza a passagem através e para além das culturas. O transcultural, como afirmava Tassinari, outro componente do grupo criador da mencionada revista, não possui perímetro (1984, p. 299).

O poema de Marco Micone, em epígrafe a *Nous avons tous découvert l'Amérique*, fala da relação dos migrantes com as pessoas do país de acolhida (o Quebec):

*Nous sommes cent peuples venus de loin
Pour vous dire que vous n'êtes pas seuls.*⁴

4 | “Nós somos cem povos vindo de longe / Para dizer que vocês não estão sós.”

5 | “le cumul des cultures et le déracinement.”

6 | “métisse, mutante, mais nullement muette.”

A imensa solidão da protagonista do romance de Francine Noël, Fatima, irá levá-la a buscar o amor junto a vários amantes, mas será Amélia, francesa de origem espanhola, tradutora de profissão vivendo em Montreal há 13 anos, o grande móvel de sua afeição. A forte empatia de Fatima em relação à Amélia se origina do fato dela representar o “acúmulo de culturas e o desenraizamento”⁵ (p. 59) e eu acrescentaria seu trabalho de tradutora e seu projeto de traduzir do espanhol Delia Febrero, autora ficcional desconhecida em língua francesa. Fatima irá comparar sua amiga a La Malinche, amante de Hernán Cortés, cujo nome passou injustamente à história como a da mulher que traiu seu povo, ajudando o conquistador a subjugar os astecas. Octavio Paz foi o primeiro, no ensaio “Os filhos de La Malinche”, a desconstruir esse mito e a reinterpretar o papel de La Malinche de modo positivo, como sendo a mãe primitiva do povo mexicano, a que deu origem à mestiçagem fundadora dos mexicanos. Para Fatima, a imagem dessa personagem histórica que foi mitologizada remete à mulher que foi escravizada pelos maias: “mestiça, mutante, mas não muda”⁶ (2000, p. 360).

Somos levados a interpretar a recorrência da figura de La Malinche no fecundo romance de Francine Noël, apresentado sob a forma de um diário, como reconhecimento do papel fertilizador dos imigrantes na sociedade quebequense, como símbolo de um feminismo *avant la lettre* e também como uma primeira representante do espírito migrante do qual nos fala Pierre Ouellet. Segundo esse autor, não é preciso ter vindo de fora (do exterior) para termos um espírito migrante, pois esse não é unicamente geocultural, ou seja, associado ao

deslocamento de um território a outro, mas remete a deslocamentos de natureza simbólica em direção à alteridade.

O legado maior de Amélia depois de sua morte são as cartas dirigidas à Fatima, nas quais ela escreve sobre a necessidade de difundir as vozes das mulheres, originárias da movência e da mestiçagem, para torná-las audíveis em todos os continentes. A personagem narradora – Fatima – faz o luto da perda de sua amiga através da leitura e releitura dessas cartas, logo, a partir de traços memoriais. Ela não reatualiza o discurso do ressentimento ou do inacabamento: retoma a temática da migrância no sentido primeiro (passagem de um território a outro) e também no sentido da migrância espiritual e intelectual (P. Ouellet) para refletir sobre as questões identitárias no Quebec em virtude da grande diversidade cultural trazida por sucessivos fluxos migratórios. A amizade de Amélia deixa marcas profundas sobre sua maneira de ver e de agir sobre o mundo. Sua profissão de tradutora permite-lhe a ultrapassagem do isolamento das culturas e a possibilidade de reconfiguração relacional das culturas postas em contato pelo exercício da tradução.

O manuscrito de Delia Febrero que Amélia havia traduzido perde-se em alguma parte durante a travessia do Atlântico devido ao acidente aéreo, no qual Amélia perece. A única cópia da tradução afoga-se “entre céu e mar como Amélia” (p. 387). Entre memória e esquecimento, o espaço de repensar ou de *impensar* sua relação consigo mesma e sua comunidade abre-se para a personagem narradora do diário (que vai de 26 de fevereiro a 6 de fevereiro do ano seguinte). Abertura para a diversidade, para o inter e o transcultural, para uma identidade rizomática e relacional, para uma concepção do espaço cultural do Quebec como memória, como horizonte e como possibilidade de futuro. O fato da perda se dar no meio líquido que é o mar pode estar simbolizando o fato de as perdas memoriais para os emigrantes começarem durante a travessia do Atlântico.

Sergio Kokis

Sergio Kokis⁷, em *Amerika* (2012), rememora a migração dos letões para o Brasil. Para ele, as projeções utópicas dos personagens, que deixam a Europa em busca de um lugar de recomeço, se constroem em torno do espaço americano. A América para imigrantes pobres será o Brasil do qual eles nunca ouviram falar antes do início da longa e penosa travessia da Europa para a América do Sul. O sonho da Terra Prometida transforma-se desde a chegada em fracasso, a terra se revela um lugar de desencanto: os imigrantes não resistem às rudes condições de trabalho de derrubada da mata virgem sem os instrumentos necessários para a realização de tal tarefa. Além disso, sobrevivem as doenças endêmicas da região como dengue e febre amarela. A escrita da narrativa da migração dos ancestrais do pai do narrador, nascido na Letônia, obriga o autor a refletir sobre a migração, sobre o exílio dos letões em direção à América, o que, de uma certa maneira, precede seu próprio exílio do Brasil para o Quebec. Mesmo que sua história de exilado não tenha tido esse lado dramático, ela não foi menos

7 | Sergio Kokis nascido no Brasil é filho de imigrantes originários da Lituânia. Ainda jovem imigra para o Canadá, para a província de Quebec onde exerce a profissão de psicólogo, além de ser escritor e pintor. Suas obras mais conhecidas como “O pavilhão dos espelhos” (traduzida para o português pela editora Record) trazem à tona suas memórias do período vivido no Brasil.

dolorosa em seu início do ponto de vista emocional, como podemos constatar pela leitura de *A casa dos espelhos* (*Le pavillon des miroirs*, Record, 2000).

A exemplo de Kafka, que escreveu um romance intitulado *Amerika*, com *k*, S. Kokis faz a opção de deixar *Amerika*, com *k*, grafia da língua lituana. As similitudes com o romance de Kafka não terminam aí: *Amerika*, de Kafka, é também conhecido como *O homem desaparecido* (*Der Verschollene*), pois incorpora vários detalhes de experiências dos membros da família que emigraram para os Estados Unidos da América. Trata-se de uma publicação póstuma de 1927. Como na obra de Kokis, o entusiasmo do protagonista Waldemar Salis com as possibilidades de recomeço no espaço americano é grande. Ambos são – Karls Rossmann, protagonista do romance de Kafka, e Waldemar Salis, do romance de Kokis – otimistas e veem seus sonhos utópicos em relação ao Novo Mundo fracassar completamente.

A colônia – Nova Europa – que o pastor Waldemar cria em São Paulo não prospera e, em pouco tempo, não restarão rastros desse povoamento; Karl, inocentemente, crê na bondade e na generosidade das pessoas que o acolhem em Nova Iorque, tornando-se vítima de escroques de todo o gênero. Não é, portanto, por um simples acaso que Kokis escolhe a citação de Kierkegaard para colocar em epígrafe:

L'homme formé par l'angoisse l'est par le possible, et seul celui qui forme le possible l'est par son infinité. C'est pourquoi le possible est la plus lourde des catégories.

Søren Kierkegaard.

A prosperidade na Terra Prometida era para esses dois Novos Adão um possível. O personagem de Kokis permanece próximo do pensamento de Kierkegaard, no qual a angústia está associada a uma ética religiosa, enquanto em Kafka, segundo Mauro Rocha Baptista, a angústia não existe na perspectiva da salvação, pensamento dominante no filósofo alemão. “Se em Kierkegaard ela é passagem para o ético, em Kafka, ela representa a impossibilidade da constituição de um mundo ético, logo, é também a denúncia da falta de ética constitutiva da realidade hodierna” (2011, p. 147).

As pesadas cortinas da memória

Uma das lições a serem tiradas das assertivas de J. Létourneau e dos dois romances lidos e analisados é a de nos lembrar que a memória tem pesadas cortinas, como refere o poema em epígrafe, que é preciso limpar e desempoeirar (cf. Létourneau, 2000), de tempos em tempos, para melhor podermos olhar o que existe fora e além de nossa realidade.

Sergio Kokis assume o “dever de memória” de contar a história dos membros de sua etnia que, em 1922, atravessaram o Atlântico em busca de uma América incerta, que era de fato o Brasil. A narrativa corresponde a uma necessidade de rememorar uma fábula que o autor guardava nos desvãos de sua memória:

dans son esprit depuis l'enfance, et il ne voulait pas qu'elle se perdît lorsqu'il ne serait plus là pour continuer à s'en souvenir, à l'enjoliver, à la transformer avec ses propres fictions au point d'en être réduit à l'imaginer entièrement à partir de simples bribes glanées il y a très longtemps (2012, p. 267-268)⁸.

8 | Em seu espírito, desde a infância, ele não queria que ela se perdesse quando ele não estivesse mais lá para continuar a lembrar, para embelezá-la, para transformá-la com suas próprias ficções a ponto de ter se limitado a imaginá-la inteiramente a partir de vestígios recolhidos há muito tempo.

9 | “como memória e como horizonte, que será eventualmente redefinida a identidade quebequense”.

Foi, portanto, a partir de resíduos (*traces*) memoriais, de narrativas contadas pelos sobreviventes desta trágica expedição, as quais remontam ao país de origem de seu pai, que Kokis empreende a narrativa de uma migração fracassada onde a utopia da América como Canaã, como terra prometida, se desfaz.

Francine Noël deixa-se seduzir pelas memórias de uma diversidade cultural da qual ela quer impregnar-se. Será abrindo “o armário da memória” de onde vão emergir as diferentes mulheres, como as filhas de antigos camponeses franceses “que começaram a construir este país” (p. 359), como La Malinche, bem como as vozes de sua amiga imigrante e da autora (Delia Febrero) que ela estava traduzindo. Compartilhar esse fundo memorial dará à narradora os meios de compreender que ela não pode mais – para construir uma identidade americana - negar suas existências, foram todas elas juntas que descobriram a América. A América é, portanto, para a autora, lugar do reconhecimento da Diversidade, espaço aberto à Relação.

Tecendo os fios da pertença a uma memória coletiva, permanecendo abertos ao entrelaçamento das identidades culturais vindas de lugares diversos e em contínuo movimento e transformação, F. Noël e S. Kokis souberam alargar o espaço cultural quebequense em direção a uma americanidade cujos contornos não estão – felizmente – bem definidos, mas que se caracterizam como espaços de transações frutíferas e de inclusão de uma “história de encontros esquecidos” (Imbert, 2012, p. 58).

E será pela reinvenção de novas relações com a cultura de origem “comme mémoire et comme horizon, que sera éventuellement redéfinie l'identité québécoise” (Lé-tourneau, 1998, p. 381).

Referências Bibliográficas

BAPTISTA, Mauro Rocha. Franz Kafka e a angústia kierkegaardiana. http://www.ufsj.edu.br/portal2-positorio/File/revistaestudosfilosoficos/art9_rev6.pdf, Consultado em 15/04/2013. *Revista Estudos Filosóficos*, nº 6/2011. São João Del Rei, UFSJ, p. 131-149.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire; un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Payot, 2002.

BERND, Zilá. *Américanité et mobilités transculturelles*. Quebec: Presses de l'Université Laval, 2009. (Collection Américana)

BOUCHARD, G.; ANDRES, B (éds.) *Mythes et sociétés des Amériques*. Montreal: Québec-Amérique, 2007.

BOUCHARD, Gérard. *Raison et contradiction: le mythe au secours de la pensée*. Quebec: Nota Bene, 2003.

CHOQUET, S.; LÉTOURNEAU, J. Le Québec une autre Amérique, dossier. *Cités; philosophie, politique, histoire*. Paris: Presses Universitaires de France, n. 23, 2005, p. 11-184.

DUMONT, Fernand. *L'avenir de la mémoire*. Quebec: Nuit Blanche, 1995.

GARNEAU, St. Denys. Monde irrémédiable désert. In *Œuvres*, 1971. Apud MAILHOT, L.; NEPVEU, P. (Eds.) *La poésie québécoise des origines à nos jours*. Les Presses de l'Université du Québec et Hexagone, 1981. p. 257-258.

IMBERT, Patrick. Transactions/trans-actions. IN. FONTILLE, B.; IMBERT, P. (éds.). *Trans, multi, interculturalité, trans, multi, interdisciplinarité*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2012. p. 55-80.

KAFKA, Franz. *Amérique*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. (Título do original em alemão Amerika.)

KOKIS, Sergio. *Amerika*. Montreal: Lévesque éd., 2012.

LÉTOURNEAU, Jocelyn. *Passer à l'avenir; histoire, mémoire, identité dans le Québec aujourd'hui*. Montréal: Boréal, 2000.

_____. "Impenser" le pays et toujours l'aimer. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol CV, 1998, p. 361-381.

OUELLET, Pierre. *L'esprit migrateur; essai sur le non-sens commun*. Montreal: VLB, 2005.

NOEL, Francine. *Nous avons tous découvert l'Amérique*. Montreal: VLB, 1990.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 297. Trad. Alain François et alii.

RIENDEAU, Pascal. *Quelle Amérique? Voix et images*. Montreal, UQAM, 112, automne 2012, p. 129-134.

TASSINARI, Lamberto. Le projet transculturel. IN CACCIA, F. (éd.) *Sous le signe du Fénix*. Entretiens avec 15 créateurs italo-québécois. Montréal: Guernica, 1985. p. 291-305.

*O impossível autor: o romance
sem assinatura*

*The impossible author: the
unsigned novel*

Arnaldo Rosa **VIANNA NETO**

Professor Adjunto na
Universidade Federal
Fluminense - UFF.
Niterói - Rio de Janeiro,
Brasil.

rvnarnaldo@hotmail.com

Resumo

A análise desenvolvida neste artigo é produto de pesquisas sobre processos e mecanismos constitutivos de identidades culturais no Quebec. Destaca-se, no texto, a abordagem do discurso literário como lugar privilegiado de circulação de figuras nas quais se identifica a representação de *ethoi* constitutivos da permanência da alteridade francesa na constituição do discurso literário quebequense. No estudo comparatista entre universos discursivos que representam regiões culturais distintas, evidencia-se a prática desconstrutora de paradigmas colonialistas que engendram uma discursividade crítica sob o processo do neocolonialismo contemporâneo. Como referencial teórico desse discurso, destaca-se o conceito de uma importante bricolagem cultural fundado no emblemático paradigma da *bâtardise* que anuncia aos quebequenses a passagem de sua condição de herdeiros a fundadores. O jogo de trocas entre as alteridades culturais fundamenta uma poética do fragmentário realizada exemplarmente na obra do escritor quebequense Réjean Ducharme pelas práticas da citação e da reciclagem textual que revelam a presença de inumeráveis hipotextos, dentre os quais se selecionam os de André Gide e Émile Nelligan como objeto de pesquisa.

Palavras-chave: alteridade, bricolagem, memória.

Abstract

The analysis in this article is the product of research on processes and constitutive mechanisms of cultural identities in Quebec. The text highlights the study of literary discourse as the privileged place where figures circulate in which it identifies the *ethoi* representation constitutive of the permanence of the French otherness in Quebec literary discourse constitution. In the comparative study between discursive universes that represent distinct cultural regions, highlights the deconstructive practice of colonial paradigms that engender a critical discourse on the process of contemporary neo-colonialism. As a theoretical reference of this discourse, highlights the concept of an important cultural *bricolage* based on the iconic paradigm of bastardy that announces to Quebecers the passage of their status as heirs to the founders. The interplay of exchanges between cultural otherness underlies the fragmentary poetic performed exemplarily in the work of the Québécois writer Réjean Ducharme by the practices of citation and textual recycling that reveal the presence of innumerable hypotexts, among which we select those of André Gide and Émile Nelligan as a research subject.

Keywords: otherness, bricolage, memory.

A legibilidade da literatura quebequense

Écrire (au Québec peut-être un peu plus sensiblement qu'ailleurs?) c'est se prendre pour un autre.¹

Élisabeth Nardout-Lafarge

Em um contexto marcado pelo pós-colonialismo cultural, discussões sobre a identidade do Quebec situam-se no bojo do debate político sobre a apropriação da americanidade e suas tensões com a anterioridade cultural francesa. O discurso identitário abrange temas como o fantasma da língua materna, a homo-hegemonia francesa como política da língua, os interditos da língua a respeito da mesma língua (marcas culturais de timbre e de tom, de ritmo e prosódia), o colonialismo da escola e da cultura, a poética da tradução e a literatura francesa como modelo de anterioridade cultural. O crítico Bernard Andrès destaca esse jogo de trocas entre as alteridades culturais que determina o “genre de torticolis scriptural qui affecte tant l’auteur que le lecteur québécois: dire/lire le Même dans les mots de l’Autre”² (1999, p. 119), como um entre-lugar discursivo conflituoso e crítico, produtor de rupturas, apropriações e reelaborações híbridas que identificam o *ethos* quebequense. A fragmentação identitária, que explica a heterogenia característica das Américas na tentativa de construir identidades nacionais, instaura assim um processo de bricolagem³ cultural, partindo de um emaranhado de referenciais díspares e se revela no caráter compósito, heterogêneo e complexo do processo de autoengendramento identitário do Quebec.

Nesse contexto, a aspiração a um autoengendramento identitário determina a elaboração de formações discursivas fundadas no emblemático paradigma da *bâtardise*⁴

1 | “[...] escrever (no Quebec talvez um pouco mais sensivelmente que em outro lugar?) é se tomar por um outro” (2001, p. 39). (As traduções realizadas neste artigo são de nossa autoria.)

2 | “[...] tipo de torcicolo escritural que afeta tanto o autor quanto o leitor quebequense: dizer/ler o Mesmo nas palavras do Outro.”

3 | Jogo de desmontagem e remontagem de materiais culturais díspares no qual se ressignificam sintagmas discursivos. No caso do Quebec, a bricolagem cultural resulta em uma construção dialógica polêmica com os referenciais europeus tradicionais e estadunidenses hegemônicos, evidenciando-se o *ethos* desviante, movente e híbrido, que torna visíveis ilhas ou guetos culturais na cultura quebequense.

4 | O sociólogo canadense Gérard Bouchard identifica, nas formações discursivas quebequenses, o paradigma da *bâtardise* (abastardamento), o qual atua como “um princípio produtor e organizador das percepções e dos conhecimentos”, ou seja, uma nova relação com o mundo, que se constitui no “entrecruzamento da desorientação pós-moderna e do deserdamento europeu” (BOUCHARD, 2000, p. 3).

5 | Dialogando com Valéry, Borges ensina que o critério de valor de uma criação não está em sua novidade, mas em sua “ancienidade” profunda.

6 | Ancoragem.

7 | Réjean Ducharme nasceu em Saint-Félix-de-Valois, na Província de Quebec, em 1941.

Ele é autor de romances, peças de teatro, roteiros de filmes e letras de músicas de Robert Charlebois, um dos mais conhecidos cantores do Canadá francês. A maioria de seus romances foi publicada pela Editora francesa Gallimard, entre elas os romances *L'avalée des avalés* (1966), Prêmio Governador Geral do Canadá, *Le nez qui voque* (1967), Prêmio Literário da Província de Quebec, *L'hiver de force* (1973), Prêmio Bélgica-Canadá, *Les enfantômes* (1976), Prêmio Québec-Paris. Recebeu ainda os prêmios Gilles-Corbeil (1990), Athanase-David (1994) e o Grande Prêmio Nacional das Letras do Ministério da Cultura Francês (1999) pelo conjunto de sua obra. Após um silêncio de catorze anos depois da publicação de *Les enfantômes*, Ducharme lançou *Dévadé*, em 1990, e *Va savoir*, em 1994. *Gros Mots*, seu último romance, foi publicado em 1999. Os romances publicados nas décadas de 1960 e 1970 foram um referencial da Revolução Tranquila.

que anuncia aos quebequenses a passagem de sua condição de herdeiros a fundadores. A ambiguidade decorrente dessa contradição revela, no exercício citacional, o jogo com o patrimônio cultural francês e sua reescrita nas matrizes literárias quebequenses, não se podendo pensar em uma apropriação do texto anterior, muito distanciado para ser verdadeiramente possuído, nem em um silenciamento de sua própria voz, preservada da contaminação por essa mesma distância⁵. Assim a complexidade da rede de representações culturais de língua francesa no Quebec se revela no processo de construção da americanidade quebequense, do *arrimage*⁶ quebequense em solo americano, sonho recalçado pelo peso de um imaginário coletivo comprometido com a perpetuação da memória do canadense-francês, no caso do Quebec, e do canadense-anglófono, no caso do Canadá.

O estigma identitário fundacional do ethos quebequense, identificado pelo sociólogo canadense Gérard Bouchard na formação discursiva da metafigura do bastardo (*la bâtardise*) constitui o paradigma cultural da Revolução Tranquila, um acontecimento histórico da década de 1960 que abalou instituições e expressou mudanças nas estruturas éticas, culturais e ideológicas da sociedade canadense-francesa, deu visibilidade a divisões e contradições internas decorrentes da instituição de novas referências culturais resultantes de uma reapropriação simbólica do passado, do território e da língua. É nesse “entrecruzamento da desorientação pós-moderna e o deserdamento europeu”, como escreve Bouchard (2000, p. 3), que se identifica particularmente o *ethos* quebequense na elaboração de um novo discurso identitário, permitindo ao canadense-francês do Quebec tornar-se quebequense.

O escritor quebequense Réjean Ducharme⁷ expressou esse *ethos* cultural em seus romances, sendo uma das principais vozes literárias da *Révolution Tranquille* nas décadas de 1960 e 1970. Na ficção literária de Ducharme, torna-se visível que o prestígio da língua francesa não faz senão reforçar os processos de falta cultural, não situados necessariamente na alteridade linguística que assinala o francês no Quebec, mas na impossibilidade de domínio da anterioridade cultural da ex-metrópole. Nesse sentido, o escritor privilegia o jogo entre o patrimônio literário francês e sua reescrita, fenômeno que um número considerável de críticos quebequenses assinala como uma das singularidades da prática literária no Quebec. O projeto literário de Ducharme consiste, pois, em inscrever no suplemento linguístico do francês quebequense *plus de langue*, “plus d’une langue”, como quer Jacques Derrida (1988, p. 38): “Si j’avais à risquer, Dieu m’en garde, une seule définition de la déconstruction, brève, elliptique, économique comme un mot d’ordre, je dirais sans phrase: *plus d’une langue*”⁸. Ou seja, novas ordens discursivas que veiculam as representações culturais multi-históricas, multiétnicas e multilíngues, abertas à diversidade cultural, à inclusão das diferenças na constituição de “identidades-mosaico” contra o monolitismo da identidade única, conceito definido na obra do pensador antilhano Édouard Glissant (1996). Ou, como escreve a ensaísta Élisabeth Nardout-Lafarge (2001, p. 131) quando avalia a questão do peso da instituição literária francesa e suas marcas na literatura quebequense,

ao estudar o projeto literário de Ducharme: “faire de la littérature contre la littérature, écrire un livre sans être un écrivain, sans se prendre par un auteur (français?), tel est le projet ducharmien”⁹.

Essa singular relação do escritor quebequense com a literatura, definida tanto pela fragilidade da tradição “local” quanto pela marcante anterioridade da literatura francesa, tornando visíveis em sua obra menções muitas vezes desordenadas de nomes de autores e títulos de livros, citações verdadeiras ou falsas, alusões, ecos, reminiscências e inscrições de textos literários anteriores, é atestada pelo crítico Laurent Mailhot (1990, p. 3): “La littérature constituée est menaçante, écrasante (les bibliothèques débordent). L’écriture doit se frayer un chemin entre le trop plein de la culture et la fascination du vide, de l’absence, du silence définitif”¹⁰. Para contornar astuciosamente o estatuto do *déjà écrit*¹¹, Réjean Ducharme adota a prática desviante da citação como estratégia de distanciamento do *logos* autoral francês, exercitando não apenas o suplemento transgressor da paródia, no qual se enxerta o *surplus*¹² americano¹³ do Quebec, mas também o *avalement*¹⁴ antropofágico e a reciclagem cultural, transformação que “le texte citant fait subir au texte cité, auquel il réinsuffle du sens en le plaçant dans un nouveau contexte, récupération et recyclage devant être pris ici au pied de la lettre”¹⁵, segundo Nardout-Lafarge (2001, p. 169).

O jogo de trocas entre as alteridades culturais fundamenta uma poética do fragmentário realizada na obra de Ducharme pelas práticas da citação e da reciclagem textual que revelam a presença de inumeráveis hipotextos¹⁶, dentre os quais se selecionam os de André Gide e Émile Nelligan como objeto de estudo neste artigo. Para tanto, do consenso da crítica quebequense sobre os romances de Ducharme, destacam-se dois vetores como referencial analítico: a biblioteca imaginária do escritor, definida por Laurent Mailhot (1997), e a representação do “escritor copista” abordada por Gilles Marcotte (2000). Mailhot atesta que, no trabalho de montagem do *bricolage* interminável do texto ducharmeano, se configura uma vastíssima, fantástica e eclética biblioteca imaginária: “Il y a une bibliothèque Ducharme [...], comme il y a un bestiaire, une onomastique, un dictionnaire et presque une langue à Ducharme”¹⁷ (1997, p. 3). A Biblioteca Ducharme referencia-se nos personagens construídos para sua representação, como Bérénice Einberg, protagonista de *L’Avalée des avalés* (1966), e Mille Milles, o escritor copista de *Le nez qui voque* (1967), ambos gastrólatras intelectuais, duplos narrativos de Ducharme: “À la bibliothèque, nous avons tellement lu, que nous sommes sortis de la bibliothèque dégoûtés. [...] Nous étions sursaturés de lecture, en tout point écoeurés de la bibliothèque. [...] nous avons la tête dégoûtée d’avoir trop lu et nous étions malheureux”¹⁸ (1967, p. 41). Bérénice Einberg, realizando a retransmissão da palavra do outro, que ela assimila e recontextualiza, e negando o autoritarismo do *pater* em todas as suas instâncias (política, religiosa, moral, institucional, científica), é a grande devoradora ducharmeana. Sobre os inumeráveis hipotextos que afloram na obra de Ducharme, Gilles Marcotte (2000, p. 9) escreve:

8 | “Se eu tivesse que arriscar, Deus me proteja, uma só definição da desconstrução, breve, elíptica, econômica como uma palavra de ordem, eu diria sem frase: mais de uma língua.”

9 | “Fazer literatura contra a literatura, escrever um livro sem ser escritor, sem se passar por um autor (francês?), tal é o projeto ducharmeano.”

10 | “A literatura constituída é ameaçadora, esmagadora (as bibliotecas transbordam). A escrita deve abrir caminho entre o demasiadamente pleno da cultura e a fascinação do vazio, da ausência, do silêncio definitivo.”

11 | Já escrito

12 | O termo, traduzido como “excesso”, liga-se à noção de suplemento de Jacques Derrida em *L’Écriture et la différence* (1967). Segundo Silvano Santiago, em seu *Glossário de Derrida* (p. 38-9, vv. *Suplemento, Lógica do Suplemento*), suplemento é o significante que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso que é preciso. A lógica do suplemento, da diferença, é distinta da lógica da complementaridade – ou da identidade – e da oposição binária em que se fundamenta a filosofia clássica.

13 | Toda referência ao vocábulo “americano” neste artigo é tomada no sentido que Gérard Bouchard e Gilles Marcotte, dentre outros, emprestam a essa palavra, arguindo seu comprometimento com a representação estadunidense e propondo sua ressignificação com a inscrição de outros *ethoi* culturais desenvolvidos nas Américas. Assim, o vocábulo “americano” se refere ao continente americano e não ao país dos Estados Unidos da América do Norte.

15 | “[...] o texto citante impõe ao texto citado, ao qual ele enxerta um outro sentido situando-o em um novo contexto, devendo-se tomar aqui a recuperação e a reciclagem ao pé da letra.”

16 | Toma-se neste artigo o conceito de hipotexto como uma complexa relação de sentidos entre textos, cuja função pode ser desempenhada por textos clássicos ou de importância indiscutível. A produtividade incessante de significações, significantes e subjetividades não tem nenhum critério de hierarquia ou anterioridade.

17 | “Há uma biblioteca Ducharme [...], como há um bestiário, uma onomástica, um dicionário e quase uma língua à Ducharme.”

18 | “Na biblioteca, nós lemos tanto, que saímos de lá nauseados. [...] Estávamos supersaturados de leitura, completamente enjoados da biblioteca. [...] tínhamos a cabeça tonta por termos lido tanto e estávamos infelizes.”

19 | “Réjean Ducharme saqueia uma biblioteca. [...] Nenhum outro escritor, hoje em dia, salvo, talvez, Salman Rushdie, cita tanto [...], dá mais espaço aos outros, a seus contemporâneos, a seus antecessores. [...] É possível classificar os escritores nomeados ou citados por Réjean Ducharme, fazer uma lista racional, que possa contribuir para a contextualização de sua obra?”

20 | “[...] nascidas da grande desordem da Biblioteca.”

21 | Romance de aprendizagem

*Réjean Ducharme pille une bibliothèque. [...] Aucun autre écrivain d'aujourd'hui, peut-être, sauf Salman Rushdie, ne cite autant [...], ne donne plus de place aux autres, à ses contemporains, à ses prédécesseurs. [...] Est-il possible de classer les écrivains nommés ou cités par Réjean Ducharme, d'en faire un tableau (de chasse...) à peu près satisfaisant pour la raison, qui puisse contribuer à la mise en situation de son oeuvre?*¹⁹

Nessa difícil, talvez impossível classificação e identificação dos autores e textos citados por Ducharme, interessam, à nossa abordagem, as reciclagens conceituais “nés du grand désordre de la Bibliothèque”²⁰, como escreve Nardout-Lafarge (2001, p. 112). Dessa desordem de referências emerge o estatuto da literatura sem patriarcas ou fronteiras, no qual textos de autores quebequenses como Nelligan, Saint-Denys Garneau e Gauvreau se colocam lado a lado com os franceses *La Chanson de Roland*, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Victor Hugo, Flaubert, Balzac, Gide, Proust, entre outros, e onde os gêneros literários, da canção de gesta à epopeia, o romance de cavalaria, o romance realista, o *roman d'apprentissage*²¹, se entrecruzam. O uso do acervo da Biblioteca Ducharme, através da prática citacional pelo escritor, referenda a metáfigura do bastardo, que despreza o *logos* autoral ao ignorar a propriedade e as assinaturas, na busca do autoengendramento. Como diz Gilles Marcotte (1989, p. 138-9), “c’est toute une bibliothèque que charrie le texte, [...] condensant parodiquement Proust, Chateaubriand, Hugo, Baudelaire, Michelet, Musset, Byron, Sue, etc.”²². Tomando, pois, a prática da citação e os jogos de tradução no diálogo intertextual dos romances de Ducharme como suporte analítico para a abordagem das narrativas do escritor quebequense, selecionamos o romance *Gros Mots* (1999) como objeto de estudo da reescrita do *logos* autoral francês na literatura do Quebec, destacando, do acervo da Biblioteca Ducharme, o escritor francês André Gide, mediado pelo hipotexto do poeta quebequense Émile Nelligan.

Gros Mots²³: o romance sem assinatura

*[...] il voulait se dépasser, excéder ses pouvoirs, et il a perdu la parole en cherchant le bon mot, un autre mot, le mot de l'autre, celui qu'il voudrait engendrer...*²⁴

Réjean Ducharme

Gros Mots (1999) é o último romance publicado de Réjean Ducharme. O título é literalmente referenciado na página 169 da narrativa, em um bilhete escrito por Exa Torrent a Johnny, personagem narrador do romance, após uma discussão entre os dois: “C’est dur de sortir de moi tous ces **gros mots**, mais je te le devais, pour le temps qui nous reste à vivre ensemble (autrement, si possible). Exa.”²⁵ (p. 169). A referência é, entretanto, uma falsa pista de leitura, uma vez que o sintagma *gros mots* é semantizado e ressignificado ao longo do romance, ganhando o complexo estatuto de representação da metalinguagem narrativa, na qual as pala-

bras, desdobradas sobre si mesmas, em jogo no labirinto de signos e símbolos da linguagem não são incompatíveis, e, ironicamente, se confundem. A escrita do romance é, assim, o tema principal de *Gros Mots* (1999), ou seja, o exercício da literatura sobre sua própria singularidade, certificando a existência de uma metalinguagem no labirinto da linguagem, das linguagens no processo da linguagem, onde a literatura constrói dialogicamente seu espaço.

Falar de uma linguagem implica necessariamente a presença simultânea de duas linguagens, das quais a primeira é considerada como objeto da segunda que é a metalinguagem. Aí se inscreve o pensamento de Jacques Lacan, no qual se afirma que a metalinguagem é um objeto estranho à linguagem, ou seja, “le métalangage conserve les ambiguïtés du langage”²⁶ (1971, p. 151). Em um sistema metacultural, entendemos como metaficção toda ficção, não necessariamente literária, que fala, seja da matéria-prima da qual ela se tece (signos, símbolos, códigos, intertextos, ficcionalidade, participação e/ou distanciamento do receptor e/ou do autor), seja de todas ou de algumas de suas vertentes semióticas (a sintaxe, a semântica, a pragmática).

Sendo, pois, um fenômeno discursivo, a metaficção (metalinguagem + ficção) pode ser analisada como estruturalmente dialógica, tomando-se a relação entre a metalinguagem, discurso que se inscreve na ordem científica e se funda no valor da verdade, e o discurso “poético” ficcional, julgado como discurso da dissimulação. Nas metaficções literárias, o exercício da função metalinguística (centrada no código linguístico) não se constitui em oposição à função poética (centrada na mensagem). Em suas narrativas, Ducharme dinamiza a função poética, quando o movimento de introversão do discurso literário sobre sua própria singularidade tende a repercutir sobre o sistema do qual o código faz parte, ou seja, o polígrafo literário. Dessa forma, o poético e o literário se sobredeterminam sempre no texto literário escrito, as duas funções da linguagem se completam e coexistem simbioticamente, a ponto de poderem ser confundidas, o que produz implicações na concepção de verdade.

Neste âmbito, as metaficções trazem à cena textual a questão epistemológica da verdade e da verdade na literatura, a verdade do discurso na arte do discurso: a ficção e sua metalinguagem literária que se autorrefere, direta ou indiretamente, como produto em processo enquanto diálogo consensual dos discursos entre eles mesmos e entre os paradigmas que os informam. Dessa forma, interrogam-se os conceitos de real literário e real empírico, conceito plurívoco que remete ao conceito dialógico e processual de realidade semiotizada. Sendo a uma só vez uma teoria da literatura e um manual de composição/produção literária, podemos dizer que o romance de Ducharme cria uma metalinguagem da literatura, na qual se vislumbram relações da crítica com a literatura.

A trama narrativa de *Gros Mots* se constrói em torno de Johnny, sua mulher Exa Torrent, seu irmão adotivo Julien e sua mulher, a quem Johnny chama de Petite Tare (Tarazinha), e uma garçonne chamada Poppée, dançarina de um bar frequentado por Johnny. Petite Tare é tratada por Julien como uma menininha. Ela é amante de Johnny, que a considera sua

22 | “[...] o texto carrega toda uma biblioteca, [...] condensando parodicamente Proust, Chateaubriand, Hugo, Baudelaire, Michelet, Musset, Byron, Sue, etc.”

23 | Traduzimos o título do romance *Gros Mots* como *Palavras Pesadas* considerando a complexidade de sua carga semântica na narrativa de Ducharme, no sentido do jugo que as palavras exercem sobre o escritor.

24 | “[...] ele queria se superar, ir além do que podia, e ele perdeu a fala procurando a palavra certa, uma outra palavra, a palavra do outro, aquela que ele queria produzir...” (1999, p. 124)

25 | “É duro saírem de mim todas essas injúrias, mas eu devia isso a você, pelo tempo que ainda nos resta a viver juntos (de outra maneira, se possível). Exa.”

26 | “[...] a metalinguagem conserva as ambiguidades da linguagem.”

27 | Émile Nelligan, um dos maiores poetas do Quebec, nasceu em Montreal em 1879, filho de pai irlandês e mãe canadense, e morreu em 1941. Nelligan é autor de *Le vaisseau d'or*, *La romance du vin*, *Le soir d'hiver*, *Devant deux portraits de ma mère*, poemas emblemáticos da literatura quebequense que fazem parte de suas *Poésies Complètes* escritas no final do século XIX, entre os dezesseis e dezenove anos, quando foi internado no Asilo Saint-Benoît-Joseph-Labre, em virtude de uma "degenerescência mental", segundo laudo médico. Do Asilo de Saint-Benoît, Nelligan foi transferido aos quarenta e cinco anos para o Hospital Psiquiátrico Saint-Jean-de-Dieu, onde ficou até sua morte aos sessenta e um anos. Seus poemas, cujos temas são o amor, a morte e a infância, são mediados dialogicamente pela poesia simbolista francesa de Verlaine, Baudelaire e Rimbaud, além das obras de Edgar Poe e de André Gide.

28 | "Eu consegui, mais ou menos, decifrar o '8 de dezembro de 197...'"

alma gêmea imaculada, sua irmã. Nas relações afetivas construídas por Ducharme, mediadas pela escrita do poeta quebequense Émile Nelligan²⁷, isso significa amar de maneira absoluta. Johnny tem aproximadamente trinta anos, não trabalha, vem de Lavaltrie, uma cidade do Quebec situada nas margens do rio Saint-Laurent, e mora em uma ilha perto de Montreal. Vários índices narrativos insinuam que Johnny talvez tivesse tido, no passado, ligações com o fazer literário. Seu quarto é descrito como uma biblioteca vazia. Os livros estariam guardados no sótão de sua casa.

Em um segundo nível narrativo, inscreve-se um personagem que passa a ser o centro do romance. Ele foi descoberto por Johnny por acaso em uma de suas caminhadas solitárias pelas matas da ilha onde mora, no interior de um Caderno abandonado. O Caderno é um diário manuscrito, sem assinatura, e contém a data do dia em que foi encontrado por Johnny, sem precisar, entretanto, o ano de sua escrita: "J'ai plus au moins réussi à déchiffrer le '8 décembre 197...'"²⁸ (1999, p. 18). Segundo Johnny, o Caderno, que ele passa a guardar em uma sacola da *Air Itália*, é de "un impossible auteur". Como os manuscritos se encontravam muito rasurados por emendas, rabiscos, manchas e borrões, Johnny faz uma cópia do Caderno e pede a Petite Tare para passar o diário a limpo. Ao interpretar os manuscritos do diário, Petite Tare, que tem um mestrado em letras, pensa em elaborar um projeto de doutorado que terá como referencial de pesquisa o objeto literário (p. 295). A trama vivida pelas personagens do Caderno, o anonimato do autor e o texto de difícil compreensão do diário levam Johnny e Petite Tare, inicialmente, a um projeto de interpretação textual que dá lugar a um registro irônico sobre a crítica universitária. Ao projeto inicial, segue-se a tentativa de identificação do autor dos manuscritos. Apesar da fascinação pela descoberta da identidade do autor do diário, Johnny não acredita que Petite Tare possa construir, a partir dos manuscritos, uma biografia (p. 294). Johnny e Petite Tare glosam a identidade do autor, que eles denominam de Walter, VValter, Alter Ego, ou simplesmente Alter. Walter seria um vizinho de uma outra ilha, poeta, impostor, louco (reformado por distúrbios mentais). Ao longo da narrativa, Johnny descobre que a vida de Alter se assemelha a sua. No Caderno de Walter se lê que Alter Ego ama Too Much. Entretanto, ele também tem sua Petite Tare, chamada Bri, que vive com "outro Julien", chamado Ernie. Os personagens do Caderno correspondem, aparentemente, aos da história de Johnny, embora os sentimentos não sejam distribuídos de maneira perfeitamente simétrica.

O jogo de *mise en abyme* entre os personagens não é anunciado no título que dá ao leitor uma falsa pista de leitura, mas se constrói durante a narrativa com a semantização das palavras *gros* e *mots* (p. 38-9), quando se esclarece o verdadeiro objeto do romance: denunciar o jugo das palavras pelo jogo a que submetem o autor do texto. Elas constituem o horizonte de todos os personagens, mais particularmente o de Petite Tare, cujo assunto é sua especialidade (p. 295). Ela e Johnny pontuam sua leitura com anotações sobre a escrita de Walter, que "imita" a de Ducharme. Afirmando que o Caderno do "pauvre Walter" não tem

nada de literário, sendo apenas um simples tesouro pessoal, diário de palavras verdadeiras, mais de falas que de palavras de escritor, o narrador retoma um dos temas de Ducharme, ou seja, sua recusa em ser considerado como um “homem de letras”, como se lê em *Le nez qui voque* (1967): “Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme”²⁹ (p. 8). Rasurado, sujo, cheio de jogos de palavras e de idiosincrasias, o Caderno de Walter lembra os manuscritos do próprio Ducharme. Segundo Petite Tare:

*Walter a de la culture. À moins qu'il ne soit un écumeur de dictionnaire. Il n'a pas l'air. Il me fait plutôt l'effet d'un de ces imposteurs comme on en voit parmi les poètes. Un peu trop artistes à leur propre goût, exclus, ils se déguisent en pauvres types, ils font comme les autres. Ils le font si bien qu'on y croit, on les met dans le même tas. On leur réfléchit le personnage et ils se ramassent complètement piégés dedans. Ils n'en sortent plus. Ils ne peuvent plus... (p. 124)*³⁰

Ducharme não camufla o tema principal de *Gros Mots*, mas, ao contrário, usando a ironia como recurso recorrente de seu texto, ele aponta a construção da narrativa como o tema principal do romance, que se define como autoficcional. Trata-se da metalinguagem do discurso romanescos, na qual Ducharme, em diálogo com seu duplo narrativo, se faz representar por Walter, ficcionalizando, assim, a difícil construção da escrita e o ofício de escritor. Analisando o Caderno de Walter, Johnny justifica sua execução, dizendo que os manuscritos, “encontrados na ganga ainda ardente”, não são um tecido de incoerências, mas resultado de um trabalho pesado e de tempo empenhado por Walter em sua escrita:

*Ce n'est pas un tissu d'incohérences: les corrections moulées, soulignées, l'indiquent assez. C'est ce qu'il a trouvé dans la gangue encore brûlante en la cassant. C'est ce qui sortait. Qu'il a fait sortir. Exprimé de force et mauvais gré. Et il y a tenu. Le temps qu'il a pu. Le temps qu'il se relise et fasse une croix dessus (1999, p. 19)*³¹.

O narrador sabe que escrever exige trabalho, disciplina e concentração, além de controle dos problemas afetivos, que ele classifica como os seus *patterns*, seu “labirinto de proteções”:

*Travail: discipline et concentration (régler les problèmes affectifs – sortir de mes patterns, mon labyrinthe de protections, risquer gros, oser trop donner) et fermer les yeux? me reposer, jouir du confort d'aimer? m'avancer, me montrer – trop dangereux s'il reste planqué, blindé?... (Gros Mots, 1999, p. 121)*³²

Johnny é o narrador de uma trama onde nada se conclui, uma vez que a narrativa polifônica de *Gros Mots* se tece no referencial anônimo da linguagem que é indefinidamente

29 | “Eu não sou um homem de letras. Eu sou um homem.”

30 | “Walter tem cultura. A menos que ele não seja um catador de palavras. Não parece. Ele me dá antes a impressão de ser um desses impostores como a gente vê entre os poetas. Um pouco artistas demais, eles se disfarçam de pobres coitados, fazem como os outros. Fazem isso tão bem que a gente acredita e põe todos eles no mesmo saco. A gente constrói o personagem para eles e eles se deixam cair completamente na armadilha. Eles não conseguem mais sair dela. Eles não podem mais...”

31 | “Não é um tecido de incoerências: as correções moldadas, sublinhadas são a prova disso. É o que ele encontrou na ganga ainda ardente ao quebrá-la. É o que saía. Que ele fez sair. Expresso à força e de má vontade. E ele aguentou. O tempo que ele pôde. O tempo de se reler e de fazer uma cruz em cima.”

32 | “Trabalho: disciplina e concentração (controlar os problemas afetivos, sair de meus padrões, meu labirinto de proteções, arriscar muito, ousar entregar-se inteiramente) e fechar os olhos? Repousar, gozar do conforto de amar? me expor, me mostrar – perigoso demais se ficar escondido, blindado?”

reciclável. Na citação destacada na epígrafe, ressalta-se a fala de Johnny sobre Alter, que também pode ser lida como uma crítica irônica de Réjean Ducharme, escritor de *Gros Mots*, sobre Réjean du Charme, escritor do Caderno de Walter/VValter/Alter/Alter Ego, seu *alter ego*, personagem de *Gros Mots*: “il voulait se dépasser, excéder ses pouvoirs, et il a perdu la parole en cherchant le bon mot, un autre mot, le mot de l’autre, celui qu’il voudrait engendrer...”³³ (1999, p. 124). Apanhado na armadilha, Johnny não consegue desviar seu olhar da própria armadilha, isto é, de seu próprio personagem. Fascinado, entretanto, por seu duplo, o narrador se dissocia de si mesmo, descrevendo sua experiência de leitura, essencialmente, como uma descoberta de si mesmo em desencontro consigo mesmo:

*Walter me détache de moi de plus en plus: de la même façon qu’en le lisant je me mets au-dessus de lui (sujet, hypostase), je me mets derrière moi en marchant et je me regarde aller, comme un idiot, ou deux idiots, ou toute une filée, l’un réfléchissant l’autre à répétition, en chenilles processionnaires (p. 211)*³⁴.

Johnny se pergunta: “mais comment trouver son chemin au fond de ces fumées et ces miroirs?”³⁵ (p. 49). O Caderno atua não só como um artifício para despistar o leitor ávido por conhecer a biografia de seu autor, mas também como jogo de sedução com quem se aventura a decifrar os enigmas de seu texto. Um deles é o referencial de *Les Cahiers d’André Walter* de André Gide, emergindo de sua “ancienidade profunda”, condição que, segundo Borges, define o critério de valor de uma criação. Em diálogo intertextual com *Les Cahiers d’André Walter*, no Caderno de Walter o narrador se afasta astuciosamente do universo discursivo fictício para atuar como *conteur*, o contador de histórias da literatura oral³⁶ do Quebec. O personagem ganha, dessa forma, “realidade” ficcional, enquanto Walter/Alter atua como personagem enigmático a ser “revelado” no processo de decifração do texto de seus manuscritos:

*J’avais l’air de traîner, sans but, mais j’étais guidé, j’étais piloté. Ce n’était pas pour rien que j’avais l’oeil agité, le pied fourré partout. C’était pour me retracer, me recouvrer. Moi comme alter ego. Moi comme autre voix, celle que je suis en réalité si je l’entends de l’extérieur, z(1999, p. 18)*³⁷.

Johnny é a representação literária do escritor que Roland Barthes cita como aquele que, “ayant enterré l’Auteur, [...] trace un champ sans origine - ou qui, du moins, n’a d’autre origine que le langage lui-même, c’est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine”³⁸ (1984, p. 67), em nome do *absolu littéraire*, da literatura como um jogo infundável de (re)escrita, uma trama desordenada e caótica de citações, de palavras que traduzem outras palavras, nenhuma original. O diálogo intertextual com Gide se constrói pela mesma busca de liberdade e recusa de restrições morais além da honestidade intelectual. Nesse exercício,

33 | “[...] ele queria se superar, exceder seus poderes, e perdeu a fala procurando a boa palavra, uma outra palavra, a palavra do outro, aquele que ele queria construir.”

34 | “Walter me afasta de mim cada vez mais: da mesma maneira que, ao ler seu Caderno, eu me coloco acima dele (sujeito, hipóstase) e me coloco atrás de mim caminhando e me olho ir como um idiota, ou dois idiotas, ou todo um fio de idiotas, um refletindo o outro em repetição, como lagartas em procissão.”

35 | “[...] mas como encontrar seu caminho no fundo dessas brumas e desses espelhos?”

36 | A única entrevista de Ducharme foi concedida a um amigo, o poeta Gérard Godin, em 1966, na qual ele cita André Gide: “J’aime beaucoup André Gide parce qu’il utilise le langage du peuple.” (“Gosto muito de André Gide, porque ele usa a linguagem do povo.”)

37 | “Eu parecia estar vagando, mas era guiado, pilotado. Não era à toa que eu tinha o olhar agitado, o pé em toda parte. Era para me redesenhar, me recuperar. Eu como alter ego. Eu como uma outra voz, aquela que realmente sou quando a ouço do exterior, com os outros.”

