



MODERNISME BRÉSILIEN: SIGNES PRÉCURSEURS, ÉCHOS ET PROBLÈMES

Organisateurs

André Dias

José Luís Jobim

Mireille Garcia

Rita Olivieri-Godet



edições makunaima

Éditeur

José Luís Jobim

Révision et conception graphique

Casa Doze Projetos e Edições

Données du Catalogage International Avant Publication (CIP)
(eDOC BRASIL)

M689 Modernisme Brésilien [livre électronique] : signes précurseurs, échos et problèmes / Organiseurs André Dias... [et al.]. – Rio de Janeiro, Brésil: Makunaima, 2022.
600 p.

Format : PDF

Configuration requise : Adobe Acrobat Reader

Mode d'accès : World Wide Web

ISBN 978-65-87250-27-4

1. Modernisme (Littérature) – Brésil. 2. Modernisme (Art) – Brésil.
I. Dias, André. II. Jobim, José Luís. III. Garcia, Mireille. IV. Olivier-Godet, Rita.

CDD B869.09

Préparé par Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422



Modernisme brésilien: signes précurseurs, échos et problèmes

ORGANISATEURS

André Dias
José Luís Jobim
Mireille Garcia
Rita Olivieri-Godet

Rio de Janeiro

2022



Conseillers éditoriaux

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Mireille Garcia (Université de Rennes 2)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Rita Olivieri-Godet (Université de Rennes 2)
Roberto Acézel de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salette de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Saulo Neiva (Université Clermont Auvergne)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Table des matières

INTRODUCTION	9
MODERNITÉ, SILENCE ET EXPLOSION DANS <i>LE ROI DE LA CHANDELLE</i> DE OSWALD DE ANDRADE André Dias, Frederico van Erven Cabala	13
LA LITTÉRATURE DE LÚCIO CARDOSO : SPATIALITÉ GOTHIQUE, MÉLODRAME ET PERSONNAGES MURÉS Ângela Maria Dias	43
LA SIGNIFICATION DU SILENCIEMENT : À PROPOS DE LA NON-PRÉSENCE DES POÈTES MODERNISTES Bethania Mariani	67
TRAJECTOIRES IMPROBABLES ET POLÉMIQUES D'UN MYTHE D'ORIGINE : DE MAKUNÁIMA À MACUNAÍMA ET MAKUNAIMÃ, HISTOIRES ET IDENTITÉS Brigitte Thiérion	95
LA VOCATION ANTROPOPHAGE DE LA LITTÉRATURE BRÉSILIENNE : DE LA SAUCE MACHADIENNE AUX VARIANTES POSTMODERNES Eduardo F. Coutinho	115
PAGU : MUSE DE L'ANTHROPOPHAGIE, ÉCRIVAINNE OU MILITANTE COMMUNISTE ? Eurídice Figueiredo	131
DE MAKUNAIMA À MACUNAÍMA : L'ÉVOLUTION D'UN HÉROS MODERNISTE Fábio Almeida de Carvalho	151
REVISITER LE PASSÉ : L'ESTHÉTIQUE MODERNISTE DU POINT DE VUE DE PAULO MENOTTI DEL PICCHIA Fernando Simplicio dos Santos	170
LA LANGUE DU MODERNISME BRÉSILIEN : UNE APPROCHE COMPARATIVE José Luís Jobim	192

<i>ASPECTOS DA LITERATURA BRASILEIRA</i> , DE MÁRIO DE ANDRADE	208
Laura Rivas Gagliardi	
PETITS FLACONS, GRANDS PARFUMS : <i>AIMER, VERBE INTRANSITIF (IDYLLE)</i>	235
Ligia Chiappini	
CONVERSATIONS AU SUD : MÁRIO DE ANDRADE ET LE MODERNISME ARGENTIN	261
Livia Reis	
UNE ESTHÉTIQUE DE FERRO : LIMA BARRETO ET LE PROJET MODERNISTE D'EFFACEMENT DE LA NOIRCEUR DU « CARACTÈRE NATIONAL »	281
Luís Madureira	
LA MODERNITÉ DISSIDENTE DE MANOEL BOMFIM	294
Luiz Fernando Valente	
MÁRIO DE ANDRADE ET LE MODERNISME DU PARANÁ, LES ANNÉES 1920	309
Marcos Antonio de Moraes	
100 ANS PLUS TARD, BANDEIRA FAIT ENCORE PARLER DE LUI	347
Maria Aparecida Ribeiro	
LUIZ RUFFATO, LE ROMANCIER COMME CRITIQUE : RÉFLEXIONS AUTOUR DE LA PRODUCTION MODERNISTE BRÉSILIENNE AU-DELÀ DE SÃO PAULO	366
Mireille Garcia	
MIA COUTO : L'AUTRE MARGE DU LANGAGE	389
Pauline Champagnat	
ANTHROPOPHAGIE ENTRE SAUVETAGE ET ENLÈVEMENT DE 1928 AUX ANNÉES 70	407
Paulo Moreira	

- LES IMAGES DU POÈME *COBRA NORATO* DE RAUL BOPP 426
Paulo Silveira
- UNE LECTURE DE *MILAGRÁRIO PESSOAL* [RECUEIL INTIME DE MIRACLES], OU UNE PLONGÉE ANTHROPOPHAGE AU “POINT DE DÉPART” DE LA LANGUE PORTUGAISE 441
Renata Flavia da Silva
- PAYSAGES URBAINS ET VESTIGES MÉMORIELS : LA PAULICÉIA DE MÁRIO DE ANDRADE ET LE SÃO PAULO DE DANIEL MUNDURUKU 460
Rita Olivieri-Godet
- L’AMAZONIE ET SES MODERNISMES : LECTURES ET VISIONS, MANIFESTES ET CYCLES DANS LA LITTÉRATURE DE LA RÉGION 489
Roberto Mibielli
- GILBERTO FREYRE ET LE MODERNISME : ANARCHIE ET PARADOXE 520
Rogério Lima
- MODERNISME, TRADITION, TRANSGRESSION ET RÉSISTANCE : MÁRIO DE ANDRADE ET SON PROJET DE « BRÉSILIANISATION » 547
Sheila Praxedes Pereira Campos
- LE DISCOURS SUR LE MODERNISME AU BRÉSIL DANS LA PRESSE 566
Silmara Dela Silva
- MODERNISME BRÉSILIEU ET MODERNISME PORTUGAIS : LES SÉDUCTIONS AUTORITAIRES 583
Silvio Renato Jorge
- TRADITION ET MODERNITÉ; LOCALISME ET COSMOPOLITISME CHEZ CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE 595
Sonia Netto Salomão

JUSTICE DE JAGUAR SE REND AVEC LES CROCS : 618
ORALITÉ ET DÉVORATION CHEZ GUIMARÃES ROSA ET
MICHELINY VERUNSCHK

Stefania Chiarelli

LITTÉRATURE AFRO-BRÉSILIENNE: DE LA FAIBLE 634
ADHÉSION AU MODERNISME BRÉSILIEU DE 1922 AU
PROJET DE REFONDATION D'UNE IDENTITÉ NATIO-
NALE

Zilá Bernd

SUR LES AUTEURS 647

INDEX 659

Introduction

Quand on parle d'histoire littéraire dans les écoles brésiliennes, il semble que la référence de base soit ce que l'on appelle les « périodes littéraires ». On les présente fréquemment comme des entités évidentes en soi, en s'évitant la plupart du temps tous les problèmes théoriques que leur construction même recèle. Peut-être est-ce la conséquence d'un manque de tradition réflexive sur cette construction et sur les questions qu'elle soulève. Pour structurer la période en un cadre synthétique basé sur certains principes d'organisation qui la configurent comme telle, on peut employer des termes qui donnent un sens déterminant à ce que l'on raconte, tels que « décadence », « retour », « progrès », « modernisation », et même donner aux groupes, mouvements ou époques des noms liés à ces termes (Décadisme, Renaissance, Avant-garde, Modernisme).

9

Le « contenu » d'une période littéraire est le sens formé à la fois par ce que la période signifie pour la culture dans laquelle elle s'est constituée – et qui explique pourquoi certaines lignes d'action ont été possibles dans certaines circonstances, et pourquoi d'autres ont été écartées – et par ce qu'elle signifie pour la culture qui se l'approprie, générant une unité de sens pour ce qui est évoqué, révisé et/ou créé.

Dans des moments historiques plus lointains, on attribuait à la tradition une pertinence et une exemplarité qui ne pouvaient être contournées. Au fur et à mesure que des tentatives se produisent en Occident pour légitimer des options considérées opposées à la tradition ou la remettant en cause, ce cadre de référence se modifie lentement. Par le passé, les gardiens de la tradition étaient qualifiés d'*anciens* par ceux qui les contestaient. Les contestataires, en revanche, étaient qualifiés de *modernes*, dans la célèbre *Querelle des*

Anciens et des Modernes qui a débuté au XVII^e siècle. Si le *moderne*, en tant que *modus hodiernus* (manière d'aujourd'hui) renvoie à un présent différent d'hier, alors on peut dire que le mot investit dans un contraste temporel qui met en valeur et donne l'avantage au *maintenant* par rapport à l'*avant*. Mais on peut aussi dire que le *maintenant* dont nous parlons se transforme inévitablement en *avant* au fil du temps.

Lorsque nous utilisons le terme *Modernismo* pour désigner une période littéraire, créé à partir du mot portugais *moderno*, nous devons tenir compte des significations historiques enregistrées, même dans des moments historiques antérieurs à cette période, comme on peut le vérifier en consultant les dictionnaires d'avant et d'après 1922.

Le ***Diccionario Contemporâneo da Língua Portuguesa*** [*Dictionnaire contemporain de la langue portugaise*] (p. 1172) de Caldas Aulete, publié en 1881, enregistre le terme *modernismo* comme un « attachement à tout ce qui est moderne, système et goût de suivre tout ce qui est moderne ». *Modernista*, d'après ce même dictionnaire, est « une personne qui est par système attachée à tout ce qui est moderne ; une personne éprise de choses modernes, qui n'apprécie pas ce qui est ancien ». L'entrée principale est donc *moderne* : « récent, de fraîche date ; qui existe depuis peu de temps (...) Actuel, présent, d'aujourd'hui, qui est à la mode (...). Ce qui n'est pas vieux dans aucune corporation, dans aucun emploi (...). *Histoire moderne* : la partie de l'histoire qui va de 1453 à nos jours, ou, selon d'autres, à la révolution française (...) (p. 1172).

Le ***Dicionário Houaiss da língua portuguesa*** [*Dictionnaire Houaiss de la langue portugaise*] (p. 1941) enregistre l'entrée *modernismo* ainsi : « 1– goût ou tendance pour ce qui est moderne ; manie de modernité 2– HIST ART LITT désignation générique de plusieurs mouvements artistiques et littéraires (cubisme, dadaïsme etc.) surgis à la fin du XIX^e siècle et au XX^e,

qui cherchent à analyser et à déconstruire les systèmes esthétiques de l'art traditionnel. (Au Brésil le mouvement initié par la *Semana de Arte Moderna* [1922], s'est traduit par la recherche de moyens d'expression authentiquement brésiliens, évitant les modèles européens traditionnels)».

Si l'on s'en tient au contexte du début du XX^e siècle, on constate que les modernistes brésiliens, comme beaucoup d'autres artistes ailleurs, ont tenté de diverses manières de réélaborer leur relation avec le passé, avec leur propre époque et avec ce qu'ils imaginaient qui viendrait plus tard. Ce présent, qui réévaluait ce qui avait précédé, tout en portant un regard sur l'avenir, explique en grande partie l'emploi du mot *avant-garde* par de nombreux groupes d'auteurs du XX^e siècle, qui se considéraient les précurseurs de quelque chose jusqu'alors sans nom, mais important pour leur propre innovation. Ce n'est pas par hasard que Marinetti a choisi le terme *futuriste* pour son manifeste de 1909, ou qu'Oswald de Andrade a employé ce même terme pour désigner Mário de Andrade. En fait, à ce moment-là, il s'agissait de considérer le présent comme le point de départ d'un avenir qui était prôné, y compris dans des manifestes encore discutés de nos jours. On pourrait peut-être dire que les temps *modernes* étaient, pour les auteurs modernistes brésiliens, ceux dans lesquels ils croyaient être : une sorte de commencement de quelque chose qui n'était pas encore tout à fait clair, mais qu'ils prévoyaient, et qui allait commencer avec eux.

En réexaminant le Modernisme brésilien, un siècle après la Semaine d'art moderne, ce livre ne prétend pas se borner à redécrire ce mouvement artistique de la manière dont on le décrivait au début du siècle dernier, mais plutôt à le réévaluer sous au moins deux aspects : le rôle des œuvres et des auteurs modernistes au Brésil en tant que signe avant-coureur ou symptôme de quelque chose qui va se produire ; les échos, les résultats ou les effets de ce que ces auteurs ont écrit dans leurs œuvres respectives ; les ques-

tions et problèmes pertinents concernant leur époque d'origine et les époques successives sous lesquelles les idées modernistes ont circulé sous diverses formes et avec divers effets.

Comme le lecteur pourra le constater, la plupart des contributions de ce volume ne sont pas consacrées à un seul des aspects mentionnés dans notre titre (signes précurseurs, échos et problèmes), mais à plusieurs, voire à tous de manière concomitante, raison pour laquelle nous avons choisi d'organiser ce livre par ordre alphabétique des auteurs.

En effet, cet ouvrage marque une nouvelle étape de la collaboration de recherche internationale qui se développe depuis des années entre des professeurs du Programme de troisième cycle en études littéraires de l'Université Fédérale Fluminense et ceux de l'Équipe *Interlangue : Mémoires, Identités, Territoires (ERIMIT)* de l'Université Rennes 2. Il regroupe, également, les contributions d'enseignants-chercheurs d'autres universités brésiliennes, européennes et américaines qui inviteront le lecteur à réfléchir sur les thématiques proposées.

12

Traduction française de Janine Houard

RÉFÉRENCES

AULETE, Caldas. *Diccionario Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881.

HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro de Salles. *Diccionario Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Modernité, silence et explosion dans *Le roi de la chandelle*¹ de Oswald de Andrade

André Dias²

Frederico van Erven Cabala³

Premier signal : 1933

À l'occasion des célébrations du cinquantième anniversaire de la Semaine d'Art Moderne⁴ en 1972, Décio de Almeida Prado, l'un des plus grands critiques du théâtre brésilien, a porté une réflexion sur la présence de l'art théâtral durant l'événement. « [...] nous, du théâtre, ne pouvons pas éviter de nous sentir quelque peu en marge, comme exclus de la fête » (Prado, 2013, p. 139), disait-il, en

1 En portugais : O rei da vela

2 Professeur de Littérature brésilienne et Professeur du Programme de Pós-Graduação en Études de littérature de l'UFF (Université Fédérale Fluminense). Coordinateur du Programme de Pós-Graduação en Études de littérature de l'UFF et responsable du Groupe de Recherche Littérature et Dissonances – LIDIS/UFF. Chercheur associé du PRINT-UFF, il coordonne le Groupe de travail de dramaturgie et théâtre de l'Association nationale de recherche et de Pós-Graduação en Lettres et Linguistique – ANPOLL. Il est « Jeune scientifique de notre État » de la FAPERJ (Fondation Carlos Chagas qui promeut la science, la technologie et l'innovation dans l'État de Rio de Janeiro)

3 Étudiant de Doctorat du Programme de Pós-Graduação en Études de littérature de l'UFF, orienté par le Professeur André Dias. Objet de sa recherche : Les tours de *Le roi de la chandelle* dans le Théâtre brésilien moderne.

4 La Semaine d'Art Moderne ou « Semaine 22 » (“Semana 22”), est une manifestation artistique, dans les domaines de la poésie et de la littérature, de la peinture, de la sculpture et de la musique, organisée du 13 au 17 février 1922 au Théâtre municipal de São Paulo. Cet événement est considéré comme fondateur et représentatif, au Brésil, de l'émergence dans les années 1920 du modernisme brésilien.

référence à l'idée qu'entre « l'explosion esthétique de 22 et la crise économique de 29 » (Ibidem) le théâtre brésilien n'aurait pas présenté son visage moderniste. Le critique regrette que « la vérité, la dure vérité, est que nous n'étions pas à la Semaine d'Art Moderne, ni présents, ni représentés par des tiers » (Ibidem), puis il atténue cette même « dure vérité » en citant des réalisations théâtrales créées à partir du modernisme dans sa version « pauliste⁵ ». Dès lors, Décio de Almeida Prado parle d'un « faisceau de relations entre le théâtre et le modernisme, dans le but de prouver qu'il existe entre les deux des liens plus profonds que ceux imaginés habituellement par notre historiographie » (Ibidem). Contrastant avec le début de sa propre analyse, la conclusion de l'essai de Décio montre cette relativisation, donnant l'idée d'une participation plus importante à l'événement célébré : « La conclusion, s'il y en a une, est que le théâtre n'a pas été aussi absent de la Semaine d'Art Moderne que les apparences ne le laisseraient supposer » (Ibidem, p. 150). Entre les différences de position du début et de la fin de l'analyse du critique, qu'y aurait-il au milieu ? C'est justement la reconnaissance de contributions importantes pour le théâtre, apportées par des membres de ce modernisme de 1922, comme la dramaturgie de Oswald de Andrade, qui nous intéresse ici de près par l'existence de *Le roi de la chandelle*.

14

Au cours des cinquante dernières années allant de la critique de Décio à aujourd'hui, nous pouvons voir des dédoublements de la - maintenant centenaire - Semaine d'Art Moderne avec une distanciation encore plus grande incluant des rectifications et des redimensionnements. Et les apports en faveur d'une innovation au sein du théâtre brésilien ont été loués de plus en plus diversement. Dans des études comme *Veto au modernisme dans le théâtre brésilien*, de Giuliana Simões, et *Un théâtre en désordre*, de Elen de Medeiros, par exemple, on observe un développement de la modernisation de

5 De l'État ou de la ville de São Paulo

la scène brésilienne incluant des opinions d'auteurs ayant apporté d'importantes valeurs de rénovation au théâtre du pays. Dans de telles analyses, le nom de Oswald de Andrade ressort. Il s'agit d'un travail critique initié auparavant à partir de reconsidérations sur la dramaturgie de Oswald de Andrade réalisées par un autre pilier de la critique théâtrale brésilienne, Sabato Magaldi.

Il est logique de penser comme José Miguel Wisnik, qui, lors d'une conférence récente intitulée « Mario et Oswald : c'est tout pour aujourd'hui », tenue à l'Académie Brésilienne de Lettres⁶, a lancé un appel pour comprendre le mouvement moderniste *en mouvement*, c'est-à-dire dans ses excès qui ont eu lieu dans les années et les décennies postérieures à 1922. Il faut inclure la dramaturgie produite par Oswald de Andrade dans les années 1930 comme un dédoublement de trajectoires commençant à apparaître durant la décennie précédente, qui s'envolent vers de nouvelles directions, soufflées par de nouveaux vents historiques.

En 1933, la même année de publication de son roman *Serafim Ponte Grande*, qui comportait une préface au ton destructeur condamnant sa propre création antérieure - « La valorisation du café était une opération impérialiste. La poésie Pau-Brasil⁷ aussi. Cela devait s'effondrer avec les trompettes de la crise. » (Andrade, 1990, p. 38) - Oswald a commencé un important travail dramaturgique. Avec l'intention d'être, comme mentionné dans la préface en question, un « manteau de fer dans la révolution prolétarienne

15

6 Conférence qui s'est tenue le 28/04/2022, disponible intégralement avec le lien <https://youtu.be/IBg03NSccZ8>. Les opinions auxquelles nous faisons référence sont des propositions effectuées par José Miguel Wisnik durant la première moitié de son exposé.

7 Ndt : Le « Mouvement Pau-Brasil » a débuté en 1922 avec la publication du livre *Pau Brasil* de Oswald de Andrade. Il défendait la poésie brésilienne d'exportation. Tout comme le Pau Brasil (type de bois précieux brésilien exporté par les colons portugais), Oswald de Andrade pensait à l'époque que la poésie devait s'exporter comme un produit culturel, d'où le nom du mouvement.

» (Ibidem, p. 39), l'auteur va écrire trois pièces en quatre ans. De 1933 à 1937, il a écrit *L'homme et le cheval*, *La morte* et *Le roi de la chandelle*. La première pièce a été publiée à compte d'auteur, tandis que les deux autres l'ont été par la Librairie José Olympio Editora, une prestigieuse maison d'édition brésilienne à l'époque. Incluant également un sketch théâtral que Oswald de Andrade a publié dans un journal en 1937, intitulé *Panorama du fascisme*, cette phase dramaturgique du modernisme se caractérise par une radicalisation en termes de contenu politique, tout comme par des expérimentations formelles assez novatrices à l'égard des normes théâtrales en vigueur jusqu'alors dans le pays.

Il est vrai que les sujets politiques étaient présents sur les scènes brésiliennes, surtout si l'on considère qu'en 1932 avait eu lieu la première de *Dieu te paie...* de Joracy Camargo, un énorme succès de billetterie grâce à l'interprétation de Procópio Ferreira dans le rôle d'un mendiant donnant des leçons à son interlocuteur sur les mécanismes du capitalisme. Sérgio de Carvalho Santos, commentant l'opinion donnée par Décio de Almeida Prado qui pensait que *Le roi de la bougie* pourrait être une réponse à *Dieu te paie...* une tentative de faire « la vraie pièce communiste », déclare que « recueillir le succès commercial et les fumées communistes » (Santos, 2002, p. 135) semble avoir été l'objectif de Oswald de Andrade avec *Le roi de la chandelle*.

La pièce en trois actes, pour le moins dans sa version initiale, a été écrite en 1933, alors que l'auteur passait quelque temps dans l'île de Paquetá, à Rio de Janeiro, comme l'indique une note reproduite dans certaines éditions du livre. Avec *L'homme et le cheval*, *La morte* et *Panorama du fascisme*, cette œuvre marquerait non seulement une sorte de rupture avec sa création antérieure, comportant peu d'éléments ouvertement politiques, tout comme elle différerait aussi plus particulièrement de sa dramaturgie publiée en 1916 - les pièces

écrites en français, *Mon coeur balance* et *Leur âme*⁸, produites avec son ami d' alors, Guillaume de Almeida, et qui seraient considérées par un Oswald en fin de vie comme la pire partie de ses créations artistiques. À la différence de l'habillage du symbolisme, du goût doux et de la forme peu expérimentale de ses œuvres dramatiques au début de sa vie intellectuelle, ses pièces de la décennie de 1930 seraient marquées par l'intense - et, aux yeux d'aujourd'hui, souvent excessive - utilisation de sujets politiques partisans, en accord avec son militantisme au Parti Communiste, par une critique aiguë des institutions traditionnelles et des classes dominantes et par une recherche esthétique d'une radicalité unique à cette période. Ses pièces seraient aussi en dissonance avec ce qui était pratiqué d'une manière générale dans la dramaturgie brésilienne, proposant des solutions et des modèles innovants en rupture avec le modèle des comédies de mœurs alors en vogue, dont les scénarios et les formes se limitaient aux conflits familiaux de la « modeste salle de visite » (Prado, 2009, p. 37).

L'intrigue de *Le roi de la chandelle* tisse une fine critique des structures de modernisation du pays dans les premières décennies du XX^{ème} siècle. S'il existait des souffles d'une euphorie se disant rénovatrice, définie par un historien important comme une « modernisation à tout prix » (Sevcenko, 2021, p. 23), ces vents n'ont fait qu'attiser davantage les flammes de cette pièce de Oswald de Andrade. Dans *Le roi de la chandelle*, nous assistons à la mise à nu des représentants des classes dirigeantes du pays. Nous sommes face à un Brésil dont la crise de 29 a augmenté les niveaux de misère et la fonte des fortunes, y compris celles d'anciens représentants de classes aisées traditionnelles. Au milieu de ruines, le personnage Abelardo I^{er}, usurier impitoyable, s'enrichit aussi soudainement en vendant des chandelles, car comme il le raconte, même les «

17

8 Ndt : En français dans le texte

entreprises électriques ont fermé avec la crise... Personne ne peut plus payer le prix de la lumière... La chandelle est de retour sur le marché grâce à ma main providentielle. » (Andrade, 2017, p. 34). Accompagné d'un associé nommé Abelardo II qui, bien qu'étant son subordonné, ne cache pas son désir de lui voler sa place et avoue sans complexe à son compagnon usurier qu'il a le désir de « lui succéder à cette table » (Ibidem, p. 25), Abelardo I^{er} entretient des relations avec divers personnages constituant un tableau des institutions et de l'ancienne aristocratie rurale brésilienne, tout en opprimant ceux qui sont dans la misère et ne peuvent pas lui payer des intérêts abusifs. Il rencontre Pinote, symbole de l'intellectuel coopté par le système qui espère gagner quelques sous pour l'écriture de sa biographie, reçoit un appel d'un prêtre flatteur, et, ce qui occupe la majeure partie de l'histoire, décide d'épouser Heloïsa de Lesbos.

18

Toute comparaison immédiate que nous pourrions faire avec le couple historique de Pierre Abélard et Héloïse d'Argenteuil, au XII^{ème} siècle, devenu symbole de l'amour éternel, ne dure pas même le temps du début du premier dialogue entre le couple homonyme de *Le Roi de la chandelle*. La première réplique de Heloïsa de Lesbos – qui réalise une mise à nu morale supplémentaire de la pièce – est : « Notre mariage est un mariage d'affaire... » (Ibidem, p. 28). Cette affaire serait faite précisément à cause de la ruine économique de la famille d'Heloïsa, dont Abelardo I^{er} dit qu'elle est « la fleur la plus décente de ce vieil arbre bandeirante⁹. L'une des familles fondamentales de l'Empire » (Ibidem, p. 19). L'intérêt de l'usurier, également appelé le *Roi de la chandelle*, est d'unir sa condition d'arriviste fortuné au prestige d'un nom de famille traditionnelle, mettant en évidence la connivence entre les classes aisées – qu'elles soient en essor ou en déclin – cherchant à se maintenir au sommet

9 Ndt : Les bandeirantes sont des aventuriers qui, à partir du XVII^e organisèrent des expéditions (« bandeiras » en portugais) à l'intérieur du Brésil pour y rechercher des richesses minières ou des indigènes à réduire en esclavage

de la hiérarchie sociale brésilienne. « Pour nous, les humains évolués qui ne connaissons qu'une chose froide, la valeur de l'argent, acheter ces restes de blason est toujours une affaire ayant du sens dans un pays médiéval comme le nôtre ! Monsieur sait-il que São Paulo n'a que dix familles ? [...] Le reste est une descendance. » (Ibidem, p. 19-20), dit-il, ouvertement.

Avec Heloísa et à l'occasion du mariage, apparaissent des proches de cette souche traditionnelle dépeinte par Oswald de Andrade comme économiquement décadente, au comportement frivole dans ses conversations, ayant en outre une sexualité débridée, à l'opposé de la pudeur et du penchant moralisateur que beaucoup de familles traditionnelles essaient habituellement de s'attribuer. « On ne peut prospérer qu'au prix de beaucoup de honte. Et de beaucoup même... » (Ibidem, p. 22) dit Abelardo II en se référant à Abelardo I^{er}, qui ne se plie que devant Mister Jones, un Américain représentant le capital étranger, seulement intéressé par son *good business*. Cette présentation initiale nous donne déjà l'ampleur du risque auquel s'exposait Oswald de Andrade de ne pas parvenir à une viabilité scénique à cause du contenu blessant des sujets sociaux, politiques et moraux sensibles aux classes dirigeantes du pays.

19

Outre son scénario fort et risqué par ses thématiques, qui représentait déjà en soi une étape importante vers une modernisation du théâtre brésilien, les aspects formels de *Le roi de la chandelle* nous indiquent également une proposition assez audacieuse accentuant de potentiels obstacles à son interprétation sur scène. Les influences de l'esthétique du cirque et certaines images du théâtre de revue parsemant la pièce ici et là le montrent bien. Il existe plusieurs éléments scéniques et de costumes qui confèrent des airs de cirque à la pièce. Dès le début du premier acte, Abelardo II apparaît dans le costume d'un dompteur de fauves, avec des cheveux gominés et des moustaches retroussées, que la didascalie mentionne comme « énormes ». Ce personnage utilise aussi un revolver à la ceinture et

un « gigantesque » fouet qui claque pour effrayer les débiteurs enfermés dans une cage tels de nombreux animaux de cirque. Il y a bien d'autres exemples d'objets et de situations exagérés dans la pièce, comme « l'énorme » couteau de l'intellectuel Pinote, « l'énorme » foulard rouge du colonel Belarmino, les tresses immenses de la secrétaire n° 3, le maillot de bain centenaire de D. Poloca, sans oublier la salve de canon, qui rappellent des éléments de cirque.

On trouve aussi quelques marques du théâtre de revue, genre qui a pris son propre style et est devenu assez populaire au Brésil de la fin du XIX^{ème} aux premières décennies du XX^{ème} siècle. La liste des personnages indiqués dans la didascalie ouvrant le deuxième acte en donne des preuves, dans un climat stéréotypé des tropiques. L'acte, qui se déroule sur une île de la baie de Guanabara, présente des « oiseaux [qui] sifflent exotiquement sur des arbres sauvages » (Ibidem, p. 38), des palmiers, des hamacs amazoniens et des personnages qui « s'habillent avec la fantaisie bourgeoise et équatoriale la plus furieuse » (Ibidem), et aussi des « brunes et métisses à moitié nues. Des hommes sportifs, des hermaphrodites, des ménopausées » (Ibidem). Tout comme la description parodique du paysage paradisiaque décrit par les premiers chroniqueurs européens ayant débarqué ici au début de la colonisation, cette ambiance carnavalesque se poursuit à plusieurs moments de la pièce, avec, par exemple, la chansonnette de Lamartine Babo pour Abelardo I^{er} et les vêtements du Colonel Belarmino, que sa sœur va jusqu'à nommer « vêtements de carnaval ! » (Ibidem, p. 45). Le grand nombre d'objets des spectacles traditionnels, enracinés dans la culture populaire, se mêle à la méta-théâtralité d'une scène moderne, comme la conversation entre Abelardo I^{er} et le Point, et à des composantes politiques qui retentissent dans l'Internationale, hymne joué par une radio dans le troisième acte.

Cet agencement particulier d'éléments disparates peut avoir été, à l'époque, un défi majeur au vu du potentiel de *Le roi de la chandelle*, surtout si l'on tient compte de la grande distance imposée

par la critique et l'historiographie théâtrales brésiliennes naissantes entre un désiré « théâtre sérieux » et l'existant et populaire « théâtre pour rire » abritant des genres tels que le théâtre de revue. L'emploi d'éléments de ces spectacles, bien que détournés et parodiés, donne des preuves de la conduite de Oswald, fidèle aux règles de son *Manifeste antropophage*¹⁰. En joignant à sa dramaturgie des éléments produits dans la culture populaire et des zestes d'allusions politiques, le glouton littéraire, dans son écriture théâtrale, semblait démentir ce qu'il avait dit lui-même dans la préface de *Serafim Ponte Grande*, confirmant dans sa dramaturgie la dénégation annoncée de l'Anthropophagie¹¹ tandis qu'il amorçait une lutte peu visible en faveur d'une scène innovante à l'époque.

Second signal : 1937

Après la période de rédaction de *Le roi de la chandelle*, dont, selon Maria-Augusta Fonseca (2007, p. 252), Piolin¹² a vu des extraits - le célèbre clown dont le prénom était Abelardo (!) aurait même été invité par l'écrivain à la mettre en scène -, le moderniste s'est lancé dans une stratégie d'action sur deux fronts afin de donner plus de répercussion à sa dramaturgie. Ces deux fronts, à notre avis, vont de pair avec le déplacement de son pari théâtral sur la ville de Rio de Janeiro, alors la capitale fédérale et le plus grand pôle de circulation des groupes théâtraux et du marché éditorial. Pourquoi ce change-

21

10 Ndt : Le Manifeste antropophage (en portugais : *O Manifesto antropófago*) a été publié en 1928 par Oswald de Andrade

11 Ndt : mouvement de rénovation littéraire dont Oswald de Andrade fut le représentant le plus radical.

12 Piolin était le nom artistique de Abelardo Pinto, un clown de cirque admiré par divers artistes liés au modernisme de São Paulo, auquel il a été rendu hommage lors d'un grand déjeuner organisé par les intellectuels de la Revue d'antropophagie, dont Oswald. Le « festin antropophagique », comme a été nommé l'événement, a eu lieu le jour anniversaire de Piolin, le 27 mars 1929, qui s'est trouvé être le Mercredi des cendres. Le plat principal du menu était le clown lui-même, dans une symbolologie humoristique.

ment ? Il convient de mentionner que sa précédente pièce, *L'homme et le cheval*, avait failli être présentée fin 1933, allant jusqu'à figurer dans la programmation de l'éphémère Théâtre de l'Expérience, un établissement d'art expérimental de São Paulo. Cependant, il a été fermé pour cause de censure par la police de la ville quelques jours après la première représentation de *Le ballet du Dieu Mort*, de Flávio de Carvalho. En 1934, Oswald a financé la publication indépendante du livre *L'homme et le cheval*, qui a eu peu de répercussion, bien que la pièce ait recueilli quelques commentaires épars, probablement parce qu'elle avait gagné une certaine visibilité en tant qu'élément de premier plan dans la fermeture controversée du Théâtre de l'Expérience.

22 Nous pouvons supposer que le manque de succès de *L'homme et le cheval* a amené Oswald de Andrade à miser sur une autre dynamique pour *Le roi de la chandelle*. Comme nous le comprenons, cette dynamique serait une tentative de double salto : la recherche d'une mise en scène, cette fois-ci, par une compagnie professionnelle et la publication sous forme de livre par une maison d'édition prestigieuse, étapes coordonnées dans la capitale de la République de l'époque.

Ces premiers pas ont été accomplis. On entend dire que Oswald de Andrade aurait tenté de faire monter *Le roi de la chandelle* par la compagnie de Álvaro Moreyra, qui venait de se professionnaliser en 1937 et par la compagnie théâtrale de Procópio Ferreira, acteur très charismatique, capable d'attirer des foules. Dans le cas de Procópio, une lecture de *Le roi de la chandelle* a eu lieu avec sa compagnie mais cela n'a pas été plus en avant. Des décennies plus tard, le célèbre acteur se souviendrait de l'occasion avec enthousiasme, attribuant la déception de ne pas avoir mis en scène la pièce à une peur de la censure : « Si cet organe de contrôle de la morale théâtrale ne nous permettait pas de prononcer le mot « amant »,

comment rêver de mettre en scène la pièce de Oswald? Nous avons refusé.» (Ferreira, 1967, p. 5). Oswald de Andrade, rappelant l'épisode du refus de la compagnie de Procópio Ferreira, insiste sur la participation de l'acteur lui-même à cette décision, sans préciser si c'était par crainte de la censure. Oswald raconte sa version des faits dans un manuscrit, probablement écrit au début des années 1950 en réponse à un critique, non identifié, qui avait émis des réserves sur sa dramaturgie. Il y est dit que « celui-ci [Procópio Ferreira] a fait la lecture de la même pièce [*Le roi de la chandelle*] devant un groupe de personnes, affirmant qu'il allait la représenter. Au milieu du deuxième acte, il a eu une crise d'hystérie et a jeté en l'air les originaux en hurlant : ceci aussi est déjà de trop ! » (Andrade, OA 1004). On peut supposer qu'à l'hésitation justifiée, au vu de la censure, s'ajoutait une attitude de contrôle et d'autocensure que s'imposait Procópio lui-même, qui a décidé de ne pas prendre le risque d'investir pour voir si le montage serait acceptable aux yeux de la police. Il est bien possible qu'il n'aurait pas été accepté, étant donné que nous étions sur la voie du durcissement du gouvernement de Getúlio Vargas - l'implantation de l'Estado Novo¹³ aurait lieu en novembre 1937.

23

En tout cas, l'échec s'est répété avec la compagnie de Álvaro Moreyra. La tentative de mise en scène avec ce groupe a laissé des marques jusque dans la dédicace de la pièce, qui a été modifiée à la hâte lors des épreuves finales du livre en juin 1937 et a été adressée à Álvaro Moreyra et à son épouse Eugenia Álvaro Moreyra. Sérgio de Carvalho Santos interprète ce geste comme « quasiment une demande, en grand style » (Santos, 2002, p. 138) de Oswald, à la recherche d'une mise en scène. *Le roi de la chandelle* a même été annoncé dans le répertoire des pièces que la compagnie jouerait

13 L'État nouveau (« Estado Novo ») ou Troisième République est le nom donné au régime dictatorial instauré au Brésil en 1937 par Getúlio Vargas, au pouvoir depuis la révolution de 1930.

durant la saison du Teatro Regina, à Rio de Janeiro. Dans la programmation du théâtre, un journal d'août 1937 annonce : « *Ásia*, de H. R. Lenormand; *O sol de Osiris*, de Heitor Modesto; *O rei da vela* (*Le roi de la chandelle*), de Oswald de Andrade » (A estréa, 1937, p. 3), entre autres. Malgré cette promesse, la pièce de Oswald semble ne pas avoir été en adéquation avec les projets de la compagnie et plus aucune nouvelle n'a été donnée de la pièce *Le roi de la chandelle* au Teatro Regina en 1937. Dans ce même document mentionnant le refus de Procópio Ferreira, Oswald impute la responsabilité de la non représentation par la compagnie de Álvaro Moreyra à une influence de l'actrice Itália Fausta, un nom important du milieu théâtral : « J'ai appris bien plus tard que l'illustre – et bien ordinaire - actrice Itália Fausta, qui exerçait une grande influence au sein de la Compagnie, a menacé de quitter celle-ci si ma pièce était ne serait-ce que répétée » (Andrade, OA 1004).

24 Sans connaître précisément l'exactitude de ces scènes rapportées, il nous reste à supposer que, s'il y avait eu une mise en scène à ce moment-là, la trajectoire de la dramaturgie de Oswald de Andrade n'aurait pu être meilleure. Enfin, sans l'existence de la censure, son volume *Teatro*, contenant *Le roi de la chandelle* et *La morte*, a également été publié au mois d'août 1937 par la Livraria José Olympio Editora, une maison d'édition alors très respectée dans le milieu intellectuel, connue pour stimuler le marché éditorial national avec de grands tirages, pour le paiement anticipé aux auteurs et pour l'investissement important dans les romans, comme l'indique Mônica Gama (2016). Cependant, il n'y a pas eu de mise en scène pour promouvoir le lancement des pièces du livre. De plus, sans aucune polémique autour d'elles, *Le roi de la chandelle* et *La morte* ont été accueillies encore plus discrètement que *L'homme et le cheval*.

On peut compter sur les doigts de la main le nombre d'analyses plus approfondies des pièces. Et ceci pour utiliser généreuse-

ment le terme « approfondies », car la plupart de leurs critiques ne contiennent pas plus de deux paragraphes, parfois un seul. Même la quantité de publicités semble insuffisante, ce qui nous fait aussi penser à un positionnement fragile de l'éditeur sur le marché. On voit, à travers *l'Annuaire brésilien de littérature* de 1938 (concernant le marché de 1937), que la librairie José Olympio n'a publié que le seul livre de Oswald de Andrade dans le genre dramaturgie, alors qu'il a publié dix-huit romans et trois livres de nouvelles, par exemple. Le théâtre, d'ailleurs, apparaît dans la catégorie « Littérature – divers », aux côtés de publications hétérogènes comme *Géographie sentimentale*, de Plínio Salgado, et un essai sur Castro Alves écrit par Edson Carneiro. Il faut prendre ce classement en genres avec prudence car la deuxième édition de *Macunaíma*¹⁴, publiée également en 1937 par cet éditeur, a été classée dans l'Annuaire dans le genre « Nouvelles ». En tout cas, il semble évident que le produit phare de José Olympio n'était pas la publication de pièces, fait perceptible dans la diffusion de l'ouvrage *Teatro* et dans la place étrange que cette publication a semblé occuper au sein de la liste des livres édités en 1937 par la maison d'édition.

25

Bien que les analyses de l'époque soient peu nombreuses et brèves au sujet de *Le roi de la chandelle*, il convient de souligner des éléments présents dans certaines, afin d'en faire apparaître, là, à chaud, les rares critiques répandues à propos de la dramaturgie de Oswald de Andrade. Dans l'ensemble, elles sont élogieuses. L'une d'elles soutient que « Pour le théâtre brésilien, si pauvre en auteurs méritants, l'apparition d'œuvres comme celle que Oswald de Andrade vient de publier [sic], constitue un véritable miracle. » (*Vitrine*, 1937, p. 11). Des aspects de thématiques sociales ressortent, comme le fait cette même analyse en disant qu'il s'agissait de « pièces de portée sociale parfaitement définie » (*ibidem*). Cependant, com-

14 Ndt : Célèbre roman (1928) de Mário de Andrade qui a contribué à la fondation du romantisme

pliments mis à part, deux importants aspects apparaissent presque furtivement dans certains commentaires et attirent l'attention. Le premier concerne le peu de crédit que l'image de Oswald de Andrade semblait inspirer. L'écrivain était apparemment entouré d'une forte aura de comique, exagérément plaisantin, presque un clown de la littérature. Le rire du « clown de la bourgeoisie » retentissait encore, malgré la préface de *Serafim Ponte Grande*. Cet aspect a acquis une importance croissante à mesure que la place de Oswald dans le champ littéraire était commentée de manière de moins en moins sérieuse, atteignant un ostracisme croissant au cours des années 1930 et surtout des années 1940 et 1950. Haroldo de Campos, se souvenant de sa première visite chez Oswald en 1949, commente à ce propos :

Il a été ainsi, solitaire, bien que sur la sellette et au centre de l'attention ; présent dans l'agenda journalistique et souvent cité dans la chronique des faits culturels du jour, mais considéré avant tout comme un clown plutôt que comme un intellectuel dont l'œuvre et les idées devraient mériter réflexion ; c'est ainsi que nous l'avons connu en 1949, Augusto de Campos, Décio Pignatari et moi-même. (Campos, 2021, p. 888-889)

26

On trouve des traces de cette renommée de Oswald de Andrade dans certains commentaires relatifs à sa dramaturgie des années 1930. Jorge Amado avait déjà essayé de réfuter certains commentaires qui semblaient courants à ce moment-là, en faisant l'éloge, en 1934, de *L'homme et le cheval* : « On parle trop du *blagueur*¹⁵ Oswald de Andrade. Chaque position adoptée par cet homme est accueillie par le sourire récurrent des modernistes : C'est une blague de plus de Oswald. » (Amado, 1934, p. 269). Dans le cas des pièces de 1937, on voit que des analyses élogieuses font également état de cela défendant, d'un côté, les écrits de Oswald, et stipulant, de l'autre, les réserves qui entourent l'auteur. « M. Ribeiro Couto

15 En italique et en français dans le texte

a perçu très tôt le grand humaniste qui existe chez cet homme apparemment plaisantin. » (Oswaldo, 1937, p. 48) mentionnait un texte publié juste après le lancement de *Teatro*, qui poursuivait sur cette lancée : « [...] *La morte* et *Le roi de la chandelle* véhiculent une réaffirmation d'une extrême force, montrant l'existence d'un penseur et même d'un mystique dans le dramaturge où beaucoup ne voient qu'un plagiaire de *Ubu roi*, un perturbateur systématique. » (Ibidem). Une chronique signée par Jayme de Barros révélait aussi cette barrière, qu'il tentait de franchir : « Mais là où les esprits non préparés pensent qu'il y a du délire, nous faisons face, en réalité, à une satire vivante et caustique produite par l'extraordinaire acrobate des idées qu'est Oswald de Andrade. » (Barros, 1937, p. 2).

Passons à un second aspect, relatif au manque de perception du potentiel scénique des pièces. Ceci se note, bien que subtilement, dans un commentaire qui voit dans *Le roi de la chandelle* et *La morte* une capacité à obtenir une expérience semblable en lecture et sur scène : « Des pièces destinées à être représentées ou lues sans perdre rien de l'ensemble des effets qu'elles peuvent obtenir sur une scène » (Livros, 1937, p. 2). De même, Graciliano Ramos, dans la plus longue analyse que *Teatro* ait reçu dans cette période proche, condamne :

La première pièce d'Oswald d'Andrade [*La morte*] ne pouvait pas monter sur la scène, car très peu la comprendraient. Et la partie la plus évidente mécontenteraient les gens honnêtes, que l'auteur connaît si bien. La deuxième pièce [*Le roi de la chandelle*] ne sera probablement pas représentée non plus. Elle comporte des choses abominables. « Je suis une ratée ». Totó et ses semblables ne voudraient pas entendre de tels propos. Ce n'est pas grave. *Nous les lirons - et c'est peut-être mieux que de les entendre.* (Ramos, 1938, p. 1, italique ajouté par nous)

Ce type de commentaires donne une indication du peu de crédibilité accordée à un montage théâtral de Oswald de Andrade à

cette époque, soit pour des raisons techniques, soit pour des raisons morales, comme on peut le voir dans cette analyse de Graciliano Ramos et comme nous l'avions vu dans l'épisode du refus de la pièce par Procópio Ferreira. Il est intéressant de noter que ce sentiment « d'irreprésentabilité » du théâtre de Oswald a traversé des décennies. Sabato Magaldi, en 1962, en publiant la première édition du *Panorama du théâtre brésilien*, regretterait que « Aussi bien *L'homme et le cheval* que *A morte* et *Le roi de la chandelle* ne soient peut-être pas capables de connaître les projecteurs. » (Magaldi, 1962, p. 189). L'auteur lui-même a douté que ses pièces connaîtraient un jour une première, comme le raconte Marcos Rey à propos de ses rencontres avec Oswald de Andrade en 1954, année du décès du dramaturge. Rey, alors journaliste, désirait écrire un livre avec les réponses de Oswaldo de Andrade à diverses questions. Le projet n'a pu se concrétiser, mais quelques questions et réponses ont été réunies et mêlées à la mémoire du journaliste, qui les a publiées dans un article en 1968 dans le *Journal da Senzala*. L'article serait publié une autre fois en 1976, dans le *Journal Versus*, auquel nous avons eu accès. Recevant un compliment pour *Le roi de la chandelle* Oswald de Andrade aurait répondu : « Mais elle n'est pas faite pour être représentée n'est-ce pas ? » (Rey, 1978, p. 19)

28

Troisième signal : 1967 et au-delà

Le sentiment « d'irreprésentabilité » scénique du théâtre de Oswald de Andrade a longtemps été partagé par différents secteurs. Dernier commentaire en ce sens : il convient d'indiquer que dès 1965 Fausto Wolff avait une certaine méfiance à l'égard d'une représentation dont il disait : « Personnellement, je considère que *Le roi de la chandelle* n'est pas représentable sur une scène, mais je crois que s'ils l'avaient montée quand Andrade était vivant, ils lui auraient donné au moins une occasion de reformuler ses théories, sinon politiques, techniques » (Wolff, 1965, p. 2). La déclaration du journaliste et écrivain

concernait la préparation d'un montage de *Le roi de la chandelle* annoncé par une compagnie théâtrale dirigée par Luiz Carlos Maciel et financée par la maison d'édition Tempo Brasileiro. « Le metteur en scène Maciel est un jeune que je connais depuis dix ans, toujours soucieux de théâtre, bien que dans l'erreur politiquement, et peut-être capable de mettre en scène dignement ce texte impossible. J'attends. » (Ibidem) concluait Wolff. Bien que des commentaires comme ceux-ci fassent écho à une méfiance ancienne, on voit que *Le roi de la chandelle* était désormais repensée, dans ce nouveau contexte, par des compagnies comme celle de Luiz Carlos Maciel.

En vérité, un processus de déblocage et de valorisation de la dramaturgie de Oswald de Andrade, en particulier par rapport à *Le roi de la chandelle*, avait déjà lieu depuis un certain temps. Après sa longue période de silence, dans les années 1950, la pièce commence à revenir timidement dans certaines informations comme une promesse de montage. En 1950 même, étonnamment, il circule l'information que le groupe Teatro Popular de Arte, dirigé à São Paulo par Sandro Polloni (neveu de Itália Fausta) et Maria Della Costa (qui prêtera son nom au groupe par la suite) avait l'intention de mettre en scène cette œuvre de Oswald. « Il existe une information selon laquelle Sandro pense monter, dans son « Teatro Popular de Arte », la pièce *Le roi de la bougie*, de Oswald de Andrade, déjà publiée par José Olympio » (Ronda, 1950, p. 6), annonçait timidement une note de journal. La promesse écrite est restée lettre morte. On sait que quelques années plus tard, un groupe amateur dont faisait partie Décio Pignatari, le Théâtre de Cartilha, a également annoncé *Le roi de la chandelle* comme l'un de ses prochains montages dans son programme de 1954¹⁶. La pièce n'est pas allée plus loin que l'annonce dans le programme du groupe.

16 Décio Pignatari mentionne brièvement son parcours par le théâtre amateur et fait allusion au prétendu montage de *Le roi de la chandelle* dans une note de journal concernant le livre Sacilotto, de Enock Sacramento. Référence complète à la fin de notre travail.

En 1955, des informations font état de l'intention d'un groupe amateur de São Paulo, dénommé « Lotte Sievers », de monter la pièce. Apparemment, c'est à ce moment-là que la pièce de Oswald a été le plus près de connaître le feu des projecteurs. Après une première information encore incertaine, selon laquelle en août de cette année « Il semble que le Groupe Lotte Sievers va mettre en scène *Le roi de la chandelle*, de Oswald de Andrade [...] » (Ribalta, 1955), la préparation a connu une sorte d'accélération car en octobre il est noté que « Le groupe Lotte Sievers a déjà commencé les répétitions de *Le roi de la chandelle*, de Oswald de Andrade. Dimanche, là-bas dans la ferme de Ibiratiba, la lecture de la pièce a eu lieu ainsi que la distribution des rôles » (Ribalta, 1955b). En mars 1956, on disait que *Le roi de la chandelle* serait la prochaine pièce de la file d'attente à monter sur scène. « Je lui ai reconnu des qualités théâtrales. Et c'est la première fois qu'on la monte » (Dantas, 1956, p. 4) disait Madame Lotte Sievers, dont la troupe portait le nom. Cependant, le projet ne s'est pas réalisé sans que nous en connaissions les véritables raisons.

30

Presque une décennie après, les vents commenceraient réellemment à tourner positivement pour *Le roi de la chandelle*, quand quelques noms qui allaient devenir les membres d'une première génération de solides metteurs en scène brésiliens, ont commencé à s'intéresser à la pièce. En février 1964, elle est lue – selon un article du journal *O Estado de São Paulo* de février de cette année¹⁷ - par le Grupo Decisão, dirigé par Antônio Abujamra à São Paulo¹⁸. La lecture a eu lieu durant les Séminaires de Dramaturgie que le groupe organisait à cette occasion. Bien qu'il n'y ait pas eu de véritable projet de première avec le Grupo Decisão, la pièce de Oswald était

17 Voir la note « Séminaires du Grupo Decisão » de l'édition du 22/02/1964, p.4, du journal *O Estado de São Paulo*

18 Nous devons cette information à la chercheuse et actrice Paula Sandroni, qui étudie la trajectoire artistique de Antônio Abujamra et fait partie du groupe *Os Fodidos Privilegiados*, fondé par ce metteur en scène.

sur la sélette car, peu de temps après, au début de 1965, elle a été envisagée pour être le premier montage du groupe nouvellement créé TB - Teatro, de la maison d'édition Tempo Brasileiro. La direction serait confiée à Luiz Carlos Maciel. La première avait même une date : mars de la même année. En février, ce montage était tenu pour sûr, et plus encore : on parlait du lancement d'une nouvelle édition de la pièce. « [...] Lui (Maciel) sera le metteur en scène de *Le roi de la chandelle*, dont nous pensons que la première sera en mars, en même temps qu'une édition populaire du texte. » (Michalski, 1965, p. 4) Une fois de plus, le montage part en fumée avant d'avoir lieu, sans plus d'explications. Mais, dans un cours donné l'année suivante au Teatro Oficina¹⁹, formé par un groupe de jeunes motivés, issus de la Faculté de Droit du Largo de San Francisco (Université de São Paulo), Luiz Carlos Maciel passerait le flambeau de la mise en scène de la pièce de Oswald de Andrade, qui marquerait un tournant non seulement pour cet auteur, en termes de réception de sa dramaturgie, mais aussi pour le Teatro Oficina.

31

Le groupe a dû se restructurer après que son siège a subi un incendie de grandes proportions en 1966. Il y a eu une grande mobilisation pour la construction d'un nouvel espace et, durant ce temps sans lieu de répétition propre déjà prêt, le groupe s'est plongé dans des études de la culture brésilienne, principalement autour d'aspects concernant la Semaine d'Art Moderne de 1922, selon les informations données par Armando Sérgio da Silva (2008, p. 47). Cet engagement a donné naissance au cours de « Interprétation sociale » avec Luiz Carlos Maciel et à la décision de réaliser un montage de *Le roi de la chandelle* pour inaugurer le nouveau Teatro Oficina. La nouveauté allait au-delà du montage qui allait être bâti car elle atteignait aussi une idée de nouvelle recherche esthétique du groupe, mécontent de suivre le même chemin parcouru jusqu'à ce que l'incendie paralyse temporairement ses activités :

¹⁹ En français : Atelier Théâtre

Ce radicalisme résultant de l'insatisfaction et ce cri de colère, presque irrationnel, ont **été** les principaux responsables de la découverte, dans *Le Roi de la chandelle* de Oswald de Andrade, du matériel de base de la révolution idéologique et formelle que le groupe recherchait. (Silva, 2008, p. 153)

Le Teatro Oficina, qui s'affirmait comme un groupe professionnel depuis le début des années 60, avait déjà connu plusieurs montages réussis d'auteurs étrangers, suivant des méthodes également étrangères et sans adaptation locale : « [...] il s'agissait, d'une manière ou d'une autre, affirme le spécialiste du groupe, « de chercher à réaliser à la perfection le « réalisme » du Théâtre d'Art de Moscou ou de refléter le style épique des montages du Berliner Ensemble. En résumé : un engagement dans la réalité nationale à travers la culture et la technique européanisantes. » (Ibidem, p. 142). *Le roi de la chandelle* serait un moyen de prendre une direction très différente. Tout d'abord, parce que c'était une pièce nationale, chose jusqu'alors assez rare pour le Teatro Oficina, qui n'avait mis en scène professionnellement que *José do Parto à Sepultura*, de Augusto Boal, dans un spectacle caractérisé par un « processus étrange, presque un égarement du groupe, beaucoup plus adapté aux propositions programmatiques du Teatro de Arena²⁰. » (Ibidem, p. 141-142) Maintenant, alors, ce serait le cas non seulement de retenir un auteur national jusqu'alors considéré comme non représentable, mais aussi d'utiliser sa propre pensée anthropophagique pour rassasier les nouveaux appétits de l'ensemble : « Le spectacle devrait **être** un dévoreur, esthétique et idéologique, de tous les obstacles rencontrés. Ce serait le détachement des influences qui ont marqué le groupe : Stanislavski, Brecht, via Berliner Ensemble, toutes, dans l'ordre, devraient être dégluties. » (Ibidem, p. 48). En ce sens, en assimilant tous ces « phares » étrangers dans une perspective propre,

32

20 NdT : *Le Teatro de Arena* (Théâtre de l'arène) a été l'un des plus importants groupes théâtraux brésiliens des années 1950-1960.

la fusion entre la pensée bouillonnante du directeur du groupe, José Celso Martinez Corrêa et l'irrévérence critique du texte de Oswald de Andrade a produit un effet de radicalité marquant une nouvelle direction pour le Teatro Oficina et l'une des mises en scène les plus représentatives du théâtre brésilien moderne. En s'alimentant d'un dévoreur culturel, José Celso a créé sa propre forme pour renforcer les effets présents dans le texte de *Le roi de la chandelle*, augmentant le niveau de l'agression, de la « carnavalisation » et du bienvenu mélange esthétique.

