

ANTÓNIO LOBO ANTUNES
DINU FLĂMÂND

« Je chemine comme une maison qui brûle »



DINU FLĂMÂND et ANTÓNIO LOBO ANTUNES

António Lobo Antunes

Écrivain et psychiatre portugais (né en 1942), auteur de presque 30 romans, dont le premier est **Mémoire d'éléphant** (1979).

Dinu Flămând

Écrivain, journaliste, traducteur et diplomate roumano-français (né en 1947), ayant fait ses débuts en 1971 (**Apeiron**).

DINU FLĂMÂND : Je vais parler en français, quand même, parce que nous, António et moi, nous nous sommes habitués depuis longtemps à dialoguer dans cette langue, située quelque part au milieu entre le roumain et le portugais, dans cette grande latinité ; on est donc habitués à parler entre nous en français, car je n'aurais jamais pu parler le portugais qu'il parle, si merveilleux, si, si, si formidable. Le portugais de sa grande littérature. António, je ne pourrais pas te dire l'émotion qui me comble, effectivement, de pouvoir te recevoir ici, dans cette salle à la Faculté des Lettres, qui a été ma faculté pendant quelques années d'études et reste toujours un lieu de référence... pour mes rêves et pour mes obsessions... lieu de mémoire très important... Tout cela pour te dire que j'aurais jamais, mais jamais de ma vie, imaginé que, un jour, un grand écrivain comme toi, comme Vargas Llosa et comme tous les autres grands écrivains du monde libre, pourront franchir le mur qui nous tenait, nous, de l'autre côté, dans

Le dialogue entre António Lobo Antunes et Dinu Flămând a eu lieu à la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, 7 octobre 2014.

Pobscurité, et venir ici, parler devant les étudiants, dialoguer avec nous. Je souligne tout ça car je considère comme un privilège pour l'actuelle génération le miracle de ta présence ici, mais et je considère qu'en même temps tu viens pour venger ma génération... Par ta présence ici, nous avons également la preuve qu'ils ne nous ont pas eus, les imbéciles qui voulaient nous enfermer ici, cloîtrés, sans contact avec le grand monde de la culture et de la liberté... Ton arrivée ici, l'arrivée de ta littérature, de tes romans, c'est le signe que nous avons vaincu et que nous avons gagné, car nous t'avons ici, parmi nous...

Voilà, c'était ma déclaration pathétique, j'aurais voulu la prononcer en quelques mots hier, même en bousculant un peu le protocole à l'Université qui t'octroie le titre de *doctor honoris causa*, et te remercier effectivement les mots concernant notre amitié. Cette amitié est, peut-être – non, je suis certain ! – la valeur la plus sûre quand des gens se rencontrent et continuent de se voir, de s'apprécier et de se lire. C'est un privilège, je me répète, pour moi de te lire, et je te lis depuis des années et des années. Mais je vais commencer par te provoquer euh... au dialogue en prononçant le nom de ton prochain livre qui va paraître au Portugal à la fin novembre. Vous imaginez comment il s'appelle ? Je le dirai d'abord en roumain : *Pășesc precum o casă care arde. Je chemine comme une maison qui brûle*. Voilà. Moi, je pense qu'on a tout ici, on a António Lobo Antunes, un auteur complexe, qui est statique et en mouvement, qui brûle et qui abrite les gens, et tout le Portugal et l'espèce humaine, dans cette maison qui est la maison de la littérature. Voilà, je lance, pour commenter, ton titre, éventuellement, pour essayer de toucher le mystère de ton travail... Qu'est-ce que ça veut dire, cette maison qui brûle et qui chemine en même temps ?

ANTÓNIO LOBO ANTUNES : C'est une question curieuse, mais c'est une question quand même. D'ordinaire, quand j'écris, j'ai pas de titre. Aucun titre. Le titre vient très souvent quand le livre est fini. Quelquefois y a des miracles. Quelquefois vers le milieu du livre, ça commence à paraître, un titre. Mais d'ordinaire ça vient après le livre. Eh, bon, comment devrais-je l'appeler ? (*rires*) Je ne sais pas vraiment. Je ne sais pas vraiment. Bon... le livre... je ne raconte pas des histoires. J'aime pas raconter des histoires. Ce qui m'intéresse c'est que... c'est de parler du cœur du cœur. Et de structurer des émotions... parce que l'histoire, c'est rien. Quand vous pensez à l'intrigue des romans très connus, ça c'est rien. *Le vieil homme et la mer*, un vieil homme pêche un poisson, les autres poissons mangent le poisson. Il arrive en terre sans poisson, c'est ça l'histoire. Ou je pourrais parler d'*Anna Karenina*... Une femme s'ennuie dans son mariage ennuyeux avec un homme ennuyeux, elle trouve un amant qui n'est pas ennuyeux mais il est un salaud, elle se jette sous un train, c'est ça l'histoire. Le problème c'est qu'est-ce qu'on peut faire avec ces matériaux ? Comment les travailler ? Comment les utiliser ? Comment les structurer d'une façon qui nous aide à mieux