38 | “[...] tendo enterrado o Autor, [...] traça um campo sem origem - ou que, ao menos, não tem outra origem senão a própria linguagem, ou seja, aquela que, sem cessar, põe em questão toda origem.” (1984, p. 67).

o autor atua como instrumento de operações e combinações textuais, como revela o próprio escritor, “pour parler comme Alter, plus ravagé que moi encore, misogyne amoureux fini, capoté dans le calembour et la contrepèterie”³⁹ (1999, p. 33), para falar como Alter, o Autor, o impossível Autor ou a impossibilidade de se assinar o texto original. A citação, que remete ao hipotexto de André Gide, é um índice textual da busca de uma identidade *introuvable*⁴⁰ e insere no discurso literário a representação poética de um *rappport à l'ailleurs*⁴¹, uma relação com um “outro lugar”, território real e/ou espacialização nostálgica que estrutura a realização das metáforas narrativas.

Ducharme se apropria de Gide pela mediação do hipotexto do poeta quebequense Émile Nelligan. A citação – “J’ai trouvé un trésor. [...] Les travaux et les jours, on dirait, d’un impossible auteur, un complexé des grandeurs, un épris dont on n’a pas cru les cris trop forts en métaphores”⁴² – remete a Nelligan e sua enorme sensibilidade poética exacerbada pelo transtorno psíquico. São dele os versos: “Mon âme est noire: Où vis-je? où vais-je? / Tous ses espoirs gisent gelés; [...] Qu’est-ce que le spasme de vivre / À tout l’ennui que j’ai, que j’ai!...” (1998, p. 17). Na citação, Ducharme dá ao leitor uma das mais ricas pistas de leitura de seu texto, revelando, na figura do impossível Autor, a sobrevivência da alteridade discursiva no suplemento literário quebequense como peça do jogo de trocas intertextuais no qual o escritor parece optar por uma poética de descentramento (e/ou deslocamento), na qual se inscreve a sociedade cosmopolita e plural do Quebec.

Os manuscritos do Caderno encontrado ao acaso, todo escrito com “verdadeiras” palavras, contendo todo o trabalho e o cotidiano de um “impossível Autor” que se manifesta por fortes e complexas metáforas, fazem Johnny revelar toda sua angústia (ou desorientação) de escrever, quando, ao buscar, no trânsito entre o real empírico e o real (re)presentado, a construção da metanarrativa ficcional, se depara com a difícil tarefa de capturar o objeto artístico ante a (im)possibilidade de traduzir em palavras sua (in)concretude:

Ce qui me chiffé, c’est de ne pas trouver comment saisir l’objet dont il s’agit, trouver les mots qui lui mettent une poignée. Ce qu’on est, ce qu’on a dans son sac, ça n’a aucune importance, aucun sens, c’est la poignée par où on les prend qui les leurs donne, ce sont les mots, les bons, pas ceux des autres, ils ont déjà servi, ils sont usés, ils vous lâchent au premier choc (1999, p. 39)⁴³.

Após o difícil embate com as palavras na busca da identidade *introuvable*, ante o vazio da folha de papel em branco, Johnny rasga seus rascunhos e adormece sobre as folhas despedaçadas:

J’ai encore gratté, griffé, raclé la nuit jusqu’au fond, il n’en est rien sorti, pas un mot qui ait ma voix, sa voix, pas un mot pour nous nommer ni l’un ni l’autre, ils étaient

39 | “[...] para falar como Alter, ainda mais arrasado que eu, misógino amoroso acabado, desvairado pelo trocadilho e o jogo de palavras.”

40 | Inatingível

41 | Relação com a anterioridade

42 | “Encontrei um tesouro. [...] Os trabalhos e os dias, eu diria, de um impossível autor, um complexado por coisas grandes, um apaixonado cujos gritos não se acreditava que fossem tão fortes em metáforas.”

43 | “O que me chateia é não saber como apreender o objeto de que se trata, encontrar as palavras que o capturem. O que a gente é, o que se tem na sacola, isso não tem nenhuma importância, nenhum sentido. É a amarra por onde a gente as captura que dá sentido a elas, são as palavras, as boas, não as dos outros, elas já serviram, estão usadas, elas te abandonam no primeiro embate.”

44 | “Eu ainda cocei, arranhei, raspei a noite até o fundo, nada saiu dali, nem uma palavra que tenha minha voz, sua voz, nem uma palavra para nos nomear nem um nem outro, elas estavam todas ocupadas. Destruí tudo e adormeci em meus escombros. Mas, de manhã, a página estava em branco.” (Gros Mots, 1999, p. 39)

45 | “[...] para me redesenhar, me recuperar.”

46 | Publicado em 1891, *Les Cahiers d'André Walter* foi o primeiro trabalho do escritor. A Editora Gallimard foi fundada por Gide.

47 | “E se isso fosse apenas um romance?”

48 | É interessante registrar que o lançamento do primeiro romance publicado de Ducharme, *L'Avalée des avalés* (1966), foi marcado por um questionamento sobre a identidade do autor. O fato se deve à recusa do autor em aparecer publicamente, em dar entrevistas e em assumir a autoria de seus manuscritos. Isso desencadeou, à época, uma grande polêmica que lançou as bases para o que seria conhecido mais tarde, no mundo das letras quebequenses, como o mito Réjean Ducharme. Durante décadas, e ainda hoje, tentou-se, sem sucesso, descobrir quem é Réjean Ducharme ou quem seria o autor dos romances assinados por Réjean Ducharme. Em resposta à polêmica criada (que ganhou manchetes de jornais e telejornais no Quebec e na França) em torno da autoria de *L'Avalée des avalés*, Réjean Ducharme informa, através de um de seus duplos narrativos, o personagem-narrador de *Le nez qui voque* (1967), o escritor Mille Milles, que ele, Ducharme, não quer ser reconhecido como autor de sua obra. CONTINUA...

tous occupés. J'ai tout détruit et me suis endormi dans mes débris. Mais, ce matin, la page était blanche (1999, p. 39)⁴⁴.

Borrar a folha de papel em branco, macular o branco, inscrever no branco a rasura do *alter ego* (“pour me retracer, me recouvrer”⁴⁵, diz o narrador-escritor) de Alter, VValter, Walter, ou como André Walter, na apropriação dialógica da longa declaração de amor de André Gide⁴⁶ a sua prima Madeleine Rondeaux em *Les Cahiers d'André Walter*, escritos em 1890. Ou o *alter* complexo do escritor a escavar o campo da linguagem em busca da palavra original, que ele sabe não existir, porque não há nenhuma palavra que tenha sua voz, que o nomeie, porque “estão todas ocupadas”.

A interrogação sobre a identidade de Walter ou Alter sugere a tese de que o Caderno é uma ficção e não a autobiografia de Walter: “Et si ce n'était qu'un roman?”⁴⁷ (p. 276). A interrogação de Johnny transforma o autor dos manuscritos em personagem fictício e a busca de sua identidade fica sem objeto. Ele diz à Petite Tare que conhecer o autor não ajudaria em nada a compreensão de sua escrita. Tomada no plano da leitura real, a *mise en abyme* do estatuto ambíguo do autor do diário se reflete antes sobre Johnny, fazendo-o passar do lado fictício da dicotomia real/ficção para o lado do autor real, Réjean Ducharme. O romance é o cruzamento ficcional dos textos de Johnny e de Alter, seu *Alter Ego*.

Esse jogo textual sugere, através da metáfora literária, o que Silviano Santiago (2011) define como texto autoficcional ou autoficção, ou seja, a ficcionalização pelo próprio escritor (através de seus duplos narrativos) de seu sujeito (ele mesmo), fazendo interferir na autobiografia o componente inventivo, a invenção. O escritor, usando a imaginação como interferência no tom confessional da autobiografia, outorga a ela o estatuto autoficcional, ou seja, uma “fala híbrida – autobiográfica e ficcional – verossímil” (2011, p. 21). Ainda como diz Silviano:

O discurso confessional [...] se articulou desde sempre pela multiplicação explosiva dos discursos autobiográficos que faziam pacto com o ficcional. [...] Era o modo como o discurso autobiográfico se distanciava do discurso confessional e já flertava, inconscientemente, com o discurso ficcional (2001, p. 20-1).

Dizendo em outras palavras, o autor do romance, Réjean Ducharme, ficcionaliza sua própria biografia⁴⁸ na figura de Walter/Alter. Johnny se interroga sobre os manuscritos: o Caderno seria uma narrativa da vida real de seu autor, ou a ficção de um escritor que seria “un raffiné qui joue les pauvres types”⁴⁹ (p. 147)? Esse fragmento narrativo define a personalidade do próprio Ducharme e referenda o pacto do escritor com o narrador do romance, ou seja, cruzam-se entre o escritor e o narrador os discursos autobiográfico e ficcional. A ambiguidade começa com a descoberta do diário. Interpelado por um agente da *Sûreté*⁵⁰ sobre o que procurava naquele lugar, Johnny toma a chamada como uma revelação da busca de identidade:

“Qu’osse tu charches?” m’a lancé un effronté de la Sûreté, à qui on avait dû signaler ma folie de marcher dans les fossés [...]. Tout à coup, cette interpellation, restée en suspens, me fait l’effet de se résoudre en révélation. J’avais l’air de traîner, sans but, mais j’étais guidé, j’étais piloté (1999, p. 18)⁵¹.

Essa cena faz eco com a do fim do romance, na qual Johnny retorna ao lugar onde encontrou o Caderno e joga fora a cópia dos manuscritos cujos originais ficaram com Petite Tare, dizendo: “Ce n’est pas vraiment ça, mais c’est toujours ça”⁵² (p. 309). O fato de que é a cópia que retorna ao lugar de origem onde foi encontrado o Caderno impede, entretanto, a circularidade que caracterizaria o romance autoficcional, a autoficção. Toda a trama narrativa é circular, menos este fato. Se Johnny tivesse jogado fora o original, o romance estaria construindo o pressuposto de que Johnny ocupa o nível do real e Walter transita entre o real e o fictício. O gesto de Johnny o coloca no lugar de copista. Johnny exprime um sentimento de propriedade em relação ao Caderno. Diante dos esforços de Petite Tare para salvar a voz de Walter para a posteridade, Johnny compreende que, para ela, “le cahier est une découverte et un trésor personnels, plutôt que littéraire. Pauvre Walter. [...] Je suis déçu (C’est mon bien après tout qu’on méprise.)”⁵³ (p. 88).

Em outro índice do estatuto ambíguo do diário, Johnny se reconhece em uma cena em que se conta uma briga de bar. Na versão de Walter, entretanto, Johnny faz o papel de agressor e não o de interventor que ele se lembrava de ter cumprido. Tornando personagem fictício na narrativa do outro, Johnny se declara à beira de um surto: “à deux doigts d’un déclic qui ferait tout basculer dans l’imaginaire”⁵⁴ (p. 67). A leitura do diário exerce sobre ele um efeito tão forte que o afasta da realidade. O diário é como se fosse um espelho no qual ele se vê como um *alter-ego* dele próprio: “c’est une glace, [...] où je me distancie, je deviens un alter-ego pour moi”⁵⁵ (p. 100). Esse efeito de leitura se assemelha, curiosamente, ao da escrita, uma vez que o espelho que distancia o “si” do próprio eu é também uma descrição do trabalho de escrita da ficção, do romance. Em sua relação fictícia com Walter, Johnny destaca a importância das palavras que definem o homem ou a soma das palavras que o definem:

Il me renvoie à moi, à regarder qui je suis, et si je suis bien réfléchi par ma glace. Qu’est-ce qu’un homme, ou peut-on en être un sans s’appartenir, sans choisir les actes et les mots qui vont nous définir, qui nous créent? On a l’air de quoi devant soi si on ne se ressemble pas, si on ne se reconnaît pas?... (1999, p. 23-4)⁵⁶

Ou (páginas adiante), já reconciliado com Alter: “Le miroir n’est pas troublé [...] il a réfléchi la même image”⁵⁷ (1999, p. 107).

No final do romance, Petite Tare anuncia a Johnny que está apaixonada por um homem cuja vida tem várias semelhanças com a de Walter, o autor anônimo do Caderno.

48 | CONT... O escritor diz ainda que sua comunicação com seu público-leitor só se dará através da leitura de sua obra literária. É em seus romances que o leitor poderá encontrar as respostas para seus questionamentos, como os que interrogam os motivos pelos quais o autor se recusa a dar entrevistas e a aparecer em público, ausentando-se até mesmo das cerimônias de entrega de prêmios literários ganhos pela excelência de sua obra.

49 | “[...] um requintado que representa os pobres coitados.”

50 | Segurança.

51 | “O que é que você procura?” me perguntou rispidamente um atrevido da Polícia Provincial, a quem alguém devia ter denunciado minha loucura de vagar pelos lugares ermos [...]. De repente, esta interpeção, que ficou em suspenso, me dá a impressão de ser uma revelação. Eu parecia vagar, sem objetivo, mas eu era guiado, pilotado.”

52 | “[...] não é verdadeiramente isso, mas é sempre isso.”

53 | “[...] o caderno é uma descoberta e um tesouro pessoais, mais que literário. Pobre Walter. [...] eu estou decepcionado (É meu bem, no fim das contas, que se despreza.)”

54 | “[...] a dois dedos de um surto que deixa tudo à deriva no imaginário.”

55 | “[...] é um espelho, [...] onde eu me distancio, eu me torno um alter ego para mim.”

56 | “[...] Ele me reenvia a mim, a olhar quem eu sou, e se eu sou bem refletido por meu espelho. O que é um homem, ou se pode ser um sem se pertencer, sem escolher os atos e as palavras que vão nos definir, que nos criam? A gente tem o ar de quê diante de si se a gente não se parece com a gente mesmo, se a gente não se reconhece?...”

57 | “O espelho não está turvo [...], ele refletiu a mesma imagem.”

58 | “Deus exige respeito à sua singularidade, a seu nome, instaurando a confusão que faz necessária a tradução que ela torna ao mesmo tempo impossível. Essa imposição, a assinatura de Deus, que nos condena à tarefa infinita da tradução, seria a mesma a que aspira a literatura em geral.”

59 | “Que Deus a proteja daqueles que não têm coração. D’Ele em primeiro lugar.”

60 | “Como a confusão absoluta é impensável, tanto quanto a compreensão absoluta, o texto é, por definição, ‘situado’ neste meio, e, portanto, todo texto clama por uma tradução que jamais será feita.”

61 | “Assim Deus aproveitou de seus lazes para lançar uma grande ofensiva. Em qual impenetrável projeto? Seria preciso sofrer bastante por ignorá-lo.”

Seu passado italiano e sua infância o apontam como o autor potencial de um romance, escrito em forma de diário por um homem que teria desembarcado com as tropas canadenses em Sorrento, em 1943. Este é o passado de Walter relatado no Caderno. Johnny guarda o diário de Walter em uma sacola da *Air Italia* desde o dia em que o encontrou abandonado em um local ermo da ilha onde mora. A trama narrativa de *Gros Mots* se tece, assim, como uma longa reflexão sobre a leitura de um autor ausente, uma espécie de diário de leitura do diário do outro, que é ao mesmo tempo o outro e ele mesmo. Concluindo, a narrativa ducharmeana inscreve-se no conceito de Derrida (1991) sobre a produção textual como “tâche infinie de traduction” (p. 164-7), sem assinatura ou autor:

Dieu exige le respect de sa singularité, de son nom, en instaurant la confusion qui seule rend nécessaire la traduction qu’elle rend impossible du même coup. Ce coup de force, la signature de Dieu qui nous plie à notre tâche infinie de traduction, serait celui auquel aspire la littérature en général (1991, p. 164-7)⁵⁸.

Ducharme recusa o significado transcendental, ou seja, o Deus que, ao instaurar o caos babélico, exige respeito à sua singularidade, ao seu nome: “Que Dieu la protège des sans coeur. De Lui le premier”⁵⁹ (1999, p. 23). Através de sua escrita, Ducharme desautoriza o *pater* do texto e conclama a multiplicidade de Babel para a construção de sua narrativa: “Comme la confusion absolue est impensable, aussi bien que la compréhension absolue, le texte est par définition ‘situé’ dans ce milieu, et donc tout texte appelle à une traduction qui ne sera jamais faite”⁶⁰ (1991, p. 164-7). Entretanto, o *logos* transcendental, que atua como golpe de força condenando o homem à tarefa infinita da tradução, é a “assinatura” a que aspira a literatura: “Ainsi Dieu a profité de ses loisirs pour lancer une grande offensive. Dans quel impénétrable dessein? Il faudrait bien souffrir de l’ignorer”⁶¹ (1999, p. 63). Ainda citando Derrida, traduzido por Junia Barreto: “Como traduziríeis uma assinatura? [...] pode-se citar uma assinatura? Pois, a um grau qualquer, todas as grandes escrituras, e, no mais alto ponto, a Escritura santa, contém entre as linhas sua tradução virtual. A versão intralinear do texto sagrado é o modelo ou o ideal de toda tradução” (2002, p. 72).

Na tentativa de descobrir o (im)possível autor do texto do Caderno, Johnny e Petite Tare problematizam o aspecto autoral da metalinguagem narrativa. A busca da autoria os leva a um árduo trabalho de decifração dos enigmas textuais, cuja (im)possível solução se esconde nas entrelinhas, ou no palimpsesto narrativo. O exercício de deslindar as tramas narrativas os leva a uma interminável tarefa de decodificação dos signos textuais. Esse trabalho de tradução só é possível através da apropriação do texto, realizada em *Gros Mots* por Johnny e Petite Tare. Essa prática caracteriza, na metáfora ficcional, a metalinguagem narrativa de Ducharme. Segundo Nardout-Lafarge, o exercício de apropriação de hipotextos constitui parte da escrita dos romances de Ducharme: “les gestes de saccage du patrimoine par

lesquels il est bruyamment entré en littérature, donne à lire une expérience infiniment plus complexe du lien qui noue, chez lui, lecture et écriture”⁶² (2001, p. 85). O ato de pilhagem do patrimônio confere ao autor o estatuto de um *voleur de mots*⁶³, um ladrão de palavras. Ao interpretar o texto apropriado, o *voleur* o faz através de seu repertório cultural, transformando-o, traduzindo-o, (re)codificando-o. Assim, em exercício de tradução (*traduttore/traditore*), eles traem a concepção de originalidade e paternidade do texto, não só reforçando a concepção polifônica da narrativa executada a várias mãos, mas também revelando, na decifração do palimpsesto narrativo, as múltiplas vozes que o compõem, o que realiza, portanto, o título do artigo: O (im)possível Autor (Walter-VValter-Alter Ego-Alter-Nelligan-Gide). Ou ainda o *alter ego*, ou o *Je est un autre* de Rimbaud (outro hipotexto presente na obra de Ducharme) que, problematizado por Lacan como “un sujet décentré par rapport à l’individu”⁶⁴ (1978, p. 35), referencia também o conceito de que o autor não tem singularidade, como quer Derrida em suas torres de Babel (1991, p. 164-7). Tomando a ensaísta Anne Éline Cliche como referência analítica da obra do escritor quebequense, concluímos nosso artigo indagando sobre o enigma gerador dos romances de Réjean Ducharme. A resposta da ensaísta aponta o fantasma do *logos* autoritário e inequívoco do “Nome”: D’où viennent ces romans? De l’horreur du Nom, du déni qui passe dans le texte sous les traits d’un fantasma de destruction et d’anéantissement”⁶⁵ (1992, p. 81-2).

62 | “[...] os gestos de pilhagem do patrimônio, pelos quais ele entrou ruidosamente na literatura, revelam uma experiência bem mais complexa do laço que ata, em sua obra, leitura e escritura.”

63 | SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots: essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris: Gallimard, 1985.

64 | “[...] um sujeito descentrado em relação ao indivíduo”

65 | “De onde vêm esses romances? Do horror do Nome, da negação que se expressa no texto sob as formas de um fantasma de destruição e aniquilamento.”

Referências Bibliográficas

ANDRÈS, Bernard. *Coerção e subversão. O Québec e a América Latina.* Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV.* Paris: Seuil, 1984.

BENNINGTON, Geoffrey et DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida* par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida. Paris: Seuil, 1991. (Coll. Les Contemporains)

BOUCHARD, Gérard. *L'Amérique, terre d'utopie.* Conférence d'ouverture du Colloque interaméricain (Brésil-Canada) des sciences de la communication. Salvador de Bahia (Brésil), septembre 2002.

CLICHE, Anne Éline. *Le désir du roman* (Hubert Aquin, Réjean Ducharme). Montréal: XYZ Éditeur, 1992. (Coll. Théorie et littérature)

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation.* Paris: Seuil, 1979.

_____. *Le démon de la théorie.* Paris: Seuil, 1998.

DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

_____. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

DUCHARME, Réjean. *L'Avalée des avalés*. Paris: Gallimard, 1982 [1966]. (Coll. Folio)

_____. *Le nez qui voque*. Paris: Gallimard, 1967.

_____. *Gros Mots*. Paris: Gallimard, 1999.

GIDE, André. *Les Cahiers d'André Walter*. Paris: L'Art indépendant, 1891.

_____. *Les Poésies d'André Walter*. L'Art indépendant, 1892.

LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1971. (Coll. Points)

_____. *Séminaire*. Livre II. Paris: Seuil, 1978.

MAILHOT, Laurent. *La littérature québécoise*. Montréal: Typo, 1997 (Coll. Essais - 121).

MARCOTTE, Gilles. *Le copiste*. In: DASSAS, Véronique et al. (Collectif de rédaction). *Conjonctures: revue québécoise d'analyse et de débat*. 31. Montréal: Bibliothèque nationale du Québec, IVE trimestre, 2000.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. *Réjean Ducharme: une poétique du débris*. Québec: Éditions Fides, 2001. (Coll. Nouvelles études québécoises)

NELLIGAN, Émile. *Poésies complètes*. Montreal: Éditions Typo, 1998.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. Meditação sobre o ofício de criar. In: Cruzamentos Interculturais. *Gragoatá*, Revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, n.31. 2.sem. 2011. ISSN 1413-9073, Niterói/RJ, Editora da UFF.

SCHNEIDER, Michel. *Voleurs de mots: essai sur le plagiat*, la psychanalyse et la pensée. Paris: Gallimard, 1985.

Prefaciando a modernidade

Introducing modernity

Maria Elizabeth **CHAVES DE MELLO**

Professor Associado IV
do Instituto de Letras
da Universidade Federal
Fluminense/CNPq/FAPERJ-RJ.
Rio de Janeiro, Brasil.

bethcmello@gmail.com

Resumo

Jean-Jacques Rousseau reafirma sua reação sistemática às regras rígidas da escola clássica pela recusa do primado da razão lógica, que imperava no seu século, priorizando o estado de natureza, que ele define como a busca do *eu interior*. Podemos afirmar que o autor introduz, assim, no século XVIII, o tema fundamental da modernidade: o *essor du moi*, com as consequentes problemáticas da solidão e da sentimentalidade. Um século mais tarde, Victor Hugo será considerado *chefe* do romantismo francês, a partir do prefácio de *Cromwell*, espécie de manifesto dessa escola literária. Nossa pesquisa consiste em indagar até que ponto o poeta retoma, no seu prefácio, os temas fundamentais da modernidade, tão caros ao filósofo. E em que medida essas questões estão presentes ainda hoje.

Palavras-chave: modernidade, eu interior, crítica.

Abstract

Jean-Jacques Rousseau reaffirms his systematic reaction toward the strict rules of the classical school by a refusal of the premises of the logic reason (that was dominant in his century), prioritizing instead the state of nature, which he defines as the quest for the *inner self*. We may claim that the author thus introduces in the XVIII century the fundamental theme of modernity: the *essor du moi* with its ensuing problematic issues viz a viz solitude and sentimentality. A century later, with his preface to *Cromwell*, a kind of *manifesto* of the French Romanticism, Victor Hugo will be considered *master* of this literary school. Our research aims at questioning how far the poet re-exams in the aforementioned preface the fundamental themes of modernity, so dear to the philosopher, and how much these questions are still contemporaneous.

Keywords: modernity, inner self, criticism.

No século XVIII, os espaços de encontro e de comunicação entre os intelectuais evoluem muito. Alguns são novos (como os cafés), outros sofrem modificações sensíveis (os salões) e outros ganham uma evidência sem precedentes (os círculos e as academias). O escritor acredita em sua missão, passando uma imagem gloriosa dela, de sua função, de sua responsabilidade em relação à sociedade. Nunca essas questões haviam sido tão debatidas e com tanta segurança.

Três grandes tipos de intelectuais se distinguem claramente nesse momento: o cientista, o escritor e o filósofo. O primeiro, como o seu nome o indica, especializa-se em uma disciplina científica, distinguindo-se pelo tipo de carreira que abraça, pela prática da escrita adotada e pela natureza do público ao qual se dirige. O filósofo representa uma segunda categoria, que pertence, propriamente, ao século XVIII. Seu papel caracteriza-se pela aquisição e manejo de um saber, a convicção de ter uma missão a cumprir e a vontade de exercer uma pressão sobre a opinião pública, para fazer com que triunfe esse ideal de conhecimento, sem o qual o homem, segundo as luzes, permanece um ser mutilado ou alienado. Seja ele matemático, físico ou economista, o filósofo tem a sensação de participar dessa conquista exaltadora da ciência, recusando a fechar-se em um campo único do saber ou a construir um sistema, pois essas duas atitudes são sempre vistas como um sintoma de pobreza do espírito humano. Uma

ambição sem medidas transforma a missão do filósofo em um sacerdócio leigo, pois ela exige inúmeros sacrifícios e uma verdadeira ética da escrita. Trata-se de uma cruzada em prol da emancipação do gênero humano. A terceira categoria, o escritor, relaciona-se à figura daquele que pratica as *belles lettres*, herdeiro de uma cultura e dirigindo-se a uma elite letrada. Quer ele se dedique a uma obra de vulgarização científica, quer trabalhe com a arte da epopeia ou da tragédia, quer vise prioritariamente a seduzir o público ou a obter o reconhecimento das instituições literárias, o escritor se caracteriza sempre pelo exercício soberano de uma retórica. As *belles lettres* permanecem uma referência exemplar, que determina uma prática do discurso baseada em uma concepção valorizada da criação *literária*. Entretanto, essa definição vai aos poucos tornando-se restritiva, à medida que cresce o papel do jornalista, que mistura o culto das *belles lettres* a uma concepção mais pragmática e *aberta* de sua função.

É nessa terceira categoria, oscilante e ambígua, dependente da retórica, que vai se estabelecer o que Koselleck chama de *o reino da crítica*. Mas, o que seria a *crítica*? Segundo Koselleck,

A crítica é uma arte do julgamento, sua atividade consiste em interrogar um fato dado para conhecer a sua verdade, a sua justeza ou a sua beleza, para, a partir do conhecimento, fazer um julgamento que possa estender-se também às pessoas (KOSELLECK, 1979, p. 89).

Assim, caberia ao processo crítico a distinção entre o autêntico e o inautêntico, o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto. Ou seja, a crítica, arte de julgar e, portanto, de distinguir, estaria em relação estreita com uma concepção dualista do mundo. Essas indagações poderiam levar-nos mais longe, à própria origem do termo *crítica*. A palavra surge na Inglaterra e na França por volta do início do século XVII. Compreendia-se, por ela, a arte da apreciação competente, que se relacionava particularmente com os textos antigos, mas também com a literatura, com os povos e com os homens. Inicialmente usada pelos humanistas, a palavra referia-se ora ao julgamento, ora à erudição, e, quando eram realizados estudos filológicos das Santas Escrituras, eles eram considerados também como *crítica*. Quando, em 1678, Richard Simon publicou sua *História Crítica do Velho Testamento*, ele usou deliberadamente o termo *crítica* para caracterizar o método pelo qual estava analisando a Bíblia.

A partir de Pierre Bayle, é a crítica que vai funcionar como a atividade separadora entre a religião e a razão. Com o seu método crítico, Bayle interessava-se por todos os domínios do saber humano e da História, implicando-os em um processo permanente de relativização. A razão pesava constantemente o *a favor* e o *contra*, enfrentando contradições que produziam sempre novas contradições, dissolvendo-se em um trabalho permanente de crítica. Ou seja, o conceito de crítica vai, aos poucos, tornando-se inseparável do de razão.

Com Bayle, o crítico passará a ter uma só obrigação: a de buscar a verdade. A

crítica é a sua própria garantia no empenho com a verdade a ser descoberta. Não há mais nada que possa contentar a razão. O progresso passa a ser o *modus vivendi* da crítica, mesmo quando ele não é considerado um movimento ascendente, e sim destruição, ou decadência. Na verdade, desde o Renascimento, sempre houve relações estreitas entre os problemas fundamentais da filosofia especulativa; mas é a partir do século das luzes que deverá reinar a reciprocidade entre os dois domínios. Assim, não se trata mais de acreditar que a filosofia e a crítica se encontram e combinam em seus resultados indiretos, mas de buscar a unidade de natureza entre as duas disciplinas. Daí surge a *estética teórica*, ciência para a qual converge todo o esforço do século XVIII por uma visão clara do individual, da coerência racional e da unificação formal. Deste modo, tanto a poética, quanto a retórica, quanto a teoria das artes plásticas etc. devem ser consideradas numa perspectiva sintética.

Mas parece, então, que a verdadeira e essencial tarefa da crítica é precisamente de transpor esses limites, de penetrar com os seus raios o claro-escuro da sensação e do gosto que ela deve, sem atentar contra a sua natureza, levar à luz do conhecimento (CASSIRER, 1966, p. 276).

Essa unidade, evidentemente, produziu um efeito muito grande entre os homens de letras. Antes, criticar o rei era mostrar-lhe o seu direito. A partir do século XVIII, julgar é nivelar tudo, é reduzir até mesmo o rei à condição de cidadão. Para o filósofo das luzes, o poder é sempre abuso de poder. Assim, um bom monarca é pior do que um mau, porque impede a criatura humilhada de perceber a estupidez do princípio absolutista. Deste modo, a soberania dos críticos parece aumentar cada vez mais. Levar os seus julgamentos ao extremo, era tornar-se mestre dos mestres, verdadeiro soberano. Ironicamente, em 1758, Diderot descreve esse processo que já se anuncia em Bayle:

O autor diz: Senhores, escutem-me; pois eu sou o seu mestre. E o crítico: Sou eu, senhores, que devo ser ouvido; pois eu sou mestre dos seus mestres (DIDEROT, 1965, p. 387).

Seguir o caminho indicado pela sua própria razão passa a ser um ato ao mesmo tempo ético e político. Este caminho vai se caracterizar pela busca de determinar fatos simples e reconhecidos, que não supõem outros e que, portanto, não podem ser explicados, nem contestados. Para D'Alembert, o *philosophe* vai necessitar conquistar sua certeza, abominando as noções abstratas:

A filosofia não está destinada a se perder nas propriedades gerais do ser e da substância, em questões inúteis sobre noções abstratas, em divisões arbitrarias e em no-

menclaturas eternas; ela é a ciência dos fatos ou a das quimeras...

A ciência não só abandona à ignorante sutileza dos séculos bárbaros estes objetos imaginários de especulações e de disputas (no caso, as religiões), que ainda ressoam nas escolas, quanto se abstém até de tratar questões cujo objeto possa ser mais real, porém cuja solução não é mais útil ao progresso de nossos conhecimentos (D'ALEMBERT, 1964, p. 131).

Ou seja, já que não podemos resolver as questões metafísicas, deixemo-las de lado e pensemos naquilo que nos diz respeito mais de perto e para o qual possamos encontrar respostas. Na verdade, as reflexões que nos interessam ao estudar esse momento são justamente as que retomam algumas das reflexões de Platão sobre os efeitos negativos da mimesis. Para tanto, seria conveniente enumerar aqui alguns argumentos de Rousseau na *Lettre à d'Alembert*, pois eles apresentam o interesse subsidiário de anunciar a crítica ao efeito de sugestão produzido pelos meios de comunicação, tão atual nos dias de hoje:

o fato do prazer do cômico basear-se em um vício do coração humano, terá, como consequência, que, quanto mais a comédia for agradável e perfeita, mais o seu efeito será funesto aos costumes.

Em relação a Molière, ele acrescenta:

Sua maior preocupação é de ridicularizar a bondade e a simplicidade, colocando o fingimento e a mentira do lado que interessa ao autor: as pessoas honestas apenas falam; as viciosas são pessoas que agem, tendo a seu favor, frequentemente, os maiores sucessos (ROUSSEAU, 1969, p. 765).

Ou seja, segundo Rousseau, o teatro reflete, pura e simplesmente, os costumes estabelecidos e deve, portanto, ser condenado pela razão prática, por conduzir inevitavelmente seu público a aprovar o estado presente da sociedade, que é mau. Às alegrias que o sujeito encontra na satisfação de suas verdadeiras necessidades, o teatro substitui um prazer sem utilidade. O prazer do espetáculo seduz o espectador, afasta-o, e essa mesma distância o faz esquecer, na contemplação de um destino imaginário, seus deveres imediatos. Em outros termos, o teatro faz com que o sujeito se identifique com os personagens, com suas paixões, colocando em ação forças subconscientes que minam a sensibilidade moral do receptor. O horror ao mal, que personagens como Fedra e Medeia inspiram, vai, aos poucos, sendo reduzido e se transformando em simpatia. Do mesmo modo, o espectador da comédia é levado a rir do que há de ridículo na virtude de um misantropo respeitável, por exemplo. Assim, a comédia presta homenagem ao vício secreto que se dissimula atrás do prazer extraído do cômico.

Como disséramos, há, em Rousseau, uma retomada da questão da mimesis na recusa à imitação dos costumes da sociedade, necessariamente corrompida, segundo o nosso

autor. Contrapondo natureza a cultura, o filósofo genebrino sugere que se consulte a natureza, ou o *eu interior*, passando a pregar a *imitatio naturae*, base da sua proposta ficcional. O conceito de arte estaria, então, de volta a Platão, na sua conceituação de mimesis?

Procurando aprofundar um pouco mais o assunto, buscamos fundamentar-nos no pensamento do filósofo inglês Shaftesbury, que exige mais do que um acordo total entre *beleza e verdade* da arte e da natureza, parecendo querer levar essa unidade às últimas consequências, até apagar todas as distinções. Trata-se de determinar a *essência* da natureza e da arte, que, segundo ele, estão intimamente unidas. Mas isso não significa que o artista deva se contentar em copiar. É na criação, e não na imitação, que se atinge a *verdade* da natureza, pois a própria natureza, no seu sentido mais profundo, não é a totalidade das criaturas, mas a força criadora da qual emergem a forma e a ordem do universo. O gênio, segundo Shaftesbury, não recebe essa lei do exterior, mas, ao contrário, ele a tira de sua própria espontaneidade. Essa lei, embora não proveniente da natureza, não deixa de estar em perfeita harmonia com ela. A criação do artista não é o simples produto de sua imaginação, mas exprime um ser verdadeiro, ou seja, uma necessidade, uma lei realmente interior. Assim, o gênio não tem que *procurar* a natureza e a verdade, já que ele as carrega consigo. Na verdade, ele tem certeza que, se permanecer fiel a si mesmo, jamais se afastará delas. Deste modo, o princípio da *subjetividade* permanece válido, embora essa subjetividade signifique agora outra coisa, diferente das teorias empiristas. O *eu* é, para Shaftesbury, uma totalidade originária e uma unidade indissolúvel. Nesta unidade, percebe-se a estrutura fundamental e o sentido do cosmos, em que se capta, por intuição e simpatia, o *gênio do Tudo*. É dessa natureza interior ao sujeito que ele faz a norma da beleza. Quando Kant, na *Crítica do Julgamento*, definirá o gênio como o dom natural que regula a arte, ele seguirá uma via própria, mas o próprio conteúdo dessa definição continuará os princípios e hipóteses da *estética intuitiva* de Shaftesbury.

Por volta da metade do século XVIII, uma nova etapa é vencida no sentido de uma concepção nova da *subjetividade estética*. Seria interessante observar como Diderot se comporta diante dessa tradição, pois parece-nos que ele aprofunda ainda mais a questão. No seu comentário ao *Essai sur le beau* do Pe. André, ele subordina o fenômeno da beleza ao plano da experiência, tornando-a dependente das situações particularizadas, no caminho traçado por Locke. Ao mesmo tempo, nesse ensaio, ele marcará o sentimento como critério de julgamento:

Ouso afirmar que toda vez que um princípio nos for conhecido desde a mais tenra infância e que dele fizermos uma aplicação fácil e súbita aos objetos dispostos fora de nós, acreditaremos julgá-los pelo sentimento; mas seremos forçados a confessar nosso erro todas as vezes em que a complicação das relações e a novidade do objeto suspenderem a aplicação por princípio: então, para que se faça sentir o prazer, esperar-se-á que o entendimento tenha pronunciado que o objeto é belo (DIDEROT, 1965, p. 137).

Em texto até hoje considerado polêmico, Jean-Jacques Rousseau questiona a função do teatro, apresentando argumentos aparentemente contraditórios e certamente de extrema relevância, se quisermos estudar as bases do que hoje se entende por *modernidade*. Criticando a arte cênica, o autor contrapõe natureza à cultura, sugerindo que se consulte a primeira, que ele identifica com o *eu interior*. A partir daí, passa a pregar a busca desse *eu*, base da sua proposta ficcional, numa exaltação da subjetividade e sensibilidade, que vai contra tudo o que o século XVIII pregara, até então. Encontramo-nos, assim, diante de alguns tópicos que consideramos fundadores da modernidade, entre os quais, o questionamento da arte pela arte e o tema da solidão parecem-nos algumas das consequências mais pertinentes.

De fato, com a emergência do *eu*, o sujeito moderno não mais cabe em prisões tais como as das regras do teatro clássico, enquanto, por outro lado, será cada vez mais prisioneiro da solidão. Mas é na última obra de Rousseau, *Os devaneios de um caminhante solitário*, que este tema da solidão, bem como a questão da natureza, nos anunciam mais fortemente o pré-romantismo, com os seus heróis solitários, isolados, voltados para o *eu interior*. Nesta obra, coexistem já grandes temas da modernidade: os paradoxos do homem, as suas angústias, ambiguidades e contradições, apresentando-se sob a forma da autorreflexão, na arte que se questiona enquanto tal. Rousseau prega o autoconhecimento entre duas atitudes extremas e opostas: ou o *eu* torna-se estrangeiro a si mesmo, para se perceber enquanto espectador, como um objeto exterior; ou, ao contrário, ele procura se conhecer, sem sair de si, através de uma intuição imediata, não havendo meio termo possível, entre as duas atitudes.

No século XIX, essas questões continuarão presentes, no que concerne às teorias sobre a arte, representadas, novamente, pelo teatro. Ou seja, assim como, no Setecentos, Rousseau lançara-se na cena literária através do questionamento do teatro, é também através da reflexão sobre a arte cênica, no Oitocentos, que o Romantismo se afirmará como movimento renovador da estética, tendo ardentes defensores e divulgadores, dentre os quais, na França, o nome maior será o de Victor Hugo. Batalhador incansável pelas idéias e ideais românticos, Victor Hugo apresenta, na sua peça *Cromwell*, em 1827, um drama que segue os modelos das técnicas shakespearianas.

Entretanto, mais interessante do que a peça, do ponto de vista teórico, parece-nos o seu prefácio, onde ele elabora um verdadeiro manifesto dessa escola, segundo o qual, na origem da idéia do drama romântico, estaria a concepção cristã do *homem duplo*. A partir do momento em que o cristianismo afirma que o homem é composto de dois seres, um mortal e outro imortal, um carnal e outro espiritual, um prisioneiro dos apetites, paixões e necessidades, o outro voltado para as coisas do céu, sua verdadeira pátria, estaria criada a teoria do drama. A idéia de relacionar o drama com o pensamento cristão tem como objetivo, como se vê, o de fundamentar racionalmente a *mistura de gêneros*, condição, segundo o nosso autor, de uma *pintura total da realidade e de um enriquecimento da arte dramática*. Dilacerado entre corpo e espírito, o sujeito terá que se adaptar à dualidade, daí a necessidade, para

a arte, de representar sempre essas contradições, tentando conciliar o grotesco e o sublime.

Segundo Hugo, pretender isolar o grotesco e o sublime em dois gêneros distintos, a comédia e a tragédia, seria produzir abstrações e trair o real. A mistura dos gêneros permitiria uma pintura mais completa do homem, razão pela qual o drama deveria conter todos eles. Victor Hugo fará disto um absoluto, a própria essência do drama. Para tanto, uma outra barreira deveria ser ultrapassada, a da regra das unidades. Consideradas pelos românticos convenções absurdas, repressões insuportáveis, elas impediam a representação de fatos históricos, e, por isto, deveriam ser eliminadas. Deixando de lado a unidade de ação, que ele ainda considera viável, Hugo ataca as de tempo e lugar, baseando-se na própria regra clássica da verossimilhança. Na verdade, ele prega uma arte mais livre, capaz de tratar de assuntos históricos, buscando atingir a sensibilidade do espectador, ao substituir a narrativa e as descrições pelo espetáculo dos próprios acontecimentos.

Hugo vê em Shakespeare o modelo da recusa de todas as regras: *Só há nele as regras gerais da natureza, que pairam sobre as artes como um todo* (HUGO, 1968, p. 74). Assim, ao contrário da tragédia, que é convenção e forma, a noção de drama supõe uma correlação com a natureza. Para Hugo, a natureza deve ser fonte e fundamento da arte, exatamente na mesma linhagem de Rousseau. O drama estaria mais próximo da natureza do homem, que é duplo, ambíguo, dilacerado.

Entretanto, se considerarmos outros contextos, veremos que, embora, aparentemente, Hugo derrube teorias, poéticas e sistemas, o que ele faz, no seu prefácio, é retomar reivindicações de Walter Scott e Friedrich Schlegel. E, ao estudarmos essas fontes, percebemos que Rousseau está por trás de todas elas, como que prefaciando a modernidade. No que tange a Scott, podemos afirmar que a sua reflexão sobre a arte dramática (*Prefácio a Quentin Durward* e *Essay on the Drama*) muito influenciou Victor Hugo, principalmente no questionamento da poética aristotélica da verossimilhança, que Scott reinterpreta a partir da oposição entre Shakespeare e os autores trágicos franceses. Segundo ele, os dramaturgos ingleses preferiram *exibir incidentes marcantes e personagens extraordinários colocados em contraste violento, arriscando chocar a verossimilhança* (SCOTT, 1838, p. 75).

Deste modo, Scott já define uma poética do contraste, visando mostrar a verdade essencial da humanidade, e, nisso, ele caminha passo a passo com Jean-Jacques Rousseau, na sua busca de uma verdade na natureza, no *eu*, necessariamente paradoxal e contrastante. No âmago dessa nova estética, a noção de verdade encontra, portanto, as suas raízes, na natureza.

Quanto à questão da história, é na sua reflexão sobre o sobrenatural que Scott nos deixa entrever o lugar reservado por ele a essa então nova disciplina, especialmente na relação entre poesia e realidade. Segundo ele, é combinando-se com a história, misturando imaginário com o real que o maravilhoso e o sobrenatural podem exprimir-se com mais eficácia. A função poética da história seria, portanto, a de provocar uma visão, ou seja, como no maravilhoso, suscitar um devaneio que tomaria a forma da nostalgia. E, principalmente,

abolir o tempo, tornando presente o que não mais pode sê-lo. *Estou poluindo a fonte da história com invenções modernas* (SCOTT, 1978, p. 37), afirma ele, insistindo na relação conflituosa entre poesia e história. Assim, a confusão das épocas vai contra a idéia de uma realidade absoluta, remetendo a um real construído. O sujeito histórico deve ser *transposto tanto nos costumes quanto na linguagem da época em que vivemos* (idem, p. 34).

Victor Hugo retoma essa relação do sujeito com a linguagem, no *Prefácio de Cromwell*, para justificar a métrica no teatro. Segundo ele, não se pode confundir *efeito de pitoresco* (ou *efeito do real*, como dirá Barthes) com *referencialidade direta*. Segundo Hugo, o personagem do Cid, de Corneille, não fala nem em verso, nem em francês (p. 90). Assim, haveria uma relação contraditória entre o drama e a realidade. Para Hugo, *a verdade da arte nunca poderia ser, como muitos disseram, a realidade absoluta. A arte não pode mostrar a própria coisa* (idem, p. 89). Podemos verificar, nessa reflexão sobre a questão da mimesis, uma relação entre a obra literária e a realidade histórica, que torna mais evidente a presença de Scott em Hugo, do mesmo modo que a questão da verdade da natureza, de Rousseau, está presente em ambos.

Opondo-se aparentemente a Friedrich Schlegel, que identifica história e teoria da literatura, Hugo afirma ainda *Somos historiadores e não críticos* (HUGO, idem, p. 70), rejeitando, com esta frase, a atitude do crítico, tal como se apresentava naquele momento, identificada ao que Chateaubriand já condenara como *crítica dos defeitos*, ou seja, aquela que se recusa a se inserir num debate de idéias, com tudo o que este comporta de subjetivo. Mas Hugo vai apresentar também questões que muito o aproximam de Friedrich Schlegel. Este elogia o verso, contra a banalidade prosaica no teatro, ilustrando essa escolha dramática nas suas próprias traduções de Shakespeare, em que o verso teria a função de se opor à *irrupção do comum* (idem, p. 92), pois o mundo só deve se refletir no drama *sob a varinba de condão da arte* (idem, p. 90). Haveria, assim, segundo Hugo, uma liberdade na arte de recriar o comum, o cotidiano, transformando-o pela forma e pela força do imaginário. Hugo opõe essa liberdade ao *despotismo dos sistemas, códigos e regras* (p. 98).

Segundo F. Schlegel, há uma distinção entre a forma, que caracteriza as obras de uma mesma época, e o espírito, que aborda a obra no seu contexto histórico. Shakespeare, por exemplo, aproximar-se-ia do dramático pela forma e do romantismo pelo espírito, pois sua dramaturgia ultrapassaria a distinção clássica entre tragédia e comédia. Isso permite a Schlegel definir o drama poético absoluto como o que inclui o épico e o lírico, fundindo-os, como o fará Hugo, no *Prefácio: O drama é a poesia completa. A ode e a epopéia só o contêm em germe; ele as contém a ambas, desenvolvendo-as, resumindo-as e encerrando-as* (p. 77).

Assim, a época moderna, prosaica, se caracterizaria por uma arte feita à sua imagem, cujo valor estético consiste essencialmente, segundo Hugo, em abordar todas as variações do real e em insistir no sublime, pelo efeito do contraste. Quanto ao grotesco, ele se definiria em relação a uma outra ficcionalização da história, a do romance histórico. Segundo Hugo, deve-se considerar a história bem próxima da lenda, dividindo com ela o mesmo objetivo, ou

seja, o de pintar, sob o momentâneo e transitório, o homem eterno. O que o romance histórico compartilharia com o drama romântico seria o fato de, por trás da contingência da história, extrair um absoluto humano, captar um universal por trás do particular do real.

Nessa mesma linhagem, Baudelaire vai formular uma teoria da *modernidade*, chegando até mesmo a louvar a roupa de Louis-Philippe, pois a *modernidade é o transitório, o fugidivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável* (BAUDELAIRE, 1968, p. 546). Segundo ele, é importante não desprezar esse primeiro componente do Belo – a *modernidade* –, pois é a única ao alcance do homem, esse ser tão limitado diante do infinito incompreensível do Belo absoluto. Esta é a razão pela qual Baudelaire, dando uma aceção um pouco vaga à segunda metade da arte, deixa-o um pouco de lado, para se dedicar a discorrer sobre os méritos do Belo transitório. Segundo ele, é através do transitório que o artista pode alimentar alguma esperança de atingir o eterno: é na moda que ele perceberá o *poético no histórico* (idem).

Com efeito, já que cada época é acompanhada de uma expressão, de uma postura, de uma conformação especial do rosto, conclui-se que vestir um personagem moderno com roupas antigas é um contrassenso que produz, na maior parte das vezes, o efeito de um disfarce. Baudelaire prefere que o artista moderno, em vez de virar as costas aos caprichos da moda, observe cuidadosamente as mínimas variações das vestimentas, dos tecidos e dos penteados, para deles extrair a substância do Belo. Essa atenção extrema dada ao Belo transitório se explica quando percebemos que o poeta considerava a apreensão do Belo eterno como um duelo em que o artista era sempre vencido. Em outros termos, em vez de prolongar indefinidamente a luta, é melhor tentar atingir o ideal indireta e parcialmente, pela conquista do Belo relativo.

