

Entretien avec l'écrivain brésilien Julián Fuks le 16 mai 2018

Daniel Batista Lima Borges
Université Paris Nanterre

Laura Maver Borges
Université Paris 4

L'entretien a été réalisé par vidéoconférence entre la France et le Brésil, pays où l'interviewé, Julián Fuks, se trouvait. L'écrivain est critique littéraire et auteur de quatre romans publiés qui sont: *Fragmentos de Alberto, Ulisses, Carolina e eu (7 Letras, 2004)* qui a reçu le *prix Nascente* de la USP, *Histórias de literatura e cegueira* (Record, 2007) qui a été finaliste du *prix Jabuti, Procura do romance* (Record), 2012, finaliste des *prix Jabuti* et du *prix São Paulo de Literatura*, et de *A Resistência* (Companhia das Letras), 2015. Traduit chez Grasset sous le titre *Ni partir ni rester* en 2017, *A resistência* en est déjà à sa cinquième édition au Brésil, et a été récompensé par le *prix Jabuti* en 2016, le *prix José Saramago* en 2017, et vient de recevoir le *prix Anna Seghers*, en 2018, en Allemagne.

Laura Maver Borges (LMB) : *Nous souhaitons commencer cet entretien avec une question qui est liée à la sortie de la traduction française de A Resistência et à la recension que nous en faisons: comment avez-vous accueilli cette traduction française? Quelle place a cet événement dans l'histoire de votre roman?*

Julian Fuks (JF) : Sans aucun doute, il est important de s'arrêter sur la sortie du livre en France. Je pense qu'il y a une relation avec une certaine tradition française. C'est un livre qui se présente ouvertement comme une autofiction et qui s'apparente au fait de penser les frontières entre le réel et la fiction. L'autobiographie, l'historiographie, l'essai, la philosophie, cette tradition de littérature a toujours été un projet ouvert entre les genres et les écoles. Je pense que je m'identifie fortement avec elle.

LMB: *Vous avez beaucoup anticipé la question suivante. Quel rapport entretiens-tu avec la*

littérature et la culture française? En tant que lectrice française et peu familière du Brésil ce qui ressort de A Resistência, c'est à la fois l'écart très grand pour un lecteur français avec le contexte que tu proposes et que tu met en scène qui est celui qui est des dictatures de l'Amérique du Sud et de l'Argentine en particulier et en même temps une très grande proximité avec la tradition de littérature politique française. Ce caractère politique du texte donne forcément au lecteur français un sentiment de familiarité vis-à-vis des problématiques que tu soulèves. Quelle résonance penses-tu que le texte aura en France?

JF: J'ai du mal à parler de ça. Je pense, enfin, pour moi, c'est très difficile de prévoir les effets que mon livre peut avoir et les échos qu'il peut créer dans d'autres lieux et dans d'autres contextes. Je sais que, en ce moment, la littérature se forme à partir de dialogues. Ce dialogue que tu évoques dans ta question, c'est quelque chose de très important pour moi maintenant. Je participe à des discussions, à des dialogues à des débats en évoquant à nouveau la discussion qui s'était engagée entre Sartre et Adorno au milieu du siècle passé sur la pertinence d'une littérature politique, sur la question de savoir si la littérature devait ou non être politique. Récemment, je me suis rendu compte qu'il y a des oscillations historiques. J'ai repensé à leur dialogue en fonction de ce que chacun d'entre eux y a apporté, Sartre, qui écrivait Qu'est-ce que la littérature à la fin des années 40 et Adorno qui répondait à la fin des années 60; ce sont deux moments très différents. Je pense que dans cet exact moment que nous vivons à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, dans une séquence de retours en arrière politiques, sociaux, économiques, la littérature semble être appelée à reprendre plus précisément position. C'est comme si la littérature reprenait sa force de résistance. Je pense que tout cela devient un peu plus important et que la réception de mon livre a à voir avec ça. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un livre directement centré sur le présent, bien qu'il n'agisse pas directement sur le présent, il parle d'un passé historique, d'une lutte historique entre les décennies 70 et 80 en Amérique Latine, il est encore lu comme un texte qui ouvre la possibilité d'une militance aujourd'hui, et il me semble que ça a changé la réception du livre.