Ainsi, dans le premier acte, l'esprit de cirque déjà suggéré dans le texte a été renforcé par l'ajout de nouvelles couches, tel que le maquillage de cirque ornant le visage de certains personnages et la couronne de roi de Abelardo Ier, faite de matériau recyclé. Ce premier tiers de la pièce, plein de répliques « métathéâtrales » déjà présentes dans le texte, a également reçu des techniques provenant du Berliner Ensemble, mais l'influence de Brecht était aussi présente, de manière différente : « Il s'est avéré qu'elle fonctionnait correctement déglutie, consommée, c'est-à-dire qu'il ne s'agissait pas simplement d'assimiler et de montrer le théâtre fait par le Berliner, mais de jouer, de s'amuser avec ce style de théâtre aux moments opportuns [...] » (Ibidem, p. 146). Le second acte se construit à partir de l'esthétique du théâtre de revue, profitant des importantes didascalies : le défilé de personnages, la sexualité débridée, le décor paradisiaque de la baie de Guanabara, forcément en adéquation avec ce que l'on considérait comme stéréotypes tropicaux. En ce sens, la pièce est une étape importante de l'assimilation de l'esthétique des genres traditionnels qui avaient beaucoup été en contact avec le public en d'autres temps, comme le cirque et la revue, bien qu'ayant été, surtout en ce qui concerne le second, assez rejetés par la critique théâtrale des premières décennies du XX^{ème} siècle. Le décor de cet acte, un panneau réalisé par Hélio Eichbauer qui deviendrait emblématique, était surmonté d'une phrase légèrement modifiée du poète Olavo

Bilac, laquelle, en conjonction avec les autres éléments scéniques, créait une atmosphère de haute tension satirique : «Enfant... jamais, jamais tu ne verras aucun pays comme celui-ci ! ». Au 3^o acte, au moment de la mort de Abelardo Ier et de la succession au trône par Abelardo II, surgissaient des éléments d'opéra, d'apparence plus sombre. Le dernier acte, d'ailleurs, serait le plus critiqué à cause de sa dissociation du texte de Oswald de Andrade qui ne paraissait pas indiquer clairement que la voie de l'opéra était à suivre. Dans une critique de Décio de Almeida Prado rédigée quelques semaines après la première, on peut lire que « L'allusion à l'opéra semble avoir été créée seulement par symétrie (1er acte : cirque ; 2ème acte : revue ; 3ème acte : opéra), introduisant une note de parodie qui nous paraît étrangère au texte. ». (Prado, 1967, p. 9)

34

De toute façon, cela révélait la signature propre du spectacle mis en scène par José Celso. Bien qu'il se soit éloigné du texte, il semblait être guidé par le tempérament de Oswald de Andrade. Cela est illustré par la note de Bilac qui, si elle était absente de *Le roi de la chandelle* de Oswald de Andrade, figurait en épigraphe de son roman *La révolution mélancolique*, premier volume de la collection inachevée *Marco Zero*. Il en va de même avec une grande partie des « libertés » prises par le metteur en scène de la pièce qui a veillé à exagérer les costumes et les situations liées à la sexualité. « Jamais nous n'aurions pensé, par exemple, que la charge de sexualité dans *Le roi de la bougie* serait, un jour, considérée insuffisante, rendant nécessaire une explicitation et un renforcement. Pourtant, c'est ce qui vient de se produire », indique Décio de Almeida Prado, jugeant que « L'idéal de la mise en scène de José Celso Martinez Corrêa est d'aller toujours un peu plus loin que le texte, d'être plus Oswald de Andrade que Oswald de Andrade lui-même. » (*Ibidem*).

Le spectacle a été préparé en intégrant un sentiment simultané d'agressivité et de rire, de critique de la situation du pays servie « à la sauce » du carnaval, admonestant le comportement d'une

bourgeoisie futile et soumise aux intérêts du capital étranger. À des fins de communication efficace, il convient également d'ajouter que, en harmonie avec l'esthétique de spectacles tels que le cirque et la revue, une caractéristique carnavalesque, présente dans les années 60 à travers les images de la télévision et la présence d'un animateur comme Chacrinha²¹, faisait son apparition. Renato Borghi, membre du Teatro Oficina qui a interprété Abelardo Ier à ce moment, s'est inspiré de l'animateur télévisé et a passé des semaines à regarder des émissions de télévision, des revues et des *chanchadas*²² brésiliens pour composer son personnage, selon Silva (2008, p. 151). Par coïncidence, Chacrinha, référence pour le montage de 1967, s'appelait aussi Abelardo, tout comme le clown Piolin qui avait été, en quelque sorte, une icône pour les modernistes de la fin des années 1920 et du début des années 1930.

Le bouillon de clins d'œil et l'imposture agressive et souriante créée par José Celso à partir du texte de Oswald de Andrade a représenté un moment marquant bien au-delà du seul théâtre brésilien, atteignant d'autres domaines de la culture. Le résultat du spectacle et son degré de polémique semblaient correspondre parfaitement au climat des années soixante. « Le Teatro Oficina cherchait un texte pour l'inauguration de sa nouvelle maison de spectacles qui inaugurerait en même temps la communication au public de toute une nouvelle vision du théâtre et de la réalité brésilienne [...] », écrivait son directeur à l'époque de la première, expliquant la recherche de quelque chose de représentatif du moment : « le problème était celui du « ici et maintenant ». Et le « ici et maintenant » a été trouvé en 1933 avec *Le roi de la chandelle* de Oswald de Andrade. ». (Corrêa,

35

21 NdT : Chacrinha était un animateur de télévision et de radio de très grand succès dans les années 50 à 80

22 NdT : Les *chanchadas* étaient un genre de film brésilien qui a connu un grand succès dans les années 30 à 50. Il s'agissait de comédies musicales incluant des éléments de films policiers et de fiction.

2017, p. 91). De fait, la pièce semblait être un message parfaitement approprié à ces dures années de dictature civile et militaire et de discussions sur le modèle de développement du pays, alors aligné sur les intérêts de pays hégémoniques. Simultanément, la vigueur et la pérennité des débats offerts par une création artistique et la continuité du scénario des problèmes sociaux brésiliens continuaient d'exister. La note « carnavalisante » de l'esthétique de *Le roi de la chandelle* avait beaucoup à voir avec d'autres créations de l'époque et l'esprit d'effervescence sexuelle et des coutumes bouillonnant dans divers lieux.

Cette effervescence aide à donner naissance, par exemple, au mouvement « tropicaliste»²³. Caetano Veloso offre un témoignage important à propos de ce bouillonnant mouvement qui voulait voir le pays d'une nouvelle manière : « J'avais écrit « Tropicália²⁴ » peu de temps avant la première de *Le roi de la chandelle*. Voir cette pièce a été pour moi une révélation que, de fait, un mouvement était en train de se produire au Brésil. Un mouvement qui transcendait le cadre de la musique populaire. » (Veloso, 2012, p. 50). Il est symbolique que ce mouvement brésilien, malgré son hétérogénéité, montrait une même insatisfaction envers les normes esthétiques et comportementales en vigueur et faisait partie d'un vaste contexte de frénésie sociale trouvant un possible parallèle, toutes proportions gardées, avec Mai 68 qui aurait lieu peu de temps après en France. Il est d'ailleurs curieux de noter que le montage de *Le roi de la chandelle* par le *Teatro Oficina* était présenté justement dans ce pays durant les manifestations. « *Le roi de la chandelle* a été à l'affiche durant toute cette période agitée de la vie à Paris, et jouait

36

23 Mouvement Tropicália ou tropicalisme (tropicalismo – en portugais) : Mouvement culturel caractérisé comme libertaire et révolutionnaire qui a touché la culture brésilienne, surtout la musique, à partir des années 60 mais qui a aussi influencé la 3^e phase du “nouveau cinéma” brésilien

24 Album paru en 1968, qui a servi de manifeste au mouvement Tropicália.

toujours salle comble [...] » (Silva, 2008, p. 54), raconte Armando Sérgio da Silva, poursuivant par le récit d'un moment tendu vécu par certains membres du groupe ayant été témoins du lancement d'une bombe dans le hall de l'hôtel où ils se trouvaient.

« *Le roi de la chandelle* est la bombe à retardement laissée par Oswald de Andrade pour exploser quand tous seraient en train de commémorer sa disparition définitive ». (Prado, 2017, p. 77), écrivait le critique Décio de Almeida Prado, trouvant ainsi une bonne manière de refléter la nature explosive de la pièce, qui a dû attendre très longtemps pour être révélée. Quelques tirades venant du fond de la scène à la fin de la pièce montée par le Teatro Oficina alimentaient aussi ce climat explosif :

Respectable public ! Nous ne vous demandons pas des applaudissements, nous demandons des pompiers ! Si vous voulez sauver vos traditions et votre morale, il faut appeler les pompiers, ou si vous le préférez, la police ! Nous sommes tout comme vous, un immense cadavre gangrené ! Sauvez nos pourritures et peut-être vous sauverez-vous de la fournaise du monde ! (Andrade, 2005, p. 237)

37

Il s'agissait d'une référence que la mise en scène de José Celso avait empruntée à une autre pièce de Oswald de Andrade, *La morte*. Par ces mots enflammés, le montage renforçait son contenu incandescent, et après l'incendie qui avait réduit l'ancien siège de la compagnie en cendres, le Teatro Oficina inaugurait sa nouvelle « maison » en allumant un allégorique et puissant feu de rénovation.

« L'histoire de la dramaturgie moderne n'a pas de dernier acte, on ne baisse pas le rideau sur elle » (Szondi, 2011, p. 155). Ainsi s'ouvre la conclusion de la célèbre *Théorie du drame moderne*, de Peter Szondi. Cette phrase réapparaît dans l'introduction d'un ouvrage également assez important, bien que plus récent : *Poétique du drame moderne*, de Jean-Pierre Sarrazac (2017, p. 15). Nous pouvons l'adapter, pensons-nous, au cas de *Le Roi de la bougie*.

Considérée comme impossible à mettre en scène pendant une longue période, la pièce est sortie de son silence plus de 30 ans après avoir été idéalisée, constituant une sorte de pont entre les modernités théâtrales de cette décennie et celles des années soixante. Après l'explosion de la « bombe à retardement », il est bon de rappeler, afin d'achever notre parcours, quelques éléments produits par la concrétisation de la mise en scène de la pièce.

Le rôle fondamental de la mise en scène, qui a pris part à un processus d'adaptation de l'œuvre de Oswald de Andrade et a été protagoniste d'un nouveau mouvement de réinvention du théâtre brésilien, a permis que la pièce reste une légende dans notre paysage théâtral. En témoigne la propre réévaluation réalisée par un critique de l'importance de Sabato Magaldi, publiée après la mise en scène dans la seconde édition de son *Panorama du Théâtre brésilien*, qui divergeait de son évaluation précédente allant dans le sens d'une impossibilité de mise en scène de la pièce. « [...] après une nouvelle lecture, en 1964, je ne pensais plus que les pièces de Oswald de Andrade ne connaîtraient peut-être jamais le feu des projecteurs, mais j'étais certain de leur succès scénique, prouvé en 1967 [...] » (Magaldi, s/d, p. 5).

Bien que la taille de la portée du montage du Teatro Oficina explique peut-être qu'il ne soit pas si courant de voir de nouvelles mises en scène de *Le roi de la chandelle*, cela ne signifie aucunement que la pièce ait perdu son souffle pour communiquer des aspects importants, aujourd'hui encore, de notre pays. Il y a eu une mise en scène remarquable de la pièce en 2000, réalisée par la « Compagnie des Acteurs », qui établissait des liens avec des questions chères à l'époque, comme le problème social de l'extrême pauvreté et les scandales de corruption suite à une quantité de privatisations de biens publics. « Nous avons hypothéqué des palmiers... des chutes d'eau » (Andrade, 2017, p. 36) : C'est une déclaration de Abelardo I^{er} qui semble encore résonner ici. Il convient également de men-

tionner que le montage de 2000 a eu lieu dans un contexte où l'on annonçait la crise du manque d'électricité que le Brésil allait connaître peu de temps après, un scénario que la nation du *roi de la chandelle* connaissait très bien. En 2017, le Teatro Oficina a organisé une nouvelle mise en scène de la pièce, en hommage aux 50 ans de la remarquable première. Dans le contexte d'alors, on entrevoyait déjà un aperçu de ce qui frappe à notre porte aujourd'hui : la vague de discours fascistes et autoritaires, provenant des pactes d'une politique de la mort qui nous rappelle une phrase de l'usurier dans *Le roi de la chandelle* - « J'hérite d'un sou de chaque mort national » (*Ibidem*, p. 35) – et une autre de Perdigoto - « Organisons une milice patriotique. » (*Ibidem*, p. 55). Au moment où les fournisseurs d'armes des milices abondent en dehors du texte de Oswald, *Le roi de la chandelle* souligne aussi que cette succession de petits tyrans cruels - « Nous sommes... une barricade de Abelardos ! » (*Ibidem*, p. 67) - continue encore. Mais, comme rien ne dure éternellement, les vents d'octobre les renverseront.

39

Traduction du portugais du Brésil : Patrick Louis

Révision du texte traduit : Magali de Vitry d'Avaucourt

RÉFÉRENCES

A ESTRÉA amanhã da Companhia Alvaro Moreyra. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1937, p.3.

AMADO, Jorge. "O homem e o cavalo". **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, julho de 1934, p. 269.

ANDRADE, Oswald. (...) **DA REVISTA Branca que merecem toda atenção e o crédito (...)**. Material de arquivo. Centro de Documentação Alexandre Eulálio. Localização 1004. 4p.

_____. **Teatro - obras completas/8**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973.

_____. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 1990.

_____. **Panorama do fascismo/ O homem e o cavalo/ A morta**. São Paulo, Globo, 2005.

_____. **O rei da vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BARROS, Jayme de. Espelho dos livros. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1937, p. 2.

CAMPOS, Haroldo de. A recepção estética de Oswald de Andrade. In: ANDRADE, Oswald de. **Obra incompleta**. Coordenação de Jorge Schwartz. Coleção Archivos, nº 37. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021, p. 885-911.

CORRÊA, José Celso Martinez. O rei da vela: manifesto do Oficina. In: ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DANTAS, Arruda. Fim de semana com o grupo Lotte Sievers. **Correio Paulistano**. São Paulo, 24 de março de 1956, p. 4.

ESTOU profundamente abatido: meu chamado não teve resposta. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 25-26 de setembro de 1954, p. 6.

40 FERREIRA, Procópio. Procópio fala de Andrade. **Suplemento Literário**, São Paulo, 23 de setembro de 1967, p.5.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade: biografia**. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2007.

GALVÃO, Patrícia. **Autobiografia precoce**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GAMA, Mônica. O processo de criação de um livro: o arquivo da editora José Olympio. **Manuscrita**, São Paulo, nº 31, p. 27-42, 2016.

LIVRARIA José Olympio, Editora. **Anuário Brasileiro de Literatura**. Rio de Janeiro, 1938, p. 413.

LIVROS novos. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1937, p. 2.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 1ª edição. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 2ª edição. Brasília: Ministério da Educação e Cultura/DAC Funarte/ Serviço Nacional de Teatro, s/d.

MEDEIROS, Elen de. **Um teatro bagunça: o drama moderno brasileiro em perspectiva**. Curitiba: Editora Prismas, 2017.

MICHALSKI, Yan. Bastidores. **Jornal do Brasil. Caderno B**. Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1965, p. 4.

OSWALDO de Andrade - *Theatro* - Livr. José Olympio - Rio. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, edição de novembro de 1937, p. 48.

PIGNATARI, Décio. Seja breve. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 de agosto de 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1108200113.htm>> . Acesso em 21/07/2022.

PRADO, Décio de Almeida. A encenação de *O rei da vela*. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 de outubro de 1967, p. 9.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

_____. O teatro. In: ÁVILA, Affonso (coordenação e organização). **O modernismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013, p. 139-150.

RAMOS, Graciliano. O teatro de Oswald de Andrade. **Diário de Notícias**. 1º Suplemento. Rio de Janeiro, 19 de junho de 1938, p.1.

REI, Marcos. Um antropófago de Cadillac. **Jornal Versus**. Número 6. 15 de outubro a 15 de novembro de 1976, p. 19-20.

RIBALTA. **Correio Paulistano**. São Paulo, 16 de agosto de 1955, s/p.

RIBALTA. **Correio Paulistano**. São Paulo, 13 de outubro de 1955b, s/p.

RONDA. **Diário da Noite**. São Paulo, 02 de maio de 1950, p. 6.

ROUGEMONT, Denis de. **A história do amor no ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. **O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade**. Tese (doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SANDRONI, Paula. **Primeiras provocações: Antônio Abujamra e o Grupo Decisão**. Dissertação (mestrado em teatro) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès**. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, Nicolau (organizador). **His-**

tória da vida privada no Brasil (3). República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato.** 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

SIMÕES, Giuliana. **Veto ao modernismo no teatro brasileiro.** São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2017.

SZONDI, Peter, **Teoria do drama moderno (1880-1950).** Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

THEATRO de Experiencia. **Boletim de Ariel.** Rio de Janeiro. Edição de dezembro de 1933, p. 62.

VELOSO, Caetano. **Antropofagia.** São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

VITRINE. **O Imparcial.** Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1937, p. 11.

WOLFF, Fausto. As lições de Oswald de Andrade. **Tribuna da imprensa.** Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1965, p. 2.

La littérature de Lúcio Cardoso : spatialité gothique, mélodrame et personnages murés

Ângela Maria Dias¹

Comment assembler les deux moi différents qui me constituent ?

(Lúcio Cardoso, *Diário completo*, p.36)

Initialement, cependant, je dois vous avertir que je me sentais entraîné par deux forces contraires, deux forces extrêmes, que je ne savais pas encore parfaitement définir à ce moment-là.

(Lúcio Cardoso, *Inácio*, p.71)

Un grand vide s'est fait autour de moi, seul mon cœur, énorme, battait sans retenue dans ma poitrine. J'avais l'impression qu'une autre force me guidait et me faisait agir, indépendamment de ma volonté.

43

(Lúcio Cardoso, *O enfeitado*, p.71)

Dans la littérature claustrée de Lúcio Cardoso, l'écriture gothique, dans une soif infinie d'excès, évoque dans ses atmosphères obscures les fantômes d'une introspection de plus en plus approfondie à la recherche d'un passé provocateur et fugace, bien que toujours plus menaçant. En ce sens, David Punter (2016) souligne que l'univers gothique matérialise une condition viscérale de l'art littéraire, sa nature spectrale, dans la mesure où toute écriture se nourrit d'un dialogue avec les morts.

¹ Professeure retraitée de Théorie Littéraire (Université Fédérale de Rio de Janeiro) et de Littérature Brésilienne et Littérature Comparée (Université Fédérale Fluminense)

Les morts-vivants, dans leur désordre, sont l'autre, le double, l'ineffable, l'inconnu et c'est pourquoi, par la lecture, cet interlocuteur nous oblige à détourner l'humain pour l'associer à la folie, à l'obsession et finalement à l'inhumain (Punter, 2016, p. 10 - 11).

C'est la raison pour laquelle, toujours selon la critique, toute textualité est paradoxale et se réfère à la « loi de l'orphelin », c'est-à-dire à l'écrivain qui dramatise toujours notre chagrin de ne jamais nous sentir, en tant qu'humanité, totalement chez nous dans ce monde (Punter, 2016, p. 11).

L'impossibilité de récupérer ce passé invoqué constitue, par conséquent, un excès du criticisme, un éternel défi à lui-même, dans la mesure où la série d'apparitions indéfinies qu'il génère ne peut être interpellée ni bannie, tournant et retournant éternellement (Punter, 2016, 15 - 17).

Ainsi, la construction de la dialectique du spectral qui émerge du gothique et qui lui est rendue, implique la reconnaissance d'un corps étranger en soi, c'est-à-dire d'un corps étrange, libre comme un fantôme dans le monde et, en même temps, menotté à un temps et à un lieu spécifiques : la région où toute identité, toute perception et toute expérience incarnent l'autre du langage (Punter, 2016, p. 22 - 24).

Dans la mesure où, dans l'espace gothique, toute horreur présente est le résultat d'horreurs passées (Brooks, 1995, p. 35), la temporalité gothique est rythmée par la rhétorique démesurée du mélodrame. D'une part, l'alternance entre les absolus, la damnation et le péché, le néant et le sublime; d'autre part, la croyance dans le mal en tant que puissante composante de l'humanité et la polarisation en tant que condition fondamentale du conflit éthique (Brooks, 1995, p. 28, 33, 36).

En effet, la culture du désespoir sans nuances, l'obsession de la visualisation plastique de l'émotion et de la qualité tactile des images impressives modélisent sa rhétorique par le déluge d'hyperboles, d'antithèses et d'oxymores dans le cadre d'une historicité post-sacrée

dans laquelle les exagérations invraisemblables, les oppositions bipolaires et le conventionnalisme des clichés mettent l'accent sur la théâtralité expressionniste de l'imagination morale (Brooks, 1995, p. 40 - 41, 47, 53).

Une telle association « boostée » de l'écriture gothique, d'atmosphères oppressives et de personnages obsessionnels, mêlée à la temporalité antithétique du mélodrame, dote la littérature de Lúcio Cardoso de composants explosifs puissants. Et c'est pour ce seul motif que, dans les années 1930 - dans la ferveur de l'engagement politico-social et religieux, durant les préliminaires agités de la Seconde Guerre mondiale, avec la montée du fascisme nazi en Europe et de l'Estado Novo² en 1937 au Brésil – à partir de ce moment et jusqu'à la fin des années 1950, ses productions théâtrales et ses romans ont souvent subi des revers avec la critique littéraire. Seul son premier roman, *Maleita*, de 1934, a connu un bon accueil, précisément parce qu'il a été considéré comme un roman régionaliste.

En effet, la partialité de l'accueil critique et la polarisation de la fiction sur la confrontation entre les régionalistes et les auteurs de littérature prolétarienne contre les spiritualistes et les catholiques ont prolongé ce paradigme jusqu'aux années 1950 (Coelho, 2021, p. 41). Salgueiro (1935), par exemple, malgré la reconnaissance du caractère social qui le caractérise, n'a pas été épargné par la critique et a été accusé d'être réactionnaire pour avoir associé pauvreté et misère et des personnes pauvres vivant dans des favelas à « une bande de condamnés par Dieu » (Bueno, 2006, p. 281 - 282 *apud* Coelho, 2021, p. 43).

Ainsi, Coelho (2021) fait valoir que le maillon de la production littéraire moderniste, à partir des années 1930, peut être envisagé à

2 NdT : L'Estado Novo (« L'État Nouveau ») ou Troisième République est le nom donné au régime dictatorial instauré au Brésil en 1937 par Getúlio Vargas, au pouvoir depuis la révolution de 1930.

travers la « figure drummondienne de l'impasse face au pays paralysé³ », pour expliquer la difficulté critique de considérer les romans introspectifs comme porteurs d'une tension critique *intériorisée* (comme dans l'acception postérieure de Bosi), à côté des romans à thème social, porteurs d'un choc plus explicite en termes d'attitude des personnages face au milieu. Par ce type d'approche exigeante de l'engagement, lorsque le conflit homme/monde est assumé par la subjectivité, il peut parfois produire un effet similaire à celui de « l'absence » (Coelho, 2021, p. 90).

Précisément pour illustrer cette prise de position, Coelho (2021) fait appel à Mário de Andrade, dans sa condamnation du personnage raté, emblème d'un être déchiqueté et incompetent dans le combat des forces adverses du monde contre sa trajectoire. Ambitionnant une littérature critique et active, capable de transformer le paysage social brésilien, l'écrivain de São Paulo se plaint du roman régionaliste par son manque d'utopie et de la production introspective par son insuffisance de réalité.

46

Cependant, depuis le célèbre livre, *1930 : La critique et le modernisme* (1974) de João Luiz Lafetá, on s'accorde à considérer « la différence entre les projets idéologiques » des années 1920 et des années 1930, comme une conséquence du « renforcement de la conscience politique ». Ainsi, « l'anarchisme des années vingt découvre le pays [...] instaure une nouvelle vision et un nouveau langage, différents du "chauvinisme"⁴, mais encore optimistes et pittoresques, dépeignant [...] des états d'âme vitaux et euphoriques ». Pour sa part, la « politisation » des années trente présente un héritage bien différent : il traite des « problèmes sociaux, produit les essais historiques

3 NdT : Référence à la poésie de l'auteur brésilien Carlos Drummond de Andrade

4 En portugais : ufanismo : patriotisme excessif, nationalisme exagéré ayant une connotation péjorative.

et sociologiques et le roman de dénonciation » (Lafetá, 1974, p.18), mais aussi la prose de la lignée catholique et spiritualiste, située à droite dans le spectre politique, dans laquelle se détachent, entre autres, Otávio de Faria et Lúcio Cardoso.

Cette double conscience des années 1930, certainement provoquée par la « pré-conscience du sous-développement » (Lafetá, 1974, p. 19), réitère le lien entre l'impasse sociale et le héros raté et fragile dans l'intériorisation du retard, aussi bien dans le roman régionaliste et prolétarien que dans la fiction introspective et psychologisante.

De ce point de vue, les héros problématiques de la deuxième décennie moderniste, tant dans leur lutte perdue contre les conditions de leur univers sociopolitique et culturel que dans l'intériorisation du conflit et dans le renoncement à l'action, sont insérés de manière cohésive dans leur paysage.

C'est pour cela que, même en 1948, Oswald de Andrade assure dans une interview :

Quant à avoir déclaré ne pas savoir quel est le pire romancier du Brésil, s'il s'agit de M. Otávio de Faria, de M. Lúcio Cardoso ou de M. Novelli Junior, je confirme : M. Otávio de Faria, victime élue de M. Tristan de Athayde, a élu, à son tour, une autre victime : M. Novelli Júnior. Ils sont tous les deux, maîtres et disciples, engagés dans une unique recette du roman moderne. La « boue des rues » monte par les ascenseurs des gratte-ciel, pénètre dans les maisons, saccage les chambres et reçoit des coups terribles et inutiles d'un maître d'école, éternel prêcheur des livres de morale (Andrade, 1990, p.138).

Il est intéressant de noter l'intolérance persistante, dès le début même des années 1950, afin d'évaluer l'accueil du troisième roman de Cardoso, *La lumière du sous-sol*, en 1936. Ainsi, en 1938, l'auteur accorde une interview à Brito Broca, restée célèbre par le ton enflammé de ses positions en faveur d'une littérature catholique d'introspection.

En définitive, même si l'auteur réitère dans ce dernier roman les préoccupations déjà présentes dans les deux premiers, il doit être considéré de première importance dans sa carrière, dans la mesure où, comme le constate Coelho, la religion « passe d'un élément de composition esthétique à un projet politico-littéraire, créant ainsi une rupture tant dans la fiction que dans la critique » (Coelho, 2021, p. 45).

À propos de ce problème, nous citons ici un avis de l'auteur sur l'accueil critique de son œuvre :

Je ne pense pas qu'il soit nécessaire de parler de *La lumière du sous-sol*. [...] *La lumière du sous-sol* a obtenu, d'une part, l'indifférence de la critique et de l'autre part l'hostilité la plus brutale. J'ai même été insulté par M. Eloy Pontes. Jayme de Barros et Octavio Tarquin ont refusé de parler du livre. À ce que je sache, une seule voix de compréhension et de sympathie s'est élevée : celle de Octavio de Faria...⁵

48 En 1943, Lúcio Cardoso publie le roman *Dias perdidos*, nourri, selon les plus récentes critiques, par des arguments autobiographiques. Il reçoit une véhémence critique de Mário de Andrade, dans une lettre que l'écrivain de São Paulo envoie à Fernando Sabino. Impliqué dans différentes polémiques sur des questions et des positions littéraires, le romancier de Minas Gerais⁶ publie, en 1944, *Inácio*, le premier tome de son importante trilogie inachevée, *Le monde sans Dieu*.

Toujours à propos du silence critique reçu par les derniers romans, Cássia Santos le justifie, à juste titre, par l'ensemble des articles combatifs et des déclarations polémiques de l'écrivain et elle fonde son avis sur un témoignage de Ary de Andrade, antérieur aux questions de l'interview de Cardoso, réalisée en 1945. Il convient

5 CARDOSO, Lúcio. Os intelectuais pensam: da imaginação à realidade... *Les intellectuels pensent : de l'imagination à la réalité...* Dom Casmurro, 9 juin, 1938. Entrevue à Brito Broca citée par SANTOS (2001, p.29)

6 Il s'agit ici de Lúcio Cardoso, né dans l'État de Minas Gerais

d'en citer un court extrait pour en comprendre sa finalité :

S'il existe un jeune homme de ma génération qui a le plus souffert du combat sourd du silence autour de son œuvre [mis en exergue dans la citation elle-même], c'est Lúcio Cardoso. C'est pour cela et aussi parce que je ne partage pas l'opinion de ceux qui le combattent avec des armes si déloyales, que j'ai choisi de vous parler de « Le monde après-guerre ». Je sens qu'il y a autour de ce romancier, l'un des plus grands et des plus honnêtes, une atmosphère de mauvaise volonté ou d'incompréhension, à laquelle il ne manque pas parfois, une bonne dose de mauvaise foi impossible à dissimuler, de mauvais goût (sic), certaines précautions et quelques concessions que nos gens de la littérature et de la presse lui font. Ce qui ne l'a pas empêché d'obtenir le prix Felipe d'Oliveira de 1944.⁷

Le roman *Inácio*, fondé sur un personnage dont la conception a obsédé Cardoso, a été réédité en 1969 dans un recueil intitulé *Trois histoires de province*. L'importance de *Le monde sans Dieu*, une trilogie de damnés, réside dans le fait que, autant pour Mário Carelli que pour Cássia Santos, ces romans anticipent directement la technique narrative adoptée dans *Chronique de la maison assassinée*, « grâce aux multiples témoignages à la première personne permettant de conjuguer les différentes visions d'une même réalité et donc d'échapper à une formulation réductrice ou dogmatique d'un narrateur omniscient » (Carelli, 1988, p.135).

Quant à Santos (2001, p. 125), il commente également l'importante avancée technique de « l'exercice pour l'usage du focus narratif multiple », marquant dans le roman de 1959. Dans cette lignée, Carelli (1988, p. 117) considère le roman, dans le travail d'écriture de Cardoso, comme un « laboratoire du roman », par

7 CARDOSO, Lúcio. O mundo de após-guerra. *Le monde après-guerre* In: Vamos ler!. Rio de Janeiro, 12 abr., 1945. Entrevue accordée à Ary de Andrade citée par SANTOS (2001, p. 139).

« la possibilité d'enrichir une atmosphère et d'approfondir l'étude de la psychologie des personnages ».

De fait, la création de Inácio, selon une déclaration de l'auteur à João Condé dans le recueil *Dix romanciers parlent de leurs personnages*, constitue « un vieux cauchemar d'enfance » (Cardoso cité par Carelli, 1988, p.127). Pour le besoin de cette création, le romancier parcourt plusieurs quartiers de Rio de Janeiro jusqu'à l'identification de l'ambiance idéale, de type morose et perverse, habitante expérimentée des "sous-mondes" : Lapa⁸ et ses environs.

Le roman raconte l'histoire de la relation orageuse et destructrice du fils Rogério Palma, le narrateur du récit, avec son père Inácio. Cela dit, la grande difficulté du récit est dûe à la double personnalité de Rogério, déchiré entre l'influence maléfique du père dans le passé lointain et fuyant de son enfance et un présent misérable et solitaire, vécu dans l'atmosphère étouffante d'une pension bon marché à Lapa. D'ailleurs, le gothique de Lapa, habité par « des êtres maigres, anguleux et flasques, qui prenaient des aspects effrayants sous l'éclairage mystérieux du gaz néon » (Cardoso, 2002, p. 49), constitue l'ambiance du monde de Rogério : étouffante, obscure, habitée par des images obsédantes, imprégnée d'un passé fantasmagorique, mais toujours présent.

50

Quant à Inácio, il n'a pas de voix, mais habite obstinément tout le spectre du récit par sa présence permanente dans la vie mentale de son fils, qui le cherche sans cesse et dans lequel il se perd en rêves ou en insomnies.

Rogério, ce jeune homme fluet de 19 ans, débute le récit en essayant de se rétablir, vivant entre des moments de mieux-être et des rechutes d'une pneumonie. Il nourrit une profonde répulsion envers le milieu où il habite, «une petite chambre de pension », dont la propriétaire, Duquesa, était toujours affublée par le narrateur des pires et des plus truculents adjectifs :

8 Lapa est un quartier de Rio de Janeiro.

Trente ou quarante ans de morale de pension bon marché, toute l'éthique du Catete⁹ et de la Lapa transparaisait, visible et moite, sur ce visage vieilli par le plaisir et par l'usure. [...] En réalité, comment tolérer un tel monstre près de moi durant des jours, des nuits, des semaines entières? Le suicide m'apparaissait comme une bénédiction (Cardoso, 2002, p.19).

Ce passage est intéressant dans la mesure où il explique le mouvement binaire et contrasté qui sous-tend le récit entier, entre l'exagération de l'hyperbole et un cynisme mordant d'une vivacité féroce. Ainsi caractérise-t-il aussi l'alternance entre deux impulsions contradictoires de Rogério, certainement mobilisées par l'image insistante de Inácio, dans l'esprit délirant de celui qui, au cours du récit, va se révéler être son fils.

Ici, le thème du double affleure inévitablement. Comme l'observe Otto Rank, « la signification narcissique par nature n'est pas étrangère à la thématique du double » et donc « à côté de la peur et de la haine du double, la passion narcissique pour sa propre image apparaît » et l'horreur du vieillissement plane, étroitement liée à l'idée de la mort (RANK, 2013, p. 119). Cet ensemble de narcissisme et de peur de la mort exprime le profond égoïsme du personnage et son incapacité pour l'amour qui en découle.

51

Cependant, Narcisse lui-même finit par s'opposer au poids de « l'amour exclusif pour soi-même » et son image devient alors un double persécuteur dont la conséquence peut être une sorte de dégénérescence, de la folie jusqu'à la mort. De telles « idées paranoïaques de persécution et de méfaits » sont « provoquées chez le protagoniste par son double » et génèrent, en raison de l'essence narcissique, « mégalomanie et survalorisation sexuelle du moi » (Rank, 2013, p. 122 - 125).

D'autre part, le double, en tant qu'archétype du rival, peut s'incarner dans le père ou dans un frère et résulte d'un fort senti-

⁹ NdT : Catete est un autre quartier de Rio de Janeiro, non loin du quartier Lapa, précédemment cité.

ment de culpabilité conduisant son porteur à une division interne et à une projection en un autre qui, à son tour, peut personnifier le diable (Rank, 2013, p. 126, 128).

Comme on peut le déduire de ce bref résumé descriptif, l'obsession de Rogério envers « la vieille image de Inácio » (Cardoso, 2002, p. 49, 71, 29) le fait se sentir « entraîné par deux forces contraires, deux forces extrêmes » et c'est pourquoi il déclenche sa mélodramatique fluctuation entre la mégalomanie « d'un rire arrogant et d'une silencieuse méchanceté » à l'annonce des « temps nouveaux » et, simultanément, son propre contraire, la fragilité fébrile et délirante de la plainte et du vertige.

En outre, ce balancement psychologique hésitant l'amène à chercher en permanence Inácio et à avoir l'impression qu'il est sur le point d'apparaître. Et ce sentiment le conduit à un enthousiasme croissant envers ce qu'il croit être l'image de son père. Entre les extrêmes évoqués et vécus inconsciemment, le narrateur abasourdi se voit contraint d'admettre, quand il retrouve enfin Inácio, que sa présence agissait sur lui « comme un toxique » ou encore « une drogue » à effet somnambulique (Cardoso, 2002, p. 108, 138).

L'affaiblissement contradictoire des sentiments de l'être disciple envers son modèle, conduit Rogério à un sentiment oscillant entre « la crainte et la répugnance » et l'admiration. Ainsi, le garçon vit devant son père une ambiguïté semblable à l'angoisse de l'*Unheimlich* freudien, l'étrange-familier :

La rue surgissait à mes yeux peuplée d'êtres amorphes et de cœurs pleins de sentiments mesquins. A leur côté, comme Inácio était grand, comme sa personnalité me semblait fabuleuse, presque mythologique. Il ne tarderait pas à prendre l'apparence d'un dieu pour moi. [...] Je ne dirai pas que j'avais choisi une idole en cire, et encore moins en or, mais en pensant aujourd'hui à ce qui m'attirait tant chez cet homme, je pense, entre autres choses, que mes yeux le transformaient en un paradigme de perfection,

un souvenir lointain du feu, comme s'il avait déjà connu les flammes. [...] Et bien, l'aspect de poupée que Inácio présentait, sa peau semblable à de la porcelaine polie, c'était du feu qu'il l'extrait (Cardoso, 2002, p. 99).

Le signe du feu rapproche Inácio de l'enfer et avait attribué ses pouvoirs et ses prérogatives à un double démoniaque capable, y compris, de ne jamais vieillir, à l'instar de Dorian Gray. Non seulement Rogério, mais aussi les autres personnages de la trilogie vont lui attribuer de nombreux qualificatifs en relation avec cette voie satanique où opèrent les sens de la monstruosité, du sarcasme, de l'abjection et de la cruauté. D'autre part, sa toute-puissance de seigneur des ombres contamine de haine celui qui le rencontre ou encore celui qui se souvient de lui. Ainsi, Rogério, en le regardant, reconnaît : « Ce n'est qu'à ce moment-là que Inácio s'est retourné : j'ai vu alors son visage pâle comme de la cire, rougi au centre, un vrai visage de poupée, mais illuminé par une espèce d'expression de haine telle que je n'avais jamais vue dans une physionomie humaine » (Cardoso, 2002, p. 88).

53

Lors d'une autre occasion, Rogério ressent encore une sorte d'étrange contagion en cherchant Inácio parmi la foule : « Toute la noirceur du monde semblait être concentrée dans mon âme. » [...] « Je m'armerai de mon poignard et, si cela persiste, j'ôterai la vie de quelqu'un. Voilà quels étaient mes plans finaux » (Cardoso, 2002, p. 99).

Par ailleurs, un autre personnage est également contaminé par cette même haine. C'est Lucas, le rival de Inácio, avec lequel Stela est allée vivre après sa répudiation par son terrible mari. Tous deux se connaissent depuis longtemps, se détestent mutuellement et, à cause de cela, au début du roman, Lucas cherche Rogério afin de le tuer, précisément parce qu'il est le fils de Inácio. Cependant, il renonce à son intention en rencontrant le garçon et en constatant qu'il a les mêmes yeux que sa mère, dont il avait été follement amoureux.

Peu de temps après leur rencontre, le narrateur avoue qu'il est le fils de Stela, ce qui amène le lecteur à anticiper la révélation : son père est Inácio. Lucas est un homme solitaire et mélancolique qui fait du mal à Rogério en lui disant que « la vie ressemble à une maladie » (Cardoso, 2002, p. 79). Cependant, rencontrant « son terrible ennemi » par hasard lors d'une « foire d'affaires et de produits régionaux » (Cardoso, 2002, p. 84), il se transfigure, à la surprise du jeune narrateur :

Je me suis assis aussi et je l'ai regardé : une transformation profonde s'était opérée dans sa physionomie. Ses yeux brillaient, une vie intense avait afflué avec le sang sur son visage. Je n'ai pas caché mon étonnement : il était incroyable que la haine puisse donner autant de vigueur à une physionomie, pour ainsi dire, inexpressive.

- Vous le détestez tant ? - ai-je demandé.

Le mot « tant » l'a étonné.

54

- [...] Je le hais de toute la haine possible avec laquelle on peut haïr quelqu'un dans ce monde, je le hais mortellement, c'est tout. C'est une haine qui brûle comme le feu, et je jure que l'enfer doit être alimenté par la chaleur de semblables flammes... (Cardoso, 2002, p. 85 - 86).

Cependant, la bipolarité des personnages peut aussi se trouver entre le macabre et le ridicule. En ce qui concerne Lucas, dès son apparition dans le récit lorsqu'il va chercher Rogério à la pension, il est décrit, malgré sa « lividité de cire », avec des traits clairement grotesques :

Il devait approcher la cinquantaine, ou bien sa vie l'avait pas mal abimé. [...] À ce moment-là, sous la lumière crue de la lampe, il semblait écrasé par un abattement extrême. [...] Mais il y avait une chose qui attirait encore plus mon attention et qui, pendant une seconde, a provoqué en moi une sorte de rire étouffé : c'était une croix de sparadrap, énorme, qui était collée sur le nez, à tel

point qu'on ne voyait pas bien cet appendice mais seulement un point blanc sur le visage sans couleur et triste (Cardoso, 2002, p. 37 - 38).

Bien que plus tard, sous l'influence de Inácio, Rogério aurait pu ressentir envers lui une « haine blanche et incontrôlable », le fait est que, lorsqu'il est incité par son père à tuer Lucas, le jeune narrateur recule et considère sa possible victime comme « grand, éloquent, doté d'une mystérieuse grandeur » (Cardoso, 2002, p. 139).

Même Inácio n'est pas exempt de ridicule et, malgré le mélange d'horreur fascinée qu'il inspire à tous, Lucas le voit avec « cette physionomie qui ne vieillit jamais, le même regard et le même visage de poupée ! » (Cardoso, 2002, p. 87).

Quant à Rogério, hormis « l'effroi et la répugnance » que lui inspire son père, il est capable de voir en lui la « voix fluette » ou « cette petite voix » et aussi, « malgré une dentition impeccable », « ses dents minuscules », « artificielles, bonnes et brillantes » (Cardoso, 2002, p. 88, 100 – 101). D'ailleurs, Inácio, dans la perception de son fils, va paradoxalement de l'abjection à l'adoration, que seul un Ego Idéal pourrait mériter. Ainsi, nous avons d'une part : « Parmi tant de viles créatures, comme Inácio semblait s'épanouir, comme il était satisfait ! Il n'y avait aucun doute, il était le même salaud que j'imaginai » (Cardoso, 2002, p. 85).

Et, d'autre part, nous avons la confession suivante de Rogério à son père : « Tu sais, Inácio, je préfère plutôt parler de toi. Tout ce que j'imagine comme étant mes « idées », tu les incarnes admirablement » (Cardoso, 2002, p.112).

Rogério, narrateur autodiégétique, de par son point de vue limité, trouve son équilibre dans la bipolarité face à son père qui, semblable à son double diabolique, l'impressionne surtout par son athéisme :

Oui, Inácio riait, mais il riait car, réellement, toute son âme était dévorée par la haine, il riait parce qu'en lui tout était mort. [...] Ce

n' était même pas son besoin de rire qui lui avait créé cet horrible ennui de la vie mais sa rancœur envers quelque chose de plus fort, de plus haut, son athéisme. [...] D'un coup, [...] j'ai senti que mes idées s' enrichissaient et j'ai compris que cet énorme besoin de rire était comme l'âme même de notre monde, dans ses moqueries perpétuelles et son défi à Dieu (Cardoso, 2002, p.145).

Dans l' exaltation mélodramatique de son récit, le fils disciple de son père, parfois inspiré par son brillant souvenir, est également capable de défier Dieu et, dans son hésitation entre grandeur et abattement, de se reconnaître malade de « tant de médiocrité » (Cardoso, 2002, p.30).

Dans ce mouvement pendulaire, entre le ciel et l'enfer, et ayant le sentiment que « il y a un autre qui veille constamment en nous » (Cardoso, 2002, p. 30), Rogério finit par devenir fou. Et pour terminer, il conclut son témoignage et le récit même en confessant qu' il est interné dans un asile (Cardoso, 2002, p. 30, 147).

56 Cependant, bien qu' il manifeste plus intensément son indécision devant tout ce qui l'entoure, il n' est pas le seul personnage prismatique du récit. Ainsi, comme dans un kaléidoscope, tous les personnages semblent contradictoires et se voient interprétés réciproquement de manières inconciliables.

Ainsi, Stela est-elle aussi considérée de manières contradictoires selon les points de vue des divers personnages. Et c' est pourquoi, au sein de la confusion où il se débat, Rogério dénonce la divergence de visions que d' autres personnages lui présentent sur sa mère. Et dans l' un de ses rares moments d' entièreté, il constate, en révélant sa religiosité :

La disparité créée par les deux images dans mon esprit [...] me perturbait violemment. Certes, j' ignorais encore plus de choses - et parmi elles, qu' il y a une certaine folie, une certaine dissolution qui ne sont pas entièrement condamnables aux yeux de Dieu, car c' est avec elles que se construit le repentir des saints. Mais

à cet instant là, tête baissée, j'ai cherché en vain à rassembler les deux images, si dissemblables, si opposées et cruelles, si peu identifiables à la même personne. Mais chacun de nous n'est-il pas, en vérité, un être différent pour les autres, ne sommes-nous pas aussi nombreux qu'il y a d'yeux extérieurs pour nous juger (Cardoso, 2002, p. 77).

Stela, qui lui est présentée par Lucas, apparaît récemment décédée dans le récit de Rogério et donc, sans voix propre. Elle est évoquée seulement par les autres personnages : Inácio, Lucas et Violeta, une ancienne compagne de prostitution qui témoigne. Son fils en recueille, comme on l'a vu, des versions divergentes. Peu après, il imagine que sa mère aurait eu une « double personnalité » (Cardoso, 2002, p. 82).

Comme cela a déjà été souligné, le point de vue incomplet et aux multiples facettes du roman confère aux profils et aux événements un caractère nébuleux et discutable. Par conséquent, Stela est sainte selon Lucas, adultère selon Inácio, qui, selon Lucas, l'aurait détruite et finalement folle d'après Violeta (Cardoso, 2002, p. 117, 125).

57

À juste titre, toute cette pluralité de réfractions incarne dans le langage gothique de ce roman intrigant un déséquilibre dû à la conjugaison antithétique d'un infini manque associé à un excès d'effets, responsable de la noirceur de l'ensemble de l'intrigue dans laquelle le lecteur se débat (Botting, 2005, p. 1 - 3).

Une telle démesure crée invariablement une atmosphère ambiguë entre la mélancolie et la transgression, au sein de laquelle l'intrigue des crimes, des trahisons et des bassesses se prolonge aussi dans l'ambiance d'une tonalité obscure et des sensations hallucinantes, au cœur d'un voyage entre l'augmentation de la terreur et le repli de l'horreur (Botting, 2005, p. 1 - 3).

Dans cet ensemble de romans constitutifs du *Monde sans Dieu*, Inácio inaugure le gothique des rues d'une Lapa corrompue et brumeuse, et met en scène l'attraction maléfique exercée par le

personnage incarnant le double, dans l'influence fatale exercée sur ses victimes.

*L'envoûtement*¹⁰ (1954), au delà de l'accroissement du cercle pervers de domination assujetti à Inácio, finit par dramatiser sa décadence et sa fin de vie.

Dans ce deuxième roman, achevé en 1947, le point de vue du narrateur autodiégétique apporte au lecteur la voix de Inácio racontant ses mémoires dans un cahier afin d'interroger son propre sentiment de défaite, par sa conscience de la vieillesse. Inácio celui « qui ne vieillit jamais », celui qui vit « dans sa dérision perpétuelle et dans son défi à Dieu », comme le constate son fils Rogério, se trouve finalement confronté à la reconnaissance de l'inexorable déclin :

Je n'ai jamais pensé que je pourrais devenir un vieil homme. Et même aujourd'hui, quand je rabats mes cheveux, [...] j'ai l'impression que la vieillesse en moi est un fait tardif et lent. [...] Mais comment cataloguer tout ce que j'ai perdu au cours de toutes ces années, cette énergie irremplaçable qui a donné à mon destin une si haute et merveilleuse couleur? (Cardoso, 2002, p. 145, 155).

58

La tristesse de ces mémoires terminales voilant, jusqu'à la dernière heure, la résistance indignée du dandy des banlieues contre l'approche imminente du drame, possède à la fois un niveau existentiel et une dimension métaphysique. Concernant la réflexion sur le vécu, on perçoit d'une part la réaffirmation de sa propre trajectoire d'égoïsme et d'indifférence envers le prochain. Ainsi, dans son défi à la possible présence d'un futur lecteur, fréquemment invoqué, Inácio rétorque : « Par hasard, pensez-vous que je veux forcer votre pitié ? [..] Dans ce cas, comme vous vous trompez ! [...] Non, je jure que si je pouvais revenir en arrière, je ferais exactement la même chose ».

Et d'autre part, on peut noter l'aveu réitéré de l'existence d'un agent « hétéro-conduit » par des forces inexpugnables : « Ce

10 Titre en portugais : *O enfeitado*

n'est même pas une question de conscience ou de volonté : une force étrange, brutale, m'obsède et me conduit » (Cardoso, 2002, p. 197 - 198).

La dimension métaphysique, quant à elle, est approfondie à la fin du récit, lorsque, dans la tentative de décodage du responsable de ce fatalisme, toujours dominé par des forces étranges, apparaît la figure du « tragique potier (qui) sculptait l'argile de ma physionomie » :

L'idole ivre de rire et de sang que j'avais imaginé s'élever haut et fort sur son piédestal d'indifférence, le prince de cette terre et seigneur de tous les enfers, qui me regardait du fond du miroir, se présente finalement, unique et vrai. Ce n'était pas moi, ce n'était pas Inácio Palma, ce n'était pas le vieux ridicule et mesquin, la pauvre figure humaine, sans grandeur et sans pouvoir qui avait traversé toutes les rues de ce monde. [...] Maintenant, je pouvais rire, et le rire m'aurait secoué tout entier [...] et personne, aucune force ne pouvait m'arrêter, je n'étais qu'un élément libre et sans destin, agissant et créant le mal, parfait dans sa structure, son manque de miséricorde, son triomphe titanesque (Cardoso, 2002, p. 262 - 263).

59

Par conséquent, le poids gothique d'un passé maudit et sortide engendre l'image obsédante de la présence du Mal parmi les hommes et l'éternelle lutte mélodramatique et douloureuse entre les forces adverses dans l'arène de la coexistence humaine. À cet égard, comme l'observe Carelli, il y a certainement une parenté avec l'œuvre de Dostoïevski, dans la mesure où on y reconnaît aussi que cette « tragédie prend ses racines humaines dans la négation, la parodie ou la caricature de l'œuvre de Dieu » (Carelli, 1988, p. 213). De plus, comme on peut le voir dans les passages cités, Inácio incarne le modèle du « grand ange sombre et terrible » pour, en fin de compte, s'y abandonner totalement.

Pour étayer les propos de Carelli, il faut reconnaître encore une fois dans la construction de Inácio une impeccable « cohérence

hallucinatoire » et, comme l'affirme le critique, son « essence empoisonnée » est « complexe » en raison de son « refus du mystère qui n'est compris que par la foi des Saints » (Carelli, 1988, p. 133 - 134).

Cependant, si en termes métaphysiques la trajectoire égoïste du maudit incarne le défi à Dieu, dans son grotesque rôle de dandy de banlieue renforcé par le port d'une veste à carreaux de type échiquier et perçue comme « une deuxième et plus longue jeunesse » (Cardoso, 2002, p. 155), dans la dimension existentielle, il se voit contrarié par la conscience croissante de sa propre décrépitude.

Prenant une mesure pour l'affronter, dans son désir de vitalité, Inácio décide de s'engager dans la recherche désespérée de son fils - qu'il a abandonné, nous le savons, à l'enfance - comme une forme de compensation. Ainsi, il décide de rencontrer Lina de Val-Flor « pour consulter son merveilleux jeu de cartes » (Cardoso, 2002, p. 157) et localiser le fils perdu. Cependant, le personnage de la cartomancienne censé fabriquer le destin choisi et le libérer de l'indésirable, finit par jeter le personnage dans d'autres mailles fatales, incapables de neutraliser le hasard.

60

Le mobile d'un tel désir intempestif amène Inácio à faire des suppositions jusqu'à, finalement, se trouver face à l'image obsédante de sa propre et inépuisable soif de vie :

Si le temps m'attirait dans son insondable tourbillon, Rogério Palma serait ma continuation, l'image de ma soif, mon testament vivant. Survivre, c'est tout. [...] Comprenez-vous maintenant ce qu'était mon idée ? Pourront-ils reconstituer l'étrange désir que la vanité me dictait, l'aveugle déification avec laquelle je cherchais à m'élever à travers mon fils ? [...] Il insufflerait dans toutes les fibres de son âme la notion désespérée de cette liberté que j'ai tant aimée. [...] Non, notre seule obligation est d'être forts, intraitables, sauvages dans la satisfaction de nos désirs et rêveries (Cardoso, 2002, p. 166 - 167).

L'ambiance oppressante et dégradée du gothique, dans ce deuxième roman, se diffuse également dans tous les espaces et personnages. La maison de Lina dégage donc une « oppression étrange », avec sa myriade d'objets dissonants et d'après le narrateur malveillant « elle caractérise le goût facile des aventuriers ». Son ambiance crée, avec le personnage - « extraordinairement gras, les bras pulpeux et dodus plein de bracelets » - la métonymie d'une personnalité cupide et mesquine (Cardoso, 2002, p. 159 - 162).

La progression du récit confirme les intentions perverses de la cartomancienne, qui, lors de la première rencontre, impressionnée par la présentation « pseudo-chic » du dandy, réussit à détourner vers sa fille l'intérêt de son client, présenté comme « un type idéal ». (Cardoso, 2002, p. 171). Le plan était de vendre sa beauté et sa jeunesse au sénile Inácio en échange d'une somme modique, mais qu'il ne possédait évidemment pas.

Ainsi, l'intrigue progresse au rythme du mélodrame, entre des antithèses et une rhétorique démesurée d'exagérations et d'effets déprimants : La vulgarité et la dépravation de Lina contraste avec « l'image scintillante d'Adélia », enfant [...] timide et mal vêtue [...] de ces lys qui naissent des fumiers et des marais chauds de la bassesse humaine » (Cardoso, 2002, p. 157, 164).

Quant au quartier de Méier au climat sordide où habitent les protagonistes, les couleurs y étaient bleues s'opposant à la pâleur des visages, et chacun d'eux exprimait « des passions différentes, l'ennui, la haine, la convoitise, la chair, l'orgueil, l'extravagance et la vanité » (Cardoso, 2002, p. 178). En contrepoint à cette profusion de simagrées et de débauches, la figure d'Adélia ne pouvait être plus démunie et candide. « L'impossible Cendrillon », une « enfant désarmée » avec « son visage pâle et noble, mélancolique comme une fleur que nous avons blessée entre nos doigts sans le vouloir... » (Cardoso, 2002, p. 184).

La progression rapide de l'intrigue, entre environnements sordides, décadents et paysages sinistres et sombres, amène à retrouver Rogério qui rencontre Inácio dans un bar miteux. Leur échange de regards ne pourrait rendre plus certaine la perte de tout attachement : « Avec un mouvement brusque, il s'est mis debout [...] à une vingtaine de pas, nous nous sommes dévisagés et sur son visage de marbre j'ai lu une répulsion complète et définitive, un dégoût que je ne pourrai jamais exprimer, mais qui venait jusqu'à moi comme une vague puissante et froide » (Cardoso, 2002, p. 225).

La possibilité avortée de se prolonger à travers son fils et la recherche « d'un élément vital à dresser contre le [...] désespoir », amènent Inácio à se tourner alors vers Adélia : « Je savais qu'une autre idole était installée au fond de mon cœur : Adélie » (Cardoso, 2002, p. 228, 229).

62 Les rencontres avec la jeune fille se multiplient jusqu'au jour où, après un dîner arrosé, Adélie, visiblement grisée par le vin, finit par être violée, dans la modeste chambre de Inácio. Le réveil de la victime, perplexe, est atroce : « Vous n'êtes qu'un vieux, immonde. » (Cardoso, 2002, p. 253). Le désespoir du personnage bouleversé par le rejet de la jeune fille est indescriptible. Il commence à entendre des voix, il se croit ensorcelé et « possédé par une maladie diabolique », il se sent de plus en plus étranger au monde et éloigné de tout ce qui est vivant :

Il y a une vie qui constitue la réalité de toutes les choses, une loi vivante qui maintient les liens de tout ce qui existe, comme une chaîne invisible. Et c'est de cet engagement entre tout ce qui était vivant dont je me sentais isolé. [...] C'était comme si j'étais déjà mort et que je faisais seulement des déplacements en traînant la mémoire de ce que j'avais été. » (Cardoso, 2002, p. 256 - 257).

Et, progressivement, Inácio se sent de plus en plus un spectre, le spectre que Lina de Val-Flor, lors de la première consultation, avait

entrevu : « Vous êtes un spectre, vous n'êtes qu'un mort » (Cardoso, 2002, p. 268). Mais le point culminant de cette situation de perte et d'égarement se produit avec la vengeance de la cartomancienne due à l'irrespect, ou, autrement dit, à « l'affaire » non conclue. Et c'est Sargento, son homme de main auparavant chargé de localiser Rogério, qui va l'exécuter.