comprendre les autres et à nous comprendre nous-mêmes. Par exemple, y a des livres d'une extrême complexité structurelle, comme *Heart of Darkness*, *Au cœur des ténèbres*, de Joseph Conrad, un fleuve dans un fleuve dans un fleuve dans un fleuve dans un fleuve... c'est extraordinairement difficile à le faire. Et pourtant ce qu'il voulait nous transmettre... il voulait nous transmettre à la fois plusieurs choses très différentes l'une de l'autre : l'horreur, bien sûr, mais aussi une plongée dans les ténèbres du corps humain. Comment en sortir vivant ? Lui, il est sorti vivant de cette exploration, de cet étrange et majestueux voyage au plus intime de lui-même. Conrad est donc un bon écrivain, mais finalement, peut-être, il n'est qu'un pourvoyeur d'âmes qui essaie de nous montrer à nous-mêmes tels que nous sommes, nus et défigurés. Défigurés. Un bon livre est un miroir. Et chaque page est un miroir où on voit notre visage, non tel que nous l'imaginons, mais tel qu'il est en vérité et que nous refusons qu'il soit ainsi. Et nous avons toujours des désirs et des irisations de toute sorte et nous voulons toujours ou presque toujours donner une bonne image aux autres. Pour moi, un livre, la lecture est un plaisir infini, car j'apprends tellement de choses... et surtout la leçon de beauté. Je crois que Faulkner avait raison quand il disait qu'il avait découvert qu'écrire est une chose immensément belle. Parce qu'il nous oblige à nous lever sur les pattes derrière et à projeter une immense ombre. Je suis très, très reconnaissant aux écrivains, comme aux grands musiciens, comme aux grands artistes, parce qu'ils me redonnent la dignité que les hommes politiques essaient de me voler. Et que la vie, qui, d'une façon générale, n'est pas généreuse envers les hommes (c'est difficile de vivre et tout le monde souffre beaucoup) nous donne la profonde joie de la dignité dont nous sommes capables... dans les vraies ténèbres du corps humain... là où sont les autres et nous parmi eux. Car c'est là que nous habitons. Nous trouvons ça, d'une façon très claire, dans les pièces de théâtre de Tchekhov, n'est-ce pas, qui avec des mots apparemment très simples, dans une sorte de clarté obscure (« demain il va pleuvoir, l'arbre a fleuri », etc., avec des phrases tellement quotidiennes, tellement simples), arrive à nous redonner une dignité immense et en même temps à nous faire connaître toutes les souffrances et les joies de notre condition. Donc, finalement, je suis très reconnaissant aux artistes, et je pense qu'ils ont toujours raison. J'avais un éditeur français qui est mort, hélas, qui disait qu'il avait connu des chefs d'entreprise très brillants, des politiciens très importants, etc., mais qui ne l'avait jamais ni ému, ni touché comme c'est le cas d'un artiste. Il faut croire aux artistes, il faut croire que, finalement, ils ont raison. Et qu'un pays est, finalement, connu par sa culture, si vous pensez à la France, le prestige de la France maintenant repose sur son grand dix-neuvième siècle et sur les très grands écrivains, peintres, qu'ils ont eu au dix-neuvième siècle : Flaubert, Victor Hugo, Stendhal, la liste finit pas. Les français vivent encore de ce passé comme certaines veuves vivent de la

retraite de leurs maris. Et la France continue d'être, culturellement parlant, un pays très important à cause de cela, à cause de l'immense poids de ces artistes et de sa culture, car, finalement, on doit juger les peuples par leur culture et les rapports culturels. Imaginez-vous qu'on disait du dix-neuvième siècle que c'était le siècle le plus horrible du monde, qu'on n'y avait inventé que le bec à gaz et Napoléon III ? C'est pas vrai. Ils ont une peinture, une littérature et même une musique d'une qualité exceptionnelle. Je parle des Français. Mais d'une façon générale le dix-neuvième siècle était un siècle très important...

D. F. : Même chez nous...

A. L. A. : Et pourtant il est tellement dénigré. Moi, j'aime pas parler des mes livres, je les ai pas lus, je les ai seulement écrits, donc mon opinion est forcément partielle et c'est très difficile de..., car nous travaillons avec de matériaux antérieurs aux mots, je veux dire les émotions, les pulsions, tout cela, antérieurs aux paroles, et le problème, mon problème à moi, c'est comment transformer en mots ce qui est antérieur au mot, ce qui, par définition, est intraduisible en mots. La tristesse est intraduisible en mots, la douleur est intraduisible en mots. Et comment faire partager ces sentiments-là ? Et comment les montrer ? Et... euh... comment communiquer aux autres vos abîmes, vos doutes, vos douleurs, mais aussi vos espoirs et vos joies ? Pour moi un bon livre est toujours... lire un bon livre est toujours une joie infini et j'ai une immense reconnaissance envers les écrivains qui ont fait de moi, j'espère, un meilleur homme et un homme plus attentif aux autres et à la vie. Car nous sommes beaucoup plus riches que nous ne le pensons. Nous avons en nous beaucoup de foi sans savoir, des richesses que les artistes nous apportent par exemple quand on regarde... (on pourrait passer des heures en regardant) *Las Meninas* de Vélasquez ou un tableau de Pollock. La littérature et le livre, pour moi, est une source de joie en tant que lecteur et une source de souffrance en tant qu'écrivain parce qu'écrire est très difficile. C'est très difficile d'écrire. Il y a très peu de bons livres, il y a très peu de bons écrivains. C'est une activité qui vous pompe complètement, vous ne faites que ça tout le temps. En même temps, face, par exemple, à la souffrance, le fait d'écrire peut être utile, car vous êtes toujours celui qui est en train de souffrir, et celui qui pense comment est-ce que je vais... oui, oui, profiter de cela pour mon livre ? Donc vous cannibalisez tout ; vous cannibalisez même la souffrance, même la douleur, même la joie. Comment est-ce que je vais profiter de cela pour écrire ? Ce qui est bien, parce la douleur diminue un peu... la douleur... écrire vous donne le temps de raisonner un peu... de voir... comment est-ce que je vais faire pour profiter de cette chose qui m'est offerte ? Car la vie nous offre toujours, tous les jours, des matériaux inespérés.

D. F. : António, je ne veux pas t'interrompre, je veux te relancer. Tu penses que dans ce travail qui est inexplicable (parce que tu abordes des choses qui

précèdent les mots, les transigent), tu penses qu'il y a vraiment l'obligation pour l'écrivain de forer très profondément dans les mots. Toi même tu changes, tu élabores trois, quatre, cinq versions de chaque roman. Voilà. Est-ce que c'est le travail jusqu'à l'épuisement qui est, quand même, la solution ?

A. L. A. : Oui, parce qu'un livre n'est jamais fini, n'est jamais achevé. Marcel Duchamp, le peintre français, disait qu'un tableau n'était jamais achevé. Il était définitivement inachevé. Car c'est toujours possible d'améliorer un livre en y travaillant encore et retravaillant et travaillant. Là se pose un problème très cruel : quand est-ce qu'un livre est fini ? Pour moi, je sais qu'un livre est fini quand le livre en a assez de moi... (*rives*)

D. F. : C'est le livre qui te le signale ?

A. L. A. : C'est lui qui commande. C'est comme la fin d'un amour. On se couche chacun au coin du lit, elle se couche au coin du lit pour qu'on ne la touche pas. Si je l'embrasse pour deux secondes, ces deux secondes durent une éternité atroce.

D. F. : Le divorce du livre c'est le moment qui finit le livre finalement...

A. L. A. : Oui, là je sens que c'es fini ; elle [la femme] n'aime pas que je la touche, que je lui parle, ni ma façon de croiser la jambe ou de répondre au téléphone, tout l'embête, etc., etc., etc.