Daniel Borges (DB): *Avez-vous choisi le genre de l'autofiction, ou s'est-il imposé à vous pour raconter l'histoire de A Resistência?*

JF: Le phénomène de l'autofiction, comme d'autres phénomènes d'hybridation contemporains, en tant qu'il est un discours parmi d'autres discours hybrides de la littérature contemporaine, m'a toujours beaucoup intéressé. Ce sont des questions qui m'interpellent théoriquement, comme je le disais dans ma première réponse. Les auteurs qui ont traversé les limites entre le fictionnel et le réel,

qui ont fait une littérature d'intervention, d'approximation sur le réel, m'intéressent beaucoup. Personnellement, je me sens lié à ce genre de littérature. Dans le même temps, dès l'instant où j'ai commencé à écrire *A Resistência*, dès l'instant où j'ai commencé à raconter l'histoire de mon frère, une histoire d'adoption, une histoire qui ne pouvait être racontée qu'en entrant dans les méandres du passé de mes parents, j'ai senti que le fait d'inventer dans ce contexte avait quelque chose d'indécemment. Je n'ai jamais été un grand conteur, je n'ai jamais eu une imagination très fertile. J'ai toujours écrit des choses très liées à mon expérience personnelle. Mais, dans ce livre, ce phénomène s'est renforcé jusqu'à devenir une devise quasi constante pendant l'écriture: de fait, je ne sais pas inventer. J'étais redevenu un conteur incapable d'inventer une fiction. L'autofiction a été une issue, et encore plus quand on souhaite raconter avec précision une histoire, quand on veut être le plus fidèle possible aux événements, le simple fait d'écrire sur une page, sur le papier, ce geste si simple produit déjà une fiction en elle-même. On ne peut pas échapper à la fiction. Le refus de l'invention et de l'affabulation était constant dans ce livre.

DB: *Nous reviendrons à ce lien entre la fiction et la vérité référentielle, mais avant, nous voudrions vous interroger à propos de l'autofiction au Brésil. Pensez-vous que la production d'autofiction au Brésil ait augmenté, ou qu'elle a toujours été là? Que pensez-tu du panorama de l'autofiction au Brésil?*

JF: Je pense qu'il y a eu une forte croissance de ce type de productions littéraires. Ça devient plus fréquent et plus diversifié. L'autofiction est souvent accusée de narcissisme, de ne pouvoir refléter que l'univers d'auteurs urbains, de la classe moyenne, etc. Ce serait un appauvrissement de la littérature. Mais ce qu'on voit au Brésil, ce sont ces discours qui se multiplient et gagnent une pluralité parce que chacun raconte à partir de sa propre pratique des expériences très différentes. Alors, on perçoit l'autofiction en arrivant dans des univers comme les favelas ou les soirées de banlieues, elle acquiert des caractéristiques nouvelles. L'autofiction n'est pas cette littérature narcissique et nombriliste, mais une littérature de réflexion sociale, de réflexion sur le monde, elle reflète les différentes positions occupées par ceux qui parlent.

DB: *Pourriez-vous citer quelques textes intéressants qui ont émergé au Brésil ces dernières années?*

JF: Quelques auteurs ont travaillé dans ces frontières de 'autofiction et ont exploré les conséquences des intersections entre les genres. Ricardo Lísias est un auteur qui, à mon avis, a fait

un travail intéressant dans cette sphère, en portant l'autofiction à ses limites. Mais il y a d'autres types de littérature qui me semblent sonder, parfois plus profondément, l'identité et le je. Je pense, par exemple, que Michel Laub, Nathália Borges Polezzo, Ferrez, font des choses comme ça. Parce que, justement, ce n'est pas tant le fait d'isoler l'autofiction en littérature, qui m'intéresse, mais de chercher, dans la littérature, les approximations d'expériences très individuelles. C'est justement le phénomène plus ample des intersections entre les discours et les genres qui m'intéresse. Là, par exemple, un écrivain comme Juliano Pessanha, qui fait une hybridation entre le récit et la philosophie, m'intéresse beaucoup. Et on perçoit aussi ce phénomène dans d'autres sphères.