Cette fois, Sargento se rend dans la chambre de Inácio et, en le voyant avec l'expression « d'un petit animal rampant et humide », il tire de sa poche une corde et sort après l'avoir attachée à la poutre de la fenêtre. La scène est bien caractérisée par des regards et des gestes muets d'une évidente théâtralité mélodramatique. Dans son préambule, il ne pouvait manquer de nous présenter le visage et les yeux comme des miroirs de l'âme, afin de renforcer la mise en scène du silence des gestes : « Je le répète, le visage des hommes est une histoire écrite au hasard des vérités les plus nues. Nous ne pouvons rien dissimuler que l'âme ne trahisse, à travers des cicatrices et des fissures creusées par le temps. Nous sommes des vérités mobiles que les gens dédaignent lire » (Cardoso, 2002, p. 260).

63

Ainsi, la question du visage est cruciale dans ce roman, non seulement pour la reconnaissance intersubjective, mais surtout pour « l'auto-reconnaissance ». Dans un élan, dans sa chambre, seul avec la corde pendue devant lui, Inácio sent d'étranges transformations de son corps et, décidé à se regarder dans le miroir, il se surprend :

Il était enfin là, façonné au long de tant d'années de cruauté et d'impiété, le dieu que j'avais cherché en vain, que j'avais jugé possible de transmettre à mon fils, [...] le grand ange sombre et terrible. [...] le héros ivre de rire et de sang que j'avais imaginé s'élever haut et fort sur son piédestal d'indifférence, le prince de cette terre et seigneur de tous les enfers, qui me suivait du fond du miroir, présent enfin, unique et vrai (Cardoso, 2002, p. 262 - 263).

Le surréalisme de ce regard sur soi-même renforce l'ambiance gothique par le mélange entre l'humain et l'inhumain, au seuil de l'instabilité qu'il crée par la monstruosité, qui est justement liée aux formes hybrides de l'animal, au point où la distinction entre l'humain et son contraire est contestée (Punter, 2016, p. 145, 148).

Dans cette progression, Inácio Palma n'existe plus (Cardoso, 2002, p. 263) et, - entouré par les propriétaires de la vieille pension où il résidait, associé cette fois à Sargento, - il se convainc progressivement de sa propre spectralité :

L'air est devenu brûlant, j'ai commencé à respirer avec difficulté. Une seule idée, phosphorescente et obsédante tournait dans mon esprit : je n'existais pas, je n'avais pas existé jusqu'à ce jour. Spectre, fantôme, comme l'avait dit la cartomancienne, et pour des raisons plus fortes que celles que j'avais soupçonnées jusqu'à maintenant (Cardoso, 2002, p. 276).

64 Comme nous l'avons vu au début de cet essai, la textualité gothique établit une caractéristique fondamentale de la littérature, sa spectralité. La réalité matérielle du livre, animée par la lecture, réveille la parole du mort, ou du moins de l'absent, inscrite dans la densité symbolique de la signature (Punter, 2016, p. 9 - 10). Rank (2013, p. 126, 128, 129) aussi, en approfondissant le sens interne du double, souligne sa fissure narcissique qui peut non seulement produire la diabolisation de l'autre mais aussi conduire le sujet bipolaire à la mort.

C'est pourquoi le mouvement muet de la corde en boucle, dans son balancement, conduit finalement Inácio, ultime mémorialiste, à ses dernières paroles :

En un coup d'œil, les doigts déjà dans cette boucle qui me suspendra au-dessus mes erreurs, je dirai tout, j'oserai aller jusqu'au bout. Tout est invisible. Si nous sommes des fantômes, c'est que

nous cherchons à établir une réalité interdite. La réalité est le secret (Cardoso, 2002, p. 277).

La réalité n'est autorisée qu'à ceux qui, ne se repliant pas sur eux-mêmes, avec passion ou fureur, sont disposés à partir d'eux pour tenter de déchiffrer le monde.

Traduction du portugais du Brésil : Patrick Louis

Révision du texte traduit : Magali de Vitry d'Avaucourt

RÉFÉRENCES :

ANDRADE, Oswald. Oportunismo, ruim romance e a poesia da Nova Geração. In : **Os dentes do dragão**: Entrevistas. Obras completas de Oswald de Andrade. Organização: Maria Eugenia Boaventura. São Paulo : Globo e Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London and New York : Routledge, 1996. Reprinted in 1997 and 1999.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, Melodrama and The Mode of Excess**. New Haven and London : Yale University Press, 1995.

CARDOSO, Lúcio. **Inácio, o enfeitado e Baltazar**. Organização: André Seffrin. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002.

CARELLI, Mario. **Corcel de fogo**: Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912 –1968). Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro : Editora Guanabara, 1988.

COELHO, Elisa Dominguez. **RE-EXISTIR** : O lugar de Deus na crítica e na ficção de 1930. 2021. 155 p. Tese (Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara: Unesp, 2021.

LAFETÁ, João Luiz. **1930** : A crítica e o modernismo. São Paulo : Duas Cidades, 1974.

PUNTER, David. **The Gothic Condition - Terror, History and the Psyche**. Cardiff: University of Wales Press, 2016.

RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Coordenação de tradução: Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz. 2^a impressão. São Paulo : Gradiva e Porto Alegre: Dublinense, 2013.

SANTOS, Cássia. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas, SP: Mercado das Letras e São Paulo: FAPESP, 2001.

La signification du silencement : à propos de la non-présence des poètes modernistes

Bethania Mariani¹

« Il ne s'agit pas de revendiquer le nationalisme, les amis. C'est ridicule. Il s'agit d'être Brésilien et rien de plus. Et pour que nous soyons Brésiliens, il n'est pas nécessaire de se révolter maintenant contre le Portugal et de s'en éloigner. Nous devons juste être Brésiliens non pas pour nous différencier du Portugal mais parce que nous sommes Brésiliens. (...) Si l'on applique le cas à la langue, voilà ce que nous devons faire: avoir le courage de parler brésilien sans s'embarrasser de la grammaire de Lisbonne »

(M. de Andrade, *Carnet de notes*)

67

Propositions initiales

L'une des propositions des modernistes, notamment de Mário de Andrade, Oswald de Andrade et Manuel Bandeira, a été d'inclure le parler brésilien dans les nouvelles formes poétiques qu'ils utilisaient et défendaient. Des poèmes comme *Os Sapos* [*Les crapauds*], *O poeta come amendoim*, [*Le poète mange des cacahuètes*] et *Pronominais* [*Pronominaux*] entre autres, représentent bien cette fusion entre le littéraire et le linguistique, en rupture avec une certaine tradition littéraire et formalisée dans une manière grammaticale de dire. Bien que de nos jours ces poèmes figurent aux examens d'entrée dans les universités brésiliennes (telles tels que Vestibular et ENEM)

¹Professeure à l'Université Fédérale Fluminense, chercheuse 1B du CNPq, Scientifique de Notre État (FAPERJ)

et dans les manuels scolaires, preuve de la diversité des langages, les inégalités sociales et la présence des amérindiens dans la formation sociale brésilienne ont été néanmoins passées sous silence pendant environ 40 ans. Dans le domaine pédagogique, on a assisté à un silencement de cette production poétique. En mêlant le linguistique au littéraire pour exprimer l'insatisfaction et la recherche d'autres manières de dire représentatives du national, la production poétique visait à produire une rupture avec le modèle en vigueur.

L'objet de notre réflexion traite précisément du silencement dans les politiques éducationnelles publiques et de leur relation avec la production des connaissances scolaires institutionnalisées sur la langue parlée au Brésil. Comment ces politiques impactent-elles la formation du lecteur, du citoyen brésilien ?

68 On peut comprendre ces processus de production et ces affiliations de sens, qui ont fait taire la littérature moderniste et le portugais du Brésil pendant des décennies, avec l'analyse des discours scolaires en cours dans les années antérieures et postérieures à la Semaine d'Art Moderne. Ainsi, l'analyse du processus historique de manuélisation des idées littéraires et linguistiques de la Semaine d'Art Moderne peut nous donner des pistes sur le processus de formation de ce silencement. Pour la période qui va de 1922 à la fin du second gouvernement Vargas (1954), j'ai délimité comme *corpus* d'analyse les programmes d'enseignement du portugais adoptés au Collège Pedro II qui a utilisé les 43 éditions de *l'Antologia Nacional* [*l'Anthologie Nationale*] de Fausto Barreto et Carlos de Laet, (dans ses 43 éditions). Il convient de souligner que le programme scolaire du Pedro II a servi de base aux concours d'accès à l'enseignement supérieur au Brésil jusqu'en 1931, date de la réforme de Francisco Campos. Ce programme d'enseignement a privilégié pendant des décennies, comme le démontre Roberto Acízelo Quelha de Sousa (1999), l'enseignement de la rhétorique et du vernaculisme, toujours associé aux manuels de rhétorique, d'une part, et à l'utilisation de

l'*Anthologie* de Fausto Barreto et Carlos de Laet, d'autre part. Il a été long et difficile pour le volet littéraire et linguistique du Modernisme de franchir la barrière pédagogique pour se faire une place dans les anthologies et les programmes scolaires et d'obtenir une légitimité pour être enseigné dans les écoles.

Une semaine d'art moderne et ses rebelles

En 1942, lors des célébrations du 20^e anniversaire de la Semaine d'Art Moderne, Mário de Andrade déclare: « Le Modernisme au Brésil a signifié une rupture, a été un abandon de principes et de techniques importants, il a été une révolte contre ce qui était l'intelligence nationale. (...) Le mouvement d'intelligence que nous représentons dans sa phase véritablement 'moderniste' n'a pas été le facteur des changements politico-sociaux qui l'ont suivi au Brésil. *Il a été essentiellement un préparateur; le créateur d'un état d'esprit révolutionnaire et d'une sensation de rupture.* » (Apud Jobim, 2017, souligné par moi).

Si, en 1922, la Semaine d'Art Moderne s'est heurtée à la résistance de l'intelligence nationale, 20 ans plus tard, elle a été rappelée et célébrée, tout comme elle l'est aujourd'hui, quand nous célébrons les 100 ans de cet événement historique dans le domaine des arts. Selon Mário de Andrade, lors de la conférence de 1942, la Semaine d'Art Moderne représente une rupture, l'abandon des principes et des techniques. Ce fut une révolte et dans cet *a posteriori*, Mário l'entend comme un « mouvement préparateur (...) des changements politiques et sociaux ultérieurs ». Un déclic pour ce qui viendrait plus tard mais qui était déjà en marche des années auparavant, quand certains mouvements esthétiques (comme le futurisme) apparaissaient comme avant-garde au cours des allées et venues d'artistes brésiliens à l'étranger. À partir de ce moment fut le déclencheur de la révolte, sous la forme d'une réunion *préparatoire* à laquelle plusieurs arts convergent en février

1922, d'autres manifestations artistiques, littéraires, musicales et picturales ont suivi et ont gagné de l'espace avec des polémiques et des silences dans des magazines tels que *Klaxon* et *Pau-Brasil* [*Bois Brésil*]. Les artistes qui ont participé à la Semaine d'Art Moderne ont continué le mouvement avec leurs livres et des expositions au Brésil et à Paris. Certains sont devenus fonctionnaires, d'autres ont réussi à vivre de leur art. Pour reprendre les mots de Mário de Andrade, le mouvement de 22 a été « le créateur d'un état d'esprit révolutionnaire » pour « des changements politiques et sociaux ultérieurs ». Toutefois, Mário de Andrade n'explique pas quels sont les changements en question.

Aux ruptures provoquées dans l'esthétique de la construction de la prose poétique, si l'on prend spécifiquement le domaine de la littérature, vient s'ajouter un geste de résistance contre la grammaire utilisée par les poètes et les écrivains de référence scolaire de l'époque. Ce sont d'autres formes d'énonciation qui sont en jeu et qui se réactualisent de deux manières simultanées : esthétique et langagière. Les modernistes inscrivent matériellement ce geste de résistance lorsqu'ils utilisent et privilégient le parler brésilien face aux usages grammaticaux formalisés et adoptés dans les examens préparatoires à l'admission à l'enseignement supérieur. Par ce geste, ils réinsèrent la mémoire de ce qui avait déjà circulé depuis le XIX^e siècle, en termes d'idées controversées sur la langue parlée au Brésil. Les modernistes réaffirment et signifient un avenir pour le portugais du Brésil. Le mouvement de la Semaine d'Art Moderne, dans cet aspect du Modernisme littéraire-et-langagier, peut être compris comme une actualité historique dans un processus de résistance et de rupture par rapport aux mémoires esthétiques et grammaticales hégémoniques déjà établies. Le fait de rompre avec une mémoire déjà manuéalisée dans des anthologies et des programmes de concours.

La question qui oriente notre réflexion porte sur le processus historique et politique complexe des relations entre le littéraire, le

linguistique et le pédagogique. Pensé en fonction de sa circulation au-delà des salons littéraires et des discussions animées entre épistoliers modernistes (Jobim, 2017) ou dans les colonnes des journaux, ce volet littéraire-et-langagier du mouvement moderniste va se heurter à une véritable barrière dans l'instance pédagogique. Dans ce cas précis, remettre en cause le processus de manuélistation de l'événement littéraire-langagier de la Semaine de 22 et les connaissances sur la littérature et la langue brésiliennes qui en ont découlé, c'est aussi remettre en question la disciplinarisation des connaissances sur la langue brésilienne dans sa diversité et son hétérogénéité. La disciplinarisation des savoirs linguistiques – dans le cas moderniste, avec la rupture esthétique et la révolte qu'exige le portugais du Brésil – ne s'accomplit pas sans la manuélistation de ces savoirs, notamment ceux axés sur le portugais dans la scolarisation.

Disciplinariser et manuélister les savoirs linguistiques

La manuélistation, selon Puech (2018, p. 15), est un processus « par lequel les savoirs linguistiques s'exposent et se diffusent à des fins opératoires de transmission, d'appropriation et de réinvestissement² ». La pertinence est donnée au processus, plutôt qu'au produit, c'est-à-dire « au manuel en tant qu'objet socioculturel clairement identifiable par rapprochement /différenciation, d'avec d'autres produits socioculturels du monde du savoir, tels que le *Traité*, l'*Essai*, l'*Introduction*, les *Problèmes...*, termes sous lesquels, nous le savons, les linguistes contemporains intitulent leurs travaux les

71

2 « Il s'agit du processus par lequel les savoirs linguistiques s'exposent et se diffusent à des fins opératoires de transmission, d'appropriation, de réinvestissement, plutôt que du produit à proprement parler, c'est-à-dire du Manuel comme objet socioculturel clairement identifiable par rapprochement/différenciation (d')avec d'autres produits socioculturels du monde savant : *Le Traité*, *l'essai*, *l'Introcutioin*, *les Problèmes...* termes sous lesquels, on le sait, les linguistes contemporains intitulent leurs travaux les plus importants ». (Puech, 2018, p. 15, notre traduction libre).

plus importants » (Puech, *idem, idem*). Pour l'étude des modalités d'organisation de la manuélisation des savoirs linguistiques, l'analyse des manuels est privilégiée, car ils sont considérés comme des objets socioculturels qui rendent visibles certains savoirs déjà établis et rendent accessible la transmission des savoirs sur la langue, dans les écoles.

Et toujours selon Puech (2018), le processus de manuélisation des savoirs linguistiques s'inscrit dans un processus plus large qui est la disciplinarisation de ces savoirs. La disciplinarisation ne se limite pas à une simple présentation ou inclusion des domaines de connaissances préexistants. Son fonctionnement est régi par une accumulation historique de savoirs établis, de découvertes et de ruptures, à la fois. Puech souligne qu'une intrigue narrative se construit, qui a pour effet de produire une représentation globale de la discipline comme un ensemble de traditions et d'innovations liées à la connaissance de l'objet en question. La disciplinarisation des savoirs sur la langue a toujours été traversée, historiquement

72

au Brésil, de façon contradictoire par la production de grammaires (historiques, descriptives, scientifiques) d'une part, et par l'entrée progressive de la linguistique, d'autre part.

Sur la base d'une analogie avec les études sur la manuélisation des savoirs linguistiques, j'ai voulu comprendre comment les savoirs sur l'aspect littéraire et langagier de la Semaine de 22 ont gagné de la visibilité dans les manuels pour entrer en circulation et être diffusés, transmis et utilisés dans les établissements scolaires. Jusqu'en 1922, la question de l'enseignement de la langue parlée au Brésil se trouvait dans une profusion de grammaires qui différaient entre elles par leurs approches analytiques et la terminologie utilisée. Si, d'un côté, on reconnaissait déjà qu'au Brésil les gens parlaient différemment qu'au Portugal, d'un autre côté et selon la théorisation grammaticale, les différences étaient passées sous silence au nom de l'utilisation d'une norme écrite liée à la norme portugaise. Une

norme écrite qui, aux yeux de l'école, se superposait à la diversité. Un tel silencement de la diversité a, par conséquent, réduit au silence également l'historicité des confrontations linguistiques qui ont engendré la langue portugaise du Brésil, c'est-à-dire des confrontations avec les langues qui circulaient parallèlement au portugais : les langues indigènes, les langues africaines et les langues européennes des immigrés. L'enjeu était de maintenir l'unité et l'homogénéité de la langue d'État, de la langue nationale de la République naissante, enseignée dans les établissements scolaires et celle pour les examens d'entrée aux filières de l'enseignement supérieur.

Les instruments linguistiques et l'école au service de l'État

Les études grammaticales normatives³ et les anthologies scolaires sont des instruments linguistiques dont la fonction est de gérer et de garantir l'unité dans la production d'un certain savoir sur la langue que l'État reconnaît comme national et officiel. Un certain savoir à enseigner pour que le sujet vienne occuper une place sociale en tant que citoyen. La fonction des grammaires et des anthologies, plus spécifiquement en ce qui concerne les étudiants intéressés à suivre des cours d'enseignement supérieur, était de garantir une certaine formation du citoyen brésilien à l'égard de la langue portugaise. De ce point de vue, les grammaires et anthologies, considérées comme des instruments linguistiques, ont eu et ont encore un fonctionnement historico-social pertinent, puisqu'elles gèrent

73

3 Orlandi (2002, p. 199) formule une importante théorisation sur les grammaires en circulation dans la période qui va de la fin du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e. D'après cette auteure, avec Said Ali (1861) il se produit un passage de l'étude tournée vers le savoir grammatical correct pour les études linguistiques. Dans sa *grammaire secondaire de la langue portugaise*, Said Ali distingue la grammaire historique de la grammaire descriptive. La grammaire descriptive, pour l'auteur, se subdivise en *pratique*, le savoir destiné à la correction grammaticale et en scientifique, le savoir produit sur les faits de la langue.

d'une certaine manière les savoirs linguistiques⁴ et littéraires. Il y a un formatage des savoirs sur la langue et la littérature qui affecte le formatage historique et social du sujet. Dans la période que nous analysons, les anthologies littéraires garantissaient, avec des morceaux choisis d'écrivains sélectionnés, un modèle d'utilisation de la langue (écrite), précisément celle décrite dans les grammaires, toutes deux garantes du soi-disant bon usage de la langue à enseigner à l'école et dans les cours préparatoires aux grandes écoles.

L'administration de la République du Brésil naissante ne s'organise pas sans la constitution d'une image de l'identité nationale et de la langue, ni sans la préservation d'un ensemble de textes littéraires représentatifs d'une telle image. Cependant, comme tout processus historique, une telle administration est contradictoire : en 1922 et dans les années suivantes, il y a plus d'un type de grammaire en circulation et plus d'une manière de faire de la poétique aussi. Si l'image politique de l'unité linguistique (officielle) doit tenir compte de la diversité réelle de la langue dans sa dispersion sur le territoire national, c'est avec ce *corpus* littéraire, configuré en anthologies et grammaires, que non seulement une homogénéité (quoique fragile) est assurée mais qu'une direction de sens est donnée au transfert des savoirs linguistiques à l'école. Et qu'est-ce que l'on transfère ? La connaissance de la grammaire normative et l'écriture de certains textes littéraires qui, en s'imposant face à la diversité, provoquent un malaise. Pas étonnant, qu'aujourd'hui encore, on entende des Brésiliens dirent, à l'école et dans la rue, qu'ils ne savent pas par-

74

4 Les grammaires et les dictionnaires sont des instruments linguistiques, c'est-à-dire des technologies occidentales développées après la première grande révolution technologique de la grammatisation qu'a été l'avènement de l'écriture. Les grammaires et les dictionnaires correspondent à la seconde révolution technologique et sont à l'origine d'une technique de connaissance des langues et d'organisation des savoirs linguistiques (Aurous, 1992). Grammatiser une langue, c'est la doter de grammaires et de dictionnaires.

ler leur propre langue.⁵ A ce point de notre réflexion, nous devons thématiser l'école, les programmes d'enseignement et revenir sur la question des savoirs qui peuvent figurer dans les manuels.

L'école, en tant qu'appareil idéologique, remplit sa fonction de maintien des savoirs hégémoniques par le choix de ce qui peut et doit être enseigné à chaque période historique. Les savoirs hégémoniques sont aussi bien pratiques que théoriques, c'est-à-dire que ce sont ceux établis dans les programmes scolaires et considérés comme utiles à la formation des citoyens en général et qui garantissent notamment l'organisation et le fonctionnement des conditions de production de l'administration publique.

Depuis la fin du XIX^e siècle, les programmes scolaires du Collège Pedro II ont servi de base à plusieurs collèges et aux cours préparatoires à l'entrée dans l'enseignement supérieur. En ce qui concerne les connaissances linguistiques, c'est l'organisation de programmes scolaires, associés à des instruments linguistiques, qui assurent une formation aussi bien pour le citoyen ordinaire que pour ceux appelés à occuper des postes de direction. La disciplinarisation des études des langues au Brésil, dans les décennies ayant précédé la Semaine d'Art Moderne de 22 et celles qui ont suivi, trouve dans la grammaire un noyau qui assure et légitime un savoir à enseigner et à pratiquer. Par ailleurs, en prenant des morceaux choisis de certains auteurs brésiliens et portugais bien précis, les antholo-

75

5 À propos d'un tel malaise, Mariani (2008) aborde le préjugé qui est introjecté chez de nombreux Brésiliens sur leur propre façon de parler. Outre les exemples déjà cités dans le texte, il convient de souligner une conversation de rue entendue au hasard dans le sud de la ville de Rio de Janeiro en juillet 2022. Un samedi, deux jeunes filles, une d'environ 12 ans et l'autre beaucoup plus âgée, parlaient tout en marchant. La plus jeune racontait qu'elle avait commencé à étudier le français. Sur quoi, la plus âgée lui a répondu aussitôt : Comment ça ? Mais pourquoi ? Tu ne parles même pas correctement le portugais !

gies fournissent les modèles à suivre. Les grammaires comme les anthologies établissent, de façon discursive, un ordre pour ce qu'il faut dire/enseigner/répéter et aussi un réseau de silacements. Sur la base du réseau des savoirs légitimés, ils légitiment à leur tour l'image d'une langue écrite standardisée. Elle devient la langue nationale qui doit être étudiée par les citoyens, sans tenir compte de la diversité. Grammaires et anthologies vont d'ailleurs de pair dans les programmes d'enseignement de certaines écoles et cours préparatoires, plus précisément au Collège Pedro II, puisque les auteurs des grammaires et des anthologies sont, pour la plupart, des professeurs de ce même Collège Pedro II.

La Semaine de 22 : un événement littéraire et linguistique

76 Du point de vue théorique de l'Analyse du Discours dans son interface avec l'Histoire des Idées Linguistiques, théories qui sont à la base des réflexions développées ici, la Semaine d'Art Moderne peut être interprétée comme un événement historique et, dans cette mesure, peut être lue dans sa dimension discursive, c'est-à-dire comme la rencontre d'une mémoire et d'une actualité. Un événement discursif produit des processus de resignification et de nouveaux sens dans la confrontation avec la mémoire. De nouvelles séries énonciatives peuvent entrer en circulation et viennent régulariser d'autres manières de dire, d'autres manières de signifier. En reterritorisant ce concept dans le domaine de l'Histoire des idées linguistiques, Orlandi propose la notion d'événement linguistique, c'est-à-dire une manière de définir « surtout, dans un cas comme la colonisation, ce rapport entre le lieu énonciatif et la langue nationale ». (Orlandi, 2002, p. 31).

Selon Orlandi, il faut considérer la conscience linguistique d'une formation sociale qui inscrit la mémoire de la colonisation linguistique (Mariani, 2004, 2008, 2018) dans une certaine pé-

riode historique pour comprendre comment cette rencontre entre mémoire et actualité (dans laquelle contradictions, jeux d'alliances et ruptures entre les forces sociales sont en jeu) produit des modes d'inscription du langage dans l'histoire et de l'histoire dans la langue. Le travail de l'analyste vise à établir des liens de sens pour l'événement linguistique.

Dans la lecture que je propose, la question est donc de savoir de quelle(s) manière(s) le mouvement littéraire-et-langagier de 22 qui vise les ruptures, pourrait et arriverait à s'inscrire dans le parcours historique de sens pour configurer une partie d'une autre mémoire. La question de la langue relève de l'État (Gadet et Pêcheux, 2010 [1982]). Dans le cas analysé, la question de la langue *et* de la littérature sont des questions pour l'État. Quelle littérature et quelle langue faut-il disciplinariser, manuélier et enseigner ? Autrement dit, quelles acceptions du « national » liées à la littérature et à la langue l'État va-t-il produire avec sa politique éducative ? Quels auteurs peuvent et doivent être cités dans les Anthologies, comme l'*Antologia Nacional* qui a eu 43 éditions ?

77

Joignant le geste théorique à l'Analyse du Discours dans sa relation avec le champ de l'Histoire des Idées Linguistiques, on peut comprendre qu'à partir de cet événement historique de la Semaine de 22, une mémoire du futur s'est construite, dans ses formes de résistance à l'esthétique parnassienne avec ses méandres grammaticaux, que Manuel Bandeira (1990), dans *Os Sapos*, qualifiera de parnassianisme édulcoré.

Bandeira et d'autres modernistes cherchent une libération esthétique qui soit aussi une libération du langage. D'autres forces sociales et manières de signifier vont entrer en scène, comme le dit Mário de Andrade en 1922. Ce dernier va poétiser l'hégémonie de l'intelligence nationale dans « moça linda » (jolie fille), dans « grã-fino » (gentleman) et dans « gordaça » (grosse fille) (...), tous « stupides » « comme une porte » qui, ensemble avec le « pluto-

crata » (ploutocrate), verront « leur porte défoncée ». En inversant l'évidence hégémonique d'une histoire du Brésil manuélisée et en vigueur, Oswald de Andrade ([1925] 1978, p. 177), regrette quant à lui que la rencontre entre le Portugais et l'Indien se soit déroulée sous une pluie battante, ce qui a justifié qu'on ait habillé l'Indien, alors que « si la matinée avait été ensoleillée // l'Indien aurait déshabillé // le Portugais ».

De même, en inversant l'évidence du langage imaginé pour le littéraire, Mário de Andrade, dira dans *O Clã do Jabuti* (Le Clan des Tortues) : « Le Brésil... Mâché dans le plaisir chaud des cacahuètes... Parlé dans une langue indigène » (Andrade, 1955, p. 157-158). Les poètes de la Semaine de 22 veulent écrire dans le style du « bon Noir et du bon Blanc de la Nation brésilienne » qui disent tous les jours « Donne-moi une cigarette », comme nous le rappelle aussi Oswald dans *Pronominais* [*Pronominaux*], 1925). En 1922 et dans les années suivantes, poètes et écrivains voulaient un avenir littéraire-et-linguistique à la brésilienne qui a été consolidé dans certains des nombreux manifestes contradictoires de l'époque, tels que *Pau-Brasil* [*Bois Brésil*], (1925) et *Antropofágico* ou *Antropófago*, [*Anthropophage*] (1928), ainsi que dans des livres et des revues.

78

Un tel avenir ne figure pourtant pas dans les Anthologies qui font partie des programmes scolaires. Un tel avenir littéraire-langagier prendra des années pour entrer en circulation, être manualisé et transmis. Lorsqu'il écrit ses mémoires, Manuel Bandeira mentionne la force du caractère pédagogique, la fonction formatrice que *l'Anthologie Nationale* a représenté dans son parcours scolaire. Non seulement dans son parcours à lui mais dans celui de toute la frange scolarisée de la société brésilienne qui aspirait à l'enseignement supérieur.

Si les poètes s'insurgent contre les héritages qu'ils ont reçus au cours de leur scolarité et proposent un nationalisme littéraire brésilien qui inclut la « langue parlée du peuple », il ne faut toutefois

pas prendre « nationalisme » comme un mot au sens transparent, dans les années 1920 et celles qui ont suivi. Parmi les modernistes, il n'y avait pas d'idée claire sur ce qu'était le nationalisme ou ce qui serait souhaitable pour le Brésil, comme le montre Jobim (2017) dans son analyse des lettres échangées entre Drummond et Mário de Andrade. Parti de São Paulo, ce fut un mouvement avec une répercussion dans tout le Brésil, tourné vers le Brésil mais aussi presque toujours vers la France. Alors, quel Brésil ? Ou Brésils ? Quel nationalisme ? Nous pouvons au moins dire qu'il s'agit d'un nationalisme littéraire qui comprend une langue : la langue parlée au Brésil, celle contre laquelle certains littérateurs et philologues s'étaient 'insurgés' depuis longtemps.

Vestiges de la mémoire discursive du mouvement littéraire et linguistique du XIX^e siècle

Depuis le XIX^e siècle, comme le postulait déjà José de Alencar, l'écriture de la langue parlée au Brésil devait être celle des gens qui « sucent la noix de cajou » mais « qui ne mangent pas de nêfle » (Alencar, 1872, préface à *Sonhos d'Ouro*). Dans cette mesure, sa propre écriture avec des modifications orthographiques et l'inflexion de verbes comme *haver* [*avoir*], très critiquée par des antagonistes comme Pinheiro Chagas⁶, n'est pas le résultat d'erreurs typographiques. Au contraire, affirme Alencar, « je les ai commises très intentionnellement » (Alencar, postface de *Diva*). Pour lui « la langue est la nationalité de la pensée comme la patrie est la nationalité du peuple » (Alencar, postface de *Diva*). Pour Gonçalves Dias cependant, « ce qui est brésilien est brésilien » et arrivera le

79

6 Pinheiro Chagas (1867), dans une critique d'Iracema, affirme que le pire défaut de cette légende est « le manque de correction de la langue portugaise, ou plutôt, la manière de faire du brésilien une langue différente du vieux portugais, au moyen de néologismes audacieux et injustifiables et d'insubordinations grammaticales qui finissent par être risibles... » (Chagas, *apud* Mariani et Souza, 1994, p. 46).

jour « où *cuya* [calebasse indigène] deviendra aussi classique que la porcelaine, même s'ils ne la trouvent pas si belle » (Dias, 1927). Le XIX^e siècle a été fertile en controverses linguistiques dans le contexte des grammairiens, des littérateurs et des politiciens. Pour défendre le portugais parlé au Brésil, on disait que le portugais brésilien allait au-delà des *brasileirismos* [*brésilianismes*] que les grammairiens voyaient comme des corruptions linguistiques, selon Carneiro Ribeiro (1890) et Gomes (1895).

Mariani et Sousa (1994) montrent combien la dispute des sens présente tout au long du XIX^e siècle persistera au siècle suivant. Pour certains grammairiens et littérateurs, les différences entre le portugais parlé et écrit au Brésil sont vues de façon négative par rapport à la langue portugaise, un héritage à préserver, tandis que pour d'autres, il s'agit au contraire d'une valorisation de la façon de parler des Brésiliens. Les dénominations *langue portugaise* ou *langue brésilienne* donnent aussi bien du prestige et du pouvoir qu'elles produisent des silacements : nommer la langue portugaise et sou-

80 ligner la norme grammaticale portugaise représente un effacement des langues en confrontation au cours du processus de colonisation linguistique (Mariani, 2004 et 2017) et l'imposition d'un langage imaginaire⁷ matérialisé par l'usage de certains auteurs portugais et brésiliens ; nommer la langue brésilienne a produit l'effet soit du sens de la corruption susmentionnée, soit de l'effacement de la colonisation portugaise. Pour les auteurs (Mariani et Sousa, 1994), littérateurs, politiciens et processus scolaires ont cheminé dans des directions opposées.

Il faut donc produire historiquement d'autres mouvements historiques, notamment en termes d'enseignement et de production de grammaires et de dictionnaires, pour que les sens de 'langue nationale' commencent effectivement à inclure « la langue parlée

7 Les concepts *langue imaginaire* et *langue fluide* ont été formulés par Orlandi et Sousa (1988).

par le peuple » et ceux de la « littérature nationale », l'esthétique de l'écrivain qui suce des noix de cajou et du poète qui mange des cacahuètes. Et cela a une temporalité.

Ainsi, encore en 1922, ce que l'on étudiait et préconisait à propos du langage se rapportait à la langue de l'État, la langue nationale qui au Brésil s'appelait et s'appelle toujours la langue portugaise. Cette langue portugaise était liée à un format littéraire d'écriture et à l'enseignement de la Rhétorique. Le modèle scolaire préconisait de copier les dénommés « auteurs bien cotés » (Mariani et Sousa, 1994), inclus dans les anthologies. La politique de l'État en vigueur, présentée brièvement ici, privilégiait une éducation de base fondée sur trois aspects : la lecture, l'écriture et le calcul. L'admission aux cours supérieurs, facultés de Droit, de Médecine, de Philosophie, dépendait des études dans l'enseignement secondaire et des livres indiqués. Entre l'avènement de la République et le début de l'ère Vargas, de nombreux livres publiés avaient une note sur la couverture informant qu'ils suivaient le programme du Collège Pedro II. Dans leurs notes et leurs préfaces, ces livres expliquaient au professeur la méthodologie à suivre.

81

Aspects de la périodisation des savoirs sur la langue portugaise au Brésil

Si l'on considère quatre périodes pour l'étude du portugais au Brésil, on se situe en 1922 dans ce que Guimarães (2004) appelle la deuxième phase, qui commence à la deuxième moitié du XIX^e siècle et dure jusqu'à la fin des années 1930, avec la fondation de la Faculté de philosophie, sciences et lettres de l'USP [Université de São Paulo], en 1934, et de la Faculté nationale de lettres de l'Université du Brésil, en 1939. Un autre événement institutionnel important a eu des conséquences sur la production des connaissances linguistiques, c'est la fondation de l'Université du Distrito Federal (1935) et l'arrivée du linguiste Georges Millardel qui a poussé Mattoso Câmara à

passer à la linguistique⁸. Ces études ont produit des connaissances linguistiques grammaticales (historiques, normatives ou scientifiques) et visaient surtout à démontrer que la façon de parler au Brésil était différente de celle du Portugal, sans toutefois abandonner la norme portugaise. On cherche ce qu'il y a d'unique au Brésil, dans la société brésilienne et dans la langue, mais, contradictoirement, il y a encore des traces de défense de la langue comme d'un patrimoine à préserver et on rêve de cosmopolitisme européen.

Cette deuxième période correspond donc au moment où se renforce la circulation des idées linguistiques sur le portugais du Brésil et ses différences avec le Portugal. Elle correspond au début du processus de grammatisation du portugais brésilien (Guimarães, 2004, p. 28), c'est-à-dire à la période où se consolide la production d'instruments linguistiques – grammaires et dictionnaires – par des auteurs brésiliens. Plusieurs publications attestent de ce mouvement. À partir de la fin du XIXe siècle, des dictionnaires et des grammaires d'auteurs brésiliens ont été successivement publiés. Si certaines publications isolées du début du XIXe siècle signalaient déjà cette tendance, à partir de la fin du siècle cela deviendra la norme.

En effet, en 1888 Macedo Sobrinho publie le *Diccionario Brasileiro da Língua Portuguesa* [*Dictionnaire brésilien de la langue portugaise*], en 1920 paraît le *Dialetto Caipira* [*Dialecte paysan*] d'Amadeu Amaral et, en 1922 Antenor Nascentes présente sa monographie sur le *Linguajar carioca* [*Langage de Rio de Janeiro*]. Sousa da Silveira publie une grammaire historique, *Lições de português* [*Leçons de portugais*] en 1923, et Saïd Ali, en 1924, *A gramática secundária da língua portuguesa* [*La grammaire secondaire de la langue portugaise*]. Dans un tel contexte de publications, il est intéressant de noter que le projet *Gramatiquinha* [*Petite grammaire*], de Mário de Andrade, commence en 1922, comme le remarque E. P. Pinto en citant les notes de Mário : « (...) et pourtant c'est avec le

8 Cf. Baldini, 2005.

parler brésilien que ma première revendication déjà dans la Préface de Paulicéa théoriquement et pratiquement dans ses vers » [sic] 12.1 (*apud* Pinto, 1990, p. 32).

Ainsi, selon Pinto, l'idée et le début de la gestation de *Gramatiquinha* peuvent se situer en 1922 et ce projet de Mário de Andrade se poursuit tout au long de la décennie avec la construction d'un fichier de notes personnelles sur des faits de langage et quelques réflexions libres. Le génie de Mário de Andrade résidait à la fois dans la défense de la langue brésilienne et dans la compréhension du fait que l'antagonisme avec les « *portugas* » (les portos) serait improductif. Dans son carnet de notes, on peut lire combien il admire *A língua nacional* [*La langue nationale*], de J. Ribeiro et le *Dialeto caipira* [*Dialecte paysan*] d'Amadeu Amaral, qu'il considère de « véritables invitations à parler à la manière brésilienne » (Pinto, 1990, p. 44). Mário affirme avoir étudié « avec patience le langage portugais » et lu « avec patience les classiques portugais » (Pinto, *idem*, p. 45); dans certaines notes, il affirme qu'il connaît la langue, dans d'autres, qu'il sait « ou du moins » qu'il a su écrire portugais ; et Mário rêve de ceux qui « devaient écrire ce livre [la *Gramatiquinha*] » en disant : « j'ai conscience qu'un jour la grammaire du parler résilien sera écrite » (Andrade, carnet de notes *apud* Pinto, 1990, p. 44).

83

Ces œuvres qui, dans leur ensemble, soulignent la différence, ne sont pas prises en compte dans les programmes scolaires du collège Pedro II ni dans les anthologies littéraires. Ce sont les manuels de rhétorique et de poétique qui prévalent dans les programmes d'enseignement déterminés par le collège Pedro II, pratiquement jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Et dans *Antologia nacional. Uma coleção de excertos dos principais autores da língua portuguesa* [*Anthologie nationale. Une collection d'extraits des principaux auteurs de la langue portugaise*], de Fausto Barreto et Carlos de Laet, figurent des textes à copier et qui doivent correspondre à une norme linguistique homogène, basée sur des exemples d'auteurs

portugais et nationaux qui suivent le « bon langage » de la norme portugaise.

Le Collège Pedro II, programmes, grammaires et anthologies : quelle langue et quelle littérature peut-on et doit-on enseigner ?

L'unité souhaitée tout au long du XIX^e siècle et surtout à la fin, avec l'avènement de la République, s'appuie sur différentes institutions. Ce soutien est matériellement garanti par la production des discours qui assurent la cohésion sociale, tels que le discours juridique, le discours politique, le discours militaire et policier, mais pas seulement. La langue (nationale et officielle) est également une instance avec laquelle l'État cherche à matérialiser son unité territoriale et politique. La connaissance scolaire de la langue fonctionne comme un investissement dans la formation des citoyens et vise à produire un effet d'appartenance et d'identité linguistique nationale. Dans cette mesure, les écoles, les programmes d'enseignement, la disciplinarisation et la manuélisation des connaissances travaillent ensemble à la production de certaines orientations de sens, compte-tenu de la période historique.

84

Il faut rappeler que les programmes du collège Pedro II, fondé en 1837, sont progressivement devenus des exemples à suivre jusqu'à ce qu'en 1854 un décret établisse qu'ils fonctionneraient comme une base unificatrice pour devenir une norme nationale. Selon Guimarães (2004), la mise en place de ce programme a été un événement catalyseur du processus de grammatisation brésilienne du portugais et de l'organisation de l'institution scolaire. Dès 1887, le programme des Études préparatoires⁹ devait être conforme au programme por-

9 Selon Razzini (2015), l'entrée dans les cours d'enseignement supérieur (institutions qui dispensaient des cours de droit, académies médico-chirurgicales, militaires, polytechniques, toutes ces institutions étant progressivement appelées facultés isolées jusqu'au début du XX^e siècle) se faisait par le biais d'examens d'entrée, au cours desquels un ensemble de

tugais élaboré par Fausto Barreto, professeur du Pedro II. Il n'est pas étonnant que ce collège ait été pris comme institution modèle : 13 collèges répartis dans tout le Brésil ont pris le Pedro II comme modèle d'enseignement, en utilisant ses programmes scolaires et ses références bibliographiques (Souza, 1999).

Les examens préparatoires à l'entrée dans l'enseignement supérieur étaient basés sur les programmes scolaires du Pedro II. De plus, les manuels scolaires utilisés par le collège étaient également une référence pour les autres collèges et pour les examens préparatoires. Ce collège modèle peut, par conséquent, être pris comme référence pour comprendre ce qui se passait dans le domaine éducatif de la littérature et de la langue dans son ensemble. Par ailleurs, comme nous le rappelle Orlandi (1990), Pedro II intègre un ensemble de « collèges de référence » responsables de la construction de la société brésilienne, puisque de nombreuses personnalités de la République naissante y ont fait leurs études. Pedro II, collège modèle dont les programmes étaient copiés, a diffusé et maintenu certaines idées linguistiques et littéraires qui allaient de pair avec les instruments linguistiques et les manuels écrits par de nombreux professeurs qui y enseignaient. On peut émettre l'hypothèse que les connaissances sur la langue, la disciplinarisation du savoir linguistique et sa manuélisation allaient de pair, du moins jusqu'à la fin des années 1930.

Selon Acízelo de Souza (1999), dans son analyse des programmes d'enseignement du Pedro II, bien que la rhétorique et la poésie aient conservé leur importance en nombre d'heures de cours, la matière « littérature » n'apparaît dans les programmes qu'entre 1877 et 1891 ; désignée comme *littérature brésilienne*, ce n'est que dans les années 1920 qu'elle fait son apparition dans les

connaissances était requis – latin, français, rhétorique, poésie, logique, métaphysique, éthique, arithmétique, géométrie, histoire et géographie – qui, au début, n'incluait pas le portugais.

programme. Progressivement, les manuels de rhétorique sont retirés des bibliographies, remplacés par Sylvio Romero et son *Histoire de la littérature brésilienne*. Cependant, l'*Anthologie brésilienne* de Fausto Silva et Carlos de Laet, qui était adoptée dans les cours de portugais, comme nous le verrons plus loin, a été maintenue de la fin du XIX^e siècle jusqu'en 1969. En ce qui concerne l'étude de la langue portugaise, le nombre d'heures de cours est progressivement augmenté, bien qu'on la considère un enseignement de base toujours présent dans les premières années, tandis que la rhétorique, la littérature générale et la littérature nationale figurent dans les programmes plus avancés (Souza, 1999, p. 35).

86

Les études du portugais, selon l'étude minutieuse de Razzini (2015), sont passées par quatre phases. L'auteure qui se base sur les programmes du Pedro II pour faire son analyse, souligne que dans la première phase, entre 1838 et 1869, il y a une subordination au latin et la forte présence d'auteurs portugais comme modèles linguistiques à suivre. Qu'est-ce qu'on y enseignait ? L'orthographe, la grammaire subordonnée au latin, la lecture et la récitation. Jusqu'en 1869, le nombre d'heures de cours de portugais était bien inférieur à celui du latin et des autres disciplines, cela était dû au fait que les examens préparatoires ne comprenaient pas l'enseignement de la langue vernaculaire. La grammaire utilisée, selon Razzini, était la *Grammatica da lingua portuguesa* [*Grammaire de la langue portugaise*], de Cyrillo Dilermando, et l'*Iris clássico* [*Iris classique*], de José Feliciano de Castilho, une sélection d'extraits d'auteurs portugais classiques, tels que Camões et Antonio Vieira.

Cependant, à partir de 1870, les examens préparatoires ont commencé à exiger le portugais et, par conséquent, le *statut* de la matière a subi des changements substantiels avec une augmentation du nombre d'heures et du contenu. L'augmentation de la charge horaire comprend également l'absorption de certains contenus enseignés en rhétorique et en poésie, tels que la composition et

la rédaction. L'enseignement privilégiait une vision historique de la langue portugaise, toujours en lien avec les bons auteurs classiques de chaque phase de la langue portugaise. Le latin a été réduit au silence, ainsi que les langues autres que le portugais ou le français. Dans cette phase, deux grammaires sont indiquées : *Grammatica nacional elementar* [Grammaire nationale élémentaire], de Caldas Aulete, et la *Grammatica Portuguesa* [Grammaire portugaise], de Manoel Olympio Rodrigues da Costa (Razzini, 2015, p.12). Fausto Barreto figurait déjà avec sa *Sellecção literária* [Sélection littéraire] qu'il avait organisée avec Vicente de Sousa (utilisée entre 1887 et 1894) et qui comprenait des auteurs du XVI^e au XIX^e siècle. Dans cette sélection, les auteurs donnés à lire pour s'en inspirer et les copier sont les classiques portugais des siècles passés. Razzini note qu'une grande variété de grammaires sont adoptées puis écartées au cours de ces années, à l'exception de la *Grammatica Portuguesa* de Julio Ribeiro, un auteur brésilien qui figure entre 1882 et 1887 dans la bibliographie des programmes scolaires. Il faut noter ici d'éventuelles contradictions dans la circulation des idées linguistiques du Pedro II. Après tout, Julio Ribeiro, « notre premier grammairien », comme le souligne Orlandi¹⁰ (2002, p. 180), était professeur, grammairien et il a introduit, avec son livre *A carne*, ce qu'on appelle le naturalisme littéraire.

87

10 « Notre premier grammairien » dans la mesure où l'on trouve dans sa grammaire une paternité brésilienne qui revendique, à la fin du XIX^e siècle, une langue (brésilienne) et un savoir métalinguistique brésilien. La paternité brésilienne d'une grammaire au XIX^e siècle résulte d'un changement dans la production de connaissances sur la langue : les connaissances sont produites au Brésil et les instruments linguistiques dépositaires de ce savoir le sont aussi. Le grammairien brésilien commence à donner une visibilité et une légitimité à un savoir constitué et formulé dans une mémoire qui n'ignore pas la mémoire portugaise, mais qui est autre, celle d'un Brésil indépendant, avec sa propre littérature et ses relations sociales différentes de celles d'Europe (Orlandi, 2002, p. 178, 191 et suivantes).

Razzini (2015, p. 10) considère que la troisième phase commence en 1890/1891 et se termine en 1930, lorsque la rhétorique et la poétique sont exclues par décret gouvernemental des examens préparatoires, en même temps qu'on commence à valoriser les études du portugais qui assimilaient jusqu'alors la rhétorique et la poétique. La République naissante exige « l'ordre et le progrès », c'est-à-dire l'adhésion au positivisme et un projet d'enseignement plus scientifique. L'organisation des programmes scolaires du Pedro II est encore une fois reformulée pour adhérer à la construction de l'identité nationale et met l'accent sur trois matières : l'histoire, la géographie et le portugais (Razzini, *idem*, p. 15). Le changement était vraiment significatif, car l'importance accordée au portugais dans les examens préparatoires se mesure à son exigence pour l'entrée dans tous les cours d'enseignement supérieur, y compris les études militaires (Razzini, *idem, ibidem*). À cette époque, les grammaires adoptées étaient toutes d'auteurs brésiliens, comme la *Grammatica analytica [Grammaire analytique]* de Maximino Maciel, la *Gramatica portuguesa [Grammaire portugaise]* et les *Lições de Gramática portuguesa [Leçons de grammaire portugaise]*, toutes deux de Julio Ribeiro.

88

C'est à cette époque que Fausto Barreto a demandé à Carlos de Laet d'être son co-auteur pour l'inclusion de notes biobibliographiques sur les auteurs sélectionnés et a présenté un nouveau projet éditorial (voir la reproduction de la page de titre de cette édition en fin d'article). Lorsque l'*Antologia escolar [Anthologie scolaire]* (1895) est publiée, elle gagne en généralisation et en projection, car elle est adoptée dans les programmes scolaires d'autres écoles comme référence bibliographique. La sélection des auteurs, bien qu'organisée par des éditeurs brésiliens, maintient la sélection des classiques dans une chronologie qui suit les siècles, du plus récent, le XIX^e siècle, au XVI^e siècle. Pour représenter le XIX^e siècle, huit « écrivains brésiliens » ont été sélectionnés : J. F. Lisboa, Torres

Homem, Porto Seguro, J. M. de Macedo, Francisco Otaviano, José Bonifácio (le second), José de Alencar et D. Antonio de Macedo Costa. Dans la 24^e édition, en 1943, lorsque le XX^e siècle a été inclus à titre de « phase contemporaine », la sélection d'écrivains brésiliens comprenait : J. F. Lisboa, Torres Homem, Martins Pena, F. A. de Varnhagen, Pereira da Silva, J. M. de Macedo, Joaquim Norberto, Francisco Otaviano, José Bonifácio (le deuxième), José de Alencar, M. A. de Almeida, A. de Macedo Costa, Visconde de Ouro Preto, Couto de Magalhães, França Júnior, Machado de Assis, Franklin Távora, Visconde de Taunay, Barão do Rio Branco, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa, Sílvio Romero, Aluísio Azevedo, Eduardo Prado, Raul Pompéia, Coelho Neto, Farias Brito, Olavo Bilac, Euclides da Cunha et Graça Aranha.

Dans cette liste immense et variée, il n'y a pas un seul moderniste qui traite la question de la langue nationale.

Il convient de mentionner que l'*Anthologie scolaire* était la seule utilisée au Pedro II dans les classes de portugais pour lire, réciter, étudier l'orthographe, analyser le vocabulaire des auteurs considérés comme fondamentaux pour la compréhension de la norme portugaise. Ainsi, les modernes Almeida Garret et Alexandre Herculano pouvaient paraître aux côtés d'auteurs brésiliens tout aussi modernes, tels que Fagundes Varela, Casimiro de Abreu et des morceaux bien choisis de José de Alencar.

Au fil des révisions successives, l'*Anthologie nationale* inclut progressivement de plus en plus d'auteurs brésiliens, mais toujours ceux qui représentent la « bonne écriture » de la langue portugaise. Cette expression – « bien parler » et « bien écrire » la langue portugaise n'est supprimée qu'en 1971, par la Loi des Directives et Bases de l'Éducation. Ce qui semble être une solution représente toutefois un déplacement du problème. L'entrée des théories de la communication/information, basées sur le schéma communicationnel proposé par R. Jakobson, a réorienté le « bien parler et bien écrire »

vers des conceptualisations qui englobent la clarté, la cohérence, la cohésion, l'unité, l'homogénéité. Ne peut-on pas reconnaître, là encore, un processus de production de sens qui organise une autre forme de contrôle de la langue, sans reconnaître les diversités et les inégalités entre ceux qui parlent portugais ? Ou y aurait-il, au contraire, la reconnaissance des différences, mais celles-ci se bornant à la caractérisation de dialectes, avec leurs propres vocabulaires et intonations ?

La 7^e édition de l'*Anthologie* a été utilisée entre 1915 et 1944 (Razzini, *idem*, p. 135). Selon les programmes scolaires du Pedro II, la littérature brésilienne, ainsi nommée, a commencé à être enseignée en 3^eme année, en 1925, et les cours de portugais dans les trois classes secondaires, avec 15 heures (par semaine) (Razzini, 2000, p. 197). Pendant longtemps l'enseignement du portugais est resté basé sur les auteurs bien cotés, indiqués par l'*Anthologie nationale*, la référence des textes à étudier. Ce n'est qu'en 1945 que l'*Anthologie nationale*, sous le coup d'une nouvelle révision associée à une nouvelle législation de l'enseignement, a commencé à contenir plus d'auteurs brésiliens que portugais.

Pour Razzini (2015), le fait que l'*Anthologie* comprenne des auteurs brésiliens bien séparés des auteurs portugais était la démonstration et la reconnaissance d'une littérature brésilienne. En même temps, l'*Anthologie* garantissait la préservation de la grammaire portugaise et faisait connaître des auteurs considérés modernes, tout en se focalisant sur les auteurs qui avaient une production écrite standard. Aucune production poétique moderniste remettant en cause le modèle de langue enseigné dans les cours de portugais n'y était citée. Ce mode opératoire qui évitait et réduisait au silence le volet littéraire et linguistique du Modernisme s'est maintenu pendant les années qui ont suivi la Semaine d'art moderne, jusqu'à l'interruption des rééditions de l'*Anthologie*. On peut s'imaginer la quantité d'étudiants qui ont reçu cet enseignement

des connaissances linguistiques dans les cours de portugais qui prenaient l'*Anthologie* comme exemple à imiter.

Ce n'est qu'en 1931, avec la réforme de Francisco Campos qui supprime les examens préparatoires, puis en 1942, suite à l'introduction définitive de la littérature dans l'enseignement secondaire, qu'un changement plus substantiel commence à se produire dans la disciplinarisation des connaissances linguistiques. Cette période marque la quatrième phase de l'enseignement du portugais au Pedro II. La présence de l'*Anthologie* dans les cours de portugais contribue à enseigner des modèles littéraires à suivre, comme exemples du bon usage de la langue, jusqu'en 1944.

Il n'y a pas de grammaire sans exemples...

Pour conclure... Le silence des modernistes, leur absence tant dans l'*Anthologie nationale* que dans les programmes scolaires produit des effets sur l'hégémonie d'un certain sens donné à la langue portugaise du Brésil, surtout dans sa modalité écrite. La langue portugaise du Brésil oui, la langue brésilienne avec ses différences... peut-être, mais ce ne sont pas les différences qui comptent pour son enseignement, au moins jusqu'en 1971, quand il y a eu la réforme de l'éducation avec la loi des Directives et des bases.

91

Outre le silencement que cela signifie, il y a ceux qui manifestent clairement leurs positions, tel Clóvis Monteiro qui, en 1933 dans l'introduction de sa *Nova Antologia Nacional*, établira une ligne presque directe entre le romantisme et le Modernisme en termes de langue. Selon Monteiro, le romantisme avait des « caractéristiques réactionnaires » en matière de langue. Il affirmait dans sa critique que certains auteurs romantiques n'écrivaient pas correctement la langue de leur patrie ; certains par « négligence » et d'autres, comme José de Alencar, se sont délibérément écartés « des normes de la langue classique du Portugal pour se rapprocher davantage de la langue couramment parlée au Brésil » (Monteiro, *apud* Razzini, 2000, p. 246).

En ce qui concerne les modernistes, toujours selon Clóvis Monteiro, il s'agit d'une tendance qui réagit « contre l'influence de la langue littéraire du Portugal sur la langue littéraire du Brésil. » Et il poursuit : « Cette réaction est allée jusqu'à prétendre que la langue vulgaire supplante, en littérature, la langue cultivée (...) ». La « langue vulgaire », « langue populaire » ou « langue du peuple », selon les paraphrases successives de Monteiro, c'est « là où réside le véritable esprit de la langue » et cela devrait faire l'objet des études des philologues (Monteiro, *apud* Razzini, 2000, p. 246). Un objet d'étude, oui, mais pas légitimé par les programmes et les manuels scolaires.

92 Nous avons vu ce réseau de sens sur la langue se répéter en 2011, à un moment où le savoir linguistique sur la langue nationale parlée au Brésil est déjà consolidé, disciplinarisé, manuélisé et inclut les poèmes de Bandeira, Oswald de Andrade et Mário de Andrade. C'est le moment où l'institutionnalisation des études linguistiques en tant que science produit la distinction entre décrire et prescrire, un contenu enseigné dans les premiers cours d'introduction à la linguistique, en même temps que la notion de préjugé linguistique. Mais, malgré tout, lors de la controverse autour du manuel *Por uma vida melhor [Pour une vie meilleure]* qui incluait la soi-disant « langue du peuple » et mettait en cause le préjugé linguistique que constitue l'idéologie contenue dans les significations et les valeurs attribuées aux discours de la correction grammaticale, normative, beaucoup se sont retournés dans leur tombe pour prôner le silencement, non plus des poètes, mais peut-être de la partie invisible de la société qui ne parle ni n'écrit à l'image et similitude de l'élite et qui ne pouvait, par conséquent, pas être représentée dans un manuel scolaire.