D. F. : Donc le livre te signale... un peu de froideur et puis, finalement...

A. L. A. : Ah ! Au début, comme tout le monde, il tente de ne pas le montrer. (*rives*) Mais tu sens, à la froideur de ses baisers, qu'il en a assez. (*rives*) Donc, c'est comme ça, mais je ne les ai jamais lus mes livres. Peut-être par vengeance. Peut-être parce que je me sens un amant trahi. Et abandonné. Je ne sais pas. Mais je ne les lis pas. Au fond, je pense que c'est par orgueil, par coquetterie, parce que je déteste voir les choses imparfaites. Et quand c'est fini, tu n'y penses pas. J'ai réussi à faire ce que je voulais. Et ce qui te fait recommencer à écrire c'est que tu comprends que tu aurais pu y aller plus loin. Et plus loin. Et plus loin. Donc, finalement, c'est un travail un peu décevant, car jamais tu n'arrives à faire le livre que tu voulais faire.

D. F. : La solution c'est de perpétuer, de recommencer un autre livre ?

A. L. A. : Oui, c'est ce que je fais, je commence un autre.

D. F. : Donc y a une fugue permanente.

A. L. A. : Tu sors d'un livre très fatigué, donc il te faut quelque temps, de la distance, etc., jusqu'à ce que un autre livre commence à demander d'être écrit. Ma méthode de travail est très simple : je m'assois et j'attends.

D. F. : T'attends des voix. Tu m'as dis que tu... t'écoutes des voix.

A. L. A. : Oui, il faut que je ferme une partie de mon cerveau, celle que j'utilise pour la vie quotidienne. Et puis il y a une autre partie que je ne connais pas et qui apparaît seulement dans les moments...

D. F. : Quand tu commences à travailler.

A. L. A. : Oui, qui commence à s'ouvrir peu à peu. Tu commences à écrire sous la tutelle d'une voix... qui commence à parler en toi. Pas avec ce livre-là [*Caminho como uma casa em chamas – Je chemine comme une maison qui brûle*], mais avec le livre antérieur à celui-là, *Não é meia noite quem querer* [« N'est pas minuit qui veut », vers de René Char] ; livre dans lequel la voix parlait trop vite et j'arrivais pas à l'accompagner. (*rires*)

D. F. : Le livre parlait trop vite... ?

A. L. A. : Je ne sais pas quelle région du cerveau on utilise là ; et encore d'où cela vient... J'ai eu des ennuis de santé il y a quelques mois. Et on m'a fait, cela fait des années déjà, et on m'a fait une résonance magnétique au cerveau. Et là j'ai vu tout mon cerveau. Bon. Et les médecins voulaient que je reste là pendant des jours parce que mon cerveau était différent, avait des choses étranges... pour étudier cela. Parce que évidemment cela doit venir d'un endroit quelconque, je sais pas d'où... Pourquoi j'écris ? Pourquoi les autres gens n'écrivent pas ? C'est qu'ils n'ont pas besoin de ça pour être... pour trouver leur équilibre intérieur. N'est-ce pas ? Et en même temps, quand tu n'écris pas... ça me fout une culpabilité très grande.

D. F. : Oui, oui. Vis-à-vis de toi-même ou vis-à-vis de...

A. L. A. : Comme si je n'étais bon qu'à ça.

D. F. : Oui, bon qu'à ça, oui...

A. L. A. : Bon qu'à ça. Les surréalistes ont fait une enquête dans les années 20, qui fut très, très célèbre en France. Pourquoi écrivez-vous ? Et, il y a quelques années, une dizaine d'années, peut-être plus, un journal français qui s'appelle *Libération* a refait cette enquête en demandant aux écrivains du monde entier « Pourquoi écrivez-vous ? » C'était très curieux parce qu'il a eu des centaines et des centaines d'écrivains ou des gens qui écrivaient qui ont répondu. Les réponses les plus longues étaient des écrivains les plus mauvais. Parfois deux pages pour expliquer cela. Les grands écrivains ont donné des réponses très courtes. Par exemple Samuel Beckett, sa réponse était : « bon qu'à ça ». C'était tout.

D. F. : Je ne suis bon qu'à ça. Voilà. En plus abrégé...

A. L. A. : Moi, j'ai dit que... je ne savais pas quoi dire. J'ai dit que j'écrivais parce que je ne savais pas danser comme Fred Astaire. (*rires*)

D. F. : Parce que tu ne pouvais pas danser comme Fred Astaire...

A. L. A. : Si je pouvais danser comme Fred Astaire j'écrirais pas, bien sûr. Ou chanter comme Sinatra.

D. F. : Oui, bon. Tu parlais déjà... Tu veux continuer sur cette... ? Je veux te lancer, te relancer un peu... Tu parles de... comment dire... organiser un délire. C'est une de tes phrases qui est répétée, à plusieurs reprises tu as écrit sur comment organiser un délire. Mais est-ce que t'attends de la part du lecteur qu'il entre dans ton délire avec la même dévotion que toi ? Parce que t'as besoin d'un

lecteur qui soit très dévoué ; comme j'avais écrit dans un article, t'as besoin d'un lecteur qui a du talent pour te lire. Comment tu vois cette relation ?

A. L. A. : Ça je l'ai appris dans les hôpitaux psychiatriques, quand j'étais interne. La plus belle leçon de théorie de la littérature je l'ai reçue quand un malade qui avait le diagnostic schizophrénie paranoïaque s'est approché de moi comme s'il avait un grand secret, très solennel, et il m'a dit : « Monsieur le docteur, le monde a été fait par derrière. » (*rives*) Et j'ai pensé que ça ne fait aucun sens. Puis j'ai pensé, merde, qu'il m'a donné la clé pour écrire. (*rives*) Il faut que tu fasses ton livre par derrière. Tu comprends ?

D. F. : Oui. Ça s'était pour la technique.

A. L. A. : Ça s'était la première grande leçon. Puis c'étaient mes contacts avec des gens qui avaient des problèmes paranoïaques internés là. Qu'est-ce qu'un délire ? Un délire est un édifice logique construit sur une première prémisse fausse. Par exemple, je suis le roi de Roumanie. Et là maintenant je construis tout un édifice logique...

D. F. : Sur cette affirmation...

A. L. A. : Basé sur cette prémisse à laquelle je crois dur comme fer. Je me souviens qu'un jour j'étais de service, on m'a appelé pendant la nuit parce qu'un malade (comme ils l'appellent) ne laissait dormir personne. Il était à la fenêtre ouverte, il criait « à droite ! Vers la gauche ! », à 3 heures du matin. « Vers la droite ! » Il avait une voix très puissante. « Vers la gauche, vers la droite ! » Les infirmiers m'ont appelé pour le calmer. Et j'ai demandé : « Mais pourquoi criez-vous comme ça ? » Et il m'a expliqué : « Je suis en train de faire pleuvoir en Espagne. » (*rives*) « Mais pourquoi criez-vous ? » « Parce que... »

D. F. : Il avait une responsabilité, il avait une responsabilité envers toute l'Espagne. Faire pleuvoir.

A. L. A. : Oui, il était le propriétaire du casino de Monte Carlo, etc., il était très riche. (*rives*) En fait c'était un homme de la campagne, très pauvre. Bon, mais, donc, il avait mis deux mille chevaux sur la mer car il avait eut une longue période de sécheresse à ce temps. Il ne pleuvait pas en Espagne. Et ces deux mille chevaux galopaient, galopaient, galopaient...