DB: *Voyez-vous une raison sociologique, stylistique ou politique à cette expansion du genre au Brésil maintenant?*

JF: Je pense qu'il serait excessif d'associer ce phénomène au moment immédiat, politique, que nous vivons. Il semble que plus largement, ces relations se stabilisent. L'autofiction, au Brésil, est un phénomène qui s'est développé dans la dernière décennie et, pendant cette dernière décennie, nous avons traversé des contextes politiques distincts. Mais j'ai pensé récemment à la relation d'approximation entre une littérature et ne fiction sur le réel, une approximation de la fiction en direction du réel dans un moment où les utopies perdent de leur force et que l'on ne peut plus captiver la jeunesse ou un large groupe de la société ni le projeter vers un avenir collectif, et tout ce qui se révèle dans notre horizon politique le plus immédiat, ce sont les dystopies qui se concrétisent dans une série de retours en arrière politiques et sociaux. Je pense qu'une partie du manque d'imagination, du manque de récits, peut être en relation avec ça. Mais il ne s'agit pas d'un rapport de cause à effet. Aucun de ces deux phénomènes n'est à l'origine de l'autre. Ils me semblent simplement être les deux faces du moment que nous vivons dans plusieurs domaines.

DB: *Revenons à la questions que tu as commencé à aborder à propos du rapport entre autofiction et fiction. L'autofiction suppose un pacte fictionnel, tu l'as toi-même mis en évidence, tu ne fais pas une autobiographie, tu n'as pas envie de raconter l'histoire de tes parents. Comment abordes-tu cette relation du pacte fictionnel?*

JF: Je pense que c'est la question fondamentale de l'autofiction, et je ne crois pas que ce qui s'établit entre l'auteur et le lecteur soit réellement un pacte fictionnel. Je pense que dans une autofiction se rompent simultanément le pacte autobiographique et le pacte fictionnel. Ce qui s'érige entre l'auteur et le lecteur, c'est une sorte de pacte ambigu, d'oscillation du lecteur entre les

deux appréciations. Il y a, dans certains passages, une lecture qui tend au fictionnel, et, dans d'autres, une plus forte dimension autobiographique et le lecteur oscille sans se décider sur la manière d'aborder ce livre qu'il a entre les mains. Pour moi, c'est un retour du roman à ses origines, un retour à l'ascension du roman moderne tel qu'il a été décrit par Ian Watts au XVIII^{ème} siècle en Angleterre: l'ascension d'un discours que le public, au départ, reconnaît comme très proche du réel. Ce sont les fausses biographies initiales, quand émerge, par exemple, Daniel Defoe, quand il écrit Robinson Crusoe, que les lecteurs reçoivent comme une histoire réelle, qui s'est bien déroulée. Et cette lecture a un très grand impact. Les personnes portent un très grand intérêt au fait de connaître les méandres de cette histoire qui se situait de l'autre côté de la planète. Je pense qu'aujourd'hui, ce phénomène d'illusion du lecteur est réactivé. Quand on lit une autofiction, la question incessante de savoir si c'est arrivé, la question que la critique littéraire veut réduire au silence, qu'elle a maintenu dans le silence pendant des années comme une question de peu d'importance, cette question reprend aujourd'hui une force, elle ré-affleure et cela modifie l'expérience de la lecture. Cela modifie le contact entre l'auteur et le lecteur.

DB: *Vous dites que ce processus ébranle les limites claires entre fiction et non-fiction à l'intérieur de l'œuvre. Vous pensez également que ce processus survient hors de l'œuvre, en ce sens que la figure d'écrivain est liée à la fiction, n'est-ce pas? Votre œuvre continue de se réécrire pendant la réception de ta figure en tant que personne, en tant que Julián Fuks. Pensez-vous que cet entretien soit de l'ordre de la fiction?*

JF: Je pense que oui. C'est une question très intéressante, un angle très intéressant, et il serait naïf de notre part de croire que ces limites ne sont franchies que dans un sens, et qu'il ne s'agit pas d'un processus à double-sens. En effet, dans *A Resistência*, la réception des parents est déjà intériorisée dans l'univers fictionnel, ce qui signifie que ce qui était, au départ, en dehors du processus fictionnel, est, d'une manière ou d'une autre, intériorisé. Il s'agit d'un processus qui intervient aussi chez d'autres auteurs d'une manière très forte. Karl Ove Knausgård, qui est presque devenu un canon de l'autofiction a fait ça: il a écrit une longue série de livres autobiographiques et le texte le plus récent inclut déjà sa vie d'écrivain depuis la publication des premiers livres. Cette existence comme figure publique telle que tu la décris est totalement marquée par la fiction justement dans la perception de ces processus comme des processus collectifs. Si, avant, je concevais l'auteur comme un sujet fermé dans son monde, ses idées, qui concevait son œuvre en solitaire, aujourd'hui, il me paraît beaucoup plus intéressant de concevoir la littérature comme une forme de dialogue et chacune des rencontres, chaque entretien, chaque événement littéraire, débat, qui reviennent