Et point final ? Pas encore.

RÉFÉRENCES

- ANDRADE, M. de. O poeta come amendoim. In _____. **Poesias completas**. São Paulo: Martins Editora, 1955, p. 157-158
- ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. 5. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- AUROUX, SYLVAIN. **A revolução tecnológica da gramatização**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- BALDINI, L. J. S. Considerações sobre a vida e a obra de Mattoso Câmara Jr. **Estudos de Linguagem**, V. 2, Vitória da Conquista, dez. 2005, p. 115-134.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- JOBIM, José Luís. Francesismo ou nacionalismo? Dilemas do modernismo brasileiro nas cartas dos anos 1920. In **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, no. 68, p. 208-226, dez. 2017.
- MARIANI, Bethania. **Colonização Linguística**. Línguas, política e religião no Brasil (séculos XVI a XVIII) e nos Estados Unidos da América (século XVIII). Campinas: Pontes, 2004.
- _____. Entre a evidência e o absurdo: sobre o preconceito linguístico. **Cadernos de Letras**, no. 36, Niteroi, UFF, 2008.
- _____. **Colonização linguística e outros escritos**. NY: Peter Lang, 2018.
- _____ e SOUZA, Tania C. C. de. 1822: pátria independente. Outras palavras? **Organon**, V. 8, no 21, Porto Alegre, 1994.
- ORLANDI, Eni P. **Língua e conhecimento linguístico. Para uma História das Idéias no Brasil**. São Paulo: Cortez Editora, 2002.
- PINTO, Edith P. **A gramatiquinha de Mário de Andrade**. Texto e contexto. São Paulo: Duas cidades & Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- RAZZINI, Marcia de P. G. História da disciplina português na escola secundária brasileira. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, UFS, 2010
- RIBEIRO, Flávio. Prefácios, direções, advertências: orientações ao professor no livro didático (1880 – 1930). **Revista História hoje**, volume 6, no. 11, p. 369-394, 2017. Accès en février 2022 <file:///Users/bethania/>

[Desktop/Livro%20dida%CC%81tico%20\(1880-1930\).pdf](#)

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. *O império da eloquência*. Niterói;
São Paulo: EDUFF/ EDUSP, 1999.

Trajectoires improbables et polémiques d'un mythe d'origine : de Makunáima à Macunaíma et Makunaimã, histoires et identités

Brigitte Thiérior¹

Makunaimã: o mito através do tempo (2019) est une œuvre collective présentée en préface de l'ouvrage comme :

... [un] livre révolutionnaire, qui fait émerger des voix et des visions de l'Autre – Indigène² – qui pendant 90 ans était totalement invisible, dont l'existence et la spiritualité ont constamment été méprisées. (Taurepang et al., 2019, p. 8-9)

La perspective des peuples autochtones qui oriente la pièce est une sorte de provocation destinée à réfléchir aux questions fondamentales soulevées par l'œuvre emblématique du Modernisme, la rhapsodie, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*³, publiée

95

1 Maître de Conférences, Sorbonne Nouvelle, membre du Centre de recherches sur les pays lusophones – CREPAL, Sorbonne Nouvelle.

2 Le terme employé en portugais est « indígena ». En français nous utiliserons également autochtone.

3 Version française : *Macounaíma* ou le héros sans caractère, Trad. Jacques Thiérior, Paris : Éditions Flammarion, 1977. Nous adopterons la référence à l'édition en langue portugaise ainsi que la graphie originale du nom du protagoniste, car la variante choisie par Mário de Andrade, *Macunaíma*, pour son avatar littéraire, désigne un personnage hybride, et le différencie du héros mythique, tout en maintenant un dialogue avec celui-ci. Une partie de l'argumentaire de la polémique repose sur ces variations graphiques se référant au héros mythique : *Makunaimî* (vit au sommet du Mont Roraima) ou *Makunaimã* (le grand), mais aussi *Makunaima* (associé au monde rural) semble indiquer une plus grande proximité, ou familiarité et *Makunáima* (personnage urbain déjà contaminé). Jaider Esbell explicite ces nuances et son cheminement comme « Petit-fils » de *Makunaimî* dans le post du

en 1928 par Mário de Andrade, et à déconstruire des modèles qui perpétuent une logique héritée de la colonisation. Il est le fruit d'un travail collectif qui synthétise plusieurs rencontres organisées à l'occasion du 90^e anniversaire de la publication de l'œuvre de l'écrivain moderniste.

L'intrigue a été élaborée par l'écrivain et musicien Cristino Wapichana, un auteur autochtone originaire de Roraima, distingué par de nombreux prix : littéraires – comme le Jabuti et le Peter Pan – et musicaux⁴.

Il est incarné sur scène par le personnage de l'écrivain Laerte.

La pièce *Makunaimã: o mito através do tempo* (2019) revêt une forme hybride. Elle se situe à la croisée du théâtre et de la performance artistique (Medeiros, 2020, p. 32-50), grâce à la présence de l'artiste Jaider Esbell, de la chanteuse Iara Rennó et de la commissaire, Deborah Goldenberg, qui a organisé l'événement réalisé en 2018 et édité le livre en 2019. La distribution est formée par des protagonistes contemporains, agissant dans leur propre rôle, aux côtés de personnages historiques liés à l'histoire de la circulation

96

29 février 2019, *Passo a passo Makunaima* (Esbell, 2019). Il y évoque un parcours géographique, dans et hors le Brésil, et un parcours artistique et politique ou une quête de crédibilité collective qui se double d'un parcours intérieur, chamannique, vers la source de la connaissance de la tradition et de la connaissance de soi.

4 Cristino Wapichana (Boa Vista, Roraima, 1971). Écrivain et musicien. Coordinateur de NEARIN jusqu'en 2013, producteur de la Rencontre des écrivains et artistes indigènes et membre de l'Institut UK'A (Casa dos Saberes Ancestrais). Descendant du peuple Wapichana, Cristino participe à la diffusion de la culture autochtone auprès des enfants et des jeunes grâce à l'organisation d'activités et d'expériences récréatives. (Encyclopédie culturelle Itaú, 2022). Parlant de l'art des conteurs, l'écrivain déclare : « Ce sont des pas que vous faites. Vous pouvez improviser en partie à partir de cette liberté que vous accordez, afin que l'histoire puisse aussi jouer en vous. (Rodrigues, 2022). Une telle flexibilité intègre l'idée de variantes dans l'acte de conter, et ouvre un espace de création à partir d'une matrice originale. (Entrevista. In: Yunes; Monteiro, s.d)

du mythe et de sa réappropriation littéraire. Souple, le dispositif scénique invite à l'improvisation.

Le moteur de la dramaturgie tourne autour de la présence de Mário de Andrade lui-même, qui se réveille d'un long sommeil, intrigué, d'entendre dans sa maison les critiques formulées par un groupe de trois intervenants : un écrivain, un poète-philosophe autochtone et un anthropologue, réunis dans sa maison-musée pour célébrer l'anniversaire de l'œuvre moderniste.

Mário rejoint les protagonistes installés dans le salon. La plupart d'entre eux sont originaires de Roraima, la région natale du héros, ou entretiennent un lien direct avec les peuples autochtones (comme c'est le cas de l'anthropologue Pedro, alias Pedro Cesarino).

Le premier acte, intitulé « Le Visiteur », s'apparente à une *agora*, ou une tribune. Curieux et incrédule, Mário se met à interagir, répondant aux critiques ou exprimant son étonnement face à des faits ou des éléments appartenant à la modernité. Dans un coin de la scène, l'artiste Jaider Esbell illustre le mythe du héros qui sera narré dans le deuxième acte, intitulé : « Le mythe ».

Dans ce second acte, trois narrateurs présentent différentes versions ou épisodes du mythe : le premier, Jefferson, acteur d'origine Xukuru, engagé dans un processus de retour vers ses origines, narre la version historique du narrateur autochtone Akuli, recueillie en 1911 par l'anthropologue Theodor Koch-Grünberg (1872-1924)⁵, publiée en allemand dans un premier temps (de 1917 à 1928), puis en espagnol (1981-1982); la deuxième version, que raconte Akuli-mumu, le fils d'Akuli, est présentée sur scène au moyen d'un enregistrement ; elle est suivie du récit d'Avelino, le petit-fils d'Akuli, présent au moment de l'événement. Puis, dans le courant

5 Theodor Koch-Grünberg se réfère à deux conteurs. Il présente Akuli alias Mõseuaípu ou João, comme un jeune Arekuná qui ne parle pas le portugais. José-Mayulaípu, le deuxième, est un véritable connaisseur, « un érudit » précise-t-il, en matière de connaissances linguistiques. (Koch-Grünberg, 1981, Vol.1, p.148.

de la conversation, Jaider Esbell ajoute un épisode. La devise dénote le souci de rétablir une généalogie. Le mythe de Makunaimã et Piaimã suscite la lecture enthousiaste d'un extrait de son œuvre par Mário de Andrade lui-même et les interventions spontanées des spectateurs-acteurs.

Éléments d'une polémique

La perspective expose la vision des peuples autochtones, victimes de la colonisation dans le passé, et cibles, à l'époque contemporaine, d'une politique d'extermination, d'un désir réitéré d'anéantissement, une nécropolitique, selon le terme forgé par Achille Mbembe (2018), pour désigner une politique d'État qui choisit qui peut vivre et qui doit mourir et produit des « mondes de mort ».

La pièce soulève des questions fondamentales qui touchent à :

– la relation entretenue par l'institution littéraire et l'historiographie littéraire brésilienne avec les peuples indigènes et leur imaginaire ;

98 – l'adéquation des aspects formels à un projet littéraire autochtone reflétant ses spécificités ;

– la légitimité ou non des écrivains non autochtones à utiliser un corpus de récits autochtones ;

– les formes d'autorité : individuelle ou collective, et la défense du droit d'auteur des auteurs autochtones ; – la suprématie de l'écriture comme référence et modèle hégémonique de civilisation dans la construction des savoirs.

Ces questions tendent à inverser les rapports de domination et agissent pour donner de l'espace et faire entendre les voix des peuples subalternisés, non seulement des peuples autochtones, mais aussi des Noirs, comme en témoigne l'affirmation du choix de la couleur noire de Macunaíma et de son défenseur, le philosophe-poète, Marcelo Ariel (Taurepang et al., 2019, p. 29).

Généalogie de l'œuvre moderniste : entre appropriation et instrumentalisation

La généalogie de l'œuvre de Mário de Andrade, inspirée largement, bien que non exclusivement, des récits recueillis par Koch-Grünberg, constitue une sorte de « pot-pourri » constitué à partir d'emprunts effectués à de nombreux auteurs, tels que le Père Antonio Vieira, Barbosa Rodrigues, Gastão Cruls, parmi d'autres, ainsi que le souligne Telê Porto Ancona Lopez (1996) dans l'édition critique du texte. Ainsi, l'écrivain réunit et fait dialoguer des éléments disparates. La procédure soulève des critiques de la part de certains protagonistes, comme l'écrivain autochtone Laerte, qui juge réductrices et incompatibles les associations faites et les libertés prises par Mário de Andrade, car elles produisent des « stéréotypes ». Laerte qualifie d'« injure » cette attitude, qui réunit indifféremment des éléments sacrés et profanes (Taurepang et al., 2019, p. 41). De telles réactions révèlent le caractère extrêmement sensible et délicat du sujet qui, de surcroît, fait surgir une contradiction, dans la mesure où il met en lumière l'apport « involontaire » de peuples qui, bien qu'ayant été « réduits » et « invisibilisés » au cours de l'histoire, eurent, néanmoins, une contribution essentielle en tant que matrice symbolique dans la construction d'une généalogie nationale et de « l'identité de l'État-nation ». Pour cette raison, les auteurs de *Makunaimã : o mito...* dénoncent une forme d'instrumentalisation, dans la réappropriation de leur imaginaire.

99

En position de protagonistes involontaires d'une fiction conçue à leur insu, au sein d'un espace colonisé, les protagonistes autochtones présents sur scène, porteurs d'une tradition et d'une spiritualité ancestrale, ont du mal à considérer le métissage culturel comme un phénomène positif, jugeant qu'il résulte d'une violence systémique. L'intégration forcée à un modèle de civilisation importé d'Europe rend difficile l'adhésion à un sentiment d'appartenance

nationale, tel que l'a décrit Benedict Anderson (2006), Jaider Esbell exprime cette tension entre une identité nationale imposée, et une identité « antérieure » tournée vers les origines :

Nier l'identité nationale et revendiquer une identité antérieure est une attitude qui réveille une série d'éléments qui nous font prendre conscience de notre condition d'être les premiers et provoque peut-être l'une des actions décoloniales les plus puissantes, car elles ouvrent vers « ce ruisseau » menant à la résurgence. Les tonalités par lesquelles une ou plusieurs identités se construisent ou se reconstruisent sont nombreuses, et prendre conscience de leur reconstruction suppose avoir provoqué une rupture avec l'état de colonisation. (Esbell, 2022)

Dans le contexte de la pièce, les protagonistes cherchent à attirer l'attention (depuis la dédicace du livre) sur le héros mythique Makunaimã, « le grand Makunaima », créateur des peuples autochtones Pemon⁶, habitants de la région Circum-Roraima, dont les empreintes façonnent les traits du territoire, à l'origine du riche
100 imaginaire mythique qui a enchanté Mário de Andrade à la lecture de l'œuvre de Koch-Grünberg (1926). Ils considèrent le Macunaíma créé par l'écrivain moderniste comme un avatar littéraire, une enveloppe vidée de son contenu mythique et spirituel, un arlequin issu de collages, et dénoncent un « plagiat » selon les mots de Jaider Esbell (Taurepang et al., 2019, p. 99).

On peut évoquer ici un mécanisme d'appropriation culturelle, comparable à la procédure décrite par Rodney William, dans un schéma de domination culturelle et d'oppression politique : « L'appropriation culturelle est un mécanisme d'oppression par le biais duquel un groupe dominant prend possession d'une culture infériorisée, en vidant de signification ses productions, coutumes, traditions et autres éléments. » (William, 2019, p. 41).

6 Le terme Pemon désigne les peuples Macuxi, Taurepang, Arekuna, Kamarakoto qui habitent la région autour du Mont Roraima (Carvalho, 2009, n. p.).

L'attitude incrédule de Mário de Andrade face à cette interprétation de son travail, ses observations enthousiastes et admiratives à l'écoute des récits conduisent à relativiser ces critiques. Mário était un homme de son temps, mais c'était aussi un intellectuel en avance sur son époque. Portant un profond intérêt aux diverses formes de la culture, aussi bien savante que populaire. Il a œuvré pour la préservation et la valorisation du patrimoine linguistique et musical, entre autres. Les critiques portées sur scène montrent le décalage historique entre le conservatisme de l'époque de l'écrivain et les mouvements décoloniaux qui marquent la modernité, opérant une relecture critique du passé (Danner et al., 2020). L'hypothèse, exprimée dans la préface, consiste en une reconquête de territoires, à la fois géographiques et symboliques, d'où l'importance de « revendiquer dans la maison même de Mário de Andrade » (Taurepang et al., 2019, p. 9) :

Eh bien, il y a au moins un sujet qui fait l'unanimité parmi les autochtones, c'est qu'ils en ont assez que les gens parlent pour nous. Ce que nous voulons, c'est cet espace de parole. Il est plus que temps de parler. Et il y a maintenant une réelle opportunité de se présenter dignement à la société. Et l'argument avancé, selon lequel nous ne sommes pas correctement présentés, doit être combattu par une présentation venant de nous, vécue. (Esbell, 2018, p. 47)

101

C'est cette attitude qui fait de la littérature et de l'art un acte politique.

L'œuvre moderniste, sa trajectoire et l'impact du mouvement moderniste

Le caractère avant-gardiste de l'auteur apparaît dans sa correspondance avec des amis et témoigne du manque de considération pour les idéaux modernistes.

Avec la « rhapsodie⁷ », Mário de Andrade a mené un vaste

7 Cette dénomination n'apparaît qu'en 1937 sur la couverture de la deuxième édition, comme le signale Telê Ancona Lopez, elle a été donnée par Mário de

travail de recherche : musical, linguistique et ethnographique, qui fait se croiser les registres populaire et savant dans une composition très élaborée et complexe. La multiplicité et la diversité des motifs sonores, linguistiques et culturels, agencés en plans successifs, la fantaisie, la liberté et la mobilité utilisées dans leur réemploi et leur transposition confèrent à l'œuvre son caractère polyphonique, unique et novateur : métaphore du « *melting-pot* » brésilien et traduction esthétique de la conception utopique du métissage culturel qui habita les modernistes. À l'époque, cet aspect de l'ouvrage déconcerta et divisa la critique, Tristão de Athayde le qualifia de « cocktail », Candido Motta Filho jugea le livre « antilittéraire », quant à la réaction excessive de João Ribeiro, suggérant la possible folie de l'auteur, elle dénote une totale incompréhension (Santiago In : Lopez, 2007, p. 185). Lorsqu'il répond aux critiques, Mário assume pleinement sa position, qu'il qualifie de « *Grileiro*⁸ ». Et dans la chronique publiée le 20 septembre 1931 dans le *Diário Nacional*, il déclare : « à l'un, et à l'autre, j'ai pris tout ce qui m'intéressait » et « Je les ai tous copiés... » (Andrade *apud* Santiago, In : Lopez, 2007, p. 187), énoncé repris à peu près dans les mêmes termes dans *Makunaimã : o mito...* (Taurepang et al., 2019, p. 111). Mário revendique cependant fermement sa paternité.

Silviano Santiago souligne la difficulté d'apprécier la circulation d'une œuvre, notamment dans le panorama brésilien du début du XX^e siècle, et note le peu de retentissement du Modernisme dans la presse de l'époque (Santiago In : Lopez, 2007, p. 182), une indifférence exprimée dans sa correspondance par l'écrivain, qui a même écrit une critique pour son livre. La diffusion allait être

Andrade lui-même, qui hésitait entre « histoire » et « roman folklorique » (Santiago In : Lopez, 2007, p. 186). Cavalcanti Proença évoque les hésitations de Mário et analyse le genre de l'œuvre (Cavalcanti, 1974, p. 6-8).

8 Ce terme désigne les personnes qui s'emparent de terres ne leur appartenant pas et s'y installent, allant jusqu'à créer de faux titres de propriété.

confidentielle et réservée à une élite intellectuelle et bourgeoise, tournée vers l'Europe.

L'impact et la reconnaissance du mouvement moderniste viendront de l'étranger, réaffirmant la suprématie des normes occidentales dans la définition des critères du bon goût. Cependant, l'œuvre a intégré la catégorie de mythe et le Modernisme est devenu l'une des clés d'interprétation du Brésil (Carvalho, 2012, p. 398).

Ailton Krenak (2022) minimise l'impact de ce travail sur le plan de la connaissance des cultures autochtones pour les non-autochtones. De plus, il juge « carnavalesques » les transformations opérées chez le héros qui en font un Don Juan, paresseux, menteur et méchant ; il en va de même pour le géant Piaimã, plus proche, de l'« ogre » européen, avec des tendances libertines, que du guérisseur, du sorcier qui apprend l'usage du tabac et des plantes aux jeunes garçons qu'il retient captifs dans le récit d'Akuli, repris par Jefferson sur scène (Taurepang et al., 1999, p. 72-80).

Ces éléments s'ajoutent aux préjugés d'une société ignorante, dont la vision est historiquement façonnée par la relation de colonisation, et les fables colportées sur les peuples autochtones, relégués dans la catégorie des « sauvages » et décrits comme des peuples « sans Foi, sans Loi, sans Roi », dans les années 1570 par Pero de Magalhães Gândavo (Gândavo, 2008, p. 135).

D'autre part, il souligne que pour des raisons culturelles, sociales et politiques, l'élément indigène était totalement absent de la sociabilité de cette élite au début du XX^e siècle. À l'époque, le poète Raul Bopp était également éloigné du mouvement auquel il n'accordait que le mérite de « réveiller le Brésil de son état de stagnation dans le domaine des lettres » (Bopp, 1968, p. 223). Une autre critique, suscitée par l'attitude de Mário, lors de la discussion dans *Makunaimã : o mito...*, est reprise par Ailton Krenak, qui déplore le manque de vision politique du mouvement. En revanche, l'anthropophagie d'Oswald de Andrade (1928) lui semble bien plus

pertinente, car elle conçoit avec humour l'inversion des rapports de force :

Quand Cabral a découvert qu'il pleuvait au Brésil, les Portugais ont habillé les Indiens, s'il avait fait chaud, les Indiens auraient déshabillé les Portugais. (Andrade, O. de, *apud* Krenak, 2015, p. 239)

Viveiros de Castro (2021, p. 119-120) partage cet avis et salue le véritable génie de l'intuition d'Oswald, qui a usé du perspectivisme avant la lettre, et est parvenu à rétablir, bien que théoriquement, une véritable symétrie dans les relations. L'attitude d'Oswald préfigure, selon lui, la logique de la décolonisation. D'après lui, l'anthropophagie est un véritable apport anticolonialiste.

Une logique décoloniale

En tant qu'auteur, au sens classique du terme, la légitimité de Mário de Andrade est remise en cause tout au long de la pièce publiée en 2019, et l'éditeur met l'accent sur la paternité collective et l'attribution du droit d'auteur aux narrateurs indigènes, en tant qu'héritiers d'un patrimoine transmis de bouche à oreille au fil du temps. La réflexion sur le droit d'auteur a été initiée à travers l'INBRAPI (Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual⁹), une organisation dédiée à l'information des auteurs et des communautés sur leurs droits. Elle a été créée par l'écrivain Daniel Munduruku, figure pionnière, véritable artisan de l'émergence du mouvement des écrivains autochtones, qui lutte sans relâche pour la diffusion et la valorisation de la littérature indigène.

Le dispositif scénique met l'accent sur l'oralité et le dialogisme inhérent à l'univers dramatique, à l'opposé du processus d'écriture, qui est essentiellement un travail solitaire. Ainsi, les interventions des protagonistes, à la fois spectateurs et acteurs, cherchent à briser le quatrième mur qui favorise le monologue du conteur. En rappelant

9 Institut Brésilien pour la Propriété Intellectuelle.

les particularités liées à la vie au sein des villages, qui affectent non seulement la manière de conter, mais aussi la structure des récits, ils introduisent une autre compréhension temporelle et une autre logique, qui représente l'altérité du monde indigène. Nous en trouvons un exemple lorsque la commissaire s'interroge sur la fidélité de Koch-Grünberg dans la transcription des récits et leur édition :

Commissaire d'exposition – Je me demande toujours dans quelle mesure Koch-Grünberg a révisé les récits d'Akuli. Il était certainement fidèle, comme on peut le voir dans les notes de bas de page qu'il a laissées, mais je pense que le récit devait être plus ouvert et moins ficelé. Je ne le vois pas mettre en scène toute cette histoire d'un coup. Il s'arrêterait, reprendrait plus tard...

Avelino – C'est vrai. Il s'arrêterait pour fumer. Pour allumer le feu. Un enfant se blesserait. Ça, c'est le rythme du village. (Tau-repang et al., 2019, p. 80)

L'anthropologue Pedro Cesarino, également présent sur scène, illustre parfaitement cette idée d'un rythme discontinu, fait de ruptures et de silences, dans *L'attrapeur d'oiseaux* (2022), une fiction dans laquelle le protagoniste, un anthropologue, cherche obsessionnellement à connaître la fin d'un récit mythique, jusqu'à ce qu'il soit incorporé dans le mythe lui-même. Elle révèle un rapport différencié à l'espace et au temps et introduit une nouvelle compréhension du mythe actualisé. Dès lors, nous pouvons nous interroger sur la manière la plus appropriée de traduire littérairement d'autres façons d'être au monde.

En 2019, la pièce cherche à donner une visibilité à la littérature indigène, une « jeune littérature », en termes de reconnaissance sur la scène nationale et dans le corpus littéraire et éditorial brésilien actuel, même si 100 ans se sont écoulés depuis que la Semaine d'Art Moderne (1922) a lancé le mouvement moderniste, un mouvement révolutionnaire, qui s'est cristallisé autour de l'imaginaire indigène, à travers Macunaíma, présenté comme « le héros de notre peuple »

(1928), le *Manifeste Anthropophage* d'Oswald de Andrade (1928), et le non moins emblématique *Abaporu* (1928), peint par Tarsila do Amaral pour Oswald de Andrade¹⁰.

Des chercheurs, tels que Fábio Almeida de Carvalho (UFRR) et Marco Antonio Gonçalves (UFRJ), explorent respectivement les multiples résurgences littéraires et anthropologiques du mythe de Makunaima jusqu'à nos jours. Nous observons un double mouvement, entre perpétuation de la mémoire et renouvellement esthétique.

Je ne citerai ici que quelques œuvres qui illustrent ces tendances : *Panton pia' : A História de Macunaima* (Fiorotti ; Flores C., 2019) présente la version collectée de la narration de Clemente Flores¹¹, héritier de son père. Il est intéressant de noter qu'il intègre la présence et la parole des auditeurs qui l'entourent, créant une interaction avec la modernité. Ainsi, les changements introduits dans l'alimentation provoquent un commentaire négatif teinté de la nostalgie d'une époque révolue. Une scène où les jeunes garçons cherchent de la nourriture lui inspire cette digression :

106

Puis ils ont voulu lui tirer dessus avec une flèche pour le manger, parce que nous, nous aimons manger des petits oiseaux tués à la sarbacane. J'aimais bien. Pas maintenant, maintenant je mange du poisson, du poisson congelé, transformé, un mauvais, très mauvais aliment. (Fiorotti ; Flores, C., 2019, n.p.)

L'orthographe du nom apparaît également sous deux formats : Macunaima, sur la couverture, et Makunaima dans le récit, qui présente une version bilingue. Est-ce intentionnel ?

Un autre exemple est le livre *Makunaimã Taanii / Presente de Makunaimã* (2020). L'auteur, Kamuu Dan Wapichana, a recours au personnage mythique pour raconter une histoire morale et politique.

10 Le tableau a intégré la collection du Musée d'Art latinoaméricain de Buenos Aires (MALBA).

11 Clemente Flores (conteur) est le frère de Manoel Flores (également conteur) et l'oncle de Mário Flores (illustrateur de l'ouvrage).

Il rapporte les conséquences désastreuses du contact avec le monde blanc, dues à l'abandon des semences de maïs indigènes, offertes par Makunaimã à son peuple, dédaignées au profit des semences étrangères. Cela provoque une rupture au sein du village, motivant le départ du chaman. Mais les graines, inadaptées, deviennent rapidement improductives, apportant la désolation. Le chaman, discrédité pour être resté fidèle à la tradition, restaurera la paix et l'abondance au sein de la communauté.

Dans cette tradition millénaire, estimée à 4 000 ans, selon Cristino Wapichana (Wapichana *apud* Munduruku ; Torres, 2016), les narrateurs cèdent la place à leurs descendants, héritiers en ligne directe de leur parole ou héritiers par filiation intellectuelle, dans un scénario de retrouvailles avec leurs origines.

C'est le cas de la poétesse et critique Julie Dorrico, auteure de *Eu sou Macuxi e Outras Histórias* (2019) ainsi que de la poétesse macuxi Sony Ferseck, fondatrice de la maison d'Édition Wei, qui a publié les récits recueillis dans le cadre du projet Pantan Pia', dont fait partie *Macunaima* (Fiorotti ; Flores, C., 2019).

107

Le chaman Akuli et son fils, Akuli-mumu (présent par le biais de l'enregistrement diffusé), ne furent pas informés de l'édition de leurs récits. Son petit-fils, Avelino, présent sur scène, a appris l'existence de l'édition vénézuélienne en espagnol (Koch-Grünberg, 1981-1982) par un anthropologue, dans les années 1990, mais sans avoir accès au livre qui, bien que sans importance apparente, a commencé à hanter ses nuits blanches.

La suprématie du livre incarne le rapport hiérarchique et oppresseur qui rabaisse les cultures de l'oralité : « Le livre n'est pas le destin naturel du Pandón », dit Deborah, la commissaire (Taurepang et al., 2019, p. 54), mais il peut être réducteur. Le récit appelé « Pandón », en langue macuxi, est né et se renouvelle dans l'imaginaire du narrateur, qui le reproduit, l'actualise et l'enrichit grâce à une gestuelle riche ; tandis que le livre fixe le récit et le nécrose sur ses

pages codifiées. « Le livre est un piaimã », dit Ariel, le philosophe-poète (Taurepang et al., 2019, p. 55) c'est-à-dire « un dévoreur », porteur des valeurs et des maux de la civilisation occidentale, comme la religion qui, en interdisant des rites, comme l'usage du tabac, contribue à la déculturation des peuples autochtones.

Les héritiers de Makunaima, une perspective de restauration

Jaider Esbell se considère comme le « Petit-fils » de Makunaimî (Esbell, 2019) ou Makunaima (Esbell, 2018a), tout au long de sa trajectoire, il cherche à rétablir le dialogue avec ses racines et cela passe par le fait d'inverser l'image du « héros sans caractère » Macunaíma, figure littéraire créée à partir de la figure mythique, Makunaimã. Il confesse : « re-caractériser notre héros exige la matière de tout ce qui nous entoure » (Esbell, 2019). La fin justifie les moyens.

108 Petit-fils, petite-fille, fille ou mère de Makunaima, ou de Wei, le soleil (entité féminine pour les Macuxi), Jaider Esbell, et les poétesses Julie Dorrico et Sony Ferseck, revendiquent leur identité et leur place dans le monde à partir de la réaffirmation de leur filiation directe avec le héros, créateur du monde au moyen d'une affirmation artistique qui revêt un caractère politique :

Au pays de Makunaima
Je suis une femme Makuxi
Je suis fille et mère de Roraima. (Ferseck, 2022, p. 51)

Sony Ferseck dans *Weiyamî - mulheres que fazem sol* (2022) revendique le lien étroit avec la genèse, la terre (figure maternelle et féminine) et avec le mythe comme identité.

Jaider Esbell, dans *Terreiro de Makunaima. Mitos, lendas e estórias em vivências* (2012), raconte une partie de son histoire

personnelle dans le mythe, qui incarne cette incorporation du héros omniscient :

Un jour, Makunaima monta très haut et de là, il vit différentes personnes couleur de poussière. Makunaima effrayé est descendu, et rassemblant tout le monde, il leur dit : d'autres personnes viennent jouer. Mais ils n'y croyaient pas. Bientôt, les hommes couleur de poussière arrivèrent par le fleuve, mais ils ne voulaient pas jouer. Ils voulaient explorer le village. Certains membres de la tribu se sont enfuis, d'autres sont restés et ont souffert, d'autres ont été emmenés ailleurs. (Esbell, 2012, p. 9)

Julie Dorrico, auteure de l'ouvrage poétique *Eu sou macuxi e outras histórias*, déclare : « Je suis la fille de Makunaima, qui a élevé ma grand-mère » (Dorrico, 2019, p. 17). Elle pointe une disjonction temporelle, une rupture dans la généalogie qui est aussi une part de son histoire. L'affirmation, reprise à la fin de l'ouvrage, matérialise le chemin parcouru dans la construction d'une identité à partir d'un vide, d'un déchirement :

Quand Makunaima m'a trouvé
J'étais sur l'asphalte stérile de la vie.
En rêve, il m'a appelé !

Quand Makunaima m'a trouvé, il s'est exclamé :
- Il était temps !
J'ai acquiescé. (Dorrico, 2019, p. 100)

Cette rencontre provoquée par le héros peut faire écho à la conception exposée par Jaider Esbell dans un essai hybride, *Makunaima, mon grand-père en moi !* (2018a). Pour Esbell, le héros est volontairement allé à la rencontre de Mário de Andrade, et s'est jeté sur la couverture du livre, assurant ainsi la pérennité du mythe et de sa personne, même dépouillée de ses attributs. Jaider le ressuscite à son tour, dans sa dimension mythique, opérant une circulation ininterrompue, et un va-et-vient entre diverses temporalités. La lecture

de ce texte-manifeste proposée par Mibielli, Campos et Jobim (2019, p. 37) avance que ces incursions dans différents espaces-temps, propres aux divinités, se trouvent déjà dans les pages de Mário de Andrade, « dans la dégéographisation¹², le mélange de légendes, de mythes et de langues » qui représentent littérairement le chaos.

Jaider Esbell interprète la dé-caractérisation du héros comme un sacrifice consenti par le grand-père mythique au nom de son peuple. Et l'artiste, à son tour, incarne le mythe en devenant membre de la généalogie, petit-fils, puis père, ressuscitant artistiquement son grand-père, dans une logique décoloniale.

Le processus qui consiste à renouer avec ses origines ou « ressurgimento¹³ » (de Julie, Jefferson, Jaider, Sony...) est un parcours ardu et décourageant. C'est un chemin de guérison facilité par l'intervention du héros. L'appartenance au clan restaure la confiance et l'estime de soi qui renforcent l'identité du sujet.

Conclusion : la pièce comme *taren*, rituel de guérison

110

Fabio Almeida de Carvalho décrit le *taren* (*taremurú, taremu*) qui se présente comme « un instrument verbo-rituel », un rituel magico-religieux qui a pour but d'harmoniser les forces contraires par le biais du récit, du chant et de l'invocation et de favoriser l'équilibre cosmique. Il reprend les éléments de la description de Salazar (*Los pemones y su código ético*, 2001, p. 50-51) que nous reproduisons (Carvalho, 2012, p. 406).

Il existe divers types de *taren*, en fonction des nécessités qui se présentent. Il consiste à identifier et à guérir le mal.

Il se subdivise en quatre moments distincts et complémentaires : le premier constitue la présentation narrative ou l'histoire de l'origine du mal, suivie de la présentation de son contraire,

12 Le néologisme est de Mário de Andrade.

13 Résurgence qui amène à la métaphore de l'eau employée par Jaider Esbell plus haut.

dans une espèce de séquence narrative qui contient l'antidote du mal. Ces deux moments initiaux sont dénommés le *panton* ou plus spécifiquement *ékaré*, termes qui peuvent être traduits par 'l'histoire des Anciens' ou le 'récit du commencement'. Les étapes de la présentation narrative suivent le *teremú* (le chant), lorsque le mal a été identifié, son contraire peut alors être retiré par l'intermédiaire d'un chant solennel qui fonctionne comme élément destructeur de l'origine du mal. Enfin, l'*esesati*, désigne l'acte d'invocation et l'appropriation des noms des porteurs des pouvoirs de guérison. Voilà le contexte dans lequel surgissent le récit et le chant qui l'accompagne parfois et dans lequel conter et chanter revêtent des fonctions importantes et véhiculent des valeurs vitales pour les individus de la région Circum-Roraima. (Salazar *apud* Carvalho, 2012, p. 405-407)

Le schéma reproduit la structure dramatique de la pièce *Makunaimã : o mito...* de l'identification du mal, à la réflexion collective sur les éléments susceptibles de changer les choses. L'acte d'encenser, réalisé sur scène par Jaider, rappelle le caractère religieux des origines du théâtre et sa valeur de catharsis, qui en grec signifie purification, individuelle et collective des passions. Les récits reproduisent l'histoire de la genèse et de la compréhension du monde de ces peuples. Le chant de Iara, qui entonne d'abord une mélodie composée avec le texte de Mário, puis avec le récit d'Akuli, compte parmi les étapes de ce cérémonial de guérison, opposant les contraires, afin de rétablir l'harmonie personnelle et collective. Il opère le lien entre la réalité et la dimension cosmique. Il intègre également le Macunaíma moderniste dans l'univers cosmologique comme l'un des leurs, tandis que Mário de Andrade s'efface pour regagner son temps.

Daniel Munduruku dit : « L'écriture est une technique, elle doit être parfaitement maîtrisée afin de l'utiliser en faveur des peuples autochtones. » (Munduruku In: Shaker, 2011, p. 60-61). Cristino Wapichana y voit une « arme au service des peuples autochtones ».

C'est ce que cherchent à être la littérature et l'art indigènes, qui se renforcent de plus en plus, comme des rituels de guérison pour briser le cycle des binarismes primaires, harmoniser le cosmos et restituer la parole perdue du temps où même les oiseaux parlaient, comme le représentent les tableaux de Jaider Esbell qui, en accompagnant le cérémonial, donnent image et corps aux entités invisibles de la création *pemon*, présentes dans les mots des conteurs.

RÉFÉRENCES

CARVALHO, Fábio Almeida de. Makunaima/Makunaíma, antes de Macunaíma. **Revista Crioulo**, n°5, 2009, n. p.

_____. Makunaima: Um herói a serviço da ordem social. **Revista Crítica Literária Latinoamericana**, Año XXXVIII, N°75, Lima-Boston, 1° semestre de 2012, pp. 397-417. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/i23630580>>. Acesso em 24 maio 2022.

112

ANDERSON, Benedict. **Imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme**, Paris: La Découverte, 2006.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter; edição crítica**, Telê Porto Ancona Lopez (coord.) 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

_____. **Macounaíma** ou le héros sans caractère, Trad. Jacques Thiériot, Paris: Éditions Flammarion, 1977.

BOPP, Raul. **Putirum**. S.L: Editora Leitura, 1968.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Le regard du jaguar**. Bordeaux : Édition la Tempête, 2021.

CAVALCANTI, Proença. **Roteiro de Macunaíma**, 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INI, 1974.

CESARINO, Pedro. **L'attrapeur d'oiseaux**. Paris : Rivages, 2022.

DANNER, Leo; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando. Decolonialidade, lugar de fala e voz-práxis estético-literária: reflexões desde a literatura indígena brasileira. **Alea**. Rio de Janeiro, vol. 22/1, jan-abr. 2020, p. 59-74.

DORRICO, Julie. **Eu sou Macuxi e outras histórias**. Gustavo Caboco (Il.), Nova Lima: ed. Caos e Letras, 2019. Cristino Wapichana. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa641363/cristino-wapichana>>. Acesso em: 01 jun. 2022. Verbetes da Enciclopédia. Entrevista. Cristino Wapichana. In: YUNES Eliana; MONTEIRO Melissa (org.). Taína: Literatura infantil e juvenil de etnias indígenas brasileiras. **Revista Cátedra Digital**. vol.4, N°5, PUC Rio de Janeiro. Disponível em: < <https://revista.catedra.puc-rio.br/>>. Acesso em 01 jun. 2022.

ESBELL, Jaider. **Jaider Esbell**. Sérgio Cohn e Idjahure Kadiwel (Org.). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018 (Coleção Tembetá).

_____. **Autodecolonização – uma pesquisa pessoal no além coletivo**. 9 de agosto de 2020. Disponível em: < <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/08/09/auto-decolonizacao-uma-pesquisa-pessoal-no-alem-coletivo/>>. Acesso em 30 maio 2022.

_____. Makunaima, o meu avô em mim! **Iluminuras**, Porto Alegre, v19, n 46, p. 11-39, jan/jul, 2018a. Disponível no site:< <https://doi.org/10.22456/1984-1191.85241>>. Acesso 02 maio 2022.

_____. **Passo a passo Makunaima**, 26 fev. 2019. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/02/26/passa-a-passo-makunaima/>>. Acesso, 30 maio 2022.

_____. **Terreiro de Makunaima. Mitos, lendas e estórias em vivências**. Belém: Ed. Cromos, 2012.

FERSECK, Sony. **Weiyamî - mulheres que fazem sol**. Georgina Sarmiento (Il.). Boa Vista, RR: Wei Editora, 2022.

FIOROTTI, Devair Antônio; FLORES, Clemente. **Panton pia': A história de Macunaima/ Makunaimü Pantonü**. Mário Flores (Il.). Boa Vista: Wei, 2019.

GANDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da Terra do Brasil: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil**. [1826] Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Vom Roroima zum Orinoco, Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913...** Berlin: D. Reimer, etc. In-4°, pl., cartes, Vol. 1-5, 1911-1928.

_____. **Del Roraima al Orinoco** [trad. del alemán de F. de Ritter,

Rev. por A. J. Gómez] Caracas: Ernesto Arminato, 1981-1982, 3 vol.

KRENAK, Ailton. A semana de 22. O antes e o depois. **Le Brésil en Question**, 22/03/22, a convite do Crepal/CRIMIC/ Centre Roland Mounier. Disponível em: <<https://crimic-sorbonne.fr/manifestations/le-bresil-en-questions-ailton-krenak-a-semana-de-22-o-antes-e-o-depois/>>. Acesso em 02 jun. 2022.

_____. **Encontros**. Organização de Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de excessão, política de morte**, Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIBIELLI, Roberto; CAMPOS, Sheila Praxedes Pereira; JOBIM, José Luís. Jaider Esbell, Makunaima/Macunaíma e a arte/literatura indígena, **Revista de literatura comparada**, n.38, 2019, p. 33-40.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. Narradores de Makunaimã no palco da Literatura indígena contemporânea: teatro polifônico noventa anos depois de Macunaíma. In: CAVALHEIRO, Juciane dos Santos; DE ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues; DA SILVA, Allison Marcos Leão (Org.). **Amazônias. Literatura, Histórias e outras invenções**. Rio Branco (Acre): Nepan Editora; Edufac, 2020.

114

MUNDURUKU, Daniel. Literatura indígena o tênue fio entre a escrita e a oralidade In: SHAKER, Artur. **Por dentro do escuro, Mitos do povo xavante**. Il. Cynthia Cruttenden. São Paulo: Global, 2011, p. 60- 612.

MUNDURUKU, Daniel; TORRES, Júnia. Cristino Wapichana – culturas indígenas. Mekukradjá – Círculo de Saberes de Escritores e Realizadores Indígenas. **Itaú cultural**. São Paulo/SP, 2016. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/cristino-wapichana-culturas-indigenas>>. Acesso em 02 jun. 2022.

RODRIGUES, Carolina (prod.). Cristino Wapichana. Histórias de contador. **Itaú cultural**, 2016. 9:18 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=125s5YEc7yo>> Acesso em 01 jun. 2022.

WAPICHANA, Kamuu Dan. **Makunaimã Taanii / Presente de Makunaimã**. Trad. Nilzimara de Souza Silva; Jaú (Il.), Brasília: Aua editorial, 2020.

WILLIAM, Rodney. **L'appropriation culturelle**, Paris : Éditions Anacaona, 2019.

La vocation antropophage de la littérature brésilienne : De la sauce machadienne aux variantes postmodernes

Eduardo F. Coutinho¹

Bien que l'idée d'appropriation et, par conséquent, de transformation de la production littéraire ou culturelle, d'une manière générale, du colonisateur européen n'ait atteint une signification expressive au Brésil qu'avec l'éclosion du mouvement moderniste, elle était présente dans le pays bien avant, ayant d'ailleurs trouvé une formulation théorique avec Machado de Assis et sa «théorie de la sauce», et a permis de développer par la suite toute une tradition se manifestant non seulement dans la production artistique mais aussi dans les différents courants théorico-critiques survenus dans le contexte euro-nord-américain et importés par notre milieu intellectuel et universitaire.

115

Nous savons que dans tout processus d'importation d'idées, l'élément importé doit passer par une sorte de transformation lorsqu'il est transporté vers un autre contexte, mais le degré de cette transformation oscille considérablement selon le contexte de réception, se limitant, dans certains cas, à une simple adaptation, alors que dans d'autres cas il est soumis à une véritable rupture, donnant naissance à des formes esthétiques et des formulations théoriques fortement distinctes de l'original tout en gardant des marques identifiables aussi bien de celles-ci que d'autres formes ou expressions locales préexistantes du contexte auquel elle ont été

¹ Professeur émérite de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro

transportées. Ayant surgi du fait d'un processus de colonisation de plus de trois siècles, qui peut être encore ressenti, mais sans être de la même matrice, en termes économiques et culturelles, la littérature brésilienne s'est toujours caractérisée par une forte tension entre la simple incorporation de la tradition européenne et la tentative d'en construire une nouvelle, fondamentalement imprégnée d'une texture locale, bâtie par l'humus de la nouvelle terre. Ces deux tendances ont toujours alterné tout au long de l'histoire de la production littéraire brésilienne et n'ont jamais été complètement abandonnées, mais la recherche d'une identité propre et l'effort de création d'une tradition locale remplaçant celle européenne sont devenus tellement significatifs qu'ils ont été connus de la critique comme une espèce de conscience croissante de l'idée de «brésilianité». Le développement de cette conscience a eu lieu durant la période coloniale, mais a acquis davantage d'importance durant le XIX^{ème} siècle, pendant la période post-indépendantiste et s'est consolidé au XX^{ème} siècle, avec la naissance du mouvement moderniste.

116

Durant la période de la colonisation, les productions littéraires parues au Brésil étaient pratiquement des prolongements de la littérature portugaise, à travers laquelle ont été introduites des valeurs classique, des techniques littéraires et des modèles esthétiques qui étaient adaptés au nouveau milieu. Cependant, on pouvait déjà constater à cette époque un désir de création de quelque chose de nouveau, doté des caractéristiques de la nouvelle terre. Et la première grande affirmation de cet état d'esprit se manifeste alors dans l'art baroque, présent par exemple dans la prose et la poésie de la période du «ufanisme²», dans la poésie régionaliste et satirique de Gregório de Matos, dans les exhortations du Père Vieira³ et dans

2 En portugais : ufanismo : patriotisme excessif, nationalisme exagéré ayant une connotation péjorative.

3 Antonio Vieira (1608 – 1697) était un prêtre jésuite portugais, écrivain et prédicateur de renom

les productions des académies littéraires. L'un des aspects plus proprement dits du baroque, en général, est la fusion des opposés et les contradictions émergentes de ces oppositions ont rencontré un terrain fertile au Brésil, en raison des tensions préexistantes entre la tradition européenne et l'aspiration à une tradition native. En conséquence, le style baroque est devenu une espèce de *modus vivendi* dans le pays, situé à la base du processus de métissage qui a été l'un des traits les plus caractéristiques de la culture brésilienne.

Le XVIII^{ème} siècle, marqué dans la littérature et dans les arts par l'arcadisme, a été une période de grande importance dans la constitution d'une phase de transition et de préparation à l'indépendance. À la conscience de la propriété terrienne, à la lutte des «bandeirantes⁴» pour l'expansion des frontières et à la défense contre l'envahisseur, a succédé un sentiment de nationalisme remplaçant la préoccupation nativiste antérieure. C'est alors que surgit le personnage de type local, produit du métissage et que la langue est perçue comme distincte du portugais européen aussi bien dans la prononciation et l'intonation que dans le lexique et la syntaxe. La production littéraire la plus significative de cette période présente une forte contradiction : la période dénommée «Escola Mineira», mouvement d'origine européenne, mais déjà impacté par un certain accent local, et en même temps, l'apparition de personnes comme Basílio da Gama et Santa Rita Durão, dont les poèmes les plus représentatifs font ressortir la figure de l'indigène. En ce qui concerne le premier, dans son oeuvre *O Uruguai*, non seulement il le dépeint avec un point de vue assez favorable, marqué par un ton clairement épique, mais il lui confère aussi le rôle de protagoniste.

117

La période de l'arcadisme a joué un rôle important dans la mesure où elle a renforcé la tendance précédente de recherche

4 Les "bandeirantes" sont des aventuriers qui, à partir du XVII^{ème} siècle, pénétrèrent à l'intérieur du Brésil à la recherche de richesses minières ou d'indigènes à réduire en esclavage

de l'affirmation locale, mais ce n'est qu'au siècle suivant, avec l'avènement du romantisme, immédiatement après l'indépendance du pays, que la préoccupation envers la terre brésilienne a atteint une dimension plus importante. Importé du milieu intellectuel et artistique européen, et calqué sur des idées nationalistes et dans l'esprit révolutionnaire du changement de *statu quo*, le mouvement romantique a conquis un vaste espace au Brésil, cependant doté d'un visage propre. Dans le nouveau contexte, les idéaux amenant les Européens à se tourner vers le passé à la recherche de mythes qui leur donneraient une dignité en tant que nations en voie de consolidation dans le cadre politico-économique de l'époque, ont donné naissance à un volet littéraire particulier ayant un élément natif – l'amérindien – pour figure centrale, représentative d'un supposé passé glorieux; et l'esprit révolutionnaire, également présent dans l'idéologie européenne, a trouvé une expression au Brésil dans la lutte pour l'abolition de l'esclavage. Ce sont ajoutés à ceci le développement, dans le pays, d'une rupture avec l'obligation de la tradition portugaise et l'affirmation d'une nouvelle sensibilité, représentée par l'expérimentation de diverses formes esthétiques.

118

La période appelée réaliste, succédant à la période romantique et coïncidant au Brésil avec l'évolution d'une société bourgeoise, industrielle et tournée vers des intérêts d'ordre scientifique et matériel, a été caractérisée dans la littérature, par la substitution de la subjectivité romantique, par la recherche de la précision et de l'objectivité scientifiques, et s'est surtout exprimée à travers deux grands courants : l'un de caractère social, tourné vers les centres urbains et les sujets contemporains et l'autre, de caractère régionaliste, comportant un accent sur la couleur locale et l'importance de la terre, qui constituait son principal personnage. Ces deux tendances, bien que provenant aussi du milieu intellectuel européen, ont été bien accueillies dans le nouveau contexte. Elles y ont même développé des différences importantes, mais leur plus grand rôle dans la littérature

brésilienne a été de permettre l'exacerbation de la discussion autour de la vieille polémique entre l'importation d'idéaux esthétiques européens et l'affirmation d'une production nationale.

C'est dans ce sens que Machado de Assis, l'écrivain le plus en vue de l'époque et, jusqu'à ce jour, le plus important représentant de la littérature brésilienne, a exposé dans un texte critico-théorique, centré autour de la figure de Antônio José, le Juif, une réflexion, connue plus tard comme sa «théorie de la sauce». En affirmant dans ce texte que, dans le processus de création esthétique, «il est possible d'aller chercher les épices d'autrui mais c'est pour les ajouter à sa propre sauce» (Coutinho, A, 1990, p.44), Machado a clairement exposé non seulement son *ars poetica*, tout comme sa position vis-à-vis de l'importation de modèles étrangers dans la création littéraire et dans la construction d'une littérature brésilienne. Pour Machado, la matière première peut venir de n'importe où, mais c'est au bon artiste que revient la tâche de la transformer, de la transfigurer, de lui donner une empreinte particulière, grâce aux épices mêlées à la sauce qu'il a élaborée. De la même façon, l'artiste peut s'approprier une production étrangère, mais en le faisant, il doit créer un filtre critique qui rendra le produit différent de l'original.

En réfléchissant à ces questions, au-delà de sa position explicite contre certains érudits du romantisme qui l'avaient précédé et qui croyaient que pour produire une littérature authentiquement nationale il fallait y introduire des aspects déterminés de forte couleur locale – fait sur lequel il est revenu dans son essai classique «Nouvelle de la littérature actuelle brésilienne : instinct de nationalité», dans lequel sont dévoilées la superficialité de ce moyen et sa subordination à ce qu'il nomme «l'instinct de nationalité» – Machado formule de manière synthétique l'opposition entre le propre et l'étranger qui a toujours été présente dans la littérature brésilienne depuis ses premières productions. Il anticipe en grande partie ce qui deviendra, des dizaines d'années plus tard, l'un des

principaux étendards du mouvement moderniste : l'anthropophagie. Il est vrai qu'avant Machado, Alencar avait déjà fait référence à un certain «sentiment intime» qui, selon lui, «oriente les actes, paroles, réactions, comportement des personnages, lesquels ne pourraient donc apparaître en un autre temps ou lieu» (Coutinho, A., 1968, p. 168), mais c'est Machado qui donnera vie à l'idée, dans son célèbre essai, en déplaçant les aspects de spécificité vers le domaine de l'esprit, ou, selon ses propres mots, de l'instinct.

120 La période qui a suivi Machado a été marquée par une grande préoccupation d'interprétation pour la réalité sociale, ethnique et culturelle brésilienne et pour la compréhension des valeurs de la brasilianité, des traits qui ont préparé le terrain à la Semaine d'Art Moderne, jalon du modernisme. À l'époque romantique, l'idéal de la littérature nationale s'était identifié à la figure de l'indigène, à sa cosmogonie, à ses coutumes et légendes, à son mode de vie. Dans une phase ultérieure, avec une tonalité nettement régionaliste, d'autres parents s'y sont ajoutés, comme le sertanejo, le caboclo, le cangaceiro, mais l'amérindien n'a pas perdu sa représentativité, et a repris une place de choix dans le modernisme. De même, l'éventail des sujets s'est élargi et la littérature a commencé à embrasser de manière plus expressive des aspects qui étaient auparavant plus souvent réservés aux productions populaires. Il n'est pas étonnant que le modernisme, malgré son esprit révolutionnaire, ait repris dans sa conception artistique certains des aspects essentiels des moments précédents de la production littéraire brésilienne, notamment la période romantique.

En tant que mouvement englobant toutes les sphères de l'art et de la production intellectuelle, le Modernisme s'est approprié des aspects variés des divers courants de l'avant-garde européenne alors en vogue, plus particulièrement le Futurisme, le Cubisme, le Dadaïsme, l'Expressionnisme et le Surréalisme. En introduisant dans le processus un filtre critique, il a sélectionné ce qui était en rapport

avec le contexte brésilien, fusionnant tous ces éléments et produisant quelque chose ayant un caractère propre et venant constituer l'ensemble de principes de la nouvelle *ars poetica*. Mais il ne s'est pas arrêté là. En construisant ce nouveau modèle, ses membres ont également porté un regard critique sur la tradition littéraire du pays, précepte de la période romantique - peut-être la plus importante jusqu'alors dans le processus de recherche d'identité culturelle - et ont trouvé dans l'œuvre des «indianistes» Gonçalves Dias et José de Alencar, et plus précisément chez le premier avec son poème «I-Juca Pirama», la métaphore devenue le sceau de leurs préoccupations : celle de l'anthropophage qui, dans ses célébrations de victoire de batailles, ne mangeait que la chair des forts, car l'acte de manger permettait l'assimilation des valeurs de l'individu dévoré. Ainsi, l'idée d'anthropophagie, qui était pour les Européens l'aspect le moins acceptable des cultures natives du continent américain est relativisée en se révélant comme une valeur positive de la culture amérindienne, pratiquée à travers un rituel caractérisé d'une manière sacralisée.

121

Cette vision de l'anthropophagie en tant que double concept, dans la mesure où elle agit à la fois sur les contributions étrangères et sur l'héritage même de la culture brésilienne, rompant avec la vieille dichotomie entre l'intégration indiscriminée de modèles européens et l'expression d'un «autochtonisme» axé sur l'environnement local, a acquis, à cette époque, une grande visibilité dans le domaine de la littérature et des arts, mais a également occupé une place importante dans les domaines de la théorie et de la critique. Et ce qui est encore plus intéressant : elle a trouvé un parallèle assez éloquent en Amérique hispanophone dans des mouvements contemporains tels que le créationnisme, de Huidobro et l'ultraïsme de Borges, et dans des conceptualisations telles que l'alluvionnement de la culture hispano-américaine, d'Uslar Pietri, de l'universalisme de l'intelligence américaine, d'Alfonso Reyes, de la «culture bâtarde», de Martinez Estrada, issue de contributions hétéroclites, d'une superposition

de cultures en constante recherche d'unicité, de Leopoldo Zea, du "protoplasme d'incorporation", de Lezama Lima, du cannibalisme, de Fernández Retamar, et du "réalisme merveilleux", de Carpentier, sans parler de celle de la transculturation de l'univers culturel latino-américain, de Fernando Ortiz, appliquée plus tard à la littérature par Ángel Rama.