D. F. : Ah ! Il t'a expliqué la méthode...

A. L. A. : Je le savais, sa méthode. Donc ils galopaient, ils galopaient, ils galopaient puis après ils sortaient de l'eau. Comme ils étaient très fatigués, ils avaient beaucoup galopé, ils suaient et la sueur au contact avec l'air froid... formait le nuage.

D. F. : C'est logique.

A. L. A. : Et donc il était en train de diriger les nuages vers l'Espagne pour faire pleuvoir là. Et il ordonnait à ces chevaux qui étaient chargés de transporter des nuages de les amener vers ses propriétés. « Vers la gauche ! Plus à gauche ! Vers la droite ! »

D. F. : Je t'ai connu quand tu travaillais à l'hôpital Miguel Bombarda, le plus grand hôpital psychiatrique de Portugal, c'est là que tu piquais les sujets...

A. L. A. : Non, mais ça m'a beaucoup appris. Et j'ai pensé : Merde ! Ce qu'on appelle un roman c'est ça : c'est un délire organisé à partir d'une première prémisses fausses. Je chemine comme une maison en flammes. Personne ne chemine comme une maison en flammes.

D. F. : Mais tu peux le faire... C'est normal.

A. L. A. : Les gens marchent comme ils marchent. Il n'y a pas de flammes, il n'y a pas de maison...

D. F. : Quand même... Dans tes romans, ça se passe.

A. L. A. : Oui, bien sûr.

D. F. : Et c'est normal.

A. L. A. : Oui, car c'est un délire, quoi !

D. F. : C'est le droit du romancier que de faire marcher des maisons qui sont en flammes.

A. L. A. : Si tu commences à réfléchir à cela, peut-être la seule vérité est le délire. Nous délirons tous les jours, nous tous. Tu délirés que tu t'appelles Dinu Flămând...

D. F. : Oui, c'est un délire assez encombrant...

A. L. A. : Tu vois ? Tu délirés que tu aimes une femme, qu'elle t'aime, que tu sois marié, que tu as des enfants... Tu comprends ? Est-ce ce que ça c'est vrai ? On ne peut pas être tout à fait sûr de cela. Là, je pense comme Villon, le grand poète français du XV^e siècle : « rien ne m'est sûr que la chose incertaine ». Est-ce je suis marié ? Est-ce que j'ai des enfants ? Est-ce que je suis professeur, médecin, n'importe quoi... ? Nous vivons dans un monde fantastique. C'est ce que Freud appelait le « fantôme ». Bon, j'ai fait une psychanalyse...

D. F. : Tu as fait une psychanalyse, toi ?

A. L. A. : L'autre est toujours désigné par « fantôme ». Le toit que je vois là n'est pas le toit que tu vois ou que voient les autres. Par exemple, quand tu entends parler de A., quand quelqu'un te parle de A., tu restes avec une idée de lui ; si tu entends quelqu'un d'autre, tu restes avec une idée différente. Chaque personne différente qui te parle d'une même personne te parle d'une personne différente. Et quand tu la connais, tu connais une personne différente. Donc, tu n'as pas connue une seule personne, tu en as connu une multitude, car chaque personne qui parlait de cette personne te disait des choses différentes : « il est un salaud », « il est bon type » etc. Le portrait était toujours différent. Finalement, où est le vrai portrait ? Finalement, quelle importance a la vérité ?

D. F. : Oui... On n'a pas besoin de la vérité, n'est-ce pas ?

A. L. A. : Chacun résout le problème à sa façon. Disons que l'art est un mensonge qui est la vérité.

D. F. : Mais je t'ai entendu faire référence à Freud. C'est la première fois que je t'entends en parler. On sait très bien que tu as une formation scientifique de psychiatre, de psychologue, mais tu n'y fais jamais référence, tu réponds rarement quand on te pose des questions concernant les liens entre la psychiatrie et ta littérature, qui se reflètent dans ton œuvre. Tu refuses de te rapporter à la psychanalyse, car ce sera une référence trop facile et réductionniste. Cela je le comprends, car la littérature reste pour toi la meilleure méthode de t'approcher de cette merveille peut-être illogique qui est l'âme. C'est la littérature qui est importante, ce n'est pas la psychanalyse.

A. L. A. : Illogique au sens rationnel du mot.

D. F. : Oui.

A. L. A. : J'ai abandonné la psychiatrie pour deux raisons. D'abord, parce que je pouvais vivre des livres. Puis, écrire et faire la médecine c'était trop. Je faisais de la médecine toute la journée et je me mettais à écrire les soirs et les weekends. C'était très lourd. Et j'avais peur, bien sûr. Ma mère, quand je lui avais dit que je voulais écrire, m'a prévenu que j'allais devenir un futur de mendiant.

D. F. : Mendiant ?

A. L. A. : Oui, parce qu'elle disait que personne ne pouvait vivre d'un livre.

D. F. : Elle avait raison.

A. L. A. : Je crois qu'elle avait été étonnée jusqu'à la fin de sa fin que l'on puisse vivre de ses livres. Et c'était une femme qui a lu Proust, ce qui est très rare. D'ordinaire, Proust et les femmes ont une relation compliquée.

D. F. : C'est pour cela que tu avais commencé à lire Proust ?

A. L. A. : Et pas que *La Recherche*.

D. F. : Qu'est-ce tu lisais quand tu étais adolescent ? Tu lisais Céline ?

A. L. A. : J'aimais les pages nécrologiques, comme mon grand-père. Mon grand-père achetait le journal et l'ouvrait à la page nécrologique. Et il riait. Il riait tout le temps. Il pointait : « Ha, ha, mort à 40 ans ! Quel idiot ! », « Ha, ha, mort à 35 ans ! Quel stupide ! » Il triomphait d'être là, vivant, entouré de morts qui avaient commis la stupidité de mourir à 40 ans, à 50 ans, à 30 ans, tandis que lui, il était vivant. « Quelle stupidité ! Comment ces gens sont morts comme ça ! » Donc, quand j'ai commencé à écrire, comme ce que je lisais c'étaient des *comics*, j'écrivais sur la mort de Mickey Mouse, sur la mort de Donald. Parce que la mort était un sujet tellement joyeux pour mon grand-père, je pensais que ça pouvait être une vraie merveille que d'être mort.