Assim, a *modernidade* triunfa no fracasso. *É o infinito no finito* (BAUDELAIRE, 1962, p. 341). E nunca se alcança um sem o outro. A dissonância alimenta a harmonia quando funda o estranho, o bizarro e o inesperado. Fiel à sua teoria da modernidade, assim que define sua concepção do Belo absoluto, Baudelaire volta-se para os elementos que constituem, segundo ele, o Belo relativo e, especialmente, o Belo moderno, que deve ser, não apenas individual, vigoroso, original, mas também conter o *bizarro*. Se é verdade que a contemplação de seres perfeitamente proporcionais constitui uma experiência agradável, uma individualidade bem marcada, exibida na sua irredutível harmonia expressiva é, segundo ele, uma experiência memorável, por outros motivos. *O Belo contém sempre um pouco de bizarrice, de bizarrice ingênua, não desejada, inconsciente, e é essa estranheza que o torna, especialmente, o Belo* (idem, p. 215). Por conseguinte, não apenas ele proclamará as virtudes do bizarro e do chocante, mas será o primeiro a explorar, na sua poesia, de maneira intempestiva, as possibilidades artísticas e gráficas do feio, do estranho e do satânico. A inclusão desses elementos na arte deve-se, na sua obra, principalmente a uma combinação de dois fatores: por um lado, à sua visão dualista do homem como um ser forçado a viver num mundo imperfeito, à beira

do precipício entre a estupidez e o mal; por outro lado, a sua fé na validade do ideal moderno, que o levará a rejeitar tudo o que participa da ordem clássica. É então que surge a necessidade do imaginário, o traço impetuoso que exprime uma subjetividade, uma sociedade, uma época. No seio do quotidiano, finito e inacabado, o inesperado pode surgir. Algumas vezes, trata-se de um detalhe trivial ou poderoso que vence as curiosidades da existência. Ou, então, a nostalgia da infância se torna mais forte e provoca uma embriaguez. Mas sempre a composição da obra deve surpreender pela originalidade ou vitalidade.

Para o trabalho de ficcionalização, todos esses autores participam dessa vontade de colocar a História em perspectiva e de sublimar o factual pelo poético, embora o façam de maneiras diferentes. Vemos, assim, nesse diálogo entre Scott, Schlegel, Hugo e Baudelaire, a partir da revolução de Rousseau, a relação dupla do drama com a história. Por um lado, esta última é o que permite, simbolicamente, encenar o trágico. Sua própria natureza condena-a à ficção, como o afirma tão bem Vigny: a história é um romance, cujo autor é o povo. Por outro lado, ela contextualiza uma evolução geral da poesia em que o drama, como gênero, é o término de um percurso estético, abolindo as fronteiras genéricas para afirmar a unidade da literatura, como já preconizava Rousseau nos *Devaneios de um caminhante solitário*. Essa visão da arte serviu de modelo ao lirismo moderno pós-baudelairiano e é o sinal anunciador de uma nova era artística, permitindo-nos afirmar que, mesmo hoje, nossa compreensão da modernidade remonta aos autores citados acima, à consciência estética e histórica que eles tinham de suas obras e de si mesmos...

Referências Bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne in *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.

_____. Curiosités esthétiques in *Œuvres*. Paris: Garnier Frères, 1962.

CASSIRER, Ernst. *La philosophie des Lumières*. Paris: Fayard, 1966.

COSTA LIMA, Luiz. *O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

D'ALEMBERT, J.-le-Rond. Discours préliminaire de *l'Encyclopédie* in *Œuvres Complètes*, vol.I. Paris, 1964.

HUGO, Victor. *Préface de Cromwell*. Éd. Anne Ubersfeld. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

KOSELLECK, Reinhart. *Le règne de la critique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Paris: Pléiade, 1969.

SCOTT, Walter: "Molière" in *The Miscellaneous Prose Works of Sir Walter Scott*. Paris: Baudry's European Library, Vol. CCVII, 1838.

_____. *The Prefaces to the Waverley Novels*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1978.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'art de l'âge moderne*. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème siècle à nos jours. Paris: Gallimard, 1992.

*A cor, a pedra, o poético:
Yves Bonnefoy e os limites da
linguagem*

*Color, stone, poetic: Yves
Bonnefoy and the limits of
language*

Leila de Aguiar **COSTA**

Professor Adjunto II
da Escola de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas –
Universidade Federal de São
Paulo. São Paulo, Brasil.

leila.aguiar@unifesp.br

Resumo

A obra poética de Yves Bonnefoy é amplamente atravessada pela forte suspeita de que a linguagem e os conceitos de tudo desviam e a tudo corrompem. Textos como “Deux et d’autres couleurs” e “De grands blocs rouges”, publicados respectivamente em *Remarques sur la couleur* e *Vie errante*, são paradigmáticos da perspectiva de um autor que busca resgatar para sua própria escritura poética os laços perdidos com as origens do fazer literário, quando tudo quiçá era tão somente cor e coisa. É objetivo, pois, deste artigo esboçar algumas notas sobre um literato que, não por acaso, é considerado o poeta da “presença” e da “finitude”.

Palavras-chave: Yves Bonnefoy, Poético, Cor, Pedra, Linguagem.

Abstract

Yves Bonnefoy’s poetic work is crossed by the suspicion that the language and the concepts deviated and corrupted everything. Texts such as “Deux et d’autres couleurs” and “De grands blocs rouges”, published respectively in *Remarques sur la couleur* and *Vie errante*, are paradigmatic of an author’s perspective that seeks to rescue for his own poetic writing the lost bows with the origins of the poetic fact, when everything was maybe so only color and thing. It is objective of this article to sketch some notes on a writer that, not accidentally, is considered the poet of the “presence” and the “finitude”.

Keywords: Yves Bonnefoy, Poetic, Color, Stone, Language.

*Eu queria aprender
o idioma das árvores
Saber as canções do vento
nas folhas da tarde
Eu queria apalpar os perfumes do sol
[...]*

Manoel de Barros

Yves Bonnefoy, metapoeta

No ano de 2003, a célebre revista literária francesa *Europe* dedica a integralidade de seu número 890-891 ao poeta francês Yves Bonnefoy. E não por acaso. Face ao que é chamado ali de “delírio contábil do econômico e de seus monstros sem razão”, saudar a obra de Bonnefoy equivale a refletir sobre a beleza e os valores da poesia, assim como a pensar em seus procedimentos para habitar o mundo. Em *L’Inachevable*, Bonnefoy reafirma tal poder do poético, observando que o papel da poesia é aquele de “*rouvrir la question de l’être dans une société qui ne sait plus que de l’objet, achetable ou vendable, possédable: le néant même*” (BONNEFOY, 2010, p. 419). Donde a ameaça, aliás, que paira sobre a própria experiência poética.

O lugar ocupado, pois, por Bonnefoy na cena literária é incontestável. Desde a publicação de seu primeiro texto *Traité du pianiste* em 1947, até *Le Digamma* em 2012¹, a obra bonnefidiana impõe-se como incontornável para a compreensão da literatura contemporânea. Dito brevemente, o que ali se lê é um pensamento em poesia que emaranha as fronteiras de todo gênero: poemas, prosas poéticas, narrativas (*écits*), ensaios e, mesmo, traduções são peças de uma mesma rosácea escritural, ela mesma feita de fragmentos, de subdivisões que, ao final, elaboram uma poética, aquela que Bonnefoy define como uma “escritura única”. Neste sentido, atribuir a Bonnefoy o epíteto – redutor em seu caso – de poeta seria equivocarse.

1 | Bonnefoy compõe seu *Traité du pianiste* entre os anos de 1945, quando chega a Paris, jovem provinciano da cidade de Tours, e 1950, quando ainda frequenta o círculo dos surrealistas – do qual se afastará mais para frente e contra o qual enunciará uma severa crítica nos anos 70. Ali, o que se reconhece é ainda o topos da imagem em seu pertencimento ao Inconsciente: segundo o próprio Bonnefoy, *Traité du pianiste* é espaço de um combate edipiano contra a figura materna. CONTINUA...

Seu último texto, *Le Diagramma*, inscreve-se na chave do combate travado por Bonnefoy ao longo de toda sua obra, desde, por exemplo, seu *Anti-Platon* (1947), contra o conceito: contra a hegemonia da filosofia e do pensamento – que, soberbos, pensam ser capazes de dar conta da experiência –, subleva-se a poesia e, sobretudo, o gênero *récit en rêve*. Aqui, são nove prosas poéticas que combatem, às portas do sonho e do devaneio, a tirania conceitual.

[...] en fait, je n'écris pas de poèmes, s'il faut entendre par ce mot un ouvrage bien délimité, autonome et séparable d'autres du même genre que j'aurais terminés avant ou concevrais par la suite. Cette remarque pourra surprendre ceux qui ont lu, ou aperçu, dans mes livres, des poèmes justement, c'est-à-dire des textes brefs, isolés, renforcés même souvent, dans leur particularité, et on dirait bien leur différence, par la présence d'un titre. Et pourtant, je puis l'assurer, ce que j'écris, ce sont les ensembles dont chacun de ces textes n'est qu'un fragment: car ces derniers n'existent pour moi, dès leur début, que dans leur relation avec tous les autres, si bien qu'ils n'ont de raison d'être et même de sens que par ce que ces autres tendent à être et à signifier en eux-mêmes (BONNEFOY, 1990, p. 19-20).

“Conjuntos em que cada um destes textos não é senão um fragmento”: poética trabalhada pelo fragmento, pois, pelo vai e vem dos elementos-chave bonnefidianos – poesia e prosa, imaginação e discurso crítico, devaneio e reflexão –, cujo objetivo não é outro senão o de pensar a própria escritura e o de dar a ver a escritura no momento mesmo em que ela se põe em funcionamento e, lateralmente, põe-se a pensar escrevendo. Não surpreende então que, em determinados momentos, à prosa se confira o estatuto de “consciência de si da poesia”, em razão de sua dimensão reflexiva e crítica:

[...] j'ai eu d'emblée le désir de rester dans l'espace d'un seul livre, ou, pour mieux dire, d'un seul acte d'écriture. Quand j'ai publié le premier livre ce n'était pas avec la pensée que j'en publierais un deuxième qui serait tout autre, je voyais la poésie comme un creusement d'un seul lieu de parole, littéralement dans l'épaisseur des quelques syllabes de ce qu'on appelle le vers, j'avais horreur de la multiplicité de projets qui peut caractériser une destinée d'écrivain, et je pense toujours ainsi. Si j'ai fait de nombreuses publications sur des plans apparemment dissemblables, comme l'essai ou la traduction, c'est avec le sentiment que ce n'était là que l'expression d'une différenciation qui se produisait dans une écriture unique, trouvant de nouveaux signifiants pour une recherche restée la même, celle d'un rapport clarifié autant qu'intensifié d'une conscience à son monde (apud COMBE, 2005, p. 89)².

Não seria inapropriado tomar como marco desta indistinção os textos *L'Arrière pays* (1972) e *Les planches courbes* (2003). E suas respectivas datas de composição, separados no tempo por um pouco mais de 30 anos, apontam precisamente para a necessidade de se aproximar da obra bonnefidiana sem quaisquer *partis pris* hermenêuticos e/ou teóricos. O primeiro, na esteira mesma do abandono das práticas escriturais conhecidas sob as denominações de

“poesia” e de “narrativa”, inaugura uma nova categoria genérica – que veremos em exercício, aliás, em *Rue Traversière et autres récits en rêve*, volume que contém o texto que nos interessará mais de perto “Remarques sur la couleur” –, aquela do *récit en rêve* a que nos referimos em nota, cuja fatura trabalha na interface da confusão entre realidade e experiência do sonho, com o objetivo último de denunciar suas miragens, ao mesmo tempo que se consente “que a realidade é apenas um devaneio” (BONNEFOY, 1980, p. 204). Trinta anos depois, *Les planches courbes*, volume multiforme que convoca uma variedade de meios poéticos: feito de seções de extensão desiguais, *Les planches courbes* faz dialogar verso e prosa; em razão de sua apresentação visual,

Bonnefoy parcourt le champ des formes traditionnelles du poème, héritées de la seconde moitié du XIXe siècle, du vers régulier jusqu'au vers libre, au poème en prose et à la prose (ou au 'récit') poétique. Cette diversité formelle n'empêche pas l'unité thématique du recueil, comme si le poète déclinait un même questionnement selon les formes multiples du langage poétique (COMBE, 2005, p. 17).

Na esteira mesma desta unidade temática, reconhece-se a pedra-de-toque da poética bonnefidiana: sua relação com o mundo. Sem ser propriamente uma poética referencial, é inegável que há aí a recusa daquelas “velhas fanfarras de heroísmo”³ de que zomba Rimbaud – figura que parece ecoar à maneira de uma litania na obra de Bonnefoy⁴ – no poema “Barbare”, des *Illuminations*. Em Bonnefoy, a verdade das palavras – e não de um Logos tirânico e autoritário – pertence às coisas, está inscrita nas cores e nos tons; e dialoga com as pedras. Se não poética referencial, ao menos há na obra bonnefidiana a busca por uma poética do “simples”: coisas, tons, cores, pedras, como vimos, empreendem afinal às composições de Bonnefoy certa luminosidade ligada à experiência imediata ou, na feliz expressão de Dominique Combe, inscrevem-nas em uma “epifania do sensível” (COMBE, 2005, p. 53). A poética de Bonnefoy mantém sempre os “olhos abertos”, à maneira daquele pintor celebrado em *Ce qui fut sans lumière*:

*Peintre,
Dès que je t'ai connu je t'ai fait confiance,
Car tu as beau rêver tes yeux sont
ouverts (BONNEFOY, 1987a, p. 67).*

Impõe-se aqui um *excursus* a fim de relevar, mesmo que brevemente, a inextricável trama entre literatura e imagem que, ao longo de mais de 60 anos, cultivava a obra poética e ensaística de Bonnefoy. Por ocasião de sua conferência inaugural no Collège de France – quando assume a cátedra de *Études comparées de la Fonction poétique*, tomando o lugar que

2 | Ainda sobre a indistinação dos gêneros, leia-se com proveito a passagem seguinte: “ce que je viens de proposer est un acte de réflexion de l'écriture sur elle-même, un acte qui la clive, par conséquent, en un premier moment, le poème, et un second, réflexif, qui nécessite souvent ce qu'on appelle la prose. Mais ce partage ne signifie nullement que le poème puisse être hanté, déjà, par le souci de la vérité, et il ne doit pas non plus laisser croire que la prose ne rêve pas, même la plus décidément conceptuelle, qu'elle ne se recourbe pas aux abords du miroir convexe qu'est la conscience. En fait on rêve mieux en prose qu'en vers, mais aussi on peut y rêver jusqu'au bout, jusqu'au moment où on perce le sens du rêve. Disons que le poème, c'est ce qui en nous essaie d'atteindre directement à l'Universel. Et que la 'prose', c'est notre particularité qui, de son lieu historique, et avec l'aide de la psychologie, de la philosophie, se prête à notre désir de contrôler cette prétention” (apud COMBE, 2005, p. 96).

3 | Leia-se um pouco mais o grito de Rimbaud: “Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays, Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas.) Remis des vieilles fanfares d'heroïsme – qui nous attaquent encore le coeur et la tête” (RIMBAUD, 1999, p. 232).

4 | Rimbaud de quem sempre se tem necessidade... Rimbaud por quem Bonnefoy experimenta “afeição”, pois que “l'essentiel d'un Rimbaud se joue dans un rapport au monde, à la vie, désirée 'vraie vie', que la pensée conceptuelle, seul instrument de la critique [...] ne peut explorer, étant par nature distraite des perceptions et besoins de finitude” (BONNEFOY, 2009, p. 9).

antes fora de Paul Valéry e de Roland Barthes -, ele lança as balizas, e não por acaso, do que entende por Imagem e pelo diálogo – quiçá mesmo embate - que esta entretém com a “presença”. Imagem que é

cette impression de réalité pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, de mots détournés de l'incarnation. Images, monde-images, au sens, me semble-t-il, où l'entendait Baudelaire quand celui-ci écrivait, au moment le plus tourmenté de son intuition poétique: 'Le culte des images, ma grande, mon unique, ma primitive passion'. Images, l'éclat qui manque à la grisaille des jours, mais qui permet le langage quand le recourbe sur soi, quand le pétrit comme un sein natal, la soif constante du rêve (BONNEFOY, 1999, p. 26).

menos realidade e mais “impressão de realidade”. Para Bonnefoy, não se está mais diante de um mundo, mas se organizou um “mundo-imagens”, *figura, simulacrum*, que importa combater, não em defesa da representação, mas, antes, da apresentação que, em Bonnefoy, recebe não por acaso o nome de Presença. Entretanto, ao poético cumpre entender que do interior mesmo da guerra contra a Imagem emergem imagens.

Nem idólatra nem iconoclasta. A perspectiva, com ares de axioma, é de Bonnefoy (1999, p. 36) e indica precisamente o diálogo conflituoso que sempre manteve com a noção de imagem. Em entrevista a Alain Fresne, Bonnefoy confessa tal conflito: se, por um lado, é preciso desconfiar das imagens e censurá-las de modo severo, é preciso, por outro, amá-las, pois que “*c'est notre vie même*” (BONNEFOY, 2010, p. 242). A um tempo pois malogro e verdade, face ao que é preciso sempre estar alerta. Imagens como logro e verdade que, mesmo assim, são capazes de expressar — e de inquietá-los — nossos desejos e nossos sentidos que não são, como quer ainda Bonnefoy, senão “*les œuvres de l'art et de la littérature*” (BONNEFOY, 2010, p. 242).

Entretanto, para que a matéria possa se impor face à Imagem e ao conceito, pois que se trata igualmente disto quando se está em regime de representação, seria incontornável que se recupere para a escritura literária suas supostas “*structures non sémantiques*”. Nesse sentido, que se permita aqui a hipótese de um Bonnefoy-leitor-de-imagens pictóricas a modelar o Bonnefoy-escritor. Se há neste último a preocupação em

ouvrir ma parole aux grandes composantes du monde naturel, ce vent, donc, et le feu, et les pierres, les arbres; et l'eau de toutes parts l'eau basse irréductible où tout finit par se perdre (BONNEFOY, 2010, p. 112),

tal seria possível se nesta palavra ecoasse o ofício do pintor que, contrariamente aos poetas,

peuvent, eux, percevoir directement, presque pleinement, la qualité sensible qui est l'au-delà du mot dans la chose; ils voient ainsi la couleur qui n'a pas de sens, le trait dont la vibration excède la signification qu'il dessine – et de ce fait ils s'abreuvent de l'univers comme les poètes ne peuvent jamais le faire, et quel exemple alors, quelle incitation est-ce là! (BONNEFOY, 2010, p. 201).

Não surpreende então que Bonnefoy ensaísta, que escreve sobre arte em geral, confesse um forte desejo: aquele de recuperar para sua leitura de pinturas certa “*parole de pure description*”, aquela conhecida desde a Antiguidade, como *ekphrasis*. Mas *ekphrasis* revisitada e repensada, com possibilidades maiores de dar a ver o que se quer fazer ver:

Les Philostrate ou Callistrate font beaucoup parler les tableaux, ils en explicitent le récit, les intentions significantes, tandis que moi j'aurais essayé de retracer dans mes mots les formes et les figures [...] d'une façon si totalement littérale que rien n'y eût paru de ce que je pouvais penser ou être, mais rien davantage de mon savoir des indications données par le peintre – cette femme en robe rouge et manteau bleu qui s'est agenouillée, c'est la reine de Saba [...]. J'aurais dit le bleu du manteau, la position du corps, j'aurais tenté de faire paraître le visage, j'aurais dit les arbres autour, le ruisseau, les chevaux, le ciel, mais rien d'autre que, simplement, immédiatement, ce que le regard retient de ce qui forme sur cette fresque une constellation et non un discours [...] N'est-ce pas comme au creux, lumineux, de cette structure non sémantique que ce qui était représentation se fait présence? (BONNEFOY, 2010, p. 267-268)

Em *La Décision d'être peintre*, aliás, confirma-se a vocação da escritura de Bonnefoy em buscar aproximações, que garantem a verdade, com a pintura. Neste texto de 1982, a linguagem é o perigo do qual fugir, em razão do afastamento que produz do que está ali, à mão e aos afetos. A linguagem impediria o acesso direto às coisas; a pintura, desviando-se da linguagem, é olhar,

regard direct sur les choses – dans la vraie lumière dès lors, celle des jours – qui aiderait à cette recherche de soi parmi les leurres dont il semble que [le personnage de La Décision d'être peintre] ait besoin. Ce regard, mon récit le nomme la peinture. Mais ce mot n'est qu'un autre nom pour la préoccupation d'intuition directe, déssillée, qui peut hanter la parole (BONNEFOY, 2010, p. 318).

O projeto poético de Bonnefoy apropriar-se-ia então, faça-se aqui a hipótese, deste procedimento de dar a ver e de fazer ver próprio ao exercício da *ekphrasis*. Em entrevista concedida a Pedro B. Rey, o poeta declara que seu projeto tem como fim

faire apparaître dans les mots ce que j'appelle la présence des choses: cette immédiateté de l'objet qui nous prend avec elle dans une expérience d'unité où se dissipe le 'moi', c'est-à-dire l'idée que l'on a de soi du fait des préjugés du langage (BONNEFOY, 2010, p. 342).

A tarefa do poético é, pois, à maneira da pintura, de pôr em execução uma palavra pura, descrever o mundo sem interferências dos conceitos e das *épipistémè*. Pois, vale lembrar, o conceito e o pensamento conceitual são, para Bonnefoy, a ameaça a pairar sobre a Presença, e seu corolário, a finitude⁵. O conceito retiraria das coisas sua própria carne e dos seres sua própria carnação; o conceito é o autoritário pelo fato de ser arbitrário:

Un concept, c'est le nom que nous donnons à un aspect d'une chose ou d'un phénomène, c'est donc une abstraction, de la généralité, et le discours des concepts va donc être lui-même une proposition générale, qui nous incitera à oublier que nous sommes des êtres vivant ici et maintenant, et pour un temps limité (BONNEFOY, 2010, p. 442).

No começo, era a cor...

“Deux ou d'autres couleurs” pertence a uma série de nove textos recolhidos sob o título *Remarques sur la couleur*, texto que aparece em 1992 no volume intitulado *Rue Traversière et autres récits en rêve*. Se é inegável que tal série possui como viés norteador uma reflexão sobre a *mimesis* em geral, o que é ali mais relevante é o diálogo, matizado de embate, sobre a linguagem a um só tempo poética e artística – e cumpre observar que em Bonnefoy o fazer literário confunde-se não apenas com uma reflexão sobre o próprio do poético, mas, igualmente, sobre toda prática artística que convoca a imagem para se organizar, para dar voz ao mundo. Entretanto, impôs-se uma nuance: a manter-se fiel a Bonnefoy, percebe-se em *Remarques sur la couleur* toda uma preocupação, não em descrever o mundo, mas, antes, em deixá-lo falar, sem, na verdade, a mediação de uma linguagem já inscrita no universo arbitrário dos signos e dos conceitos. Que afastam o mundo de suas origens, de sua efetiva consistência, de sua verdadeira fisionomia. Pois que, Bonnefoy interroga-se,

qu'est-ce, après tout, que toute la langue, même bouleversée de mille façons, auprès de la perception que l'on peut avoir, directement, mystérieusement, du remuement du feuillage sur le ciel ou du bruit du fruit qui tombe dans l'herbe? (BONNEFOY, 1999, p. 23)

Para em seguida (se) confessar, assumindo plenamente sua fisionomia de poeta da presença:

Et toujours pendant tout ce temps je gardais en esprit, comme un encouragement et même une prévue, cet instant du jeune lecteur qui ouvre avec passion un grand livre,

5 | “Car les perceptions, les représentations, les figures qui sont retenues par cet emploi du langage, aussi intéressé cet emploi soit-il par les aspects les plus concrets, les plus sensoriels des objets de son attention, n'abordent donc ces derniers que par le truchement des notions qui s'y substituent, n'ont rapport dans une présence de chose ou d'être qu'à sa notion, qu'à ce que celle-ci est réduite à être dans le dictionnaire ou le catalogue, il ne s'agit donc plus dans leur cas de ces expériences de la réalité immédiate comme il nous arrive d'en faire dans l'existence éveillée, en des moments de silence: celles qui nous attachent à quelque chose de particulier, d'unique, mais aussi bien, en profondeur, d'infini, celles qui nous vouent à un lieu, par conséquent, et à nous pénétrer dans ce lieu d'un savoir du temps comme il faut alors qu'on le vive, un peu de durée, consciente de soi, dans le hic et nunc de cette adhésion, dans la finitude. N'en doutons pas: malgré ce qu'il semble avoir de concret, de charnel, l'eros est et demeure enclos dans l'abstraction de la langue et nous voue aux pièges de celle-ci” (BONNEFOY, 2010, p. 324).

et rencontre certes des mots mais aussi des choses, et des êtres, et l'horizon, et le ciel; en somme, toute une terre, rendue d'un coup à sa soif (BONNEFOY, 1999, p. 213).

Não surpreende, então, que “Deux ou d’autres couleurs”, a primeira das narrativas poéticas que compõem *Remarques sur la couleur*, ponha em cena duas figuras, uma ocidental e outra presumidamente não-ocidental – e a oposição aqui é tanto mais importante pois que aponta, em filigrana, para o distanciamento entre Ocidente e não-Ocidente no que diz respeito ao uso da linguagem e à compreensão de suas funções e de seus atributos. Em um porto de uma cidade e de um país não nomeados, a voz poética que assume a narrativa na primeira pessoa dialoga com um interlocutor sobre o nome de um *ferry-boat* que lá está, atracado:

Je m'approchai du ferry-boat vert et blanc et je vis, à quelques signes tracés près de la proue, qu'il se nommait Le Navire Pourpre. 'C'est étrange', dis-je à mon compagnon de ce bout de monde. 'Vous auriez dû plutôt le baptiser Vert et Blanc (BONNEFOY, 1987, p. 79).

O ruído na compreensão para aquele que está diante de um navio chamado Púrpuro, mas cujas cores são o verde e o branco, está na impossibilidade de se compreender processos e práticas outros de nomeação diversos, que fogem a toda atribuição de sentido canônica: a cor púrpura indiciaria, segundo uma teoria das cores, o matiz violeta; púrpura poderia ainda se confundir com o magenta ou com o roxo, circulando entre o vermelho e o azul. Mas púrpura jamais remeteria a verde e a branco. Donde o espanto da voz poética, que não dispõe de quaisquer competências na língua local. Pois que se trata de outra língua, e, por isso mesmo, de outra regra, de outra gramática. Entretanto, o que francamente interessa é descobrir nesta língua diversa seus poderes de apresentação do mundo e das coisas que não se atêm à rigidez dos códigos, que parecem então fugir do arbitrário. À beira do cais, o amigo daquele fim do mundo explica como se organiza aquela língua bizarra: ela é construída por declinação, por desdobramento – uma cor pode ser significada por duas outras –, o que resulta em uma nomeação que tende ao “imenso”, ao “infinito”:

infini même de plusieurs façons, d'innombrables, comme des branches portent des branches,, lesquelles... car vous voyez que le 'rouge' a réapparu, déjà, et va réapparaître, combien de fois, dans le nom même du rouge (BONNEFOY, 1987, p. 80).

Contrariamente à língua ocidental, aquela língua que declina e desdobra nomes de maneira irrestrita estaria por isso mesmo mais apta a se aproximar do mundo, da existência, da finitude e, por conseguinte, da presença dos seres e das coisas. Esta nova língua quase língua do olhar... língua pura que trabalharia quase à maneira da pintura e, quiçá, da música:

Ne sentez-vous pas que même les sons les mieux étudiés, les mieux choisis par analogie à l'impression que font les couleurs, ne pourront jamais retenir la moindre parcelle de ce que l'oeil sait d'emblée? Les mots sont autres que ce qu'ils disent, mon cher ami. Et la parole – la parole ordinaire, j'entends la vôtre – se détache donc de ce qui existe, la vie perd son rivage, le coeur sa joie, on finit par ne plus même entrevoir le bleu ou le rouge vrais, ceux qui ne sont pas simplement une façon de parler, jetant au-dehors sa cendre, mais une présence, mais une aube (BONNEFOY, 1987, p. 80).

Uma língua que teria inventado o “*second degré de la parole*”, língua que é quase éfrase, éfrase bonnifidiana que se esforça, vale lembrar, em mobilizar um “olhar direto sobre as coisas”, em des-cobrir “a presença das coisas”, em dar a ver nas palavras as formas e as figuras. É como explica aquele mesmo amigo:

Prenez dans quoi que ce soit, tenez, ce bateau à quai, un peu de couleur, oui, ce vert là-bas ou ce blanc, et nommez... Ah, ces flux et reflux, ces tourbillons, ces rochers qui y affleurent ou disparaissent – car n'oubliez pas qu'on peut simplifier, à tout instant, dans le déploiement, remplacer 'jaune, bleu, noir et rouge', que ces mots soient côte à côte ou disséminés, par simplement 'rouge', c'est-à-dire... De l'infini, mais aussi des retours, parfois cycliques! Un foisonnement, mais aussi des courants profonds, mystérieux, peut-être même des vies, des dos de poissons furtifs, dans ces abîmes! Et toute une écume, toujours, et sa lumière! Pourriez-vous vivre sans la lumière? Connaissiez-vous une voie meilleure, vers la joie? Défaire la dénomination abusive, lever par ce levier, l'infini, l'arbitraire triste du signe, mais c'est laver la face du monde, mon ami, c'est se retrouver respirant dans la respiration de tout, silencieuse! Nous avons inventé le second degré de la parole! (BONNEFOY, 1987, p. 81).

No fim de tudo, pedra, e cor... vermelha

“De grands blocs rouges”, publicado em 1993 em *La vie errante*, parece dialogar, ou mesmo ecoar, em “Deux ou d'autres couleurs”. Leia-se o início de seu parágrafo inicial:

Il se demandait comment il pourrait dire ces grands blocs rouges, cette eau grise, qui glissait entre eux en silence, ce lichen sombre à diverses hauteurs du chaos des pierres. Il se demandait quels mots pourraient entrer comme son regard le faisait en cet instant même dans les anfractuosités du roc, ou prendre part à l'emmêlement des buissons sous les branches basses, devant ce bord de falaise qui dévalait sous ses pas parmi encore des ronces et des affleurements de safre taché de rouille (BONNEFOY, 1993, p. 43).

A inquietação que acomete uma terceira pessoa do plural — contrariamente a

“Deux ou d’autres couleurs”, cuja narrativa põe em cena um “eu” e um “outro” – é descrita por uma voz narrativa que insiste na presença de um “ele”, reiteradas vezes repetido na forma do pronome pessoal de caso reto e na forma do pronome pessoal de caso oblíquo (“lui”), às voltas com uma grande dificuldade: a descoberta de uma denominação, se denominação há, capaz de dar conta de modo a um tempo “específico” e “preciso” o que lhe é dado ver: “feuilles mortes”, “poussières qui tournent dans un remous de la brise”, “un moucheiron [qui] se détache de la masse de tous les autres” “les prunes pourries dans l’herbe”, e, ainda, “les nuages”, e “les coulées de sable dans l’herbe auprès du ruisseau”, e, ainda, ainda, “le petit mouvement de la tête brusque du merle” (BONNEFOY, 1993, p. 43-44). O que afinal se apresenta a este “ele” é uma terrível aporia que, em razão mesmo de seu espectro etimológico – *áporos* ou o que não tem passagem – não parece permitir a fusão desejada entre “terra” e “sujeito”. Pois que nomear e falar são operações falaciosas:

Quelle perte, nommer! Quel leurre, parler! Et quelle tâche lui est laissée, à lui qui s’interroge ainsi devant la terre qu’il aime et qu’il voudrait dire, quelle tâche sans fin pour simplement de faire qu’un avec elle! (BONNEFOY, 1993, p. 44).

E eis que emerge um grande rochedo vermelho, quase à maneira de um *punctum*, “un grand rocher rouge qui se dressait comme seul sur une flaque de sable” (BONNEFOY, 1993, p. 44); um *punctum* e um rochedo, pois, que ferem o olhar e a percepção deste “ele” entregue a um equívoco hermenêutico: este “ele” entenderá que dar a ver tudo aquilo que seu olho abraça significa, necessariamente, chegar às coisas e aos seres sem apelar para o que não são senão “*représentations sans substance*”, isto é, os procedimentos de nomeação que põem a perder o mundo, aquela sua carne/carnação a que se fazia referência anteriormente, sua visibilidade afinal. Este “ele”, ferido pela emergência da pedra e da cor – vermelhas, diga-se de passagem –, enfim se dá conta de que seu olhar e sua língua, e as palavras que convoca para de-mostrar a substância do mundo, tem de se transmutar no

pinceau du peintre de paysage quand il prend dans un seul trait pourpre non seulement tous les coquelicots d’une prairie mais bien d’autres plantes encore et même tout un méandre du chemin qui s’y est frayé son passage (BONNEFOY, 1993, p. 45)⁶.

Como a língua do fim do mundo de “Deux ou d’autres couleurs”, é caso agora de palavras capazes de dizerem – e não de se oferecerem como *medium* da representação – coisas que simplesmente são, que simplesmente estão “*sous ces plis et replis de l’évidence*” (BONNEFOY, 1983, p. 46). Assim, aqueles “*moucheirons*” e “*feuille tourbillonnante*”, aquela “*eau de source*”, aquele “*mouvement de la tête d’un petit merle*”, aquele “*lichen*”, aqueles “*jeux de l’écume sur la vague [...] et toutes les étoiles des nuits d’été*” (BONNEFOY, 1983, p. 46) fazem-se, à semelhança

6 | Observe-se na passagem o retorno da cor púrpura – aquela mesma cor que nomeava de modo equivocado e, por que não equívoco, o navio de “Deux ou d’autres couleurs”, mas que, na verdade, não era, relembre-se, púrpuro, mas verde e branco. Assinale-se, ainda, que ao pincel do pintor de paisagem aporia alguma se impõe: seu traço, pelo contrário, abria uma passagem, e todo campo de “*coquelicots*” e de outras plantas, e toda nuance do caminho, ali se abrem na tela, em plena visibilidade.

7 | *Evidentia* que, como se sabe, remete à enargeia, aquilo que está sob os olhos e que, por isso mesmo, está presente.

dos “coquelicots” e do “méandredre du chemin” do quadro do pintor, luz, *punctum*... Libertos, pois, do véu nominativo que torna opacos mundo, coisas e seres. Que aparecem e resplandecem, à maneira das cores que emergem do pincel do pintor de paisagem:

Il nous dira [...] que, puisque les mots ont ainsi à faire le travail que savent mener à bien les couleurs, dans la peinture de paysage, il n'est que logique qu'ils se découvrent, tout compte fait, aussi peu nombreux que celles-ci: vingt ou trente, disons, ou même trois seulement, fondamentaux, de la fusion desquels [...] naîtraient, comme le vert émeraude monte d'un bleu et d'un certain jaune, ces catégories de la perception, ces aspects du monde sensible (BONNEFOY, 1993, p. 46).

Dois colchetes deixados propositadamente em suspensão na passagem citada; dois colchetes que fazem dialogar pedras e cores, e poemas, pois que pedras e cores e poemas com-poriam – também e sobretudo no sentido espacial do termo – aqueles “aspects du monde sensible”. No primeiro colchete cabia um hífen, no qual a voz narrativa pinta um “ele” que enfim descobriu, pelo olhar, como simplificar, aproximar, intensificar o mundo pelas palavras – poucas, é verdade:

il nous dira – souriant, mais les yeux fixés sur le sol, où quelques pierres brillent de leurs petites mousses qui s'empourprent⁸ quand la nuit tombe – (BONNEFOY, 1993, p. 46).

8 | E a cor púrpura como leitmotiv. Ou, antes, e uma vez mais, como punctum.

No segundo colchete cabia uma vírgula, depois da qual a voz narrativa dá conta de um “ele” que compreende que sua tarefa outra de nomeação foge ao arbitrário se se fizer poema; aquela fusão das palavras deve ser “*dûment proportionnée en des moments d'expérience qu'on nommerait des poèmes*” (BONNEFOY, 1993, p. 47). Poemas, bem entendido, e conclua-se, *encarnados*.

Referências Bibliográficas

BONNEFOY, Yves. *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*. Paris: Mercure de France, 1990.

_____. *Rue Traversière et autres récits en rêve*. Paris: Gallimard, 1987.

_____. *Ce qui fut sans lumière*. Paris: Gallimard, 1987a.

_____. *L'improbable*. Paris: Mercure de France, 1980,

_____. *La Présence et l'Image*. Paris: Seuil, 1999.

_____. *L'inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*. Paris: Albin Michel, 2010.

_____. *Notre besoin de Rimbaud*. Paris: Seuil, 2009.

COMBE, Dominique. *Les Planches courbes d'Yves Bonnefoy*. Paris: Gallimard, 2005.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris: Gallimard, 1999.

*A reinvenção do fantástico na
literatura de autoria feminina
francesa*

*The new fantastic in the French
female literature*

Alessandra Dalva de Souza **PAJOLLA**

Doutoranda em Estudos
Literários pela Universidade
Estadual de Maringá (UEM).
Maringá – Paraná, Brasil.

alepajolla@hotmail.com

Resumo

Possivelmente nenhum outro país consagrou tantos autores no cânone literário. De Victor Hugo a Marcel Proust, as obras francesas são cultuadas gerações e mundo afora, na esteira do que a própria França representou no domínio das artes geral: espírito de vanguardada, de crítica social, de ruptura com padrões e qualidade estética incomparável. Mas, quando nos propomos a pensar a partir do contemporâneo, teria a produção francesa a mesma vitalidade? Uma interessante renovação no cenário literário francês se inscreve por meio da autoria feminina. Autoras como Marie Ndiaye e Marie Darrieussecq reinventam o fantástico por meio de uma escrita inventiva e criativa.

Palavras-chave: Literatura francesa, literatura fantástica, autoria feminina contemporânea.

Abstract

Possibly no other country had so many writers in the literary canon. From Victor Hugo to Marcel Proust, the French writers have inspired generations all over the world, as soon as this country represented in the general arts: vanguard, criticism and incomparable esthetic. But when we propose to think the contemporary, would French production have the same vitality? An interesting renovation in French literary scene has been proposed by females authors. Marie Ndiaye and Marie Darrieussecq reinvented the fantastic through an inventive and creative writing.

Keywords: French literature, fantasy literature, contemporary female authors.

E o pensamento humano se transformou

“Era um pressentimento de que o pensamento humano mudando de forma iria mudar o modo de expressão, que a ideia capital de cada geração não se escreveria mais com a mesma matéria e da mesma maneira”, relata o escritor francês Victor Hugo, em um trecho bastante significativo de *Notre-Dame de Paris*, publicado em 1831. Ele se referia à substituição do sólido livro de pedra pelo de papel, da arquitetura pela imprensa. O escritor lembra que o homem, nos primórdios, transcreveu no solo, de maneira visível e durável, sua bagagem de lembranças. “Plantava-se uma pedra em pé, tinha-se uma letra”. Então vieram os hieróglifos, palavras, livros. A imprensa tornou o pensamento humano “imperecível, volátil, indestrutível”. Algo a se misturar no ar, como uma revoada de pássaros, a espalhar-se aos ventos.

O ponto mais importante dessa reflexão, aquilo o que Victor Hugo já antevia, era a imbricada relação entre a mudança do pensamento humano e o surgimento de formas diferentes de expressão. Se tal relação é verdadeira, cabe a pergunta: toda alteração significativa no modo como a humanidade pensa o mundo, também

Há no curso da história os chamados momentos de ruptura, que impõem tanto a necessidade de distanciamento em relação aos velhos hábitos, quando de aquisição de novas aprendizagens e habilidades. Daí o surgimento de outras formas de expressão - podemos listar a pedra, o papiro, o livro impresso, o livro digital – que são ao mesmo tempo

consequências e também indutoras desse novo pensar. A passagem do manuscrito ao impresso, por exemplo, trouxe escala à leitura e, ao ampliar a base de leitores, alterou profundamente o pensamento humano.

Ao estudarmos a literatura a partir do século XVIII, chegamos sem muito esforço à conclusão de que ela foi o principal meio de registro das mudanças pelas quais atravessou o pensamento humano. E talvez nenhum outro país como a França de Victor Hugo tenha sido berço de tantos autores que cravaram seu nome cânone univesal e revelaram os mais profundos sentimentos e também as misérias humanas. Voltaire, Balzac, Flaubert, Proust, Zola, Baudelaire - apenas para citar alguns - influenciaram gerações de escritores mundo afora. Foram e continuam sendo grandes referências literárias, registros incontestáveis do pensamento humano e de suas relações com o mundo exterior.

Ao tomarmos esse nomes célebres como referência, inevitável indagar o que teria acontecido para que a França deixasse de supreender o mundo com autores e obras magníficas como *Os Miseráveis*, *Madame Bovary* ou *Em busca do tempo perdido*. Teria tal questionamento ligação direta apenas com os autores ou a análise deveria incluir também o contexto social e o leitor, na tentativa de compreender o contemporâneo?

Recorrendo as ideias de Roger Chartier (1998), entendemos que não se deve pensar os escritores canônicos como uma categoria em extinção, mas interrogar em que medida as mudanças no comportamento e no pensamento humano, como o próprio Victor Hugo anteviu, desencadeiam novas formas de expressão, incluindo o campo literário.

Os gestos mudam segundo tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem. Do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônicos, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler. Elas colocam em jogo a relação entre o corpo e o livro, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que asseguram a compreensão (CHARTIER, 1998, p. 77).

Trazendo a reflexão para a contemporaneidade, na era de informações velozes e superficiais, tempos de globalização e de revolução digital, a sociologia nos explica que o pensamento humano fragmentou-se. De acordo com Zygmunt Bauman (2005), os habitantes do “líquido-mundo-moderno” são identidades em movimento, constroem e mantêm suas referências, lutando-se para se juntar aos grupos igualmente velozes.

Para o sociólogo, com o mundo se movendo em alta velocidade, as pessoas não precisam mais de suas estruturas de referências que se apoiam na durabilidade, visto que elas não podem incluir facilmente novos conteúdos (como faz, por exemplo, um aparelho celular). “No admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam” (BAUMAN, 2005, p. 33).

Sabemos que esse leitor contemporâneo é um sujeito cada vez menos capaz de manter a concentração por um período maior de tempo. Voltando a falar em *Notre-Dame de Paris*, observamos que trata-se de uma obra com mais de 500 páginas. Atualmente, a quantidade de informações e de meios que interceptam o sujeito no trabalho, em casa, e mesmo nas ruas, nos ônibus ou metrô torna a condensação quase obrigatória.

O homem, no entanto, já sofreu outros impactos, que mudaram a sua forma de pensar e de se comunicar, conforme destaca Chartier:

No início da era cristã, os leitores do códex tiveram que se desligar da tradição do livro em rolo. Isso não fora fácil, sem dúvida. A transição foi igualmente difícil, em toda parte da Europa do século XVIII, quando foi necessário adaptar-se a uma circulação muito mais efervescente e efêmera do impresso. Esses leitores defrontavam-se com um objeto novo, que lhes permitia novos pensamentos, mas que, ao mesmo tempo, supunha um domínio de uma forma imprevista, implicando técnicas de escrita ou de leituras inéditas (CHARTIER, 1998, p. 93).

O autor evoca os contrastes inerentes aos tipos de leitores. No século XVIII, o que ele chama de leitores do “jeito antigo” mais liam do que liam, já os “leitores modernos” se agarram com mais avidez às novidades, novos gêneros, novos objetos impressos. Este parece ser um ponto importante em relação à concepção vigente de clássicos, obras marcadas pela densidade, característica cada vez menos apreciada pelo leitor contemporâneo.

Stuart Hall (2006) diz que as estratégias modernas consistem em fatiar grandes temas que transcendem o poder do homem em tarefas menores. Diz ele que “os grandes temas não foram resolvidos, mas suspensos, postos de lado, removidos da ordem do dia”. E completa: “a preocupação com o agora não deixa espaço para o eterno nem tempo para refletir sobre ele” (p. 79). Isso nos diz muito sobre o desaparecimento de grandes temas universais na literatura e, conseqüentemente, autores capazes de engendrar narrativas com essa complexidade.

Somam-se a essas questões outras de ordem mercadológica. A literatura como consumo de massas alçada à condição de mercadoria aliada à intervenção das grandes editoras para fomentar a produção em série delineiam as faces de um cenário contemporâneo que influencia não apenas a literatura, mas as artes em geral. Cenário esse que não é privilégio francês.

Há, sem dúvida, uma dicotomia vivida no interior da produção literária: de um lado, a produção em grande escala da chamada “literatura culinária”, para usar um termo cunhado por Jauss (1994), rápida e descartável, que faz proliferar autores que serão esquecidos com o tempo; e, de outro lado, a possibilidade de que as margens, negligenciadas pelas altas literaturas, adentrem o campo, trazendo uma pluralidade de vozes.

E qual o impacto das transformações da sociedade na literatura? Recorrendo ainda a Victor Hugo, lembramos que a Paris narrada pelo autor era o cenário dos nobres, do

clero e da pobreza. Uma única obra, uma obra genial, como *Notre-Dame de Paris* ou *Os Miseráveis*, seria capaz de retratar toda a sociedade francesa. Como empreender tal projeto nos tempos atuais, em que se vive sob a égide do multiculturalismo?

Andrea Semprini (1997) destaca que o multiculturalismo é frequentemente acusado de comprometer a dinâmica da integração e de levar os indivíduos a se fecharem no interior de seu grupo - étnico, religioso, sexual, cultural - de pertença. Trazendo essa questão para o campo literário, torna-se cada vez mais difícil aos autores a pretensão de uma universalidade. Feminismo, o pós-colonialismo, literatura queer - apenas para citar algumas novas formas aberturas - tornam o próprio fazer literário fragmentado, na tentativa dos escritores em dar conta das múltiplas perguntas que o homem contemporâneo faz.

Novos tempos para a autoria feminina

É certo que a França jamais deixou de ser uma grande referência tanto pela genialidade literária, quanto pelos importantes estudos que permitem compreender a literatura em toda sua complexidade, seja pelo viés da autoria, da recepção ou do texto. Graças à crítica empreendida por nomes como Derrida, Barthes, Sartre, Genette e tantos outros, pensamentos dicotômicos, excludentes e limitadores foram desconstruídos e articulados em novas bases. Tais estudos permitem um olhar contemporâneo que procura jogar luz ao que era sombra.

Cumprir destacar o papel da crítica literária feminista. A França foi berço de algumas das mais renomadas escritoras feministas do século XX, entre elas Simone de Beauvoir, Hélène Cixous e Julia Kristeva. As críticas empreendidas pelas teóricas abriram caminho para que literatura de autoria feminina deixasse as margens.

Ao examinarmos a literatura canônica que nos serve de parâmetro para a temática proposta nesse dossiê, notamos a ausência de nomes femininos expressivos. Na França, possivelmente Marguerite de Yourcenar é a mais cortejada. Em contrapartida, na atualidade, inversamente proporcional é a quantidade de mulheres. Destacamos para essa análise duas autoras que se destacam no cenário contemporâneo francês: Marie Darrieussecq e Marie Ndiaye.

Com uma tessitura altamente imaginativa, provocativa e aberta para o fantástico, as autoras francesas refletem em obras contemporâneas a angústia de identidades fluidas, com personagens assombrados por fantasmas, miragens e metamorfoses. Elas utilizam elementos fantásticos como metáforas para a busca identitária empreendida pelas personagens. A análise que segue é feita a partir da hipótese de reinvenção do fantástico na literatura de autoria feminina, como forma de constituir um território livre de criação estética e de expressão da subjetividade, escapando ao risco de engessar a escrita com temáticas obrigatoriamente feministas.

Fabular o mundo moderno surgiria como estratégia de expressão de conflitos identitários por meio de metamorfoses psíquicas e corporais, alternância entre miragem e realidade, desterritorialização e busca das próprias origens, empreendida tanto por uma genealogia real quanto imaginária.

Sem negar a importância do revisionismo crítico e do resgate como estratégia política e fonte para as pesquisas sobre autoria feminina, faz-se necessário empreender as análises também sobre o presente em construção. Problematizar a autoria feminina no cenário contemporâneo francês implica em analisar não apenas a subversão do patriarcalismo e do discurso essencialista sobre a mulher, mas descobrir outras abordagens na literatura escrita por mulheres. A opção por não realçar as questões de gênero, por entender que esse viés já vem sendo amplamente problematizado no meio acadêmico, procura abrir um novo horizonte de pesquisa.

Com 13 livros publicados, Marie Darrieussecq tornou-se uma revelação internacional com seu primeiro romance, *Porcarias* (1997), traduzido para mais de 40 países. No controverso romance, a personagem central é transformada em porca, uma referência tanto kafkiana quanto às fábulas de La Fontaine. Em *O nascimento dos fantasmas* (1999), o sofrimento ganha formas, alterando o corpo físico da personagem e os objetos a sua volta: “Só agora posso imaginar. Quando voltei a mim, quando as moléculas de mim retomaram forma (quem me olhava? de onde?). Esfreguei bem o rosto, remodelei-o”.