toujours plus fréquemment dans la vie des auteurs, chaque moment est un moment de construction collective de littérature, y compris de discussions et de débats sur le type de conception de la littérature que les gens désirent en ce moment, sur la pertinence de la littérature maintenant, et sur la manière dont on peut en récupérer la pertinence pour ce discours que sa fonction a perdu.

DB: *Est-ce que nous devons nous méfier de ce que vous dites maintenant?*

JF: La fonction de ce que vous faites est précisément celle-ci (rires) et ma fonction est de me méfier constamment de ce que je dis. Car le langage, bien que la fiction perde sa pertinence la plus évidente, bien qu'elle perde son passé plus imaginaire, elle se réalise constamment dans notre parole, dans notre discours. Le fait de parler va toujours construire des fictions, et l'acte de penser sera toujours celui de construire des fictions. Cela vaut pour moi aussi, dans une littérature tournée vers elle-même, préoccupée par sa propre portée, par la pertinence et la vérité, je crois qu'il faut toujours se méfier de ce discours. Mes narrateurs se méfient toujours de ce qu'ils écrivent et de ce qu'ils sont capables d'écrire. Et moi, ce n'est qu'en entrant dans cette figure d'auteur que je peux me méfier, toujours, de ce que je suis en train de dire.

DB: *Il existe des cas connus d'auteurs qui introduisent de la fiction dans leurs entretiens et de journalistes qui les croient...*

JF: Oui, il me semble que plusieurs auteurs ont joué ce jeu de miroir entre la figure de l'auteur, le personnage et le narrateur d'une manière inventive et créative, mais cela apparaît comme une forme d'autofiction qui, justement, va tendre plus vers la sphère de l'invention, vers une manière de trouver une créativité dans cette donne contemporaine. Ma préoccupation est toujours ailleurs. Elle est dans la recherche d'une forme de vérité possible. Je conçois cette vérité d'une manière qui n'est pas naïve, comme une vérité inaccessible et problématique, de la même manière que nous nous sommes habitués à concevoir une histoire de la pensée. Même ainsi, un acharnement, une nécessité, une volonté d'approcher la vérité s'inscrit dans de nombreux instants, et mon objectif constant est celui d'écrire de la fiction et de discuter à propos de la fiction. La fiction s'est construite sans que je le désire. Mais je tente toujours d'approcher une vérité.

LMB: *Si ça n'est pas trop inconfortable pour vous, je vais vous poser une question en français et changer de thématique: nous avons beaucoup parlé de la fiction et du rôle de l'autofiction. Il y a une autre dimension dans *A resistência* qui me paraît extrêmement intéressante, qui est la dimension*

historique du texte et votre manière de vous mettre en relation avec une histoire extrêmement dure qui est celle de la dictature argentine, que vous n'avez pas vécue directement et, à travers cette question, c'est l'expérience qui fait surface dans votre texte. Par rapport à l'expérience et à l'écrivain, j'ai beaucoup pensé, en lisant votre livre, à une tradition de la littérature occidentale qui commence à se construire très tôt avec Homère et avec Dante, de l'idée que l'écrivain accède à une vérité particulière quand il revient du voyage au royaume des morts - aux enfers - et qu'il peut témoigner ce qu'il a vu. Et il y a une bonne partie de la littérature qui raconte centrée sur l'histoire qui fait émerger cette idée. Chez vous, évidemment, cela ne ressort pas de la même façon parce que vous ne portez pas les traces de l'enfer directement sur vous, mais quel est votre rapport avec cette tradition du retour du royaume des morts chez les écrivains?