D. F. : Un de tes personnages, qui tient une boutique de cercueils, met une affiche : « Pourquoi continuer de vivre si on peut profiter d'un enterrement de luxe pour cinq escudos ? »

A. L. A. : Pour un petit garçon de 5-6 ans, la mort était un état que j'enviais.

D. F. : Comment ça ?

A. L. A. : J'étais là, couché, ne faisant rien, les yeux fermés. Il y avait des gens autour de moi, pleins de respect, qui pleuraient d'amour, qui m'embrassaient. Finalement, j'avais le respect des adultes, qui ne me regardaient pas ou m'emmerdaient tout le temps parce que je faisais des bêtises. De leur point de vue.

D. F. : Tu faisais un peu de théâtre dès le début.

A. L. A. : Et puis tout le monde disait du bien du mort : il était beau, généreux, magnifique, etc. J'ai une famille assez grande, donc les gens mourraient avec une certaine fréquence. Heureusement, parce qu'il y avait tellement d'éloges. J'étais émerveillé : ils étaient pleins de vertus. Et moi je voulais avoir toutes ces vertus.

D. F. : Il fallait en profiter... Or, tu n'en profites qu'une seule fois dans ta vie...

A. L. A. : Les emmerdants devenaient intelligents et avec beaucoup d'humour, les laids devenaient beaux. J'avais une tante, une sœur de mon grand-père, terriblement laide. Soudain, dans la prière, elle est devenue d'une beauté divine... Comme la mort améliore les gens ! Quand j'étais enfant, c'est ce que je voulais faire. C'était magnifique ! Je serais plein de toutes les vertus et peut-être que, dans la prière, ils me laisseraient manger tous les chocolats que je voulais. Ils les apporteraient à la Vierge et je les mangerais.

D. F. : Ah, oui ? Parce que c'est la coutume que d'apporter du chocolat aux morts ?

A. L. A. : Non, mais à moi, oui, car j'étais enfant. J'étais là en exposition. Ce grand-père était magnifique. Il y avait une idéalisation de la mort, de la souffrance, de la douleur... Car je ne comprenais pas ce que c'était la mort. Je continue à ne pas comprendre. Je me souviens d'un grand poète américain qui était à une cérémonie, il y avait un mort, etc. Il était là pour présenter ses hommages au mort. Et une petite fille est venue. Il l'a prise dans ses bras et l'a élevée jusqu'au visage du mort et lui a demandé : « Tu comprends ? C'est que moi, je ne comprends pas. »

D. F. : Quelle belle histoire ! C'est formidable !

A. L. A. : Même moi, je ne comprends pas...

D. F. : Qu'est-ce que c'est la mort ?

A. L. A. : Je ne sais pas. Parfois, on peut communiquer... Les gens sont très intelligents et ils ont inventé des téléphones pour parler avec les morts : c'est les tables à trois pieds. C'est ce que faisait Victor Hugo. Il parlait avec les morts.

D. F. : Est-ce qu'ils sont polyglottes, les morts ? On peut parler dans toutes les langues avec les morts ?

A. L. A. : Cela, je ne le sais pas. Je n'ai jamais fait l'expérience. Peut-être volapuk ils ne parlent pas, mais je suis sûr qu'ils parlent espéranto.

D. F. : Peut-être. Ils ne l'écrivent pas, mais ils le parlent.

A. L. A. : L'allemand est une belle langue pour parler aux chevaux et aux morts. J'en sais quelque chose : j'ai une grand-mère allemande... Donc j'ai commencé par écrire des choses comme ça. Puis, la mort a commencé à me désintéresser,

car on fermait la radio et il fallait se tenir très bien. On ne pouvait pas aller jouer dans le jardin et donc ce qui venait après l'enterrement n'était pas aussi passionnant que le fait d'être mort. Et puis les éloges commençaient à cesser. Et puis venait la question de l'héritage et le partage de l'héritage, pour lequel le mort laissait des instructions...

D. F. : Mais tu comprenais ça, les problèmes d'héritage ?

A. L. A. : C'était des problème de morts : « Fils de pute, il ne m'a rien laissé » etc. Donc, les morts qui avaient été pleins de vertus commençaient à avoir des péchés, parfois ignobles, et j'ai commencé à préférer d'être vivant et à penser que ce n'était pas mal. Et à partir de là, ç'a commencé peu à peu : des morts je suis passé aux vivants, à ceux que je croyais vivants, car il y a des gens qui ne savent pas qu'ils sont morts.

D. F. : Ah oui, ça c'est une catégorie à part...

A. L. A. : Par exemple, tu entres dans un café et la plupart des gens ont des yeux morts. Il y avait un poète espagnol qui disait que Madrid était une ville pleine de gens assassinés : dans les esplanades, dans les rues, dans les cinémas...

D. F. : C'était qui le poète ?

A. L. A. : Dámaso Alonso. Peut-être qu'il a raison. Je ne sais pas, je ne connais pas tellement d'Espagnols.

D. F. : Mais est-ce que les Ibériques – parce que l'on parle un peu à ce chapitre-là – ont un penchant plus prononcé que les autres pour la mort ? Cela fait partie des coutumes religieuses, de la vie sociale, qui est très marquée par des cérémonies ? Parce qu'il y a des cultures, on voit surtout en Occident aujourd'hui, où la mort n'existe pas, on la cache. On y échappe, on dégage très vite, on boute en touche.

A. L. A. : Écoute, si tu parles comme ça, les gens vont penser que je m'intéresse beaucoup à la mort...

D. F. : Non, tu t'y intéresses en tant qu'écrivain.

A. L. A. : Cela était vrai jusqu'à mes treize ans. Nous sommes six frères et, pendant ses cinq premières années de premier mariage, ma mère a eu quatre enfants, donc nous étions à peu près du même âge. Donc, à 13-14 ans, un de mes frères m'a attiré l'attention sur les fesses de la cuisinière. Et ça m'a changé de perspective. Et ça se mouvait, les fesses...

D. F. : C'est arrivé au moment juste...

A. L. A. : ... tandis que les morts restaient là immobiles. Donc des morts je suis passé aux fesses. Et ce frère à moi, qui était un esthète et qui avait 12 ans, m'a fait voir que les fesses de la cuisinière étaient non seulement belles, mais aussi riches en mouvements, en capacités diverses etc. Après, il est allé s'informer auprès de gens plus âgés que lui et il a découvert d'autres subtilités. Finalement, après un congrès des frères, on a choisi la vie parce qu'il y avait beaucoup de fesses et beaucoup de cuisinières aussi.