Marie Ndiaye ainda é pouco traduzida em outros países, mas tem seu trabalho aclamado na França. É autora de romances, livros infantis, peças de teatro, roteiro de cinema e ganhadora de prêmios literários importantes, incluindo o respeitado Goncourt em 2009. Em suas obras, temas como casamento, maternidade e solidão ganham uma abordagem moderna, que evita os habituais enfoques de gênero. Em *Coração Apertado* (2010), a narradora Nadia e seu marido Ange, ambos professores, sentem que de uma hora para outra são olhados com desprezo por todos ao redor. Eles desconhecem o motivo. O medo assombra o casal, mas tudo pode ser apenas uma percepção equivocada da realidade. A cidade se modifica, aparecem casas e prédios em lugares diferentes, o passado se confunde com o presente.

O corpo físico sofre mutações. Uma ferida aparece na barriga de Ange e vai degradando o corpo do personagem. Cada dia mais gorda, Nadia estaria grávida? Doente? Ou apenas sentindo no corpo os sintomas da vergonha e da culpa, que lhe incutem os olhares alheios? Impregnada de perguntas do começo ao fim, a narrativa conduz o leitor para um mundo onde a única certeza é a dúvida.

Como já foi mencionado, o século XXI é marcado por mudanças mais rápidas do que o tempo necessário para os indivíduos consolidarem hábitos, rotinas e novas formas de agir. Nas obras literárias, o principal reflexo desse fenômeno é o surgimento de mecanismos de afirmação identitária ambivalentes e contínuos.

Diz Zygmunt Bauman (2005) que, em um mundo de diversidade e policultural, é preciso comparar, fazer escolhas, reconsiderar escolhas feitas em outras ocasiões, conciliar demandas contraditórias e frequentemente incompatíveis. De acordo com essa perspectiva, o pertencimento e a identidade não são garantias para toda a vida. Ao contrário, fazem parte de uma tarefa ser realizada muitas vezes e não “de uma só tacada” (2005, p. 16).

A contemporaneidade impõe aos estudos literários a discussão em torno desse sujeito fragmentado, das múltiplas identidades, dos deslocamentos e sobre a desconstrução de paradigmas. Esta atmosfera de incertezas requer redimensionamentos e a tentativa de compreender o mundo real e o ficcional.

O recorte aqui proposto não levará em conta o chamado “sujeito sociológico”, formado a partir da interação entre o “eu” e a “sociedade”. Partimos do sujeito pós-moderno apontado por Stuart Hall (2006), um sujeito sem uma identidade fixa, essencial e permanente. Um sujeito que assume identidades diferentes em diferentes momentos, sendo que elas não são unificadas em torno de um “eu coerente”.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos no identificar - ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13).

É nesse ponto de indagação sobre as relações entre a literatura e o sujeito fragmentado, que torna-se fundamental uma abordagem psicanalítica e sua interseção com as teorias feministas sobre autoria feminina. Por isso, em vez de usar o termo identidade como algo acabado talvez seja mais interessante falar em identificação, ou seja, um processo em andamento.

Tomando como base o ponto de vista psicanalítico com as ideias de Sigmund Freud (1939) e Jacques Lacan (1981) é possível observar nos personagens um espelho dessa realidade fugidia, em que há sempre uma falta, uma negatividade. Essa lacuna, falsamente preenchida pelo olhar do outro foi posta na berlinda pelas teóricas feministas ao desnudarem o discurso patriarcal.

Para Ria Lemaire (1994), a autoria feminina pode ser analisada por meio de um paralelo entre a psicanálise e a crítica feminista: a primeira ajuda a descobrir como o(a) autor(a) expressa conflitos inconscientes, temores e desejos não admitidos abertamente e, a segunda, procura demonstrar porque o que encontramos nas obras não são verdades essenciais.

Nesse ponto específico, cumpre investigarmos a formação deste “eu” no olhar do Outro, como teoriza Lacan, essa aprendizagem condicionada pelos sistemas simbólicos e culturais em que o indivíduo está inserido desde a infância. O feminismo francês foi altamente influenciado pelas teorias do psicanalista, especialmente interessadas no Estágio do Espelho, que caracteriza a transição do Imaginário (não-diferenciação entre o sujeito e mundo externo) para o Simbólico (perda da identidade imaginária, aquisição da linguagem). Estudiosa de teorias psicanalíticas, a teórica Julia Kristeva (2007) acredita na linguagem como determinante para a subjetividade. No caso específico da autoria feminina, a mulher

falaria a partir do Simbólico, mas de forma subversiva, através da negatividade, rupturas, ausências e rompimentos no texto. O sujeito nas produções literárias não seria nem masculino nem feminino, escapando a essas categorizações.

Nadia, a personagem de *Coração Apertado* (2010) acredita que a geografia dos lugares se modifica quando ela está sozinha. “É muito lógico, não? Se são sinais dirigidos a mim. Mas não consigo decifrá-los” (p. 134). Ela é uma mulher deslocada no espaço, incapaz de compreender as mudanças ao redor, buscando desesperadamente as referências que parecem sumir como num passe de mágica. Seriam reflexos da transitoriedade da sociedade líquido-moderna?

Há nessas obras uma angústica latente, um descompasso entre o mundo interior e o exterior. E, também, um deslocamento. Este pode ser o sinal de que não apenas o sujeito é descentrado, mas também o sistema simbólico é movediço, abalando a crença em estrutura monolítica. A dificuldade dos personagens em reconhecerem a si próprios tem como consequência o descompasso entre a autorreferência e o olhar do outro.

Tais crises identitárias se inscrevem no corpo físico dos personagens por meio de mutações que aludem ao fantástico e a temática metamórfica. Não se encontra nessas separação hierarquizada entre mente e corpo que está no centro do pensamento ocidental. Em tais autoras, o corpo reflete o estado psíquico interior, de sofrimento, estranhamento e ameaça permanente da razão; tomando o corpo uma forma difusa, fantasmagórica.

Entre os estudos acerca do fantástico na literatura, Tzvetan Todorov (2003) ratifica essa temática como um lugar da incerteza nas obras, uma percepção particular de acontecimentos estranhos. Há uma ruptura do limite entre sujeito e objeto, e a transformação do tempo e espaço. Diz ele que o elemento sobrenatural é o material narrativo que melhor cumpre a função de modificar a situação precedente e romper o equilíbrio estabelecido (p. 86).

Na reinvenção do fantástico na autoria feminina no cenário francês aqui proposta, o fantástico não se dá por meio de aparições aterrorizantes, mas através do estranhamento. Novamente podemos recorrer à psicanálise para compreender essa temática, especificamente às ideias de Sigmund Freud, em que o sentimento de estranheza é provocado quando algo familiar adquire facetas desconhecidas.

Conclusão

As obras listadas refletem a apatia moral e a insegurança que afligem o sujeito hoje. São fábulas da sociedade líquido-moderna, com suas transformações velozes e seus personagens deslocados, representadas a partir da transposição fantástica do cotidiano. Dessa forma, as autoras conseguem transcender as questões que o senso comum entende como “femininas”, ainda que seja a função crítica de desconstruir o discurso patriarcal.

Com isso, elas seriam lidas não como parte de uma categoria, e sim como escritores que empreendem suas obras a partir de questões particulares e também universais.

Por este ângulo, a escritura feminina seria ela própria um produto cultural, que começa a ser desarticulado por autoras que propõem a desvinculação de uma práxis socialmente condicionada, em favor de uma liberdade estética.

As autoras introduzem uma forma de reinvenção do fantástico na literatura a partir das contradições que emergem no cenário contemporâneo: nesses tempos pós-modernos, em que as coisas se movem e se transformam rapidamente, poucos acreditam em transformações mágicas, mas ainda assim desejam escapar dos limites da vida diária.

Esse universo em que elementos estranhos coexistem com os efeitos de real abre aos personagens a possibilidade de negar as marcas culturais que os distinguem (o que pode ser comprovado por meio das escolhas de obras escritas em dois países diferentes), escapando aos gêneros rígidos e funções fixas (posição da mulher, por exemplo).

A temática metamórfica, com transformações físicas e psíquicas, é resultado do processo interior da busca identitária empreendida pelos personagens. A utilização do fantástico pode ser um forte indício de que estas autoras pretendem reduzir o efeito de real e escapar à censura, seja interna ou social (corresponder ao que se espera de uma mulher escritora). Ao mesmo tempo que cria um efeito de desfamiliarização da realidade, a literatura altamente imaginativa consegue retratar as tensões do mundo moderno.

Ao romperem com o compromisso de criticar a posição da mulher na sociedade, elas redefinem a escrita como uma expressão de originalidade e desvio estético. Mais universais, as temáticas desvinculam-se de aspectos culturais particulares. O fantástico reinterpretado pelas autoras não como fonte de terror e, sim, de estranhamento e desequilíbrio, fornece um porta de acesso pra desvendar profundas verdades humanas, desejos de individuação e de busca identitária.

A produção de tais autoras, ao buscar uma literatura inventiva e com uma marca autoral própria para além do que se convencionou como uma literatura feminina, serve de alento nesses tempos em que a chamada “literatura fácil” domina as prateleiras mundo a fora. Ambas começam a ser traduzidas no Brasil e espera-se que as fronteiras sejam vencidas rapidamente também para que, ao ampliar a circulação dessas obras, haja um novo olhar para a produção contemporânea.

Compreendendo que ainda é cedo para analisar a extensão desse projeto e inferir a sua durabilidade pelo tempo, lembramos o que diz o teórico Antoine Compagnon (2006), de que o argumento da posteridade é “traquilizador”. Segundo ele, o tempo e a distância são responsáveis por uma “triagem”, no entanto, adverte que nada garante que a valorização de uma obra seja definitiva, que sua apreciação não seja efeito de moda. “A obra que venceu a prova do tempo é digna de durar e seu futuro está assegurado” (2006, p. 251). Por essa prova, apenas Victor Hugo e os autores listados no começo do artigo já estariam assegurados. Resta, entretanto, o alento de uma renovação na literatura francesa e autoria feminina se apresenta como um campo bastante promissor.

Referências Bibliográficas

BADINTER, Elisabeth. *Rumo equivocado – o feminismo e alguns destinos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BAUMANN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BONNICI, Thomas; **ZOLIN**, Lúcia, Osana (ORGs) *Teoria Literária – Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005.

BONNICI, Thomas. *Teoria crítica literária feminista – conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro – do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

- DARRIEUSSECQ**, Marie. *O nascimento dos fantasmas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ESTEVES**, Antonio. **FIGUEIREDO**, Eurídice. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: *Conceitos de Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2005, p. 393-394.
- FREUD**, Sigmund. O estranho. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago: 1980.
- HUGO**, Victor. *Notre-Dame de Paris*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- HALL**, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KRISTEVA**, Julia. *História da Linguagem*. Trad Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2007.
- LEMAIRE**, Ria. Repensando a história literária. In: **HOLLANDA**, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. III – 125.
- MOISÉS**, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- NDIAYE**, Marie. *Coração apertado*. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.
- SOUZA**, Adalberto de Oliveira (Org). *Passagens da Jornada – momentos importantes das Jornadas de Estudos Franceses em Maringá*. São Paulo: Arte e Ciência, 2011.
- SEMPRINI**, Andrea. *Multiculturalismo*. Trad. Laureajo Pelegrin. Bauru: Edusc, 1999.
- TODOROV**, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003

*L'amant, de Marguerite Duras:
possibilidade de leituras
outras ou da(s) literatura(s)
potencializada(s)*

*L'amant, from Marguerite
Duras: possibility of further
readings or of the potentiated
literature(s)*

Adriana Santos **CORRÊA**

Professora do Departamento
de Línguas Estrangeiras e
Tradução da Universidade
de Brasília (UnB). Brasília–
Distrito Federal, Brasil.

adriana.correa@unb.br

Resumo

Publicado e agraciado com o Prêmio Goncourt em 1984, *L'amant* foi e é reconhecido tanto pelo público leitor quanto pela crítica literária como um marco no processo de escritura empreendido por Marguerite Duras. Sucesso de público e crítica, *L'amant* se configura, na França e em dezenas de outros países, como um mediador da recepção da obra durassiana, principalmente pelo fato de sua narrativa construir-se a partir de temas autobiográficos, o que tem norteado as leituras desse texto e do conjunto dos textos durassianos no mundo todo. Existem, entretanto, outras leituras possíveis, o que pretendemos demonstrar neste artigo, através de uma abordagem que se fundamenta na questão da mestiçagem linguística, por meio da qual *L'amant* contribui para a potencialização da literatura.

Palavras-chave: recepção literária, mestiçagem linguística, Marguerite Duras.

Abstract

Published and awarded by the Goncourt Prize in 1984, *L'amant* is and was recognized by both readers and literary criticism as a milestone in the Marguerite Duras's writing process. Public and critical success, *L'amant* is set in France and in dozens of other countries as a mediator of Duras's reception, mainly because its narrative is grounded in autobiographical themes, which has guided the reading of this text and all the Durasian texts worldwide. There are, however, other possible readings, which we intend to demonstrate in this paper, through an approach that is based on the issue of linguistic mestizaje, whereby *L'amant* contributes to the enhancement of the literature.

Keywords: literary reception, linguistic mestizaje, Marguerite Duras.

Ao longo de mais de cinco décadas, Marguerite Duras (Saigon, 1914 – Paris, 1996) escreveu romances, crônicas, peças de teatro, roteiros para cinema, bem como realizou filmes. Em 1984, recebeu o prêmio Goncourt pelo romance *L'amant*. A partir desse prêmio, *L'amant* tornou-se uma unanimidade de público e crítica tanto na França quanto no exterior.

Um mês após o anúncio do prêmio, esse livro, que já figurava dentre os mais vendidos na França, ultrapassando os 200.000 exemplares, chega aos 450.000 exemplares. Porém, tal sucesso faz com que Duras “não reconhe[ça] mais esse livro como seu. Ela se distancia definitivamente dele. Diz que se enganou, que pensava que com esse livro o leitor fosse ficar irritado com ela”¹ (ADLER, 1998, p. 523). É também o que explica Madeleine Borgomano:

O triunfo de L'amant, em 1984, modificara radicalmente a imagem de Marguerite Duras. A escritora difícil e reservada tornara-se um best-seller. De repente, “não se [tinha] mais medo de Marguerite Duras”. No entanto, essa legibilidade aparente muito se fundamentava em um mal-entendido [...] (BORGOMANO, 2003, p. 42)².

1 | As traduções de citações cujas referências bibliográficas não apresentam nome de tradutor são de minha autoria. No original: “ne reconna[isse] plus ce livre comme le sien. Elle s'en éloigne définitivement, elle s'est trompée, dit-elle, elle pensait qu'avec ce livre-là, le lecteur serait en colère contre elle”.

2 | No original: “Le triomphe de *L'amant*, en 1984, avait radicalement modifié l'image de Marguerite Duras. L'écrivaine difficile et confidentielle était devenue un *best seller*. Brusquement, “on n'[avait] plus peur de Marguerite Duras”. Cependant, cette lisibilité apparente relevait beaucoup d'un malentendu [...]”.

3 | No original: “à l’écoute ‘du vent’ de l’écriture”.

4 | No original: “traversée du fleuve” (LA, p. 16). A abreviatura LA corresponde ao texto original: DURAS, Marguerite. *L’amant*. Paris: Éditions de Minuit, 1984.

5 | A abreviatura OA corresponde ao texto traduzido no Brasil. Essa abreviatura é seguida de data, para diferenciar as duas traduções existentes. A primeira, de 1985: DURAS, Marguerite. *O amante*. Tradução: Aulyde Soares Rodrigues. São Paulo: Círculo do Livro, 1985. E a segunda, de 2007: DURAS, Marguerite. *O amante*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

6 | No original: “n’est pas pour Duras le sujet, quoi qu’en aient pensé des millions de lecteurs. Le sujet de *L’amant*, c’est l’écriture”.

7 | No original: “La mère dit: celle-ci ne sera jamais contente de rien. Je crois que ma vie a commencé à se montrer à moi. Je crois que je sais déjà me le dire, j’ai vaguement envie de mourir. Ce mot, je ne le sépare déjà plus de ma vie. Je crois que j’ai vaguement envie d’être seule, de même que je m’aperçois que je ne suis plus seule depuis que j’ai quitté l’enfance, la famille du Chasseur. Je vais écrire des livres. C’est ce que je vois au-delà de l’instant, dans le grand désert sous les traits duquel m’apparaît l’étendue de ma vie” (LA, p. 126).

8 | No original: “atemporalité idéale”.

9 | No original: “C’est entre autres dans le *métissage* des langues française et vietnamienne qu’elle a trouvé l’expression scripturaire sans doute la plus fidèle de sa question identitaire”.

De fato, Marguerite Duras não se tornara uma autora de *best-seller*. Na construção do texto de *L’amant*, o que ela faz é, na verdade, como explicita Alain Vircondelet, mudar o registro linguístico, liberar-se dos efeitos de estilo, deixando-se assim levar “pelo sabor do vento da escritura”³ (1996, p. 156). Isso faz com que *L’amant* represente um divisor de águas no percurso literário de Duras, uma verdadeira “travessia do rio”⁴ (OA⁵, 2007, p. 13), na medida em que, como afirma Adler, o amante chinês “não constitui, para Duras, o assunto do livro, independentemente do que tenham pensado milhares de leitores. O assunto de *L’amant* é a escritura”⁶ (ADLER, 1997, p. 518). Esse livro não é a única obra durassiana em que emergem temas autobiográficos. O que o distingue de obras precedentes, nesse sentido, é que em *L’amant* a temática autobiográfica constitui o pano de fundo para o estabelecimento de uma interseção entre o processo de escrever e a reflexão acerca desse processo, como exemplifica o trecho abaixo:

A mãe diz: essa nunca vai ficar contente com nada. Acho que minha vida começa a se mostrar para mim. Acho que já sei dizer o que ela é, tenho uma vaga vontade de morrer. Essa palavra, já não a separo mais de minha vida. Acho que tenho uma vaga vontade de ficar sozinha, assim como percebo que não estou mais sozinha desde que deixei a infância, a família do Caçador. Vou escrever livros. É o que vejo para além do instante, no grande deserto que se afigura como a extensão de minha vida (OA, 2007, p. 74)⁷.

Nessa passagem, percebe-se um entrecruzamento entre vida e obra, construído através da imbricação dos três tempos. O que “[a] mãe diz” e o fato de que “[v]ou escrever livros” se situam, respectivamente, em um presente e em um futuro rememorados. Já a percepção de que “não estou mais sozinha desde que deixei a infância” se situa no presente da própria criação literária. A emergência desse tempo plural é recorrente em *L’amant*, vindo ao encontro da noção de “atemporalidade ideal”⁸ (BOUTHORS-PAILLART, 2002, p. 212), mencionada por Catherine Bouthors-Paillart, que propõe uma leitura da obra durassiana sob a perspectiva de uma poética da mestiçagem.

Segundo Bouthors-Paillart, “[é], dentre outros, na *mestiçagem* das línguas francesa e vietnamita que ela [Duras] encontrou a expressão escrita – sem dúvida a mais fiel – de sua questão identitária”⁹ (2002, p. 129). Trata-se de uma escritura calcada, mais do que em uma experiência bilíngue, em uma busca, ainda que impossível, de fundir as duas línguas e da qual *L’amant* se mostra exemplar, como ilustra esta passagem:

*Duras não fala, entretanto, [...] de uma língua, mas de um estilo, o qual ela diz ter alcançado – “encontr(ado)”? – com a escritura de *L’amant*. A língua idealmente mestiça à qual ela faz alusão é, em suma, apenas um elemento de comparação*

particularmente explícito a seus olhos para tentar definir, pelo menos, descrever o estilo desse texto (BOUTHORS-PAILLART, 2002, p. 151)¹⁰.

Como anteriormente mencionado, “o estilo desse texto” se constrói através de uma mudança de registro linguístico e de uma liberação dos efeitos de estilo, o que Duras viria a chamar, ao falar sobre o processo de escritura de *L’amant*, de escritura corrente. A esse respeito, Adler diz que, “[d]ali em diante, ela quer respirar as palavras. É o que ela nomeará escritura corrente, [...] essas palavras leves que se evaporam e que é preciso apressar-se em fixar”¹¹ (ADLER, 1997, p. 514-5). Aqui o uso do verbo apressar-se é bastante revelador. Isso porque esse verbo se relaciona semanticamente com a questão temporal que já mencionamos, visto que a presença dos três tempos imbricados exige realmente pressa daquele que pretende acompanhar a narrativa, a escritura corrente. Apressar-se, nesse caso, significa dar conta de um tempo plural, mesmo que seja necessário estar suspenso nesse tempo, assim como se lê nesta fala de Duras: “Talvez eu esteja em suspenso desde que estou na França [...]. Você entende, lá, vivia-se sem cortesia, sem cerimônia, sem horários, de pés descalços. Eu falava vietnamita. [...] Não sei, alguma coisa de inalterável deve permanecer, depois”¹² (DURAS; GAUTHIER, 1974, p. 135). O “lá”, tão diferente da França, para onde se mudara aos dezoito anos, mais do que a Indochina, é a sua infância e a sua adolescência na Indochina.

E o inalterável, como previra Duras, permaneceu. Inalterável, porque atemporal, tanto quanto a imagem traduzida pela fotografia que a mãe tira em *L’amant*:

Quando envelheceu, ficou com os cabelos brancos, ela também foi ao fotógrafo, foi sozinha com seu belo vestido vermelho-escuro e suas duas joias, o colar comprido e o broche de ouro e jade, uma pequena peça de jade incrustada em ouro. Na foto ela está bem penteada, não tem nenhuma ruga, uma imagem. Os nativos abastados também iam ao fotógrafo uma vez na vida, quando percebiam que se aproximava a morte (OA, 2007, p. 69)¹³.

Essa fotografia tirada pela mãe, em *L’amant*, responde a um desejo de transcender o tempo, imortalizando o presente ou, nas palavras de Bouthors-Paillart, alcançando a atemporalidade ideal, fato que se constitui em um exemplo

d[os] traços estilísticos que tendem a fazer do texto durassiano um vasto quarto de ecos mais potente que todas as barragens do tempo e das línguas, permitindo sub-repticiamente ouvir, intactas, as ressonâncias da língua vietnamita, situando-a assim em uma atemporalidade ideal (BOUTHORS-PAILLART, 2002, p. 212)¹⁴.

Essas ressonâncias da língua vietnamita, percebidas principalmente em *L’amant*,

10 | No original: “Duras ne parle toutefois pas [...] d’une langue mais d’un style, celui qu’elle dit avoir atteint – “retrouv(é)” – avec *L’amant*. La langue idéalement métrise à laquelle elle fait allusion n’est en somme qu’un élément de comparaison particulièrement explicite à ses yeux pour tenter sinon de définir du a moins de décrire le style de ce texte”.

11 | No original: “[d]ésormais, elle veut respirer les mots. C’est ce qu’elle nommera l’écriture courante, [...] ces mots légers qui s’évaporent et qu’il faut se dépêcher de fixer”.

12 | No original: “Peut-être que je suis en sursis depuis que je suis en France [...]. Tu comprends, là-bas, on vivait sans politesse, sans manières, sans horaires, pieds nus. Moi, je parlais la langue vietnamienne. [...] Je ne sais pas, il doit rester quelque chose d’inaltérable, après”.

13 | No original: “Quand elle a été vieille, les cheveux blancs, elle est allée aussi chez le photographe, elle y est allée seule, elle s’est fait photographier avec sa belle robe rouge sombre et ses deux bijoux, son sautoir et sa broche en or et jade, un petit tronçon de jade embouti d’or. Sur la photo elle est bien coiffée, pas un pli, une image. Les indigènes aisés allaient eux aussi au photographe, une fois par existence, quand ils voyaient que la mort s’approchait” (LA, p. 118).

14 | No original: “de[s] traits stylistiques qui tendent à faire du texte durassien une vaste chambre d’échos plus puissante que tous les barrages du temps et des langues, donnant subrepticement à entendre, intactes, les résonances de la langue vietnamienne, et la situant ainsi dans l’atemporalité idéale”.

15 | No original: “flottant”.

16 | No original: “trop classique”.

17 | Conforme explicita esta passagem: “É no curso dessa viagem [para voltar ao pensionato, em Saigón] que a imagem teria sido destacada, subtraída ao conjunto. Poderia ter existido, poderiam ter tirado uma foto, como qualquer outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não tiraram. [...] Ela só poderia ter sido tirada se fosse possível prever a importância daquele acontecimento na minha vida, aquela travessia do rio. [...] [E]ssa imagem, e não poderia ser de outra forma, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. Não foi destacada, subtraída ao conjunto. É a essa falta de ter sido registrada que ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente a sua autora” (OA, 2007, p. 13). No original: “C’est au cours de ce voyage [pour rentrer au pensionnat, à Saigón] que l’image se serait détachée, qu’elle aurait été à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d’autres circonstances. Mais elle ne l’a pas été. [...] Elle n’aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l’importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. [...] [C]ette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n’existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n’a pas été détachée, enlevée à la somme. C’est à ce manque d’avoir été faite qu’elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d’en être justement l’auteur” (LA, p. 16-7).

18 | Ver Quadro anexo, em que são apresentados os três exemplos da presença de ressonâncias do vietnamita em *O amante*, no original e nas traduções brasileiras.

provêm de lembranças dessa língua, cujo caráter “flutuante”¹⁵ (BOUTHORS-PAILLART, 2002, p. 207) das frases permitiu que Duras se deixasse levar, como diria Vircondelet, pelo sabor do vento da escritura em uma língua – a francesa – “clássica demais”¹⁶ (BOUTHORS-PAILLART, 2002, p. 128). Assim, a exemplo da fotografia que nunca fora tirada, mas que se configura como uma imagem absoluta a partir da qual se constrói a narrativa em *L’amant*¹⁷, a impossível fusão das duas línguas (a vietnamita e a francesa) permitiu a emergência de traços estilísticos a partir dos quais tal narrativa se consolida como um marco no percurso literário de Duras.

Dos principais traços estilísticos resultantes das referidas ressonâncias linguísticas em *L’amant*, seguem abaixo três exemplos.

Exemplo 1

Ce que je veux paraître je le parais, belle aussi si c’est ce que l’on veut que je sois, belle, ou jolie, jolie par exemple pour la famille, pour la famille, pas plus, tout ce que l’on veut de moi je peux devenir (LA, p. 26, grifo meu)¹⁸.

Esse primeiro exemplo ilustra um traço estilístico emergente da repetição por justaposição lexical. De acordo com Bouthors-Paillart, a repetição por justaposição lexical é abundantemente utilizada em vietnamita, para produzir “um efeito de insistência ou, ao contrário, de atenuação”¹⁹ (2002, p. 194). Por ser, na sua maior parte, uma língua monossilábica, o vietnamita emprega esse tipo de repetição para prolongar a presença do signifiante e, desse modo, atingir o efeito desejado.

O contexto de que foi retirado esse exemplo é o de um momento em que a autora/narradora diz que poderia pensar ser bonita, assim como as mulheres olhadas o são, porque também a olham “realmente [...] muito”²⁰ (OA, 2007, p. 18). No seu caso, entretanto, o que atrairia os olhares seria o seu “espírito”²¹ (LA, p. 26). Tendo em vista que as mais variadas acepções da palavra “espírito” mantêm-se ancoradas na ideia de oposição ao corpo, à matéria, o contexto em que está inserido o exemplo em questão evidencia fortemente o fato de que as repetições por justaposição lexical – “jolie, jolie” e “pour la famille, pour la famille” – nele presentes enfatizam uma espécie de sublimação da realidade concreta. Ao nomear ausências (de beleza física e de laço familiar), essas justaposições lexicais terminam por aproximá-las ainda mais de sua imaterialidade, mantendo-as no plano do querer (“ce que je veux paraître je le parais”) e do querer/poder (“tout ce que l’on veut de moi je peux devenir”).

O uso da repetição por justaposição lexical produz, nesse caso, um efeito de atenuação das ausências mencionadas, efeito este que faz com que o ideal ausente se torne presente, isto é, realidade imaginada.

Exemplo 2

Dans des crises ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle, elle me déshabille, elle s'approche de moi, elle sent mon corps, mon linge, elle dit qu'elle trouve le parfum de l'homme chinois, [...] elle hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée, qu'elle va la jeter dehors [...].

Derrière les murs de la chambre fermée, le frère.

Le frère répond à la mère, il lui dit qu'elle a raison de battre l'enfant, sa voix est feutrée, intime, caressante, il lui dit qu'il leur faut savoir la vérité [...] (LA, p. 73, grifo meu).

19 | No original: "un effet d'insistance ou au contraire d'atténuation".

20 | No original: "vraiment beaucoup" (LA, p. 26).

21 | No original: "esprit" (LA, p. 26).

22 | No original: "un autre terme, isolé, presque insolite, [...] surgi du néant et s'imposant par sa masse incompréhensible".

23 | No original: "dessein [...] obscur, terrifiant" (LA, p. 74).

Esse segundo exemplo apresenta um traço estilístico emergente do uso de um substantivo ou de um adjetivo como núcleo da frase. Segundo Bouthors-Paillart, a língua vietnamita tende a formar frases nominais curtas (2002, p. 200). Esse tipo de frase, sem núcleo verbal, é encontrado com frequência nos textos de Duras, apresentando, no lugar de um verbo, "um outro termo, isolado, quase insólito, [...] surgido do nada e se impondo pela sua massa incompreensível"²² (2002, p. 200), como será explicitado logo abaixo.

Assim como o exemplo anterior, este também se insere no âmbito de um jogo de tornar presente uma ausência, na medida em que o trecho em análise apresenta um acesso de fúria da mãe (da autora/narradora) contra a menina (a autora/narradora), o qual é acompanhado pelo irmão desta, que está "[d]errière les murs de la chambre fermée". O irmão aparece como uma ausência tornada presente no fragmento em questão. Ele participa da cena que se passa em um quarto fechado, mesmo estando do lado de fora desse quarto. Mesmo fora do quarto, ele determina o que vai acontecer com a mãe e a menina. Ainda que separados por uma parede, ele diz à mãe "qu'elle a raison de battre l'enfant", pois eles devem "savoir la vérité". Ao dispensar o uso do verbo na frase "Derrière les murs de la chambre fermée, le frère.", Duras não verbaliza, literalmente, essa ausência presente. Temos aqui, considerando o contexto do fragmento, dois substantivos – "murs", "chambres" – e um adjetivo – "fermée" – que indicam o espaço externo em relação à cena do ataque da mãe à menina, bem como um substantivo – "frère" – que indica uma presença nesse espaço externo (logo, uma ausência no espaço interno, ou seja, no espaço da cena do ataque da mãe à menina). Ao isolar, com uma vírgula, esse terceiro substantivo dos outros termos da frase, Duras reforça o isolamento espacial do irmão, mostrando-o, contraditoriamente, como o núcleo da frase e, assim, como uma ausência presente na cena narrada.

O uso da frase nominal, uma característica dos traços sintáticos da língua vietnamita, permite, nesse caso, que a "intenção [...] obscura, aterrorizante"²³ (OA, 2007, p. 45) do irmão mais velho, recorrente ao longo de todo o texto, se destaque na cena narrada através de sua ausência presente, principalmente representada pelo isolamento sintático da palavra "frère".

Exemplo 3

Le corps d'Hélène Lagonelle est lourd, encore innocent, la douceur de sa peau est telle, celle de certains fruits [...]. Hélène Lagonelle donne envie de la tuer, elle fait se lever le songe merveilleux de la mettre à la mort de ses propres mains. Ces formes de fleur de farine, elle les porte sans savoir aucun, elle montre ces choses pour les mains les pétrir, pour la bouche les manger [...] (LA, p. 91, grifo meu).

O terceiro exemplo da recorrência, em *L'amant*, de traços estilísticos que revelam ressonâncias da língua vietnamita nesse texto evidencia o uso de verbos não flexionados, prática obrigatória em vietnamita, já que nessa língua, de acordo com Bouthors-Paillart, “os tempos verbais não existem”²⁴ (2002, p. 211).

O contexto desse último exemplo é o de uma série de fragmentos em que a autora/narradora evoca lembranças de uma ex-colega de pensionato, Hélène Lagonelle. Ela diz que não sabe o seu paradeiro e que não a esqueceu. “Não esqueci Hélène Lagonelle”²⁵ (OA, 2007, p. 55), diz ela. Essas lembranças, por emergirem no presente, que constitui o tempo da sua evocação, da materialização do fato de não terem sido esquecidas, acabam por imprimir um caráter atemporal à figura de Hélène Lagonelle. O uso de verbos não flexionados – “pétrir” e “manger” – reafirma essa constatação, visto que indica indeterminação temporal. Outro dado que reafirma essa mesma constatação é o fato de esses verbos expressarem ações apenas provocadas por Hélène Lagonelle (“elle montre ces choses pour”), ações que não se concretizam, que permanecem no plano do desejo.

Nesse caso, então, a atemporalidade verbal renova continuamente, pelas lembranças, o desejo despertado, sem passado, presente ou futuro. Evidenciar esse fato através de uma estrutura inexistente na língua francesa (preposição + sujeito + verbo no infinitivo), mas existente na língua vietnamita, a língua lembrada e das lembranças, parece significar, conforme antecipado anteriormente, que esta última de fato “permanece, depois” (DURAS; GAUTHIER, 1974, p. 135) – e sempre, visto que continuamente renovada.

Cada um dos três exemplos apresentados demonstrou que alguns dos principais traços estilísticos, em *L'amant*, têm sua origem na língua vietnamita, que Duras falava na sua infância e adolescência. Nesse sentido, Jean Vallier destaca que “Marguerite Duras não se vangloria [...] quando nos diz que falava o vietnamita, e prova disso é que ela teria feito provas nessa língua quando prestou o exame final do ensino médio francês. Os textos oficiais parecem lhe dar razão”²⁶ (2006, p. 358). Bouthors-Paillart destaca inclusive que, dos seis aos quatorze primeiros meses de vida, Duras fora afastada da mãe, em tratamento de saúde, tendo sido cuidada por um empregado vietnamita. Esse período de oito meses viria a ser decisivo no seu processo de inserção e aquisição na/da linguagem, período este em que “o universo sonoro e afetivo da pequena Marguerite é muito mais revestido pela música da

24 | No original: “les temps verbaux n'existent pas [en vietnamien]”.

25 | No original: “Je n'ai pas oublié Hélène Lagonelle” (LA, p. 92).

26 | No original: “Marguerite Duras ne se vante [...] pas lorsqu'elle nous dit qu'elle parlait le vietnamien et en donne pour preuve qu'elle aurait subi des épreuves dans cette langue lorsqu'elle s'est présentée au baccalauréat. Les textes officiels semblent lui donner raison”.

língua amarela do que pela da língua branca”²⁷ (2002, p. 28). A partir de seus dezoito anos, no entanto, “ao retornar à França, Duras rompeu de forma aparentemente definitiva com qualquer laço com a língua vietnamita para viver, escrever e falar exclusivamente em francês”²⁸ (BOUTHORS-PAILLART, 2002, p. 30). Mas, como evidenciado até aqui, na “língua branca”, “clássica demais”, de sua produção literária, a exemplo do texto de *L’amant*, ressoa a “língua amarela”, “flutuante”. Assim, não por acaso, ao comentar o processo de escrita desse livro, Vircondelet diz: “[o] trabalho é de uma leveza extraordinária, ela [Duras] está como que aliviada ao escrevê-lo, nas origens dela mesma. A aparente desordem das seqüências que orquestram o texto é sua memória pulverizada”²⁹ (1996, p. 156).

Se, para alguns leitores, a leveza à que se refere Vircondelet significou uma espécie de facilitador da recepção do texto durassiano; para outros, tal leveza fora vista como uma espécie de desconsideração, a exemplo do que afirma Jean Pierre Ceton, que diz que “[a]lguns de seu público habitual sentiram-se enganados. Alguns a deixaram naquele momento”³⁰ (2005, p. 327). Observa-se aqui duas percepções equivocadas acerca de *L’amant*. No primeiro caso, ignora-se a complexidade do texto, atribuindo a sua leveza – resultante do resgate de resíduos memoriais e, conseqüentemente, da mestiçagem linguística – a uma mera emergência de temas autobiográficos. Já no segundo caso, acredita-se que o grande sucesso de público alcançado por *L’amant* significaria que Duras se tornara uma autora de textos fáceis, enquanto que, para a própria autora, esse talvez seja “o mais obscuro de [s]eus livros” (DURAS, 1985a, p. 3), como demonstram estas palavras:

Não decidi. Aconteceu. O amante tornou-se uma obra quase popular, e ao mesmo tempo, muito literária. Não é um livro de pesquisa, mas tem uma forma muito poética. Eu não tinha nenhuma preocupação com a cronologia. E também não é uma obra biográfica — as pessoas se enganam. É uma espécie de mistura da infância, da idade adulta, da família, dos amantes, da vida na Indochina (DURAS, 1985a, p. 4).

Vê-se, pois, que o texto de *L’amant* foi construído através de um processo de escrita corrente, o que significa deixar que o texto “aconte[ça]”. Deixar acontecer, em se tratando de *L’amant*, significa deixar ressoar a língua vietnamita, de modo que os temas autobiográficos resultem dessa “espécie de mistura da infância, da vida adulta [...], da vida na Indochina”, ou seja, das ressonâncias do vietnamita. É o que se observa nas palavras de Duras, acima transcritas, e é o que igualmente se observou por meio da exemplificação de traços estilísticos resultantes das ressonâncias da língua vietnamita em *L’amant*. De acordo com os exemplos apresentados, verificou-se que alguns desses traços estilísticos produzem os seguintes efeitos de sentido: a emergência de uma realidade imaginada, a apreensão de uma ausência presente e a percepção de uma atemporalidade renovada. Reafirma-se aí a existência de um texto de fato obscuro, o que faz eco à adjetivação feita por Duras, uma vez que os traços

27 | No original: “l’univers sonore et affectif de la petite Marguerite est bien davantage investi par la musique de la langue jaune que par celle de la langue blanche”. Bouthors-Paillart apresenta essa mesma relação entre “língua amarela” e “língua branca” em texto publicado em 2005 (ver referências bibliográficas).

28 | “No original: “lors de son retour en France, Duras a apparemment définitivement rompu tout lien avec la langue vietnamienne pour vivre, écrire et parler exclusivement en français”.
20 | No original: “Le travail est d’une légèreté inouïe, elle est comme allégée en l’écrivain, aux sources d’elle-même. L’apparent désordre des séquences qui orchestrent le texte est sa mémoire pulvérisée”.

29 | No original: “Le travail est d’une légèreté inouïe, elle est comme allégée en l’écrivain, aux sources d’elle-même. L’apparent désordre des séquences qui orchestrent le texte est sa mémoire pulvérisée”.

30 | No original: “Certains de son public habituel s’en sont trouvés comme méjugés. Certains l’ont lâchée à ce moment-là”.

estilísticos presentes em *L'amant* e os efeitos por eles produzidos mostram que se trata de um texto do qual a clareza não é uma das principais características.

Mesmo assim, logo após seu lançamento, conforme mencionamos anteriormente, esse livro já se encontrava na lista dos mais vendidos na França. Foi, entretanto, a partir do prêmio Goncourt, que “[t]odos passaram a enaltecer *L'amant*: críticos, livreiros, leitores, telespectadores”³¹ (ADLER, 1998, p. 524). Segundo Les Éditions de Minuit, foram vendidos 2.400.000 exemplares desse romance na França (LES ÉDITIONS DE MINUIT, acesso em 20 ago. 2013). E tal sucesso ultrapassa largamente as fronteiras nacionais, na medida em que, conforme a mesma editora, *L'amant* “foi traduzido em 35 países”³² (LES ÉDITIONS DE MINUIT, acesso em 20 ago. 2013), dentre os quais o Brasil. Logo, o fato de esse texto poder ser considerado, pela própria autora, o mais obscuro de toda a sua produção literária, não o impediu de obter um grande sucesso mundial³³, via tradução.

No Brasil há duas traduções publicadas de *L'amant*. A primeira, de Aulyde Soares Rodrigues, foi publicada por cinco editoras diferentes³⁴, de 1985 até 2003, enquanto que a segunda, de Denise Bottman, foi publicada por uma mesma editora³⁵, em 2007 e em 2012. As palavras de Duras acima citadas foram justamente extraídas de uma entrevista concedida pela autora quando da publicação da quarta edição da primeira tradução brasileira de *L'amant*. Essas quase três décadas de publicação continuada de *L'amant*, no Brasil, são reveladoras do quanto essa obra foi e é significativa para a recepção brasileira de Marguerite Duras. De fato, como verificado em uma pesquisa de doutorado em que um dos objetos de análise concerne à recepção de Duras no Brasil,

não foi na figura de um(a) editor(a), nem na de uma editora, tampouco na de um único representante do meio acadêmico ou da crítica literária, que a obra de Duras encontrou um mediador para sua relação com o público leitor brasileiro. De fato, o passeur, no caso de Duras, foi justamente um livro seu: O amante. Mesmo que este não tenha sido o seu primeiro romance publicado no Brasil, mas sim o quarto (CORRÊA, 2008, p. 79).

O fato de a primeira publicação de *L'amant*, no Brasil, ter sido a quarta obra³⁶ de Duras a ser publicada no país e ter alcançado um sucesso de público e crítica que ultrapassaria em muito aquele alcançado pelas primeiras publicações mostra que o texto traduzido se apresentou, para a recepção brasileira das obras durassianas, como um divisor de águas, assim como o texto original o fizera em relação à produção literária durassiana como um todo. Nesse último caso, como vimos anteriormente, trata-se do fato de *L'amant* consolidar, a partir de temas já recorrentes em obras anteriores de Duras, a reflexão acerca do processo de escritura. Quanto ao primeiro caso, esta afirmação do jornalista Paulo Leite, introdutória à entrevista concedida por Duras por ocasião do lançamento de *L'amant*, no

31 | No original: “Tout le monde s’y était mis pour encenser *L'amant*: critiques, libraires, lecteurs, téléspectateurs”.

32 | No original: “Il a été traduit dans 35 pays” (LES ÉDITIONS DE MINUIT, 2013).

33 | A respeito dos principais países em que *L'amant* foi traduzido e nos quais esse livro se tornou um mediador da recepção das obras de Marguerite Duras, ver o dossiê *Voix de l'étranger* em ALAZET, Bernard; BLOT-LABARRÈRE, Christiane (Orgs.). *Les Cahiers de l'Herne* – Marguerite Duras. Paris: Éditions de l'Herne, 2005, p. 336-354.

34 | Editoras Nova Fronteira, Rio Gráfica, Círculo do Livro, Record/Altaya e Folha.

35 | Editora Cosac Naify.

36 | Antes de *O amante*, as seguintes traduções de obras de Duras já haviam sido publicadas no Brasil: *O vice-cônsul* [Le vice-consul]. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. (Gallimard, 1965); *Outside: notas à margem* [Outside]. Trad.: Maria Filomena Duarte. São Paulo: Difel, 1983. (Albin Michel, 1981–P.O.L., 1984); *A doença da morte* [La maladie de la mort]. Trad.: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Taurus, 1984. (Éditions de Minuit, 1982) e *Moderato cantabile* [Moderato cantabile]. Trad.: Vera Adami. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985. (Éditions de Minuit, 1958).

Brasil, mostra-se extremamente reveladora:

Agora, ao contar a história de seu precoce romance, aos 15 anos, com um rico chinês de Saigon, no tempo em que ainda vivia na Indochina Francesa, onde nasceu, Marguerite Duras saiu do rol dos nomes famosos porém distantes para cair em cheio no coração dos leitores. O Amante, uma ficção biográfica, acabou transformando a autora de romances e filmes herméticos em escritora da moda (LEITE, 1985, p. 3).

Com efeito, a leveza do texto, essencialmente fruto da temática autobiográfica, que faria com que a narrativa caísse “em cheio no coração dos leitores”, facilitou a recepção de *L'amant* – e, por conseguinte, do conjunto da obra durassiana – junto a um expressivo número de leitores na França. O mesmo ocorreria junto aos seus leitores brasileiros. Apesar de, como disse Duras, “as pessoas se enganar[em]”, por essa “não [ser] uma obra biográfica” (DURAS, 1985a, p. 4), tal obra viria a mediar a recepção brasileira de Duras ao longo de vinte e oito anos. Fica claro, então, que o sucesso de *L'amant*, no Brasil, converge, na sua origem, com o sucesso desse livro na França, mas que, conforme apresentado até aqui, ambos sucessos passam à margem da noção de que a recorrência de temas autobiográficos, nessa obra, resulta da emergência de uma mestiçagem linguística.

Tal constatação evidencia que a obra durassiana oferece ainda muito a ser desvendado tanto no âmbito da literatura francesa quanto no de sua recepção no âmbito de outros sistemas literários. No caso do sistema literário brasileiro, encontramos aproximações entre a criação literária de Marguerite Duras e a de Clarice Lispector, Ferreira Gullar, Lygia Fagundes Telles, Milton Hatoum, por exemplo. São aproximações baseadas em leituras que geralmente abordam questões inerentes às narrativas confessionais, ao universo feminino, aos conflitos existenciais. Nesse sentido, a obra durassiana potencializa a literatura brasileira a partir de leituras que abordam questões literárias tradicionais – tradicionais pela sua natureza, ou pelo destaque alcançado –, mas que permitem que se busque compreender, em um diálogo contínuo, o mesmo e o outro.

A relação entre o mesmo e o outro constitui justamente a essência da leitura da obra durassiana proposta por Bouthors-Paillart, na medida em que tal leitura se constrói pela percepção de uma poética da mestiçagem; no caso, das línguas francesa e vietnamita. Duras comentou explicitamente, em diversas ocasiões, a sua vivência nessas/entre essas duas línguas, como, por exemplo, no livro *Boas falas: conversas sem compromisso*³⁷, cujo original foi publicado em 1974, o que faz com que a existência da mestiçagem linguística em sua obra não se configure como uma novidade para seus leitores. Quase trinta anos depois do aparecimento desse livro, foi publicada uma obra crítica – *Duras la métisse*³⁸, de Bouthors-Paillart –, que aborda longa e detalhadamente essa questão, a da mestiçagem linguística, fornecendo subsídios teóricos para leituras que transcendam as questões literárias tradicionais.

37 | DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. *Boas falas: conversas sem compromisso* [*Les parleuses*]. Trad.: Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1988. (Éditions de Minuit, 1974).

38 | Ainda não publicado no Brasil. Título em tradução livre: “*Duras, a mestiça*”.

39 | No original: “Hybride également, l’écriture de Duras, puisque perturbée par les soubresauts intempestifs de la langue vietnamienne (la langue jaune), langue de contrebande, illégitime et pernicieuse”.

40 | Rever Quadro anexo.

Afirma Bouthors-Paillart: “Igualmente híbrida é a escritura de Duras, pois perturbada pelos sobressaltos intempestivos da língua vietnamita (a língua amarela), a língua de contrabando, ilegítima e perniciosa”³⁹ (2002, p. 11). A percepção e a explicitação desse caráter híbrido da escritura durassiana representam uma mudança relevante nas possibilidades de leitura da obra durassiana. Trata-se de um vislumbamento da verdadeira atemporalidade ideal experimentada por essa obra. Trata-se, conseqüentemente, de uma potencialização das leituras dos textos de Duras, de uma potencialização da literatura francesa.

Para além da questão própria à literatura francesa, observamos que os exemplos apresentados da presença de ressonâncias da língua vietnamita, em *L’amant*, sugerem uma porta de entrada para novas leituras dessa obra no âmbito do sistema literário brasileiro, na medida em que se pode verificar que os traços estilísticos resultantes das referidas ressonâncias linguísticas nem sempre aparecem no texto traduzido e publicado no Brasil. É o caso do terceiro exemplo⁴⁰, em que o efeito produzido – a percepção de uma atemporalidade renovada – não pode ser percebido no texto das duas traduções, porque o traço estilístico – verbos não flexionados – que resulta da ressonância do vietnamita não é mantido nas traduções. Para evitar a estrutura original preposição + sujeito + verbo no infinitivo, “pour les mains les pétrir, pour la bouche les manger” (*LA*, 1984, p. 91), a tradução de 1985 apresenta o verbo conjugado no presente do subjuntivo, “para que as nossas mãos as amassem, para que a boca as devore” (*OA*, 1985b, p. 71-2), enquanto que a tradução de 2007 apresenta o verbo no infinitivo antecedido pelo verbo querer conjugado no presente do indicativo, “para mãos que querem apertá-las, para a boca que quer comê-las [...]” (*OA*, 2007, p. 54). Vemos aqui uma tentativa de suavizar traços estilísticos resultantes da mestiçagem linguística que permeia a produção durassiana como um todo e que se consolida, do ponto de vista do processo de escritura, a partir do texto de *L’amant*.