JF: C'est une question très intéressante. Ça fait trois ans que je parle de ce livre, et cette relation spécifique n'est jamais apparue. Personne n'avait fait ce lien qui me surprend. Il est certain que la corrélation entre différents récits qui abordent la dictature et ce que l'on connaît comme littérature de filiation ou comme post-mémoire, toutes ces relations avaient été établies, mais avec cette littérature de visites au Royaume des morts, personne n'avait parlé. La manière d'aborder la question me semble très intéressante: justement, peut-être que mon angle d'approche est particulier parce que je n'ai pas de relation directe avec des disparus, mais avec des personnes qui ont vécu cette époque, qui sont autour de moi et qui vivent constamment avec moi. Parce que, de fait, il ne s'agit pas d'accéder à ce qui a été perdu et à ce qui s'est dissout, à ce que l'on ne trouve plus nulle part, mais il s'agit de trouver ce qui s'est converti en mémoire collective, en discours distincts et convergents sur le passé. Alors, la littérature et l'acte de raconter se transforment en cet ensemble nouveau de discours sur le passé, par exemple, sur mes parents, mis en rapport avec leur expérience, ou sur des écrivains qui abordent le passé, ou par les témoignages rapportés par les personnages à cette période. C'est alors que la réflexion sur le trauma historique devient une réflexion commune et collective engagée par beaucoup de personnes dans une tentative générale de reconquête du passé.

DB: *Vous avez déjà dit, dans d'autres entretiens, que vous pensez que le Brésil a un problème dans sa gestion de la mémoire. Voyez-vous dans la littérature un moyen de gérer cela?*

JF: Quand je dis cela, généralement, c'est en comparant les expériences brésilienne et argentine. L'Argentine a une série de politiques de la mémoire et une réflexion étendue sur le passé qui devient aussi une politique de justice et de réparation de l'histoire. Au Brésil, nous avons vu tout ce processus être annulé et suspendu à cause de manière dont a pris fin la dictature militaire.

L'amnistie générale a représenté un pardon total des crimes de la dictature et, simplement, un effacement de tout ce qui s'est produit à cette période. La tentative de conciliation se fait par l'effacement du passé: nous allons donc oublier tous nos chagrins, toutes nos différences, et tenter de vivre au mieux à partir de cela. On a pu, récemment, constater que c'est un échec. On réprime simplement certaines pulsions, les différences, les crimes, et l'on ne réfléchit pas à propos de tout ce qui s'est fait, de tout ce qui s'est concrétisé dans ce temps passé. De là, on voit surgir le discours d'une intervention militaire, on entend dire qu'il n'y a pas eu de brutalité dans la dictature brésilienne, ou que cette brutalité était parfaitement justifiée. Ce sont des distorsions et des détournements présents dans le processus historique brésilien et qui, à mon avis, doivent être revus de manières différentes, avec par exemple la Commission nationale de la vérité, mais aussi avec des moyens qui aurait dû être beaucoup plus étendus, ainsi qu'à travers la littérature, qui serait plus un discours pour accéder à ce passé et pour réfléchir à ce qui a été interrompu.

DB: *Dans le cadre de la production littéraire en Amérique du sud, d'une littérature qui a reconstitué la mémoire des dictatures, dialoguez-vous directement, ou entretenez-vous une relation avec l'une de ces traditions littéraires, qu'il s'agisse de personnes qui ont été torturées sous la dictature, comme la génération de Frei Betto, ou d'écrivains qui traitent le sujet en Argentine ou au Chili? Dialoguez-vous avec ces auteurs?*

JF: J'ai dialogué avec eux, il est évident que je suis un lecteur de ces auteurs, mais j'ai plus échangé avec les enfants, cette seconde génération qui reprend le passé dictatorial, qui réfléchit sur la façon dont nous le faisons, qui cherche quelle est la pertinence d'élaborer ce passé aujourd'hui, et, surtout, qui pense une militance possible aujourd'hui, car nous parlons des générations militantes; cette littérature faite par des argentins, des brésiliens, des péruviens, est une littérature faite pour réfléchir sur une politique du présent. Elle est faite pour discuter du type de politique qui est possible aujourd'hui. J'ai lu beaucoup d'auteurs qui ont ce type d'approche: Andrés Neuman, Patricio Pron en Argentine, Alejandro Zambra au Chili, Laura Alcoba, qui est une Argentine exilée en France. Ce sont des auteurs qui m'intéressent beaucoup et desquels je me suis rapproché justement pour tenter d'envisager une approche de ce passé et de dessiner une manière de réfléchir sur notre présent.