D. F. : C'est à cette époque-là que tu as essayé la première fois d'écrire des sonnets pour gagner des sous pour tes bonbons et tes chewing gums. Tu as commencé à écrire des sonnets sur la vie du Christ...

A. L. A. : La vie !

D. F. : ... sur la vie du Christ, des sonnets présentées à ta grand-mère. Parle-nous-en un peu.

A. L. A. : Mes grands-mères étaient très, très catholiques, très religieuses, et il fallait que je vive. J'avais besoin de l'argent.

D. F. : ... de l'argent de poche.

A. L. A. : ... donc je faisais des sonnets dédiés au Christ que je vendais à mes grands-mères pour avoir de l'argent. Dans les quatuors, ce n'était pas grand-chose, mais, dans les tercets, je faisais de mon mieux.

D. F. : Et là tu pouvais acheter du chewing gum...

A. L. A. : Elles me donnaient de l'argent qui me permettait d'aller à la pâtisserie acheter des gâteaux superbes. Ce qui était bien et substituait les fesses de la cuisinière.

D. F. : Ah oui !

A. L. A. : Avec le grand avantage du plus sucré à coup sûr que les fesses. Donc je me suis spécialisé dans le sucre grâce à ces sonnets-là. Et puis, vers mes quatorze ans, j'ai commencé à envoyer mes petites productions pour les journaux. Je n'écrivais que de la poésie. Je pensais très sincèrement que j'étais poète. Et pas seulement poète, mais le meilleur poète du monde. Et là je fus déçu par un de mes oncles, mon parrain, qui était le frère de ma mère, qui m'a abonné aux *Nouvelles Littéraires*. Le premier numéro que j'ai reçu portait sur la première page ce grand poème de Blaise Cendrars qu'est *Les Pâques à New York* et là j'ai compris que j'étais l'ignare parfait. Je me suis dit : « Mon vieux, ce que l'on peut faire avec les mots ! »

D. F. : Tu aimais Blaise Cendrars.

A. L. A. : Et il y avait des poèmes d'Apollinaire en plus. « Pitié pour nous, qui travaillons aux frontières de l'inutile, de l'avenir » etc., « Sous le pont Mirabeau / coule la Seine / Et nos amours. / Faut-il qu'il m'en souvienne. La joie venait toujours après la peine. » C'était légèrement, très légèrement, mieux que ce que j'écrivais moi.

D. F. : En plus, il était aussi plus vieux que toi.

A. L. A. : Très légèrement mieux. J'ai découvert que tout ce que j'écrivais était très mauvais et un peu plus tard j'ai découvert que je n'étais pas du tout poète.

D. F. : Là, bien sûr, tout le monde va te contredire, António. Car il y a une Qualité Poétique avec majuscules dans ton écriture, il y a un festival du style, une beauté de la métaphore, des images, une cadence des musicalités, et une densité d'images typiquement poétiques, que tu ne pourras jamais dire – personne ne te

croira – que tu n’es pas poète. Tu es aussi poète, un grand poète de la prose et un des seuls qui honorent la prose par les grandes difficultés de la poésie. Pourquoi tu dis que tu envies les poètes tandis que tu es un grand poète ?

A. L. A. : Tu disais ça et je pensais à un de ces trois grands poèmes de Blaise Cendrars. Il y a un vers où il dit : « j’étais déjà si mauvais poète que je ne savais pas aller jusqu’au bout. » Et être artiste c’est être capable d’aller jusqu’au bout.

D. F. : Dans la forme ? Dans quoi ?

A. L. A. : Dans tout. Dans l’âme.

D. F. : Dans l’âme ?

A. L. A. : Quand tu écris, tu mets tout là-dedans. Tu as une relation corporelle avec le papier. Moi, j’écris à la main.

D. F. : Oui, je sais. En plusieurs variantes.

A. L. A. : C’est une relation physique avec le papier, avec le matériel.

D. F. : Et avec la poésie, tu ne pouvais pas le faire ?

A. L. A. : Oui, je pourrais... mais j’avais besoin d’espace.

D. F. : Ah, voilà, on arrive à une explication, effectivement.

A. L. A. : J’avais besoin d’espace. Je pouvais écrire des choses merveilleuses, comme ce poème... je ne me souviens pas le nom... qui commence par « Mélancolie, mélancolie, quel joli nom pour une jeune fille / Neurasthénie, neurasthénie, quel vilain nom pour une vieille fille ».

D. F. : C’est magnifique ça. C’est un symboliste ?

A. L. A. : Non, non. C’est un surréaliste du groupe de Breton. Comment est-ce qu’il s’appelle ? Il est tellement connu ! Je me souviendrai le nom à un moment.

D. F. : C’est beau. « Mélancolie, mélancolie, quel joli nom pour une jeune fille. »

A. L. A. : « Neurasthénie, neurasthénie, quel vilain nom pour une vieille fille. »

Et là j’ai compris qu’écrire c’était aller jusqu’au bout. Jusqu’au bout de toi-même. Moi, quand je vais me coucher après une journée d’écriture – et j’écris tous les jours – je suis complètement fatigué, tellement fatigué. Tu es assis, mais, par exemple, si tu es lié à des appareils pour mesurer le rythme cardiaque ou la tension artérielle – on l’a fait avec des écrivains – ça monte et ça descend tout le temps. Il y a des moments... ça me laisse tellement fatigué un livre ! C’est un travail horrible, c’est un corps à corps continu avec le texte, contre le texte, pour le texte, qui a toujours été ambivalent : « Comment est-ce que je vais dire ça ? »

D. F. : Ma question est : t’as besoin d’un lecteur qui vit comme toi ?

A. L. A. : Attends, attends : c’est Philippe Soupault, le poète.

D. F. : Ah, Philippe Soupault. Mais, pour la lecture de tes romans, tu as besoin toujours de la dévotion absolue de ton lecteur, qui doit refaire ton dévouement, ton expérience, ta plongée dans les abîmes de l’écriture.

A. L. A. : Ce que j’aimerais c’est que le lecteur pompe le livre, comme le livre m’a pompé moi.

D. F. : Justement. Mais comment faire ? Parce que, maintenant, même la lecture est médiocre. Il y a beaucoup de littérature médiocre, elle est abondante, mais les lecteurs médiocres sont assez nombreux aussi. C'est la nature qui élimine tout cela ?

A. L. A. : Mon idéal, même comme lecteur, serait de commencer la lecture et de la finir à la fin du livre. Mais la fin du livre n'est pas la fin de la lecture, car tu continues à lire un livre qui est fini.