Assim, a exemplo do que revelou essa brevíssima análise das duas traduções de um dos traços estilísticos apresentados, uma leitura das traduções brasileiras de textos durassianos, sob a perspectiva da mestiçagem linguística, faz-se vislumbrar como uma leitura outra no âmbito da recepção de Duras no sistema literário brasileiro, o que reforça uma vez mais tanto a capacidade de potencialização da literatura francesa quanto a da brasileira, ambas através da criação literária de Marguerite Duras.

Referências Bibliográficas

ADLER, Laure. *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1998.

BORGOMANO, Madeleine. Comme une messe de mariage: une lecture d'Emily L. *Œuvres & Critiques*, n.28-2 – spécial *Marguerite Duras: perspectives de réception*, p. 42-59, 2003.

BOUTHORS-PAILLART, Catherine. *Duras la métisse*. Genève: Droz, 2002.

_____. Marguerite Duras et l'outre-langue. In: SAEMMER, Alexandra; PATRICE, Stéphane (Orgs.). *Les lectures de Marguerite Duras*. Lyon: PUL, 2005, p. 161-174.

CETON, Jean Pierre. Marguerite Duras qui parfois pleurait pour écrire ses livres. In : ALAZET, Bernard ; BLOT-LABARRÈRE, Christiane (Orgs.). *Les Cahiers de l'Herne – Marguerite Duras*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005, p. 326-7.

CORRÊA, Adriana S. *A recepção da obra de Clarice Lispector na França e da obra de Marguerite Duras no Brasil: uma leitura de imaginários*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Université de la Sorbonne-Nouvelle Paris 3/UFRGS, Paris/Porto Alegre, 2008.

DURAS, Marguerite. A vitória de um estilo. [sem nome de tradutor]. *Veja*, São Paulo, p.3-6, 17 de julho 1985. Entrevista concedida a Paulo Moreira Leite. (1985a)

_____. *C'est tout*. Paris: Éditions P.O.L., 1999.

_____. *L'amant*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

_____. *O amante*. Tradução: Aulyde Soares Rodrigues. São Paulo: Círculo do Livro, 1985. (1985b)

_____. *O amante*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DURAS, Marguerite; **GAUTHIER**, Xavière. *Les parleuses*. Paris: Gallimard, 1974.

LEITE, Paulo M. Marguerite Duras: a vitória de um estilo — entrevista. *Veja*. São Paulo, 17/7/1985, p.3-6.

LES ÉDITIONS DE MINUIT. Marguerite Duras — *L'amant*. 2013. Disponível em <http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=liv&livre_id=1608> Acesso em 20 ago. 2013.

VALLIER, Jean. *C'était Marguerite Duras*. Paris: Fayard, Tome 1, 2006.

VIRCONDELET, Alain. *Marguerite Duras – vérités et légendes*. Paris: Éditions du Chêne, 1996.

Anexo

Quadro com os exemplos da presença de ressonâncias do vietnamita em *L'amant*, no original e nas duas traduções publicadas no Brasil.

EXEMPLO 1
<ul style="list-style-type: none">• Ressonância do vietnamita – Traço estilístico resultante: Repetição por justaposição lexical.• Efeito produzido: Emergência de uma realidade imaginada.
Ce que je veux paraître je le paradis, belle aussi si c'est ce que l'on veut que je sois, belle, ou jolie, jolie par exemple pour la famille, pour la famille , pas plus, tout ce que l'on veut de moi je peux devenir (LA, 1984, p.26, grifo meu).
Parecer aquilo que quero parecer, bela também, se é isso o que querem que eu seja, ou bonitinha, bonitinha , por exemplo, para a família, para a família somente, tudo o que querem de mim posso ser (OA, 1985b, p. 20-1, grifo meu).
Eu pareço o que quero parecer, bela também se for isso que quiserem que eu seja, bela ou bonita, bonita , por exemplo, para a família, para a família , não mais, posso me tornar tudo o que quiserem que eu seja (OA, 2007, p. 18-9, grifo meu).
EXEMPLO 2
<ul style="list-style-type: none">• Ressonância do vietnamita – Traço estilístico resultante: Frase nominal.• Efeito produzido: Apreensão de uma ausência presente.

<p>Dans des crises ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle, elle me déshabille, elle s'approche de moi, elle sent mon corps, mon linge, elle dit qu'elle trouve le parfum de l'homme chinois, [...] elle hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée, qu'elle va la jeter dehors [...].</p> <p>Derrière les murs de la chambre fermée, le frère.</p> <p>Le frère répond à la mère, il lui dit qu'elle a raison de battre l'enfant, sa voix est feutrée, intime, caressante, il lui dit qu'il leur faut savoir la vérité [...] (LA, 1984, p. 73, grifo meu).</p>
<p>Durante essas crises, minha mãe atira-se contra mim, tranca-me no quarto, espanca-me com os punhos fechados, esbofeteia-me, tira minha roupa, aproxima-se de mim, apalpa meu corpo, examina minha roupa de baixo, diz que sente o perfume do homem chinês [...] e berra, toda a cidade pode ouvir, que a filha é uma prostituta, que vai expulsá-la [...].</p> <p>Do outro lado da parede do quarto trancado, o irmão.</p> <p>O irmão responde à mãe, diz que ela tem razão em bater na menina, sua voz é macia, íntima, acariciante, diz que precisam saber a verdade (OA, 1985b, p. 58, grifo meu).</p>
<p>Nas crises, minha mãe se atira sobre mim, tranca-me no quarto, desfere-me socos, bofetadas, tira minha roupa, aproxima-se de mim, cheira meu corpo, minha roupa de baixo, diz que sente o cheiro do homem chinês [...] e grita, a cidade toda pode ouvir, que a filha é uma prostituta, que vai pô-la para fora [...].</p> <p>Atrás das paredes do quarto fechado, meu irmão.</p> <p>Meu irmão responde, diz que ela tem razão em bater na menina, sua voz é macia, íntima, amorosa, diz que é preciso saberem a verdade [...] (OA, 2007, p. 45, grifo meu).</p>
<p>EXEMPLO 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ressonância do vietnamita — Traço estilístico resultante: Verbos não flexionados. • Efeito produzido: Percepção de uma atemporalidade renovada.
<p>Le corps d'Hélène Lagonelle est lourd, encore innocent, la douceur de sa peau est telle, celle de certains fruits [...]. Hélène Lagonelle donne envie de la tuer, elle fait se lever le songe merveilleux de la mettre à la mort de ses propres mains. Ces formes de fleur de farine, elle les porte sans savoir aucun, elle montre ces choses pour les mains les pétrir, pour la bouche les manger [...] (LA, 1984, p. 91, grifo meu).</p>
<p>O corpo de Hélène Lagonelle é pesado, inocente ainda, a doçura de sua pele é como a de certos frutos [...]. Hélène Lagonelle dá vontade de matá-la, desperta o sonho de fazê-la morrer por nossas próprias mãos. Essas formas de flor de farinha ela ignora, mostra essas coisas <u>para que as nossas mãos as amassem, para que a boca as devore</u>⁴¹ (OA, 1985b, p.71-2, grifo meu).</p>
<p>O corpo de Hélène Lagonelle é pesado, ainda inocente, sua pele é tão suave, como a de alguns frutos [...]. Hélène Lagonelle, dá vontade de matá-la, ela fez despertar o sonho maravilhoso de matá-la com as próprias mãos. Essas formas de farinha finíssima, ela porta sem saber, mostra essas coisas <u>para mãos que querem apertá-las, para a boca que quer comê-las</u> [...] (OA, 2007, p. 54, grifo meu).</p>

41 | O sublinhado indica que o traço estilístico não foi mantido nas traduções.



Tsuruko Uchigasaki

PERFIL

Acrílico sobre tela,
140cm x 140cm, 2013



Artigos originais em francês

*Notes sur l'état de la littérature et
de la critique françaises
contemporaines – à propos de
deux voies de la création littéraire
aujourd'hui¹*

Jean **BESSIÈRE**

Université Sorbonne-Nouvelle
Paris III. Paris, France.

¹ | Il faut comprendre depuis
le début des années 1980.

On propose ici une mise en perspective de la littérature et de la critique françaises contemporaines. Cette mise en perspective repose sur deux constats: d'une part, le constat de l'attachement des écrivains et des critiques français à une certaine idée de l'avant-garde, héritée des années 1920-1930, reprise dans les années 1960-1970, et, aujourd'hui essentiellement captive d'une tradition du nouveau, ou, en d'autres termes, d'une répétition de l'avant-garde en une manière conventionnelle; d'autre part, le constat que toute une part de la littérature et de la critique entreprend cependant d'échapper à ce conformisme de l'avant-garde et tente de donner des œuvres qui vont contre les hypothèses qui commandent la création issue de cette tradition de l'avant-garde.

Cette mise en perspective procédera en trois temps: 1. un état des lieux, présenté de manière systématique et suivant la pensée de la littérature qu'impliquent les deux constats qui viennent d'être cités; 2. une caractérisation de la littérature suivant cet état des lieux et ces constats, conclue par une définition de la situation de la littérature française contemporaine au regard des grandes orientations créatrices et critiques internationale — postmoderne et post-colonialisme (deux termes, faut-il remarquer, qui n'ont pas connu une grande fortune dans la critique littéraire française contemporaine)².

2 | Les éléments de cette contribution reprennent et précisent des arguments que nous avons développés dans les ouvrages suivant: BESSIÈRE, Jean. *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*. Bruxelles: Labor, 2006; *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. Paris: PUF, 2010; *Inactualité et originalité de la littérature française contemporaine*. Paris: Editions Champion, à paraître en 2014.

On propose, au total, une image de la littérature française contemporaine; cette image entend répondre aux questions que pose le contemporain — ce qui est une manière de restituer une pleine fonction à la littérature. Cette fonction se dit simplement: la littérature, quel que soit son genre, dessine des origines dans le présent, figure les possibles et par là justifie le réel, construit et assemble les jeux de dissensus. La littérature a ainsi une propriété situationnelle; celle-ci n'implique pas la fidélité à la tradition du nouveau, ni le rappel de la grande littérature. Cette fonction de la littérature peut être assumée par les écrivains, peut ne pas l'être. Cela constitue la grande division de la littérature française contemporaine ; cette division permet de répondre aux constats qui viennent d'être notés et d'expliquer la place spécifique de la littérature française contemporaine au sein des littératures du monde, aujourd'hui.

État des lieux en quatre constats, dont sont indissociables les questions qu'ils appellent.

Au-delà du détail des débats critiques et de l'innombrable des œuvres publiées (ainsi, en moyenne, plus six cents romans, écrits en français ou traduits sont publiés chaque automne ; ainsi ce qu'on nomme la rentrée littéraire et qui coïncide avec la rentrée des classes, est-elle l'occasion d'entrer dans une multiplicité de considérations critiques, qui se partagent suivant les notations qui vont suivre), quatre types de constats prévalent.

Premier constat: Il n'est de création littéraire certaine et de critique littéraire possible que selon une identification de leur objet. Or cet objet est devenu incertain, pour une double raison. Raison qui tient au nominalisme esthétique dominant dans les arts et qui a contaminé les poétiques et les pratiques littéraires. Raison qui tient encore aux thèses critiques issues des formalismes des années 1960. Ces thèses, tout autant, caractérisent l'objet littéraire et défont sa caractérisation — en identifiant la littérature à du langage, essentiellement. Cette incertitude a une double conséquence, contradictoire, faut-il préciser. D'une part, elle renforce l'idée de littérature, à travers la référence à l'intertextualité — la littérature est parente de tous les discours, mais, dans cette parenté, elle est comme leur autorité. D'autre part, elle permet un élargissement du champ littéraire et une dé-hiérarchisation des œuvres — ainsi ce qu'on appelait naguère la littérature de masse est-il aujourd'hui tenu pour appartenir tout simplement à la littérature (policier, science fiction, fantastique), et les littératures francophones apparaissent-elles comme une partie des débats littéraires parce qu'elles échappent en grande partie aux déterminations critiques et idéologiques de la pensée de la littérature propre à la France et à l'incertitude, indiquée à l'instant. Des écrivains ont explicitement joué sur cette incertitude de la notion de littérature: ainsi, Jacques Roubaud, dans *Autobiographie, chapitre dix, poèmes avec des moments de repos en prose*³, présente le même texte sous trois formes typographiques différentes, qui correspondent à divers degrés d'identification de ce texte comme littéraire. D'autres écrivains placent la littérature du côté du document, fût-il fait une place claire à l'imagination ; il en est ainsi des romans de Michel

3 | Paris: Gallimard, 1977.

Houellebecq. D'une manière générale, cette incertitude permet une certaine liberté dans le choix de la caractérisation de la littérature — on aura ainsi les écrivains et critiques qui ne cessent de rappeler la littérature passée, d'une part, et, d'autre part, ceux qui s'attachent à la tradition de l'avant-garde, déjà indiquée. Il y a enfin les écrivains — on en compte, parmi eux, d'illustres, comme le montre le cas de Michel Butor — qui font de la littérature un simple exercice d'écriture de circonstance. La littérature est alors identifiée à celui qui se dit écrivain, et par là même à tout ce qui arrive, à tout l'ordinaire⁴.

Deuxième constat. Le statut de la littérature s'est considérablement déplacé depuis une trentaine d'années — pour des raisons sociologiques et culturelles (diminution relative du nombre des grands lecteurs, moindre place dans le budget des dépenses culturelles du livre) et à cause de la concurrence de tous les moyens contemporains de communication, qui sont aussi des moyens d'expression et de représentation. Le statut de l'écrivain aujourd'hui relève le plus souvent de celui d'un scripteur peu souvent inséré dans le système économique, industriel et commercial de l'édition. (Comme le montrent les travaux du sociologue Bernard Lahire⁵, l'activité d'écrivain est une activité secondaire. C'est donc, par une manière de paradoxe, que persiste, dans le monde contemporain, l'image du grand écrivain). Les pratiques de lecture sont indissociables d'une culture qui est une culture en feutre — ses objets ne sont pas hiérarchisés, ni présentés de manière systématique ; ils viennent comme viennent les autres objets de la société de consommation. Les travaux d'Abraham Moles⁶ ont montré que la perception culturelle du monde contemporain est une perception dispersée qui prête plus d'importance au fond sur lequel apparaît l'objet perçu qu'à la perception même de cet objet. On comprend dans ces conditions que les pages littéraires des grands quotidiens (*Le Monde*, *Le Figaro*) ou des principaux hebdomadaires (*L'Express*, *Le Point*, *Le Nouvel Observateur*) soient de remarquables illustrations de ces points: chaque semaine, est offerte au lecteur une image, précisément, en feutre de la production littéraire. On vient ainsi à une sorte de paradoxe. *Premier élément du paradoxe*: il y a encore en France une grande idée de la littérature et l'idée d'une grande littérature — cela se traduit par l'importance attribuée aux traditions critiques, aux rappels des grands écrivains du XX^e siècle. *Second élément du paradoxe*: dans ces journaux et ces hebdomadaires, apparaît une image étale de la littérature contemporaine : celle-ci est sa propre exposition, sans que soit offert le dessin net d'orientations. Il y a une obsession de la littérature. Il n'y a plus de grand récit de ce que fait la littérature — significativement, Roland Barthes n'a pas eu de vrais successeurs. Cela se traduit très simplement par l'observation que les grands écrivains des années 1930-1950 ne peuvent être égalés, et que la littérature qui se fait est une littérature à laquelle on ne peut reconnaître une valeur⁷.

Troisième constat. Dans une telle situation, l'interrogation sur le statut du discours littéraire devient pressante. Les critiques maintiennent un discours traditionnel sur la littérature — le discours de la grande tradition que constituerait la littérature française, le dis-

4 | Toute la poésie que Michel Butor compose depuis vingt ans est l'illustration de cela même.

5 | *La condition littéraire: la double vie des écrivains*. Paris: La Découverte, 2006.

6 | *Sociodynamique de la culture*. Paris: Mouton, 1973.

7 | C'est le type de thèse qu'expose Philippe Domecq dans *Qui a peur de la littérature?* Paris: Mille et une nuits, 2002.

cours de la tradition de l'avant-garde. Le premier discours est illustré par les ouvrages critiques de Jean d'Ormesson. Le second discours l'est par Philippe Sollers. Ces deux types de discours ne sont pas, de fait, une réponse aux constats qu'appelle la littérature aujourd'hui. Il y a certes des notations extrêmes qu'il faut signaler, parce qu'elles échappent à l'opposition qui vient d'être indiquée. *Premier exemple*: le maintien d'une réflexion originale sur la littérature en un mélange des deux types de discours qui viennent d'être indiqués. Cela est illustré par Yves Bonnefoy. *Deuxième exemple* : des écrivains donne une vision dégradée de la littérature — celle-ci serait une sorte d'aveu d'impuissance face au monde contemporain. Cela est illustré par Michel Houellebecq. *Troisième exemple*: des écrivains et des critiques choisissent de maintenir une vision mondaine de la littérature — cela veut dire une reconnaissance de la littérature qui est à la fois une reconnaissance sociale et une reconnaissance d'une manière d'absolu de la littérature à travers cette reconnaissance mondaine. Pour les critiques, cela est illustré par Charles Dantzig; pour les écrivains, cela est illustré par un écrivain d'origine belge, membre de l'Académie française, Francis Weyergans.

S'agissant de ce troisième constat, on ne peut pas se tenir à ces exemples et aux types de réflexion qu'ils exposent. Ils sont significatifs parce qu'ils montrent une certaine inaptitude des écrivains et des critiques à répondre en termes véritablement contemporains de la situation de la littérature française. Par là même, ils ne sont pas suffisants. Aussi, est-il utile de proposer, comme nous l'avons fait dans les ouvrages indiqués dans la note numéro 1, une lecture de la situation de l'écrivain et des œuvres, à l'aide de thèses dominantes aujourd'hui dans les sciences humaines.

Une approche anthropologique, inspirée des travaux de Philippe Descola⁸ (qui ne parlent pas de littérature), permet de préciser le statut des œuvres littéraires. On peut dire que, de la Renaissance jusqu'à l'époque contemporaine, la littérature a pu aller d'un pas égal avec le mouvement des connaissances, qui s'est traduit pas un naturalisme généralisé — explication scientifique du monde et identification des sujets selon des intériorités distinctes et, en conséquence, des singularités également distinctes. Cet accompagnement égal explique que la littérature depuis le XVIII^e siècle — et cela s'illustre a toutes les époques suivantes — se soit donné une double fonction, qui est une double justification : fonction cognitive, indissociable du naturalisme, lui-même également identifiable dans ses conversions dans les sciences sociales et dans les sciences humaines et particulièrement, s'agissant de la littérature, dans la linguistique, d'une part, et, d'autre part, fonction de décrire ou d'exprimer des singularités de manière indissociable de la fonction cognitive. Or, aujourd'hui, pour des raisons que décrit largement la psychanalyse culturelle (voir les travaux de Charles Melman⁹), cet individu et son intériorité sont captifs des modes et des distributions des objets et des slogans culturels — cela défait toute caractérisation et expérience stable de l'intériorité. Il reste essentiellement le discours explicatif du naturalisme et la description de cette instabilité. L'interrogation sur le statut de l'œuvre et sur celui de l'écrivain, tel qu'il est aujourd'hui

8 | Voir DESCOLA, Philippe.
Par-delà nature et culture.
Paris: Gallimard, 2005.

9 | MELMAN, Charles.
*Problèmes posés à la
psychanalyse: le séminaire*.
Toulouse: Erès, 2009.

conduit par la plupart des écrivains et des critiques, ne peut répondre de cette situation originale. Elle ne peut y répondre pour cette raison : l'écrivain aujourd'hui se définit par l'écriture et voit sa situation selon la vision qu'il a de la littérature — celle-ci est son prisme de perception. A la métaréflexivité que l'écrivain reconnaît à la littérature ne correspond aucun jeu métaréflexif (à propriété cognitive) de l'écrivain sur lui-même — saut exception¹⁰. Cette interrogation appelle un type de création littéraire, qui existe aujourd'hui en France et qui va être précisé.

Quatrième constat. Le vaste jeu de sécularisation et d'attachement à la modernité qui caractérise la pensée occidentale depuis le XVIII^e siècle semble devenir incertain. Cela se lit de manière facile dans la littérature contemporaine, dans la critique littéraire ou dans le discours idéologique attaché à la littérature. On observe soit une dénonciation radicale de la modernité, illustrée par Philippe Murray, soit une interrogation sur l'aptitude ou l'utilité à être moderne — cela était déjà l'interrogation de Roland Barthes; cette interrogation est aujourd'hui reprise, dans une perspective conservatrice, par Antoine Compagnon¹¹. Tout cela renvoie finalement à une question obsessionnelle qui appartient autant aux écrivains qu'aux hommes politiques — comment pouvons-nous être modernes?¹². De fait, toute pensée de l'histoire et toute hypothèse d'une rationalité des actions collectives se trouvent entièrement problématiques. Cela fait revenir explicitement la littérature à la dualité qui vient d'être décrite — on dénonce la modernité ou constate une inadaptation. Si le modernisme du XX^e siècle était déjà ce jeu d'incertitude, explicitement discuté et représenté dans la littérature, le contemporain, en littérature, se confond probablement avec le seul constat de cette incertitude. La remarque de Jean-François Lyotard, relative à la disparition des grands récits, outre sa portée idéologique, est, de fait, relative à ce type de constat. Cela se traduit en termes de création littéraire par un paradoxe: il est dit le contemporain, l'histoire sous le signe d'un pouvoir de la littérature de représenter tous les temps et tous les lieux, comme l'illustre le roman d'Olivier Rolin, *L'Invention du monde*¹³. *En d'autres termes, l'écrivain pense qu'il peut maîtriser cette incertitude. Cela commande aussi une certaine veine de romans historiques contemporains — ceux de Jean Rouaud, celui tout récent de Jean Echenoz¹⁴ —, qui traduisent une sorte de vision mémorielle de l'histoire, une vision donc étrangère à un traitement réel de cette incertitude. Cela peut enfin se lire dans un exercice explicite de la nostalgie, auquel correspond la poésie de Jacques Réda¹⁵.* La question s'impose: y a-t-il d'autres voies littéraires qui entreprennent véritablement de répondre à ce défaut de direction temporelle, historique, du contemporain?

Chacun de ces quatre constats appelle, en termes de critique littéraire, les remarques suivantes.

Remarques relatives au premier constat. On peut entreprendre de recharacteriser l'objet littéraire hors du jeu du nominalisme et hors des paradoxes qu'il induit. Ces paradoxes se disent aisément. La fixation sur une idée de la littérature et de l'écriture entraîne un arbitraire herméneutique: tout se lit selon une pensée de la littérature. La dédéfinition

10 | On peut citer, à propos du théâtre, Valère Novarina, *Pour Louis de Funès*. Paris: Minuit, 1986; *L'Envers de l'esprit*. Paris: P.O.L., 2009.

11 | Antoine Compagnon reprend l'interrogation de Roland Barthes pour proposer une approche systématique de l'anti-modernité; voir son ouvrage *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard, 2005.

12 | Voir sur ce point CRÉPU, Michel. *La Confusion des lettres*. Paris: Grasset, 1999.

13 | Paris: Le Seuil, 1993.

14 | Paris: Minuit, 2012.

15 | Voir *Les ruines de Paris*. Paris: Gallimard, 1977.

de la littérature conduit au même type de mouvement: lire en essayant de pratiquer une identification de la littérature et en prêtant cette même identification à l'écrivain. Cela explique la fortune de l'autofiction — mélange de document, d'intention littéraire, de biographique et d'imaginaire. Témoignent de cette équivoque les œuvres d'Amélie Nothomb, de Virginie Despentes, d'Annie Ernaux. Cela traduit la difficulté à prêter une pertinence manifeste à la reconnaissance de la littérature, à lui prêter une fonction manifeste et spécifique de mise en situation — c'est pourquoi chez Amélie Nothomb, l'autofiction est indissociable d'un fort aveu d'imagination, chez Virginie Despentes d'un fort aveu personnel, et chez Annie Ernaux, d'une reconstitution constante du portrait de soi-même. Une recaractérisation de la littérature selon les conditions contemporaines de la création littéraire est cependant possible. Elle suppose une approche de l'œuvre littéraire qui permette de dissocier explicitement l'approche formelle de l'approche interprétative. On a suggéré de décrire les grands genres littéraires suivant des paradoxes constitutifs — ainsi du récit de fiction qui est à la fois présentation du passé comme passé et actualisation; ainsi de la poésie lyrique qui est essentiellement l'exposé d'un discours privé sous une forme public ; ainsi du théâtre qui est essentiellement la présentation d'un spectacle à la conscience du spectateur, autrement dit, la réduction d'une donnée objective, le spectacle, à une perception singulière¹⁶. Ces paradoxes constitutifs, qui ne sont pas propres à la littérature contemporaine, permettent de préciser le jeu de la caractérisation et de la dédéfinition de la littérature aujourd'hui: ce jeu repose sur le fait que, par ces paradoxes, l'œuvre littéraire est toujours sur le point de défaire sa propre constitution, d'une part, et que, d'autre part, elle est la question même, dans le cas du récit, de ce que sont passé et présent, dans le cas de la poésie lyrique, la question de ce que sont une parole privée et une parole publique, dans le cas du théâtre la question de ce que sont la construction d'une donnée qui se présente objectivement et sa lecture. Chacun de ces questions renvoie à une interrogation sur le rapport de la littérature contemporaine au temps, sur le rapport de cette même littérature à la communauté, sur la pertinence d'une présentation ou d'une représentation. Ne pas reconnaître ou reconnaître explicitement ces questions commande de dessiner un grand partage dans la littérature française contemporaine : d'un côté, les œuvres qui masquent ces questions, et qui appartiennent, pour l'essentiel, à la répétition de la tradition des avant-gardes; de l'autre côté les œuvres qui font de ces questions, que portent les genres littéraires mêmes, les moyens d'interroger le contemporain.

Remarques relatives au deuxième constat. Le statut de la littérature doit se caractériser ultimement en termes fonctionnels — ce qui n'est qu'une manière de redire son statut mimétique. L'œuvre littéraire, par ses paradoxes constitutifs, dessine un commencement dans le temps, présente le réel comme la réduction des possibles, figure donc elle-même les possibles contre cette réduction, et s'ordonne suivant le constat du dissensus — des désaccords —, qui est la condition de toute reconnaissance sociale. Ce sont par ces traits que l'œuvre est représentationnelle et fonctionnelle. Il est toute une partie de la littérature

16 | Pour ces approches, voir en particulier BESSIÈRE, Jean. *Principes de la théorie littéraire*. Paris: PUF, 2005.

contemporaine qui s'attache à de telles perspectives — celle qui a le plus grand succès (littérature de science-fiction, littérature policière), ou celle qui formule explicitement ces perspectives (littérature de la décolonisation, littérature de la Shoah). Un tel dispositif restitue une place symbolique à l'écrivain et au lecteur. La littérature répond ainsi aux ambivalences du statut de l'écrivain et à la disparité culturelle contemporaine, en même temps qu'elle abandonne les impasses de la représentation du sujet, qu'elle illustre l'autofiction, ou qu'elle cesse d'être une littérature de circonstance — cette littérature qu'elle illustre aujourd'hui l'œuvre de Michel Butor.

Remarques relatives au troisième constat. Ce troisième constat n'est pas dissociable de deux traits manifestes de la littérature française, apparus dès les années 1950 : d'une part, la crise représentationnelle de la littérature française — crise largement analysée et redite à travers la critique de la *mimesis* —, l'incertitude du statut du sujet, illustrée par toutes les œuvres à caractère analytique (il faudrait dire ici le cas exemplaire que constituent les récits de Jean-Bertrand Pontalis), par les jeux d'énonciation de la poésie, tour à tour personnelle et impersonnelle, confessionnelle et ludique (il faut ici citer Jacques Roubaud, et Charles Juliet, auteur d'un *Journal*¹⁷ et de poèmes, qui illustrent ces équivoques), ou par les jeux d'énonciation au théâtre (il faut citer *Je suis*¹⁸, pièce de théâtre de Valère Novarina). La crise représentationnelle de la littérature française doit ultimement se lire comme la difficulté qu'à la littérature, à partir des années 1950, à faire un partage égal entre une fonction cognitive et une référence aux singularités. La littérature illustre ainsi une crise symbolique du lieu commun. L'incertitude du statut du sujet doit ultimement se lire comme la difficulté qu'à la littérature contemporaine à définir l'*ethos* qu'elle suppose et qu'elle représente. Cette difficulté est entièrement liée à ce qui se conclut du troisième constat: la figuration du singulier (ou de l'individuel) et de ce qui le passe, n'est plus culturellement disponible. Il y a bien évidemment un lien entre la crise représentationnelle et la difficulté à figurer l'*ethos*. Toute une part de la littérature contemporaine, celle que nous avons désignée comme affranchie de la tradition de l'avant-garde, offre des solutions à cette crise et à cette difficulté par l'usage qu'elle fait des paradoxes constitutifs des œuvres littéraires. Il convient aussi de lire les littératures francophones, à cause de leurs perspectives anthropologiques spécifiques, comme des réponses à cette crise et à cette difficulté. Une part de la littérature contemporaine, celle qu'illustrent les types de littérature déjà évoqués — science-fiction, policier, littérature de la Shoah, littérature de la décolonisation, littérature du genre —, et quelques innovations romanesques, — il faut citer Michel Houellebecq, Jonathan Littell, Eric Chevillard —, poétiques — il faut citer Dominique Fourcade, Anne-Marie Albiach, Jean-Marie Gleizes, Jean-Michel Maulpoix —, théâtrales — il faut redire Valère Novarina — dessine ces réponses : cette littérature s'attache, faut-il répéter, aux paradoxes constitutifs de la littérature pour mettre en évidence la question de l'*ethos*, rendue explicite par les thèmes caractéristiques de chacune de ses parts. Les littératures francophones apportent la figuration du transindividuel,

17 | À ce jour, six volumes du journal de Charles Juliet sont parus aux éditions P.O.L., à Paris.

18 | Paris: P.O.L., 1991.

qui reformule entièrement la question de l'*ethos*. Le domaine de la littérature française contemporaine qui ne répond pas de ces difficultés reste lié à une image fixée de l'écrivain, du temps de la littérature, du pouvoir de la littérature — image héritée des avant-gardes des années 1920-1930 et de la création des années 1960.

Remarques relatives au quatrième constat. Ce quatrième constat se résume dans la difficulté qu'il y a à dire le contemporain — il est difficile aujourd'hui, dans la société et la culture françaises de se situer dans le temps. Cela est incontestablement un paradoxe pour une société et pour une culture qui ne cessent de dire le pouvoir de l'histoire et de se dire dans l'histoire. Témoigne de cela la place faite dans la culture française aux travaux d'historiographie et à l'histoire de la constitution d'une mémoire¹⁹. La difficulté qu'il y a à dire le contemporain tient à deux choses — au contemporain même, d'une part, et, d'autre part, à une certaine vision de l'histoire et de l'histoire de la littérature, que porte la littérature française. La difficulté à dire le contemporain aujourd'hui apparaît dans la réflexion sur le contemporain qu'a menée l'anthropologue, Marc Augé²⁰. Le contemporain est difficile à dire parce qu'il indique moins un futur qu'un croisement de temps, parce qu'il se définit par une surabondance événementielle, parce que, face à cette double épreuve du temps, la société induit aujourd'hui des réponses autoréférentielles chez les individus. Des écrivains ont illustré cela dès les années 1950-1970 ces difficultés — Michel Butor, Georges Perec. Cela s'est accentué aujourd'hui. Le roman offre les images de cette clôture paradoxale du contemporain — ainsi des romans d'un écrivain Prix Goncourt, Francis Weyergans, qui associe cette clôture du contemporain à celle de la littérature²¹, des romans d'un écrivain minimaliste, Jean-Philippe Toussaint. La poésie ou la narration poétique joue des reprises temporelles et de figures du passé selon le même but — ainsi d'Olivier Cadiot qui utilise le personnage de Robinson Crusoé dans une œuvre au titre symptomatique, *Futur, ancien, fugitif*²². *Le théâtre offre des jeux de simultanités, indissociables de reprises intertextuelles, ainsi que le montre La Demande d'emploi*²³ de Michel Vinaver — où il y a le dessin d'une clôture temporelle.

La tradition critique contemporaine confirme cette perspective. Elle dit le temps, selon elle-même, selon une figuration continue de la littérature, tout le temps dans ce qui veut être une reconnaissance de l'histoire et de la littérature identifiée à des garants, la littérature même, de grands écrivains. Est ainsi exposé l'attachement des écrivains contemporains aux écrivains du passé, dans des portraits de ces écrivains du passé. On peut lire *Les Derniers jours de Baudelaire* de Bernard-Henri Lévy²⁴, *Baudelaire, les années profondes* de Michel Schneider²⁵, *Baudelaire en passant* de Didier Blonde²⁶, *Rimbaud en Abyssinie* d'Alain Borer²⁷, *Les Trois Rimbaud* de Dominique Noguez²⁸, *Rimbaud le fils* de Pierre Michon²⁹. On pourrait poursuivre avec les portraits de bien d'autres écrivains. Tout cela fait entendre à la fois un sens du passé et une clôture temporelle. A une telle vision temporelle de la littérature, correspond une idée de la littérature, celle de la littérature puissance. Il faut comprendre par littérature puissance une littérature qui, par son histoire, présente déjà toutes les potentialités de la

19 | Il est inévitable de citer l'entreprise collective, dirigée par l'historien Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 7 tomes, 1984-1992.

20 | *Où est passé l'avenir?* Paris: Panama, 2008.

21 | Voir en particulier *Trois jours chez ma mère*. Paris: Grasset, 2006, qui a obtenu le Prix Goncourt.

22 | Paris: Minuit, 1993.

23 | Paris: L'Arche, 1973.

24 | Paris: Grasset, 1988.

25 | Paris: Seuil, 1994.

26 | Paris: Gallimard, 2003.

27 | Paris: Seuil, 1991 e 2004.

28 | Paris: Minuit, 1986.

29 | Paris: Gallimard, 1993.

littérature à venir — c'est pourquoi on redit inévitablement les grands écrivains — et qui se tient, en conséquence, à une vision implicitement holiste d'elle-même et de la société — la littérature constitue un tout comme le fait la société. Dans cette perspective, dans cette clôture temporelle sur le présent, la littérature devient l'allégorie d'elle-même et de la mémoire, et figure l'accumulation de la subjectivité — il faut redire tous ces ouvrages sur les grands écrivains qui viennent d'être cités.

Il existe, dans la perspective même du contemporain, le contrepoint à cette littérature. Il faut redire le roman policier, la science fiction, le roman du genre, certains types de romans qui jouent sur des paradoxes temporels ou sur des manques temporels, la littérature de la Shoah, la littérature de la décolonisation. Tous ces types de littérature ont un point commun: considérer que, dans le temps, il y a des discontinuités et de nouveaux départs. Cela peut conduire à une figuration extrême, celle de l'absence de présent, qui oblige à repenser la présentation du contemporain, ainsi que le montre Michel Houellebecq dans son roman *La Possibilité d'une île*³⁰.

30 | Paris: Flammarion, 2006.

Ainsi, s'opposent, dans la littérature contemporaine, deux traitements du temps. Un premier, celui qui relève de la tradition qui a été dite. Il dessine une continuité temporelle, dans laquelle le présent est pris, et donne droit de cité à l'innovation — le nouveau dans le temps. C'est pourquoi on cite abondamment les écrivains du passé qui ont innové; c'est pourquoi on se réfère aux avant-gardes. Il est donc un second traitement du temps, celui qui caractérise le récit comme ce qui permet de figurer la contingence historique sans défaire la nécessité de dessiner une continuité temporelle — autrement dit, de dessiner une sémantique du temps. Idéalement, une telle écriture reviendrait à identifier un Proust contemporain.

Caractérisation de la littérature française contemporaine et originalité internationale

L'état des lieux qui vient d'être donné de la littérature française contemporaine, les constats qu'il appelle, les réponses décelables de la littérature qui se fait, la division en deux grandes parts de la littérature contemporaines suivant les réponses qui sont apportées à ces constats, permettent de dire d'une manière cohérente la situation de cette littérature. Cette littérature est celle d'un présent difficilement dicible — le contemporain se confond avec une perturbation du temps. La perte de sens du futur et la prévalence de l'autoréférentialité individuelle peuvent être redits dans les termes du sociologue Zigmunt Bauman: la société contemporaine est une société liquide. Cela explique les difficultés que cette littérature a à traiter du temps, à se donner une définition stable, à situer le sujet humain et engager des jeux représentationnels. Compte tenu de ces remarques, il faudrait lire la reprise et la continuation des grands thèmes de la critique des années 1960 — question de la *mimesis*, question du sujet, question de la forme et de la cohérence de l'œuvre, généralisation de la notion d'écriture — comme des manières de traiter de ces difficultés de la littérature contemporaine. Il y a ici cependant un point remarquable: cette reprise et cette continuation peuvent encore

Jean Bessière

NOTES SUR L'ÉTAT DE LA LITTÉRATURE ET DE LA CRITIQUE FRANÇAISES
CONTEMPORAINES – À PROPOS DE DEUX VOIES DE LA CRÉATION LITTÉRAIRE AUJOURD'HUI

239

se lire d'une seconde manière, comme la répétition d'une pensée de l'avant-garde littéraire et du pouvoir de la littérature qui lui est attaché. Cette seconde manière de lire cette reprise et cette continuation confirme que subsiste l'importance de la notion d'avant-garde, d'une part ; d'autre part, elle est congruente avec ce qui a été dit de l'attachement à la littérature du passé, aux grands écrivains. La reprise et la continuation des thèmes de la critique des années 60 est ainsi parfaitement ambivalente : elle traduit, d'une part, une manière de crise de la littérature face au contemporain; elle indique, d'autre part, que cette littérature contemporaine peut aussi se dire selon une tradition de la littérature française, une tradition critique et une tradition des avant-gardes. On montrerait facilement que la lecture contemporaine qui est faite de Roland Barthes illustre cette dualité.

Cette dualité est donc celle même de la littérature française contemporaine. Cette dualité peut se reformuler dans les termes suivants.

Premier élément de la reformulation. Il y a une inactualité de la littérature française contemporaine. Cela se comprend suivant deux perspectives : inactualité que suscite un attachement à la tradition des avant-gardes et à ses variantes, particulièrement celles des années 1950-1960 ; inactualité que se reconnaît cette littérature dans la mesure où elle ne s'est que peu identifiée aux critères contemporains de la critique hors de France — postmoderne et postcolonial. Tout cela fait conclure que la littérature française contemporaine est, au moins pour une grande part, une littérature décalée au regard de son propre temps, au regard de sa propre historicité, alors même qu'elle se souvient de la tradition de l'avant-garde. Cela fait un paradoxe certain.

Second élément de la reformulation. Il y a une spécificité de la littérature française. Cette hypothèse d'une spécificité ne se conclut pas d'un dépassement des traits négatifs qui viennent d'être proposés. Elle ne se conclut pas plus d'un rapprochement avec l'hypothèse d'une exception culturelle française — cette hypothèse a commandé bien des interprétations de la situation des arts et des lettres en France. Elle ne se conclut pas non plus du rappel d'une identité de la littérature française ; cette identité est difficilement saisissable puisque cette littérature se veut souvent universaliste et illustratrice de la littérature même. L'identité, qui devrait être reconnue, se confondrait alors avec une désidentification³¹. Cette hypothèse d'une spécificité se lit ici selon la part de la littérature française contemporaine qui ne se tient pas pour attachée à la tradition de l'avant-garde et qui entreprend de traiter du contemporain. Cette autre part de la littérature française ne présente pas d'identification explicite ou constante au postmoderne ou au postcolonial, tels que la critique internationale les comprend. Elle offre cependant une caractérisation du contemporain. Les paradigmes de cette caractérisation se formulent selon le possible qui est un mode du jeu référentiel ou du réalisme, selon la figuration de l'action qui se confond avec la figuration d'une origine, selon la figuration d'un *dissensus*, qui est le moyen de désigner la communauté. Aussi, la spécificité de la littérature française aujourd'hui se lit-elle à la fois dans la réponse à l'impasse que

31 | Cette série de notations peut se lire comme une rapide glose des ultimes implications idéologiques des propositions critiques dominantes en France, dans les années 1960-1990.

constitue l'attachement à la tradition de l'avant-garde et dans l'interprétation qu'elle permet du contemporain et des paradigmes dominants de la critique internationale, relativement étrangers à cette littérature, quelle qu'en soit la part que l'on considère.

Dans la perspective que nous sommes en train de dessiner, il n'est pas utile de reprendre les grands partages, les oppositions dominantes, qui ont marqué la tradition critique française depuis cinquante ans (mimétisme, anti-mimétisme; autotélie littéraire, désignation référentielle; écriture, non-écriture, et bien d'autres dualités et antinomies), et suivant lesquels se disent le plus souvent les œuvres et les débats littéraires. Il vaut mieux se tenir à la division que nous venons d'indiquer, et dire, en une autre formulation, que la littérature française contemporaine s'organise en un jeu entre une part de la littérature perçue et pratiquée comme une manière d'absolu et une autre part de la littérature qui sait reconnaître l'effondrement du symbolique³², indissociable du contemporain. Il faut donc dire deux parts de littérature contemporaine. L'une va, faut-il répéter, selon la réitération des leçons et des visions du monde et de l'histoire reçues des avant-gardes, celles de l'entre-deux-guerres, celles des années 1950-1970. L'autre se libère de l'historicité et de l'approche du fait littéraire, tels qu'elles sont pensées selon l'héritage de ces avant-gardes, et propose — on reprend ici notre notation antérieure — de nouvelles figurations du possible, de l'action, du *dissensus* social.

Dans ce qui est ici nommé la littérature selon l'héritage et l'imitation de la tradition de l'avant-garde, l'écriture est valorisée pour elle-même. Hors de l'hypothèse d'une telle valorisation, l'écriture, la littérature doivent être pensées selon des jeux relationnels spécifiques, qui ont affaire avec les représentations des conditions de l'action et avec les réponses à l'effondrement du symbolique. De ces jeux doivent être distingués tels exemples de romans qui allient écriture et effondrement du symbolique pour dessiner encore le pouvoir de l'écriture — *L'Invention du monde* d'Olivier Rolin, déjà cité, est un tel exemple.

Cette double perspective, prise sur la littérature française contemporaine, porte deux leçons.

Première leçon. Le contraste, qui vient d'être dit, entre deux parts de la littérature française d'aujourd'hui, peut être caractérisé plus directement: une part de cette littérature se pense suivant la « mêmeté » de la littérature — quelles que soient les difficultés qu'il y a à définir cette « mêmeté » — ; une autre part de cette littérature se pense suivant un jeu contextuel et relationnel. Ce jeu contextuel ne porte pas, en lui-même, une récusation de l'idée de littérature, de cette « mêmeté ». Il invite à préciser cette idée : la littérature suppose une altérité — les autres discours, l'altérité qui est attachée à ces discours ou qu'ils disent —, qui n'est pas effaçable — l'autre est toujours une manière d'absolu. La constance de cette altérité fait l'idée même de littérature, la constance de la littérature. Le contraste porte sur l'usage qui est fait de cette « mêmeté ». Dans la part de la littérature contemporaine qui a partie liée à la tradition de l'avant-garde, cette « mêmeté » n'est pas dissociable de perspec-

32 | Sur cette notion, qui fait entendre, dans la création littéraire, un amoindrissement de l'ordre symbolique explicite, voir *infra* BOUGNOUX, Daniel. *La Crise de la représentation*. Paris: La Découverte, 2007.

tives holistes prêtées à la littérature. De ces perspectives holistes, est inséparable la notion d'écriture, héritage de la critique des années 1950 et 1960. Cette notion d'écriture implique que tout est rapportable à la littérature. Cela s'est formulé, en termes critiques, de bien des manières : généralité du signifiant, textualité de la littérature et de quasiment toutes les pratiques humaines, absolu de la littérature, etc. Dans la part de la littérature contemporaine qui n'est pas directement liée à la tradition de l'avant-garde, cette « mêmeté » cesse d'être liée à des perspectives holistes. L'œuvre littéraire se conçoit alors comme ce qui vient faire un partage au sein des discours, des représentations sociaux, culturels, et use de ce partage pour se constituer. Loin de se reconnaître un pouvoir d'indifférenciation — signifiant — ou d'assemblage des discours — textualité —, la littérature se voit comme ce qui institue la différenciation certaine des discours et des représentations et, en conséquence, la figuration de leurs relations.

Ce contraste se dit dans celui de deux exemples. *Premier exemple: L'Invention du monde* d'Olivier Rolin, pour citer à nouveau ce roman, relève explicitement de perspectives holistes et de la « mêmeté » de la littérature. Le roman recueille des nouvelles, des informations, du monde entier, dans le rappel des assemblages des savoirs qu'illustre Jules Verne et dans celui d'une fiction totalisante, mime du « Livre » de Mallarmé. *Second exemple: Jonathan Littell, dans Les Bienveillantes*³³, ne propose aucune perspective holiste attachée à l'exercice de la littérature. Il fait de la présentation littéraire de la Seconde Guerre mondiale le moyen de placer le même — le même est le nazisme — sous le signe de l'altérité. Présenter l'altérité du même dans un contexte qui n'est plus celui de la Seconde Guerre mondiale dessine moins ce qui pourrait être lu comme les leçons qui doivent être retenues de cette guerre, que la figuration de la division historique — la guerre — qui donne lieu et temps au présent. Au regard des discours de la Seconde Guerre mondiale et des discours contemporains, l'œuvre a la même fonction.

Seconde leçon. Chacun des éléments de ce contraste porte une conséquence au regard du rapport que se reconnaît la littérature avec l'historicité et au regard des représentations temporelles. *Perspectives holistes, représentations temporelles, historicité.* Les perspectives holistes impliquent que la littérature est d'une actualité certaine, et que cette actualité porte la possibilité de lire toute histoire et tout temps suivant le statut épocal que la littérature se reconnaît. De cela, est indissociable l'attachement à la tradition de l'avant-garde; de cela, sont encore indissociables à la fois la transtemporalité à laquelle la littérature s'identifie et les comparaisons temporelles et historiques qu'écrivains et œuvres ne cessent de proposer. Cela se lit, dans les feuillets littéraires hebdomadaires des quotidiens : ils disent l'actualité littéraire ; ils ne cessent d'exposer en quoi elle fait date; ils rapportent directement ou indirectement cette actualité à ce qui a fait date dans l'histoire littéraire, ou dans l'histoire³⁴. *Défaut de perspectives holistes, représentations temporelles, historicité.* Hors de telles perspectives holistes, l'actualité que se reconnaît telle œuvre — il ne s'agit plus de dire la littérature, considérée à travers ses réalisations actuelles et comme en elle-même — se confond avec la récu-

33 | LITTELL, Jonathan.
Les bienveillantes.
Paris: Gallimard, 2006.

34 | Il faut ici cité à nouveau
les biographies d'écrivains,
déjà évoquées.

sation de toute synthèse temporelle monolithique. Elle a partie liée à l'identification de temps stratigraphiques et de temporalités et d'historicités qui se distribuent suivant des espaces. C'est cela même qu'illustre la littérature de la créolité, des Antilles françaises ; c'est cela même qu'illustre, pour revenir une fois de plus à cet exemple, le roman de Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*: identifier une actualité de ce roman, de son évocation historique n'implique pas de désigner quelque poursuite des conditions du nazisme dans la France contemporaine, mais la reconnaissance de lieux-temps distincts — l'Allemagne et la France de la Seconde guerre mondiale, la France contemporaine — et celle de temps stratigraphiques.

Ces deux parts de la littérature contemporaine s'opposent comme celle de la littérature puissance et celle d'une littérature qui joue de sa propre minorité. On précise ainsi la distinction entre une littérature qui se caractérise comme holiste et une littérature qui refuse cette caractérisation. La part de la littérature qui se reconnaît liée à la tradition des avant-gardes, que l'on dit la tradition du nouveau³⁵, voit la littérature sous le signe de sa propre totalisation, et se donne, en conséquence, comme un exercice choisi de littérature puissance — de cette littérature qui se rapporte à elle-même et à laquelle, par là même, tout est rapportable. Cela s'illustre par ce qui est une tradition, déjà indiquée, de la littérature française contemporaine: le récit de la vie d'un écrivain ou d'un artiste, écrit par un écrivain, sous le signe de l'exemplarité de cette vie et de la littérature, de la nouveauté de l'œuvre, de la constance de la littérature. La part de la littérature qui n'est pas explicitement liée à cette tradition du nouveau joue moins d'une totalisation que d'une reconstruction constante d'elle-même. Cette part de la littérature ne défait ni l'hypothèse d'une autonomie de la littérature ni celle de son conditionnement: l'autonomie est le moyen de la désignation du conditionnement. Où il y a la récusation d'une totalisation de la littérature par elle-même. *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq illustre un tel jeu par la notation de la difficulté à saisir une origine du présent et par les personnages des clones.