LMB: *Merci beaucoup, Alors, justement, vous parliez de la manière dont on peut envisager une politique du présent et nous nous posons la question suivante: A resistência est sorti au Brésil avant le coup d'État et la destitution de Dilma Rousseff. Aujourd'hui, une phrase prononcée par le*

père ‘les dictatures peuvent revenir’’, résonne: avez-vous fait une relecture différente de votre roman a posteriori après le coup d’Etat et l’impeachment de la Présidente?

DB: Oui, justement parce que ce passage que vous citez est un passage qui se fait dans une sphère hypothétique et lointaine: il fallait toujours garder en tête que la démocratie n’est pas complètement établie au Brésil et qu’elle conserve une fragilité, mais je n’avais pas compris, à ce moment-là, l’année où est sorti *A Resistência*, je n’avais pas compris la dimension de cette fragilité. Ce n’est qu’après que je me suis rendu compte que toutes les forces conservatrices du Brésil pouvaient s’organiser et s’aligner pour abattre la démocratie d’une manière si dure et si dramatique. Il était clair que moi qui étais né dans les années 80, je n’avais pas les moyens de concevoir ou de comprendre cela. Ce fut, sans aucun doute, une surprise pour moi de découvrir que je vivais dans un pays si attaché à l’autorité, qui méprisait tant la démocratie, et qui, enfin, ignore à ce point les préceptes d’un régime démocratique.

DB: *Dans le cadre d’une sociologie de la littérature, avez-vous l’impression d’être confronté à une centralisation portugaise des éditeurs, des critiques et des prix littéraires? Quel rapport avez-vous avec le Portugal en ce sens?*

JF: Je n’en avais pas jusqu’à ce que *A Resistência* soit publié là-bas. D’ailleurs, cela m’a surpris. Je ne m’étais pas aperçu de la centralité du Portugal dans l’univers de la lusophonie. Quand on écrit et publie seulement ici, au Brésil, sur ce marché éditorial, on ne s’en rend pas compte. Avec la publication du livre au Portugal, et surtout, avec le Prix Saramago, j’ai eu l’occasion de percevoir le pouvoir de domination qui existe. Une force de fusion, de tirer vers d’autres horizons. J’étais récemment à Macao, je vais aller au Cap Vert. Je remarque que ce sont des frontières que l’on peut explorer à partir du Portugal. Le Portugal est encore un agent central et fondamental de la langue portugaise.

DB: *Le Brésil ne prête pas beaucoup d’attention à la lusophonie en tant qu’institution, alors que le Portugal investit beaucoup dans l’institution de la lusophonie comme héritage culturel. Il se peut que les usages de la langue portugaise ne soient pas très liés à la lusophonie, et l’on peut voir ce phénomène chez des auteurs africains qui ont un discours d’appropriation de la langue portugaise et voient dans la lusophonie une nouvelle forme de colonisation. Alors, une fois qu’il se sont appropriés la langue portugaise, ils n’entrent plus dans une tradition ou dans une continuité vis-à-vis du Portugal. Quel vision avez-vous de ce refus de la lusophonie, la vivez-vous comme une forme*

d'autorité?

JF: Je crois que quand on parle de ces relations diverses et amples entre les pays lusophones, il ne faut jamais perdre de vue qu'il s'est historiquement agi d'une relation inégale établie entre la métropole et la colonie. Je pense que cette dimension est claire pour les Brésiliens. Le contact avec le portugais est toujours un contact avec l'ancien colonisateur. Mais cette question est autrement complexe quand on se penche sur les autres pays lusophones, colonisés beaucoup plus récemment. J'étais récemment au Mozambique, et j'ai vu le point auquel ça peut être dramatique parce que, justement, la progression de la langue portugaise au Mozambique a eu une fonction pragmatique importante d'unification du pays mais en représentant la disparition ou la domination de plusieurs langues locales. On comprend que ça fonctionne pour la communication de différentes ethnies mais que ça signifie aussi une extinction historique et culturelle d'ampleur. La langue et l'idiome ont une d'une part une dimension de force et de communication, mais, d'autre part, une dimension oppressive inévitable que l'on ne peut pas oublier. Je pense que quand nous faisons ces rapprochements, ils sont bienvenus, ces dialogues très pertinents, mais on ne peut pas oublier les différences historiques de conditions.