Tenant pour tout à fait représentatif de ce groupe le cannibalisme de Fernández Retamar, présent dans son classique *Caliban*, que Fredric Jameson a considéré comme l'équivalent latino-américain de l'*Orientalisme*, d'Edward Said (Retamar, 2005, p. 27), l'essai du *scholar* cubain part de la relecture critique du personnage shakespearien de *La Tempête*, symbole de la terre conquise et colonisée, alors considérée comme un élément positif, pour affirmer non seulement la différence latino-américaine, mais surtout la nécessité de penser le continent depuis la perspective des dominés, en attirant l'attention sur les diverses formes d'inégalité présentes, de manière insoutenable, sur le continent. Dans le processus, au-delà de l'inversion de la représentation, par l'identification de Calibán à la figure du cannibale, dont il est un anagramme⁵, l'essayiste s'approprie, comme dans la pièce de Shakespeare, le langage du dominateur pour le contester et se rebeller contre lui, instaurant une nouvelle *Weltanschauung*, qui s'annonce, dans une sorte de décolonialité *avant la lettre*⁶, comme la seule possibilité de véritable auto-affirmation. Assumer notre condition de Calibán, pour Fernández Retamar, «implique de repenser notre histoire depuis *l'autre côté*, depuis *l'autre* protagoniste⁷» (2005, p. 52).

Tout comme le cannibalisme de Fernández Retamar, l'idée de transculturation, apportée à la littérature par Ángel Rama, a également occupé une place importante dans la recherche de constitution

5 Ndt : Cannibale est, en espagnol, canibál, anagramme de Calibán

6 En français dans le texte

7 Otro : en espagnol dans le texte

de ce que l'on dénomme depuis plus récemment «géoculture latino-américaine», abordant les problèmes et situations du continent à partir d'un regard localisé, ou mieux encore, du propre *locus* d'énonciation du chercheur. Surgi en opposition à la notion d'acculturation, où, lors du choc des cultures, l'une supplante l'autre, entraînant l'assimilation de la moins puissante par la plus forte, le concept de transculturation se traduit par un processus dans lequel les deux parties de l'équation sont modifiées et d'où émerge une nouvelle réalité, composée et complexe, qui n'est ni la simple agglomération mécanique de caractères, ni simplement une mosaïque, mais un phénomène nouveau, original et indépendant. Le concept a été élaboré, selon la vision de Rama, grâce à une double démonstration : d'une part, il implique que la culture présente dans la communauté latino-américaine soit composée de valeurs d'idiosyncrasie, actives depuis des époques lointaines et, d'autre part, il réitère l'énergie créatrice la mouvant. En effet, il s'agit d'une force agissant avec désinvolture tant sur son héritage particulier que sur les contributions provenant de l'extérieur, tant dans la sphère de la littérature elle-même que dans celle des discours théorico-critiques, en homologie directe avec l'anthropophagie de Oswald de Andrade.

123

Il est vrai que, dans le champ du discours théorico-critique au Brésil, l'habitude d'importer des théories apparues en Europe et plus récemment aussi en Amérique du Nord, sans conscience des différences entre les contextes de production et de réception, continue d'occuper une place importante, surtout dans le milieu universitaire, mais on observe déjà une préoccupation, d'ailleurs assez forte, avec l'élaboration des différences existantes entre les deux contextes et la nécessité de modifier ce discours de manière à ce qu'il puisse avoir une certaine efficacité ou réceptivité dans le nouvel espace. L'appropriation de théories ou de courants philosophiques qui arrivaient au Brésil auparavant et étaient simplement appliqués à la nouvelle réalité, comme s'ils étaient universels, connaît maintenant une

approche critique assurant à ces réflexions une inclination propre. Et cette vision critique n'est pas seulement responsable de la place que le Modernisme a occupée dans le paysage de la littérature brésilienne, dont il est devenu un moment clé, mais elle lui a aussi assuré une dimension qui l'a projeté au-delà de ses propres frontières. Le mouvement a atteint toutes les formes d'expression artistique dans le pays, tout comme les différents domaines de la connaissance et même la propre vie quotidienne de la population brésilienne.

Associant une forte innovation esthétique, qui a atteint diverses formes d'expression et le souci constant de formuler sa profession de foi dans des textes théoriques, souvent sous la forme de manifestes, le Modernisme s'est répandu dans l'ensemble du pays dans les décennies qui ont suivi la Semaine de 1922⁸, se divisant en différents groupes hétérogènes mais tous tournés vers l'idéal de transformation de l'ambiance dominante. Ce qui importait à ses représentants était la conscience qu'ils avaient développée des différences caractérisant le pays et la projection de ce qui leur était propre dans le contexte de la civilisation occidentale. Et la décentralisation, qu'ils ont opérée sur la position innovante défendue, a conduit à une valorisation non seulement de la composante régionale mais aussi de la tradition populaire et folklorique, y compris la production de groupes ethniques et culturels comme les amérindiens et les afro-brésiliens, déjà assez forte à l'époque et a anticipé en grande partie des aspects qui deviendront dominants par la suite, avec l'avènement de l'épistémè postmoderne.

La période qui a suivi le Modernisme, la seconde moitié du

8 La Semaine d'Art Moderne ou « Semaine 22 » (“Semana 22”), est une manifestation artistique, dans les domaines de la [poésie](#) et de la [littérature](#), de la [peinture](#), de la [sculpture](#) et de la [musique](#), organisée du [13](#) au [17 février 1922](#) au [Théâtre municipal de São Paulo](#). Cet événement est considéré comme fondateur et représentatif, au [Brésil](#), de l'émergence, dans les [années 1920](#), du [Modernisme brésilien](#),

XX^{ème} siècle, n'est pas restée à l'écart de la tendance qui prédominait alors dans le contexte occidental en général et qui a été désignée par la critique comme post-moderne. Entre-temps, là aussi, et peut-être plus que jamais, les différences brésiliennes en rapport avec les caractéristiques les plus significatives de la production littéraire et culturelle du pays se sont fait sentir. Il est vrai qu'il existait des aspects justifiant un rapprochement de la littérature brésilienne de cette période avec la littérature américaine et européenne, comme, par exemple, le remplacement d'une logique dichotomique, à caractère excluant, par une autre, paradoxale, où des opposés coexistent en tension et avec la présence constante d'un éclectisme audacieux aspirant à la pluralité. Mais on ne peut nier qu'il y en a eu d'autres, considérés comme propres au post-modernisme, qui étaient déjà présents, ayant joué un rôle important dans le Modernisme brésilien, comme le mélange de l'érudit et du populaire et la coexistence de l'esthétique et du politique. Ces derniers aspects ont été accentués dans le Post-Modernisme brésilien, donnant lieu à une sorte de dialectique entre continuité et rupture et conduisant indéniablement à la reconnaissance qu'il est impossible d'aborder la question en laissant de côté ses caractères distinctifs.

125

Tout comme à une époque antérieure, l'ère post-moderne a été marquée par une prolifération de courants critiques et théoriques façonnant la vision du monde de l'époque et beaucoup de ces courants ont laissé des empreintes importantes dans le contexte culturel brésilien, où ils ont été intégrés de manière anthropophagique ou «transculturatrice». Comme il est impossible, compte tenu de la taille de cet essai, d'étudier chacune d'entre elles, nous nous limiterons, à titre d'échantillon, à une mention rapide de deux de celles ayant connu une plus grande pénétration au Brésil à ce moment-là : les dénommées «Études Culturelles» et «Études Post-Coloniales».

Les «Études Culturelles», apparues en Angleterre au milieu du XX^{ème} siècle, et réalisant une véritable déconstruction des struc-

tures pétrifiées de la métaphysique occidentale, qui hiérarchisait la connaissance et privilégiait certaines cultures en les érigeant comme modèles, ont connu un grand élan aux États-Unis dans les années 1980 et 1990, et sont arrivées au Brésil par le biais de leur version nord-américaine. Mettant ainsi de côté l'aura de la littérature et contemplant un éventail beaucoup plus large de textes comprenant non seulement ce qui était auparavant appelé populaire et donc exclu de ces études, mais aussi un genre de production textuelle jusqu'alors considéré propre à d'autres domaines, elles ont entrepris un puissant combat contre tout système homogénéisateur, ont mis sur le même plan ce qui était périphérique, marginal ou excentrique et ont valorisé le lieu, le régional et tout ce qui était auparavant rejeté comme culture de masse.

126 L'une des principales contributions de la pénétration des «Études Culturelles» - version nord-américaine - dans le contexte brésilien a été l'ampleur prise par l'étude de la production provenant des dénommés «groupes minoritaires», ou «minorités de pouvoir», à caractère ethnique ou sexuel. Cependant, dans son processus de transculturation, cette étude présentait une note dominante ne se trouvant pas, ou du moins n'ayant pas la même importance, dans le courant nord-américain : son empreinte sociale. Et ceci est très clair quand on observe que toute représentation du modèle de littérature brésilienne comporte toujours, en tant que l'une de ses orientations, l'inclusion de modalités de la culture populaire, marginalisée par le parti-pris érudit de la tradition littéraire. La priorisation de ces modalités ne se fait pas au détriment de l'importance accordée aux questions d'ordre essentiellement ethnique et culturel, notamment parce qu'il est souvent quasi impossible de séparer nettement une modalité de l'autre, comme c'est le cas du prestige exercé dans le pays par l'écrit sur l'oral, entraînant la marginalisation des cultures orales des peuples autochtones et africains. Mais ce qui a toujours prévalu dans la constitution des modèles, du moins en tant que

cadres référentiels, c' étaient des oppositions telles que celle entre l'érudit et le populaire, qui excluait de la voie principale même la production de régions moins convoitées. L'élément socioculturel est si important dans le contexte de la production brésilienne, qu'il a constitué un facteur aussi bien dans les études sur les femmes que dans celles sur n'importe quel groupe ethno-culturel. Parler, par exemple, de la production féminine au Brésil, ou de la production culturelle d'une communauté autochtone ou africaine n'est pas la même chose que de parler de sujets similaires en Amérique du Nord et le problème se pose de manière relativement évidente quand on examine les coupures les plus souvent effectuées par les études réalisées dans les deux régions. Les différences historiques, très expressives dans les deux cas, ne peuvent être laissées de côté. C'est la conscience de ce fait qui est à la base de ces études actuellement au Brésil.

Tout comme les précédentes, les «Études Post-Coloniales», apparues dans l'univers anglophone chez des écrivains, puis chez des théoriciens qui ont soulevé un questionnement sur les structures sous-jacentes des processus de colonisation et marquées par une proposition politique claire, dans la ligne de l'œuvre germinale *Orientalisme*, d'Edward Said, sont arrivées au Brésil et y ont été amplement acceptées. Sauf que, dans le nouveau contexte, au lieu de se retourner contre le processus qui leur avait donné naissance, la colonisation politique, qui n'existait déjà plus là-bas, elles ont pris comme cible le néocolonialisme, ancré dans la domination économique et culturelle encore en vigueur et se sont élevées contre toute sorte d'ethnocentrisme et de logocentrisme ainsi que contre toute forme d'identité univoque et stable, en faveur de la diversité et de la pluralité des chemins. Ainsi, en exposant et en défaisant des hiérarchies de pouvoir et en plaidant pour des différences, dans une découpe semblable à celle des «Études Culturelles», elles ont entrepris une croisade contre des dichotomies insoutenables

telle que celle du centre et de la périphérie ou celle de la littérature centrale et émergente et se sont engagées dans la reconnaissance et la valorisation de toute une production jusqu'alors exclue car provenant de milieux considérés périphériques. L'objectif principal des «Études Post-Coloniales» est devenu, dans le nouveau contexte, non seulement la critique de la colonisation, mais aussi, et surtout, la critique de tous types de relations entre les peuples, les pays ou les personnes, marquées par la domination ou la subordination à l'autre.

128 Ces deux courants, ainsi que les précédents dont nous avons débattu tout au long du présent texte, ont tous subi des modifications lors de leur introduction dans le nouveau contexte, certains de manière plus légère, d'autres de manière plus radicale, selon le moment historique où ils sont apparus et se sont développés. Mais ce que l'on peut discerner dans ce processus, c'est une conscience croissante de la nécessité de constituer une tradition qui, en laissant de côté la pure imitation ou l'affirmation naïve «d'autochtonisme», se tourne toujours de manière critique vers la recherche de nouvelles expressions, nourries par la valorisation de la différence, et qui, loin de se limiter à la recherche d'une simple synthèse, se révèle aussi dans la représentation de contraires en tension. C'est dans ce sens que nous pouvons comprendre la préoccupation de Machado avec sa «théorie de la sauce» et la construction dévoratrice, mais aussi affirmative et innovante de l'anthropophagie et les prendre comme des références non seulement dans le domaine de la production littéraire et culturelle, mais aussi dans celui d'ordre critico-théorique.

Traduction du portugais du Brésil : Patrick Louis

Révision du texte traduit : Magali de Vitry d'Avaucourt

RÉFÉRENCES

ANDRADE, Oswald de [1924]. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça, org. **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro**. 4^a ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

ASSIS, Joaquim M. Machado de. *Obra completa*. 9a ed. 3 vols. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

BHABHA, Homi. **The Location of Culture**. Londres: Routledge, 1994.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 3^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 6^a ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2, 2 v.

COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada** (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira). Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

_____. **Machado de Assis na Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1990.

_____, org. **A Literatura no Brasil**. 7^a ed. 6 vols. São Paulo: Global, 2004.

COUTINHO, Eduardo F. “Brazilian Modernism”. In: EYSTEINSSON, Astradur LISKA, Vivian, orgs. *Modernism*. 2 vols. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2007. Vol. 2, pp. 759-768.

_____. **Literatura Comparada na América Latina: ensaios**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

_____. **Literatura Comparada: reflexões**. São Paulo: Annablume, 2013.

_____. “Revisitando o Pós-Moderno”. In: GUINSBURG, J. & BARBOSA, Ana Mae, orgs. **O Pós-Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 159-172.

_____. **Rompendo barreiras: ensaios de literatura brasileira e hispano-americana**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

DURING, Simon, org. **The Cultural Studies Reader**. Oxford: Blackwell, 1994.

DUSSEL, Enrique. **1492: o encobrimento do outro – a origem do mito da modernidade**. Trad. Jaime Clasen. 2^a ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. “Europa, modernidade y eurocentrismo”. In: LANDER, Edgardo,

org. **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.** Buenos Aires: CLACSO, 2000.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. **Todo Caliban.** Bogotá: Ediciones Antropos, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas.** Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

JAMESON, Fredric. “Prefacio a la edición estadounidense”. In FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. **Todo Calibán.** Bogotá: Ediciones Antropos, 2005, p. 25-32.

LEZAMA LIMA, José. **La expresión americana** [1957]. Santiago de Chile, Universitaria, 1969.

LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

MIGNOLO, Walter. **¿Podemos pensar los no europeos? Ética decolonial y geopolíticas del conocer.** Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2018.

PALERMO, Zulma. **Desde la otra orilla: pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina.** Córdoba, Argentina: Alción Editora, 2005.

130 PIZARRO, Ana, org. **América Latina: palavra, literatura e cultura.** 3 vols. São Paulo: Memorial da América Latina, 1993.

QUIJANO, Aníbal. **Ensayos en torno a la colonialidad del poder.** Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2019.

RAMA, Ángel. **La transculturación narrativa en América Latina.** México: Siglo XXI, 1982.

SAID, Edward. **Culture and Imperialism.** N. York: Vintage Books, 1993.

SPIVAK, Gayatri C. “Can the Subaltern Speak?” In: WILLIAMS, P. & CHRISMAN, L., Orgs. **Colonial Discourse and Postcolonial Theory: a Reader.** N. York: Columbia Univ. Press, 1994.

VALDÉS, Mario & KADIR, Djelal, orgs. **Literary Cultures of Latin America: A Comparative History.** 3 vols. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Pagu : muse de l'anthropophagie, écrivaine ou militante communiste ?

Eurídice Figueiredo¹

Dans le roman *Pagu no metrô* [Pagu dans le métro], Adriana Armony (2022) présente le *making of* de ses recherches dans les archives françaises sur le séjour de Pagu à Paris dans les années 1934-1935, son militantisme et sa détention. Au cours d'une enquête d'un an, Armony a découvert des informations inédites et deux belles photos de Pagu, datées du 8 février 1935, qui illustrent la couverture du livre. Le roman d'Adriana prouve que Pagu est plus qu'une muse, une militante et une écrivaine, elle est devenue un mythe qu'on admire encore ; l'auteur rappelle que Norma Bengell a réalisé le film *Eternamente Pagu* en 1988 et que Rita Lee a sorti, en 2000, la chanson « Pagu », qui a connu un vif succès. « Ma force n'est pas brute/Je ne suis ni nonne ni putain » ; « Je suis la reine de mon char/Je suis Pagu indignée à la tribune » (Armony, 2022, p. 9). Outre le roman d'Armony, cet article aborde l'autobiographie de jeunesse de Pagu publiée par son fils Geraldo Galvão Ferraz et *Parque industrial*, le roman prolétarien signé sous le pseudonyme de Mara Lobo ; *Pagu : vida-obra*, livre organisé par Augusto de Campos (1982), apporte des témoignages importants qui aident à éclairer la réception de son œuvre.

131

La lettre autobiographique de Pagu est, contrairement à l'autobiographie classique, précoce et intime puisqu'elle a été écrite en 1940, à l'âge de 30 ans, comme un « rapport » (comme elle

¹ Professeure du Programme de 3^e cycle en littérature de l'Université Fédérale Fluminense.

l'appelle) ; elle est intime parce qu'elle a le caractère d'une lettre adressée à son mari, Geraldo Ferraz, non destinée à la publication, elle diffère donc de la définition de l'autobiographie donnée par Philippe Lejeune (1975, p. 14) : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».

Deux fragments portent la date à laquelle ils ont été écrits, à la manière d'un journal intime : le 1er novembre 1940 et le 12 novembre 1940. Un petit fragment aurait été écrit plus tôt, dans la maison d'arrêt, donc avant que Pagu ne commence à rédiger le « rapport » lui-même. Elle précise parfois qu'il ne s'agit pas d'une autobiographie, ni d'un récit de voyage, bien qu'elle raconte certains de ses voyages ; elle interrompt le récit en laissant de nombreux points en suspens. Il s'agit plutôt d'une confession de quelqu'un qui veut révéler à son compagnon les principaux moments de sa vie. Le texte donne l'impression qu'elle écrit parce qu'elle a du mal à parler. C'est le début d'une période relativement calme dans la vie de Pagu : après des années de militantisme, de voyages, de prison et de nombreuses souffrances, elle est recueillie par Geraldo, avec qui elle vivra jusqu'à la fin de sa vie. Au moment de l'écriture, elle était enceinte.

132

Son fils Geraldo Galvão Ferraz indique dans la préface qu'il a reçu la lettre de son père dans les années 1970, ainsi que d'autres textes et documents de sa mère. Il n'a pas eu le courage de lire la lettre-autobiographie pendant des années. Un jour, il a eu le courage de la lire, l'a transmise à son demi-frère Rudá (fils de Pagu et Oswald de Andrade) et tous deux ont décidé de la publier. Cela n'a eu lieu que 65 ans après le moment de la rédaction, en 2005.

L'autobiographie de Pagu peut se lire selon deux axes : celui de la muse liée à la beauté, à la rébellion et à la sexualité, et celui du militantisme communiste qui s'exprime également dans son roman prolétarien, *Parc industriel*, publié en 1933. Sur le premier axe, il est

intéressant de voir comment les jeunes femmes belles et audacieuses sont regardées par les hommes et comment elles se comportent en fonction de ce regard. L'écrivaine française, d'origine canadienne, Nancy Huston, dans le livre *Reflets dans un œil d'homme* (2012), montre comment la beauté est un risque pour les femmes, surtout lorsqu'elles ne bénéficient pas de la protection d'une famille bien structurée. Pagu écrit : « J'ai toujours été considérée comme un sexe. Et je me suis habituée à être vue de cette façon. [...] Il y a eu des moments où j'ai maudit ma situation de femelle en proie aux renifleurs. Si j'étais un homme, je pourrais peut-être marcher plus tranquillement dans les rues » (*Apud Ferraz*, 2005, p. 139).

Pagu raconte qu'elle a eu sa première expérience sexuelle lorsqu'elle n'avait même pas 12 ans. Ce qui la poussait n'était ni le désir ni l'amour. « Il n'y a pas eu la moindre violence de la part d'Olympio dans cette possession provoquée par moi » (*Apud Ferraz*, 2005, p. 53). Même si l'on considère qu'il ne s'agissait pas d'un acte irréfléchi, qu'elle était consciente de ce qu'elle faisait, il faut reconnaître qu'une jeune fille de 12 ans ne peut pas vraiment être tenue pour responsable. Selon le code pénal brésilien en vigueur, les personnes de moins de 14 ans sont considérées vulnérables, donc incapables de donner leur consentement à des actes sexuels ou libidineux ; de tels actes constituent un crime de viol de personne vulnérable.

Un problème peut avoir déclenché cette attitude de provocation et d'autodestruction. « Je savais que j'accomplissais quelque chose d'important contre tous les principes, allant à l'encontre de l'éthique connue et établie » (*Apud Ferraz*, 2005, p. 53), c'est-à-dire qu'il y a dans son attitude l'expression de sa révolte contre la morale dominante. À la même page, elle précise qu'il ne s'agissait pas d'une « précocité sexuelle », sa sexualité n'allait s'éveiller qu'après la naissance de Rudá. Ce n'était pas un désir, c'était une rébellion. Contre quoi ? Contre qui ? Alors pourquoi se donner à Olympio

Guilherme pendant des années, jusqu'à tomber enceinte de lui ? Lorsqu'elle pense lui annoncer sa grossesse, elle est prise de court par la nouvelle de son départ pour les États-Unis. Après la déception de la rupture, elle avorte, un fait raconté de manière métonymique lorsqu'elle fait référence aux saignements dont elle est victime. La vie sexuelle de Pagu est une énigme car elle insiste sur deux faits : d'une part, elle est désirée par tous les hommes et, d'autre part, elle sent de la répulsion pour le sexe.

La fille qui a fait sensation dans le groupe moderniste était belle et provocante. Dans une déclaration faite à Augusto de Campos (1982, p. 271-272), dans le livre **Pagu ; vida-obra**, Oliveira Ribeiro Netto affirme :

C'était une fille forte et belle, qui se promenait toujours avec un maquillage très extravagant [...] elle se promenait avec un maquillage foncé, jaune foncé, un peu comme le fromage Palmira, et elle se peignait les lèvres quasiment en violet, elle avait de longs cheveux, comme ça, sur les épaules, et ses cheveux étaient toujours ébouriffés et [elle portait] de grands anneaux aux oreilles. Et elle passait toujours devant la faculté en uniforme d'écolière. Et les étudiants la chahutaient beaucoup et faisaient des blagues [...]. Pagu portait une jupe très courte, ce qui n'était pas très habituel à l'époque, elle portait une jupe beaucoup plus courte que les autres, c'était une sorte de mini-jupe, donc ça attirait beaucoup l'attention. Elle était magnifique, avec ce costume, avec ce maquillage, tout ça, tout le monde cherchait à savoir qui c'était, ce qui se passait.

134

En 1929, Pagu rencontra Raul Bopp, qui la présenta à Oswald de Andrade, alors marié à Tarsila do Amaral. À 19 ans, Pagu est devenue la coqueluche du groupe anthropophage, ses *performances* lors d'événements publics ou privés de l'époque causaient un grand retentissement, selon le témoignage de personnes qui avaient assisté à ses spectacles. Bopp (2012, p. 89) évoque une scène de Pagu lors d'une soirée mondaine chez Oswald et Tarsila où elle décide de

« dire quelques vers, de forte saveur poétique, en y ajoutant quelques légères doses de perfidie... Ce fut succès complet».

Oliveira Netto (*apud* CAMPOS, 1982, p. 271) raconte qu'alors qu'elle devait se produire au Théâtre Municipal de São Paulo, le 5 juin 1929, il avait eu une certaine appréhension car les étudiants remplissaient le théâtre et elle courait le risque de se faire huer. Cependant, elle est apparue vêtue d'une magnifique robe blanche de Tarsila, avec une cape noire bordée de rouge, méconnaissable. Sa lecture du poème « Coco » de Raul Bopp (1968, p. 110) a enchanté tout le monde ; bref, sa performance a reçu un énorme succès. Le poème est également connu sous le nom de « O coco de Pagu » et porte le rythme bien marqué et typique du *coco* (rythme et danse en ronde très populaire dans le Nord-est du Brésil) avec un refrain.

Pagu a les yeux doux
 Des yeux qui font mal
 Bat-le-coco quand elle passe
 Le cœur se met à battre
 Eh Pagu eh !
 C'est si bon que ça fait mal
 Elle passe et m'aguiche de ses yeux
 Si provocateurs
 Bouge, bouge, bouge
 Pour provoquer tout le monde
 Eh Pagu eh !
 C'est si bon que ça fait mal.
 Tout le monde regarde
 Son petit corps qui va et vient
 Ombilical et souple
 De je-ne-sais-quoi

Eh Pagu eh !
C'est si bon que ça fait mal.
Je te veux parce que je t'aime
Comment ne pas te vouloir ?
Je veux qu'on reste ensemble
C'est si bon que ça fait mal
Eh Pagu eh !
C'est si bon que ça fait mal.

Tant qu'elle était la protégée du couple Oswald-Tarsila, Pagu a fait sensation ; cependant, quand elle est devenue le pivot de la séparation du couple, elle a été victime de discrimination. « Pagu était la poupée d'Oswald et Tarsila, le couple brillant du Modernisme. [...] Jusqu'à ce qu'elle devienne une destructrice de foyers, comme on disait à l'époque » (Armony, 2022, p. 17). Curieusement, elle a causé tout ce tumulte sans aimer Oswald, elle dit même qu'elle aurait
136 préféré Bopp : « Oswald : une plus grande liberté de mouvement et rien d'autre. Il ne m'intéressait pas plus que les autres intellectuels de l'époque. En particulier, j'étais plus attirée par Bopp » (*Apud* Ferraz, 2005, p. 59).

Comme elle était mineure et ne pouvait pas épouser Oswald, elle s'est mariée avec le peintre Waldemar Belisário do Amaral pour pouvoir quitter la maison paternelle, un mariage qui serait bientôt annulé. Comme sa sœur Sidéria l'affirme dans une déclaration à Augusto de Campos (1982, p. 276), ses parents étaient heureux de ce mariage, Patrícia allait vivre à Paris avec son mari ; cependant, tout cela n'était qu'une farce montée par Oswald, avec qui Pagu s'est enfuie alors qu'elle était en route pour Santos d'où elle était censée embarquer pour l'Europe. Ses parents ont été furieux quand ils ont appris l'évasion, c'était un scandale, une honte pour la famille. Elle a ensuite épousé Oswald et, peu après, leur fils Rudá est né, en 1930,

elle avait 20 ans. Malgré l'amitié qui les a unis pendant des années, il n'y avait de la part de Pagu ni amour ni désir pour Oswald. Elle le répète dans plusieurs passages de son « rapport ».

Après m'avoir possédée, Oswald m'a amenée à São Paulo [...]. Ce n'était pas la première fois qu'Oswald avait mon corps. Cette possession avait été faite bien plus tôt, un jour imbécile, sans aucune importance, sans le moindre plaisir ni la moindre émotion. Je n'aimais pas Oswald. Seules des affinités destructrices nous liaient. Il y avait, oui, un préjugé opposé à l'ordre établi. Et, pour ne pas donner d'importance à l'acte sexuel, je me suis livrée avec indifférence, peut-être un peu amèrement. Sans l'engagement du moindre lien ultérieur (Apud Ferraz, 2005, p. 60).

Pagu raconte comment la maturité sexuelle survenue après la naissance de son fils a été annulée par un fait traumatisant : en remarquant que Pagu était plus intéressée par le sexe qu'avant, Oswald lui aurait demandé si elle voulait avoir des relations sexuelles avec « le petit serveur qui apporte le café » dans l'hôtel où ils séjournent à Campinas. Cela montre l'insensibilité d'Oswald qui ne pouvait pas ou ne voulait pas comprendre sa femme. Ce fut une grande « déception », un « coup de fouet brutal », un acte obscène qui provoquait le « dégoût ». Elle ajoute : « Dégoût et haine pour la déception qui m'a blessée. J'ai senti que l'acte sexuel reposait sur une répugnance éternelle. Je n'ai plus jamais pu supporter Oswald et j'ai pensé que je ne pourrais plus jamais supporter le contact des hommes » (Apud Ferraz, 2005, p. 68).

137

Elle dresse un portrait d'Oswald plein de zones grises : il aurait entretenu son côté contestataire afin d'être le détenteur d'un objet rare. Oswald ne l'aimait pas, c'était un Don Juan, obsédé par le fait d'avoir de nombreuses partenaires, il n'hésitait pas à en parler et même à lui présenter ses maîtresses. Malgré sa fragilité, elle acceptait tout pour paraître moderne. « L'intoxication immorale entravait déjà mon naturel. La peur de la jalousie exposée. Le manque de courage

de la faiblesse a provoqué la première fausse attitude, un sourire complaisant aux premières déceptions » (*Apud Ferraz, 2005, p. 62*). Elle refoulait les émotions qui pourraient passer pour du sentimentalisme et se laissait imprégner par le snobisme de l'affectation *pour épater les bourgeois*.

Je propose une hypothèse d'explication de son comportement à partir de quelques phrases de l'autobiographie sachant, comme elle, qu'il est « difficile de *dire* le pourquoi des choses » et encore plus difficile « de *savoir* le pourquoi des choses » (*Apud Ferraz, 2005, p. 54, je souligne*). L'attitude qui semble dominer sa vie est un dévouement radical et une soumission totale. « Toute ma vie, j'ai voulu donner. Donner jusqu'à l'annulation. Ce n'est qu'à partir de la dissolution que pourrait émerger la véritable personnalité. Pas de détermination à se sacrifier. Cette notion disparaissait dans la volupté du don intégral. Être possédée au maximum » (*Apud Ferraz, 2005, p. 52*). La tragédie de sa vie réside dans le décalage entre son mouvement de dévouement et l'incompréhension qu'il rencontrait, entre son désir de transformer la société et le rejet que cette attitude contestataire provoquait. Ce côté soumission (masochisme ?) apparaît également dans un autre texte autobiographique, « Album de Pagu : vie, passion et mort », écrit à l'âge de 18 ans et publié dans la *Revista da Antropofagia [Revue de l'anthropophagie]*. Dans la partie passion de cette bande dessinée, on la voit nue et agenouillée et un homme debout, un fouet à la main, avec le texte suivant (un jeu de mots) : « dentro da lei...nha » [sous le coup de la loi...du plus fort] (*Apud Campos, 1982, p. 56*).

Pagu raconte le voyage qu'elle fit seule à Buenos Aires où elle était censée remettre une lettre à Luís Carlos Prestes qui n'était pourtant pas là. Outre l'ennui qu'elle ressentait lors des réunions des intellectuels de la revue *Sur* (Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo), une phrase qui renvoie une fois de plus à la question sexuelle mérite d'être citée. « Borges voulait se déshabiller dans ma chambre cinq

minutes après m'avoir rencontrée. Pour une petite lutte avec moi » (*Apud Ferraz, 2005, p. 72*). Un fait semble presque irréel aujourd'hui : comme elle était « non accompagnée », elle n'a été acceptée dans aucun hôtel, elle n'a réussi à se loger qu'après avoir été introduite par les sœurs de Prestes dans un endroit qu'elles connaissaient.

Pagu n'allait rencontrer Prestes qu'un peu plus tard à Montevideo, lors du voyage qu'elle fit avec Oswald. Après avoir passé trois jours et trois nuits à discuter avec lui, elle s'est « convertie » au communisme. Elle utilise elle-même le mot conversion et tout un vocabulaire religieux ; elle dit que Prestes a laissé en elle une « impression magnifique » qui allait la plonger dans la lutte politique, lui montrant la valeur de « l'esprit de sacrifice », « l'abnégation, la pureté de conviction ». Et de poursuivre : « Il m'a fait prendre conscience de la vérité révolutionnaire et m'a montré la nouvelle foi. La joie de la nouvelle foi. La joie infinie de lutter *jusqu'à l'anéantissement* pour la cause des travailleurs, pour le bien de l'humanité » (*Apud Ferraz, 2005, p. 75, je souligne*).

Son adhésion au parti communiste fut intense, elle est devenue ouvrière à Santos pour comprendre la vie prolétarienne, comme l'a fait Simone Weil en France, auteure de *La cause des travailleurs*, rappelle Geraldo Galvão Ferraz (2022, p. 10) dans la préface de *Parc industriel*. Elle a participé à une manifestation en l'honneur de Sacco et Vanzetti à Santos, au cours de laquelle la police a tiré et tué le travailleur noir Herculano de Souza. Avec intrépidité, Pagu a pris la parole sur l'estrade après le meurtre. La mort d'Herculano a scellé sa foi ; ce contexte a été l'autel de sa conversion. Encore plus que Prestes, Herculano est parvenu à atteindre le fond de son cœur. Après ce rassemblement, Pagu a été arrêtée et torturée. Au cours de toute sa vie, elle a été arrêtée plus de 20 fois. Comme l'affirme son mari Geraldo Ferraz (*apud Campos, 1982, p. 262*), et comme le répète son fils Geraldo Galvão Ferraz (2022, p. 8), elle est devenue « la première femme brésilienne prisonnière politique ».

Après son arrestation à Santos et les informations sensationnalistes publiées par la presse à son sujet, le Parti a exigé d'elle une autocritique publique qui était d'autant plus injuste. Son fils Geraldo Galvão Ferraz parle de trahison de la part du Parti qui l'a qualifiée d' « agitatrice individuelle, sensationnaliste et inexpérimentée ». « L'humiliation fut dure, ça faisait trop mal, ma fierté et ce que j'appelais ma dignité personnelle ont brutalement souffert. Mais j'ai pensé que la détermination était juste et j'ai approuvé le manifeste, prête à toute déclaration ou fait que mon parti exigerait de moi » (*Apud Ferraz, 2005, p. 91*).

L'influence du charisme d'un leader communiste sur la conversion de Pagu se répétera avec Guevara, lors de sa rencontre avec Fidel Castro en 1955, selon l'analyse de Ricardo Piglia (2006, p. 123). Guevara était jusqu'alors disponible, sans trop savoir que faire de sa vie. « Castro le rencontre à huit heures du soir et le quitte à cinq heures du matin transformé en Che Guevara. Cette conversation qui dure toute la nuit est un tournant, une conversion. Guevara a été capturé par le charisme et la conviction politique de Castro. »

140

Comme tant de militants communistes, de Prestes à Guevara, les idéaux prônés par le Parti exigeaient un don absolu. Dans le cas précis de Pagu, c'était ce qu'elle avait, au fond, toujours recherché : s'anéantir. Jusqu'alors, elle avait été insatisfaite parce que rien ne l'avait comblée, il n'y avait ni amour ni sexe dans son mariage avec Oswald, la maternité l'attendrissait mais ce n'était pas suffisant. Elle avait des solutions palliatives pour combler le vide, la dépression, les crises nerveuses, les mêmes convulsions qui l'avaient affligée dans son enfance. S'engager dans la lutte politique exigeait ce qu'elle était prête à faire, « le don absolu » de sa personne. « Il ne me restait que l'extase du don à la cause prolétarienne. Troublée depuis ce jour, j'ai décidé de *m'asservir spontanément, violemment* » (*Apud Ferraz, 2005, p. 81, je souligne*). Sans privilégier les aspects théoriques du marxisme, elle se consacre à la lutte des classes et à la libération

des travailleurs. « Pour un monde de vérité et de justice. Se battre pour cela valait bien une vie. Cela valait une vie » (*Apud Ferraz, 2005, p. 81*).

Dans le militantisme communiste, certains points ressortent : le conflit avec la maternité, le machisme, l'utilisation du corps de la femme militante à des fins politiques, les voyages et les emprisonnements. Le parti exigeant un dévouement total, Pagu (comme beaucoup d'autres femmes) a été pratiquement obligée d'abandonner son enfant. La combinaison entre la lutte, les voyages et les détentions l'a tenue éloignée de son fils Rudá pendant des années. S'inquiéter pour son fils était considéré comme une « sentimentalité avilissante » (Ferraz, 2005, p. 83), ce qui fut pour elle une grande source de souffrance. Son dévouement au Parti devait être inconditionnel.

Pagu a toujours obéi aux ordres du Parti, même après en avoir été exclue, dans une pseudo-chasse aux militants intellectuels, malgré tous ses efforts pour s'insérer dans la classe ouvrière. Maria Prestes (1992, p. 112), d'origine prolétarienne, raconte que, contrairement, les femmes intellectuelles du Parti la regardaient avec dédain, considérant qu'elle n'arrivait pas à la hauteur de son mari, Luiz Carlos Prestes. « J'ai découvert combien de personnes remplies de préjugés nous entouraient. Ils voulaient m'arracher des connaissances des œuvres de Marx, Engels et Lénine, ils trouvaient absurde que je ne lise pas Pablo Neruda ou Romain Rolland dans l'original. » Elle mentionne le bruit qui courait qu'Oswald, « lorsqu'il allait à des réunions avec des communistes, froissait ses vêtements pour qu'ils aient l'air usés et sales » (Prestes, 1992, p. 45). Les incohérences au sein du PCB étaient visibles et il était difficile pour une femme d'être militante, de n'importe quelle origine sociale qu'elle soit.

Pour prouver son dévouement à la cause, Pagu écrivit *Parque Industrial*, un roman de propagande, un roman prolétarien, pour lequel elle utilise le pseudonyme de Mara Lobo. Les personnages centraux sont trois femmes : Otávia, une syndicaliste qui fait un

travail politique (qui pourrait être considérée comme son *alter ego*), Rosinha Lituana (probablement en hommage à Rosa Luxemburg), une immigrée qui est arrêtée puis déportée, et Corina, une mulâtresse séduite par un jeune homme riche qui lui promet le mariage et l'abandonne enceinte. Corina est le maillon le plus faible de cette chaîne d'ouvrières : licenciée de son travail, expulsée de sa maison, elle est contrainte de se prostituer et finit malade et en prison. Ce thème de la fille déshonorée qui finit par se prostituer avait déjà été traité par Ercília Nogueira Cobra quelques années auparavant, dans *Virgindade anti-higiênica* (1924) et *Virgindade inútil* (1927).

Le critique Kenneth David Jackson (*apud* Campos, 1982, p. 287) souligne les aspects novateurs de *Parque industrial* en ce qui concerne sa structure, son thème et son langage. Dans le panorama du réalisme social des années 1930, il traitait de la question ouvrière dans la société de São Paulo, il avait un point de vue féministe et, sur le plan formel, il était moderniste, fragmentaire. Dans le chapitre « Maisons d'accouchements », on peut voir la différence entre les classes sociales : les enfants des femmes riches restent avec elles, ils sont protégés, tandis que les enfants des femmes pauvres sont séparés, les préparant à l'avenir qui les attend. Chaque personnage affronte le système capitaliste par scènes ou par fragments. Outre les trois personnages féminins, le seul personnage masculin marquant est Alfredo Rocha dont l'inspiration semble venir d'Oswald, le bourgeois de gauche qui veut abandonner sa classe sociale d'origine pour vivre avec les prolétaires ; cette référence à Oswald marque aussi la proximité de l'esthétique de Pagu et d'Oswald qui publiait la même année *Serafim Ponte Grande*.

Comme Pagu abordait des questions qui concernaient en particulier les femmes de la classe ouvrière, elle n'a pas obtenu l'approbation du Parti. En se moquant des féministes des classes supérieures qui méprisaient leurs employées de maison, qui revendiquaient le vote uniquement pour les femmes instruites, Pagu se mon-

trait attentive aux problèmes des femmes du peuple et, en ce sens, sa position était féministe, dans une perspective intersectionnelle. La critique de la superficialité et de l'égoïsme des femmes bourgeoises marque sa position marxiste qui défend la cause prolétarienne. K. D. Jackson commence son article (publié pour la première fois en portugais en 1978) en critiquant l'oubli auquel le roman de Pagu a été relégué, ce qui s'est vérifié jusqu'à très récemment, puisque l'édition de 1994 est restée épuisée jusqu'en 2022, date d'une nouvelle édition. Et il conclut l'article en déclarant : « Bien qu'entaché du jargon et des stéréotypes de son époque, *Parque industrial* est néanmoins un document social et littéraire important, dans une perspective féminine et unique sur le monde moderniste de São Paulo » (apud Campos, 1982, p. 290).

Pagu ne sera rappelée par le Parti que pour devenir membre du Comité Fantôme, un groupe chargé de faire le sale boulot, c'est-à-dire ce que le Droit appelle le crime de droit commun. « J'étais en plein dans la boue, dans l'odeur de pourriture. Ce qui me sauvait, c'était l'esprit de sacrifice pour la cause qui me plongeait dans la fange. [...] Mais me voilà membre du Comité Fantôme, obligée de dissimuler, d'intriguer, de faire semblant, toutes sortes de machiavélisme répugnant... » (Apud Ferraz, 2005, p. 117). Le Parti avait ses contacts et ses ramifications parmi la pègre carioca afin d'obtenir de l'argent et des informations. La tâche qui lui incombaient était d'obtenir des informations en utilisant son corps, ce qui la révoltait ; elle se sentait comme une « Mata Hari provinciale » (Apud Ferraz, 2005, p. 118), considérée par ses camarades comme une « marie-couche-toi-là » (Apud Ferraz, 2005, p. 127) ; bref, elle trouvait répugnant que le Parti utilise ses militantes pour du « travail sexuel » (Apud Ferraz, 2005, p. 126). Malgré son indignation, elle s'y prête pour mener à bien une mission. « Et je me suis rendue. Oui, je me suis livrée non pas comme une prostituée qui se vend pour la première fois. Avec beaucoup plus de conscience

de la saleté, de la pourriture, et sans aucune honte » (*Apud Ferraz, 2005, p. 133*).

Bien que les membres du parti communiste se considèrent comme l'avant-garde révolutionnaire, ils étaient toujours aussi machos que les réactionnaires. Ramon, un ouvrier marié se rend dans la chambre de Pagu à la recherche de sexe, ce qui la déçoit. « Quel dégoût de le voir se jeter sur moi avec cette vulgarité brutale et maladroite que je connaissais déjà chez les hommes des autres classes sociales ! » (*Apud Ferraz, 2005, p. 87*). Dans la biographie de son mari Luiz Carlos Prestes que Maria Prestes écrit (1992, p. 75), elle donne un exemple du machisme d'un camarade du Parti, Arruda Câmara, un haut dirigeant, chez qui elle séjourna après avoir accouché. Le voyant maltraiter la cuisinière, Maria le critique en disant que ce n'est pas à coups de poing et à cris que l'ordre sera maintenu. Furieux, il lui montre tout son mépris : « Va t'occuper de ton gosse, salope ! ».

144

Désignée par le Parti, Pagu fut contrainte de quitter le pays pour aller en Union Soviétique. Le récit du long voyage qui l'a menée aux États-Unis, au Japon, en Chine et en Union Soviétique n'est pas très détaillé, mais elle observe que l'égalité tant vantée par la propagande communiste n'était pas vraie, qu'il y avait des enfants pieds nus, pauvres et malnutris. De même, Maria Prestes (1992, p. 159) a été révoltée de constater à quel point sa famille était privilégiée pendant ses années d'exil à Moscou (1969-1979). « Ce que les dirigeants soviétiques nous offraient sur un plateau, c'était des avantages dont les citoyens ordinaires de leur pays n'imaginaient même pas l'existence. » Et elle demande : « Si le pouvoir appartenait au prolétariat, si le gouvernement exécutait la volonté du peuple, si les moyens de production étaient au service de la société, pourquoi tant d'inégalité ? » (Prestes, 1992, p. 161).

Après cette partie du voyage, Pagu s'installe à Paris, une période qu'elle n'aborde pas dans sa lettre-reportage. C'est peut-être

cette lacune qui a éveillé la curiosité d'Adriana Armony (2022, p. 20). Dans ses recherches, elle vérifie dans le journal *L'Avant-Garde*, de la Fédération des Jeunesses Communistes, que Pagu avait vécu à Paris entre 1934 et 1935, et qu'elle y avait adhéré au Parti Communiste sous le pseudonyme de Léonie Boucher. Au départ, Pagu a vécu chez le poète surréaliste Benjamin Péret car elle était amie de sa femme, Elsie Houston ; elle a fréquenté l'Université populaire et a été traductrice dans les studios de cinéma de Boulogne-Billancourt.

Dans le journal *La Défense* du 7 septembre 1934, Armony (2022, p. 29-30) a trouvé la nouvelle de l'arrestation de Pagu le 26 août, au square des Batignolles, pour « avoir prétendument distribué des tracts contre les manœuvres aériennes effectuées pour évaluer si la France serait préparée aux attaques de l'Allemagne nazie ». La manifestation pacifiste à laquelle elle participait au moment de son arrestation, menée par le Parti Communiste Français, allait à l'encontre de ce que la France aurait dû faire : se préparer à la guerre. Autrement dit, il y a eu une erreur stratégique dans la politique du PCF, car c'est le manque de préparation à la guerre qui a conduit à la défaite et à la capitulation de la France, lorsque les Allemands sont entrés sur son territoire en 1940.

145

Pagu a été détenue pendant 24 heures, sans nourriture, après avoir été insultée. La nouvelle de Armony précise, en outre, qu'elle ne distribuait pas de tracts, mais qu'elle donnait le bras à un camarade et qu'elle aurait été arrêtée parce qu'elle portait une cravate rouge. Le lendemain, on lui notifie qu'elle est expulsée du territoire français par décret ministériel. « Une lettre adressée à la Préfecture de Police, datée du 26 décembre 1934, rapporte que Patricia aurait dû quitter le pays le 6 septembre [...]. Elle a été recherchée sans succès et, n'ayant pas été retrouvée, son nom a été « mis en observation » (Armony, 2022, p. 43). Selon le rapport de police, Pagu était une femme de petite vertu « et s'adonnait fréquemment à la boisson et aux drogues » (Armony, 2022, p. 49). Le 31 décembre 1934, elle est

admise à l'hôpital et subit une intervention chirurgicale le 11 janvier 1935 ; la cause de sa maladie est une métrorragie : « saignement utérin excessif en dehors de la période menstruelle » (Armony, 2022, p. 114). Armony attribue la cause de l'hémorragie à un avortement ou à un myome et écarte la possibilité qu'elle soit la conséquence d'un passage à tabac.

Geraldo Ferraz a décrit les menaces qui planaient sur Pagu et l'intervention de l'ambassadeur Souza Dantas qui a utilisé son prestige pour la faire sortir « de la Sûreté, où les alternatives étaient le Conseil de guerre ou la déportation par décret à la frontière de l'Italie ou de l'Allemagne ». Souza Dantas, doyen de la diplomatie à Paris, a réussi à la faire rapatrier au Brésil » (*apud* Campos, 1982, p. 262). Comme Armony l'a découvert dans les archives françaises, elle a quitté le port du Havre le 4 octobre 1935 sur le navire Eubée et est arrivée le 23 du même mois à Rio de Janeiro. Dans les archives de DEOPS, Armony a trouvé un texte de Geraldo Ferraz : « Pagu a parcouru le monde », dans lequel il mentionne que Pagu a écrit deux livres et a terminé un roman, *Água*. Et il conclut : « Une Pagu différente s'est vraiment trouvée. Et maintenant elle vit au plus près de la vie, avec toute sa passion de femme tournée vers les aubes attendues » (Armony, 2022, p. 107). Le roman mentionné a disparu.

146

En janvier 1936, Pagu et sa sœur sont arrêtées à São Paulo ; la police a trouvé chez elles du matériel « subversif », notamment un ronéographe. « Détenues, Patrícia et Sidéria ont déclenché une grève de la faim pour que soit satisfaite une série de revendications » (Armony, 2022, p. 100) telles que prendre le soleil, bénéficier d'une assistance médicale et être traitées correctement par les agents. Dans le dossier médical de Pagu, lu par Armony (2022, p. 47), on indique que Patrícia et sa sœur « refusaient de monter des escaliers, raison pour laquelle j'ai été obligé de les pousser, dit l'auteur d'un rapport de police ». Elles chantaient l'Internationale Communiste. Parce qu'elle s'est enfuie avant d'avoir purgé la totalité de sa peine, elle

a été condamnée à deux années supplémentaires. Selon Armony, personne ne l'a défendue, ni le Parti, ni ses amis, ni les politiciens amis de son ex-mari Oswald de Andrade ; le seul à l'avoir aidée fut son père, pourtant opposé à ses activités.

En 1939, elle est exclue du Parti Communiste pour être « connue pour ses attitudes scandaleuses de dégénérée sexuelle » (Armony, 2022, p. 102). Lorsqu'elle quitte la prison en 1940, elle pesait 44 kilos. Elle est recueillie par Geraldo Ferraz, avec qui elle se marie et tombe enceinte de son fils Geraldo, commençant ainsi une nouvelle vie. Et la lettre-rapport a été le moyen par lequel elle a fait, à la fois, l'anamnèse et le bilan de sa trajectoire jusqu'alors. Elle était prête à entamer une phase moins rocambolesque, mais peut-être plus productive.

En 1945, elle lance, avec son mari Geraldo Ferraz, le roman *A famosa revista*, une critique sévère du Parti Communiste et de sa bureaucratie. « Une allégorie du PCB dans laquelle les personnages principaux se réfèrent à ses auteurs, le livre dénonce les violences, les humiliations et les abus de l'organisation, notamment ceux de nature machiste » (Armony, 2022, p. 102). Elle y explique que, malgré l'idéologie moraliste rigide, les femmes militantes y sont continuellement harcelées. Le livre critique également le réalisme socialiste mis en œuvre par le PC de l'Union Soviétique, qui devait être suivi par tous les écrivains appartenant au Parti.

Sérgio Milliet commente, dans une critique de l'époque, la déception ressentie par les intellectuels qui s'étaient engagés au PCB en croyant à la pureté des intentions des militants, sans y voir la part d'hypocrisie et d'égoïsme. « Et précisément parce qu'ils s'étaient donnés au Parti corps et âme, avec tout l'enthousiasme de leur idéal, de leur foi, leurs déceptions étaient d'autant plus cruelles et les scissions conduisaient à des antagonismes virulents » (apud Campos, 1982, p. 284). Rosa et Mosci, les deux protagonistes de *A famosa revista*, sont des artistes, des âmes sensibles en quête de

justice, qui se battent par idéalisme et sont déçus car les vainqueurs sont des politiciens sans scrupules. « Ce n'est pas la faim qui les engage en politique, ni le désir d'un bénéfice matériel, mais la beauté du geste, la grandeur du sacrifice pour un objectif transcendant » (*apud* Campos, 1982, p. 284).

148 En 1949, Pagu fait une tentative de suicide. L'année suivante, elle se présente à l'Assemblée législative de São Paulo pour le Parti Socialiste Brésilien. Elle est arrêtée par la police parce qu'elle avait écrit au Pátio do Colégio les mots « contre les impérialismes russe et américain » (Armony, 2022, p. 103), mais elle est ensuite relâchée. Pagu sera à nouveau hospitalisée à Paris en 1962, pendant 16 jours. Selon les informations officielles, elle se serait rendue à Paris pour se faire soigner d'un cancer du poumon. Cependant, Armony a trouvé une autre version. « La cause de l'hospitalisation, blessure thoracique par balle. Donc, l'échec de la chirurgie ne semble pas être en cause, mais plutôt la conséquence de la tentative de suicide » (Armony, 2022, p. 128). Dans une déclaration faite au MIS en 1978, Luís Almeida Salles dit qu'en 1962, alors qu'il était attaché culturel à l'ambassade du Brésil à Paris, il a été appelé lorsque Pagu a tenté de se suicider. Elle a été emmenée à l'hôpital. « Heureusement, le tir n'était pas grave, elle n'est pas morte. Puis, Geraldo Ferraz est arrivé du Brésil le lendemain. Elle était hors de danger » (*apud* Campos, 1982, p. 274). Ils sont retournés au Brésil et elle est morte d'un cancer peu de temps après.

En conclusion, il est intéressant de lire ce que Carlos Drummond de Andrade a écrit dans le *Correio da Manhã* peu après sa mort :

Patrícia Galvão, muse tragique de la Révolution, chez les littéraires... Le qualificatif peut paraître romantique. Mais si l'on tient compte du fait que cette femme de grande valeur et de grande sensibilité est entrée en prison à l'âge de 25 ans et en est ressortie à 30 ans, payant le prix fort pour le seul crime d'avoir des idées

de justice sociale, alors que le fascisme et le nazisme semblaient sur le point de conquérir le monde pour toujours ; si nous savons qu'elle a voyagé en Europe et en Asie pour confronter les choses imaginées aux choses réelles, et que cette confrontation ne l'a pas rendue heureuse ; qu'elle a fait l'expérience de la condition prolétarienne, et qu'elle a connu l'imposture des chefs et la misère de la structure du parti de la révolution, nous ressentirons la gravité du destin de Patricia auquel n'a pas manqué le désenchantement définitif, dur prix [à payer] pour celui qui vit une idée-sentiment : sans se réconcilier avec l'ordre combattu, elle s'est retirée dans le « temple de la déception » où l'art et la littérature offrent une consolation à l'être offensé. Dans l'histoire du Modernisme, son nom apporte une couleur dramatique d'insatisfaction à la vie politique (*apud* Campos, 1982, p. 264).

Octavio de Faria (*apud* Campos, 1982, p. 265) lui rend également hommage dans le même journal en déclarant qu'elle était « un exemple d'honnêteté idéologique et de dignité personnelle ». Elle a donné un exemple d'idéalisme et reçu en retour trahison et abandon. Son mari, Geraldo Ferraz (*apud* Campos, 1982, p. 263), a publié une déclaration poignante sur Pagu, une femme « qui n'a jamais recherché la publicité, mais qui l'a eue bien péjorative, surtout scandaleuse et même déprimante ».

149

Traduction française de Janine Houard.

RÉFÉRENCES

- ARMONY, Adriana. **Pagu no metrô**. São Paulo: Editora Nós, 2022.
- BOPP, Raul. Coco. In: **Putirum** (Poesias e coisas de folclore). Rio de Janeiro: Editora Leitura S/A, 1968.
- BOPP, Raul. **Movimentos modernistas no Brasil** – 1922-1928. Apre-

- sentação de Gilberto Mendonça Telles. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CAMPOS, Augusto de. **Antologia. Patrícia Galvão; Pagu, vida-obra.** São Paulo: Brasiliense, 1982.
- FERRAZ, Geraldo Galvão (Org.). **Paixão Pagu:** a autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FERRAZ, Geraldo Galvão. Prefácio. GALVÃO, Patrícia [pseudônimo Mara Lobo]. **Parque industrial.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 7-12.
- GALVÃO, Patrícia [pseudônimo Mara Lobo]. **Parque industrial.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- HUSTON, Nancy. **Reflets dans l'oeil d'homme.** Paris: Actes Sud, 2012.
- LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique.** Paris : Seuil, 1975.
- PIGLIA, Ricardo. Ernesto Guevara, rastros de leitura. In: **O último leitor.** Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 98-131.
- PRESTES, Maria. **Meu companheiro;** 40 anos ao lado de Luiz Carlos Prestes. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

De Makunaima à Macunaíma : l'évolution d'un héros moderniste

Fábio Almeida de Carvalho¹

Je crois pouvoir commencer ce bref essai en attirant l'attention sur le fait que mon inscription intellectuelle dans la chaîne discursive sur le déroulement de la Semaine d'Art Moderne et du Modernisme Brésilien est particularisée par la perspective ou le point de vue de l'entrée dans le débat : je parle en tant que professeur dans le domaine de la communication et des arts, du cours de licence interculturelle de l'Instituto Insikiran de Formação Superior Indígena [Institut d'enseignement supérieur indigène Insikiran], et en tant que professeur du programme de troisième cycle en lettres de l'UFRR, où je travaille sur des processus de formation de lecteurs et d'enseignants amérindiens et non amérindiens, en mettant l'accent sur les premiers.

151

Je vous parle, pourrait-on dire, presque *des profondeurs de la forêt vierge* et, dans cet environnement culturel, je me consacre, depuis presque trois décennies, à enquêter et approfondir les connaissances sur les textes de l'art verbal des peuples traditionnels de la région culturelle Circum-Roraima : comment ils subsistent, sont actualisés et circulent à l'intérieur et à l'extérieur des communautés amérindiennes, dans divers environnements culturels et discursifs. J'en profite pour ajouter, à ce stade, que le terme Circum-Roraima désigne le territoire transnational autour du Mont Roraima, sur la triple frontière Brésil-Guyana-Vénézuéla où cohabitent plusieurs

¹ Professeur des universités l'Université Fédérale de Roraima (UFRR), où il enseigne en licence interculturelle/UFRR et dans le programme de post-graduation en lettres ; chercheur au CNPq.

cultures apparentées et distinctes, issues des troncs linguistiques caraïbe et arauaque.