D. F. : Ça trotte dans ta tête.

A. L. A. : Ça commence à changer, à prendre des directions inespérées.

D. F. : C'est le livre qui s'est installé en toi-même.

A. L. A. : Un bon livre n'est jamais fini. On ne finit jamais *Madame Bovary*. À chaque fois que tu le lis, c'est un autre livre. Il y a cette chose dans les grands livres qui m'a toujours émerveillé : à chaque lecture, c'est un nouveau livre. Tu appréhendes autrement...

D. F. : Dans les grands livres. Comme dans le grand cinéma.

A. L. A. : C'est comme ça avec Fellini. Tu vois le film une deuxième fois, c'est différent. Avec les tableaux de Vélasquez. Tu peux rester là pendant des heures et ça change.

D. F. : Oui, ça change. Quand j'étais au Portugal et j'habitais dans ta maison, je voyais sur ta table un livre de Faulkner. Tu continues de lire Faulkner ?

A. L. A. : Faulkner est très bien pour les débutants, car ça donne envie d'écrire.

D. F. : Comment ça ?

A. L. A. : Au début, mes parents ne voulaient pas que j'écrive. Je n'étudiais pas, donc ils ne voulaient pas que j'écrive. Mais j'écrivais sur des feuilles de papier petites, des recettes de mon père à l'hôpital (il était médecin et prof à la fac).

D. F. : Tu volais les recettes de ton père.

A. L. A. : Oui et, sous les feuilles, je mettais les mathématiques, etc.

D. F. : Tu cachais ton écriture.

A. L. A. : Quand j'entendais des pas, je changeais l'ordre pour que mes parents pensent que j'étais en train d'étudier. Tous les enfants pensent toujours que leurs parents sont stupides. Par exemple, ma fille : « Papa, ce soir, je ne dors pas à la maison, je vais dormir chez une amie. » Mais c'est le même mensonge que j'ai utilisé quand j'avais son âge.

D. F. : Oui et ça marche. Il faut la croire.

A. L. A. : Oui, je vais passer pour stupide.

D. F. : Justement, c'est ton rôle.

A. L. A. : Je fais comme mon père a fait avant moi.

D. F. : Là, t'as compris qu'il faisait semblant, hein ?

A. L. A. : Avec nos enfants, nous devons être très stupides et sourds. Parfois, ils disent des choses et c'est mieux de faire semblant que tu n'as rien écouté, car, si tu écoutes, tu dois intervenir. Donc si tu n'as pas écouté *officiellement*...

D. F. : *Officiellement*, tu n'as pas écouté... António, raconte-nous un peu sur les quatre livres de *Chroniques*, parce que moi j'ai la joie d'avoir commencé à te traduire – je t'avais lu, mais pas traduit – et j'ai fait un choix de ces *Chroniques*. Tu les appelles *Chroniques*, mais ce sont des proses très denses, des proses courtes, qui donnent, dans la plupart des cas, des souvenirs d'enfance, des descriptions de lieux, des descriptions de personnages que tu as côtoyés quand tu étais enfant et tout se transforme dans des proses formidables. Ton art narratif et ta puissance d'imaginer, d'utiliser les métaphores et, en même temps, ta grande simplicité, malgré la phrase la plus riche... Parle-nous de cette expérience des *Chroniques*. Tu as l'air de dire que ça ne compte pas tant que ça pour toi par rapport avec tes romans. Et Dieu sait que tu as dépassé le nombre de 25 romans. C'est ça, 25 romans ? Je veux vous montrer, à vous qui vous êtes ici présentes, un livre de commentaires sur sa prose – mais il y en a 3 ou 4 comme ça. Ce sont les Actes d'un colloque dédié à Lobo Antunes à l'Université de Coimbra : « L'écriture et le monde : Lobo Antunes ». Mais je reviens à ma question au sujet des *Chroniques*.

A. L. A. : D'abord, je crois que je n'ai jamais écrit de roman. J'écris des livres. Ce ne sont pas des romans. Ces *Chroniques* sont un truc alimentaire, parce que, il y a une vingtaine d'années, l'éditeur a eu un cancer. Il était portugais. Il pensait qu'il allait mourir. Il a cessé de me payer la mensualité. Il dépensait tout pour des femmes, des restaurants de luxe, etc. À l'époque la vente des mes livres ne marchait pas très bien. Ce n'était pas encore le boom Lobo Antunes.

D. F. : Oui, tu est traduit actuellement partout, même au Viet-Nam...

A. L. A. : Soudain, il a arrêté de me payer et je n'avais pas d'argent. Le directeur d'un journal, que je ne connaissais pas, m'a invité à écrire de petits trucs pour un supplément de dimanche. Il payait un peu, donc j'ai accepté ça jusqu'à ce que l'éditeur revienne me payer. Il n'est pas mort. Quand il a recommencé à me payer, j'ai cessé d'écrire des chroniques Plusieurs années passèrent dans la paix, je faisais mes livres en toute tranquillité et le directeur d'une revue m'a appelé. C'est un homme qui a un empire journalistique, la télévision, etc. Un homme que j'aime bien. Il m'a appelé en disant : « Je voudrais que vous écriviez pour moi etc. » Il avait un magazine hebdomadaire. Eduardo Lourenço est un essayiste très respecté...

D. F. : Oui, je le connais. Il est très respecté.

A. L. A. : Il a 90 ans. Il m'a dit : « Tu sais, j'écris, ils me paient 200 euros, c'est très bien, c'est merveilleux. » Une semaine après, ce mec-là m'appelle : « Je voudrais que vous écriviez des choses pour nous. » Je pensais : « Je veux pas. » Mais je ne voulais pas être mal élevé avec un homme qui a toujours été un comble de l'élégance. Et donc j'ai dit : « Oui, je fais ça pour 5000 euros. Je mets la patte sur le papier, mais pour 5000 euros. » Pour qu'il me dise « non »...

D. F. : Et il a dit « oui »...

A. L. A. : Il y a certaines putes que l'on paye...

D. F. : C'est bien d'essayer certains coups de bluff.

A. L. A. : Il a dit « oui ». Je devais en faire deux par mois, ce qui m'embêtait.

D. F. : Mais ça nous réjouit, nous, car tu es arrivé au 5^e volume comme ça, à part les autres livres qui ne sont pas des romans.

A. L. A. : C'est un travail pour une journée. J'écrivais deux trucs par mois et je gagnais cet argent. Je ne pouvais pas lui dire « non ». Je ne pouvais pas, puisqu'il payait tout cela. C'était une fortune pour quelqu'un qui écrit pour un magazine. Mais je n'arrive pas à accorder de l'importance à ça. C'est avec les livres que j'ai eu ma vie. Ça c'est des trucs purement alimentaires que je fais vite. Je fais une première version, je relis, je jette les mots répétés et j'envoie. C'est comme ça.