DB: *Votre production dialogue-t-elle avec la lusophonie en tant que communauté?*

JF: Je lis de la littérature portugaise, je crois qu'il est important de lire la littérature portugaise au Brésil comme l'origine de la littérature brésilienne. Au lycée, on découvre plusieurs auteurs portugais comme étant la base de ce qui s'est fait ensuite, et je crois qu'il est logique de les lire ainsi. Il me semblerait aussi intéressant qu'il y ait une approche de la littérature faite au Portugal qui inclue une tradition brésilienne dans ce même contexte, comme l'œuvre de Machado de Assis, qui entretient un réel dialogue avec la littérature portugaise et peut être lue ainsi. C'est une œuvre de tradition portugaise, au moins, qui s'inscrit dans la tradition lusophone. Mais je ne considère pas qu'il n'existe pas de dialogues avec des auteurs portugais ou avec le monde lusophone. Ce n'est pas pour moi le dialogue le plus immédiat pour des raisons d'origines, d'histoire, je suis plutôt en retrait par rapport au Portugal, et proche de l'Amérique Latine, parce que, avec mon histoire personnelle, l'Amérique Latine parle plus de moi que l'univers de la lusophonie. Mais ce n'est pas pour cela que je cesse d'être en lien et de percevoir les multiples relations qui existent entre ces traditions littéraires.

DB: *Nous voudrions aborder avec vous la thématique du rapport entre le capitalisme et le marché*

éditorial aujourd'hui. On a vu, dans certaines critiques qui ont été faites sur votre manière d'écrire, que certains ont distingué chez vous une phase qualifiée d'hermétique, à tout le moins, difficile, et que A Resistência a été senti comme un livre plus ouvert, plus abordable. Quel rapport avez-vous avec les destinataires de vos livres? Croyez-vous, comme Pasolini en Italie, qu'il faille être exigeant avec le lecteur, quel que soit le coût de cette exigence, ou pensez-vous qu'il soit nécessaire de rendre l'écriture accessible, de la conformer aux exigences de vente?

JF: Dans ces relations et ces réflexions, j'ai eu mes parcours tortueux. Le livre qui a précédé A Resistência, Em procura do romance, était en effet une intervention qui allait contre le marché éditorial et une certaine facilité du roman contemporain, qui allait contre le marché du livre très monocorde, dès lors que chacun invente un sujet pour raconter, avec la même forme, la même histoire, en fin de compte. Ou bien des histoires différentes en utilisant toujours les mêmes recours littéraires. J'allais contre le fonctionnement d'un marché éditorial qui dit: "si vous avez aimé ce livre, achetez celui-ci, il est très semblable." Par rapport à tout cela, j'ai toujours été très critique. Par rapport à cet univers, l'exigence, ou l'hermétisme, ou la complexité narrative étaient des éléments que j'utilisais pour combattre ce que je refusais. Je ne crois pas avoir réellement simplifié mon projet pour écrire A Resistência. Ce roman a seulement été un autre type d'expérience; à ce moment-là, à cause du désir, de cette soif dont je vous parlais d'approcher le réel, d'approcher une vérité, mon discours est devenu moins fermé sur lui-même, moins autoréférentiel, même s'il est plutôt autoréférentiel, il est devenu moins hermétique. Le langage est en partie plus accessible, je crois, surtout à cause de la dynamique des chapitres qui sont plus courts, qui abordent les questions plus directement, mais je n'ai pas un désir d'approcher le lecteur ou de lui faciliter la tâche, et ça a été pour moi une surprise quand j'ai constaté cette réaction, cette réception forte de la part des lecteurs. C'est un roman qui s'est très bien vendu au Brésil, il en est déjà à la cinquième édition. J'ai été très surpris qu'il soit bien accueilli, parce que les romans précédents étaient des romans lus par peu de gens. C'était le destin naturel de ce que j'écrivais. Je tente encore de comprendre ce qui a produit ce changement car il ne s'agissait pas d'une tentative personnelle et délibérée de simplifier et je ne crois pas que ce soit délibérément un propos simple dans la mesure où il se rapproche par exemple de ces relations entre les genres et il devient un récit bien plus proche de l'essai que ce qui domine habituellement le marché éditorial. Enfin, ce sont des phénomènes sur lesquels personne n'a un contrôle total. Le marché éditorial a ses formules, mais elles ne fonctionnent pas de la même manière dans tous les cas. On ne peut pas prévoir entièrement le destin d'un livre en fonction de ses caractéristiques. Mais, même sous cet aspect, il a eu plus de vitalité que ce que j'avais prévu.