Ce contraste des deux manières d'approcher la caractérisation de l'œuvre n'est dissociable ni du choix d'une perspective historique, ni de celui des modes de valorisation de la littérature. Le modernisme, les avant-gardes des années 1960-1970, ont, pour l'essentiel, joué de la caractérisation de l'œuvre littéraire selon des antinomies — l'œuvre aux caractérisations précises, l'œuvre qui défait ces caractérisations — en même temps qu'ils maintenaient l'hypothèse d'une valorisation de la littérature, qui n'impliquait pas nécessairement de caractérisation nette de la littérature. La part de la littérature contemporaine, qui est liée à la tradition du nouveau, maintient l'hypothèse de cette valorisation — c'est pourquoi l'on dit ici une littérature puissance — et offre une grande variété de pratiques littéraires — cela est particulièrement net pour la poésie. Est distincte la perspective de caractérisation de la littérature que porte la part de la littérature française qui n'est pas attachée à la tradition du nouveau. Il est bien des œuvres d'une caractérisation indéterminée parce qu'elles sont riches de bien des types de discours — ainsi de *Tout-monde*³⁶ d'Édouard Glissant — ou qui exposent

35 | Rappelons ROSENBERG, Harold. *La tradition du nouveau*. Paris: Minuit, 1962. Éd. or.: *The tradition of the new*. New York: Horizon Press, 1959.

36 | GLISSANT, Édouard. *Tout-monde*. Paris: Gallimard, 1995.

l'incertitude de leur caractérisation objective — ainsi de *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq et de l'incertitude du roman, ainsi de *Je suis* de Valère Novarina et de l'incertitude du statut du discours théâtral. Cette indétermination, exactement fonctionnelle, ne vise pas une déconstruction de formes, de discours tenus pour donnés, clairement identifiables. Elle traduit que l'œuvre littéraire cesse d'être définie par des propriétés objectives ou spécifiques et qu'elle se caractérise plutôt selon le jeu de pôles d'interaction qu'elle figure et dont la figuration peut être reportée sur le monde, sur tout monde, sur un contexte particulier, qui apparaît lui-même comme un site d'interactions. Il faut répéter l'exemple que constitue *Je suis* de Valère Novarina. L'ambivalence de l'énonciation du « Je suis » par l'acteur fait de tout discours, au théâtre, ce qui est reportable sur plusieurs contextes et ce qui implique un tel site d'interactions. Par quoi, l'œuvre n'est pas dissociable d'un contexte qu'elle institue plus qu'elle ne désigne, en même temps qu'elle s'institue par sa propre écriture et par sa propre valorisation, indissociables de jeux relationnels.

Chacune des parts de la littérature française relève d'approches différentes de la création littéraire, d'une mimétique sociale spécifique, d'un dessin du temps également spécifique.

Pour la part de la littérature qui reconnaît la tradition de l'avant-garde, la tradition du nouveau, il convient de dire une mimétique de la société, société liquide. La part attachée à la reprise, à la répétition du nouveau témoigne du maintien de l'idée de création; cette idée même reste problématique dans le contexte historique contemporain, celui d'une société liquide, celui d'une société sans lien social. Cette part de la littérature contemporaine est identifiable à une mimétique sociale par le fait qu'elle se confond avec les flux de l'information et qu'elle joue, comme la société, d'une réflexivité inachevée.

La part de la littérature libérée de la tradition de l'avant-garde voit l'entreprise littéraire comme celle de sa propre mise en situation, comme celle de la mise en situation des agents qu'elle représente ou qu'elle implique. Elle ne suppose pas la récusation du constat de la société liquide, de la société sans lien social; elle ne dissocie pas ce constat de sa propre caractérisation comme un exercice d'autocréation. Elle offre des figurations de l'autocréation, qui peuvent également caractériser les agents qu'elle implique³⁷. La mimétique sociale, qui peut lui être reconnue, doit être dite une mimétique de la construction sociale — cette construction va selon les divisions du temps et de la société, qui permettent l'action sociale. Cette mimétique sociale n'est pas dissociable de l'autocréation sociale et individuelle dans le temps, qui vient d'être notée. La *mimesis* littéraire, telle qu'on l'entend ordinairement³⁸, se trouve réformée; la représentation temporelle devient inséparable de l'importance de cette figuration de l'autocréation.

La littérature antillaise contemporaine illustre remarquablement ces derniers points. Cette littérature peut être lue comme réaliste et comme non réaliste — il suffit de dire Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau. La question de la *mimesis* ne se confond pas ici avec le statut plus ou moins objectif, plus ou moins vrai, plus ou moins faux de la représen-

37 | Pour ces notations sociologiques et la notion d'autocréation, dans le contexte des sociétés contemporaines, voir TOURAINE, Alain. *Un nouveau paradigme. Pour comprendre le monde aujourd'hui*. Paris: Fayard, 2005. Pour Alain Touraine, les sociétés modernes présentent un trait spécifique : la tension entre le mouvement de reproduction, propre à toute société, et le mouvement d'une organisation sociale créée par les forces de la société et toujours révisable. Une part de la littérature française serait ainsi la figuration de la possibilité d'une telle autocréation.

38 | La définition ordinaire est double: *mimesis* de l'objet; *mimesis* du discours. La littérature antillaise contemporaine s'attache à défaire les deux, par ce qu'on peut appeler son « irréalisme » et par ses mixtes linguistiques.

tation littéraire. Le mélange de réalisme et de défaut de réalisme traduit, de fait, le refus de discriminer les données des romans suivant des savoirs et des visions convenus de l'histoire, de la violence, suivant un droit que la littérature se reconnaîtrait de représenter. Les romans d'Édouard Glissant, les derniers en particulier, *Mabagony*, *Tout-Monde*, *Sartorius : le roman des Batoutos*, Ormerod³⁹, sont les romans de la catastrophe de l'histoire — l'esclavage — et du droit à la représentation — dire ceux qui n'ont pas été reconnus et leur droit de se dire et de dire le monde. La même logique explique que *Texaco* de Patrick Chamoiseau⁴⁰ relève à la fois du réalisme, de l'explicite fiction et de l'allégorie — grâce à laquelle s'expose expressément le droit de la représentation. Le récit du temps et le récit d'histoire ne sont, si l'on cite à nouveau ces écrivains, que les récits du commencement du temps et de l'histoire que se reconnaissent spécifiquement tels agents humains — il suffit de dire *Les Indes*, poème d'Édouard Glissant⁴¹, et *Biblique des derniers gestes*, roman de Patrick Chamoiseau⁴². Cela est indissociable de la figuration de l'autocréation sociale, elle-même indissociables de la figuration de l'autocréation littéraire — exposée, par exemple, dans l'interrogation sur le droit de la représentation. Dans le cas d'Édouard Glissant, ce dispositif littéraire permet d'identifier le personnage du Noir comme une figuration entièrement relationnelle — figuration même de la liberté sans qu'il y ait nécessairement à préciser les conditions historiques d'une telle figuration⁴³. Il faut comprendre que cette seconde part de la littérature française contemporaine donne ses temps et ses objets pour entièrement relationnels.

Ce partage de la littérature française contemporaine traduit le statut que se donnent, la vision de l'entreprise littéraire et de l'œuvre que reconnaissent les écrivains. Il appelle une lecture tout à fait spécifique des écrivains et invite à éviter trop de rapprochements arbitraires entre les œuvres.

La critique peut lire la littérature contemporaine selon une manière d'homogénéité et ainsi assembler Pascal Quignard, François Bon, Jean Echenoz, Pierre Michon, Antoine Volodine, James Sacré, Valère Novarina, Pierre Alféri. Il ne se conclut pas cependant que ce mouvement de lecture relativement homogène, que pratique la critique, autorise une description conventionnelle des traits spécifiques de leurs œuvres. Il ne se conclut pas plus des choix contemporains du réalisme — François Bon —, du souci d'une certaine littérature documentaire — Laurent Mauvini, Robert-Marie Koltès —, à une même sorte de retour de la littérature au monde — à supposer que cette notion de retour soit recevable. Une attention à l'histoire caractérise l'ensemble de la création littéraire contemporaine. Il y a bien des objets de cette attention et bien des manières de la traduire, que l'on s'attache à la Grande Guerre — Jean Rouaud, Richard Millet, Jean Echenoz, Claude Simon — ou à la Seconde Guerre mondiale — Claude Simon, Modiano —, que l'on retienne l'histoire plus contemporaine — Olivier Rolin, Jean Hatzfeld —, ou que l'on reprenne le fil de l'histoire de la littérature française à travers l'évocation de ses écrivains — ainsi tout ce qui a été écrit sur Baudelaire. Toutes ces approches de l'histoire ne dispensent pas d'identifier les différences

39 | GLISSANT, Édouard. *Mahagony*, nouvelle édition. Paris: Gallimard, 1997 — première édition 1987; *Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1995; *Sartorius: le roman des Batoutos*. Paris: Gallimard, 1999; Ormerod. Paris: Gallimard, 2003.

40 | CHAMOISEAU, Patrick. *Texaco*. Paris: Gallimard, 1992.

41 | GLISSANT, Édouard. *Les Indes*. Paris: Le Seuil, 1965.

42 | CHAMOISEAU, Patrick. *Biblique des derniers gestes*. Paris: Gallimard, 2002.

43 | Ces points sont illustrés par le roman d'Édouard Glissant, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, op. cit.

qu'elles font reconnaître face au contemporain. Tout cela peut se lire selon le grand partage qu'il convient de redire: d'une part, un attachement à la tradition de l'avant-garde, qui fait entendre le souci du renouveau, celui du réel, celui de l'histoire, le sens de l'invention, celui de la continuité de la littérature ; d'autre part, sans que tout cela soit explicitement récusé, une manière spécifique de situer les œuvres, la littérature dans l'actualité, qui font de l'approche radicale du contemporain leur caractéristique définitoire — il suffit ici de simplement de rappeler des types de littérature: littérature policière, de science-fiction; littératures de la Shoah, de la colonisation; littératures des identités sexuelles et du genre...

Que la littérature française contemporaine présente ainsi deux parts constitue son originalité. Cette littérature se distingue, par là, des deux traditions critiques contemporaines qui, dans des perspectives idéologiques spécifiques et sans nécessairement renvoyer à la tradition des avant-gardes, pensent la littérature suivant un jeu épocal, suivant un jeu du partage du temps — la tradition du postmoderne et celle du postcolonial. La part de la littérature française qui fait prévaloir le renvoi à la tradition des avant-gardes se pense selon le contemporain et selon le renouvellement même de l'histoire — les implications temporelles du postmoderne et du postcolonial lui sont étrangères. La part de la littérature française qui récuse cette tradition des avant-gardes ne dispose pas une figuration du temps, semblable à celles qu'offrent le postmoderne et le postcolonial, parce que cette part s'attache au contemporain et au commencement des temps qui peut être dessiné dans le contemporain — hors de tout dessin téléologique ou contre-téléologique de l'histoire et du temps.

Liberté, égalité... littérature:
Remarques critiques marginales
désordonnées sur la crise
présomptive de la littérature
française à l'épreuve de la
mondialisation

Jean **MAUREL**

Université de Paris I
Panthéon-Sorbonne.
Paris, France.

On ne verra qu'un paradoxe apparent à constater qu'il est bien difficile de porter un jugement clair sur l'actualité de son époque, l'état de la culture d'un pays, à plus forte raison de son pays, la santé de sa littérature et, par exemple, de s'interroger pour savoir si son historique importance et reconnaissance mondiale ne se trouverait pas, sinon oubliée, du moins grandement effacée, alors même que ce temps voit l'explosion en tous sens, sur tous supports et sur tous sujets, hors de toute limite de lieu, de communauté et de nation, de l'expression décidément libre et sans retenue des opinions, des avis personnels, des préférences subjectives.

Ne pourrait-il pas venir à l'idée qu'autant que l'épuisement apparent d'un génie national c'est l'ouverture décidément mondiale de la liberté de parole et d'expression, inséparable de la mise en question et de la fin de la possibilité exclusive de quelques nations de « l'ancien monde » à dominer autant sur le plan économique que politique qui met aussi à l'épreuve leur privilège d'« éclaircissement » culturel, « puissance » ambiguë de civilisation qui a semblé compromettre trop souvent l'appel aux « valeurs », la revendication de droit avec la violence de fait, et se servir d'une exigence proclamée d'universalité pour mieux répondre à des intérêts économiques, des appétits de conquête et d'assujettissement?

Nouvelle Babel mondiale: langue et langues

Sans doute l'extension et le déploiement extraordinaire des moyens de communication par la technique moderne ouvre un espace d'échange et de réciprocité en réseau, en « toile » excentré, illimité, qui paraît devoir faire disparaître toute prééminence installée, fixée, de sens et d'autorité, tout système hiérarchisé, posé et imposé de valeurs.

La civilisation du « mobile » ne pourrait-elle pas conduire, pensera-t-on, non seulement à transgresser les frontières nationales, mais à effacer les distinctions de domaines, de communautés, de particularités géographiques, politiques ou historiques, pour laisser place, ou plutôt laisser le passage à une vérité décidément elle-même, littéralement, *universellement* mobilisée et diversifiée en tous sens : nomade, déplacée, dispersée, multipliée, dans une ubiquité extensive?

Dans ce jeu explosif, qu'il faudrait désigner aussi bien comme un télescopage télescopique diffractant qui rapproche contradictoirement en ouvrant les distances et les perspectives, le rapport télématique, téléphonique et télégraphique, de singularité à singularité, ne serait-il pas comme le signe *allégorique* d'une vérité exposée, d'une réalité du sens éclatée, qui s'accompagne de la mise à égalité des jugements libres de chacun dans leur libre communication, autant par l'écrit que par la parole vive?

On ne pourra s'empêcher d'entrevoir dans cette ouverture béante du sens, qu'il faudrait dire « chaotique », cette transversalité universalisée dans une diversion désorientée — une immanence active en tous sens, qui semble se jouer de toutes les transcendances, du pire comme du meilleur, jouant avec l'équilibre pour installer une instabilité étrangement communicative — une esquisse profondément équivoque, préfiguration sans doute diffuse et ambiguë de ce peuplement « démocratique » du monde dont nous n'avons cessé depuis si longtemps dans l'histoire, d'attendre et d'entrevoir obscurément la possibilité pour tous.

Ce débordement comme atomique des limites et de l'ordre des choses par l'infinité des dérives et transitions de significations, d'être humain à être humain, tout à la fois insidieux et violent, s'il profite de la simplicité fonctionnelle et universelle d'un processus technique pour forcer par effraction et diffraction ce qui apparaissait comme la solidité installée d'un monde finalisé, organisé, orienté, hiérarchisé, pour déstabiliser les partages conventionnels, tirer, détisser, déchaîner subrepticement le fil insaisissable de la liberté contrainte, ouvrant, étoilant les perspectives de façon décidément exorbitante, cet affranchissement peut bien apparaître comme répétition et accomplissement même du mouvement de la Renaissance dont A. Koyré a pu déclarer qu'il annonçait la sortie du cosmos fini antique pour ouvrir l'univers infini moderne.

Ne pourrait-on pas dire que cette ouverture de la communication sans limite est comme la version tardive, aboutissement lointain, social et humain de cet étoilement du monde, d'abord expérimenté comme géographique astronomique et physique? Cette « sortie » dans laquelle Kant voyait le mouvement de libération même des temps modernes, ne s'accomplit-elle pas dans cette apothéose du Multiple à la dimension démesurée de l'univers divers, éclaté, des hommes communiquant?

Cependant, il n'est pas sûr que le « *Osez savoir !* », mot d'ordre des Lumières¹, selon Kant encore, n'ait pas été oublié dans l'euphorie de cette éclosion tous horizons, de cette délivrance des flux océanique des messages et de l'explosion étrangement printanière de la communication, pourtant elle-même effet technique direct et rigoureux du dégagement et du déploiement de l'espace scientifique moderne. Descartes ne disait-il pas déjà: ... *le bon sens est la chose du monde la mieux partagée...*? Il ajoutait « *Ce n'est pas assez d'avoir l'esprit bon le principal est de l'appliquer bien.* »

Le paradoxe de cette ouverture « virtuelle » du singulier, de l'être fini à l'infini des possibilités de rencontre, de cette mise en réseau, en liaison, en relation quasi universelle et instantanée en tous sens, pour tous, est de relativiser tout point de vue ou toute intensité particulière en l'exposant à ses « répondants » innombrables selon la logique de la liberté partagée, de l'égalité dans la réciprocité.

Dans ce qu'on nomme si emphatiquement « mondialisation », quand le mot qui désigne l'espace global dans lequel on vit semble bien emporté sur lui-même comme dans une surenchère expansive infinie, toute singularité finie, aussi bien nationale, se trouve débordée, dépassée par l'effet même de ce mouvement de globalisation frénétique, universelle, « internationale », pour lequel le fini n'en finit pas de se nier lui-même indéfiniment en s'exposant à toute autre finitude.

La multiplication quantitative des points de vue qualitatifs, des intensités d'être, de jugement, de liberté, ne conduit-elle pas à noyer les singularités, les abîmer et les perdre dans l'éparpillement, la dispersion répétitive?

Comment cette commutativité communicationnelle n'imposerait-elle pas inévitablement l'unité transparente et la simplicité efficace d'un langage universel qui effacerait l'originalité, la résistance « indigène » des langues particulières devenues obstacles à la transmission immédiate de l'information? N'est-ce pas la littérature elle-même qui risque de mourir, elle qui, pour chaque langue, est, tout à la fois, pourrait-on dire, sans contradiction, sa vérité critique et l'exaltation de son inventivité singulière et originaire mais qui, aussi bien, recèle la mémoire même d'une culture, retient en elle, dans son épaisseur, ses replis de langage, tout son passé comme géologique, quand *parler n'a trait aux choses que commercialement*, et que *l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel* reportage². *Échanger la pensée humaine, c'est se suffire de prendre ou mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie* : la circulation fiduciaire ouvre un espace superficiel sans profondeur historique.

Chateaubriand s'inquiétait déjà de cette disparition des langues et de la littérature devant l'idiome universel:

Quelle serait une société universelle qui n'aurait point de pays particulier, qui ne serait ni française, ni anglaise, ni allemande, ni espagnole, ni portugaise, ni italienne, ni russe, ni tartare, ni turque, ni persane, ni indienne, ni chinoise, ni américaine, ou

1 | KANT, E. *Qu'est-ce que les Lumières?* (1784). Paris: Flammarion, 1991.

2 | MALLARMÉ, S. « Crise de vers ». In: *Divagations*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1897.

3 | CHATEAUBRIAND, R.,
Mémoires d'outre-tombe,
livre XLIII, ch. 14.
Paris: Levaillant, 1969.

plutôt qui serait tout à la fois toutes ces sociétés? Qu'en résulterait pour ses mœurs, ses sciences, ses arts, sa poésie? Comment s'exprimeraient des passions ressenties à la fois à la manière des différents peuples dans les différents climats? Comment entretrait dans le langage cette confusion de besoins et d'images produits des divers soleils qui auraient éclairé une jeunesse, une virilité et une vieillesse communes? Et quel serait ce langage? De la fusion des sociétés résultera-t-il un idiome universel, ou y aura-t-il un dialecte de transaction servant à l'usage journalier, tandis que chaque nation parlerait sa propre langue, ou bien les langues seraient-elles entendues de tous? Sous quelle règle semblable, sous quelle loi unique existerait cette société? Comment trouver place sur une terre agrandie par la puissance d'ubiquité, et rétrécie par les petites proportions d'un globe souillé partout? Il ne resterait qu'à demander à la science le moyen de changer la planète.³

L'auteur des *Mémoires* a la lucidité de saisir ce paradoxe destructeur qui veut que, par l'affaiblissement de la diversité des langues, le monde, à la fois, s'agrandit et se rétrécit au point de ne plus laisser place à l'homme, et, sans mesure désormais, trop vide, trop plein, distrait de lui-même, de ne plus être habitable. L'universel bavardage n'est-il pas l'expression même de cette vertigineuse instabilité?

Le développement commercial inséparable du développement technique prend l'homme dans le circuit des échanges généralisés, de cette ubiquité, de cette universalisation libérale de la consommation qui joue perversément à passer au dessus des frontières jusqu'à faire croire à un marché ouvert du partage du sens, une égalité marchande de toutes les valeurs. La langue du commerce, l'anglais des transactions en tous genres, non la langue de Shakespeare, de Joyce ou de E. E. Cummings, mais le code et le procédé, le véhicule de l'ellipse technique et pragmatique du signe d'entente, se glisse sur toutes langues indigènes en voile, en réseau superficiel, effaçant toute profondeur et tout relief pour mieux faire circuler le sens.

La liberté du marché des valeurs

Mais on sait que le piège du marché comme lieu apparent de la rencontre facile des hommes est de cacher sous le jeu de l'échange « libre » la recherche du profit et l'accumulation du capital.

Comment le monde culturel, sous l'effet même de cette ambiguïté infinie du sens du mot « valeur », de son flottement diffus, ne serait-il pas pris dans le tourbillon de cette « révolution » libérale du libre échange où l'individu consommateur n'affirme sa « liberté » qu'en cédant au jeu terrible de la loi du marché?

Une insidieuse contamination du langage conduit obscurément à confondre valeur commerciale, succès populaire quantifié et valeur culturelle. La valorisation mercantile des œuvres d'art mais aussi l'intrication complexe des arts modernes, techniques, comme le

cinéma, avec les circuits, comme on dit, commerciaux, cette collusion généralisée de l'art avec l'argent vient brouiller les estimations et fait perdre les critères clairs de *distinction* complétant et aggravant les équivoques de la confusion du jugement esthétique avec les préférences sociales, telle que Bourdieu en avait analysé les effets⁴.

Que devient précisément le jugement proprement esthétique, que Kant, encore lui, désignait comme *désintéressé*, hors de tout intérêt non seulement empirique, matériel mais aussi bien moral, ou encore religieux, ce fameux « goût », non seulement dans l'appréciation des œuvres d'art, mais aussi bien leur « pratique », ainsi l'expérience de la littérature, autant du point de vue du lecteur, devenu consommateur que de celui de l'écrivain producteur? Que devient cette expérience décidément affranchie, émancipée, *libérée*, qu'il faudrait fortement proclamer « gratuite », absolument *sans prix*, au travers de cette insidieuse déviation et falsification du sens de la valeur qui vient corrompre toutes les expressions et manifestations de l'activité humaine dans ses perspectives dites les plus « élevées », son ouverture la plus affranchie des contraintes, sa vie « libre », libérale, au sens où l'on parlait d'Arts libéraux, d'Humanités?

Le monde du sport est certainement l'exemple le plus emblématique de cette dérive marchande des valeurs, du valoir, de la vaillance humaine. N'est-ce pas, depuis les grecs, en effet, les jeux des athlètes, ces hommes nus et fragiles dans leur force même, qui, dans la concurrence loyale, la rencontre agonistique à égalité, représentent le mieux et donnent à contempler comme un exercice artiste la vaillance à l'envi des humains, leur amour/haine réciproque dominée et sublimé dans la beauté du geste et de sa reconnaissance, son respect de l'adversaire?

Dans son extension décidément mondiale, au dessus apparemment des différences de langues, des frontières politiques ou culturelles, les rassemblements sportifs, ou plutôt, ces spectacles vécus, cérémonies profanes qui, comme on dit bien, mobilisent les foules, s'ingénient à offrir comme une vérité humaine élémentaire, « naturelle », vitale, dans une déconcertante pédagogie populiste, l'épreuve de la valeur corporelle explicitement risquée et gagnée dans le jeu de la compétition, confondue cyniquement avec la quête du gain, de l'argent, du profit.

Le théâtre sportif est à la fois symptôme miroir de la guerre capitaliste qui fait s'affronter les individualités pour la domination, et son alibi, son hypocrite justification naturelle, vitale, physique, en même temps que sa fausse élévation éthique dans la représentation d'un combat à égalité.

La dérive libérale de la société moderne dans son extension mondiale consiste à jouer sur les mots et les concepts, à *profiter* de l'exigence d'universalité qui suppose égalité reconnue de tous les hommes dans leurs rapports réciproques et leurs vies, leurs conditions d'existence, l'exercice harmonieux de leurs libertés, pour imposer un individualisme possessif par lequel la loi du marché, la concurrence destructrice se substitue au « noble jeu » du

4 | BOURDIEU P.
*La distinction, critique sociale
du jugement*. Paris: Minuit,
1979.

« bon combat » cet idéal agonistique grec d'une démocratie dont le modèle paradoxal est l'aristocratie des héros qui se respectent et pour lesquels le duel, la bataille doit être surtout sans victoire, affrontement pour lui-même, pour la beauté du geste, de la joute.

Le monde sauvage de Hobbes, cette lutte de tous contre tous semble à jamais avoir pris sa revanche sur les efforts de Rousseau pour pacifier les mœurs et l'exaspération réciproque des amours propres, avoir définitivement fait oublier la promesse d'un amour de soi ouvert aux autres généreusement distribué et partagé dans l'harmonie.

Non seulement l'argent corrompt le jeu mais, aussi bien, le nationalisme et les hégémonies politiques ou religieuses utilisent l'occasion des rencontres pour exalter leurs violences exclusives. C'est la guerre pour la victoire et la mort du vaincu ou son esclavage qui régit sourdement les rapports humains dans ce « nouveau monde » dont la fin dernière semble interdire d'échapper au dilemme: ou bien le matérialisme sordide et mercantile de la lutte inexpiable des hommes comme déçus et damnés, livrés aux passions destructrices, ou bien le salut par la rédemption et la compensation, le « rachat » religieux. Tout ne se passe-t-il pas comme si cette « mondialisation » préparait secrètement une fin du monde par provision, n'offrant plus que le choix extrême et exclusif entre terre et ciel, monde profane et monde sacré?

Mais Nietzsche ne nous a-t-il pas éclairé sur l'illusion de ce choix, si finalement c'est toujours un froid calcul qui détruit le cœur de(s) l'homme(s), celui selon lequel il n'aurait que l'échéance de gagner ou perdre, dominer ou se soumettre, qu'il soit croyant ou sans dieu. Max Weber n'a-t-il pas lui aussi mis en évidence cette collusion de la recherche du profit terrestre et céleste qui fait de la vie d'ici-bas un marché?

5 | WEBER, M. *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris: Éditions Classiques des Sciences Sociales, 1904.

6 | Hésiode distingue une bonne et une mauvaise Eris dans *Les Travaux et les Jours*.

7 | GIRARD, R. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.

8 | GIRARD, R. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.

Crise du désir ou liberté critique: le double jeu de la *mimesis*

Il semble que l'humanité ne puisse échapper à cette damnation de préférer la mauvaise jalousie (Éris)⁶ qui entraîne l'Ubris, la démesure de la vanité, à la bonne qui est justice, Diké, de choisir la rivalité mimétique agressive et destructrice, reprise amplifiée, généralisée, en quelque sorte « mondialisée », de la dialectique à mort hégélienne et « rebaptisée » chez René Girard⁷, si l'enquête historique et anthropologique sur cet enfer terrestre débouche finalement sur la bonne nouvelle d'une rédemption par l'amour et son Médiateur chrétien.

On aura négligé un détail peut-être très significatif de cette description justification universelle, dans le temps et l'espace, de la violence mimétique des hommes et de leur affrontement mortel généralise: c'est très précisément de la littérature romanesque et romantique⁸ que viennent les premiers exemples à partir desquels, celui qui se veut anthropologue aura élaboré sa théorie de la *crise mimétique* et ce sont de très nombreuses et très appuyées autres références littéraires prises dans toutes les langues et les cultures particulières, qui seront mobilisées par la suite pour assurer toute l'ampleur d'une démonstration qui se veut valoir universellement.

Privilégier la littérature comme révélateur essentiel de cette crise, n'est-ce pas une manœuvre ou un geste intellectuel assez intéressant dans son ambiguïté même?

D'un côté un élément culturel apparaît comme singulièrement « valorisé », dans une réflexion qui porte justement sur les déconvenues et la déchéance, sinon la décadence de la valeur et de la vaillance dans l'histoire universelle des hommes, de ce qu'on pourrait désigner comme leur champ d'exercice et de joute, d'épreuve à l'estime réciproque, mais d'un autre côté, cette présence ou prévalence littéraire est radicalement dépréciée comme simple donnée ethnographique ou anthropologique, pour une réflexion critique qui se révélera en dernière instance eschatologique et théologique, un matériau qu'on pourrait dire brut et nu, sauvage, pour une vision de l'homme paradoxale et déconcertante si elle en surplombe, domine et finalement relativise, pire, humilie et culpabilise, condamne la signification simplement humaine, trop humaine pour mieux la racheter.

N'est-ce présupposer que l'expérience esthétique - ici littéraire - en elle-même, en tant que telle, dans toute sa richesse d'expression et d'affirmation, ne saurait donner sens à l'humain, donner à penser sa valeur, manifester et réaliser sa liberté dans sa destinée la plus décidément sensible, charnelle, physique, « humaine »?

En d'autres termes, le point de départ apparemment empirique, occasionnel et circonstanciel de l'exemple littéraire, pour une réflexion qui ne tardera pas à avouer sa perspective métaphysique, trahit en fait un choix critique, dépréciatif, concernant la valeur même de l'art, de la littérature, sa place et son rôle dans la vie humaine et surtout refusera absolument la possibilité pour celle-ci, dont on reconnaît pourtant la très perspicace force d'analyse, de répondre par elle-même aux problèmes qu'elles affronte et de surmonter les crises.

Plus exactement encore, les premiers exemples déterminants et pour ainsi originaires, initiateurs, dans cette recherche anthropologique, dans leur présentation même, témoignent d'une surprenante perspective qui peut apparaître comme un parti-pris, un point de vue critique, à la limite, inspiré par un souci de défi ou de provocation.

Car c'est bien chez Stendhal, que la crise mimétique est d'entrée débusquée et dénoncée, Stendhal, celui très précisément que Nietzsche loue d'avoir recommandé *d'entrer dans la vie par un duel⁹ et qui est, après Corneille, pour l'auteur d'Ecce Homo*, l'héritier par excellence de cette éthique du bon combat, de la bonne Éris, la bonne envie, de cet héroïsme homérique et pindarique qui définit l'humain par le partage, la réciprocité égale des pairs dans la rivalité heureuse et affirmative des forts qui refusent la domination, la victoire et préfère le combat pour lui-même, l'émulation dans l'estime, l'*agôn*, la *joute*, la *générosité* de ce *noble combat* comme le définira Péguy lui aussi en revenant aux grecs, dans *Note conjointe*. Comment ne pas trouver, disons par euphémisme, très inattendu, de découvrir que celui qui nous donne, avec un tel panache une telle légèreté élégante, le réconfort vital de ses *grandes âmes*, l'extrême générosité juvénile et amoureuse de Julien Sorel ou de Fabrice Del Dongo - ce que Balzac lui-même saura tout de suite désigner comme *sublime* - n'est en réalité qu'un

9 | NIETZSCHE, F. *Pourquoi j'écris de si bons livres*. In: *Ecce Homo*. Paris: Mercure de France, 1909. NIETZSCHE, F. *Les intempestives 2*. Paris: Éditions Mille et Une Nuits, 2000.

enquêteur hors pair, un grand inquisiteur de la *crise mimétique*?

Comment alors s'étonner de découvrir que l'anthropologue religieux de la littérature, dénonciateur de la mauvaise conscience destructrice, du ressentiment jaloux, finisse par voir dans la folie de l'auteur d'*Ecce Homo*, la vérité et l'aveu du refus de reconnaître le médiateur christique comme seule solution de la crise mimétique, cette guerre inexpiable de l'homme contre l'homme? Jean Luc Marion ne tarde pas à accompagner sur le même chemin de croix rédempteur¹⁰, pour le sauver malgré lui, le fou de Turin.

Comment peut-on définir le désir romantique comme autonome et autosuffisant, image caricaturale de l'*hubris*, la *démésure* solitaire, quand le héros romantique affirme toujours son mérite *devant l'autre*, en se mesurant à lui, pour le mériter? Au moins de comprendre qu'on ne peut lui pardonner de vouloir oublier la justice du *devant Dieu*?

Il va sans dire que jamais la perspicacité des analyses la *Généalogie de la morale* sur le monde du ressentiment et de la mauvaise conscience n'est invoquée comme guide ou *modèle* méthodologique de cette anthropologie qui se révèle et s'avoue à la fin des fins, théologique.

Il n'est pas indifférent que les premiers exemples de cette enquête soient pris dans la littérature romantique, mieux, française: ne s'agit-il pas d'emblée, par une très négative présentation, de rabaisser, soumettre, amener en quelque sorte à l'aveu, à la repentance, l'affirmation héroïque dont témoignent des personnages profondément marqués et déterminés, « éclairés » par les mouvements révolutionnaires comme effets même des Lumières?

Réduire au ressentiment mimétique une ambition et un défi héroïque d'insurgés et de révoltés qui ne s'enferment pas dans une problématique frileusement privée ou psychologique mais se définissent contre le vieux monde de l'obscurantisme, de la politique théologique et de la société de domination et d'assujettissement, c'est s'engager implicitement dans une entreprise, une croisade, de récusation du sens des bouleversements humains modernes et choisir d'en revenir à une position et une résolution strictement métaphysiques des problèmes.

C'est, obscurément ne pas « croire » à une « foi raisonnable », au sens kantien, douter d'une destination strictement humaine de l'homme, réduire la notion de progrès à son sens scientifique ou technique.

Ne faudrait-il pas soupçonner dans cette manière de corriger et amender l'histoire, de déprécier pour mieux racheter par la promesse d'une rédemption par l'amour chrétien, la non reconnaissance de l'élan d'affranchissement de la culpabilité religieuse que manifestent le plus souvent les héros dits romantiques? L'anthropologie de la crise mimétique ne reprend-elle pas, sans plus d'examen, cette lecture discutable mais régnante du personnage romantique esseulé, désespéré par la mort de Dieu, vivant l'expérience du sublime comme l'épreuve pascalienne d'une créature abandonnée dans l'infini d'un univers désormais hostile et menaçant? Loin de relever de l'enfermement sur soi d'un être sans mesure de référence, le héros hugolien par exemple - du Didier de *Marion Delorme*, en passant par Hernani, Jean Valjean, Gilliatt, mais aussi bien Satan, jusqu'au Gauvain de *Quatrevingt-treize* -

ne cache pas *la force qui va* d'une inspiration chevaleresque et cornélienne, force qui ne s'affirme et s'assure qu'à aller courageusement face à l'autre, prenant en lui sa mesure et son estime de soi par estime de lui et en se mesurant noblement à lui, révélant dans l'exigence d'égalité démocratique la très nouvelle bonne nouvelle d'une *nouvelle noblesse* qui ne reconnaît sa juste valeur que dans l'art divin qu'à l'homme de se mesurer à l'homme.

Milieu du monde ou médiateur?

On a le plus souvent fait du génie romantique un envoyé de Dieu, un prophète démiurge mais exposé au désert de l'univers infini ouvert par la science et la technique et aussi bien à celui de la rue, à la « folie » des foules émancipées et libérées de la soumission à l'Église.

Ne s'agit-il pas là, en fait, d'une « lecture » à double sens, qui témoigne de l'impossibilité d'imaginer un artiste sans modèle religieux mais donc aussi de le penser fatalement exposé à la rivalité mimétique avec le divin, le condamnant ainsi à n'être qu'un « imitateur » diabolique?

Comment une telle figure hantée par le divin pourrait-elle ne pas créer des personnages à son image?

La très grande ambivalence du rapport à la littérature dont témoigne l'anthropologie de la crise mimétique reprend indirectement, en son temps et à sa façon, l'antique méfiance qui, depuis Platon, conduit les métaphysiciens de la vérité à dénoncer les arts comme copies infidèles, multiplicité errantes de reproductions dégradées du modèle.

L'exaspération singulière et solipsiste de la *mimesis* que l'on veut faire déchiffrer chez le héros romantique pourrait bien se lire comme un dernier exemple de cette distance envers ce qu'on pourrait appeler le monde séculier, profane, des liens humains comme tels, des passions humaines, et dont le monde de la littérature est comme l'image à plusieurs visages, personnifiée, personnalisée, vrai Léviathan, figure proliférante de la dispersion infernale.

L'exemple de Proust permet à Girard de resituer, remettre à sa « vraie » place le mensonge romanesque, de redonner sa vérité à la littérature en révélant à l'écrivain sa nécessaire humilité qui doit être autant celle de ses personnages envers l'objet infini de leur désir que la sienne propre, si cette révélation est aussi celle de la soumission reconnue du monde de la fiction et de son créateur à la parole évangélique.

En révélant la vanité du désir de possession ou d'être, son mensonge en regard de la vérité du désir infini de l'infini qui ouvre à l'amour divin, la littérature accomplit ce tour de force sacrificiel d'ouvrir l'accès à la révélation religieuse en s'effaçant devant elle, en confessant sa sublime misère.

On ne saurait contester la réalité et l'aggravation désespérante de la violence dont le monde actuel donne tant d'exemples: la question est de savoir si la constatation de la capacité de l'homme à se nuire et se détruire engage sa liberté de telle sorte qu'il doive attendre d'une conversion et d'une soumission à une destination et une instance transcendante, la

possibilité de sortir de ce qui paraît une fatalité ou pire une déchéance méritée, une damnation. N'est-ce pas toujours un doute sur la bonté de la nature humaine comme telle, mieux ou pire, sur le sens affirmateur de sa liberté et sa possibilité de se parfaire ou de s'accomplir par elle-même qui motive et justifie les attentes eschatologiques? Comment ne pas comprendre que cette méfiance vis à vis de la destination strictement humaine de l'homme, néglige la vérité de sa condition, de ses conditions d'existence à plusieurs, la pluralité, comme le dit Hannah Arendt¹¹, le lieu de ses contraintes, de sa limite mais aussi l'espace même de l'exercice de la liberté, comme milieu des libertés partagées, l'horizon de sa *vie active*, faite de la rencontre des vies qu'aucune Vie englobante ne saurait totaliser ou justifier, dont aucune vie contemplative ne saurait rendre compte ou donner à saisir?

Dit plus brutalement, ne peut-on pas être amené à soupçonner dans cette « nouvelle » anthropologie un refus de situer le problème de l'humain, de l'existence commune de la diversité des existants, dans une perspective sociale et politique au sens large et le moins technique possible, de négliger totalement la part des conditions de vie, de l'organisation concrète des hommes et de la qualité de leurs rapports réciproques? En un mot c'est tout simplement peut-être une profonde inspiration et visée démocratique qui manquent cruellement dans cette exploration de la crise moderne aperçue seulement comme mimétique, c'est-à-dire toujours à partir d'une singularité confrontée à un singularité, quand bien même elle serait vue comme nation ou peuple.

Crise mimétique cela s'entend comme drame de la solitude à plusieurs, dans cette relation sans relation, sans véritable partage ou échange, du même au même, d'un vivant dressé contre un vivant qu'il aime et qu'il repousse dans un jeu d'identification impossible. Crise mimétique cela ne signifie-t-il pas crise d'identité, crise du même, du soi-même exaspéré, retourné sur soi dans l'autre réduit au redoublement insupportable de soi.

La crise mimétique n'est-elle pas crise du même quand l'autre manque, est manqué, oublié, escamoté? Comment pourrait-elle envisager de se résoudre sinon par recours à un principe d'identité absolu, la puissance même d'identification rassemblant les hommes, son amour dans lequel ils doivent pouvoir seulement se reconnaître, s'identifier et dont le dieu fait homme est l'intercesseur?

La logique du médiateur ne repose-t-elle pas sur la dénégation du milieu, de cet espace pluriel irréductible des libertés qui ne s'affirment dans leur réciprocité qu'à la condition paradoxale de l'inconditionnalité immanente de ce milieu de distribution, de déploiement, d'étoilement, de différenciation? Liberté, égalité, fraternité ou solidarité, c'est la Trinité qui non seulement ne peut, ne doit se ramener à l'Unité mais énonce les trois coups de la nécessaire défection de l'Un, de l'identique, du même et ouvre le multiple comme champ paradoxal nécessaire des existences libres, comme univers humain sans totalisation ou fin.

Ce que l'on croit découvrir comme crise mimétique ne doit-il pas être plus profondément pensé comme crise démocratique? Plus exactement, le simple fait d'énoncer cette

crise mimétique comme telle n'est-ce pas témoigner involontairement de cette crise du démocratique, de l'absence de conscience de son insuffisance, de la méconnaissance ou de la négligence de son domaine, de son « peuplement », des exigences du déploiement de son espace?

Ou encore le privilège exclusif accordé à cette crise ne trahit-il pas le refus de poser vraiment le problème démocratique dans toute son ampleur *critique*, d'admettre que toute crise qu'elle soit économique, sociale, mimétique ou autre concerne le démocratique, si celui-ci désigne l'ouverture même des conditions de possibilité d'existence des hommes dans leur réciprocité, le jeu d'échange de leurs libertés, si la démocratie n'est pas le nom d'un simple régime politique mais bien ce qui désigne très largement à vif ce milieu de vie partagée des hommes?

La vie à plusieurs ne concerne pas une addition d'individualités, de « moi », de sujets, d'éléments ou de natures fermées sur soi, d'identités qui affrontent d'autres identités qu'elles s'approprient ou auxquelles elles se soumettent, pas plus qu'elle ne consiste en une totalité substantielle communautaire fusionnelle sous forme de Famille, de Peuple, de Parti, d'Église, de Nation ou même de Civilisation, de Monde, d'Esprit ou d'Histoire.

S'il y a de la vie, elle est décidément peuplée, démocratique : ce n'est pas la Vie en elle-même, mais la vitalité vive, active, diverse, multiple, expansive, exubérante, extravagante, toujours plus de vie dirait Nietzsche, toujours plus différenciée et qualifiée dans sa quantité multipliée même: elle témoigne par là de la puissance de son moteur, de l'énergie, du « feu » qui l'anime et de l'élément qui l'alimente: la liberté.

Chez les « romantiques », le héros moderne¹² n'est pas le grand homme providentiel, mais le premier venu selon Baudelaire, l'homme sans nom, ou encore cet enfant, « atome », Tom Pouce, Poucet de la grande ville qui n'est, par la force des choses, par nécessité, élément d'un ensemble, d'un « monde » que par l'écart infinitésimal même de son jeu, son clinamen, sa liberté, inidentifiable et inimitable, selon la leçon de Lucrèce.

Aucune Imitation, même celle de Jésus-Christ, ne saurait rendre compte et raison de ce principe sans principe de vitalité, anarchique, excentrique, vrai démon du démos, qui « est », vit, passe, s'anime, intervient, partout et nulle part, médium universel qui n'a pas besoin de Médiateur, de référent transcendant, d'identification absolue.

L'exaspération individualiste et identitaire, prise dans le double jeu contradictoire (le *double bind* de Bateson) de l'imitation impossible¹³, l'anthropologie de la « crise mimétique » voudrait la voir comme une violence universelle constante, pour ainsi dire « naturelle » et originelle de la culture. Cela ne suppose-t-il pas implicitement un doute sur le sens même de l'universel, l'impossibilité même du mouvement d'universalisation comme émancipation des hommes? Si elle espère placer dans l'amour une transfiguration sublimante, une consolation *symbolique*, c'est qu'elle transporte et transpose, au delà, dans l'au-delà, la transcendance la possibilité d'une unité retrouvée, en deçà même de l'existence finie, pensée comme toujours déjà là. Convertir la misère en sagesse, par l'unité de l'amour con-

12 | Il serait temps d'en finir avec cette image galvaudée et totalement fautive du génie ou du héros romantique que la curiosité et la fascination biographiques n'ont cessé d'alimenter et dont Hugo, exemplairement est la victime expiatoire à ses dépens : il suffit de lire dans *William Shakespeare* ce que pense l'auteur des *Misérables* de la gloire et du succès du vivant en comparaison de l'œuvre et de son travail posthume dans l'histoire.

13 | Il arriva à Philippe Lacoue Labarthe de prendre malheureusement le Nietzsche de la *Seconde Intempestive* dans le filet de cette « psychose » mimétique décidément mortelle, sans que le nom de Girard soit invoqué explicitement. Voir *L'imitation des modernes*. Paris: Galilée, 1985.

cré, divin, c'est retrouver Platon mais c'est aussi bien trahir cet amour de rencontre, amour libre, sans origine et sans fin, *sans passeport dialectique*, dont parlait Karl Marx, ou encore cet amour très peu sage, cet *amour fou* des surréalistes, qui témoigne à vif de la fracture ineffaçable de l'existence finie exposée infiniment à l'autre existence finie, celle même de la liberté exposée à la liberté mais qui, par le jeu de l'égalité, non pas simplement imposée par la loi mais réellement pratiquée, formée par l'éducation, la culture au sens très large, aussi bien politique, sociale, artistique, sensible, intellectuelle, vivante, humaine, si l'homme est un être *animal politique*, qui se fait et se veut social, comme disait Aristote, *sociable par sa nature ou du moins fait pour le devenir* comme Rousseau l'écrira dans *l'Émile*, si sa nature est perfectibilité, s'il se fait homme dans l'échange partagé, la confrontation équitable et non mortelle qui augmente paradoxalement par le combat à égalité la force singulière de chacun.

L'équation de la liberté et la littérature

Ce n'est pas l'imitation destructrice mais l'émulation formatrice que le procès de démocratisation initie, formation et transformation au plus proche, toujours en approche, si elle n'a de sens que dans le développement, ou plutôt l'approfondissement difficile, pas à pas, jamais gagné, dans la lutte incessante contre les forces de destruction, ce qui fait de la démocratie non un régime ou un état mais un progrès, en un sens tout autre que le progrès technique ou scientifique même s'il en use comme matériau, s'il s'agit bien de ce qui est toujours à *venir*, l'avenir même, comme venue de l'homme à l'homme dans tous les sens, dans l'accomplissement de soi, au devant de soi à la rencontre des autres, dans la rue du monde peuplé le long de laquelle l'espérance est que persévérance sans Apocalypse ou révélation.

Ce n'est pas tant le désir que chacun expose au désir de l'autre mais bien la liberté, sa liberté qu'il égale à celle de l'autre liberté. Le désir ne s'aliène pas *mécaniquement* à un désir modèle, qui lui semblerait autonome, dans une attitude de soumission envieuse envers un être autosuffisant. Il est de l'ouverture de la liberté, qui n'est pas simple autonomie solipsiste, de se mesurer à toute autre liberté pour s'éprouver dans tout l'élargissement d'être qu'elle exprime. Il revient à Kant¹⁴ d'avoir défini comme *maxime du sens commun* cet *élargissement* de la pensée qui veut que penser par soi-même implique cette identification altérante à la pensée de l'autre, *penser en se mettant à la place de l'autre (An der Stelle jedes andern denken)*.

Cette pensée élargie, cette largeur de vue et d'idée est celle de l'ouverture de l'espace pluriel des libertés, de ce dehors, de cette *sortie* qui expose publiquement les êtres les uns aux autres pour leur permettre de mieux s'affirmer, de se renforcer par la confrontation à l'estime dans leur indépendance respective.

La mimétique de la liberté instaure un champ critique qui suspend toute structure de domination, ouvre le débat, le jeu égal des libertés comme milieu même de la vie humaine à plusieurs.

14 | KANT, E. *Critique du Jugement* § 40. Paris: Ladrangé, 1846.

Il n'est pas indifférent que ce « cogito pluriel », chez Kant, s'énonce dans une réflexion sur le jugement esthétique, réflexion qui ne doit pas être considérée, comme on le fait trop souvent, comme concernant simplement un domaine réservé, esthète, gratuit, de l'activité humaine. C'est bien de la liberté au sens éthique qu'il s'agit profondément dans cette Troisième Critique, mais aussi au sens politique du rapport des hommes entre eux, au sens *esthétique* de la réalisation sensible de l'exigence humaine de *progrès* d'accomplissement de soi dans le jeu des sensibilités humaines vivantes, au sens le plus fort, de l'ouverture du *milieu* humain sans centre, origine ou fin, espace d'exposition des coexistences finies.

Que l'univers du génie, soit celui des *idées esthétiques*, une diversité sensible qu'aucun concept ne saurait unifier, cela nous fait découvrir autant le champ nouveau de l'art, que la culture d'une humanité *révolutionnaire*, qui progresse, transgresse l'opposition hiérarchique des facultés comme celle des classes sociales, ouvre le milieu *entre* cultivé et grossier¹⁵ haute culture et nature simple, comme entre intelligible et sensible, pour former les *humanités* plus humaines (*humaniora*) du « cœur » (Gemüt) et du partage (*Mitteilung*) à égalité de la liberté, entre les êtres, ce milieu transversal et transgressif, équilibré, juste, du jeu, du noble jeu ou combat des libertés.