Parallèlement à la réalisation de projets de formation d'enseignants amérindiens qui soutiennent en outre la collecte et la publication de textes en langues autochtones, je me consacre à l'étude de la manière dont l'art verbal de la région Circum-Roraima a fourni la matière première de certains des plus importants projets littéraires engagés dans la construction du caractère des cultures du nord de l'Amérique du Sud. C'est le cas de romans emblématiques et exemplaires tels que : *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928) [Macunaíma, le héros sans aucun caractère], du Brésilien Mário de Andrade, de *Canaima* (1935), du Vénézuélien Rómulo Gallegos, et de *The sleepers of Roraima* (1969), du Guyanais Wilson Harris.

Mais durant ce parcours, ce qui a vraiment prédominé dans mon travail, c'est la veine interprétative des différentes versions de Makunaima/Macunaíma. Ce personnage étant devenu une sorte de *Leitmotiv*, j'ai approfondi les études sur les significations dérivées des processus de déplacements des formes textuelles d'origine amérindienne dans la culture brésilienne.

152

Au cours de cette trajectoire, en 2015, j'ai publié *Makunaima Macunaíma, contribuições para o estudo de um herói transcultural* [Makunaima Macunaíma, contributions à l'étude d'un héros transculturel], un livre divisé en quatre parties : a) la première examine Makunaima en tant que protagoniste des récits qui circulent oralement et traditionnellement dans le Circum-Roraima ; b) la deuxième analyse l'inclusion de Makunaima dans l'environnement culturel académique au début des années 1920, grâce au travail de l'ethnographe allemand T. Koch-Grünberg, auteur de *Mythes et légendes des Indiens Taulipang et Arekuna* (1924) ; dans la troisième, le texte étudie la configuration du personnage dans le circuit de la littérature brésilienne, où il est devenu, depuis la fin des années 1920, le « héros de notre peuple », à travers l'épopée de M. de Andrade

(1928) ; dans la quatrième partie, on analyse le personnage comme un élément structurant du projet ethnique de l'écrivain indien vénézuélien Lino Figueroa, auteur de *Makunaima en el valle de los kanaimas* [Makunaima dans la vallée des kanaimas] (2001).

Le texte constitue une sorte de récit théorico-critique authentique de mon expérience de plus d'une décennie en tant que professeur de littérature à l'UFRR, où je suis tombé sur le « détail révélateur » de la recherche : au cours de lectures de diverses versions de récits mettant en scène le personnage de Makunaima/Macunaíma, avec des étudiants brésiliens et vénézuéliens (amérindiens et non amérindiens), j'ai réalisé qu'il y avait une transparence trompeuse sur les significations et les valeurs attribuées aux artefacts culturels qui constituent et répandent une tradition discursive donnée.

D'où l'idée de tester cette manifestation particulière de la dialectique du local et de l'universel, en examinant les processus de structuration des conformations identitaires avec lesquels *Makunaima/Macunaíma* s'est présenté dans différents contextes au service de divers projets d'auteur. Le but était d'examiner le processus de continuités et de ruptures qui s'établit à partir des similitudes et des différences de l'homme qui, originaire de la région de Roraima, est reconnu comme « le héros de notre peuple ». L'objet de la réflexion critique s'est fixé sur la dynamique de « lui-même » et d'« autrui », ou de la « pureté » et de l'« originalité », qui alterne avec la « complexité » et l'« hétérogénéité », en tant qu'aspects constitutifs et formateurs des traditions discursives de la littérature.

Pour ce faire, nous sommes partis de la reconnaissance du caractère contradictoire de l'activité littéraire qui est, à la fois, une pratique au caractère universalisant ayant tendance à relativiser les questions concernant l'exclusivité des identités personnelles, ethniques et nationales, et se présente également comme une activité culturelle dotée d'une grande capacité pour différencier les réalités historiques, géographiques, sociales et ethniques qu'elle

imite. L'enquête vise à analyser comment les différents contextes historiques, sociaux et idéologiques, et les situations de discours distinctes des auteurs des projets littéraires qui composent le *corpus* ont influencé les choix éthiques et esthétiques des écrivains de cette tradition et les conformations identitaires du personnage.

Nous assumons donc, dans cet environnement critique, une position qui reconnaît et valorise les qualités littéraires des textes issus de la tradition orale et des versions publiées dans le cadre folklorique et ethnographique, sans que cela implique la négation des fonctions d'explication et de légitimation des valeurs culturelles qui définissent le mythe et la légende, ni l'absence de reconnaissance d'une certaine dimension historique dans les textes mythiques et les fables.

154 Pour cela, la recherche a établi comme support des procédures théoriques et méthodologiques issues de plus d'un champ de connaissance. Basé sur une approche structurée à partir de la spécificité des études littéraires, mais qui présente une coupe transdisciplinaire inévitable, puisqu'elle se développe en contiguïté avec les pratiques distinctives des domaines de l'ethnographie et de l'anthropologie, je me suis efforcé, dans la mesure du possible, de ne pas céder aux pièges dans lesquels tombent généralement les études nationales-populaires, ni dans l'illusion des glorieux projets d'ethnicité, en examinant chacune des versions comme des œuvres qui possèdent une structure, un style et une vie sociale propres, et qui se tiennent dans la liste des créations humaines non seulement pour leur capacité à provoquer un plaisir esthétique, mais aussi à approfondir nos manières de connaître le monde et également de nous motiver à agir dans la vie. Néanmoins, afin de répondre aux particularités imposées par la recherche, ces instruments s'engagent délibérément à ne pas assumer une dimension tutélaire, car ils ont été remodelés en fonction des besoins internes du cours d'enquête.

Dans ce livre de 2015, j'ai abordé la dialectique du local et

de l'universel à partir de différentes conformations identitaires du personnage qui a incarné divers projets d'auteurs, qui circulent dans des contextes discursifs distincts. Pour ce faire, j'ai établi des points de continuité et de rupture à travers une analyse comparative, et j'ai esquissé, par contraste, les caractères du personnage dans chacune des versions, sans avoir l'intention d'exalter ou de déprécier les auteurs pour la place qu'ils occupent dans la liste des cultures hégémoniques ou exclues, mais afin d'examiner et d'évaluer, sur un pied d'égalité, des œuvres d'origines et de provenances distinctes.

Sur la base de ces principes, je démontre comment, jusqu'au début du XXe siècle, *Makunaima* était connu à travers les récits produits par les habitants des différents peuples ancestraux de la région culturelle Circum-Roraima. Dans cet environnement où le personnage est surtout marqué par des termes d'ambiguïté et de multiplicité, le héros-transformateur est le protagoniste de récits qui circulent depuis des temps immémoriaux dans des cultures apparentées, mais différentes entre elles, et qui entretiennent une sociabilité marquée par un contact intense.

155

En commun, cependant, les variantes narratives mettent en évidence les liens de parenté de ces différents peuples que le héros représente et les caractères communs de sa personnalité dans les différentes versions : la grande capacité de transformation, la ruse, l'insolence, la sagacité précoce, le caractère libidineux et, surtout, le fait qu'il soit responsable de l'introduction du mal à l'époque de la parfaite harmonie sociale, mais aussi de la création de nombreux éléments qui assurent à la fois le confort et l'inconfort de l'homme dans le monde.

Selon les traditions narratives du Circum-Roraima, l'état de nature primitif se serait caractérisé par un caractère communautaire parfait, la solidarité et le plein bien-être de tous les êtres qui peuplaient le monde. Pour les habitants traditionnels du Circum-Roraima, les temps primordiaux, appelés *piato daktai* ou *piato*

ekareyi (que l'on peut traduire librement par « temps des anciens ») étaient toujours bons, justes et également vrais. Il n'y avait pas de disputes et tous les êtres vivaient en harmonie. En raison de ces caractéristiques, on pourrait proposer qu'il constitue une sorte de version amérindienne du mythe de l'Âge d'or ou du Paradis perdu².

En ces temps primordiaux de parfaite harmonie, tous les êtres vivants et non vivants (animaux, plantes, air, terre, feu, montagnes, pierres, maisons, portes, rivières, ustensiles ménagers, etc.) étaient animés et pouvaient prendre une forme humaine. L'humanité était donc commune à tous les êtres qui se différençaient par les vêtements qu'ils portaient. Et, selon G. Salazar, c'est un trait culturel qui se répète habituellement chez les amérindiens de la région à travers l'utilisation du marqueur d'ouverture des « histoires des anciens » : « *piape to ichi yaktai, tukare re ichipoe pemon pe* », une expression qui peut se traduire par « du temps des anciens, toutes choses étaient des personnes comme les Pemon ». (Salazar, 2002, p. 12).

156

C'est en ce sens que Viveiros de Castro (2018, p. 18) mobilise cet aspect des cultures indigènes pour réfléchir à la notion d'humain et de non-humain dans la pensée amérindienne. À cette fin, il explique que, dans cette manière de penser, le corps est comme un vêtement, mais surtout le vêtement comme un lieu d'affects et d'affections qui se compare au scaphandre, dans la mesure où le plongeur en fait moins usage pour se métamorphoser en poisson que

2 En procédant de la sorte, en utilisant des termes comparatifs pour rapprocher des éléments qui présentent des valeurs différentes dans des cultures différentes, nous sommes conscients de proposer l'acceptation d'une interprétation culturelle plutôt libre ou, plutôt, de faire une sorte de « traduction culturelle libre ». Après tout, nous savons que, selon le dicton italien, « traduire c'est trahir » ; néanmoins, nous chercherons à faire des traductions qui respectent les particularités de chaque culture et, ainsi, à nous rapprocher le plus possible des matrices culturelles dans lesquelles les objets de la traduction prennent naissance et dans lesquelles ils sont structurés et acquièrent une signification sociale.

pour faire l'expérience de l'*ethos* aquatique : « le but de quelqu'un qui va revêtir un scaphandre n'est pas de ressembler à un poisson ; c'est de respirer dans l'univers des poissons » (Viveiros de Castro, 2017). Lorsqu'il traite du chamanisme amazonien, cet anthropologue le définit par la « capacité » manifestée par certains individus de franchir délibérément les barrières corporelles et d'adopter la perspective de subjectivités allospécifiques, afin de gérer les relations entre celles-ci et les humains ». Ainsi, l'humanité commune permet aux hommes de prendre des formes animales et aux animaux de prendre des formes humaines.

En revanche, à l'époque actuelle (*sereware*) où les êtres et les choses du monde ont perdu leur condition humaine et ont été réduits à leur statut réel d'animaux, de pierres, de plantes, de rivières, de portes, entre autres, les hommes sont obligés de vivre avec toutes sortes de dangers et de maléficaes. Dans la tempête du temps présent, l'existence impose la nécessité de vivre en étroite relation avec des êtres et des choses dégradés après la rupture de la période initiale de bien-être communautaire, l'homme doit alors faire face à l'opposition et à la discorde constante entre ceux qui habitent le monde.

157

Conscients, donc, des risques encourus par les individus et la société depuis la dégradation du *piato daktai* jusqu'à nos jours, à l'heure du *sereware*, les habitants ancestraux des environs du Mont Roraima vivent en quête et en fonction de la reconquête du « temps ancien ». À cette fin, ils disposent d'un instrument doté d'une grande valeur culturelle, puisqu'il est capable non seulement de combattre efficacement le mal répandu dans le monde et d'assurer la tranquillité et la sécurité contre les forces du mal qui rendent difficile la coexistence entre les êtres, mais aussi de favoriser l'édification des générations successives : – le récit.

Pour Armellada (2004, p. 8), le récit constitue un puissant instrument de transmission du savoir traditionnel chez les Pemon, puisqu'il sert non seulement à expliquer les différents aspects de

la constitution du monde, mais aussi à structurer les moyens et les stratégies de défense personnelle et collective contre les dangers de la vie – entre autres buts sociaux qu’il assume et autres fonctions qu’il remplit. Cet auteur, qui a vécu pendant des décennies parmi ces amérindiens, atteste de l’existence de trois types caractéristiques de récits qui concrétisent l’imaginaire de ces peuples : les récits produits dans la vie quotidienne et qui prennent effet dans de multiples situations de la vie quotidienne des villages et d’autres espaces d’une communauté indigène ; les chansons, le chant étant généralement accompagné d’instruments de musique, et encore le tarén, une pratique verbale rituelle de nature magico-religieuse, sur laquelle nous reviendrons plus tard.

Cet ensemble de récits légendaires circule oralement et traite des faits, des exploits et des prouesses des ancêtres communs des peuples autochtones de la région Circum-Roraima ; ils ont également une grande valeur explicative sur divers aspects de l’état des choses du monde et de la vie. Paulo Santilli fournit une explication intéressante de la manière dont les variations narratives tiennent compte des différenciations internes entre les sous-groupes ethniques de cette région :

Bien que les peuples [...] partagent le thème de l’ascendance des frères Macunaima et Enxikiráng, les fils du soleil, les Kapon disent qu’ils sont originaires d’une femme faite de tronc d’arbre [...], tandis que les Pemon racontent leur origine de cette femme, mais faite de roche argentée [...]. Dans la version Taurepan [...], cette figure féminine primordiale est faite de terre ; ou d’argile, dans la version des Macuxi qui habitent la zone des champs de la vallée du Rio Branco [...]. Les différents matériaux dont est faite la première femme peuvent être lus comme une autre indication de la différence entre les groupes, qui se manifeste dans la géographie : les arbres, les roches et l’argile (ou la terre) expriment trois extraits environnementaux qui caractérisent la portion spécifique du territoire occupé par ces peuples [...] dans

un axe qui va du plus haut vers le plus bas, de la forêt qui couvre le sommet de la chaîne, occupée par les Kapon, aux escarpements de la chaîne et aux champs qui la bordent, occupés par les Pemon. (Santilli, 2009, p. 63).

Ces pratiques sociales verbales partagées, dotées de haute valeur explicative structurent une légende qui, comme d'autres ensembles narratifs des peuples sans écriture alphabétique, est une production collective et anonyme, puisqu'elle a circulé (et circule encore) de la bouche des conteurs d'histoires de diverses ethnies des communautés de microrégions différentes. Dans ce circuit de communication, la source narrative responsable du discours importe moins que l'acte d'appropriation de la narration par le sujet qui raconte l'histoire. Les caractéristiques singulières et uniques du narrateur sont moins importantes que son identité d'appartenance à une collectivité et la nécessité de raconter l'histoire dans un lieu et un moment précis, en fonction d'un but ou d'un objectif immédiat.

Dans ce circuit, *Makunaima* est un personnage à la fois régional et transnational. Il commence à étendre de son territoire avec le projet de l'ethnologue allemand T. Koch-Grünberg qui a effectué, entre 1911 et 1913, un véritable voyage cinématographique dans la région où il a vécu avec les autochtones, a réalisé le travail de collecte, puis de systématisation et de diffusion de la légende qui lui a été fournie par deux indigènes : l'un Arekuná et l'autre Taurepang. Le projet de Koch-Grünberg a été guidé par la volonté de trouver des moyens de reproduire, dans l'environnement raffiné des musées européens, une expérience similaire à celle qu'il avait vécue sur le terrain. Il s'agit d'un modèle d'ethnographie/anthropologie typique de la tradition humaniste allemande de l'époque.

Les multiples talents de Koch-Grünberg lui ont permis d'imiter l'art verbal indigène dans une œuvre d'une structure et d'une beauté rares, puisqu'il parvient à garantir la diction, le souffle de la voix des indiens Akuli et Mayuluaípu. La polyphonie discursive qui

structure le discours des *Mythes et Légendes des Indiens Taurepang et Arekuná* parvient à opposer les caractères d'être à la fois bon et mauvais, qui marquent la structure identitaire du personnage du point de vue indien, aux traits indistinctement négatifs et maléfiques, attribués par Koch-Grünberg au héros.

Et c'est ainsi que Makunaima, sans accent, a migré de la sphère orale à la sphère écrite en devenant, maintenant avec accent, Makunaíma : un personnage sans caractère, étrange, insolent, plein de ruses, doté d'une logique antérieure à la raison, qui pouvait se transformer et transformer les autres êtres au goût de ses désirs illogiques, et dont il n'est resté de son passage sur terre qu'un ensemble de pierres. Il s'agit d'un processus de déplacement dans lequel *Makunaima* passe du statut de héros indien transformateur à celui de sauvage générique et sans logique, aux yeux de la science naturaliste.

160 Il s'agit, comme on peut le constater, d'un processus complexe de traduction linguistique et culturelle. Dans cette chaîne, le Taurepang Mayuluáípu a non seulement fourni ses propres histoires courtes en portugais, mais a également traduit dans la langue de Camões les récits fournis en langue macuxi par Akuli qui s'est présenté comme un membre du peuple Arekuná. Koch-Grünberg, qui parlait on ne sait quelle variante du portugais, a traduit le matériel dans sa propre langue, l'allemand. En d'autres termes, la situation particulière de la collecte du matériel mythique révèle que les processus d'enregistrement et de traduction du *corpus* textuel qui allait composer les *Mythes et Légendes des Indiens Taurepang et Arekuná* ont été traversés par plusieurs couches superposées de croisements d'ordre linguistique et culturel.

Ce qui est remarquable, c'est que, malgré toute cette chaîne de traductions et d'interprétations, Koch-Grünberg ait pensé avoir libre accès aux âmes de ses informateurs amérindiens, et qu'ils étaient un « livre ouvert » sur lequel il se penchait, lisait et apprenait de manière transparente ce qui l'intéressait. Il est donc étrange

que les contacts aient été ignorés, étant donné que l'ethnographe pensait que la « pureté » des informateurs amérindiens n'avait pas été « entachée » par la vie dans une culture « civilisée ».

Le texte des *Mythes et légendes des Indiens Taurepang et Are-kuná* est composé de cinquante récits qui sont en fait des traductions résumées des récits recueillis par l'ethnographe allemand. Dans ces extraits, les textes amérindiens subissent un fort traitement imposé par le processus de traduction et le résultat, il ne pourrait en être autrement, ce sont des récits dont la structure est similaire à celle à laquelle nous sommes habitués dans le monde occidental et sa logique.

Néanmoins, il y a dans l'édition allemande une section intitulée « Textes » (absente dans les deux éditions brésiliennes), où certaines séquences narratives sont présentées comme suit : il y a un premier extrait de texte en langue Taurepang ; sous chaque ligne du texte en langue indienne, Koch-Grünberg fournit une traduction mot à mot, appelée « traduction interlinéaire » ; et à côté, une « traduction libre » qui cherche à assurer une certaine unité de sens pour ceux qui sont peu habitués à la syntaxe elliptique des langues amérindiennes. Dans cet extrait, le lecteur a accès non seulement au texte dans la langue originale, mais aussi aux subtilités du processus de traduction.

161

En conséquence, la transfiguration du héros a provoqué une rupture significative par rapport à son identification originelle, puisqu'elle lui a attribué les étiquettes d'exotique et de primitif qui faisaient partie de l'horizon d'attente de l'ethnographie allemande – mais pas des cogitations spirituelles des amérindiens du Circum-Roraima. L'œuvre de Koch-Grünberg et des autochtones est représentative des qualités esthétiques, sociales et discursives dans lesquelles elle s'inscrit. La preuve en est qu'elle a servi de support à la densification d'une tradition qui a fécondé d'importantes variations du héros dans la culture brésilienne.

Ce sont précisément les traits de non caractérisation multiple et d'ambiguïté qui ont incité M. de Andrade à insérer le personnage dans son projet de définition d'un caractère propre à la culture brésilienne. Au carrefour entre le national et l'étranger, *Macunaíma* est devenu le héros de notre peuple – une sorte de concrétisation de la réponse littéraire née du besoin de définir ou de réinventer le Brésil par la recherche, la connaissance profonde de la culture populaire et la transcription érudite, face à la réception de la modernité occidentale et de la réalité brésilienne.

Macunaíma est engendré à la croisée des chemins entre la tendance nationaliste et la reconnaissance de l'héritage culturel post-colonial. Outre la source amérindienne, sa naissance est marquée par l'investissement de l'auteur dans une connaissance approfondie des processus d'expression et de création de l'art populaire, en fonction des apports des différentes races à la culture brésilienne. Se consacrant à la construction de l'entité brésilienne, lorsqu'il conclut sur le manque de caractère de la nation et rencontre *Makunaíma*, par l'intermédiaire de Koch-Grünberg, Mário de Andrade a aimé le héros qui faisait preuve de manque de caractère et d'éthique et qui était authentiquement « national », alors qu'il ne l'était pas, encore.

162

D'où la stratégie consistant à « ignorer légendairement la géographie, la faune et la flore pour concevoir littérairement le Brésil comme une unité, en imprégnant [le héros] de tout ce qu'il pouvait de plus brésilien ». Dans ce mouvement de mélange non-synthétique, le personnage est devenu le symbole de ce qu'on considère représentatif des aspects de la vie, de la pensée, de la réaction typique du Brésilien et des choses du Brésil. Le rassemblement des variantes culturelles et dialectales du pays, façonnées par l'inventivité de celui qui fut sans doute le plus profond et le plus influent écrivain moderniste, a fait de *Macunaíma* une métaphore de la notion reconnue de brésilianité.

Le personnage de M. de Andrade n'a aucun caractère car il est multiple, sans hiérarchies, rassemblant des caractéristiques de plu-

sieurs époques et de différentes régions brésiliennes. Mário a hypertrophié le caractère multiple et ambigu qui réunissait les conditions du bonheur pour créer un héros qui, n'étant strictement pas brésilien, est devenu l'un des plus brésiliens qui soient. Et *Macunaíma*, plus que représentatif d'une « identité » brésilienne, est le fruit d'un processus critique d'identification fluctuante et plurielle du Brésil.

En raison de la rigueur structurelle de sa composition, des qualités de style d'une prose qui a ouvert une riche veine dans notre littérature, du traitement accordé au thème des qualités et des déviations nationales, entre autres aspects qui conforment le Brésil profond, *Macunaíma* résiste encore très bien aux interprétations critiques presque un siècle après sa parution. En bref, une œuvre fondamentale pour le débat encore assez ouvert sur les Brésiliens.

La preuve en est que le personnage revient occuper de nouvelles positions de nos jours. Par exemple, j'apporte au débat une version qui a pris forme dans le processus de recomposition identitaire vécu par la culture Pemon actuelle, qui s'inscrit dans un cadre politique de luttes pour la reconnaissance des spécificités culturelles des peuples amérindiens. Le mouvement d'affirmation des identités présente une dimension soucieuse de la spécificité de l'identité culturelle amérindienne, et une autre engagée dans la lutte contre le totalitarisme homogénéisant des Etats nationaux, remise en cause par les minorités « subalternisées ».

Les luttes indigènes ont des dimensions intellectuelles, académiques et artistico-littéraires. Il existe également une interface école-pédagogie, dans laquelle les enseignants amérindiens assument les fonctions de compilateurs, d'organiseurs et d'auteurs de versions écrites de la tradition orale, visant à rassembler des matériaux pour la formation des jeunes générations amérindiennes, victimes de l'auto-préjugé culturel et de la négation des identités. C'est en tant que professeur et intellectuel kamarakoto, et en tant qu'écrivain aspirant à se faire accepter dans le *canon* littéraire du Vénézuéla et

de l'Occident, que Lino Figueroa a publié *Makunaima en el valle de los kanaimas* en 2001.

Dans cette version, *Makunaima* est un apprenti de la culture kamarakoto et le vieux chaman *Kaponokok*, son père, dirige le processus de sa formation chamanique. Le roman se déroule dans une communauté où les jeunes adoptent des comportements influencés par la société nationale, qui « dénaturent les traditions ancestrales ». L'intrigue est pleine d'épreuves dont la fonction est de former le héros dans différentes dimensions des sphères pratique et magico-religieuse et le récit prend ainsi une forme didactique-pédagogique-moraliste. Le caractère moralisateur et formateur est important pour la définition d'une norme considérée comme culturellement acceptable par les Pemon.

164 *Makunaima en el valle de los kanaimas* rompt avec l'ambiguïté typique du héros car il essaie de garder sa pureté ethnique et d'établir que le registre n'a d'authenticité que s'il est fait par les indiens eux-mêmes. Il s'agit, d'une part, d'une sorte de tentative de réserve de marché et, d'autre part, d'une accusation voilée de vol du patrimoine immatériel de ces peuples par des entreprises telles que celles de Koch-Grünberg et de M. de Andrade.

À ce stade, je voudrais m'arrêter, juste en passant, pour aborder un nouvel aspect concernant l'interprétation de l'héritage du mouvement moderniste, de Mário de Andrade et de *Macunaima* dans la culture brésilienne contemporaine. L'interprétation du mouvement, de l'auteur et du personnage d'abord prise au sérieux, est aujourd'hui fortement affectée par ce qu'on appelle le phénomène culturel de « l'annulation », qui est une tendance de notre époque et peut se définir, en gros, comme un phénomène moralisateur répandu contre des personnes qui auraient commis des actes considérés moralement répréhensibles.

Le problème de ce type de jugement critique, c'est qu'il est souvent mû par le ressentiment et que son action se transforme en

une tentative de porter préjudice à celui qu'on a élu comme rival. On trouve un exemple de ce type d'attitude dans une évaluation produite par l'écrivain Cristino Wapichana, qui affirme que « la manière dont Mário de Andrade a décrit Macunaíma a renforcé le sentiment anti-indigène des Brésiliens, qui persiste encore 93 ans après sa publication ».

Cette tendance critique compose un arsenal de stratégies qui vise le boycott orchestré de quelque chose qui est considéré comme douteux, controversé et offensif, et dont le résultat est, dans ce cas, la tentative d'« annulation » de Mário de Andrade – justement celui qui était l'un des plus engagés, chez les hommes de son époque, pour la valorisation des traditions artistiques non hégémoniques : populaires, amérindiennes et noires. Il s'agit d'une évaluation critique injuste, selon moi, car je sais le grand effort que Mário de Andrade a fourni pour que ces extraits jugés, historiquement, subalternes puissent occuper des places importantes dans le tissu social et culturel brésilien. Ne pas le reconnaître découle, à mon sens, d'une méconnaissance du cas ou d'une stratégie délibérée d'annulation.

165

Cela dit, je vais commencer ma conclusion, comme dirait Nelson Rodrigues, presque « en criant l'évidence », en attirant l'attention sur le fait que le cas de ce personnage-joker est un exemple unique d'ambivalence et de pluralité dans la littérature occidentale. Le héros personnifie, peut-être plus que tout autre, le fait que toute culture est le résultat d'échanges, d'assimilations, de mélanges et d'apprentissages mutuels – ce qui n'enlève rien à la nécessité que toute assimilation venant d'autrui ou étrangère soit obligatoirement réalisée sur la base d'opérations de sélection critique et d'incorporation transformatrice. Je crois, d'ailleurs que, tout en étant un puissant outil de prévention contre le renforcement de la barbarie qui éclate fréquemment parmi nous, les échanges, les transculturations et les mélanges constituent un ensemble de principes à forte tendance humanisante.

Bien, mais pour reprendre le fil que j'étais en train de dévider, je veux ajouter que, dans la région Circum-Roraima, ce personnage a été capable de nourrir une longue tradition narrative d'auteurs, dans laquelle nous pouvons noter :

a) des ensembles de textes produits, en général collectivement, organisés par des enseignants amérindiens de Roraima, avec le soutien de missions catholiques d'évangélisation, parmi lesquels se distingue *Filhos de Makunaimî: vida, história e luta* (2003) [Fils de Makunaimî : vie, histoire et lutte], un ouvrage produit avec le soutien de la mission catholique Consolata, active depuis longtemps à Roraima ;

b) un ensemble de productions hybrides, réalisées en système de co-réalisation entre les « hommes de science » (ethnographes et linguistes, surtout) et les amérindiens qui assument en général la condition d'« informateurs ». Issues du domaine de l'ethnographie, ces productions textuelles rassemblent des ensembles légendaires qui ont en commun le personnage de Makunaima, protagoniste des actes créateurs du monde pour les peuples Pemon : *Mythen und Legenden der Taulipáng-und Arekuná-Inadiarner* (1924), de l'Allemand Theodor Koch-Grünberg ; *Estudos etnológicos. A árvore do mundo e o dilúvio*. [Études ethnologiques. L'arbre du monde et le déluge] (1927), de Carlos Teschauer ; *Tauron Pantón* (1989), de Cesáreo de Armellada ; *Cultura Pemon* (2002), de Mariano G. Salazar ; *Onças, antas e raposas* [Jaguars, tapirs et renards] (2010), de D. Alcuíno Meyer [Ronaldo B. MacDonell], entre autres ;

c) les productions qui s'inscrivent dans le domaine de la littérature proprement dite, où le personnage joue le rôle principal, non seulement dans l'œuvre qui symbolise le modernisme brésilien, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, mais aussi dans *A volta de McLuhanaíma – the solid gold hero ou o herói com bastante caráter* [Le retour de McLuhanaíma – le solide héros doré ou le héros doté de pas mal de caractère] (1977), une parodie ouverte du roman

moderniste de Mário de Andrade, écrite par l'écrivain brésilien nord-américain Richard Morse ; ainsi qu'un roman structuré comme un projet ethnique, de l'écrivain indien vénézuélien Lino Figueroa : *Makunaima en el valle de los kanaimas* [Makunaima dans la vallée des Kanaimas] (2001) ;

d) une production cinématographique, également issue de l'adaptation du roman de Mário de Andrade, cette fois réalisée par Joaquim Pedro de Andrade : *Macunaíma* (1969) ;

e) une production dans le domaine de l'art dramatique et théâtral – résultat de l'adaptation par Jacques Thiériot du roman de Mário de Andrade, mis en scène par le groupe Pau Brasil ; le spectacle *Macunaíma* a été monté en 1981 et mis en scène par Antunes Filho ;

f) les livres de Jaider Esbell et de beaucoup d'autres qui sont maintenant produits à Roraima et ailleurs.

Le trait unificateur et fondamental des projets et publications réalisés à différentes époques, engendrés dans des environnements culturels distincts et produits en tant que textes inscrits dans diverses sphères de l'expérience intellectuelle humaine, réside dans leur prétention commune de forger ou de définir des processus identitaires à travers l'utilisation de ce célèbre personnage d'origine indigène, mais de coupe transnationale et transculturelle sans équivoque.

Et, pour finir, j'ajouterai que mon expérience, au cours des trente dernières années, de professeur à l'Université Fédérale de Roraima (dont vingt vécues en tant que professeur d'un cours spécifique de formation d'enseignants amérindiens), ainsi que mon intérêt continu de chercheur pour les processus et les modes de circulation de cet étrange héros de notre culture, dans des environnements culturels multiples et divers, me permettent d'affirmer avec sérénité : a) que Mário de Andrade a été le grand propulseur de l'apparition de ce phénomène culturel, à long terme, qu'est l'art tupiniquim ; b) que ce phénomène a grandement contribué

à la permanence et à l'actualisation des traditions textuelles autochtones dans le circuit interne des cultures amérindiennes de la région Circum-Roraima.

Traduction française de Janine Houard

RÉFÉRENCES

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Edition critique de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro; São Paulo: LTC; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1978 [1928].

ARMELLADA, Cesáreo de. **Tauron panton. Cuentos y leyendas de los índios pemón**. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1989.

_____, Apud SÁ, Lúcia. **Rain forest literatures**. Amazonian Texts and Latin American Culture. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2004, p. 8.

168 CARVALHO, Fábio Almeida de. **Makunaima ≈ Macunaíma: contribuições para o estudo de um herói transcultural**. Rio de Janeiro: E-papers, 2015.

DIOCESE DE RORAIMA. **Onças, Antas e Raposas**. Mythes du peuple makuxi enregistrés par le moine bénédictin Dom Alcuíno Meyer, O. S. B. entre 1926 et 1948. Brasília, Diocese de Roraima, 2001 [2010].

FIGUEROA, Lino. **Makunaima en el valle de los Kanaimas**. Caracas: Editorial Intenso, 2001.

GALLEGOS, Rómulo. **Canaima**. Edition critique, Charles Minguet (Coord.). Madrid : ALLCA, 1997 [1935].

HARRIS, W. **The Sleepers of Roraima**. London: Faber & Faber, 1970.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor; RITTER, Federica de Trad. **Del Roraima al Orinoco**. Mitos y leyendas de los índios Taulipang y Arekuná. vol. 2. Caracas: Ernesto Armitano, 1989.

_____. (ALBERTS-FRANCO, Cristina. Trad). **Do Roraima ao Orinoco**. Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

_____. (RITTER, Federica de Trad). **Do Roraima ao Orinoco**. Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913. Vol. 3. Etnografia. Caracas: Ernesto Armitano, 1989.

_____. **Mitos e lendas dos índios Taurepang e Arekuna**. In: MEDEIROS, Sérgio (Org.). *Makunaima e Jurupari*. Cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SALAZAR, Gutiérrez. **Cultura pemón**. Mitología pemón. Guía mítica de la Gran Sabana. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello/Hermanos menores capuchinos, 2002.

SANTILLI, Paulo. Povos do Roraima. In. MIRA, Julia Trujillo... [ar al.]. **Makunaima grita**: Terra indígena Raposa Serra do Sol e os direitos constitucionais no Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 63.

TESCHAUER, Carlos. Estudos etnológicos. A árvore do mundo e o dilúvio. In. **Boletim do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1924 [1927].

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Uma figura de humano pode estar ocultando uma afecção-jaguar”. 2006. Disponible sur: <http://www.multipitudes.net/Una-figura-de-humano-pode-estar/>. Accès le 26 juillet 2022.

WAPICHANA, Cristino. **O herói sem apreço**. Mário de Andrade reforçou em ‘Macunaíma’ o sentimento anti-indígena dos brasileiros, que quase um século depois persiste. Disponible sur: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/literatura-brasileira/o-heroi-sem-apreco>. Accès le 22 janvier 2020).

Revisiter le passé : l'esthétique moderniste du point de vue de Paulo Menotti del Picchia

Fernando Simplício dos Santos¹

1.

170 Paulo Menotti del Picchia (1892-1988) a été l'un des plus importants précurseurs du Mouvement moderniste brésilien (1922), contribuant à établir en Amérique latine l'un des principaux courants esthétiques du XX^e siècle. Pour comprendre sa pensée politique, théorique et littéraire, il est essentiel de mettre en évidence au moins trois moments distincts de sa production orale ou écrite : le premier concerne la période pendant laquelle il a écrit des chroniques dans des journaux renommés de São Paulo, entre les années 1920 et 1922 ; le second se réfère à l'occasion où Menotti a prononcé la « Conférence du Théâtre Municipal de São Paulo » qui a eu lieu le 17 février 1922, dans le cadre de la Semaine d'Art Moderne ; le troisième concerne les circonstances dans lesquelles del Picchia a signé, avec Plínio Salgado, Alfredo Élis, Cassiano Ricardo et Cândido Mota Filho, le controversé « Manifesto Nheengaçu da tribo verde-amarela (1929) » [Manifeste Nheengaçu² de la tribu vert-jaune³]. À

1 Fernando Simplício dos Santos est Maître de conférences au Département Académique des Lettres Vernaculaires (DALV), de l'Université Fédérale de Rondônia (UNIR).

2 Nheengaçu/Nheengatu, selon le dictionnaire Houaiss da Língua Portuguesa (2015, p. 666), concerne le nom de la « langue qui s'est développée à partir du tupinambá, parlé tout au long de la vallée amazonienne brésilienne jusqu'aux frontières avec le Pérou, en Colombie et au Vénézuéla ».

3 « Vert-jaune » fait référence à certaines des couleurs du drapeau brésilien.

partir de la lecture de ces trois courants artistico-essayistiques, il est possible de revisiter une partie du projet esthétique et idéologique du Modernisme, afin de faire ressortir un conflit singulier : d'une part, fondé à l'origine sur un fort idéal révolutionnaire ; d'autre part, superposé à une conception politique liée à ce que de nombreux théoriciens ont appelé la modernité brésilienne conservatrice.

2.

Entre 1920 et 1922, Menotti del Picchia écrit des chroniques dans les journaux **Correio Paulistano** et **A Gazeta**, il publie ses textes sous les pseudonymes d'Aristophane et d'Hélios. De nombreux théoriciens, critiques et historiens de la littérature ont souligné le rôle que ces deux médias ont joué dans la diffusion de la Semaine de 1922. En tout cas, il est important de rappeler que le premier périodique cité,

le **Correio** [Paulistano] n'était pas n'importe quel journal. C'était le plus ancien quotidien de la ville, fondé en 1854, et le véhicule officiel du Parti Républicain Paulista [...]. Le PRP avait fourni quatre des neuf présidents élus jusqu'alors, suivis de trois du Parti Républicain de Minas Gerais. Et les neuf gouverneurs de São Paulo, dont Washington Luís. La politique du PRP et ce courant du modernisme se rencontraient tous les jours dans cette rédaction qui avait Menotti comme rédacteur en chef, et Plínio, avec un troisième poète, Cassiano Ricardo, comme rédacteurs [...]. (Doria, 2020, p. 79).

171

Il est à noter que Menotti del Picchia était un intellectuel qui exerçait une influence non seulement sur le secteur artistique, mais aussi dans le domaine politique. Dans la « Crônica social » [Chronique sociale] du **Correio Paulistano**, l'auteur devient rapidement, grâce à ses textes signés sous le nom d'Hélios, un écrivain reconnu

À leur tour, les créateurs du Mouvement Vert-Jaune, fondé en 1926 par Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo et Plínio Salgado, s'approprient le terme pour en souligner l'empreinte nationaliste, s'éloigner ainsi des tendances européennes et mettre en avant les aspects nativistes ou amérindiens.

par l'élite de São Paulo, comptant 884 publications en à peine deux ans⁴. Menotti a affirmé dans des déclarations et des interviews que le **Correio** était le média officiel par lequel les organisateurs de la Semaine d'art moderne diffusaient leurs doctrines. Par ailleurs, l'intellectuel a utilisé le nom de code Aristophane dans le journal **A Gazeta**, au cours de l'année 1920. Bien qu'il ait peu publié, Aristophane contribuait avec Hélios à critiquer les idées passéistes et à divulguer des œuvres inhérentes à une esthétique novatrice, mais qui défendaient, avant tout, le nationalisme en politique, en art et en littérature. Quoi qu'il en soit, Aristophane avait notamment pour tâche de saisir, dans ses écrits, les détails de l'essor de la ville moderne. Enfin, les chroniques identifiées sous la vraie signature de Menotti del Picchia traitent souvent de préceptes de base du Parti Républicain Paulista (PRP) auquel del Picchia était affilié et dont les objectifs étaient de faire l'éloge du développement entrepris par la machine gouvernementale.

172

Bien que chargé d'écrire des chroniques sociales dans le **Correio Paulistano**, Hélios y analysait des thèmes plus divers, mais se concentrait toujours sur les conceptions modernistes ou mettait l'accent sur des débats de nature nationaliste. Par exemple, dans les textes intitulés « Pau Brasil » [Bois du Brésil] (06/06/1920), « Arte Nova » [Art nouveau] (29/06/1920) et « O momento literário paulistano » [Le moment littéraire de São Paulo] (13/12/1921), le principal objectif d'Hélios était d'expliquer comment les artistes de São Paulo comprenaient la rupture avec les anciens paradigmes ou comment certaines caractéristiques esthétiques de la tradition

4 En ce qui concerne les études sur les chroniques de Menotti del Picchia, nous soulignons deux livres de chroniques compilées par l'auteur lui-même, intitulés **O pão de Moloch** (1921) et **O nariz de Cleópatra** (1923). En plus de ceux-ci, nous citons le livre **O Gedeão do Modernismo : 1920-22** (1983), aux chroniques sélectionnées par Yoshie Sakiyama Barreirinhas, et le texte **A São Paulo de Menotti del Picchia** (2008), de Ana Cláudia Veiga de Castro.

étaient reformulées. Cependant, le chroniqueur abordait en même temps des questions qui allaient être vues et revues, dans les années 1920, par del Picchia et ses pairs, notamment lors de l'événement de 1922 au Théâtre Municipal Paulista. Grâce à cette polémique, Hélios devint rapidement un chroniqueur à succès, autant parce qu'il traitait de sujets littéraires que parce qu'il répondait aux attentes politiques de l'élite. A titre d'exemple, outre les chroniques mentionnées ci-dessus, nous pouvons citer, entre autres⁵, les textes « Os artistas e a política » [Les artistes et la politique] (22/06/1920) et « Nossa raça » [Notre race] (12/03/1920).

Dans la première chronique, qui traite du rapport entre l'esthétique et la politique, Hélios souligne que « l'opinion couramment acceptée, selon laquelle il y aurait incompatibilité entre la poésie et la politique, vient de l'idée erronée que le poète ne s'occupe que de choses extraterrestres et inefficaces. Cependant, notre sens critique doit percevoir dans l'artiste les deux entités coexistantes : le poète et l'homme » (del Picchia, 1983, p. 140). En ce sens, l'opinion du chroniqueur est claire et objective, il ne pensait donc pas que la littérature est distante des thèmes politiques. Ainsi, pour Hélios, l'esthétique et l'idéologie se rejoignent. L'une des questions que l'on peut se poser ici est : comment cela s'est-il passé dans le contexte qui a précédé la Semaine d'art moderne ? Par extension, on remarque ces observations dans la chronique intitulée « A nossa raça » [Notre race] :

Jour après jour, notre question ethnologique devient plus compliquée. Le pays est un tissu de nationalités où les éléments ethniques fusionnent, s'amalgament, s'entrecroisent. Par la loi de Gumplowicz, les types apparentés s'associent, se modèlent,

5 Outre les chroniques déjà citées, on note aussi : « Nacionalismo perigoso » [Dangereux nationalisme] (04/05/1920), « A questão racial » [La question raciale] (15/09/1921), « Para o centenário » [Pour le centenaire] (22/02/1922), entre autres textes qui analysent les termes nationalisme et patriotisme, appréciés d'Hélios dans le contexte précédant la Semaine d'Art Moderne.

créent le nouveau type humain, tempéré par le climat et par notre ambiance physique. Voilà le vrai Brésilien [...]. Notre cosmopolitisme prend le caractère d'une fixation définitive ; les pousses de notre civilisation d'accompagnement sont intégralement nationalisées (del Picchia, 1983, p. 97).

Plus loin dans son texte, Hélios écrit également que

le *caboclo* d'aujourd'hui est un patchwork de nationalités. Il y a des *caïçaras*, morphologiquement et psychologiquement des caïçaras d'Allemands, d'Italiens, d'Espagnols, même de Turcs ! Ils préservent, par la force de l'hérédité environnementale, les traditions, les superstitions et le mode de vie paysans. Cet héritage – contagion psychique d'un caractère – atteint la langue et la diction. Il existe des caboclos-italiens qui peuvent, soit par leur teint, soit par leur discours, être pris par les curieux pour les représentants les plus expressifs de notre type social (del Picchia, 1983, p. 97).

En analysant des textes d'Hélios, dans son livre **História do Modernismo Brasileiro : antecedentes da Semana da Arte Moderna** [Histoire du modernisme brésilien : antécédents de la Semaine d'art moderne], Mário da Silva Brito souligne le rôle que del Picchia a joué au début des années 1920, alors qu'il était reconnu comme l'un des représentants de l'« apostolat du verbe nouveau » (Brito, 1974, p. 215). Néanmoins, si d'un côté l'analyse d'Hélios sur les questions esthétiques est explicite, c'est-à-dire qu'il défend le rôle de ceux qui croient en la reformulation artistique-culturelle, qui à l'époque était étroitement mêlée aux vues de l'avant-garde, en particulier celles du futurisme italien ; d'autre part, selon les chroniques citées ci-dessus, on observe qu'avec la nécessité de repenser la nationalité ou même un idéal de patriotisme, dans le sillage des propositions modernistes, Hélios introduit dans ses textes la critique de la question de l'ethnicité et du métissage, en citant notamment les prémisses théoriques de l'écrivain polonais Ludwig Gumplowicz (1838-1909).

Dans un article publié en 2009 abordant la question de l'ethnicité représentée dans **Os sertões** (1902) d'Euclides da Cunha, Luiz Costa Lima contribue à clarifier les doctrines de Gumplowicz, en rapprochant les idées de celui-ci des principes du fascisme :

[...] Gumplowicz était un Polonais, né en 1838 à Cracovie et enseignant dans une petite ville d'Autriche, Graz, où il est mort en 1909. La Pologne faisait partie de l'Empire austro-hongrois et la langue de l'élite, ou du moins du groupe enseignant et administratif, était l'allemand. Gumplowicz avait donc écrit dans cette langue un livre intitulé **La lutte des races**. [...] Et que dit explicitement Gumplowicz ? En quelques mots, après avoir reconnu les mérites de Darwin et dit en quoi il s'éloigne de l'auteur de **L'origine des espèces**, il admettra que les races n'ont pas eu une origine unique ou n'ont pas eu un type unique, qu'elles ont subi des variations en fonction des conditions du milieu. Dans le livre, Gumplowicz explique que l'on ne peut pas tester dans ce cas les soi-disant lois universelles, car nous parlons d'une période de plusieurs milliers d'années, durant laquelle il n'y a aucun témoignage. Mais, selon lui, nous pouvons très bien imaginer qu'il y ait eu une très grande multiplicité de groupes humains – et que ces groupes se faisaient la guerre entre eux. Ceux qui gagnaient augmentaient en nombre, s'accroissaient en incorporant les vaincus. Ainsi, le premier critère de ce que l'on entendrait par race fut un critère d'ordre social, c'est-à-dire : de famille, de clan, de tribu, de groupe vainqueur. Groupe « vainqueur », lire « race victorieuse » – donc lire « race la plus forte ». Groupe « vaincu », lire « race inférieure ». La « race » est donc un critère – pour employer les termes actuels – plutôt socioculturel que biologique. Gumplowicz ajoute : « Il est vrai que l'idée du lien du sang est un élément plus fort, cependant, c'est un élément plus tardif ». C'est-à-dire que le lien du sang, la base de ce que nous comprenons comme la race, s'est établi après que ces critères socioculturels se soient vérifiés⁶ [...].

175

6 COSTA LIMA, Luiz. « Autor leu mal ideias de Gumplowicz » [L'auteur a mal lu les idées de Gumplowicz]. **Estadão**, São Paulo, 23 août 2009,

Avec la présentation des idéaux de Gumpłowicz, il faut recontextualiser l'analyse des commentaires d'Hélios dans la chronique « A nossa raça » [Notre race], puisque le métissage souligné par l'auteur n'indique pas, en réalité, une fusion des races, mais proclame l'ascension d'un « nouvel humain » appartenant au groupe gagnant, c'est-à-dire de la « race victorieuse » ou de la « race la plus forte » sur « la race inférieure ». De cette manière, sa pensée critique passe du niveau artistique au niveau biologique, puis à l'horizon social, lorsqu'il évalue le contexte dans lequel « le vrai Brésilien » émergerait. Ainsi, au milieu des doctrines esthétiques, la pensée idéologique d'Hélios pose de nombreuses questions liées à une lecture singulière de la nation. Ici, les influences que les conceptions de Paulo Menotti del Picchia allaient exercer sont complexes et significatives. Par exemple, à la fin des années 1920, Plínio Salgado a esquissé une interprétation du Brésil en examinant l'évolution de la société du point de vue d'« un nouveau type ethnique national » (Trindade, 1979, p. 54). C'est justement ces principes idéologiques et d'autres qui ont servi de base à l'Intégralisme brésilien, par exemple.

176

3.

Dans des chroniques signées Aristophane, dans le journal **A Gazeta**, Menotti del Picchia insiste sur le besoin d'orienter l'analyse sur certaines questions du passé historique et artistique, afin de mieux conceptualiser des tendances qui renforceraient les coulisses de la Semaine d'Art Moderne. Dans cette optique, par la publication des textes « Apressemo-nos » [Hâtons-nous] (29/01/1920), « Ainda o monumento » [Encore le monument] (31/01/1920) et « Arquitetura nacionalista » [Architecture nationaliste] (02/02/1920), Aristophane indique comment devraient se dérouler les célébrations du Centenaire de l'Indépendance (1922), selon la conception qu'il avait

Cultura/Artes. Disponible sur: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,autor-leu-mal-ideias-de-gumpłowicz,423100>.

du nationalisme. Dans ces méandres, l'une des questions posées par le chroniqueur est : « comment créer un art indépendant qui puise les raisons de son originalité dans les traditions esthétiques rudimentaires de notre race ? » (del Picchia, 1983, p. 70), et renforce ainsi, comme le faisait Hélios, le rapport entre ethnicité et esthétique.

En synthèse, dans ces trois textes d'Aristophane évoqués, il est question des éléments suivants : 1) la nécessité d'élaborer des projets commémoratifs qui représentent des aspects du pays moderne ; 2) la critique autour des divergences politiques de l'époque, puisque le chroniqueur mettait l'accent, dans ses réflexions, sur de nombreux problèmes de la ville de São Paulo ; 3) le choix d'un symbole qui concentrerait à la fois le leadership pauliste, le nationalisme brésilien et leur corrélation ; d) l'élaboration d'un art, superposé à une conception qui valorise l'ufanisme, le transformant en base esthétique d'une nouvelle avant-garde, entre autres particularités.

Concrètement, dans la chronique « Ainda o monumento » [Encore le monument], Aristophane recommande qu'on envisage l'amélioration artistique des modernistes à partir de la reconnaissance des « manifestations esthétiques primitives ou indigènes », dans le but d'extraire de ces dernières le sceau d'un « véritable art brésilien ou nationaliste ». Suivant cette ligne de pensée, le chroniqueur souligne que

le talent peut tout. Nous n'avons pas la bêtise d'exiger une reproduction servile des réalisations picturales ou architecturales embryonnaires de nos indiens. Nous voulons simplement souligner qu'il y a beaucoup de choses curieuses parmi ces tentatives qui pourraient être utilisées en les adaptant en un sage éclectisme aux différents styles classiques ou aux audaces du modernisme intelligent (del Picchia, 1983, p. 68).

Aristophane y défend aussi que le monument

[...] dise quelque chose, par la nudité solennelle de sa majesté, à notre âme brésilienne. Le monument doit exprimer la gloire

de notre race et l'esprit d'indépendance de notre peuple. Cet objectif sera atteint par les concurrents des phrases sculpturales des groupes ornementaux ; il faut néanmoins que ces groupes ne commentent que l'idée générale qui doit être symbolisée par le bloc (del Picchia, 1983, p. 69).

L'idée de base de ces arguments est de créer un art nationaliste en récupérant des origines indigènes, aussi élémentaires qu'elles puissent paraître à l'auteur. Par ailleurs, le choix du monument traduirait obligatoirement le « pouvoir d'une race ». Pour Aristophane, cette proposition devrait représenter une conceptualisation ethnique qui reflèterait par sa systématisation un type d'éclectisme inhérent à l'un des courants conservateurs de l'histoire culturelle brésilienne. Ainsi, tant dans les chroniques d'Aristophane que dans celles d'Hélios, se pose la problématique du rapport entre les aspirations traditionnelles de l'élite de São Paulo et ses ambitions concernant la modernité artistique de l'époque.

178

Selon João Luiz Lafetá, entre le contenu local et l'empreinte cosmopolite, le Modernisme a pu fusionner les aspirations de la modernité européenne avec la tradition oligarchique locale, en soutenant une élite dans son « origine seigneuriale de propriétaires terriens. L'aristocratie dont il est revêtu doit se justifier par une tradition caractéristique, marquante et distinctive – un véritable caractère national qu'il représente dans son raffinement maximal » (Lafetá, 2000, p. 24). Cela dit, les considérations faites dans les chroniques auxquelles nous faisons allusion ici, ne manquent pas de rejoindre, d'une certaine manière, les prérogatives du Parti Républicain Paulista, car, comme le remarque Ana Cláudia Veiga de Castro (2008, p. 25) :

(...) en raison de sa position de journaliste renommé dans le quotidien, porte-parole du parti politique dominant de l'époque, Menotti incarne la fonction d'idéologue, que ce soit des élites du Parti Républicain Paulista (PRP) ou des élites intellectuelles de l'époque, en assumant de proposer l'actualisation des arts na-

tionaux, même en partant d'un passé traditionnel idéalisé. Ses réflexions s'orientent toutefois vers une formulation qui plaiderait pour l'incorporation des immigrants dans la construction de la nouvelle ville et de la nouvelle société...

Ainsi, contrairement à ce qu'on pense en général, en écrivant dans **A Gazeta** et, surtout, dans **O Correio Paulistano**, del Picchia est devenu l'un des plus importants diffuseurs de tendances esthétiques et politiques. Dans une certaine mesure, Menotti incluait souvent dans son univers discursif les conceptions d'Ernst Haeckel, de Charles Darwin, de Jean-Baptiste de Lamarck, de Gregor Mendel, d'Herbert Spencer, de Ludwig Gumplowicz, entre autres nombreux théoriciens qui ont abordé le rapport entre art et société, ethnologie et politique. Lorsqu'on analyse des recueils d'histoire de la littérature brésilienne, il est très difficile d'y trouver des détails sur les courants idéologiques qui entourent les chroniques d'Hélios et d'Aristophane. Par ailleurs, comme le souligne Sergio Miceli, « une histoire sociale et intellectuelle du mouvement moderniste brésilien devra forcément privilégier [...] les conditionnements institutionnels et politiques qui visaient à façonner les projets des auteurs, les orientations doctrinales et les prises de position partisans assumées par ces intellectuels » (Miceli, 2004, p. 1). Par conséquent, il est important, pour comprendre la pensée de ce « Gédéon du modernisme », d'analyser la manière dont il a formulé et reformulé, au fil du temps, certaines prémisses qui ont fondé ses doctrines littéraires et théoriques.

179

4.

Dans sa conférence donnée à l'occasion de la Semaine d'art moderne, publiée le 17 février 1922 dans **O Correio Paulistano**, et qui aborde la discussion entre tradition et modernité, Paulo Menotti del Picchia réévalue la situation artistique nationale de ce moment historique. En tout cas, la relation *sui generis* entre l'esthétique et la politique y figure également :

Notre esthétique est celle de la réaction. En tant que telle, elle est guerrière. Le terme de *futurisme* dont on l'a affublée à tort, nous l'avons accepté parce que c'était une déclaration de défi [...]. Pour nos yeux éraflés par la vitesse des tramways et des avions, la vue de momies immortalisées par l'art des embaumeurs est choquante. Cultiver l'hellénisme comme la force dynamique d'une poétique du siècle revient à mettre un corps desséché, enveloppé dans des bandelettes..., pour gouverner une république démocratique, où il y a des fraudes électorales et des grèves anarchistes (del Picchia, 1992, pp. 18).

Dans cette perspective, pour del Picchia, l'art passéiste était lié à la critique de certaines opinions politiques. Le conférencier concevait sa poétique comme une « esthétique de guerre » et, bien qu'il ne soit pas d'accord, il a adapté à ses arguments l'une des doctrines les plus controversées de l'avant-garde européenne⁷. Cela s'explique par le fait que, tout en défendant un art nationaliste, l'auteur tentait dans les années 1920, et plus particulièrement dans cette conférence, de se dissocier des idéologies qui soutenaient le futurisme italien. Quoi qu'il en soit, les bases conceptuelles de cette dernière tendance avaient déjà été défendues par Hélios, par exemple, dans la chronique intitulée « Futurismo », publiée dans le **Correio Paulistano** du 6 décembre 1920. Selon le commentateur :

(...) le futurisme, ce cri de guerre apocalyptique contre la routine, n'est pas aussi laid qu'on le dépeint. Parfois – comme dans sa conception initiale – c'est le déchaînement rebelle des hordes d'avant-garde contre la systématisation rigide de la vieillerie et, en tant que tel, une attaque des Huns et des *Sizambros* de l'esthétique ultra-moderniste [...]. L'assaut calmé, la brèche ouverte, le futurisme se définit comme un courant novateur, beau et fort, actuel et audacieux, déployant un drapeau qui flotte dans

⁷ Voir par exemple « O manifesto futurista sobre a guerra da Etiópia », analysé par Walter Benjamin, dans le texte : A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, Arte e política**. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.165-196.

le souffle d'un idéal libertaire dans l'art, légèrement touché par ce respect du passé qu'il rejetait au départ (del Picchia, 1983, pp. 179).