D. F. : António, parmi les grands écrivains, tes contemporains, tu es un des rares dont les confrères parlent très bien. Les autres confrères, tes égaux, ont prononcé des éloges sur ton écriture : Vargas Llosa, Claudio Magris, Steiner et les autres. Comment tu t'expliques que tu as tant d'amis et que les autres t'apprécient sans envie, très franchement. Ce n'est peut-être pas à toi de l'expliquer, mais j'aimerais quand même avoir ton opinion.

A. L. A. : Tu parles des écrivains.

D. F. : Oui, je parle des écrivains. Magris a fait un bel article. Tu as eu un grand prix en Italie récemment.

A. L. A. : Cette année ? Combien de prix ? J'ai eu Nonino et je crois que c'est tout. Cette année, je crois que c'est tout.

D. F. : Oui, tu m'as parlé de ceux qui étaient dans le jury. Il y avait Magris...

A. L. A. : Le président était un écrivain que je n'aime pas. Je n'aime pas ses livres. Naipaul. Il ne parle pas. Il était tellement vaniteux. Je l'ai connu à Londres. C'est un mec comme ça, de cette taille. Et qui vivait avec deux Anglaises. Plus grandes que lui. Je l'ai connu à Londres avec ses deux Anglaises, deux dames très distinguées. Une d'entre elles est morte et elle a été remplacée par une autre, tout aussi blonde, aussi lasse. Soixante-dix ans chacune. Ce qui faisait cent quarante années de femmes à côté de lui, une de chaque côté. Il avait cent quarante années de féminité à côté de lui et il était vaniteux à n'en plus finir. Lui et ses femmes, car il était toujours escorté par ces deux femmes. Il est né au Trinité-et-Tobago, je crois... Il était donc président du jury, mais il ne pouvait pas parler. Les femmes étaient là, beaucoup plus âgées encore – l'une d'entre elles est morte, elle a été substituée !

D. F. : Celle de gauche ?...

A. L. A. : Elles étaient toutes les deux à côté de lui. Il y avait aussi Claudio, il y avait Adonis, un poète syrien...

D. F. : Adonis ?

A. L. A. : Oui, Adonis. Qui encore... ? Il y avait Michel Serres, Edgar Morin.

D. F. : Que du beau monde !

A. L. A. : Il y avait beaucoup de monde et c'était très amusant. C'est vrai que mes camarades écrivains ont été très généreux avec moi. Quand j'ai su que

Vargas Llosa avait mon portrait dans son bureau, j'ai été très content. Je pense que c'est pour ma beauté, pas pour mon talent... Il est très difficile de résister à Mario Vargas Llosa.

D. F. : Oui, oui. Les femmes l'ont vu ici à Cluj, il y a un an, quand il reçut lui aussi le titre de *doctor honoris causa*. Il est un charmeur. Grand comme ça, distingué. C'est Mario Vargas Llosa...

A. L. A. : Non, il n'est pas grand. Il est comme moi.

D. F. : Mais non, il est plus grand que toi, non ?

A. L. A. : Márquez, oui, il est grand. Mario Vargas – non. La dernière fois que j'ai vu Gabriel García Márquez... – c'était un homme avec un humour extraordinaire. Un homme merveilleux – je lui ai dit : « Gab ! » Il ne savait pas mon nom, il ne savait plus son nom à lui, il ne savait pas qu'il avait écrit, il ne savait rien... c'était un spectacle atroce. Il avait un humour extraordinaire. Par exemple, il m'avait raconté la mort de sa grand-mère. Il adorait sa grand-mère. Elle vivait avec lui et ses parents, elle était très malade et elle lui a dit : « Mon petit-fils, quand je mourrai, ne me mets pas près de ton grand-père. »

D. F. : « Je t'interdis de m'enterrer à côté de ton grand-père. »

A. L. A. : On enterrait les familles côte à côte. « Mais pourquoi ? » Elle ne répondait pas. « Je ne veux pas être près de ton grand-père quand je serai morte. » Et, finalement, après qu'il a insisté, elle a expliqué : « Tu sais, t'as vu cette photo-là sur le mur ? » « Oui et j'ai toujours trouvé ça un peu étrange, car grand-père est assis et toi, tu es debout. » « Ah oui, c'est que cette photo a été faite le jour après notre mariage. Et ton grand-père était un homme tellement puissant que lui, il ne pouvait pas se lever, et moi, je ne pouvais pas m'asseoir. Et, tu vois, il est mort depuis quatorze ans. Imagine comment il est maintenant. »

D. F. : « Il m'a laissée seule. » C'était son reproche... ?

A. L. A. : Non, elle ne voulait pas être près d'un homme qui l'attendait depuis quatorze ans. Il était un homme très joyeux. Il aimait vivre, il aimait tout...

D. F. : António, je pense que t'as répondu à toutes les questions, mais on aimerait bien t'écouter jusqu'à la fin de ce jour et encore demain. Tu es un charmeur, tu es un grand écrivain, on le sait. Tu es aussi un très bon ami et tu sais aussi entrer en contact – je me permets de le dire – avec le public. Tu sais comment communiquer tes émotions.

Chers étudiants, António ne veut pas communiquer des valeurs, des concepts littéraires, etc. Il veut communiquer son émotion. J'ai l'impression, j'ai la certitude qu'il nous a communiqué quelque chose de très émotionnel, émouvant, qui fait partie de lui-même, de son écriture, de sa grande personnalité. On le remercie d'être là. Merci encore, cher António.

□

(Transcription par RENATA GEORGESCU et ALINA PELEA)

Abstract

“Walking Like a Burning House”

The dialogue between António Lobo Antunes and Dinu Flămând (Cluj-Napoca, 7 October 2014) is multifaceted, addressing various themes: the function of literature, the autobiographical condition, and the carnival of writing and the playfulness of life. It is a literary dialogue in which the two partners complete and amicably tease one another on issues pertaining to literature, but in such a way as to propel ideas and speculations and memories that turn this dialogue into a prose of the autofiction type. It is just that, in this case, there are only two authors: a primary author (António Lobo Antunes, the guest) and a secondary author (Dinu Flămând, who has assumed the role of a catalyst for the memory of his Portuguese friend). The quotations and the evocation of other famous writers also turn this dialogue into a mini-essay, uttered in near musical cadences and featuring narrative and poetic inserts.

Keywords

António Lobo Antunes, Dinu Flămând, literature, biography, the writer's condition, death, melancholy, beauty, memory