15 | Le § 60 indique admirablement le télescopage révolutionnaire des « classes », des cultures ou milieux sociaux comme site même des *humanités*, (*humaniora*) du plus d'humanité, de l'humain à venir.

...

Que l'art, la littérature, et la littérature française — à l'égal de toute autre littérature du reste, doit-on dire dans le texte! — ait quelque rapport avec la liberté et l'égalité, avec la critique, avec l'espace très ouvert du démocratique, ne le sait-on pas sans trop vouloir se l'avouer, depuis Platon, quand le philosophe, de la cité aristocratique du meilleur, du drapeau immaculé et solaire de la vérité sans ombre, rejette comme le danger même pour l'ordre naturel et politique le jeu bariolée, mêlé, de l'écriture qui va dans tous les sens comme les rues d'une ville sans centre ou acropole, ouverte au vagabondage et à l'ailleurs?

C'est bien dans la mouvance des *Lumières*, de l'âge de la critique que se déploie la grande époque de la littérature. Si les frères Schlegel théorisent un absolu littéraire qui prétend voir dans la littérature une pratique auto réflexive au risque de se faire dialectiquement relever dans l'idéalisme spéculatif allemand, les écrivains des Lumières, Voltaire, Rousseau, Diderot, vont provoquer et nourrir souterrainement, relayés par les répliques sismiques des perturbations sociales et politiques et encouragés en coulisse par la philosophie kantienne et ses dignes héritiers comme Hölderlin, Schiller, Kleist, mais aussi bien E.T.A. Hoffmann, lui aussi promeneur de Königsberg et auditeur de Kant, une extraordinaire subversion, une véritable révolution dans les lettres, longue d'un siècle au moins, d'autant plus efficace et profonde qu'elle se méfie, par flair, finesse et conscience politique, de toute spéculation théorique et métaphysique autosuffisante sinon satisfaite et réactionnaire, donnant à l'ouverture et l'élargissement critique toute son ampleur sensible, vivante, humaine, « mondiale », ultra

mondaine, universelle, mais d'une universalité libérée, *réelle sans être actuelle, idéale sans être abstraite*, comme l'instant artiste selon *Le temps retrouvé*, la forme sensible de l'univers d'une œuvre hors temps dans le temps.

En particulier, le monde éclaté, conflictuel, convulsif, l'univers multiplié et diversifié des romans, à l'image excentrée de la métropole moderne, jusqu'à Proust, apparaît comme le chantier expérimental, le laboratoire de mise à l'épreuve et d'exploration en tous sens, de dépliement et de déploiement, des effets et conséquences, des perspectives ouvertes par cet elliptique et dense cri de guerre révolutionnaire, liberté, égalité fraternité, ces trois inconnues d'une algèbre dont les équations et les problèmes, les inventions opératoires sont autant d'exigence et de tâches d'avenir, contre le formalisme républicain bourgeois qui utilise, instrumentalise, négocie, réduit, en mot d'ordre social répressif, formule pédagogique moralisante et conformiste édifiante, et en arme de domination et conquête coloniale, le mot de passe franc tireur d'une exigence démocratique qui se moque des étiquettes, des prix et des théories. *Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix.*¹⁶

Il faut peut-être s'interroger sur ce qui échappe totalement aux enquêtes biographiques ou même historiques et transgresse les positions reconnues, cette affinité mystérieuse qui rapproche par exemple le « démagogique » Hugo et le « légitimiste » Balzac et fait étonnamment de ce dernier un « révolutionnaire » pour le premier, ce qui fait aussi bien de Flaubert, l'ermite réactionnaire de Croisset, un partisan de « l'émeute », ce qui conduit le mondain Proust à avouer *j'avais assez fréquenté de gens du monde pour savoir que ce sont eux les véritables illettrés, et non les ouvriers électriciens*. Ne serait-ce pas ce quelque chose d'insaisissable qui concerne cette possibilité impossible fictive, fictionnelle, idéale mais concrète et très réelle, très sensible, dans l'espace romanesque, la rencontre miraculeuse, véritable oxymore, de l'élargissement de l'idée et du tranchant de la position critique¹⁷?

Autrement dit, présenter cette équation n'est-ce pas dans le monde ouvert, l'espace programme de l'œuvre d'art, donner à penser, anticiper, problématiser ce rapport sans rapport de la liberté et de l'égalité, ouvrir le champ difficile du jeu du moi, du *plus intime*, de la singularité incomparable au cœur de l'univers, l'extrême complication de ce mouvement moteur, ce battement vital de diastole/systole, à laquelle expose l'universalisation du moi, sa sortie vibrante, *palpitante* dans le monde, au contact des autres, cette *générosité* comme sa *justice* même, dans son *rythme* ou son *chant*, dirait Georges Bataille citant Proust¹⁸.

Ce dont la littérature est la franche recherche n'est-ce pas ce que Nietzsche lui-même, si soucieux d'être lu par les français, si soucieux d'être *parisien*, voulait découvrir chez le *génie du cœur*, cet art de rapprocher dans la *distance*, la brisure, le *disparagmos*, le partage du cœur du dieu? Car ce *pathos de la distance*, chez celui qu'on prend pour un aristocrate méprisant la démocratie comme démagogie, n'est-il pas explicitement pensé comme le sens suprême de la noblesse¹⁹ qui, loin de demander de s'écarter du nombre et de la foule, de l'ordinaire ou de la

16 | PROUST, M.
Le temps retrouvé. Paris: Éd. de la Nouvelle revue française, 1927.

17 | Kant §60 *Kritik der Urteilskraft*: ...*humaniora* ...*humanité signifie d'une part le sentiment universel de participation (Teilnehmungsgefühl), d'autre part la faculté de pouvoir partager le plus intimement et universellement; ces qualités liées constituent le bonheur propre à l'humanité par lequel elle se distingue de la limitation animale.*
« *Humanität einerseits das allgemeine Teilnehmungsgefühl, andererseits das Vermögen sich innigst und allgemein mitteilen zu können bedeutet; welche Eigenschaften zusammen verbunden, die der Menschheit angemessene Glückseligkeit ausmachen, wodurch sie sich von der tierischen Eingeschränktheit unterscheidet.* »

18 | BATAILLE, G. *La littérature et le mal*. Paris: NRF, 1957.

19 | NIETZSCHE, F. *Gai Savoir* § 55. Paris: Mercure de France, 1887.

règle, pour privilégier l'exception, s'ingénie à se mêler au public, se perdre dans le monde divers de la ville, de ce qu'on pourrait penser le commun, le vulgaire?

Ne s'agit-il pas d'indiquer le chemin très difficile qui conduit à poser cette équation de la singularité incomparable d'une liberté jouant, travaillant avec le premier venu, prochain/lointain toujours hors du commun, selon une « danse », un « rythme », un cœur dont la littérature, l'écriture, l'art, sont peut-être les interprètes, les initiateurs privilégiés qui donnent le ton, enseignent l'air, le style, la manière, la forme?

Lire = écrire = vivre libre

Que veut dire littérature sinon la simple possibilité de lire, non l'inscription de la Loi ou de la Parole divine à laquelle la créature solitaire se soumet pour rejoindre la communauté qui lui donne son sens, a droit sur elle de vie et de mort et présuppose toujours quelque médiateur humain, contrôleur du respect de l'esprit et de la lettre, de l'autorité, mais l'exercice même de cette liberté solitaire, et solidaire pourtant, la sociabilité même des solitudes qui, dans ce geste de lire, pour chacun et à chaque fois, permet d'accéder au recueil des mots, des signes d'écriture du livre mais ne s'enferme pas dans la reliure des pages, veut, désire, sa répétition plurielle, non collective, toujours singulière, liberté appelant, interpellant toute autre liberté, dans l'étrange familiarité d'une participation, d'un partage sans totalisation ou communauté établie. N'est-ce pas cela partager le plaisir d'une lecture?

*[...] l'écrivain, homme libre s'adressant à des hommes libres, n'a qu'un seul sujet : la liberté.
[...] quand je lis, j'exige; ce que je lis... m'incite à exiger davantage de l'auteur, ce qui signifie : à exiger de l'auteur qu'il exige davantage de moi-même.
Écrire c'est... à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur.²⁰*

20 | SARTRE, J.P. « Pourquoi écrire ? », In: Qu'est-ce que la littérature? Paris: NRF, 1948.

Étrange attitude communicative de partage de solitudes heureuses, de lire ou d'admirer une œuvre d'art, qui rapproche dans la distance, s'il s'agit bien de cette aventure risquée qu'est la découverte personnelle d'un livre ou d'une œuvre comme telle, hors de toute imposition d'intérêt économique, social politique ou même esthétique, quand l'œuvre elle-même, s'ouvre, s'impose ou plutôt accueille dans sa singularité incomparable, sa liberté même! Lire un livre, engager un dialogue unique à chaque fois nouveau, original, originaire, génial, avec chaque livre ou œuvre, chaque rencontre: le « à chaque fois », *singulatum*, de la liberté ignore le tous ensemble du commun indifférencié, qu'il soit social, commercial, politique ou religieux. L'expérience artistique fait accéder à ce jeu des libertés en acte qui s'exaltent réciproquement à l'image des artistes eux mêmes, dans un fête mimétique toujours critique, si elle n'abolit jamais les différences et maintient la juste distance entre les êtres.

Jean Maurel

LIBERTÉ, ÉGALITÉ... LITTÉRATURE: REMARQUES CRITIQUES MARGINALES DÉSORDONNÉES SUR LA
CRISE PRÉSOMPTIVE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE À L'ÉPREUVE DE LA MONDIALISATION

263

21 | NIETZSCHE, F. *Gai Savoir* § 324, *In media vita*. Paris: Mercure de France, 1887.

22 | Les textes *Du génie* et *Utilité du Beau* des fragments posthumes contemporains de *William Shakespeare* sont très clairs à ce sujet.

23 | On aura reconnu, *La recherche du temps perdu*, *Les misérables*, *Un cœur simple*, *Le lys dans la vallée*, *Le chef d'œuvre inconnu*...

Nietzsche aura su parler de ces fêtes qui sont des combats heureux²¹ *au milieu*, au cœur *de la vie*.

Quand Hugo parle du monde des génies comme *région des égaux*, il n'établit pas simplement une équivalence entre les grandes figures supérieures de l'histoire de la culture universelle qui imposent le respect soumis, religieux, d'une reconnaissance de la transcendance du Beau et de ses prêtres mais indique que le principe, ou plutôt le moteur du génie est cette liberté qui attend, revendique la reconnaissance et la répétition, la reprise de toute liberté dans l'admiration qui rend égal: *admirer c'est égaler*²². L'univers pluriel des génies donne une leçon pédagogique de liberté/égalité.

Ce qu'il y a de magnifique dans le génie c'est qu'il ressemble à tout le monde et que personne ne lui ressemble dit Balzac, dans *Le curé de village*.

Il ne s'agit pas évidemment de prétendre réduire la liberté à la médiocrité commune du caprice et du bon plaisir consommateur conformiste et niveleur, jaloux de toute différence et originalité, d'estimer au goût du jour et de la mode ce qui est exigence, refus du compromis mais aussi du scandale pour le scandale, ce qui en appelle à une idée neuve, *non commune*, non reconnue et établie de l'indépendance d'esprit et de cœur.

La chance de l'exemple artiste de la liberté et de sa participation égale par le partage de l'œuvre dans le sans exemple de la solitude, de l'incomparable expérience singulière, qualitative du sans prix, est d'échapper à toute évaluation quantitative, tout jeu de comparaison, de jugement sociologique, statistique ou historique.

Il paraît vain et dérisoire, contradictoire, de vouloir mesurer la puissance d'un artiste ou d'un génie, de rendre compte de l'incalculable d'une œuvre, de cette liberté sur le vif, au nombre de publications ou de manifestations autour d'un nom quand bien même l'enquête se prétendrait mondiale.

Le paradoxe du foisonnement de personnages, de figures, de la diversité des scènes, la multiplicité des rencontres, la dispersion des actions, la complexité explosive des intrigues, de cet effet de « monde », d'univers, que réservent les grands romans au lecteur, quand bien même ils parlent de notre univers dans son actualité la plus sordide et la plus inqualifiable, ne réside-t-il pas dans cette liberté prise par l'artiste de « signer » ce monde, de lui donner un ton, de faire découvrir dans son apparente dissolution élémentaire et matérielle, son désordre et son chaos infigurable, son retour au néant du quantitatif et de l'innombrable innommable, un détail, un fragment surnuméraire, un écart, une déclinaison atomique, qui vient troubler, contrarier, autant cette dispersion insensée que l'identité superlative d'un auteur démiurge autosuffisant. L'arrière goût d'une madeleine, la signature d'un enfant sur un vieux bout de papier, un perroquet empaillé, l'odeur d'un bouquet de fleurs, un pied surnageant d'un naufrage pictural²³, ce ne sont que des éléments indistincts, insignifiants, sans valeur marchande, des résidus, des restes, qui marquent et remarquent, inscrivent la force, le témoignage d'une liberté sans égale, donnée, offerte également à cha-

cun, pour tous et personne, un dérisoire signe de vie étrangement perdu, en toutes lettres et sans nom, offert au premier venu : *rosebud* de Citizen Kane. *Bottom*, un personnage qui n'est qu'une pauvre navette de tisserand, *Astu*, dernière signature du fou de Turin. *Baou* de Dévotion dans les *Illuminations*.

La puissance d'universalité d'une œuvre n'a rien à voir avec le renom, la « gloire » de son auteur et de la nation qu'on voudrait qu'il incarne, par intérêt politique, historique, économique ou autre, mais s'estime à cette échappée, cette fuite, cette perte, cette dépense, cette trace fragile qui se fait mot de passe vital et s'embrase comme une mèche explosive d'homme à homme.

Quel péril apprend à conjurer la littérature dans toute sa puissance et son affirmation singulière, comme les lettres françaises l'ont fait et le font par leur survie dans leur errance nomade dans le monde au gré des lecteurs, par cette participation sensible universelle de l'intime à l'intime, ainsi que le dirait Kant, mais il faut ajouter impérativement, au risque de la contradiction ou de la dénégation, pas plus et autant que toute autre littérature digne de ce nom?

N'est pas l'hégémonie, la domination, la recherche de la priorité, de la prééminence, le goût du classement, de la hiérarchie, le combat à mort pour posséder vaincre et triompher, autant que la faiblesse, la misère de la soumission devant toute autorité quelle qu'elle soit?

N'est-ce pas très exactement contre cette maladie humaine mortelle que lutte cette force, tout à la fois et sans contradiction, formatrice et critique, qui rapproche à bonne et juste distance, équilibre les libertés, fait jouer leurs différences dans un différend qui œuvre, une agitation diffractante, critique, ce *Cycéon*, ce breuvage qui, selon Héraclite doit être sans cesse agité mélangé, un vrai cordial, un remède qui est la santé même: cette vitalité, éclatement en écho, « mimétique », des vies singulières qui s'embrasent l'une par l'autre, au contact sans possession ou domination. Liaison dans la déliaison. Toute la culture lorsqu'elle est partage sensible universel du plus intime: la liberté sans prix, sans égal, égale pour tous.

On osera redire « l'intérêt » de constater que c'est bien en littérature, dans la grande époque du roman français, du « romantisme », le genre même du mélange, de la mêlée à la fois terrible et heureuse, révolutionnaire, des genres - autant sociaux que strictement littéraires - que l'anthropologie de la crise mimétique, de la violence originaire universelle et de tous ses avatars religieux, autant désastreux que rédempteurs, va chercher ses exemples déterminants.

Tout ne se passe-t-il pas comme si ces témoignages exceptionnels qui semblent valoriser la même littérature dans sa lettre lui reconnaissait une priorité inquiétante, originaire, oserait-on dire, comme expression de l'esprit même de la violence destructrice du monde ?

Un tel message sur le rapport élémentaire et destructeur de l'homme avec l'homme qui conduit à sa transposition rituelle, victimaire et symbolique et que seul peut dépasser et

« justifier » la révélation évangélique, n'implique-t-il pas que la littérature elle-même et sa affirmation profane propre soit sacrifiée, « humiliée » dans cette purification religieuse qui prétendrait être sa vérité supérieure, l'amour réelle qui donne sens, convertit, civilise, élève un amour sauvage, errant, dissipant, dispersant?

Mais cet amour rédempteur ne fait-il pas fi, tout simplement, de cet amour réparateur, vivifiant, qu'est l'amour littéraire, l'amour de la littérature, l'amour que cultive la littérature, qu'elle nous enseigne, dont elle transmet le cœur, le feu, la flamme, d'âge en âge, d'homme à homme? La littérature, *les humanités*, ce qui cultive l'humain comme tel, le rend plus humain: *humaniora*.

Automne libéral et liberté printanière

À vrai dire, cette théorie anthropologique proclamée, écartelée par cette tension extrême entre sa volonté de validité universelle et son point de vue étroitement psychologique, mais aussi entre sa source, son matériau littéraire et son inspiration religieuse, généralisant dans l'histoire des sociétés et la totalité de l'espace social cette violence mortelle du solipsisme à plusieurs, rachetée par la foire ne pourrait-elle pas faire l'objet d'une critique historique sinon politique, ou encore idéologique?

Max Weber avait rigoureusement décrit les implications religieuses, dans la société protestante, de la recherche humaine du gain, de la conquête et de la réussite sociale et économique, façon moderne de se sauver par les œuvres ou du moins d'en espérer gagner la faveur divine.

Vouloir considérer la littérature comme reflet du désir de désir, de la passion de conquête et de possession et penser l'amour évangélique comme rachat ne serait-ce pas contribuer à approfondir cette enquête?

Si, ce qu'on pourrait désigner peut-être comme une anthropo-théologie dialectique du désir, naît et se développe dans une prestigieuse université américaine, cette théorie ambitieuse ne pourrait-elle pas apparaître comme un *reflet*, plus ou moins obscurément et à son insu, de l'esprit de concurrence exacerbé, la terrible violence de la société capitaliste moderne, cet *individualisme possessif*²⁴ qui fait de la loi du marché, et de la lutte de tous contre tous, le principe même d'une vie sociale pensée, « réglée » à partir du désir, de l'amour — propre et de l'intérêt particulier, non d'une volonté raisonnable de contrat?

Comment ne pas être tenté de situer, sans doute dans une proximité très diffuse, cette vue sur le malheureux destin du désir humain très nouveau monde, dans l'orbite très mondiale du libéralisme²⁵ *anti lumières*, cette justification de l'ordre de fait du monde, de son désordre établi, la vérité universelle de la guerre inexpiable de l'homme contre l'homme dans sa version apparemment pacifique, hypocrite, celle du monde des affaires, de l'argent, du gain, du profit et de toutes les formes perverses de la domination dans le monde dit démocratique, où l'égalité apparaît comme la meilleur chance pour la concurrence et la libre

24 | MACPHERSON, C.B.
La théorie politique de l'individualisme possessif.
Paris: NRF, 1971
(traduction française).

25 | STERNHELL, Z.
Les Anti-Lumières.
Paris: Fayard, 2006.

entreprise de remettre en jeu en permanence l'ordre et la hiérarchie des hommes sous la protection et le regard bienveillant de Dieu qui récompense ainsi ses élus?

Mettre les valeurs aux enchères, réduire la complexité du jeu des passions humaine à la guerre économique radicalisée et essentialisée dans la nature même de l'individualité psychique, c'est inévitablement ramener la culture à ce jeu à la vie à la mort de la confrontation concurrentielle.

Dans une mise en scène saisonnière et automnale, très convenue, décidément naturaliste, de la production culturelle française, du pays du vin et des fromages, présentée non comme le supplément d'âme mais comme le complément en poids de papier pour envelopper la récolte vinicole, un journaliste de *Time Magazine*²⁶, dans un article qui fit bavarder, annonce pas moins que *La mort de la culture française* après avoir affiché le titre de Proust en draperie funèbre.

26 | Donald Morrison, 21 novembre, 2007.

L'article se lirait comme le simple résumé journalistique d'une enquête sociohistorique occasionnelle s'il ne témoignait dans sa présentation et son ton d'une confusion des genres à la mode, assez révélatrice. Le ton est à la fois celui du juge historique, du maître du Temps (*Time*), de l'oracle mondialisé parlant anglais, et celui du spécialiste qui dans un seul geste magistral diagnostique une maladie fatale, déclare un décès sans s'interdire pourtant de donner des conseils condescendants de survie à une morte avérée.

Et effectivement la culture française est bien morte et enterrée si elle ne surnage, dans cette marge journalistique, qu'en titre qui se veut posthume, *La recherche du temps perdu*, inscription sur un tombeau. L'ange du jugement dernier n'observe que des soubresauts d'agonie, une agitation incohérente dans les chiffres extravagants des publications d'automne de romans, de la production annuelle de rentrée littéraire qui s'exporte si peu, qu'on ne daigne traduire de l'étranger.

Le médecin légiste, dans le même constat accablant, aura relevé comme vanité de prothèses et placebos, les subventions et interventions de l'état autour de la culture gauloise, qui ne sauraient qu'avoir aggravé la déchéance de la moribonde, la privant de sa liberté de défense et d'attaque, d'initiative percutante sur le marché mondialisé de la bataille des cultures, si celles-ci sont entrées dans l'arène du combat à mort du libre jeu de la concurrence, des comparaisons de chiffres de vente et des succès mesurables et quantifiables.

La culture française est morte s'il n'en reste qu'un titre vide et si elle survit, pour le journaliste, ce ne peut être que dans ses pauvres efforts pour rejoindre le grand magasin des rebuts, des dépenses inutiles et du trop plein de feuilles mortes et de civilisations défuntes qui se ramassent à la pelle comme le dit bien la chansonnette bien française.

La littérature — et la France en qui elle s'incarnait exemplairement — ne serait plus qu'une chose passée, comme l'art pour Hegel, un temps d'économie non rentable, inutile et sans profit, incapable de faire fructifier un capital: un monument dont la grandeur n'est que celle des ruines: la France est la première destination du tourisme mondial. Recherche du temps perdu, ne serait-ce pas l'affiche alléchante d'un tour operateur pour l'ancien monde?

Jean Maurel

LIBERTÉ, ÉGALITÉ... LITTÉRATURE: REMARQUES CRITIQUES MARGINALES DÉSORDONNÉES SUR LA
CRISE PRÉSUMPTIVE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE À L'ÉPREUVE DE LA MONDIALISATION

267

Dans ce bilan catastrophique, curieusement, l'enquêteur n'omet pas de relever cet élément de décadence dans lequel il veut voir un signe futur de renaissance : l'extraordinaire ouverture française sur la multitude humaine du dehors, les cultures étrangères, dont témoigne le grand nombre des traductions dans le pays même. Repentir ultime pour un si sombre bilan? Au moins qu'il ne s'agisse d'un coup de grâce: la fameuse culture française sera sauvée du dehors, par l'entrée du monde en elle. Quel monde? Déjà, celle de tous ces attendris visiteurs de passage, mais la parodie d'automne littéraire qui ouvre l'article et a permis au guide touristique d'introduire la métaphore des vendanges, allant de soi au pays des vins et des fromages, lui inspire la chute rhétorique d'un véritable *temps retrouvé*: cette greffe indispensable qui doit redonner vie à une culture moribonde, sans fruit, ne renvoie-t-elle pas à celle que subirent les pieds de vigne français après la crise du phylloxera par les plants... américains!!!!

En d'autres termes, cela signifierait que seule la « culture » libérale américaine qui délivre du contrôle de l'état permettra de *changer la manière de penser française* cette manie de trop penser et de refuser de confondre monde culturel, *humanités*, et monde des affaires.

Mais peut-être l'idée d'une décadence de la culture française a-t-elle quelque légitimité, si on accepte de reconnaître la fallacieuse idée de sa grandeur passée ramenée et réduite à l'utilisation politique, le monnayage idéologique, hégémonique, nationaliste de la richesse sans prix des œuvres et des livres, fiction édifiante toute de montre et de parade, trahissant et pétrifiant sous le monumental une agitation intellectuelle et artistique intense qui n'a cessé d'impliquer l'ouverture, le partage, la communicabilité *universelle* de cette expérience vive et vitale de la liberté égalité ?

Une pratique qui n'a rien à voir avec une universalisation formelle qui imposerait un ordre établi républicain, des Lumières irrespectueuses des singularités et des différences, expression d'un rationalisme scientiste et réducteur. Comment a-t-on pu attribuer par exemple à Victor Hugo un idéal humain abstrait, irrespectueux de la diversité, moralisant et positiviste, finalement nationaliste, en faire le prêtre laïc paternaliste d'une République bourgeoise édifiante?

La littérature n'a pas échappé à cette appropriation idéologique qui pervertit l'éducation, assujettit l'école, en simplifiant par un hypocrite souci pédagogique, la complexité vivante des textes, enfermant l'auteur dans la tradition nationale, oubliant son extraordinaire ouverture sur les cultures étrangères, ainsi, les autres cultures allemande ou anglaise, chez Victor Hugo, et par exemple son intense fréquentation de l'œuvre de Shakespeare. Mais, plus profondément encore, ne faut-il pas souligner l'importance de cette volonté de sollicitation foncière de la « belle langue » française, symbole par excellence du conservatisme et de la « distinction » nationale, dont les digressions sur l'argot sont comme des encouragements obliques à engager les faits de langue dans la mêlée démocratique, à mettre un bonnet rouge au vieux dictionnaire et à chanter le ça ira pour interrompre la cérémonie du jeu bien pensant de la syntaxe?

Moquer le débordement de publications et de manifestations artistiques, dénoncer la protection étatique de la culture c'est non seulement parler de la culture de haut, de l'extérieur et superficiellement mais c'est souterrainement vouloir imposer un modèle libéral, la loi du marché sous prétexte de libérer un pays fermé sur soi et ses valeurs perdues et mortes. C'est ne pas comprendre que cette exubérance témoigne de l'ouverture démocratique de l'expression, autant de l'écriture que de la lecture, et que cette protection n'a rien de dirigiste mais défend au contraire le déploiement et l'ouverture franche, bien française, de cette expérience pour tous et chacun de l'art, sans préjuger de la qualité des effets, sans privilégier du tout « l'intérêt » national, mais tout différemment, pour jouer humoristiquement mais fermement, avec toute la vigueur de la bonne guerre, de l'« exception », en faire comme un drapeau insurrectionnel universel dressé contre tous les dogmatismes et les obscurantismes, autant des fanatismes que du mercantilisme des valeurs.

Qu'est-ce que la littérature sinon ce bariolage, ce foisonnement en tous sens et de toutes couleurs, de lignes, de signes, de mots, de passions, de vies, cette mêlée universellement transcrite, réécrite, traduite, qui passe toutes frontières sans les nier, pénètre les intimités des lecteurs qui n'en finissent pas de réécrire chacun pour soi ce qu'ils déchiffrent, dans cette fête mimétique sans modèle établi, sans origine ou fin, cette danse palpitante des cœurs qui apprennent les uns aux autres, les uns par les autres, également pour tous, l'imitable et incomparable liberté ?

Conclure *Les Mots*²⁷, pour l'écrivain Sartre, ce n'est pas signer une biographie par une proclamation politique, c'est tout simplement *écrire* pour être lu, témoigner de cette valeur *surnuméraire* de la littérature, des *mots*, pour celui qui, comme le poète *refuse d'utiliser le langage*²⁸, de nommer: *écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté*, cette étrange valeur égale pour tous, exigence, appel d'une liberté à une autre liberté, provocation envers la liberté de tout autre, défi déconcertant qui a la *générosité* d'un *don*, venant d'un homme, *tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui*.

À coup sûr, un tel jeu gratuit, égalitaire et vivant avec la valeur, au nom de la littérature, pourrait déconcerter celui qui croit que la culture est un champ de bataille avec des gagnants et des perdants, des vaincus et des vainqueurs, où l'on apprend à réussir, à se faire plébisciter, plus que publier, où tout a un prix. Le journaliste pourra toujours se moquer de « l'exception » française.

Sartre, lui, se contenta de refuser le prix Nobel, l'année de la publication des *Mots*.

27 | SARTRE, J.P. *Les mots*. Paris: NRF, 1964.

28 | SARTRE, J.P. *Qu'est-ce que la littérature*. Paris: NRF, 1948.

*La précarité du littéraire: lectures
des Fragments du métropolitain
de Jeanne Truong*

Daniel S. **LARANGÉ**

Académie d'Åbo.
Turku, Finlande.

À Jean Fabre qui assiste à un
monde en déliquescence

Le monde semble voué à la précarité, à l'en croire Zygmunt Bauman. Cet état est celui de la postmodernité où la mondialisation engage l'univers au nomadisme généralisé, tant dans ses déplacements que dans ses actions, opinions et croyances. L'effacement de la sédentarisation favorise la standardisation en provoquant la *fragmentation* de la vie.

Quel impact cela a-t-il sur l'écriture de l'extrême contemporain ?

L'ouvrage de Jeanne Truong, *Fragments du métropolitain* propose une réflexion littéraire sur la précarité liée à la société de consommation sous un régime néolibéral. Il s'agit de montrer comment l'économie des « crises » à répétition, qui fracture une société incapable de payer plus longtemps les factures, morcelle l'économie d'une écriture en train de se fragmenter et de se nomadiser. Le train de la vie s'est accéléré et le narrateur du métro n'est plus que le spectateur désorienté de la déliquescence du sens.

La métaphore métropolitaine

Jeanne Truong a séjourné au Maroc en compagnie des deux photographes Vincent Ohl et Arnaud Childéric pour aller à la rencontre des enfants des rues et ils ont signé un album en 2006 intitulé *Maroc: enfants des rues*¹ qui a obtenu un prix à l'UNESCO.

1 | TRUONG, Jeanne, OHL Vincent, CHILDÉRIC, Arnaud. Maroc: *enfants des rues*. Paris: Marval, 2006.

2 | TRUONG, Jeanne. *La Nuit promené*. Paris: Gallimard, coll. "L'Infini", 2005.

3 | MAFESSOLI, Michel
Mafessoli et PERRIER, Brice.
L'Homme postmoderne.
Paris: Bourin, 2012.

En 2010, les éditions Beauchesne publient un roman dont la rédaction s'est étalée sur près de dix ans. *Fragments du métropolitain* reprend les thèmes de la précarité et de la marginalité pour les développer sous la forme de fragments, faisant alors pendant aux clichés de l'album précédemment paru. L'errance qui caractérise son univers est celle déjà omniprésente dans son premier « romanpoème » *La Nuit promené*², où la narratrice fraîchement arrivée dans la métropole déambule dans les rues, égrenant sa vie de nomade dans les strates de la ville, se perd et se heurte à la civilisation qu'elle ne comprend pas. Elle trébuche, se blesse, néglige la laideur et traque la beauté dans les recoins des pierres, rencontre des hommes et surtout des livres, allant là où ses pas l'entraînent; elle ouvre les yeux et s'invente le monde tel qu'en elle-même elle le ressent. Rédigé sous forme d'aphorismes qui n'en sont pas, ce roman trace les voies d'une nouvelle culture postmoderne de l'altérité et de l'immédiateté. Il dénonce la course à la rentabilité qui caractérise la vie moderne.

Avec *Fragment du métropolitain*, la narratrice se plonge dans les couloirs et les wagons du métro afin de dire, par métaphores, allégories et paraboles ce que signifie et désignifie la vie à la surface et à l'extérieur. Les bas-fonds témoignent alors de l'intériorité de la postmodernité et des précarités sociale, économique, morale, psychologique et spirituelle qui caractérisent notre extrême contemporanéité. L'emploi prédominant du présent de l'indicatif permet justement d'explicitier ce qu'indiquent en sous-sol les fondements de notre société néolibérale laquelle réprime pourtant toute liberté sous le prétexte de la constante menace des crises à répétition. Car l'homme postmoderne, ce sédentaire qui voit sa vie basculer dans un nomadisme généralisé, à force de voir changer son environnement, ses tâches, ses fonctions, sa nature, sa situation, etc., est bien un SDF en sursis³.

La métaphore de métro, réseau local par excellence permettant à la foule anonyme de se déplacer sans bouger, témoigne justement d'un problème global, à savoir la mondialisation, échange des hommes et des produits, sans qu'aucun déplacement ne lui soit imposé. Le discours romanesque prend le relais poétique de la dénonciation sociologique. Le métro est précisément ce progrès technique de la modernité conçu pour optimiser la rentabilité des foules laborieuses; or le métro est aujourd'hui devenu également le dortoir de ces hommes tombés en panne et dont l'inactivité est devenue l'activité principale. Ainsi le sociologue Zygmunt Bauman déclare-t-il:

Le progrès triomphant de la modernisation ayant atteint les territoires les plus reculés de la planète, pratiquement la totalité de la production et de la consommation humaines étant désormais relayée par l'argent et le marché, et les processus de marchandisation, commercialisation et monétarisation des moyens de subsistance des êtres humains ayant pénétré chaque coin et recoin du globe, des solutions globales aux problèmes causés localement, ou des issues globales à des excès locaux, ne sont plus disponibles. En fait, c'est tout le contraire : tous les pays (y compris, notamment

*ceux qui ont atteint un très haut niveau de modernisation) doivent supporter les conséquences du triomphe global de la modernité. Ils sont maintenant confrontés à la nécessité de chercher (en vain, semble-t-il) des solutions locales à des problèmes dont la cause est globale.*⁴

Une conséquence immédiate pour la littérature de l'extrême-contemporain est la prédilection de l'anecdote, du récit court, de la saynète, de la brève des comptoirs sur les formes plus longues et complexes. Néanmoins elle gagne brusquement une dimension et une portée universelles. Même quand le récit prend des allures d'épopée, offrant un « amas » de lecture sous forme de pavé, les propos finalement anodins se limitent à exprimer l'universalité qui, en régime de postmodernité, se concentre sur l'aspect à la fois éphémère et minimaliste des récits qui se contentent de « bricoler » et « recycler » des matériaux de seconde main ou de rebut. Telle est aujourd'hui la crise des récits⁵. En outre, Bauman approfondie sa description critique de la société contemporaine:

Pour abrégé cette longue histoire, la nouvelle plénitude de la planète signifie essentiellement une crise aigüe de l'industrie de débarras des déchets humains. Alors que la production de déchets humains se poursuit sans faiblir, et atteint de nouveaux sommets, la planète se trouve à court de lieux de décharge et d'outils de recyclage.

*Comme pour rendre cette situation, déjà très préoccupante, encore plus complexe et menaçante, une source nouvelle et puissante d'« êtres humains rejetés » s'est ajoutée aux deux premières. La globalisation est devenue la troisième – et actuellement la plus prolifique et la moins contrôlée – des « chaînes de production » de rebut humain ou d'êtres humains rejetés.*⁶

La précarité menace chaque être humain de se retrouver un jour, sans préavis, renvoyé dans les rebus et de fragmenter justement cette vie qui semble en général si solide et homogène. La narratrice-personnage décide de parcourir le métro parisien, empruntant toutes les lignes, découvrant tous les tunnels, explorant le moindre couloir, à la rencontre de cette « masse » travailleuse qui tôt le matin jusqu'aux dernières heures de la nuit voyagent dans l'obscurité.

On ne peut aborder la réalité sociale ici que sous l'angle de la fiction. Chaque réalité a son décor. Voilà à quoi ressemble celui de la masse laborieuse. Mais même dans cette concentration de sueur, il y a une distribution de rôles plus ou moins favorables. Il suffirait à chacun de tourner la tête pour modifier cette distribution. De nombreux rêves se déroulent pour ainsi dire dans le même espace. Cette difficulté du cou est la

4 | BAUMAN, Zygmunt, *Vies perdues: la modernité et ses exclus* (1^{re} éd. 2004), trad. Monique Bégot. Paris: Payot, 2009, p. 18-19.

5 | GONTARD, Marc. *Écrire la crise: l'esthétique postmoderne*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2013.

6 | BAUMAN, Zygmunt. *Vies perdues: la modernité et ses exclus*, op. cit., p. 19.

7 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*. Paris: Beauchesne, 2010, p. 18.

marque d'une incapacité à imaginer d'autres vies hors de son champ de vision. Le manque de souplesse de la tête est déjà un signe d'assujettissement et de condition sociale⁷

7 | TRUONG, Jeanne.
Fragments du métropolitain.
Paris: Beauchesne, 2010,
p. 18.

Le métro devient alors l'espace symbolique de l'endoctrinement des masses et reflèterait ainsi un état de la société française, voire du monde. Les hommes y circulent sans rien voir si ce n'est eux-mêmes en tant que masse humaine formatée à partir de la peur de se retrouver pareils aux marginaux qui s'y sont installés à demeure.

8 | TRUONG, Jeanne.
Fragments du métropolitain,
p. 19.

Alors, cet ordinaire me rappelle toutes sortes de misères, misère de la répétition, misère des habits, misère du travail, misère de la consommation. Me voici gisant comme un cadavre sans personnalité, un mannequin sans âme, le regard errant sur la mécanique d'un escalator, sur les lignes qui se referment sur elles-mêmes. Je n'ai que trop conscience que le métro est marqué par l'absence de paysage, de fenêtre, par l'omniprésence de la masse, l'intarissable flux des hommes.⁸

9 | TRUONG, Jeanne.
Fragments du métropolitain,
p. 44.

Il est le « cliché » même de ce qu'est devenue la vie en société. Lieu commun du vide qui sépare « entre la maison et le monde »⁹.

10 | TRUONG, Jeanne.
Fragments du métropolitain,
p. 52.

La carte du métro est tissée de 14 lignes. C'est dans ce lieu commun que des milliers de gens circulent, mangent, boivent, dorment, marchent, se pressent. Il n'y a qu'à regarder autour de soi pour se rendre compte que les gens viennent ici du monde entier. Le cosmopolitisme de la France crève les yeux. Un véritable condensé des couleurs de l'humanité. Mais, cependant, il n'y a pas de hasard. La plupart des usagers ont un lien historique avec la France. C'est la conséquence directe de son colonialisme. Et ce n'est pas non plus un hasard si l'on retrouve tous ces gens dans les souterrains.

L'histoire se continue sous cette forme. La réalité est si littérale qu'on a du mal à l'énoncer sans un sentiment pitoyable de trivialité. Elle est devenue cliché, perdant pour cette raison de son intérêt. Il faut faire un effort pour lutter contre son envie de silence. L'évidence de la vérité donne envie de s'auto-censurer tant elle fait honte au désir naturel de création.¹⁰

Ces ostraca rassemblés dans un même recueil sous forme romanesque sont autant de tessons de poterie brisée qui témoignent de morceaux de vie commune à l'ère d'une civilisation amenée à disparaître sous terre. Chaque épisode est réduit à des symboles que le lecteur est appelé à reconnaître à partir de ses propres fragments de voyage. C'est le « discours social » formé des « bruits » et des « échos » qui hantent notre propre inconscient collectif qui

(res)sort par la bouche des voyageurs de fortune, excédés par les abus répétés dont ils sont les victimes anonymes. Ils lâchent ces mots que tous pensent sans toujours oser les dire¹¹. Comme le montre Perry Anderson, le postmodernisme devient par excellence le règne de l'imaginaire populaire dévoyé par la marchandisation de la culture, sur fond d'inégalité exponentielle¹².

*Hier soir, c'était la veille du jour de l'An et le wagon, surchargé d'étrangers qui ne sont d'une manière que les enfants directs de la France, ses bâtards, ses créations, hurlant, chabutant, désespérés de passer minuit dans un métro, essayant pourtant de rester bon enfant, avec son humour noir, se calmant pour faire bonne figure, déracinés dans le tunnel instable alors que le réveillon est une soudure d'amis, de voisins, de parents dans un lieu protégé, un lieu d'amour ; ça n'échappe à personne et une fille noire a bien crié sa frustration, ça va bientôt être la nouvelle année et je suis dans un wagon ! C'était un cri de désespoir qui parlait pour nous tous.*¹³

Le « discours social » ne s'exprime finalement que dans les souterrains de la ville, loin des oreilles et du regard des gouvernants. L'allégorie est manifeste : la « masse » est emportée dans un train *d'enfer* sans pouvoir agir en liberté, alors qu'à la surface la démocratie prétend briller de mille feux. Tandis que le champ lexical de l'insatisfaction (« désespoir », « frustration ») couvre le conflit latent qui règne dans une société exaspérée, le « lien social » tellement valorisé par les (hommes) politiques – qui n'ont plus rien d'humain – est artificiel, voire un « bricolage », comme le montre la métaphore de la « soudure d'amis, de voisins, de parents », et que le « déracinement » est généralisé faute de cult(ur)es commun(e)s.¹⁴

Nous allions vers Trocadéro pour trouver un lieu d'ancrage, admirer les feux artificiels de la Nation, qui, hélas, cette année, n'auront pas lieu car, en prévention des exactions de la racaille, on les a supprimés. On a retiré le joujou du peuple, en signe de revanche de l'État sur le mauvais comportement de ses sujets. Les pauvres enfants de la Nation qui comptaient tellement sur ce divertissement, apprenant la mauvaise nouvelle dans les wagons mêmes, repartent bredouilles, sans destination, flottant entre deux stations. Tout cela pour raison de propagande, pour semer la haine, apprenant au peuple à se détester lui-même, à se diviser. À force de transformer le sens des rituels, les moments de communion et de paix en guerre, on crée les pires catastrophes et ceux qui ont fait cela ne pourront pas dire qu'ils ne savaient pas [...].

*On nous traite comme des chiens ! On nous utilise même le jour de l'An car ce pays n'a cessé d'être en guerre, à l'extérieur comme à l'intérieur. Nous sommes à nous-mêmes nos ennemis, la racaille, le bourgeois, les gens de couleur, les blancs, le pauvre, le capitaliste, la femme, l'homme, ça n'en finit pas dans cette logique.*¹⁵

11 | ROBIN, Régine. « Le discours social et ses usages », In: *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 2, n°1, 1984, p. 5-17.

12 | ANDERSON, Perry. *Les Origines de la postmodernité*, trad. Natacha Filippi et de Nicolas Vieillescazes. Paris: Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2010.

13 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 53-54.

14 | Le thème du « religieux » qui secoue la société française témoigne de l'artificialité des « liens sociaux » dans un espace où les cultes et les cultures sont entassés, parqués, les uns sur les autres, sans véritable imbrication. Le paradoxe qui en ressort est qu'à force de prétendre « pacifier » les divergences sociales, les différends mis davantage en exergue. Le célèbre principe militaire de l'historien latin Végèce est inversé: *si vis bellum, para pacem*.

15 | TRUONG, Jeanne.
Fragments du métropolitain,
p. 53-54.

16 | JAMESON, Fredric. *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry. Paris: ENSBA, coll. « D'art en questions », 2007.

17 | CRÉPON, Marc.
La Culture de la peur: démocratie, identité, sécurité. Paris: Galilée, 2008.
BAUMAN, Zygmund. *Liquid Fear*. Cambridge: Polity, 2006. VIRILIO, Paul: *Ville panique: Ailleurs commence ici*. Paris: Galilée, 2003 et *L'Administration de la peur: entretien avec Bertrand Richard*. Paris: Textuel, 2010.

18 | TRUONG, Jeanne.
Fragments du métropolitain,
p. 60.

L'ère postmoderne se caractérise donc par le paradoxe de la frustration. La société offre des services qu'elle n'assure pas vraiment. Le langage se dédouble puisque la parole n'est plus tenue par personne. L'unité des peuples se construit sur la culture de leur antagonisme : *divide ut regnes*, car ce principe stratégique cultive les différends sociaux comme l'expression d'une prétendue différence culturelle.¹⁶

La précarité de l'humanité

La culture de la peur et de l'abrutissement, le culte des apparences et des oppositions, la pratique d'une démocratie silencieuse face aux diktats des marchés¹⁷ annoncent la précarité même de tous les voyageurs, car ceux qui s'engouffrent dans les bouches de métro sont autant de candidats tout formatés à la marginalisation.

*Le marginal n'existe pas. Celui qui souffre, oui. Celui qui prend la forme de sa souffrance et qui sacrifie sa parole au profit de son malheur, oui. Ayant perdu l'espoir de communiquer avec les mots, il fait le sacrifice de son corps, le transforme en une formule claire et énonçable de son mal-être, oubliant que ce n'est pas le problème d'avoir de bons yeux, mais celui d'avoir la volonté de voir. La parodie la plus experte de soi-même est le résultat d'un processus psychologique à l'origine duquel un homme demande une consolation.*¹⁸

Le paradoxe est atteint lorsque la masse est formée principalement de marginaux qui imposent leurs normes en règle générale. L'unification se réalise donc par la somme des différences et il est devenu normal d'être anormal. Les repères identitaires sont en train d'éclater de sorte que les valeurs de l'humanisme sont aujourd'hui les contre-valeurs du post-humanisme. La précarité qui marginalise est désormais la norme sournoise dominante. C'est pourquoi nous sommes tous devenus des « étrangers autochtones » dans un monde « mondialisé »! C'est pourquoi il est désormais « normal » de voir les bancs du métro et certains quais remplis d'une population abandonnée à la misère, à l'alcool, aux drogues, à la saleté, à la mendicité, au vol, au racket, au sermon public, aux injures, à la haine, à la jalousie... L'anormal est entré dans les mœurs car cette monstruosité ostentatoire témoigne de notre propre monstruosité collective et intérieure.

On n'a pas affaire à des monstres, à des natures en dehors de la sienne. En côtoyant ces galeries de portraits, traversées par tant d'étrangers autochtones, je ne fais que descendre au cœur de la nudité humaine. Ce ramassis d'hommes, ce sont mes contemporains, et aucun masque n'entrave la vérité, voilà ce que nous serions sans secours autre que nous-mêmes si nous étions sans famille, sans amis, sans argent, sans maison, sans pays, des hommes en fuite, des expatriés, des habitants du sous-sol. Ce sont eux qui représentent les hommes les plus primitifs, les plus originaires d'entre nous.

*C'est par le bas qu'on se regarde sans illusions et qu'un amour profond et sauvage, un amour de mère tressaille dans la conscience de notre incommensurable fragilité. Et cet amour est au fond notre noblesse, car, s'il brille encore, c'est qu'il a survécu à la haine de soi-même, à la haine du faible.*¹⁹

Le voyageur est pareil à un somnambule et la fatigue pollue l'atmosphère de ces dormeurs ambulants. L'humanité y apparaît comme exténuée. Elle avale et recrache ses derniers souffles de vie, comme elle n'est plus, au mieux, qu'une bête de somme²⁰. Toute une poétique de l'épuisement parcourt l'ensemble de ces textes:

*Chère petite porte contre laquelle je m'appuie envers et contre tout, tu soutiens ma tête chancelante, mon corps fatigué, vitre fraîche où j'écrase ma joue en feu, je m'écroulerais sûrement si je ne pouvais dormir contre toi, un instant.*²¹

*Rien de plus beau qu'une tête endormie, abandonnée sur le dossier d'un banc de métro. Contre le rebord d'une fenêtre, la lumière crue ne vient pas à bout de la fragilité des yeux fermés par les brumes du sommeil. De temps en temps, un filet de bave...*²²

C'est même toute une ontologie du monde postmoderne qui s'y écrit. Le métro devient le métrono(r)me qui rythme notre vie urbaine. Même plus: il sert de norme à toute une frange de la société condamnée à circuler dans le sous-sol de la « ville des lumières ».

*Il est évident qu'on ne flâne pas dans les tunnels, on passe, on se presse, on avance. Qui donne le tempo ? D'où vient le métronome ? On avance, on avance, toujours et encore, on avance.*²³

Il est le lieu de toute *ek-sistence*, effacement de soi-même²⁴, retraits dans lequel la masse peut se réfugier un instant pour retrouver son anonymat protecteur²⁵. L'homme devient ainsi un « rat » contraint à vivre dans la mesquinerie propre à « l'homme du sous-sol » de Fédor M. Dostoïevski. Sa vie est liée aux « trous » du *gruyère* parisien.

*De même, le vide existentiel que tout le monde éprouve à Paris n'est pas seulement une projection mentale, elle est l'influence physique du grand trou dans lequel on a construit le métro.*²⁶

Une petite fable brodée autour d'une rencontre sert de réflexion, mais la narratrice s'est déjà déshabituée à penser car la fatigue constante et la dépression, maladie du siècle²⁷, démocratisation de la mélancolie des Romantiques et du malaise des symbolistes fin-de-siècle,

19 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 61.

20 | MEŠTROVIĆ, Stjepan G. *Postemotional society*. London/Thousand Oak (Ca.): Sage, 1997, p. 26, 33, 110, 125.

21 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 79.

22 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 52.

23 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 84.

24 | HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993, p. 52-62.