En fait, Hélios n'expliquait pas seulement certaines hypothèses du futurisme, il indiquait comment les modernistes brésiliens devaient les acclimater⁸ et les réutiliser dans leurs productions littéraires, afin que ces éléments semblent naturellement générés par la nouvelle esthétique nationale. Ce n'est pas un hasard si la conférence donnée à la Semaine de 1922 est explicite concernant la corrélation des arguments de Menotti avec une partie du contenu des nombreux manifestes signés par celui-ci. En ce sens, l'extrait suivant est révélateur :

Nous voulons de la lumière, des ventilateurs, des avions, des revendications, des ouvriers, des idéaux, des moteurs, des cheminées d'usine, du sang, de la vitesse, rêve notre art ! Et que le grondement d'une automobile, sur les rails de deux vers, fasse fuir de la poésie le dernier dieu homérique qui est anachroniquement resté à dormir et rêver, à l'époque du jazz-band et du cinéma, avec la flûte des bergers d'Arcadie et les seins divins d'Hélène (del Picchia, 1992, p. 19).

181

Ici, comme dans le célèbre « Manifesto futurista » [Manifeste du futurisme] (1909), l'esthétique de la modernité apparaît liée à la vitesse, à la machine, aux usines, aux moteurs, autrement dit, aux batailles sanglantes. En défendant un art fondé sur l'absorption esthétique de la technique, Menotti del Picchia reprend les préceptes futuristes. Dans son analyse du contexte général, Walter Benjamin dit que l'esthétisation de la guerre, prônée par Marinetti et ses admirateurs, se superpose à « une révolte de la technique, qui prend

8 Selon José Luís Jobim (2020, pp. 15-16), le concept d'acclimatation n'explique pas que la présence « d'un terme ou d'un référent 'de l'extérieur' reste le même lorsqu'il est intériorisé, mais qu'il y ait une transformation à partir de son acclimatation à un nouveau contexte ». Il est ainsi possible de dire, par exemple, que plusieurs éléments de l'avant-garde européenne du début du XX^e siècle ont été acclimatés par le Modernisme brésilien.

en ‘ matériel humain ‘ ce qui lui a été refusé par la société [...]. ‘*Fiat ars, pereat mundus*’ [Que l’art se fasse, que le monde souffre] dit le fascisme et il espère que la guerre apportera la satisfaction artistique d’une perception sensible modifiée par la technique [...] » (Benjamin, 1995, p. 195). Dans la modernité apportée par le XX^e siècle, tant au Brésil qu’en Europe, il y avait des contradictions intrinsèques aux tentatives de faire fusionner un discours révolutionnaire avec une pensée conservatrice. En tout cas, comme le souligne Pedro Doria :

Le mélange d’un mouvement révolutionnaire avec un mouvement réactionnaire. La promesse d’instaurer l’ordre par la révolution – c’est une contradiction en termes. Comme s’il était possible de fusionner l’extrême gauche et l’extrême droite. Et ce l’était. Et, ancré à l’extrême droite, il a rassemblé un groupe de vétérans des troupes d’élite italiennes pendant la guerre, les a organisés en employant les techniques de la gauche, en cultivant les rites de la droite, créant ainsi les chemises noires. Il a inventé le fascisme en cours de route – la jonction d’un mouvement révolutionnaire et d’un mouvement réactionnaire. La rencontre des extrêmes (Doria, 2020, pp. 239-240).

182

Cela ne veut pas dire pour autant que ces affirmations soient littéralement liées au Mouvement moderniste brésilien, notamment en raison d’une prise de conscience critique autour de la constitution d’un art national qui a en quelque sorte démocratisé, c’est vrai, l’accès à l’intérêt esthétique au Brésil. Parmi les artistes : Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Di Cavalcante, etc., il y avait déjà une conscience qu’il serait possible, principalement à travers des actions modernistes, de provoquer des transformations importantes. Quoi qu’il en soit, dans la conférence de Paulo Menotti del Picchia, de manière contradictoire, la critique du traditionalisme comprend de nombreuses caractéristiques de la même tradition mise en cause par l’auteur. Qu’il s’agisse de défendre un art authentiquement brésilien ou d’acclimater des éléments propres

à l'avant-garde futuriste, ce qu'il importe de souligner ici, c'est la récupération minutieuse d'idées déjà défendues dans les textes d'Hélios et d'Aristophane, dans l'intention de les redimensionner pour un public beaucoup plus large.

Sur la base des informations obtenues dans les chroniques publiées dans **A Gazeta** et **O Correio Paulistano**, on observe comment les idées qui constituent la base des tendances esthétiques au Brésil à l'époque ont été établies et comment ces dernières ont été re-systématisées par Menotti del Picchia dans sa conférence donnée lors de la Semaine de 1922. L'auteur a souvent répété dans de nouveaux textes certaines prémisses idéologiques qu'il jugeait essentielles pour que les conceptions modernistes continuent à jouer un rôle décisif dans les secteurs artistiques, culturels et politiques. Des années durant, les arguments contenus dans les textes d'Hélios et d'Aristophane resteront actifs, dans les conférences, dans les chroniques et, de manière singulière, dans les textes littéraires de l'auteur, jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle. À ce titre, il est possible d'identifier certaines questions élaborées dans les chroniques de del Picchia diluées jusque dans le « Manifesto Nheengaçu da tribo verde-amarela » [Manifeste Nheengaçu de la tribu vert-jaune].

183

5.

Toujours dans la deuxième décennie du XX^e siècle, alors que les affrontements esthétiques et politiques s'intensifiaient, une scission s'est opérée parmi des modernistes qui ont participé directement ou indirectement à la Semaine de 1922. Cela a provoqué, par exemple, la scission de nombreux chroniqueurs qui travaillaient au **Correio Paulistano** (c'est-à-dire le véhicule officiel du Parti Républicain Paulista), assumant leurs positions idéologiques-partisanes. Analysant l'obscurantisme qui plane encore aujourd'hui sur de tels événements, Sergio Miceli note qu'en 1927 il y a eu

la rupture définitive d'Oswald avec Paulo Prado, Alcântara Machado et Mário de Andrade, pour des raisons politiques – c'est-à-dire qu'Oswald était en phase avec le système dominant et les autres affiliés à l'opposition démocratique. En 1931, Tarsila do Amaral effectua un voyage en Union soviétique et exposa ses œuvres à Moscou ; les penchants gauchistes d'Oswald datent de la même période, suivis de son entrée par la suite au PCB. Après la Révolution de 1930, certains membres de l'aile partisane du PRP du modernisme s'engagèrent dans des mouvements autoritaires de droite (Plínio Salgado) ou manifestèrent une étroite syntonie avec l'idéologie et les tendances d'un régime autoritaire (Cândido Mota Filho, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia). L'histoire littéraire ignore ces injonctions politiques tant pour la constitution des critères de classification des auteurs et des œuvres que pour l'analyse complète du contenu de ces œuvres. En raison des intérêts en jeu dans les conjonctures ultérieures du domaine intellectuel, l'histoire littéraire s'est mise à opérer de grossières simplifications, selon lesquelles la consigne de l'innovation est retombée sur Oswald, Mário et, dans une moindre mesure, Alcântara Machado et d'autres membres de l'opposition démocratique, tandis que les autres ont été recouverts du manteau de l'idéologie, c'est-à-dire du passéisme et de l'obscurantisme (Miceli, 2004, p. 254).

184

Avant les années 1930, pour tenter de renforcer son groupe (surtout dans le but de réévaluer ce qu'il considérait depuis dix ans comme une « adaptation moderne des tendances primitives » – comme dans les chroniques d'Hélios et d'Aristophane), Menotti del Picchia se joint à Plínio Salgado, Alfredo Élis, Cassiano Ricardo et Cândido Mota Filho⁹, et ils publient le « Manifesto da Tribo

9 Reprenant les préceptes de base défendus lors de la Semaine d'art moderne, le groupe avait comme objectif la critique du passé, y compris la remise en question des normes des traditions artistiques et littéraires. Ils défendaient, plus spécifiquement, un nouvel art basé sur le nationalisme, qui mettait l'accent sur le climat, le paysage et la race ou le peuple brésilien.

Nhengaçu Verde-amarelo¹⁰ » ou « Manifesto do verde-amarelo ou da Escola da Anta » [Manifeste du vert-jaune ou de l'École du tapir] (1929). Dans ce document, le symbole du tapir, selon Plínio Salgado (1956, p.14), critiquait avec force l'idée que l'art brésilien soit une imitation, et particulièrement dépendant de la culture européenne depuis la période coloniale. La proposition des verts-jaunes était liée à la préservation des caractéristiques qui ont donné naissance à la race tupi, et ont été plus tard présentes dans d'autres ethnies nationales. C'est pourquoi, pour Plinio Salgado, l'Amérindien était le représentant-né de toutes les races brésiliennes, l'élément naturel à partir duquel toutes les autres races se sont fondues afin de constituer « la grande patrie harmonieuse ». Parmi ces observations, on remarque un passage du « Manifeste Nhengaçu » :

Les Tupis sont descendus pour se faire absorber. Pour se diluer dans le sang des jeunes gens. Pour vivre subjectivement et transformer en une force prodigieuse la bonté du Brésilien, son grand sentiment d'humanité.

Leur totem n'est pas carnivore : le tapir est cet animal qui ouvre les chemins, d'où il semble indiquer la prédestination du peuple tupi.

Toute l'histoire de cette race correspond (depuis le royaume de Martim Afonso¹¹, au nationaliste 'vert-jaune' José Bonifácio¹²)

185

10 Comme l'observe Gilberto Mendonça Teles (2009, p. 512), « le titre du manifeste a été donné par la **Revista do Livro**, n. 16, 1959, qui le transcrit du **Correio Paulistano**, 17 mai 1929. Le journal, en rapportant le document, l'a appelé « Nheengaçu da tribo verde-amarelo ». En outre, le texte était signé par Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Alfredo Elis, Cassiano Ricardo et Cândido Mota Filho, dans cet ordre-là et non comme il apparaît ensuite dans les autres éditions. »

11 Martim Afonso de Souza (1500-1564) était un militaire portugais ; il a occupé des postes administratifs importants dans le Brésil colonial et dans les régions d'Afrique et d'Asie, proches de l'Inde portugaise. Au Brésil, de 1533 à 1571, Martim Afonso a été le premier donataire de la capitainerie de São Vicente. L'une des fonctions de ce Portugais était d'assurer la colonisation de la région, qui comprend aujourd'hui une partie des États de São Paulo, Rio de Janeiro et Paraná.

12 José Bonifácio (1763-1838) est un important poète et homme politique

à une lente disparition de formes objectives et à une apparition croissante des forces subjectives nationales. Le Tupi¹³ signifie l'absence de préjugés [...]. Le jésuite pensait qu'il avait conquis le Tupi, et c'était le Tupi qui avait conquis pour lui-même la religion du jésuite. Le Portugais a cru que le Tupi allait cesser d'exister ; et le Portugais s'est transformé, et a élevé le visage d'une nation nouvelle contre la métropole : parce que le Tupi a vaincu dans l'âme et le sang portugais.

L'indien Tapuia¹⁴ s'est isolé dans la jungle pour y vivre ; et il a été tué par les arquebuses et les flèches ennemies. Le Tupi s'est socialisé sans craindre la mort ; et il est resté éternellement dans le sang de notre race. Le Tapuia est mort, le Tupi est vivant. (MANIFESTO NHENGAÇU, 1929).

Dans ce passage, l'opinion qui tourne autour des mots (« absorption », « dilution », « disparition », « mort », « absence ») reconnaît la présence du peuple tupi dans la formation sociale brésilienne. Néanmoins, en même temps que certains aspects culturels de ce peuple sont dissous, le Tupi est transformé en un simple ornement de la nationalité. Ce qu'il est important de noter ici, c'est que ces jugements renvoient avec force à certaines hypothèses déjà relevées dans cet article, dans des chroniques signées sous les pseudonymes d'Aristophane et surtout d'Hélios. De nombreux historiens et critiques littéraires ne sont pas d'avis que Menotti del Picchia ait eu

brésilien ; il a joué un rôle décisif dans la consolidation de l'indépendance du Brésil, obtenue en 1822. Il est connu, pour cette raison, comme le patriarche de l'indépendance.

13 Tupi, selon le dictionnaire Houaiss da língua portuguesa (2015, p. 944), désigne les autochtones des groupes Tupi, peuples dont les langues appartiennent à un tronc linguistique du même nom ; tronc linguistique formé par plusieurs langues de ces peuples, habitants du Brésil et de plusieurs autres pays d'Amérique du Sud .

14 Tapuia, selon le dictionnaire Houaiss da língua portuguesa (2015, p. 903), est lié aux « amérindiens de Tapuias, groupe qui habite le nord-ouest de Goiás ; nom donné par les Portugais aux amérindiens des groupes qui ne parlaient pas les langues tupi et qui vivaient à l'intérieur du pays ; ils étaient dominés par les blancs et ont perdu certains aspects de leur civilisation ».

une influence sur l'élaboration du texte du manifeste – c'est le cas de Claudius Cuccagna qui dit :

Si deux signataires du manifeste, par exemple Menotti del Picchia et Cândido Mota Filho ont adhéré à « Anta », c'était davantage dans l'intérêt de défendre des objectifs sociopolitiques et culturels communs, mis en valeur dans la lutte pour le prestige et pour la suprématie sur ceux de l'Anthropophagie, que par approbation sincère de la conception d'un Brésil formé par l'action des forces ethniques et culturelles tupis, qu'ils avaient fermement rejetées, lors de la controverse de 1927. (Cuccagna, 2004, p. 213).

Il est toutefois possible de relever une forte corrélation entre les chroniques publiées au début des années 20, dans le **Correio Paulista** et dans la **Gazeta**, avec une partie du contenu du « Manifeste du vert-jaune » surtout au moment où on découvre la conception qui prévoit le métissage de la société, déclenché par le contact des Amérindiens avec les Européens. Ce métissage proclamerait, pour Hélios, l'ascension d'un « nouvel homme » et, pour Plínio Salgado, d'une « grande patrie » où les images des natifs ou des caboclos, même s'ils avaient participé à la formation sociale brésilienne, apparaîtraient éclipsées, diluées, jusqu'à disparaître, comme le souligne ironiquement Hélios dans l'une des chroniques sélectionnées par Menotti del Picchia pour composer le livre **Le pain de Moloch**, publié en 1921 :

187

L'ethnographie m'assurait que les forêts et les nationalités regorgeaient d'indiens, cependant, comme je l'ai dit ailleurs, je n'ai vu des indiens que sur les gravures d'histoire du Brésil et quelques coiffes indiennes à Ipiranga, y compris une tête réduite qui a été l'hallucination de mes nuits de cauchemars (del Picchia, 1921, p. 30).

On peut donc remarquer la cohérence des interprétations proposées par del Picchia au cours des années 1920. Il est indéniable que l'évolution de la pensée de l'auteur englobe également une ligne

conceptuelle qui problématise une partie de l'héritage amérindien ou, selon les mots d'Aristophane, des « traditions rudimentaires » afin de repenser la culture et l'art littéraire depuis ses origines. Ce n'est pas un hasard si, dans le « Manifeste Nhengaçu », l'une des prémisses est la défense contradictoire de la construction du « mythe de la démocratie raciale » qui prétend ignorer qu'au Brésil la question raciale soit à la base de la lutte des classes. Sous cet angle, le manifeste défend l'idée paradoxale que le pays est une nation sans préjugés. Comme le souligne bien Lorena Ribeiro Zem El-Dina,

les verts-jaunes valorisèrent la passivité de l'indien qui se serait laissé absorber par le colonisateur, pour vivre subjectivement dans l'âme nationale [...]. Selon le Manifeste Nhengaçu de 1929, le nationalisme brésilien était sans préjugés parce que l'indien agissait comme médiateur des conflits en arrondissant les angles d'un peuple formé par l'immigration intense et le rassemblement d'individus de diverses nationalités [...]. (El-Dina, 2019, p.453).

188 Tel qu'il était représenté dans les chroniques d'Hélios et d'Aristophane, le nationalisme défendu par les verts-jaunes entrain en conflit avec des idéologies polémiques qui concernaient la configuration et la reconfiguration de l'idée d'ethnie dans le contexte national. En effet, on perçoit à la lecture des textes de Menotti del Picchia, d'une part qu'il connaissait bien les tendances eugénistes et ne cherchait pas d'explications purement lyriques ou littéraires pour éclairer ses réflexions, mais qu'il s'est mis plutôt à fonder ses hypothèses sur des présomptions scientifiques ; d'autre part, l'écrivain a tracé différentes directions interprétatives de la question raciale brésilienne, selon lesquelles les trois races étaient fondamentales, pour lui, dans la formation du peuple brésilien (l'Amérindien, le Noir et l'Européen), dans le but de brouiller les frontières entre la littérature et la science.

Après les années 1930, Paulo Menotti del Picchia allait réviser plusieurs des prémisses relevées ici, mais, comme on le sait,

ce « Gédéon du modernisme », bien que faisant encore partie du *canon*, a fini par être oublié par une grande partie de la critique littéraire, et à peine rappelé pour avoir participé à la Semaine d'art moderne. À l'heure actuelle, plusieurs courants proposent des analyses de certaines œuvres de cet important auteur : 1) ceux qui mettent en évidence les analyses de del Picchia dans les coulisses de la Semaine de 1922 et montrent son importance pour instaurer le Mouvement moderniste national ; 2) ceux qui cherchent à récupérer une partie de ses chroniques afin d'y étudier, par exemple, des images urbaines de São Paulo des années 1920 ; 3) ceux qui revisitent certains de ses textes littéraires, en proposant la préservation de cette « littérature oubliée ». En tous cas, il faut reconnaître que la force de la pensée esthétique et théorique de del Picchia est intimement liée à ses riches contradictions. Enfin, l'un des objectifs de ce travail était de souligner comment ces mêmes divergences ont motivé toute une génération, en influençant écrivains littéraires ou dirigeants politiques jusqu'à nos jours.

189

Traduction française de Janine Houard.

RÉFÉRENCES

ANDRADE, Oswald. **Estética e política**. (Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento do texto de Maria Eugênia Boaventura). São Paulo: Globo, 1992.

BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama (Org). Introdução. In: PICCHIA, Menotti del. **O Gedeão do Modernismo: 1920-22**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro: I Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 4^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

COSTA LIMA, Luiz. “Autor leu mal ideias de Gumplowicz”. Estadão, São Paulo, 23 de agosto de 2009, Cultura/Artes.

Disponível sur: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,autor-leu-mal-ideias-de-gumplowicz,423100>

CUCCAGNA, Cláudio. **Utopismo modernista: o índio no ser-não-ser da brasilidade (1920- 1930)**. São Paulo, USP, 2004.

DE CASTRO, Ana Cláudia Veiga. **A São Paulo de Menotti del Picchia**. São Paulo: Alameda, 2008.

DORIA, Pedro. **Fascismo à brasileira**. São Paulo: Planeta, 2020.

EL-DINE, Lorenna Ribeiro Zem. “Eugenia e seleção imigratória: notas sobre o debate entre Alfredo Ellis Junior, Oliveira Vianna e Menotti del Picchia, 1926”, História, ciências, Saúde-Manguinhos (Impresso), v. 23, supl., dez. 2016, p. 243-252.

EL-DINE, Lorenna Ribeiro Zem. “Ensaio e interpretação do Brasil no modernismo verde-amarelo (1926-1929)”, Estudos Históricos Rio de Janeiro, vol 32, nº 67, p. 450-468, maio-agosto 2019.

JOBIM, José Luís. **Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações**. EdUFRR: Boa Vista, 2020. Disponível sur: <http://www.edicoesmakunaima.com.br/catalogo/2-critica-literaria/42-literatura-comparada-e-literatura-brasileira-circulacoes-e-representacoes>.

190

Accès le 20 octobre 2020.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MICELI, Sérgio. Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas em São Paulo. In: _____. Tempo Social, São Paulo, v.16., n 1, jun, 2004, pp. 1-44.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PICCHIA, Menotti del. **O Gedeão do Modernismo: 1920-22**. (Introdução, seleção e organização: Yoshie Sakiyama Barreirinhas). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983.

_____. **O pão de Moloch**. São Paulo: Tipografia Piratininga, 1921.

_____. **A semana revolucionária**. Organização Jácomo Mandatto. São Paulo: Editora Pontes, 1992.

_____. **Discurso de Recepção do Dr. Menotti del Picchia na Academia Brasileira de Letras**. São Paulo: Indústria Gráfica Siqueira

Salles de Oliveira, 1944.

QUEIROZ, Helaine Nolasco. Antropófago e Nhengaçu Verde-amarelo: dois manifestos em busca da identidade nacional brasileira, **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH, São Paulo, julho 2011, pp. 1-17.

SALGADO, Plínio. Breve história destes escritos. In: SALGADO, P. **Despertemos a nação**. São Paulo: Editora das Américas, 1956. (Obras completas, vol. 10).

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. 16^a. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

RICUPERO, Bernardo. O “original” e a “cópia” na antropofagia. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 3, p. 875-912, set.-dez. 2018.

VASCONCELOS, José. **La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1948 [1925].

TRINDADE, Hégio. **Integralismo: o fascismo brasileiro na década de 30**. São Paulo: DIFEL, 1979.

La langue du Modernisme brésilien : une approche comparative

José Luis Jobim¹

Les modernistes brésiliens, au début du XX^e siècle, ne formaient pas un mouvement unifié. Ils ne disposaient pas d'un agenda clair de thèmes à aborder ni de méthodes reconnues pour les traiter. Pendant les premières décennies de ce siècle, les modernistes ont formé des groupes (dont certains ont pris position par le biais de manifestes) et ont cherché de différentes manières à se distinguer des générations littéraires qui les ont précédés, soit pour en rejeter, soit pour en reconnaître l'héritage.

¹⁹² L'adjectif « moderniste » lui-même, actuellement appliqué de manière générale aux auteurs et à leurs œuvres, n'était pas employé de manière aussi large qu'aujourd'hui. Comme on le sait, Mário de Andrade a d'abord été taxé de « futuriste » et il a dû s'en expliquer, dans la « Préface extrêmement intéressante » au recueil de poèmes intitulé *São Paulo hallucinée*² : « je ne suis pas futuriste (dans le sens de Marinetti). Je le dis et le répète. J'ai des points de contacts avec le futurisme. Oswald de Andrade m'a traité de futuriste, il s'est trompé (Andrade, [1922] 1987, p. 61) ». De fait, le manifeste de Marinetti, de 1909, défendait la destruction des musées, des bibliothèques et des académies de toute nature et considérait l'automobile plus belle que la Victoire de Samothrace, alors que Mário de Andrade, dans sa

¹ Professeur des Universités, Universidade Federal Fluminense, Chercheur au CNPq et à la FAPERJ.

² N.d.T : traduction utilisée généralement en français de *Paulicéia Desvairada*, l'œuvre de Mário de Andrade.

« Préface extrêmement intéressante » affirmait : « je serais hypocrite si je prétendais représenter l'orientation moderniste alors que je ne l'ai pas encore bien comprise (Andrade, [1922] 1987, p. 60). »

En ce qui concerne la question de la langue, il serait sans doute intéressant de porter un regard comparatiste sur le Modernisme brésilien, tout en gardant à l'esprit l'existence d'une série de problèmes pour le comparatisme concernant les périodes littéraires, comme ceux présentés par Emir Rodriguez Monegal (1978, p. 14), quand il tente d'établir un dialogue comparatif entre Jorge Luis Borges et Mário de Andrade. Le critique uruguayen a constaté que le Brésil employait le terme *modernisme* au moment où, en Argentine, un autre vocable servait à qualifier Borges : l'ultraïsme. En fonction de cela, Monegal a dû produire une note explicative :

Le *modernisme* hispano-américain correspond dans le temps à ce que la littérature brésilienne appelle le « Réalisme » et le « Symbolisme » (...). Pour simplifier la nomenclature et unir les deux mouvements d'avant-garde, il serait éventuellement adéquat d'emprunter le terme « modernité », aujourd'hui très largement utilisé. Ainsi on unifierait un mouvement général qui est si important aussi dans les pays anglo-saxons (Monegal, 1978, p. 13).³

193

3 On observe qu'en France, le terme se réfère à d'autres périodes : « On sait que si l'adjectif moderne existe depuis longtemps en français, les substantifs qui en dérivent sont d'usage récent : modernité, dont une première occurrence se trouve dans un roman de jeunesse d'H. de Balzac publié en 1824, d'abord mis à l'honneur par T. Gautier et Ch. Baudelaire, est encore considéré comme un néologisme par le Dictionnaire de Littré; pour modernisme, la première occurrence renvoie à une visite que fait, en 1879, J.-K. Huysmans au Salon de peinture de Paris : quand il en rend compte, il évoque une conversation entre Fromentin et un ami sur le « modernisme ». Zola n'a guère recours à ces termes : la seule occurrence de modernité qui figure dans les vingt volumes des *Rougon-Macquart* se trouve à la fin de l'œuvre (1886) et renvoie au peintre disparu, Claude Lantier, dont le romancier Sandoz dit qu'« avec son enragement de modernité » il aurait « compris » le cimetière où on l'enterre. » (Chevrel, 2002, p. 46).

Dans le Modernisme anglophone, mentionné par Monegal, la situation n'est plus la même qu'au XIX^e siècle. John Cleary souligne que le poète moderniste Ezra Pound disait, en 1929, que « nous parlons une langue qui était anglaise » (*We speak a language that was English*). En d'autres termes, la langue apportée par les colonisateurs britanniques ne leur appartenait plus exclusivement, elle n'était plus seulement anglaise, mais appartenait à tous ceux qui la parlent et aux écrivains qui l'utilisent dans différentes parties du monde. D'une certaine manière, c'est devenu la situation des autres langues d'anciennes métropoles coloniales, comme la France, le Portugal ou l'Espagne au cours du XIX^e siècle. Cela ne signifie évidemment pas qu'il n'y a pas eu des réactions parties des anciennes métropoles pour maintenir le contrôle de « leurs » langues.

Pour John Cleary, le Modernisme anglophone du début du XX^e siècle serait le résultat d'une révolte dans les périphéries du monde littéraire anglophone contre la domination de l'ex-métropole :

194

Dans ses phases initiales, cette révolte est issue d'abord d'Irlande et des Etats-Unis ; plus tard et de manières parfois semblables, parfois différentes, des mouvements littéraires des Caraïbes et d'autres parties du monde anglophone ont produit des changements significatifs pour le système littéraire anglophone dans son ensemble. [In its early stages at least, that revolt came primarily from Ireland and the United States; later, and in some similar, some different ways, literary and political movements in the Caribbean and other parts of the Anglophone world triggered further significant changes to the wider Anglophone literary system.] (Cleary, 2021, p. 2.)

De la même manière que l'Angleterre avait perdu son hégémonie absolue comme modèle des (ex-)colonies dans les premières décennies du XX^e siècle, la littérature du Portugal n'était pas non plus la référence exclusive du Modernisme brésilien et, même si la France avait une place privilégiée dans les lectures des modernistes,

on peut aussi affirmer que ce n'était pas la seule référence et que cette histoire a des antécédents dans le siècle précédent.

Dès le XIX^e siècle, après l'indépendance brésilienne, on trouve de nombreuses traces explicites des arguments colonialistes sur la nature et l'usage de la langue – prenons par exemple, les cas de Pinheiro Chagas et de Gama de Castro. Comme on le sait, le soi-disant manque de correction dans l'usage de la langue portugaise a été dénoncé par Pinheiro Chagas comme un « défaut » des écrivains brésiliens et José da Gama e Castro, vingt ans après l'indépendance brésilienne, a publié dans le *Jornal do Comércio*, un article qui fit grand bruit en défendant que les littératures devraient porter le nom de la langue utilisée et non du pays où elles étaient produites – ce qui, selon lui, signifiait que la littérature produite au Brésil serait seulement une « enjolivure » de la littérature portugaise : « la littérature ne prend pas le nom de la terre : c'est ainsi depuis le début du monde et ce sera ainsi tant qu'il durera. » (Gama e Castro, 1978, p. 124-126)

La critique de Pinheiro Chagas a reçu une réponse sur un ton sérieux de José de Alencar dans sa postface d'*Iracema*, qui a été reprise sur un ton humoristique à l'époque du Modernisme par Oswald de Andrade. Un des « défauts » les plus mis en exergue par les puristes comme Chagas par rapport à l'usage de la langue portugaise au Brésil était la « position pronominale », vu que les grammairiens défendaient que les pronoms dussent être utilisés en conformité avec les modèles en vigueur au Portugal.

Au lieu de présenter des arguments « sérieux », Oswald n'écrivaient pas seulement en plaçant les pronoms à la mode brésilienne, mais aussi il se moquait des puristes qui prenaient comme norme le « vieux portugais », défendu par Pinheiro Chagas. Oswald, à sa manière, défend la légitimité de l'usage quotidien de la langue portugaise par la majorité des lusophones au Brésil :

Pronominais

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro.

Pronoms

Donne-moi une cigarette
Dit la grammaire
Du professeur et de l'élève
Et du mulâtre malin
Mais le bon Noir et le bon Blanc
De la Nation Brésilienne
Disent tous les jours
Laisse tomber camarade
Me donne une cigarette.
(Andrade, 2003, p. 167)

196

Mário de Andrade a aussi mentionné la question du pronom dans sa « Préface extrêmement intéressante » à *São Paulo Hallucinée* : « Les pronoms? J'écis en brésilien » (Andrade, 1987, p. 74).

L'idée qu'il existe une langue parlée par la population en général et que cette langue doit être respectée n'est pas une création du début du XX^e siècle. De fait, bien plus tôt, Dante Alighieri, dans *De vulgari eloquentia*, une œuvre écrite entre 1302 et 1305, avait déjà développé une justification pour l'usage de la langue vernaculaire (selon lui, celle que les enfants acquièrent quand ils commencent à distinguer les sons ou qui s'apprend sans aucune éducation formelle). Dante considérait cette langue vernaculaire plus noble

parce que tout le monde l'employait, même avec des accents et des mots variables. Bien sûr, Dante a écrit à un moment où les langues vernaculaires commençaient à gagner une certaine légitimité en s'opposant à l'universalité supposée du latin, mais Oswald se trouvait dans une situation différente. Les modernistes ne luttèrent pas contre une autre langue qui se placerait comme universelle par rapport à la leur. Et de nombreux philologues et grammairiens étaient toujours à un stade que l'on pourrait qualifier de pré-Dante. Par exemple, dans l'éditorial du premier numéro de la *Revista de Filologia e História*, de 1931, on trouvait encore des arguments pour légitimer le latin comme une sorte de langue-mère, à laquelle le portugais serait « subordonné » et dont il serait « dépendant »⁴.

De fait, les modernistes se situaient dans la continuité de certaines luttes des écrivains du XIX^e dans le sens de légitimer les différences linguistiques des Brésiliens par rapport à certains usages de la langue par les Portugais qui étaient vus comme « corrects » – en d'autres termes, le mouvement moderniste défendait les usages de la langue comme étant « différents » et pas « incorrects ».

197

L'exemple emblématique de ce débat sur l'usage correct de la langue au XIX^e, comme nous l'avons dit, a été celui du portugais Pinheiro Chagas avec José de Alencar. Il a eu lieu en fonction de la critique d'*Tracema* que Pinheiro Chagas a publiée et à laquelle Alencar a répondu. (Disons en passant qu'en 1931, la *Revista de Filologia e História* citait encore cette discussion en ignorant complètement les modernistes.)

4 Voyons ce que dit l'éditorial du premier numéro: « Il est impossible, par exemple, d'étudier la langue nationale avec une méthode que l'on puisse qualifier de scientifique, si l'on ignore complètement les langues proches et que l'on perde de vue l'intime dépendance qui subordonne notre langue au latin, dont elle est, sans rupture, une évolution lente et progressive: notre langue s'explique par ce que parlaient nos ancêtres lointains qui l'ont reçue, il y a plus de vingt siècles, de la Rome conquérante ». (p. 2.)

Dans sa critique, Pinheiro Chagas a mis sur le même plan toute la production littéraire du Brésil qui, selon lui, aurait un défaut : « ... le manque de correction de la langue portugaise voire la manie de rendre le brésilien une langue différente du vieux portugais par le biais de néologismes audacieux et injustifiables et des insubordinations grammaticales (...) (Chagas, 1867, p. 221). Alencar lui a répondu :

Que la tendance, non pour la formation d'une nouvelle langue, mais pour la transformation profonde de la langue du Portugal existe au Brésil, c'est un fait incontestable. Mais au lieu de nous attribuer à nous, les écrivains, cette révolution philologique, Monsieur Pinheiro Chagas, pour être cohérent avec sa théorie, devrait en chercher le germe et le développement dans l'esprit populaire; dans le parler du peuple, ce « sublime ignare », comme il l'a appelé. (Alencar, 1958, p. 314)

198 Revenant aux arguments déjà présents chez Dante, Alencar affirme que cette « révolution est irréversible et fatale » comme celle qui a transformé le romain en français, en italien etc. – dont parle Dante. Et il est intéressant de signaler ici que Mário de Andrade a été accusé à l'époque de vouloir être le Dante brésilien :

(...) de nombreuses personnes, même mes amis, ont dit que je voulais me prendre pour Dante et créer une langue brésilienne. Heureusement, je ne suis pas aussi ignorant ni aussi prétentieux. Ma seule intention a été d'offrir ma collaboration à un mouvement concret de libération important et nécessaire (Pinto, 1990, p. 316)

En retournant plus loin dans le temps, nous pouvons nous souvenir de Fernão de Oliveira, bien que cité fréquemment comme un représentant d'un certain colonialisme subalterne – parce qu'il a écrit dans sa *Gramática da língua portuguesa* (1536) qu'il valait mieux que les Portugais enseignent à la Guinée que d'être enseignés à Rome –, invitait, dans la même œuvre, ses compatriotes à légiti-

mer l'usage de la langue vernaculaire : « et ne nous méfions pas de notre langue [portugaise], parce que ce sont les hommes qui créent la langue et pas la langue qui fait les hommes » (Oliveira, 1536).

Le cas de Oswald de Andrade est différent de celui de Fernão de Oliveira, car le problème n'est plus de légitimer la langue vernaculaire par rapport à une autre langue, perçue comme noble et universelle (le latin), ni la langue de la métropole par rapport à la colonie. À l'époque du Modernisme, la langue portugaise était déjà une langue nationale non autochtone (comme l'anglais aux États-Unis). Il s'agissait donc de donner au brésilien le droit de parler « sa » langue comme elle existait en Amérique et pas en Europe. En d'autres termes, il s'agissait de critiquer la prétention universelle de la norme lusitaine, intégrée par les grammairiens (y compris les brésiliens) et par le système scolaire au Brésil. Oswald cherche à légitimer les usages linguistiques quotidiens des Brésiliens, qui contrastent avec l'image lusitaine de « correction », à partir de laquelle les différences brésiliennes étaient interprétées comme un « manque de correction » dès le XIX^e siècle. Cette image de « correction » semble s'être maintenue jusqu'au début du XX^e siècle, car elle est présente dans la nécrologie écrite par le grammairien et philologue brésilien Sousa de Silveira, pour son collègue Mário Barreto en 1931⁵:

199

La mentalité linguistique de Mário Barreto s'est formée à une époque où florissait le respect du modèle classique de la langue, une sorte de réaction contre les libertés pratiquées délibérément par l'éminent José de Alencar et je crois que, inconsciemment, par certains représentants du romantisme, principalement les poètes qui n'avaient pas encore atteint l'âge mûr. (Silveira, 1931, p. 538)

De fait, le « modèle classique » et ses équivalents formaient

5 Selon Edith Pimentel Pinto [1990, p. 77], Mário de Andrade aurait écrit des notes de lectures des *Novíssimos estudos de língua portuguesa* (1914) et de *Através do dicionário e da gramática* (1927), de Mário Barreto.

une sorte de norme idéale ou idéalisée, avec une origine attribuée à l'Europe, qui induisait un mouvement comparatiste dans lequel on comparait ce « modèle » avec les pratiques de l'ex-colonie. Ce mouvement était parfaitement compréhensible au XIX^e, quand le comparatisme linguistique entre l'Europe et ses (ex-)colonies se développait et les différences entre les (ex-)métropoles et les (ex-)colonies était interprétées en défaveur de ces dernières.

Hutcheson Macaulay Posnett (p. 75), précurseur de la littérature comparée en anglais, affirmait, en 1886, que l'apparition des nationalités européennes créait de nouveaux points de vue, de nouvelles données pour la comparaison dans les institutions modernes. Selon lui, dès le XVIII^e, avec le travail du philologue William Jones (1746-1794) – qui était aussi fonctionnaire de l'empire britannique – le comparatisme serait arrivé à démontrer la connexion entre les langues européennes et indo-européennes: « Dès cette époque, la méthode de comparaison a été appliquée à de nombreux sujets en plus du langage ; et les nouvelles influences ont rendu l'esprit européen plus prêt à comparer et à confronter que jamais auparavant (Posnett, 1886, p. 75). »

Le Nouveau Monde est entré dans le raisonnement de Posnett comme l'introduction d'un *autre*, radicalement différent des *autres* avec lesquels les européens avaient été confrontés – et, comme on pouvait s'y attendre, plus « primitif »⁶.

Dans le cas du Modernisme brésilien, une des stratégies par rapport à l'accusation de « primitivisme » a été d'éviter de rester sur la défensive, en essayant de démentir ou dépasser l'image euro-

6 The discovery of the New World brought this new European civilization face to face with primitive life, and awakened men to contrasts with their own associations more striking than Byzantine or even Saracen could offer. [La découverte du Nouveau Monde a placé cette nouvelle civilisation européenne face à face avec la vie primitive et a éveillé la conscience des hommes aux contrastes avec leurs propres visions d'une manière plus forte que ne pouvaient l'offrir Byzance ou les Sarazins.]

péenne du *primitif*, du *sauvage*, du *non-civilisé*. Comme on le sait, il y a eu une incorporation de cette image par les modernistes, mais à des fins différentes de celles proposées par les modèles européens. Le *Manifeste anthropophage* en est un bon exemple. Avant lui, Mário de Andrade écrivait déjà, dans sa « Préface extrêmement intéressante » de *São Paulo hallucinée*: « Notre primitivisme représente une nouvelle phase constructive. Il nous revient de schématiser méthodiquement les leçons du passé (Andrade, 1987, p. 74)⁷. »

Concernant la question de la langue, nous savons aussi que Mário de Andrade a présenté des arguments sérieux et a même eu le projet d'une grammaire du portugais du Brésil, dont les fragments ont été édités en première main par la professeure Edith Pimentel Pinto⁸.

Par rapport au XIX^e siècle et à la discussion entre Alencar et Pinheiro Chagas, Mário a suscité un changement de perspective, parce qu'il ne veut pas être vu ni comme un rebelle contre l'ancienne métropole coloniale, ni comme un défenseur de la norme du Portugal. En reniant ces deux attitudes, il se sent plus à l'aise pour accepter des sentiments et des coutumes, des expressions et des actions qui, à l'époque, appartenaient autant aux Brésiliens qu'aux Portugais.

201

7 Selon Telê Porto Ancona Lopez, Mário va chercher plus tard une base théorique du «primitivisme» chez Lévy-Bruhl: «Comme on le sait, Lévy-Bruhl était l'anthropologue le plus connu en Europe dans les années 20 et sa théorie a exercé une influence sur le Modernisme brésilien, ses idées étant utilisées en 1928 comme fondement du concept de primitivisme, ébauché en 1924 dans le « Manifeste Pau-Brasil ». Cette année-là, il apparaît comme une clé théorique dans le « Manifeste Anthropophage », où Oswald cite la « mentalité pré-logique » (Lopez, 1972, p. 92) ».

8 Voir le commentaire de la professeure: « En jugeant sur base du contenu des brouillons qui étaient destinés à la *Gramatiquinha (Petite Grammaire)*, celle-ci se présente dans les grandes lignes comme une plateforme des idées de Mário de Andrade sur la grammaire *lato sensu*; sur la variation brésilienne de la langue portugaise, psychologiquement et sociologiquement considérée et dans son expression littéraire moderniste. » (p. 60-61)

Il ne s'agit pas d'un nationalisme vindicatif, mes amis. Cela est ridicule. Il s'agit d'être brésilien et rien de plus. Et pour qu'on soit brésilien cela ne vaut pas la peine d'être révolté contre le Portugal ou s'en éloigner. On doit être brésilien pas pour prendre distance du Portugal, mais nous sommes brésiliens sans plus. Brésiliens. (...) Nous descendons, pour une grande part de nous, du Portugal. Nous avons, c'est naturel par héritage, beaucoup de coutumes, d'expressions, de manières, d'actions qui ont évolué à partir du Portugal. Or, en appliquant ce principe à la langue, ce que l'on doit faire est : avoir le courage de parler brésilien sans se soucier de la grammaire de Lisbonne. (Pinto, 1990, p. 332-333)

Pour les modernistes brésiliens, comme nous l'avons dit, le Portugal n'était plus la référence exclusive et, bien que Paris ait une place privilégiée, on peut dire que ce n'était pas non plus la seule référence.

202 La recherche de traces de racine brésilienne dans les arts et dans la littérature moderniste est aussi liée à des moments antérieurs de la tradition occidentale. La relation du Modernisme avec le Romantisme est abondamment documentée, même si certains aspects méritent une plus grande attention. En 1905, João Ribeiro (p. 135) a défendu que les critiques mettent l'accent sur « une littérature organique, populaire, spontanée », « ...qu'ils en tracent les frontières et disent dans quelle mesure elle s'éloigne de cette autre littérature à nous, érudite, réfléchie, artificielle, créée tardivement, superposée et appuyée sur le grand art populaire. » De son côté, Mário de Andrade a mis en exergue son appartenance aux supposées racines populaires dans son art et dans son expression : « Maintenant je veux savoir qui peut nier que mon style a des racines fondées dans les expressions de mon peuple, du pseudo-cultivé jusqu'à l'ignare populaire ? » (Pinto, 1990, p. 269-270).

Nous savons que la valorisation des créations supposées enracinées culturellement de manière organique dans les communautés humaines a été une des dimensions les plus marquantes du nationa-

lisme du XIX^e. Selon Kohn (1955, p. 31), Herder (1744-1803) aurait été le premier à insister sur le fait que la civilisation humaine ne s'exprime pas seulement dans des manifestations universelles, mais aussi nationales et particulières : les forces créatives de l'universel se sont individualisées d'abord non pas dans un être humain singulier, mais dans des personnalités collectives des communautés humaines, car les hommes seraient d'abord des membres de communautés nationales. Seulement ainsi ils peuvent être réellement créatifs par le biais du langage et des traditions de leurs peuples.

Dans les années 20 du siècle suivant, il devient très clair, dans la correspondance de Mário avec Carlos Drummond de Andrade qu'il croyait en un projet moderniste qui signifierait une contribution de la « race brésilienne » à l'humanité, la présence d'un accord original brésilien dans l'orchestre universel :

De quelle manière pouvons-nous contribuer à la grandeur de l'humanité ? En étant français ou allemand ? Non, parce que cela est déjà dans la civilisation. Notre apport se doit d'être brésilien. Le jour où nous serons entièrement brésiliens et seulement brésiliens, l'humanité sera riche d'une race de plus, riche d'une nouvelle combinaison de qualités humaines. Les races sont comme des accords de musiques (...). Quand nous réalisons notre accord, alors nous serons utilisés dans l'harmonie de la civilisation (Andrade, 1924: 70).

203

Mais la pensée allemande sur la langue au XIX^e est bien différente. Au début du siècle, l'idée d'une langue commune a été utilisée comme base idéologique pour justifier l'unification du pays, dans un cadre bien différent du Brésil du XX^e. Au Brésil, la valorisation de l'art « enraciné » (les chansons et les contes populaires, le folklore etc.) dès le XIX^e et tout au long du XX^e se rapproche de la pensée de Herder qui considérait importantes les manifestations de l'esprit créatif dans sa forme la plus « pure ». Les racines de cet art s'enfonceraient dans le sol d'un passé lointain et seraient représen-

tatives de l'âme et de l'esprit du peuple (*Volkgeist* en allemand) et de ses origines dans la longue chaîne de la tradition nationale depuis les temps primitifs (Kohn, 1955, p. 30-31).

Susan Bassnet (1993, p. 15) a déjà écrit que les nations engagées dans des luttes pour l'indépendance étaient aussi engagées dans une lutte pour des racines culturelles, pour une culture nationale et pour un passé :

À partir du milieu du XIX^e siècle, la publication de chansons folkloriques, de la poésie et de contes de fées acquiert un intérêt intense. Les *Reliques of Ancient English Poetry (Reliques de la poésie anglaise antique)* de Percy sont publiées en 1765 ; Johannes Ewald, le grand poète danois, a publié une collection importante basée sur les sagas antiques et les ballades médiévales en 1771; *les Stimmen der Volker in Lieder*, de Herder, sont parues en 1778 ; Les *Contes de fées* de Jacob et Wilhem Grimm sont imprimées en 1812-1813 et la version d'Elias Lonrot de l'œuvre épique finlandaise, le *Kalevala*, sort en 1849. Cette fascination du passé, accompagnée du développement de l'histoire littéraire, de la philologie, de l'archéologie et de l'histoire politique est liée à la question générale en Europe de la définition du caractère national.

[The period from the mid-eighteenth century onwards saw an intense interest in the publication of folk songs, and poetry and fairy tales. Percy's *Reliques of Ancient English Poetry* appeared in 1765, Johannes Ewald, the great Danish poet, published a significant collection based on ancient sagas and medieval ballads in 1771, Herder's *Stimmen der Volker in Lieder* came out in 1778, Jacob and Wilhem Grimm's *Fairy Tales* appeared in 1812-13 and Elias Lonnrot's version of the Finnish national epic, the *Kalevala*, appeared in 1849. This fascination with the past, matched by developments in literary history, philology, archeology and political history was linked to the general European question of definition of nationhood.] (Bassnet, 1993, p. 15)

Dans le cas brésilien, les modernistes, en ce qui concerne les projets d'études et de valorisation des racines nationales, ont eu un rôle actif mais, par rapport à la langue, il existe une différence avec les idées européennes du XIX^e. Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) par exemple considérait que la langue vernaculaire était un élément constitutif de la nationalité allemande. Dans ses conférences intitulées *Reden und die Deutsche Nation*, données pendant l'hiver 1807-1808 à l'Académie des Sciences de Berlin, Fichte défend l'idée que partout où se trouve une langue différente, se trouve une nation différente qui a le droit de prendre en charge ses affaires de manière indépendante et de s'auto-gouverner (Fichte, 1979, p. 215).

Pour le philosophe, ceux qui parlent la même langue sont liés les uns aux autres par une grande quantité de liens invisibles de leur propre nature, bien avant un quelconque travail humain. Ils se comprennent les uns les autres et ont le pouvoir de continuer à se faire comprendre de plus en plus clairement. Ils font partie d'un ensemble et sont par nature un tout uni et inséparable (Fichte, 1979, p. 224). Les hommes seraient formés par la langue, beaucoup plus que la langue serait formée par les hommes (Fichte, 1979, p. 55).

205

Si, dans le cas allemand, la langue vernaculaire a été utilisée comme un élément qui justifie l'union d'un « peuple » qui la parlerait et aurait des références culturelles partagées, des sens communs qui justifieraient l'unification dans un même État-Nation, au Brésil, la langue n'a pas été utilisée comme un élément unificateur de l'indépendance du Portugal. Au début du XX^e, nous pouvions éventuellement énoncer ainsi la question moderniste : comment légitimer les pratiques d'une langue commune, partagée avec l'ex-métropole mais qui étaient encore vue par les grammairiens des deux côtés de l'Atlantique comme la langue du Portugal ? Il fallait défendre l'acceptation des pratiques brésiliennes ; non pas pour remplacer les pratiques portugaises, mais au moins pour exister à leur côté (comme le propose Mário de Andrade). C'est pourquoi l'insubordination

contre les préceptes grammaticaux ou les pratiques de régulation linguistique de l'époque peut se transformer en thème de poésie, comme l'a fait Manuel Bandeira dans sa « Poétique » :

J'en ai marre de ce lyrisme qui s'arrête et va vérifier dans le
[dictionnaire le cachet vernaculaire d'un vocable
A bas les puristes
Tous les mots surtout les barbarismes universels
Toutes les constructions surtout les syntaxes d'exception.
(BANDEIRA, 1958, p. 188)

Comme j'écris ce bref essai au moment du centenaire de la Semaine d'Art Moderne, je veux terminer ici mes observations en soulignant que les formules et les pratiques des premiers modernistes n'allaient pas toujours dans la même direction, et qu'aujourd'hui, on peut voir avec plus de clarté la nécessité de développer des recherches plus nombreuses et meilleures pour analyser et rendre compte de la complexité de leur pensée linguistique.

206

Traduction: Christian Dutilleux

RÉFÉRENCES

- ALENCAR, José de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- ANDRADE, Mário de. Carta 4 (non datée, 1924). In: **Correspondência** de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 66-72. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2003. Editado por Silvano Santiago.
- ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. 2. Ed. São Paulo: Globo, 2003.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. V.1.
- _____. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, Editora da USP, 1987.
- CHAGAS. Manuel Pinheiro. **Novos estudos críticos**. Porto: Typographia Commercial, 1867.

CHEVREL, Ives. **Le modernisme et l'héritage du Naturalisme**. Neohelicon XXIX (2002) 1, 45–55.

CLEARY, Joe. **Modernism, Empire, World Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

DANTE ALIGHIERI. **De vulgari eloquentia**. Edited by Steven Botterill. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

FICHTE, Johann Gottlieb. **Addresses to the German Nation**. Translated by R. F. Jones and G. H. Turnbull. Westport: Greenwood Press, [1807-1808] 1979.

GAMA E CASTRO, José da. Correspondência (satisfação a um escrupuloso). In: CÉSAR, Guilhermino. **Historiadores e críticos do Romantismo**. 1- A contribuição europeia: crítica e história literária. Rio de Janeiro: LTC, 1978. P. 123-126.

KOHN, Hans. **Nationalism: its Meaning and History**. New York: D. Van Nostrand, 1955.

LOPEZ, Telê Ancona Porto. **Mário de Andrade: ramais e caminho**. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MONEGAL, Emir Rodriguez. **Mário de Andrade\Borges**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

OLIVEIRA, Fernão de, 1507-ca. 1581. **Grammatica da lingoagem portuguesa** / [Fernão Doliueira]. Em Lixboa : e[m] casa d`Germão Galharde, 27 Ianeyro 1536. Disponível em: http://moodle.stoa.usp.br/file.php/752/avulsos/fdo_gramatica_facsimle.pdf Acesso em 15/02/2022. 207

PINTO, Edith Pimentel. **A gramatiquinha de Mário de Andrade**; texto e contexto. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

RIBEIRO, João. **Páginas de Estética**. 2. Ed. Rio de Janeiro: São José, 1963.

POSNETT, Hutcheson Macaulay. **Comparative Literature**. London: Kegan Paul Trench, 1886.

SILVEIRA, Sousa da. Mário Barreto. **Revista de Filologia e História**, tomo I, fascículo IV, 1931. P. 536-544.

Aspectos da literatura brasileira, de Mário de Andrade

Laura Rivas Gagliardi¹

Dans *Aspectos da literatura brasileira* [littéralement, *Aspects de la littérature brésilienne*], publié pour la première fois en 1943, Mário de Andrade réunit quelques-uns de ses principaux essais de critique littéraire écrits entre 1931 et 1943². Au début de l'ouvrage, il lance un « avertissement » [*Advertência*] : « J'espère que l'on reconnaîtra en eux [les essais] non pas l'idée de faire justice, que je considère comme mesquine dans l'art de la critique, mais l'effort passionné d'aimer et de comprendre » (Andrade, 2002, « *Advertência* », p. 11)³. Le caractère détaché et occasionnel des textes contraste avec

1 Chercheuse associée à l'Institut Luso-Brasileiro de l'Université de Cologne, en Allemagne.

2 En plus de l'« *Advertência* » et d'une transcription du « *Poema giratório* », le volume contient 12 essais : « *Tristão de Ataíde* » (1931), « *A poesia em 1930* », « *Luís Aranha ou a Poesia preparatoriana* » (1932), « *Machado de Assis* » (1939), « *Castro Alves* », « *Memórias de um sargento de milícias* » (1940), « *A volta do condor* » (1940-1941), « *O ateneu* », « *A elegia de abril* », « *Amor e medo* », « *O movimento modernista* », « *Segundo movimento pernambucano* » (Andrade 2002).

3 La correspondance de Mário de Andrade, ainsi que les épreuves de l'édition d'*Aspectos da literatura brasileira*, ont permis de recomposer le contexte d'élaboration de chaque essai et l'histoire de leur publication. Cette tâche n'apparaît pas dans ces observations préliminaires. Marcos Antônio de Moraes fournit des données et des analyses fondamentales dans l'essai « *124 erros de revisão !* » sur le volume *Belazarte* publié en 1944 par les éditions Americ-Edit (Rio de Janeiro), qui avait publié un an auparavant *Aspectos da literatura brasileira* (Moraes, 2009, p. 224-238).

le procédé critique qui confère une unité à l'ensemble. Toutefois, au moment de sa parution le public ne l'a pas perçu comme un tout articulé et n'a pas non plus identifié les présupposés méthodologiques que suggère le précepte « aimer et comprendre »⁴. Antonio Candido, par exemple, compare *Aspectos da literatura brasileira* à un autre livre de Mário de Andrade, publié la même année :

O baile das quatro artes [Le bal des quatre arts] est *actuellement*⁵ plus important que son prédécesseur [*Aspectos da literatura brasileira*]. Il ne s'agit pas d'un jugement de valeur sur le contenu, simplement il y a en lui une unité [...] qu'il n'y a pas dans *Aspectos*. Et parce que cette unité se réfère au thème qui domine dernièrement la production de Mário de Andrade [...] : sa volonté majeure d'étudier et de déterminer le rôle de l'artiste par rapport à l'art et la place des deux dans la société. (Candido, 30/05/1943, p. 5)

Candido donne plus d'importance à *O baile das quatro artes* en raison de la prise de position de l'auteur dans un contexte politico-idéologique tendu, marqué par la montée du fascisme pendant la dictature du gouvernement Vargas et la Deuxième Guerre mondiale. D'où « l'actualité » de la pensée sur « la position de l'artiste en tant que créateur, artisan et citoyen » (Candido, 30/05/1943, p. 5). Il est possible d'y voir une esthétique mais aussi, et surtout, une éthique, qui n'apparaissent pas aussi clairement chez les autres écrivains ou critiques brésiliens de l'époque. 209

En outre, l'urgence de l'engagement est perceptible dans le dialogue épistolaire de Mário de Andrade. D'après Marcos Antônio de Moraes et Rodrigo de Albuquerque Marques (2022), les lettres des années 1920 évoquent « le nationalisme critique dans ses di-

4 Voir par exemple la lecture de João Luiz Lafetá, sans aucun doute la plus significative sur les lignes de forces qui meuvent la critique littéraire de Mário de Andrade, et que l'on ne trouve dans aucun livre en particulier (Lafetá, 2000, voir notamment p. 195-224).

5 En italique dans l'original.

mensions les plus diverses (littéraires, linguistiques, artistiques, idéologiques » (p. 91), tandis que celles des années 1930 et 1940 sont « fortement politiques, avec le débat sur l'intellectuel face à la réalité brésilienne et internationale » (p. 91).

Ce travail propose d'aborder *Aspectos da literatura brasileira* à partir d'une autre perspective : l'organicité de l'ensemble d'essais ne résiderait pas dans l'unité thématique, mais dans la cohérence du mode d'analyse. C'est ce qui expliquerait pourquoi l'auteur a notamment jugé nécessaire de faire précéder le texte d'un avis au lecteur au début de l'ouvrage, ce qu'il ne fait pas dans *O baile das quatro artes*. Dans cet « Avertissement », il explique qu'il y a une union entre les textes, apparemment sans lien entre eux, et que cette union réside dans la manière de lire et de comprendre les œuvres et les auteurs. En somme, la démarche est nouvelle : il contourne l'approche supposément « scientifique » qui orientait la critique littéraire de l'époque en élaborant un point de vue adéquat pour considérer la littérature brésilienne face à l'absence de « synthèse » nationale (Andrade, 2002, p. 16). Les notions de critique et d'histoire littéraire sont envisagées autrement.