25 | BEAUFRET, Jean. *De l'existentialisme à Heidegger: introduction aux philosophies de l'existence* (1^{re} éd. 1971). Paris: J. Vrin, coll. « Problèmes & controverses », 1986, p. 91-99. KOCKELMANS, Joseph J. « Language, meaning, and ek-sistence », In: *On Heidegger and language* (1^{er} éd. 1972), ed. Joseph J. Kockelmans. Evanston (Ill.): Northwestern University Press, 1980, p. 3-32.

26 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 52.

27 | EHRENBERG, Alain. *La Fatigue d'être soi: dépression et société*. Paris: Odile Jacob, 1998 et *La Société du malaise*. Paris: Odile Jacob, 2010.

l'en empêchent. Un voyageur attire son attention sur le « miroir » qu'offre le métro en tant que « spectacle » où chacun devient à la fois le spectateur et l'acteur de son propre récit. La communication s'est tarie dans les transports en commun, dans cette activité de déplacement qui aurait dû permettre les rencontres mais qui favorise plutôt l'isolement.

— *Observe bien, me dit-il, il ne se passe jamais rien dans le métro. Tout le monde se regarde, mais, ce qui préoccupe chacun, c'est sa station même s'il n'y a rien qui l'attende à la sortie. Voilà, l'état d'audace et de communication de notre ville. N'y vois-tu pas l'apogée de l'esprit chrétien ?*

Je ne sais que répondre car je suis habituée à la frustration. Je comprends sa révolte. Les nombreux corps autour de nous pourraient échanger de la tendresse, se donner rendez-vous pour dormir et faire l'amour. J'ai appris depuis longtemps à ne pas trop les regarder comme des êtres réels. Cette retenue, j'avoue, a un effet négatif sur ma sensibilité. Il devient difficile d'avoir un désir spontané pour quelqu'un dans ces lieux ou d'avoir clairement conscience de désirer qui que ce soit. J'évite d'emprunter trop souvent le métro pour ne pas sentir cette anesthésie qui survient à force de barricade. C'est seulement par habitude, rien ne m'y oblige, ni le sentiment d'indépendance ni aucun interdit. Ce sont seulement les usages. Lui, c'est un homme très communicatif, un de ces hommes qui ne comprennent pas pourquoi les autres se refusent au bonheur alors que celui-ci est entre leurs mains.²⁸

28 | TRUONG, Jeanne.
Fragments du métropolitain,
p. 80-81.

29 | L'Association du locked-in syndrome, ou « ALIS », est une association française d'intérêt général loi 1901 créée en mars 1997 par Jean-Dominique Bauby dont l'objectif quotidien est de venir en aide aux personnes atteintes du syndrome d'enfermement et de faire avancer la recherche sur le locked-in syndrome en trouvant des solutions de vie adaptées aux patients.

30 | TRUONG, Jeanne.
Fragments du métropolitain,
p. 81-82.

Absence donc de communication à l'ère du tout-média. Le paradoxe est à son comble au point de verser dans le ridicule. La narratrice qui incarne chaque lecteur « comprend la révolte » de son interlocuteur inopportun. Toutefois cette « compréhension » n'a plus aucun effet car elle n'engendre aucune action collective concrète. La postmodernité a tellement industrialisé la nature humaine en l'aseptisant que même le « désir animal » a été effacé par une purgation de l'âme (*anima*). Il en ressort que l'humain perd sa « réalité » à force de s'individu(ALIS)er à excès²⁹. L'homme postmoderne est un autiste en puissance.

Je ne peux que l'approuver en songeant que nous sommes devenus une masse sans joie. La culture des médias nous a sucé jusqu'à la moelle, en nous enlevant la seule chose que même les aristocrates venaient chercher autrefois dans les bas-fonds, notre inépuisable vitalité, notre façon d'aimer, notre soif et notre faim. La phrase de Rilke me revient: "Que les pauvres demeurent pauvres". C'est là le seul espoir qu'on puisse formuler.³⁰

Tel est le paradoxe de notre modernité qui a construit le monde sur l'espoir du progrès comme source de bonheur. Plus le progrès avance, plus la dépression et le mal-être

étendent leur empire. L'illogisme gagne ainsi le cœur même de l'humanité. La narratrice incrimine ainsi les « médias » dont la fonction aurait dû être seulement médiatrice et non servir aveuglement un pouvoir oppresseur. Cet illogisme se retrouve même dans la manifestation totalitaire que prend finalement toute démocratie incapable de prendre de véritables décisions faute de réelles compétences³¹.

Les publicitaires et les hommes de télévision nous ont en partie volé notre principale source de richesse et de joie, l'instinct de notre pauvreté. Ce goût qui n'est pas donné à tout le monde. Cette nudité qui laisse l'homme avec ses expériences, face à sa mort. Ce n'est pas donné à tout le monde. Que nous soient rendus nos propriétés et nos mots d'affection, nos tournures populaires, nos phrases de consolation, nos "chériss", "mon sucre", "les yeux de ma vie", "ma princesse", "ma tourterelle", "ma rose", "mon cœur". La culture populaire est aux antipodes de la culture de masse. Elle a sa sagesse et sait ce qui est nécessaire à l'homme, l'amour, la tendresse, la solidarité. Mieux que le bourgeois, le pauvre, qu'il soit de condition ou de vocation, sait, par le simple fait qu'il peut, par les mots et le cœur, fabriquer de la joie. Il dépasse la métaphore matérialiste pour les plaisirs de l'esprit, sait que le monde matériel est la métaphore du monde spirituel. À sa manière, il parvient à un âge plus avancé et plus innocent [...].³²

Le récit exprime justement l'opinion de l'homme postmoderne sur son époque et sur l'effacement des liens sociaux. Les deux protagonistes tiennent alors un discours social nourri de la *doxa* populaire et exprimant la carence affective³³ qui contraste justement avec la (géo)politique de l'émotion rabattue par les médias. Plus l'émotion est mise en scène, plus elle s'émousse dans la vie quotidienne, car elle tend à mythifier les sentiments en les rendant alors inaccessibles au commun des mortels³⁴. L'humanité perd ainsi sa réalité et devient une « virtualité » en usant des affections pour en faire un spectacle de masse. L'essence de la culture populaire a fini par céder à une culture de masse, autrement dit à une production en masse.

Ainsi l'homme postmoderne s'est-il déshumanisé. Il n'est plus que le produit de la machine étatique, de la machine économique, de la machine sociale³⁵. Il n'en est plus que le carburant, nécessaire le temps de lui trouver un nouveau substitut.

Le métro est le miroir du monde moderne, la fin du village, quand l'homme s'adapte à la machine et refroidit son sang au contact des rouages et du flux perpétuel.³⁶

La précarité du littéraire

La précarité qui se manifeste par la fragilité et l'instabilité plonge ses racines dans la prière adressée à l'Absolu. Elle est issue du bas latin *precare*³⁷. Comme l'a montré Philippe Hamon, à la

31 | BRUNETEAU, Bernard. *L'Âge totalitaire: idées reçues sur le totalitarisme*. Paris: Le Cavalier Bleu, 2011. LÉCHOT, Pierre-André & STAMP, Alain. *Médias: quelle (télé) vision?* Marne-la-Vallée, Farel, 2006. FORRESTER, Viviane. *Une étrange dictature*. Paris: Fayard, 2000.

32 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 80-82.

33 | MAFESSOLI, Michel, *Homo eroticus: des communions émotionnelles*. Paris: CNRS, 2012.

34 | MOÏSI, Dominique, *La Géopolitique de l'émotion: comment les cultures de peur, d'humiliation et d'espoir façonnent le monde*, tr. François Boisivon. Paris: Flammarion, 2008.

35 | DYENS, Ollivier, *La Condition inhumaine: essai sur l'effroi technologique*. Paris: Flammarion, 2008.

36 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 83.

37 | En italien *pregare* et en occitan et catalan *pregar*.

suite de Paul Claudel, la littérature relève d'abord du discours épideictique: elle loue et blâme, distinguant le vil du noble, avant de conseiller et de juger. Cette précarité est en effet celle de l'écrivain qui affronte la faiblesse pour en tirer toute sa force. Cette confrontation avec soi-même comme un autre se réalise dans la prière où la vanité du moi, s'efface devant l'absolu du désir. En littérature, il s'agit de prendre au sérieux la nécessité du « Livre total » dont la modernité ne cesse de rêver et de faire le deuil. Tentative de réaliser le Livre total, qui, comme le pense Stéphane Mallarmé³⁸, ne saurait être que le livre de tous³⁹:

38 | MALLARMÉ, Stéphane, "Le livre instrument spirituel", In: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. « La Pléiade », 1965, p. 378-379.

39 | BOUCHETY, Éric. « Mallarmé et Boulez: la grande aventure intérieure », *Les Cahiers Stéphane Mallarmé 2* (2005), p. 5-32. Lise Dumasy, « Introduction », in: *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e-XX^e siècles*, éd. Lise Dumasy & Chantal Massol, Paris, L'Harmattan, coll. « Utopies », 2001, p. 14-15.

40 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 108.

41 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 113.

42 | EHRENBERG, Alain. *La Fatigue d'être soi: dépression et société*, p. 237.

43 | VIENNET, Denis. *Il y a malêtre: essai sur le temps et la constitution du soi contemporain*. Paris: L'Harmattan, coll. « La philosophie en commun », 2009, p. 171.

*Il me semble que la distribution des places entre les voyageurs constitue déjà le récit d'un livre. Il y a comme un Grand Livre dans cette loterie. Un Grand Livre qui ne cesse de se répéter avec le temps.*⁴⁰

La narratrice explore alors le métro à la recherche de ces fragments qui lui permettent de remonter le temps, le temps de la lecture, et faire le lien avec le lieu. Un détail, un mot attrapé à la volée, une impression sont autant de brèches qui conduisent à une réécriture fragmentée et fragmentaire.

*Des tables exposent les articles de déontologie médicale à la station Pasteur. Cela me fait penser que je viens de lire un livre sur Paracelse, je me dis que j'aimerais rendre hommage à cet homme admiré et haï. Ce génie qui a découvert une foule de choses dont le nombre n'est pas pensable de nos jours pour un seul homme. Ce genre de scientifique mystique a disparu de nos vies. Sa valeur d'exemplarité aurait été évidente dans ce trou, où les hommes vont et viennent pour un unique boulot, certains qu'il ne peut en être autrement.*⁴¹

Paracelse (1493-1541) est une des grandes figures de l'humanisme. Esprit rebelle et mystique de la Renaissance, il est aussi à l'origine de la modernité. Il est adulé par les uns comme un génie et par les autres comme un fou furieux. Il est le personnage humaniste par excellence chez qui la science se mêle à la philosophie et à l'ésotérisme. Il témoigne de ce désir d'absolu qui a disparu ou est simplement banni dans une société qui se complaît dans l'autosuffisance, la médiocrité et le minimalisme. Or l'exemplarité n'est plus de rigueur dans un monde de marginaux car la marginalité tire sa vertu de son exceptionnalité. En massifiant la marginalité, le relativisme finit par gangréner toutes les strates du réel et détruire toute aspiration à l'absolu. Cette destruction adopte justement la forme d'une implosion. Comme le montre Ehrenberg, explosion et implosion apparaissent comme les deux facettes du problème de l'« impuissance personnelle ». Celle-ci peut en effet « se figer dans l'inhibition, exploser dans l'impulsion ou connaître d'inlassables répétitions comportementales dans la compulsion »⁴². « La fatigue est donc la figure de cette impuissance à être soi. »⁴³

D'ailleurs si le fragment désigne de nos jours un bout, une brisure, un débris, un éclat, une miette, il renvoie également à la citation et à l'extrait. Le recueil de Jeanne Truong est constitué de fragments plus ou moins longs, d'une phrase à trois pages, disposée à première vue de façon aléatoire, de sorte que chaque fragment peut se lire avant ou après tel autre sans rompre la continuité sémantique du récit. Les genres s'y mélangent comme les gens s'engouffrent dans les wagons. L'apologue suit l'aphorisme après un portrait ou un poème en prose. La lecture a besoin de se singulariser:

*Partout, ici comme ailleurs, il y a le paradis et l'enfer, tout dépend de la façon d'interpréter ce qu'on a sous la main, de le re-fabriquer, cueillir des fleurs ou mourir dans un désert. Le chant des escalators à minuit vaut le chant des oiseaux à l'aube. Bien sûr, j'exagère un peu.*⁴⁴

Il en ressort que le texte est à la fois ésotérique et exotérique. Le « paradis » est le *pardès* (פרדס): méthode de lecture kabbalistique. Il signifie littéralement *verger*, mot qui partage la même origine que le terme gréco-latin *paradis*, désignant, dans la tradition juive, le lieu où l'étudiant de la Torah peut atteindre un état de béatitude. Quant à l'« enfer », il est ce lieu où les livres condamnés purgent leur peine à la Bibliothèque Nationale Française. Or « lire » qui se dit en allemand *lesen* et néerlandais *lezen* et qui signifie également *cueillir*⁴⁵, renvoie, d'après Martin Heidegger, à l'acte de la cueillette⁴⁶. Enfin le désert en hébreu est le *midbar* (מדבר), le lieu de la parole car c'est l'espace de transition, comme le métro, où le silence fait surgir la parole (*davar*, דבר). Dès lors l'écrivain, tel Paracelse, doit être sensible à la « langue des oiseaux »⁴⁷, autrement dit à la lecture intérieure et antérieure.

Cette fragmentation ou morcellement du texte sous forme d'ostraca répond localement à l'éclatement des individus et globalement à celui de la société postmoderne. Le sujet est brisé de l'intérieur car son horizon d'espérance est limité aux parois du métro. Il est alors démultiplié, jamais soi-même et toujours un autre.

Dans un compartiment, il y a une telle concentration d'être dissemblables. On croise des femmes et des hommes qui incarnent précisément l'enfant que l'on a été, l'homme ou le vieux que l'on sera. C'est parfois ma mère que je devine dans la femme qui parle à son enfant. Parfois, c'est l'enfant que je suis en face d'une grand-mère joviale. Et, dans les yeux de cette fille approchant de la trentaine, je reconnais ma sœur. Ce n'est pas de la jeunesse ou de l'adolescence en général, c'est de l'espèce particulière qu'on a été [...].

*Une vieille femme me fixe de ses yeux de chouette, reconnaissant certainement en moi celle qu'elle a été, sans doute traversée par des émotions que je ne sais pas encore lire. Chacun voit une chose différente en fonction de sa maturité.*⁴⁸

44 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 179.

45 | Le verbe *Λέγω* [légô] signifie d'abord *rassembler*, notamment dans l'Iliade et l'Odyssée *rassembler des os*, d'où *trier*, *compter*, puis *dire*. C'est à partir du verbe grec que se forme le verbe latin « *lego* », *lire*.

46 | HEIDEGGER, Martin, *Question II*. Paris: Gallimard, 1968, p. 238.

47 | En tant que langue secrète donnant un autre sens aux mots et aux phrases soit par jeu de sonorités, soit par jeux de mots (anagrammes, fragments, étymologismes, etc.), soit par la symbolique des lettres, elle sert aux initiés de système de codage occulte aux textes alchimiques et à la poésie hermétique. Cf. VIRGILE, *Énéide* III, 360 et Farîd al-DÎN ATTÂR, *Mantic Uttair*, ou le langage des oiseaux, trad. Joseph-Héliodore Garcin de Tassy, Paris, Imprimerie Impériale, 1863. Voir: BURGER, Baudoin. *La Langue des oiseaux: à la recherche du sens perdu des mots*. Paris: Louise Courteau, 2010.

48 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 106.

Ce melting-pot intérieur et antérieur se retrouve sous la régie de la narration. La narratrice change constamment de personnalité: une fois jeune, une autre plus âgée; une fois de souche française, une autre d'origine étrangère; une fois cultivée, une autre ignare; une fois sensible et sensuelle, une autre froide et frigide, etc. Elle vampirise toutes les figures possibles:

Ferre comme un vampire, cherchant ma nourriture dans la foule. Où trouver une chaleur à ma disposition, une chaleur de supermarché dont on peut profiter librement, sans avoir à communiquer, à séduire, à quémander, si ce n'est dans cette masse chaude qui ne soupçonne pas ses propres ressources, ignorante de la température qu'elle produit ? Ce geste anodin de laisser tomber son bras contre celui d'un autre. Je me recharge de la présence des chairs, absorbe à satiété, bois leur émanation sans laquelle je tomberais comme les ailes d'un papillon desséché sur un mur.⁴⁹

49 | TRUONG, Jeanne. *Fragments du métropolitain*, p. 150.

50 | BAUMAN, Zygmunt, *Culture in a Liquid Modern World*. Cambridge: Polity, 2011.

51 | VIRILIO, Paul, *Le Grand Accélérateur*. Paris: Galilée, 2010.

52 | AUBERT, Nicole, *Le Culte de l'urgence: la société malade du temps*. Paris: Flammarion, 2003.

53 | SMATI, Rafik, *Éloge de la vitesse: la revanche de la génération texto*. Paris: Eyrolles, 2011.

54 | FINCHELSTEIN, Gilles. *La Dictature de l'urgence*. Paris: Fayard, 2011.

Enfin, cette brisure au cœur du texte est celle de la littérature même, en rupture générique et générationnelle. Dans une société de masse, tout écrit peut prétendre à sa littéralité au point que le littéraire s'efface avec la disparition des frontières. Cette précarité (du) littéraire découle de la « liquéfaction » de la culture⁵⁰ où le culturel devient produit de consommation de masse et se retrouve emporté par la nécessité de répondre à sa propre segmentation ou de la créer. Dès lors la lecture elle-même se retrouve en situation de précarité face à l'état d'urgence permanente. Même les marginaux qui rôdent dans les wagons et dorment à même le sol des stations manquent de temps et de loisirs pour lire. La vitesse concerne toutes les activités de la société et l'emporte dans une insaisissable entropie. Tout doit se faire dans la vitesse⁵¹. Symptôme d'une pathologie sociale⁵². Cette urgence se répercute sur la lecture qui se fragmente car les occasions de lecture sont désormais morcelées et rythmées par les impératifs quotidiens⁵³ et la dictature de l'urgence⁵⁴. Au lieu de nourrir l'esprit, la lecture comble les vides par à-coups, entre deux stations. Elle est devenue le « bruit » nécessaire aux silences des existences anonymes. C'est pourquoi le recueil rassemble des textes plutôt courts qui se donnent à lire le temps d'un voyage et dans n'importe quel ordre de lecture, de manière à toujours produire du sens. La précarité des conditions de lecture conduit à la précarisation de la lecture et donc de la littérature même dans une société où la lettre cède au hiéroglyphe, au tag, au signe, à l'image. La Twittérature et les nanolittératures exploitant les microfictions ouvrent de nouvelles voies vers un minimalisme de rigueur en temps de crise.

La précarisation du monde est un processus global qui se réalise à l'échelle locale, comme le délitement de la littérature accompagne sa massification. Si Francis Fukuyama a prédit la fin de l'Histoire au sens global, il reconnaît toutefois l'émergence d'histoires plus locales. La littérature a trouvé paradoxalement un ressourcement dans le minimalisme et la fragmentation des récits selon le principe des séries et sérialisations, et ce par un travail à la chaîne.

Or le genre même romanesque est ainsi appelé à s'estomper, faute de n'être plus qu'un cliché dépourvu de sens: le roman risque de désigner un objet sans forme et sans fonds. D'ailleurs le processus de globalisation qui s'exprime généralement en anglais ou en globish témoigne de l'effacement du terme de « novel » au profit de « fiction », signalant ainsi toute la virtualité du littéraire. En effet, c'est bien la question essentielle de la « valeur » et notre incapacité toute postmoderne d'évaluer ce qui relève du littéraire et du non-littéraire qui sont remises ainsi en cause par la précarisation même du genre lequel a voulu mettre en scène l'humanité, la société, le peuple, le fait social dans une course effrénée à toujours plus de réalité. A l'extrémité du réel se loge le virtuel, comme le non-être soutient l'être.

Jeanne Truong met en place une poétique de la précarité fondée sur le morcellement et l'inachèvement de l'humain. Son œuvre encore toute jeune témoigne de la précarité de l'activité littéraire désormais condamnée à survivre dans l'espace souterrain de l'*entre-deux stations*?

*Commerce de la langue et
Francophonie: quelles leçons
peut-on tirer des
Commonwealth studies?*

Simon **HAREL**

Université de Montréal.
Montréal, Québec, Canada.

Je veux faire part d'un malaise. Se peut-il que la notion de francophonie soit un marché de dupes? Certes, la notion de francophonie est d'un usage facile quand il s'agit de faire référence aux institutions qui ont pour rôle de réglementer et de décréter ce qu'est la culture. Ainsi, les universités, les différentes formes de l'institution littéraire, les gouvernements promeuvent avec le plus grand enthousiasme cette francophonie qui aurait, croit-on, de beaux jours devant elle. En témoigne une autre notion, qui a l'heur de plaire, et qui est devenue un cliché de toute politique culturelle, la diversité serait l'une des composantes de cette francophonie dont il faudrait saluer l'ouverture.

À priori, je n'ai rien contre la francophonie, mais pour être honnête, rien ne justifie que je lui fasse un serment d'allégeance. La question que je me pose aujourd'hui est limpide : en quoi une notion, en témoigne la francophonie, est-elle d'une quelconque utilité pour l'écrivain? Si l'on accepte de ne pas tenir compte des grandes célébrations institutionnelles, comme ce fut le cas une du Sommet de la francophonie qui eut lieu à Québec à la suite de la célébration du 400^e anniversaire de cette ville, la francophonie peut-elle être la source d'un imaginaire fécond? Cette référence aux communautés imaginées (au rôle de l'imaginaire dans toute narration de soi et des autres) n'est pas nouvelle. Un auteur connu, Benedict Anderson¹, y fait référence puisque son projet consiste à repenser les balises de

1 | ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*, édition révisée, London: Verso Books, 1991.

l'état national, à prendre au sérieux la mise en récit (ou si l'on veut : l'énonciation) des appartenances qui « nous » font être sujet de telle nation. À ce sujet, Arjun Appadurai², s'inspirant de la pensée de Benedict Anderson, fait valoir que ces communautés imaginées ne sauraient être restreintes au seul aspect collectif. Selon l'anthropologue, il conviendrait d'explorer, à côté des communautés imaginées, la fonction de vies imaginées à l'ère de la modernité tardive. La thèse de l'anthropologue est séduisante. Les formes d'appartenances traditionnelles (de la famille à l'état) se délitent peu à peu. Les représentations territoriales et impériales de la nation se sont fracassées dans le contexte d'une décolonisation qui a vu le jour peu après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, la nation ne serait plus le principe fondateur d'une légitimité politique, linguistique, culturelle. Il conviendrait de prendre en compte l'existence de transnationalismes qui représentent autant d'assises instables dans un monde qui est en proie aux reformulations, souvent violentes, de l'économie de marché dans un contexte de mondialisation.

Que vient faire dans toute cette histoire la notion de francophonie qui est l'expression d'un faire collectif, aux accents gaulliens, notion qui ne saurait masquer une pointe d'anglophobie? Quels sont les motifs qui peuvent nous conduire à utiliser cette notion, s'il le faut? voilà une question que j'aimerais poser. Enfin, la francophonie est-elle en mesure d'interroger son propre passé et les refoulés de l'histoire collective qui, de manière peu idyllique, représentent un patrimoine commun? Pour le dire clairement, la francophonie est-elle en mesure d'interroger sa fondation coloniale (ce qui veut dire très certainement étudier le francocentrisme de la francophonie), puis son assise postcoloniale présente? Phénomène intéressant qui pourra nourrir la réflexion, il n'est pas indifférent que mon propos soit énoncé dans le contexte québécois : témoignage d'une indécision identitaire entre une affirmation nationale et un legs postcolonial qu'il n'est pas toujours facile de circonscrire: de la conquête de 1763 aux revendications présentes des Premières Nations.

Mais revenons à mon interrogation première, à l'étonnement de l'écrivain face à une notion aussi fugace que la francophonie. Cette dernière peut-elle être la source d'un désir d'écrire soutenu? Je ne le crois pas. Ainsi, la francophonie, malgré les appels à la diversité culturelle, demeure avant tout une notion dont le nativisme identitaire est un trait marquant. En somme, la francophonie repose sur le partage d'une langue commune. Mais on voit bien le leurre que représente cette affirmation puisque tout sociolinguiste étudiant les formes de l'expression du français dans le monde constatera, bien plus qu'une diversité (c'est-à-dire une variété d'expressions idiomatiques), un véritable fossé. Quoiqu'on en dise, le français parlé au Québec et en France n'est pas le même. Quant à l'expression écrite, elle diffère souvent. Nous pouvons bien sûr rêver d'un rehaussement de la langue française au Québec, faire valoir que la quête d'une pureté linguistique hexagonale nous rendrait meilleurs. Mais ce propos d'intellectuel, à supposer qu'il mérite quelque attention (ce que je ne crois pas), n'a jamais été couronné de succès dans l'histoire du Québec. Quant à ce nativisme

identitaire, dont la source linguistique est prédominante, la littérature québécoise des dernières années nous indique bien le caractère conflictuel de ces appartenances à propos desquelles la notion de francophonie est d'une utilité relative.

À ce sujet, j'ai mis en relief, à d'autres occasions, la conflictualité des lettres québécoises dans la mesure où les figures de l'enracinement, de la préservation d'un patrimoine culturel, de l'éloge de la survie de la francophonie en Amérique du Nord ne me semblent plus, fort heureusement, représenter des thématiques un tant soit peu porteuses de sens³. Sans qu'il soit pertinent de verser dans la polémique, il convient de noter la pluralité des assises linguistiques et imaginaires qui (re)fondent la littérature québécoise. Au début des années quatre-vingt, il était de mise de tableur sur les écritures migrantes. Celles-ci étaient le signe d'un déplacement de perspective majeur puisque la littérature québécoise, sous sa forme institutionnelle, reconnaissait, par l'entremise de prix, de célébrations, d'échanges internationaux, l'importance de la déambulation, des déterritorialisations qui sont, rappelons-nous Gilles Deleuze, la forme de toute littérature mineure. Cet éloge des écritures migrantes s'est affaibli. Mais d'autres énonciations voient le jour au début des années 2000: les pratiques culturelles autochtones (dont les manifestations littéraires, il faut bien le dire, sont encore embryonnaires) ont fait l'objet d'une lecture et d'une écoute attentive⁴. Il en va de même du rôle joué par les écrivains mondialisés (l'expression, je le sais, est maladroite) qui, pour diverses raisons, ne s'identifient pas à la sphère identitaire francophone⁵.

Ces auteurs, que l'on associait traditionnellement à la littérature canadienne, ou à la littérature anglo-canadienne, ou encore, si ce dernier terme n'était pas assez précis, à la littérature anglo-québécoise, sont maintenant lus, commentés, reconnus dans le contexte du Québec contemporain. Ainsi, Yann Martel, Rawi Hage, qui proviennent d'univers culturels fort différents, ont été ces dernières années les récipiendaires de prix littéraires prestigieux⁶. Mais voilà que notre réflexion sur la francophonie littéraire prend l'eau. Ces écrivains n'ont pas obtenu le Goncourt, ou d'autres prix prestigieux. Ce sont des voleurs de langue qui ont fait le choix de l'anglais (pour des raisons personnelles, culturelles voire institutionnelles). Ces écrivains seraient-ils alors des traîtres à la patrie? À moins qu'ils représentent de manière complexe l'expression d'une francophonie à géométrie variable qui ne se satisfait plus du nativisme identitaire que je contestais un peu plus tôt. Qu'on me comprenne bien sur ces questions : il serait odieux de dire de Yann Martel ou de Rawi Hage qu'ils ont troqué le français pour l'anglais. Des itinéraires, de nombreux voyages (et une éducation qui, je l'imagine, a souvent été conduite en anglais) ont pu conduire Yann Martel à privilégié, pour son œuvre d'écrivain, une autre langue que sa langue maternelle. Quant à Rawi Hage, arrivé du Liban il y a quelques années, le choix de l'anglais, encore une fois, correspond certainement à des déterminations culturelles très importantes. Mais Rawi Hage, il convient de le rappeler, est aussi un étudiant à l'Université du Québec à Montréal qui rédige une thèse de doctorat dans le domaine des arts visuels. Et Yann Martel, malgré sa discrétion

3 | HAREL, Simon. "Les loyautés conflictuelles de la littérature québécoise", dans *Québec Studies: Textes, territoires*, traduction: (dé) localisations / dislocations de la littérature anglo-québécoise. Winter 2007/ Spring, 2008: 44, p. 25-41.

4 | À ce sujet, il faut noter l'École d'été offerte au Centre d'études et de recherches internationales (CÉRIUM) de l'Université de Montréal, sous la direction de Sarah Henzi de Isabelle St-Amand, sous le titre : Littérature autochtone du Canada et du Québec: réflexions sur la politique et la culture, Littérature autochtone du Canada et du Québec : réflexions sur la politique et la culture.

5 | On pensera spontanément à Yann Martel et à Rawi Hage. J'y reviendrai.

6 | Le Booker Prize pour Martel; le IMPAC Dublin Literary Award pour Hage.

légendaire, ne se prive pas d'intervenir, à propos de son œuvre, en français à Montréal ou ailleurs. Il convient donc de nuancer la réflexion en cours, et de se poser encore une fois la question de l'utilité du français quant à ces vies imaginées que décrivait Arjun Appadurai dans son *Après la globalisation*.

J'annonçais, au début de cet article avec une certaine impétuosité, que la francophonie était un marché de dupes. Je voulais, grâce à cette expression forte, faire entendre que l'éloge, la célébration d'une langue native, le rappel de références culturelles communes, le plaisir de manier les mots traduisaient un répertoire de lieux communs. Il me semble en effet que la valorisation de la francophonie fait appel, dans la plupart des cas, au souhait d'une restauration d'une puissance passée. À n'en pas douter, l'expression de la francophonie serait l'apanage d'une conscience mélancolique, regrettant des temps anciens où l'affirmation d'un universalisme en français était de mise. Peut-on affirmer que l'utilisation laudative de la francophonie, à titre de motif identitaire, est inversement proportionnelle à son importance institutionnelle, économique, sociale? En d'autres termes, la francophonie est-elle l'expression d'une nostalgie envers ce monde autocentré que représenta et que représente encore la France? Se trouve-t-elle en mesure d'aborder les manifestations d'une scénographie postcoloniale (pour reprendre l'expression de Jean-Marc Moura⁷)?

Je reprends la fable que je soumettais en début de cet article. Imaginons cet écrivain québécois qui, à la suite d'un certain nombre de transits culturels, réapparaît sous un autre nom de plume, sous une autre identité linguistique sur la place de Paris, disons aux Éditions Gallimard. Que penser de cette légende urbaine qui a cours à Montréal : pour être publié à Paris, un auteur québécois doit d'abord changer de nom, biffer toute référence au Québec, faire traduire son roman à compte d'auteur, être publié à New York, Sydney ou Londres, se faire traduire de nouveau en français à Paris... afin d'être reconnu ? La francophonie serait-elle un marché de dupes? Imaginons que cet auteur fasse l'objet d'une critique élogieuse dans les pages littéraires du *Monde*. Imaginons somme toute que l'histoire que je vous raconte soit celle d'un Romain Gary postcolonial, né à Montréal, se faisant passer pour un autre, connaissant le succès et devant maintenir une supercherie afin de pouvoir entretenir un mythe littéraire. Serait-ce un *alias* de Réjean Ducharme qui, par l'entremise d'un prête-nom, aurait élaboré une œuvre singulière que l'on attribue aujourd'hui à Bruxelles, Lyon ou Montréal, à cet écrivain australien solitaire dont on n'a jamais vu autre chose qu'une photographie jaunie prise dans son appartement de Melbourne? Serait-ce cet écrivain néo-zélandais, vivant aujourd'hui en reclus en Malaisie, dont l'œuvre aurait, dit-on, influencer, avant l'heure, les écrits d'un Coetzee? Cet écrivain d'origine inconnue dont je me plais à entretenir le mythe, ne serait-ce pas un Hubert Aquin qui, dans son impétuosité, aurait décidé de passer à l'ennemi et d'être publié en anglais, façon d'aller plus vite et de maîtriser la langue du Maître?

Ces figures d'écrivains imaginaires ne sont pas a priori ridicules. Elles témoignent de la destinée singulière de l'écrivain qui a pour tâche de se réinventer à chaque fois qu'il

7 | *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: Le Seuil, 1999.

écrit. L'écrivain n'est pas enraciné, rattaché, pris en tenailles. Il n'est pas irrémédiablement assujéti au territoire, à la langue, à l'identité. L'écrivain crée. C'est dire que le statut de l'écrivain francophone ne peut être qu'une condition malaisée. À moins d'entrevoir la francophonie comme une plate-forme institutionnelle qui se déplace de pays en pays, au rythme de ses rencontres et de ses palabres, il convient de se demander ce qu'elle veut dire concrètement. À l'instant, je faisais référence à la figure de l'écrivain en transit dont les affabulations (changements de nom, d'identité civile, de langue) étaient le signe de braconnages. Je soulignais que le choix de l'anglais, stratégie éditoriale empreinte de duplicité, contribuait sans doute à donner à cet écrivain québécois, replié dans sa « presque Amérique » un peu de glamour sur la place de Paris. L'écriture est bien sûr un projet, mais il faut tenter, dans le meilleur des cas, d'en vivre.

Prenons quelques exemples récents. Rawi Hage publie en 2006 *De Niro's Game*, roman traduit il y a peu aux Éditions Boréal de Montréal et qui connaît un grand succès. Critiques littéraires francophones et anglophones soulignent l'impact de ce livre. Rawi Hage, dont je mentionnais tout à l'heure qu'il était étudiant en arts visuels à l'UQAM (l'université francophone et urbaine de Montréal) reçoit en 2008 le International Impac Dublin Literary Award qui est le prix littéraire le plus important, si l'on tient compte de la dotation de 100 000 Euros. Ce prix est offert à tout écrivain qui a publié un roman, peu importe sa nationalité, la langue première de publication. C'est ainsi que Andreï Makine était finaliste en 2008, que Tahar Ben Jelloun reçoit ce prix en 2004, de même que Michel Houellebecq pour *Les particules élémentaires* en 2002. Comme on le constatera à l'instant, les noms des finalistes sont prestigieux. En 2007, Julian Barnes, John Maxwell Coetzee, Cormac McCarthy, Salman Rushdie. En 2004, Paul Auster, William Boyd, Rohinton Mistry. En 2002, Margaret Atwood, Carlos Fuentes. En 2000, Toni Morrison, Philip Roth. En 1999, Don DeLillo.

Un autre exemple me permettra d'affiner cette réflexion sur la reconnaissance des écrivains, qu'il s'agisse du cercle restreint de la francophonie ou de ce que l'on peut appeler le domaine des « Commonwealth Studies ». Yann Martel est un écrivain canadien né à Salamanque en 1963. Fils de parents québécois francophones, Yann Martel vivra une enfance en des lieux divers: de l'Ouest canadien aux États-Unis sans oublier l'Amérique Centrale et l'Europe. Poursuivant des études universitaires à l'Université Trent, Yann Martel publie, dès 1996, un roman qui a pour titre *Self* qui connaîtra un succès critique significatif. L'itinéraire est désormais connu. À la suite de la publication de son troisième roman, *Life of Pi*, en 2001, Yann Martel devient un écrivain renommé. Il fait partie de ces rares écrivains globalisés qui, à l'instar d'un Paul Auster ou d'un Salman Rushdie, sont considérés comme des auteurs hybrides, sans référence identitaire singulière. En 2002, Yann Martel reçoit le fameux Man Booker Prize. L'ouvrage est en nomination pour l'obtention du Commonwealth Writers Prize for Best Book. Voilà ce que l'on peut appeler un immense succès.

Il faut bien reconnaître, à propos du Québec contemporain, que nos « succès » proviennent rarement du domaine de la littérature qui demeure un lieu de création pour

ainsi dire confidentiel. Cela ne signifie évidemment pas que la littérature d'ici est moins intéressante! Cela veut peut-être dire par contre que la littérature d'ici correspond à des motifs narratifs et poétiques qui ne s'inscrivent pas dans la continuité des Grands Récits littéraires et des métadiscours narratifs en provenance du monde anglo-saxon.

Pour le dire clairement, des critiques sans doute un peu méchants et désabusés ont pu penser et ne pas oser dire que Yann Martel écrivait une œuvre en tous points conforme à des modèles narratifs dominants et normatifs, tributaires des grands discours critiques à la mode : de l'écologie aux problématiques retenues par les études culturelles et postcolonialistes dans les universités américaines, australiennes et anglaises. Pour le dire encore plus nettement, ces critiques décidément méchants considéreraient que l'œuvre de Yann Martel n'est qu'une recette, une sorte de récit scénarisé selon les modes les plus récentes du Hollywood postcolonial anglo-saxon. On peut recevoir cet argument et se dire que de V.S. Naipaul à Rushdie, sans oublier Derek Walcott, Nadine Gordimer, Rohinton Mistry, ce grand écrivain canadien, il y a une recette littéraire à laquelle nous, écrivains québécois, ne souscrivons pas. On peut aussi adopter un point de vue amer et se dire que les anciennes Commonwealth Studies, qui se sont transformées depuis peu en études postcoloniales, savent décidément accueillir des écrivains qui, à première vue, semblent étrangers à leur communauté d'appartenance.

La question mérite encore une fois d'être posée. Quels sont les facteurs institutionnels, puisqu'il s'agit ici de prix littéraires internationaux, sur lesquels un écrivain peut légitimement compter s'il veut vivre de sa plume, et obtenir une reconnaissance symbolique dans le domaine de l'institution littéraire? Je mentionnais que, dans le domaine littéraire, nos créations ne visent pas l'exportation. On trouvera sans doute l'expression scandaleuse; on ajoutera que la notion même d'industrie culturelle est à prendre avec des pincettes. On fera valoir que la francophonie ne s'embarrasse pas de ce commerce. Mais pourtant le domaine des livres, vous n'avez qu'à le demander à l'éditeur qui vous publie, est une entreprise commerciale.

À ce sujet, l'état actuel de la francophonie internationale, qui met l'accent sur la notion de diversité culturelle, me semble une belle manière d'éviter de poser des questions autrement plus brûlantes. Au lieu d'exprimer le souhait de cette diversité, puis que la francophonie, opposée à l'américanisation de la culture, est capable de loger une véritable hybridité culturelle, il convient d'interroger la fausse unanimité qui correspond à cette définition bienséante d'une identité partagée. La francophonie ne correspond pas à une réalité objective. Il est absolument inutile de la figer en un domaine institutionnel. Elle est une réalité imaginée par des locuteurs qui sont engagés dans des transactions langagières. Les écrivains travaillent constamment ce matériau énonciatif et rhétorique. À partir de cet effort qui permet de modeler le médium du langage, il est envisageable de faire de la francophonie une réalité discursive, plutôt qu'*a priori*. Il convient de rompre avec une définition de la fran-

cophonie qui favorise un modèle autocentré (la métropole, l'État-Nation rayonnant, bien sûr la France, à partir desquels, par cercles concentriques, des expressions de la différence culturelle francophone se manifestent).

De plus, il ne sert à rien de revendiquer, par l'entremise d'un manifeste à propos d'une littérature-monde en français, la dégradation d'une littérature française impériale. Bien que les intentions des écrivains, à la recherche d'une littérature française libérée de son pacte exclusif avec la nation, aient raison de refuser ce centre que représente la littérature franco-française, il faut avoir l'honnêteté d'admettre que ce débat est désuet. Dans le cadre des *Commonwealth Studies*, l'émergence de la littérature-monde ne s'est pas faite attendre. Elle a vu le jour dès la fin des années cinquante pour mieux contester par la suite son appartenance à l'ancien Empire britannique. Ce n'est pas de retard historique dont il est question à ce sujet, lorsqu'il s'agit de la francophonie, mais d'un véritable sous-développement culturel, qui interdit d'étudier les fondements postcoloniaux de la francophonie. Tant que la francophonie n'osera pas lier la question politique et la question littéraire, elle demeurera un musée exotique. Tant que la francophonie maintiendra la préséance de la langue française, comme fondement de l'appartenance nationale ou plurinationale, elle maintiendra de façon édifiante le principe d'une identité composite (à savoir que l'on peut être québécois francophone, originaire du Liban, de l'Égypte, du Vietnam, de la Suisse ou de la Martinique et parler la même langue, comme si cette dernière représentait un fondement indiscutable de la pensée). Cette déclinaison vertueuse des fondements territoriaux et identitaires de la francophonie (est francophone qui parle français) ne remet pas en question le principe de cette autocatégorisation que la francophonie instaure de manière normative. Ainsi, la norme hexagonale (qu'il s'agisse de la langue, des expressions littéraires) est toujours de mise.

On peut bien sûr soumettre que le plurilinguisme, forme actuelle de la modernité tardive, modifie de fond en comble ces critères d'appartenance nationale et linguistique. On peut même faire preuve d'optimisme, ajouter que l'hégémonie franco-française s'atténue peu à peu. Permettez-moi d'en douter. La politique du français dans le domaine de la francophonie est associée à ce principe qui consiste à se mettre au service de la langue française, de sa survie, ce qui justifie tous les discours culpabilisants et moralisateurs. On entend souvent ces discours au Québec, notamment de la part des politiques qui, sous le prétexte de défendre la francophonie, culpabilisent le bon peuple, font valoir la passivité de celui-ci à l'égard de la montée de l'anglais et de l'américanisation culturelle. Il ne peut y avoir de culture, comme il ne peut y avoir de littérature si elles sont soumises à la nostalgie d'une origine grandiose aujourd'hui dégradée, au souhait de restauration de cette origine sous la forme de discours utopiques qui expriment l'idée puriste d'une langue française, ou encore, comme l'exprimait Nicolas Sarkozy lors des débuts de sa Présidence, d'une politique de la renaissance culturelle. Certes, il est peut-être pertinent de compter au nombre des valeurs dites françaises la démocratie, l'universalité, l'égalité. Mais ce propos n'est-il pas encore une

fois naïf dans la mesure où il escamote totalement cette dimension postcoloniale qui, sous forme de conflits, a constitué l'essentiel des Commonwealth Studies?

Faut-il alors écrire, comme les auteurs du manifeste Pour une littérature-monde en français: « Dans le même temps, un vent nouveau se levait outre-Manche, qui imposait l'évidence d'une littérature nouvelle en langue anglaise, singulièrement accordée au monde en train de naître. Dans une Angleterre rendue à sa troisième génération de romans woolfiens — c'est dire si l'air qui y circulait se faisait impalpable -, de jeunes trublions se tournaient vers le vaste monde, pour y respirer un peu plus large. Bruce Chatwin partait pour la Patagonie, et son récit prenait des allures de manifeste pour une génération de travel writers (“*J'applique au réel les techniques de narration du roman, pour restituer la dimension romanesque du réel*”). Puis s'affirmaient, en un impressionnant tohu-bohu, des romans bruyants, colorés, métissés, qui disaient, avec une force rare et des mots nouveaux, la rumeur de ces métropoles exponentielles où se heurtaient, se brassaient, se mêlaient les cultures de tous les continents. Au cœur de cette effervescence, Kazuo Ishiguro, Ben Okri, (...) Michael Ondaatje — et Salman Rushdie, qui explorait avec acuité le surgissement de ce qu'il appelait les « hommes traduits »: ceux-là, nés en Angleterre, ne vivaient plus dans la nostalgie d'un pays d'origine à jamais perdu, mais, s'éprouvant entre deux mondes, entre deux chaises, tentaient vaille que vaille de faire de ce télescope l'ébauche d'un monde nouveau.»⁸

Cette décolonisation des lettres anglaises eut cours dès les années soixante. Ces tropicalités subversives virent le jour à la suite des critiques qui proclamaient *The Empire writes back!* On ne saurait rien imaginer de tel dans le contexte francophone. On ne peut surtout pas imaginer la pertinence de cette critique dans un contexte contemporain où les grands mouvements de décolonisation ont fait place aux constats souvent amers d'un sur-place, d'un ressassement.

Je reviens à cet écrivain fictif qui habite les contours de ma communication. Faut-il, comme on pourrait le penser à propos des œuvres de Rawi Hage et de Yann Martel, passer à l'ennemi, trahir, désertre? Est-il possible de désertre sa langue maternelle? J'en doute. Mais il est certainement possible d'envisager l'institution de la francophonie comme une mère de substitution qui vous prodigue les soins requis, qui vous cajole alors même que cette adoption ne vous convient pas, vous indispose à vrai dire profondément. Pour des raisons qui tiennent d'abord à leur itinéraire personnel et à leur conscience linguistique, Hage, Martel ont fait le choix de l'anglais. Et voilà que ce choix se traduit par l'obtention de prix internationaux dont nul écrivain québécois n'oserait rêver dans l'espace francophone. Malaise...

Le Québec est reconnu comme l'un des exportateurs les plus importants de « produits » culturels dans l'espace francophone, qu'il s'agisse du multimédia, de l'industrie du jeu vidéo, de la chorégraphie, des nombreuses manifestations de l'art circassien qui voient le jour au Québec, des arts visuels. Tout cela se vend parce qu'il y a peu de mots écrits en français qui évoquent la scénographie identitaire d'une francophonie qui hésite sans cesse

8 | Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Edouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, JMG Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfried N'Sondé, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Piroette, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Anne Vallaëys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Abdourahman A. Waberi. « Pour une « littérature-monde » en français », *Le Monde*, 15 mars 2007.

entre le rappel d'un passé glorieux et la nécessité d'une survie qui recourt au chantage institutionnel d'une langue en voie de disparition. Ces artistes, danseurs, peintres, chorégraphes n'ont pas besoin de la francophonie, au sens où ils ont besoin d'une langue qui leur est imposée sous la forme d'un fardeau culturel. Ces artistes créent l'imaginaire d'une francophonie inventée. À ce sujet, les artistes, les écrivains, les chorégraphes auxquels je fais référence percent tous à l'étranger (à Londres, à Francfort, à Sydney, à Singapour et à Hong Kong).

Ce sont les véritables créateurs transnationaux d'une francophonie qui a accepté de laisser tomber le carcan identitaire d'une langue fétiche qui correspond à ce francocentrisme désuet, vestige désuet d'un colonialisme. En d'autres termes, les créateurs québécois, qui sont de culture nord-américaine, ont perçu rapidement, un peu comme l'écrivain fictif que je mettais en scène, qu'il ne sert à rien d'attendre dix ans pour être publié à Paris; et qu'il valait mieux foncer hier vers New York et Londres, aujourd'hui vers Tokyo et Sydney, et demain... Cette attitude braconnière, que je revendique, est une façon de pratiquer une fuite en avant. Plutôt que de s'en remettre aux restes d'un patrimoine culturel qu'il faudrait honorer, la francophonie n'a-t-elle pas pour enjeu politique et institutionnel explicite d'interroger, dans la plus grande urgence, cette scénographie postcoloniale qui l'empêche d'émerger?

Éléments de Bibliographie

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. Edição revista, Londres: Verso Books, 1991.

APPADURAI, Arjun. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BARBERY, Muriel et al (Org.). Pour une “littérature-monde” en français, *Le Monde*, 15 de março de 2007.

FRANÇOIS, Paré. *Les littératures de l'exiguïté*. Hearst: Le Nordir, 1992.

GARNIER, Xavier. “La littérature francophone, une affaire de style?”, In *Les études littéraires francophones: état des lieux. Actes du colloque 2-4 mai 2002* Lieven D'Hulst et Jean-Marc Moura éd., Villeneuve-d'Ascq: Editora do Conselho Científico da Universidade Charles-de-Gaulle- Lille 3, 2003.

GAUVIN, Lise. *La fabrique de la langue*. Paris: Seuil, 2004.

GLISSANT, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

HAREL, Simon. *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*, Montreal: VLB Editor (Le soi et l'autre), 2006.

_____. “Les loyautés conflictuelles de la littérature québécoise”, dans *Québec Studies: Textes, territoires*, traduction : (dé)localisations / dislocations de la littérature anglo-québécoise, Inverno de 2007/Verão de 2008: 44, p. 25-41.

_____. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montreal: XYZ (Théorie et littérature), 2005.

MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: Le Seuil, 1999.

RUSHDIE, Salman. “La littérature du Commonwealth n'existe pas”, in *Patries imaginaires*. traduit par Aline Chatelin, Paris: Christian Bourgois, 1993.



COLABORADORES

Adriana Santos Corrêa
Alessandra Dalva de Souza Pajolla
Ana Rossi
Arnaldo Rosa Vianna Neto
César Cumbe
Claudine Franchon-Cabrera
Daniel Larangé
Jean Bessière
Jean Maurel
Junia Barreto
Leila de Aguiar Costa
Maria Elizabeth Chaves de Mello
Simon Harel
Zilá Bernd