210

Comme on le sait, Mário de Andrade prônait la « brésilisation »⁶ de l'intellectualité, une sorte de programme visant à récupérer la culture qui était sous la coupe de l'élitisme pour en faire un bien collectif ; à rechercher les traditions des populations autochtones pour aller au-delà de la dichotomie qui opposait le populaire à l'érudit ; et à résoudre les contradictions de l'héritage colonial en encourageant intellectuels et artistes à penser sur l'activité créative et à s'impliquer dans la réalité du pays. Pourtant, cet appel à la « brésilisation » revêt un ton négatif dans *Aspectos da literatura*

6 La deuxième lettre entre Mário de Andrade et Carlos Drummond de Andrade sur la « brésilisation » est célèbre : « Il faut commencer ce travail de brésilisation du Brésil », « [...] tant que le Brésilien ne se brésiliser pas, il restera un sauvage » (Andrade, 2015).

brasileira – et pas seulement à cause de la censure de « l’hyper-individualisme » à la fin de l’essai « O movimento modernista » [Le mouvement moderniste]⁷. En réalité, le scepticisme de Mário de Andrade était aussi lié à la prise de conscience des limites des modèles théoriques, à l’exemple de celui des positivistes, pour l’écriture de l’histoire littéraire. Il a essayé d’élaborer d’autres modèles, ce qu’il voyait aussi comme une activité du critique.

Mário de Andrade, critique littéraire

Mário de Andrade a été critique pendant toute sa vie : d’abord critique musical à partir de 1915 dans le *Jornal do Commercio*, puis critique littéraire dans des journaux et revues (Sá, 2013, p. 13), en particulier à partir de 1938. À cette époque, il vient de quitter le Département de la culture de São Paulo et d’accepter un poste de professeur à l’Université du District Fédéral de Rio de Janeiro (fondée trois ans auparavant par Anísio Teixeira). Il donne libre cours à la critique dans sa colonne dominicale « Vida literária » [Vie littéraire], publiée dans le journal *Diário de notícias*. D’un point de vue personnel, il se sent partagé entre création et critique, cette dernière étant devenue une obligation et un moyen de subvenir à ses besoins. Dans une lettre du 10 février 1944 au jeune journaliste carioca⁸ Guilherme Figueiredo, il écrit : « la critique [...] doit toujours être l’autre chose [...]. Il doit toujours y avoir une distinction essentielle entre un critique comme Antonio Candido, par exemple, dont c’est le métier, et vous ou moi, qui ai exercé la tâche de critique professionnel en fonction de circonstances externes » (*cité par Sá, 2013, p. 42*).

211

7 « Mais voilà que j’en viens à ce paradoxe irrespirable : toute mon œuvre étant déformée par un anti-individualisme dirigé et volontaire, elle n’est rien d’autre qu’un hyper-individualisme implacable. [...] Mon passé n’est plus mon compagnon. Je me méfie de mon passé » (Andrade, 2002, p. 79).

8 NDT : originaire de Rio de Janeiro.

Après l'expérience universitaire à Rio de Janeiro, Mário de Andrade décide de ne pas passer le concours de 1944 pour la chaire de littérature brésilienne de la nouvelle Faculté de philosophie de São Paulo, au grand dam de son directeur André Dreyfus (Mello e Souza, 1994, p. 14). Il se définissait comme quelqu'un d'« auto-didacte » (Candido, 2004, p. 261). Mais Antonio Candido⁹, qui a passé le concours, se souvient des thèmes suggérés par Andrade pour la thèse qu'il fallait présenter au jury, représentatifs de « la modernité de sa vision critique » (Candido, 2004, pp. 264-265). Par ailleurs, Gilda de Mello e Souza (1994) parle d'Andrade comme d'un « directeur de mémoire » qui lui a appris à mener des recherches en conformité avec les normes universitaires :

C'est surtout avec lui que j'ai appris à rédiger un mémoire, comme l'atteste la très longue lettre du 15 août 1939, dans laquelle il m'a proposé trois thèmes pour un travail sur la religiosité brésilienne, sur la suggestion de Roger Bastide. Après en avoir choisi un [...], il m'a appris à l'organiser en chapitres ; et dans chaque chapitre, à distribuer les thèmes secondaires ; quels livres consulter au départ ; où les trouver, etc. (p. 12)

212

De l'avis de João Luiz Lafeté (2000), les travaux critiques d'Andrade sur la littérature ont la même validité et la même qualité d'analyse qu'un travail produit par un spécialiste :

l'intuition de l'artiste, associée à une bonne connaissance du métier technique, à l'érudition musicale et au contact avec les livres avant-gardistes, l'a conduit au sein même de la nature de la littérature contemporaine et l'a rendu capable d'aborder de manière prospective ses problèmes fondamentaux. (p. 169)

Dans le sillage de Candido, Edu Teruki Otsuka (2019) considère que la rigueur critique d'Andrade a subi une transformation dans les années 1940 à la suite d'une « réorientation des idées et de la

⁹ Antonio Candido a passé le concours avec notamment pour concurrent Oswald de Andrade (Candido, 1994, p. 264-265).

conduite » (p. 117). Après la publication de *O baile das quatro artes*, qui contient « O artista e o artesão » [L'artiste et l'artisan] – le texte du cours inaugural de l'Université du District Fédéral –, les réflexions théoriques d'Andrade sur l'art et l'esthétique sont marquées par une sorte d'urgence de l'action. Il ne s'agit pas d'adhérer politiquement à des groupes ou des partis, mais d'élaborer une conscience sur la technique elle-même, qui entraînera inévitablement un plongeon dans les réalités collective et historique : « Andrade ressentait l'insuffisance de l'intelligence technique quand elle était détachée d'une orientation (politique) définie face à la vie » (Otsuka, 2019, p. 125).

Si le précepte « aimer et comprendre » donne l'impression d'un dilettantisme, étant donné que la critique doit prétendument reposer sur des critères scientifiques, éviter d'exprimer des sentiments et développer un vocabulaire spécifique, il révèle néanmoins un présupposé de base : on ne peut pas connaître un objet d'étude sans s'y intéresser et sans avoir envie de le dévoiler. D'autre part, ce choix méthodologique doit être considéré historiquement : Mário de Andrade se trouve dans un moment de transition où les intellectuels se professionnalisent et où les spécialités universitaires (études littéraires incluses) s'affirment comme champs de recherche (Nicodemo, 2018, p. 109 ; Candido, 1974, p. 12). Parallèlement à la critique littéraire pratiquée dans des revues et des journaux, un type de critique universitaire apparaît : une critique soucieuse de la rigueur méthodologique et de la précision conceptuelle, en accord avec ce qui est développé dans les universités internationales. Candido nous fournit un exemple de cette nouvelle exigence quand il observe l'emploi imprécis du terme « être » dans *O baile das quatro artes* :

Un tel mot implique un certain essentialisme réaliste [...] qui n'est pas celui des grandes lignes de sa pensée. Je l'attribue plus à une connaissance défaillante du vocabulaire philosophique qu'à l'incohérence. [...] Terminologie imprécise, dangereuse et, dans ce cas, philosophiquement inintelligible. (Candido, 06/06/1943)

Mário de Andrade fut l'un des plus grands chercheurs et connaisseurs de la culture brésilienne, mais il n'a pas fait carrière à l'université. S'il était libre d'organiser son travail intellectuel et artistique comme il l'entendait, voire d'évoquer le terme « amour » pour caractériser sa méthode de connaissance, il ne possédait cependant pas le titre de spécialiste.

La publication de *Aspectos da literatura brasileira*

Dans les années 1940, Mário de Andrade décide d'organiser un volume réunissant ses textes de critique littéraire. Dans une lettre adressée à Júlio Barbosa et Claudio Tavares Barbosa en 1941, il écrit : « le volume se composera des principales critiques publiées dernièrement dans *Diário de Notícias* et *Estado de São Paulo*, en plus de quelques études jugées importantes par mes amis » (Andrade, citée par Sá, 2013). Après quelques embûches éditoriales (Andrade, 1981, p. 72), il réussit finalement à publier deux livres, soit près de 400 pages : *Aspectos da literatura brasileira* en 1943, avec les 214 essais les plus longs, et en 1946, après sa mort, *O empalhador de passarinho* [L'Empailleur d'oiseau] qui réunit les chroniques de la colonne « Vida literária ».

Aspectos da literatura brasileira a donc été publié pour la première fois en 1943, et ce, par la maison d'édition Americ-Vallt de Rio de Janeiro, fondée par le juif français Max Fischer au début des années 1940. Ancien directeur des éditions Flammarion, Fischer avait trouvé refuge au Brésil pendant la Deuxième Guerre mondiale (Moraes, 2009, p. 228). Après avoir recomposé le dialogue épistolaire entre Fischer et Andrade, Moraes a découvert que la relation entre les deux hommes était ponctuée de tensions diverses : d'un côté, il y avait les intérêts commerciaux et éditoriaux, de l'autre, des idéaux politiques opposés (pp. 233-234).

Aspectos da literatura brasileira est le premier ouvrage à avoir intégré la Collection Joaquim Nabuco, créée par Fischer et

dirigée par Álvaro Lins. Ce dernier a d'ailleurs rédigé une présentation du livre qui a ensuite été publiée dans le journal *Correio da manhã*. L'objectif de la collection était d'« être une petite image d'une littérature », même si certains livres étaient « en désaccord avec les idées ou l'orientation personnelle du directeur de la collection » (Lins, 10/04/1943, p. 3). De fait, Lins avait une vision radicalement différente de Mário de Andrade en matière de critique. Il va jusqu'à écrire : « nous ne sommes pas des amis intimes, nous ne sommes pas de la même région, nous n'avons pas les mêmes idées » (Lins, 17/04/1943, p. 3). D'après Otsuka (2019),

Mário de Andrade reprochait surtout à Álvaro Lins son attitude trop réservée vis-à-vis de la construction d'une culture nationale, qui, selon lui, était possible en exerçant la fonction pédagogique de la critique. (p. 132).

Dans la présentation, la transparence de Lins (qui cherche à être impartial dans le choix des titres) lui permet aussi de pondérer les points forts et les points faibles du livre : d'un côté, il estime qu'il remplit pleinement l'idéal baudelairien d'« alliance de l'esprit poétique avec l'esprit critique », qu'il se situe « au-delà des contingences de modes et d'écoles » et qu'il a pour caractéristique principale la « sagacité intellectuelle », « la subtilité des analyses ». L'étude sur Castro Alves « est la plus complète et la plus parfaite du livre », « un des meilleurs essais littéraires de notre langue », « un modèle dans le genre ». D'un autre côté, par contre, Lins prend la défense de Tristão de Ataíde avec qui il partage la même religiosité catholique. Il qualifie de « cliché » simpliste l'argument selon lequel Ataíde aurait perdu sa capacité critique en se convertissant au catholicisme (Lins, 17/04/1943, p. 3). Sur un plan plus conservateur, il reproche à Andrade le style extravagant de son écriture, « sa prose pas sérieuse » qui adopte des formes apparemment inutiles pour un écrivain d'une telle envergure (Lins, 17/04/1943, p. 3).

Au moment de sa parution, *Aspectos da literatura brasileira* est cité dans un grand nombre de périodiques, aussi bien sous forme de petites notes anonymes et généralement positives que de recensions plus longues et plus exhaustives. Le journal carioca *A noite*, par exemple, met l'accent sur le nouveau type d'approche de l'auteur :

Aspectos da literatura brasileira est un livre puissant, où Mário de Andrade, écrivain de tant de pages admirables, a l'opportunité de montrer, avec intelligence et bon goût, tous ces dons éclatants qui ont fait de lui un des noms les plus populaires de la critique nationale. [...] C'est le même esprit lucide qui, dans l'effort passionné d'aimer et de comprendre, a réussi à devenir le plus brillant et le plus personnel de nos critiques. (*A noite*, rubrique « Livros », 28/02/1943, p. 9)

La rubrique « Movimento literário » [Mouvement littéraire] de la revue *Carioca* fait un bref commentaire et reproduit des extraits d'un entretien avec Mário de Andrade. Celui-ci considère *Aspectos da literatura brasileira* comme son livre d'essais favori parce que
216 « positivement, ce que je suis, c'est écrivain de littérature et observateur de cette littérature » (*Carioca*, 20/03/1943, p. 9).

Les textes signés ne font pas toujours une analyse approfondie de l'élaboration critique d'Andrade, la plupart du temps ils se contentent de dire qu'un trait en particulier est plus significatif. À titre d'exemple, le résumé du livre de Roberto Lyra (1943), qui prend aussi parti dans le conflit avec Tristão de Ataíde :

Les travaux de M. Mário de Andrade, uniques, comme toujours, gagnent en consistance, du point de vue littéraire, au fur et à mesure que les thèmes pénètrent le passé (Machado de Assis, Castro Alves, Manoel Antonio de Almeida, Raul Pompeia), mais du point de vue sociologique, celui qui est le plus chargé de sens est celui qui parle de notre métissage religieux. (Lyra, 28/03/1943, p. 2)

Winston Castelo Branco a publié dans la revue carioca *Leitura* un article intitulé « Um espírito polêmico » [Un esprit polémique]. Il

y explique, de manière inédite, que Mário de Andrade « ne cherche évidemment pas à entamer des discussions publiques », mais à « s'infiltr[e], lentement, avec sécurité, dans la pensée du lecteur ». Et il ajoute :

« le caractère dialectique de sa critique a probablement été l'attaque la plus sérieuse à l'encontre du dogmatisme critique au Brésil. [...] Dans tous les essais et les critiques d'*Aspectos da literatura brasileira*, l'esprit de contrariété est manifeste ; non pas comme simple élément d'opposition systématique aux auteurs critiqués, mais comme méthode critique et instrument créateur d'idées et de thèmes passionnants. » (Branco, 07/1943, p. 32)

Le passage constitue un important document d'époque parce qu'il enregistre le « dogmatisme » qui décourageait la recherche de chemins critiques alternatifs et montre la prétention scientifique avec l'utilisation de termes comme « dialectique » (ici, simple « esprit de contrariété » exprimé dans « l'opposition [...] des auteurs critiqués ») et de « méthode » (ici, « un instrument créateur d'idées et de thèmes passionnants »).

217

Dans la revue *Carioca*, J. Paulo de Medeiros a publié l'article « Mário de Andrade : fixador de “aspectos de la literatura brasileira” » [« Mário de Andrade : fixateur d' “aspects de la littérature brésilienne” »]. D'entrée de jeu, il reconnaît que la critique d'Andrade « marque, avec sa méthode, une phase de rénovation du milieu intellectuel du pays ». Le terme « méthode » est à nouveau évoqué, mais cette fois-ci dans un autre sens : il y a une sorte d'impartialité, parce qu'« étranger aux groupes de différents courants, il critique quand il étudie ou interprète la vision d'acteurs importants dans le champ des idées, de la pensée et des lettres nationales, à toutes les époques » (Medeiros, 03/05/1943, p. 36). L'impartialité pourrait se référer à une supposée neutralité attendue par la critique, cependant elle dénote avant tout le procédé critique d'observation, de classification et de comparaison. En bref, comprendre l'objet

dans ses rapports au temps et à l'espace, selon le point de vue du critique immergé dans son contexte historique. Cela est d'autant plus vrai que pour d'autres personnes ayant présenté le livre, *Aspectos da literatura brasileira* reste un ouvrage extrêmement personnel.

Concernant l'importance de la nouveauté méthodologique proposée par Andrade, il est intéressant de citer la référence qu'en a faite à l'époque un critique littéraire réputé, Peregrino Júnior, alors qu'il analysait la « perspective psychotypologique » de Jung dans la compréhension de la littérature :

« De nos jours, elle n'a plus lieu d'être cette critique maussade, en redingote et haut-de-forme, qui se complaisait à faire justice scolairement en distribuant des prix et des punitions aux écrivains et aux artistes... Comme le dit très justement Mário de Andrade dans *Aspectos da literatura brasileira*, ce qui caractérise la critique, c'est l'effort passionné d'aimer et de comprendre. Et on comprend et on aime ce que l'on connaît. D'où la nécessité de faire des enquêtes plus profondes au niveau de l'œuvre et de la vie des artistes et des écrivains, pour mieux les comprendre et mieux les aimer. » (Júnior, 04/11/1944, p. 10)

218

Andrade semble rechercher l'équilibre entre le personnel (la passion du choix de l'objet à étudier) et l'impersonnel (la compréhension qui demande l'analyse et l'interprétation méticuleuse de l'objet étudié).

De son côté, Guilherme Figueiredo dénonce, dans la chronique « Mário de Andrade e os filhos da Candinha » [Mário de Andrade et les enfants de Dame Commère] (Figueiredo, 29/08/1943, p. 1), « le silence d'articles sur ses derniers livres ». Il se réfère en particulier à *Aspectos da literatura brasileira*, *O baile das quatro artes* et *Os filhos da Candinha* – ces deux derniers également publiés en 1943, par les éditions Martins de São Paulo. Pour lui, ce silence serait dû à la gêne qu'Andrade suscite chez les nouvelles générations : plongées dans leur individualisme, distantes des urgences du temps présent,

elles perdraient le lien avec l'actualité et avec leur propre activité artistique. Les derniers ouvrages d'Andrade

placent le Mário de Andrade de cinquante ans au rang des jeunes écrivains brésiliens les plus inquiets. Pour la contemporanéité de la langue, mais aussi pour la présence des problèmes qui nous préoccupent, nous qui sommes chronologiquement plus jeunes.

À partir de ce qui vient d'être dit sur l'accueil réservé à *Aspectos da literatura brasileira*, il est possible d'évaluer le procédé critique de Mário de Andrade : « aimer et comprendre » contient une dialectique entre le moi et l'objet, il est une perspective particulière pour saisir la relation entre les phénomènes littéraires et les phénomènes sociaux, qui se présentait comme une alternative par rapport à ce qui était en vigueur. Comme l'a résumé Lafetá relativement aux essais sur Castro Alves et Machado de Assis, l'objectif était de reconstituer « le langage et l'idéologie des écrivains » (Lafetá, 2000, p. 194), pas de passer un crible extérieur.

Critique et histoire littéraire

219

Dans l'« Avertissement » placé au début d'*Aspectos da literatura brasileira*, Mário de Andrade qualifie les textes réunis d'« essais de critique littéraire ». En faisant cela, il les différencie et de la chronique (en théorie, une forme moins dense de la réflexion théorique), et de l'histoire littéraire. Il s'agit visiblement d'un choix conscient, une solution face au problème de l'écriture de l'histoire littéraire qui se base encore sur les modèles positivistes du XIX^e siècle. L'exposition chronologique d'œuvres et d'auteurs sur des panneaux biobibliographiques n'a pas encore été dépassée, pas plus que le lien aléatoire entre production littéraire et événements historiques ou l'établissement d'une séquence évolutive d'auteurs et d'ouvrages jusqu'au temps présent. Même dans *História da literatura brasileira* [Histoire de la littérature brésilienne] (1916)¹⁰, de

10 Publié après sa mort.

José Veríssimo, il est possible de rencontrer cette structure. De plus, il y avait le « critère de nationalité [...], un élément fondamental d'interprétation [...] consistant à définir et à évaluer un écrivain ou un ouvrage par le biais du plus ou moins grand degré avec lequel il exprimait la terre et la société brésilienne » (Candido, 2006, p. 123). Wilson Martins note que si le XIX^e siècle a définitivement pris fin avec la publication de Veríssimo (Martins, 1965, p. 16), restait à savoir comment concevoir une histoire littéraire adaptée aux thèmes et aux formes du temps présent, dont le Modernisme était l'exemple même de la transformation.

Ce n'est sans doute pas un hasard si deux autres ouvrages sur la littérature brésilienne sont publiés en cette même année 1943 : *Síntese do desenvolvimento literário do Brasil* [Synthèse du développement littéraire du Brésil], de Nelson Werneck Sodré, et *Uma interpretação da literatura brasileira* [Une interprétation de la littérature brésilienne], de Viana Moog. Dans l'article « Aspectos de la literatura brasileira » [Aspects de la littérature brésilienne],
 220 José Vieira observe que « l'année 1943 a vu apparaître tôt des travaux sur les lettres brésiennes. Trois œuvres ont été publiées avant même la fin du premier trimestre, attestant ainsi l'effort entrepris pour nous connaître et nous affirmer en tant que peuple cultivé » (Vieira, 1943, p. 90).

Mário de Andrade avait déjà abordé le manque d'études systématisées de la littérature brésilienne dans le texte « A fábrica de fantasmas » [L'usine de fantômes], en 1939, et démontré clairement ses présupposés théoriques. En prenant comme exemple *História da literatura brasileira : para o curso complementar* [Histoire de la littérature : pour le cours complémentaire] de José Bezerra de Freitas (Freitas, 1939), il y affirme qu'expliquer les « caractéristiques intellectuelles d'une époque ou d'une école » et « faire des « énumérations biographiques » reste une habitude dominante et que rien n'a changé depuis Silvio Romero. En contrepartie, il propose :

Ne pourrait-on pas écrire une véritable histoire de la littérature, qui ne soit pas, comme elles le sont toutes maintenant, une histoire des hommes de lettres ? Je veux dire par là : une description et une critique historique de l'apparition et du développement, de l'esprit, de la mort des formes littéraires, de la technique d'écriture, des idées et des tendances humaines qui ont revêtu ces formes et se sont servis de ces techniques différentes. En même temps, c'est clair, les conditions d'ordre social différentes qui ont conduit l'intelligence à la création de ces formes et de ces techniques, et à leur abandon, seraient exposées. C'est seulement comme cela que l'on fera une histoire légitime de la littérature. [...] Et dans cette conception, l'histoire de la littérature brésilienne reste à écrire. » (Andrade, 02/07/1939, p. 2)

En décembre 1939, soit quelques mois plus tard, Mário de Andrade revient sur le sujet dans la recension du livre *História breve da literatura brasileira* [Brève histoire de la littérature brésilienne], de José Osório de Oliveira¹¹. Le commentaire positif qui commence le texte place l'étude au-dessus d'études similaires réalisées par des Brésiliens :

« Volontairement critique, évitant les énumérations systématiques de noms, de livres et de dates, *História breve* est tellement suggestive, tellement pleine d'idées et de points de vue curieux que même si elle a été écrite par des Portugais, elle semble indispensable à n'importe quel Brésilien. » (Sá, 2013, p. 280)

Ensuite, Andrade évoque le problème central que José Osório de Oliveira n'a pas réussi à résoudre. Pour échapper aux difficultés de périodisation (qu'elle soit déterminée chronologiquement ou par écoles) de la littérature pendant la période coloniale, Oliveira a supprimé absolument toute division sous prétexte qu'il n'y aurait qu'une « période réelle » : celle de la « conquête du [...] caractère spécifique », où la littérature est devenue « originale » (Sá, 2013, p.

11 La recension a été incluse postérieurement dans *O empalhador de pas-sarinho*, publié en 1946. Voir Sá, 2013, p. 280-283.

281). Autrement dit, la période où il existait un « style de vie national ». Andrade juge ce point de vue « indiscret » car il met en avant un type de caractérisation brésilienne « insuffisant », qui n'échappe pas à « l'exotisme » puisqu'il continue de se fonder sur un « indice de nationalité » :

il me semble indéniable qu'il y a un art international, qui se sert de valeurs internationales et vise la validité internationale. Qu'est-ce qui fait que l'auteur de *La Condition humaine* est Français ? Que Romain Rolland est Français ? Ou Thomas Mann Allemand ? La langue est insuffisante pour les nationaliser, un élément psychologique très discret ou un autre, qui influence leur pensée et leurs dires, ne les nationalise pas non plus ; et il est indéniable qu'ils ne sont pas seulement intéressés par le « style de vie sociale » de leur pays, ils visent également l'international. » (Sá, 2013, p. 282)

Avec *Aspectos da literatura brasileira*, Mário de Andrade ne procède certainement pas à une écriture de l'histoire littéraire telle qu'il l'imaginait. Néanmoins, la lecture des essais dans l'ordre 222 où ils apparaissent révèle une avancée par rapport au *leitmotiv* qui les habite : la relation entre l'esthétique et l'historique, au-delà de l'encadrement national. Partant de là, l'historicité de la littérature brésilienne ne serait pas immédiatement liée à des moments emblématiques comme la consolidation de l'Empire ou de la République, ni à la caractérisation atemporelle de ce que seraient le Brésil et sa littérature, mais à l'accumulation progressive de formes et de thèmes¹².

12 En abordant les antécédents de la *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, Otsuka soulève l'hypothèse que les inquiétudes de Mário de Andrade lui auraient servi d'« orientation possible » (Otsuka, 2018, p. 350). Sur le rapprochement entre la vie et l'œuvre de Mário de Andrade et d'Antonio Candido, voir Otsuka (2019) et Pasini (2020). Pour Otsuka, il y aurait une continuité de la confrontation qui marque la phase finale de Mário de Andrade entre « aliénés et engagés » dans le contexte des années 1960 sous la forme de la « polarisation entre critique esthétique et critique sociologique » (2019, p. 137). Pour Pasini, le lien se situerait dans

Mário de Andrade fait une proposition similaire dans le premier essai de *Aspectos da literatura brasileira*, intitulé « Tristão de Ataíde » – écrit originalement en 1931. Le problème de l'insuffisance des modèles critiques pour traiter de l'histoire littéraire apparaît de la manière suivante :

« En tant que critique littéraire, Tristão de Ataíde était affligé des défauts pour ainsi dire déjà traditionnels de la critique littéraire brésilienne depuis Sílvio Romero. Dans cette confusion qu'est le Brésil, nos critiques sont incités à rassembler les personnalités et les œuvres, pour la précision illusoire de percevoir ce qui n'existe pas encore, la nation. » (Andrade, 2002, p. 16)

C'est ce qui explique pourquoi Andrade pensait que le bon procédé était celui de « l'analyse des personnalités » et de « chaque œuvre en particulier », et non pas celui consistant à rechercher la « synthèse » des courants. Cette synthèse était impossible pour les peuples amérindiens dans la mesure où leur « formation n'est pas naturelle, pas spontanée, pour ainsi dire pas logique » (Andrade, 2002, p. 16). On le voit, Andrade s'opposait déjà, en 1930, aux tentatives d'explication historique (comme celle développée postérieurement par Werneck Sodré) basées sur la notion de synthèse. De plus, il envisage l'écriture de l'histoire littéraire comme une tâche critique, avec l'union de champs auparavant séparés.

223

Ce passage présente aussi une vision peu positive de la formation nationale du pays. Mário de Andrade parle de « contradiction même pas systématique », de « désorganisation même pas barbare » (Andrade, 2002, p. 18). D'où la nécessité d'élaborer de nouveaux modes de compréhension. Le recoupement thématico-temporel présent dans *Aspectos da literatura brasileira* inclut par exemple la littérature du XIX^e siècle (à partir de Manuel Antonio de Almeida, en passant par Álvares de Azevedo, Raul Pompeia et Machado de

l'extension du modernisme au cadre universitaire et le recours de Candido à des techniques stylistiques pour l'élaboration de son essayisme critique.

Assis) et établit des parallèles avec des auteurs de la période coloniale (dont Gregório de Matos). Peut-être s'agissait-il d'une tentative opérée pour créer un flux d'auteurs et d'œuvres tout en évitant un enchaînement évolutif entre eux.

Le choix du terme « aspects » et non pas « histoire » pour le titre du livre est paradigmatique de la prise de position novatrice de Mário de Andrade (2002). Il suffit pour s'en convaincre de penser à un passage de l'essai sur Tristão de Ataíde : « j'aime moins l'histoire que les histoires. Quand elles reflètent un mouvement collectif, elles sont plus expressives » (p. 31). Ainsi, la dimension de la nationalité, intégrée dans celle d'une histoire littéraire, dépendrait de la relation entre les « histoires ». C'est peut-être pour ne pas forcer une cohérence nationale en laquelle il ne croyait pas qu'Andrade a choisi le terme « aspects », dont il connaissait très certainement l'origine étymologique : « facette », « forme » – en accord avec l'intention d'analyser des personnalités et des œuvres.

224

Mário de Andrade (2002) émet une autre réserve vis-à-vis de la critique littéraire incarnée par Tristão de Ataíde : « le drame intérieur du critique [...] l'amène toujours plus à abandonner l'étude des œuvres littéraires au profit de la discussion des idées générales » (p. 19). Le contre-exemple se trouve à la fin de l'essai « A poesia em 1930 » [La poésie en 1930], publié originalement en 1931. Il s'agit d'un essai sur les livres de poèmes de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt et Murilo Mendes. Mário de Andrade montre que ses analyses ne sont pas des divagations. Au contraire, elles ont un objectif spécifique duquel il ne s'éloigne pas : « Je cherchais seulement, à ma façon, l'ordre de création dans lequel la poésie de ces quatre grands poètes se situe », au-delà de vouloir « distinguer des améliorations ou des décadences possibles » (p. 56) sur la poésie au Brésil en général. L'expression « à ma façon » illustre l'affinité avec l'objet – l'amour – et la caractérisation selon laquelle le critique est un « observateur » de

la littérature : observer est un procédé d'investigation nécessaire pour comprendre. L'« ordre de création » se réfère à l'exercice de classification à partir de la comparaison (entre les quatre poètes et d'autres contemporains). Enfin, le verbe « situer » renvoie à l'extrapolation du cadre purement esthétique vers la dimension sociale de la création littéraire.

Méthode et nationalité

Pour bien comprendre le lien entre le travail de la critique et l'expression de la nationalité, l'essai « Machado de Assis » est exemplaire. Dans les trois parties (écrites à l'origine séparément, en 1939), Mário de Andrade (2002) opère une « analyse de la personnalité » ; comme dans l'essai sur Tristão de Ataíde, mais en mettant à l'épreuve le présupposé de l'amour. Malgré son « énorme admiration » pour Machado de Assis qu'il considère comme un « génie », un « Maître » (avec une majuscule), malgré un « dévouement sans faille » pour son œuvre qu'il juge « grandiose » en fonction de la « multiplicité d'interprétations », malgré tout cela, il n'est pas possible de l'aimer. 225 D'un côté, parce qu'il est dénué de « dons de générosité, de confiance en la vie et en l'homme, d'espérance » (p. 108) ; de l'autre, parce que sa personne n'inspire pas la sympathie (p. 123).

La première partie de l'essai identifie les limites de la pensée de l'époque et souligne le manque de méthode de Machado de Assis, les résultats moralisateurs et le choix de thèmes secondaires. Un exemple est l'approche « très douteuse » (p. 108) d'Astrogildo Pereira, qui voyait en Machado de Assis un défenseur de la « morale du principe du mariage », ou de Peregrino Júnior, qui a étudié la profusion d'images de bras et de regards féminins dans son œuvre sans finalement rien en conclure. De plus, Andrade ironise le fait qu'on avait tendance à attribuer à Assis la capacité divinatoire de tout prévoir : « il me semble indispensable de ne pas lui attribuer la prophétie de l'avion ou du sous-marin » (p. 109). Devant cette

désorientation de la critique, il pense qu'« il vaut peut-être mieux ne pas l'interpréter ». S'il avoue son hésitation face à la « méthode scientifique d'analyse » (p. 109), il cherche quand même à comprendre « à contre-courant » (c'est-à-dire sans aimer) en proposant comme issue – mais sans s'y attarder théoriquement – la « méthode comparative ».

Dans la deuxième partie de l'essai, l'approche comparative apparaît dans l'analyse du poème « Última jornada » [Dernier voyage] de Machado de Assis et d'un passage de *L'Enfer* de Dante Alighieri sur les amants condamnés, Paolo et Francesca. L'examen de la versification, de la métrique, des différences et des similitudes dans l'arrangement des images l'amène à ce qu'il considère être la « valeur essentielle » du poème : les personnages sont mauvais, alors que chez Dante les personnages sont bons. La note spécifique ne se trouve pas dans l'invention de personnages autochtones (comme il fallait s'y attendre conformément au « critère de nationalité » qui dominait encore à l'époque de Mário de Andrade), mais dans le caractère moral :

226

« L'invention ne trouve pas son origine dans une histoire à raconter, d'un cas qui est une réalité passible de se produire, mais d'une intuition intime du poète, de l'inquiétude d'un être qui se définit et recherche le sentiment immanent des choses [...]. Cette histoire ne se soucie pas de se baser sur la logique de la vie ou de la morale préétablie. » (Andrade, 2002, pp. 120-121)

Avec ce jugement, Mário de Andrade avait l'intention d'ouvrir un chemin d'analyse peu exploré : la lyrique de Machado de Assis vue comme une sorte de préfiguration de « ce sentiment de fatalité et de pessimisme, [de] cette malédiction d'impossibilité tragique de perfection morale et de bonheur » (p. 120).

Enfin, dans la troisième partie de l'essai, Andrade ajoute au couple « aimer et comprendre » et à la méthode comparative un autre critère d'analyse : la différence entre le biographisme et le domaine

de la technique littéraire. La personne de Machado de Assis est opposée à Gonçalves Dias, Castro Alves, Aleijadinho et Almeida Júnior parce qu'il n'est pas « représentatif de l'*Homo* brésilien » (p. 125) et de ses qualités, « la générosité, l'élan de l'âme, l'imprévoyance, le pari sur le hasard, l'effusion, le goût ingénu de vivre, la cordialité exubérante » (p. 125). Cependant, il est allé plus loin en construisant littérairement « une bonne collection d'âmes brésiliennes » (p. 125). Et cette valeur permet de le comprendre sans l'aimer (l'amour fait référence à l'ouvrage et non à la figure historique). C'est ce qui explique pourquoi il met l'accent sur l'autonomie de l'œuvre d'art : « c'est extraordinaire la vie indépendante des œuvres d'art qui, faites par telles ou telles petites humaines, deviennent grandes, symboliques, exemplaires » (p. 128).

Modèles critiques : encadrements du national

Dans *Aspectos da literatura brasileira*, le lien entre l'élément national et la critique littéraire peut être compris d'après deux paradigmes. En premier lieu, il y a le texte d'Antonio Candido, « Uma palavra instável » [Un mot instable] (Candido, 1984, pp. 293-305), où les fluctuations sémantiques du terme « nationaliste » sont envisagées dans le Brésil du XX^e siècle. Candido explique que le nationalisme « a présenté au moins deux visages, opposés et complémentaires : l'exaltation patriotique, qui semble être aujourd'hui un déguisement idéologique, et le contrepoids d'une vision amère, mais réelle » (Candido, 1995, p. 296). Comme le montrent les exemples cités ci-dessus, Mário de Andrade aurait partagé cette vision amère en dépit de toute l'énergie de son engagement. Selon Candido, elle serait une sorte de contrepartie de l'avancée de l'autoritarisme et du conservatisme à partir des années 1920 et 1930 au Brésil, qui ont conduit le nationalisme à devenir une idéologie de l'État nouveau en 1937. Dans un deuxième temps, il y a eu autour des années 1960 un « transfert sémantique » (p. 304) avec la lutte anti-impérialiste

et la décolonisation à l'échelle mondiale ; le nationalisme a alors été vu comme quelque chose de progressiste parce qu'associé à la libération des populations exploitées dans les anciennes colonies. De là a dérivé une situation paradoxale que Candido expliquait de la manière suivante : d'un côté, on luttait pour l'indépendance par rapport aux centres économiques et de pouvoir, de l'autre, il était peu crédible de lutter pour une culture exempte d'influences et d'échanges réciproques, y compris avec les pays centraux (p. 305).

Le travail de Mário de Andrade comme écrivain, critique et homme public doit être compris en tenant compte du paradoxe signalé par Candido, pour qui la valorisation des thèmes nationaux répond à des exigences historiques : premièrement, dans la dispute pour le Brésil réel en opposition au Brésil fantastique des présomptueux qui en excluaient les populations originaires, les afro-descendants, les marginaux et les personnes spoliées, en se basant sur une vision réactionnaire, militariste, provinciale et obtuse ; deuxièmement, comme élément de libération dans un contexte de décolonisation. D'après Candido,

228

Mário de Andrade a lutté pour le nationalisme dans toutes ses dimensions, depuis la langue [...], jusqu'aux conceptions esthétiques plus abstraites. [...] érudit et polygraphe, il n'a pas hésité à adopter un certain excès nativiste déformateur, qui a porté préjudice à une partie de ce qu'il a écrit, mais il l'a assumé en toute conscience, comme arme de choc et en même temps instauration rigoureuse. (p. 298).

Dans cet extrait, le nationalisme de Mário de Andrade continue d'avoir un goût amer, mais d'un point de vue dialectique, il a tout de même acquis des traits positifs : le terme se rapproche sémantiquement de « démocratiser » (par exemple, démocratiser le savoir et ses formes de transmission) ou encore de « nationaliser » (par exemple, créer et améliorer des institutions et des organismes

publics qui garantissent l'accès à la culture). Ici, le « nationalisme » se transforme en une espèce de programme d'action.

Cette amertume par rapport au nationalisme se retrouve aussi dans « Elegia de Abril » [Élégie d'avril], un autre essai d'*Aspectos da literatura brasileira* – cette fois de manière rétrospective, dans un bilan de 1941 sur ledit premier Modernisme : « Même le nationalisme que nous pratiquions [...] n'a pas réussi à définir en nous une conscience de la condition de l'intellectuel, ses devoirs vis-à-vis de l'art et de l'humanité, ses relations avec la société et l'État » (Andrade, 2002, p. 209). Dans cette analyse d'Andrade sur sa relation avec les nouvelles générations, à la demande des éditeurs de la nouvelle revue *Clima*, la définition de nationalisme apparaît de façon indirecte, par l'inconscience du milieu intellectuel vis-à-vis de leurs devoirs avec la réalité du pays, un engagement qui ne pourrait pas faire défaut aux plus jeunes.

Le deuxième paradigme vient de la perspective critique de Roberto Schwarz sur l'élément national dans « Outra Capitu » [Autre Capitu] (Schwarz, 1997, pp. 43-144), un essai sur le roman de Helena Morley, *Minha vida de menina* [Ma vie de petite fille]. Dans les dernières pages, Schwarz démystifie la nationalité chez Mário de Andrade en affirmant qu'elle est une sorte d'illusion historique basée sur le désir de montrer aux classes dirigeantes brésiliennes leur propre réalité, qui amènerait le pays à dépasser son retard.

Au contraire de Candido, Schwarz (1997) refuse jusqu'au sens négatif, amer, du nationalisme d'Andrade – qui finit par avoir dialectiquement une acception positive. Pour Schwarz, tout à fait conscient de la corrélation de forces de la lutte des classes, la cible du projet d'intégration culturelle de la nation d'Andrade est claire : les classes aisées et cultivées, encouragées à « changer de loyauté » en rompant avec le standard européen et en s'engageant pour le pays. Toujours selon lui, la désaliénation de l'élite permettrait de dépasser les obstacles qui empêchent le développement du Brésil.

Les hommes modernes et actualisés de l'élite doivent « mettre en relation l'esthétique internationale avec les richesses de la pauvreté brésilienne », qui donnent l'impression que « le modèle bourgeois [est] en retard » (p. 138). En transformant le passé colonial en force, l'adoption du « populaire » par les classes dirigeantes produit « originalité, dynamisme et régénération » dans une sorte de « développementisme » avant l'heure (p. 139).

Schwarz (1997) identifie dans l'objectif de Mário de Andrade l'intention qui a orienté les premiers romans de Machado de Assis, à savoir : civiliser la classe propriétaire pour qu'elle traite « ses dépendants avec dignité et selon leur mérite, en corrigeant le système de conduites injustes qui accompagnait l'esclavagisme et l'autorité incontestée » (p. 143). Machado de Assis a fini par abandonner cet objectif quand il s'est aperçu que les élites n'allaient pas assumer leur responsabilité historique. L'engagement de Mário de Andrade par rapport au national était problématique parce qu'il insistait sur une vision sympathique du pays, qui dépendait de l'exclusion d'aspects évidents de la réalité. En fin de compte, une critique du nationalisme de Mário de Andrade pourrait être repensée en ces termes : l'alliance de classes rêvée par Andrade était destinée à penser la « nation » comme intérêt collectif au-delà des intérêts particuliers de chaque classe¹³.

Commentaires finaux

Le scepticisme de Mário de Andrade autour de l'« identité brésilienne », présent dès le premier essai d'*Aspectos da literatura brasileira* sur Tristão de Ataíde, montre les difficultés d'élaboration d'une histoire de la littérature brésilienne selon les modèles

13 D'après la systématisation de Candido de la pensée de Mário de Andrade dans « *Artista e sociedade* » : « aujourd'hui, ce n'est pas à l'artiste de devenir porte-parole des classes en conflit. En le faisant, il trahit sa mission qui est de travailler pour la résolution des classes dans une fraternité plus vaste, universelle » (Candido, 06/06/1943, p. 5).

en vigueur. Il convient de rappeler qu'en 1944, l'éditeur José de Barros Martins avait invité Andrade à préparer une histoire de la littérature brésilienne. Mais Andrade avait refusé et indiqué à sa place Antonio Candido, qui a finalement remis un manuscrit dix ans plus tard, en 1959, différent de celui qui avait été commandé : *A formação da literatura brasileira* [La formation de la littérature brésilienne]. Cet ouvrage partait d'un fondement théorique personnel, avec « l'Arcadie et [...] le romantisme comme moments décisifs dans la formation du système littéraire » (Pontes, 2001, p. 26). Plus que l'histoire littéraire, c'est la notion de système qui a été mise en avant par Candido, avec pour présumé la relation entre l'ouvrage, l'auteur et le public, ainsi que la distinction « entre des manifestations littéraires et une littérature proprement dite » (Candido, 1977, p. 23). Toutefois, on retrouve dans la préface une version améliorée du précepte « aimer et comprendre » :

« Même s'il est fidèle à l'esprit critique, ce livre [...] est plein d'*affection* et d'*estime* pour elles [nos lettres] ; il cherche à susciter le *désir* de pénétrer dans les œuvres comme dans quelque chose de vivant, indispensable pour former notre *sensibilité* et notre vision du monde. Comparée aux grandes, notre littérature est pauvre et faible. Mais c'est elle et pas une autre qui nous exprime. Si elle n'est pas *aimée*, elle ne révélera pas son message ; et si nous ne l'*aimons* pas, personne ne le fera à notre place. » (Candido, 1997, v.1, p. 9-10, *souligné par nous*)

231

Les termes utilisés par Mário de Andrade dans l'Avertissement d'*Aspectos da literatura brasileira* ont un lien avec les mots du même champ sémantique : « *affection* », « *estime* », « *désir* », « *sensibilité* ». *Même s'il se veut « fidèle à l'esprit critique »*, Candido *élargit le champ sémantique* de l'amour comme forme de connaissance en l'associant à la première personne du pluriel. En évoquant le « nous », il établit entre le critique, les objets d'analyse, les interprétations et, surtout, le public lecteur, un lien particulier :

celui de la réalité brésilienne, partagée par tous, indépendamment du lieu où ils se situent dans cette réalité. Dans le sillon de Mário de Andrade, Candido considère que l'expérience nationale provient de l'immersion du critique dans les phénomènes historico-sociaux pour percevoir l'entrecroisement d'œuvres et d'auteurs dans un univers de relations historiquement spécifique, dont le sens est accessible par la réélaboration critique de cet univers. L'extrait dégage un certain appel, un engagement dans la réalité (comme le souhaitait Mário de Andrade) qui peut être celui de la nation, mais qui est aussi celui de la décolonisation.

232 Les relations entre littérature et société, perçues dans une grille de lecture positiviste depuis *Sílvio Romero*, ont commencé à être problématisées avec Mário de Andrade : l'approche critique, délimitée par l'objet, ne fantasme plus sur une « synthèse » nationale et ne tombe plus dans le « parallélisme » (société d'un côté, littérature de l'autre) (Candido, 1997, p. 20). La littérature produite dans une ancienne colonie comme le Brésil exige une autre approche de l'histoire et de la nation, sous peine de tomber dans l'idéologie. Dans ce sens, il est possible de dire que les bases de la tâche accomplie par Antonio Candido se trouvaient déjà dans l'œuvre de Mário de Andrade, de manière éparse mais un peu comme un modèle, en particulier dans *Aspectos da literatura brasileira*.

Traduction de Pascal Reuillard

RÉFÉRENCES

A Noite, Rio de Janeiro, 28/02/1943, p. 9.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade**. Anotadas pelo destinatário. Posfácio de André Botelho, São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 6^e éd., Belo Horizonte, Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. **Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho**. (Edição de texto fiel e anotado Marina Damasceno de Sá). Dissertação de mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013, 2 vols.

ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes** [1943]. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012.

ANDRADE, Mário de. « A fábrica dos fantasmas », **Diário de notícias**, 02/07/1939, p. 2.

BRANCO, Wilson Castelo. « Um espírito polêmico », **Leitura**, Rio de Janeiro, 1943, an 1, n^o 7, p. 32.

CANDIDO, Antonio. « Literatura e cultura de 1900 a 1945 », **Literatura e sociedade** [1965]. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006, pp. 117-145.

CANDIDO, Antonio. « Uma palavra instável », *Vários escritos*, 3^e éd., São Paulo, Duas Cidades, 1995, pp. 293-305.

CANDIDO, Candido. « Mário e o concurso », **Recortes**, 3^e éd., Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004, pp. 261-265.

CANDIDO, Antonio. Entrevista com Antonio Candido. [Entrevista cedida a] Aldo Lima *et al.* **Investigações : linguística e teoria literária**, Recife, v. 7, set., 1997, pp. 7- 39. **Carioca**, seção Movimento literário, n^o 389, 20/03/1943, p. 9.

FIGUEIREDO, Guilherme. « Mário de Andrade e os filhos da Candinha », **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 29/08/1943, pp. 1-2.

JÚNIOR, João Peregrino da Rocha Fagundes. « Deve ser científica a crítica das artes e da literatura ? », **A Noite**, 04/11/1944, p. 10.

LAFETÁ, João Luiz. **1930 : a crítica e o modernismo**. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, [1974] 2000.

LINS, Álvaro. « Ensaio I », **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10/04/1943, p. 3.

LINS, Álvaro. « Ensaio II », **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17/04/1943, p. 3.

MARQUES, Rodrigo de Albuquerque, MORAES, Marcos Antonio de. « Mário de Andrade : diálogos epistolares com paranaenses e cearenses », **Estudos Avançados**, v. 36, n. 104, 2022, p. 91-110.

MARTINS, Wilson. **A literatura brasileira**. Vol. VI : *O modernismo (1916-1945)*. São Paulo, Cultrix, 1965.

MEDEIROS, J. Paulo de. « Mário de Andrade : fixador de ‘aspectos da literatura brasileira’ », **Carioca**, Rio de Janeiro, nº 396, 03/05/1943, p. 36.

MELLO E SOUZA, Gilda et Antonio Candido. « A lembrança que guardo de Mário », *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 36, 1994, pp. 9-25.

MORAES, Marcos Antônio de. « 124 erros de revisão ! », **Literatura e Sociedade**, v. 14, n. 12, 2009, pp. 224-238. Disponible sur <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i12p224-238>, consulté le 17/07/2022.

NICODEMO, Thiago Lima. « Antonio Candido e Sérgio Buarque de Holanda : esboço de uma biografia cruzada », **Revista USP**. Dossiê Antonio Candido 100 anos, São Paulo, 118, pp. 105-116, jul./ago./set. 2018.

OTSUKA, Edu Teruki. « Romance e expectativa. Antonio Candido e o romance brasileiro antes de **Formação da literatura brasileira** », **Antonio Candido 100 anos**. Organisation de Maria Augusta Fonseca et Roberto Schwarz. São Paulo, Editora 34, 2018, pp. 338-364.

OTSUKA, Edu Teruki. « Antonio Candido e Mário de Andrade (anotações preliminares) », **Scripta**, Belo Horizonte, n. 23, v. 40, 2019, pp. 115-140.

234 PASINI, Leandro. « A mediação local – Antonio Candido e a teoria literária do modernismo brasileiro », **Remate de males**, Campinas, v. 40, n. 2, jul./dez. 2000, pp. 767-790. Disponible sur <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8655861>, consulté le 17/07/2022.

PONTES, Heloisa. « Entrevista com Antonio Candido », **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 16, n. 47, out. 2001, pp. 5-30.

QUEIROZ, Christina. « Modernismos articulados », **Revista Pesquisa Fapesp**, ano 23, n. 3311, jan. 2022.

SÁ, Marina Damasceno de. **O empalhador de passarinho, de Mário de Andrade. Edição de texto fiel e anotado**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, 2013. Disponible sur <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-29012014-110242/pt-br.php>, consulté le 17/07/2022.

SCHWARZ, Roberto. « Outra Capitu », **Duas meninas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp. 44-144.

VIEIRA, José. « Vida literária », **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, 1943, éd. 03, pp. 90-100.

Petits flacons, grands parfums : *Aimer, verbe intransitif (idylle)*

Ligia Chiappini¹

Le livre de Mário de Andrade qui m'a suggéré le titre de cet article a été publié en 1927². Ce titre est inspiré par la longueur de ce roman, qui compte un peu plus de cent pages seulement mais contient beaucoup de choses, comme l'a écrit Mário de Andrade³ lui-même dans un texte se trouvant, entre autres, dans l'édition ici utilisée : « Le livre est un mélange incroyable. Il y a tout là-dedans. Critique, théorie, psychologie et même un roman : c'est moi. » (Andrade, 2013, p. 105)

Pour mieux le comprendre, il convient de le situer dans le contexte socio-culturel dans lequel il a été produit et publié, en soulignant les événements suivants et leurs dates respectives : 235

L'après première guerre (1914-1917)

Le « Lieutenantisme⁴ »

1 FU-Berlin/USP-São Paulo, Professeure dans les domaines de la littérature et de la culture brésiliennes, de la théorie littéraire et de la littérature comparée

2 Par la Casa Editora Antonio Tisi, São Paulo, publication à compte d'auteur

3 Sa vie a été courte pour une œuvre extrêmement vaste et diversifiée. Il s'est illustré en tant que poète, auteur de fiction, critique de littérature et d'art, essayiste, folkloriste, musicologue, professeur, directeur de départements culturels, infatigable rédacteur de courrier, dont les lettres de et pour des intellectuels de tout le Brésil ont déjà été réunies en divers livres, apportant d'importants éléments pour l'étude de sa vie, de son œuvre et du contexte historique qui l'entoure.

4 NdT : En portugais : Tenentismo. C'est le nom d'un mouvement politico-militaire de la décennie de 1920 au Brésil et de rébellions dans les casernes.

La colonne Prestes⁵

Le progrès et le développement des villes, accentués à São Paulo⁶, avec l'industrialisation et l'immigration

L'entrée de nouveaux secteurs sociaux sur la scène politique

La forte dévaluation du café (1928)

Le crash financier de New-York (1929)

Les premières décennies du XX^e siècle apportent au Brésil une nouvelle impulsion économique, provoquée par la culture et l'exportation du café, mais aussi, entre autres, par la main d'œuvre que constituent les immigrants. On observe, à ce moment-là, le passage de la dénommée « aristocratie caféière » à la dénommée « nouvelle bourgeoisie », plus mélangée avec les immigrants et les afro-descendants⁷.

C'est aussi une époque de grande rénovation culturelle : les intellectuels et les artistes apportent des influences des avant-gardes européennes et, dans les arts, des sensibilités et des mentalités nouvelles. Le pari des jeunes écrivains et des artistes est de
236 passer de l'imitation au dépassement des sources européennes, de l'importation à l'exportation, pour le moins est-ce le programme. Oswald de Andrade (qui, malgré son nom, n'est pas parent de Mário de Andrade, comme beaucoup peuvent le penser) est l'un des principaux intellectuels de l'époque qui ont vécu directement l'expérience européenne. Mário de Andrade, quant à lui, a pris part

Ce nom vient du mot « tenente » - lieutenant -, grade de la plupart des rebelles, à quelques exceptions près.

5 NdT : La Colonne Miguel Costa-Prestes fut un mouvement politico-militaire brésilien qui se produisit entre 1925 et 1927.

6 Ville qui inspire, directement, le livre de poèmes *Paulicéia Desvairada*, 1^{ère} édition, São Paulo, Casa Mayença, 1922.

7 Comme on peut le constater dans le personnage de Laura, l'épouse du bourgeois Sousa Costa, qui nous invite à la connaître plus personnellement, en faisant allusion à une supposée absence de préjugés et en ignorant les cheveux « suspects » de la femme.

à tout le processus, il y a adhéré et s'est tenu parfaitement informé grâce à son vaste « réseau social » (à cette époque, par le moyen de livres et de revues, mais aussi en personne ou grâce à la correspondance épistolaire) de ce qui se passait dans les principaux centres culturels du monde.⁸

On peut noter que *Aimer, verbe intransitif* est produit au plus fort de la première phase du Modernisme et publié à la fin de celle-ci, lorsque *Macunaíma* (1928), l'œuvre fictionnelle la plus connue et la plus valorisée de l'écrivain, qu'il classifie lui-même comme une rhapsodie, est presque prête à sortir. La seconde édition, préparée par Mário de Andrade, sur la base des annotations, coupures et ajouts effectués dans la première, est publiée en 1944, alors que le poète révèle de nouvelles facettes dans lesquelles il s'engage plus directement, il s'impose comme musicologue, folkloriste, critique et théoricien de la littérature et des arts, ainsi que du mouvement moderniste lui-même. Il devient une référence incontournable dans tous ces domaines. Dignes d'intérêt, en sus du livre dont nous traitons plus directement dans la présente étude, les deux œuvres, *Macunaíma* et *Essais sur la musique brésilienne*, toutes deux de 1928, bien que très différentes de ce livre et dissemblables l'une de l'autre - montrent une préoccupation envers l'identité brésilienne, déjà esquissée dans des livres antérieurs, mais qui s'étend et s'approfondit dans celui-ci, exposant la complexité de la diversité brésilienne. On la retrouve dans ce livre, qui n'est pas considéré comme un roman mais comme une idylle. Les raisons qui président à cette classification et son caractère ironique ont déjà été soulignés dans diverses études, qui expliquent l'apparente contradiction entre d'une part l'idylle, genre classique, qui trouve son origine dans la poésie grecque et, plus tard, la fiction romantique dont elle s'inspire, et

237

8 Un peu de ce contexte historique et artistique imprègne, pas toujours de manière explicite, l'Idylle que Mário a dénommé *Aimer, verbe intransitif*, comme cela doit devenir plus évident tout au long de cette analyse.

d'autre part, cette histoire d'amour entre un jeune adolescent et une gouvernante employée pour l'initier sexuellement. Telê Porto Acona Lopes est la personne qui a peut-être apporté le plus d'éléments en vue de la valorisation et de l'exploitation de cette tradition, dans son texte « Une idylle dans le Modernisme brésilien », publié entre les pages 110 et 118 de l'édition ici utilisée⁹. La contradiction grammaticale, également présente dans le titre, entre le verbe aimer et l'intransitivité (étant donné que ce verbe est transitif et nécessite un objet direct : celui/celle qui aime, en principe, aime quelqu'un ou, dans le langage populaire, quelque chose) est un élément à propos duquel la critique spécialisée a déjà dédié de généreuses interprétations qui, cependant, n'épuisent pas la possibilité d'imaginer d'autres commentaires, que nous, lectrices et lecteurs défiés en permanence par ce titre, pouvons faire. Je ne me propose pas ici de résumer ces explications, tout comme j'ai décidé d'interrompre le résumé de cette histoire d'amour à un moment décisif, afin de ne pas ôter aux lectrices et lecteurs potentiels le plaisir de découvrir et d'inventer de nouvelles réponses à ces défis, et à bien d'autres, que le livre nous propose. L'espace dont nous disposons ne me laisse, d'ailleurs, que la possibilité de donner quelques pistes.

238

Le Contrat : scène (partielle) d'ouverture

La critique a déjà également attiré l'attention sur la structure du roman qui se déploie en scènes interrompues, mais d'une certaine manière, reliées, par les fréquentes digressions d'un narrateur intrus et mi « machadien », c'est-à-dire inspiré par les narrateurs de Machado de Assis (1839-1908), qui s'immiscent aussi dans la narration, anticipant et évaluant les épisodes, tout comme le comportement et le caractère des personnages.

Nous pourrions dénommer cette première scène « Le con-

⁹ Amar, *verbo intransitivo*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2013.

trat », car dans celle-ci, le « bon bourgeois », Sousa Costa, père de Carlos, l'adolescent pour lequel avait été employée, pour 8 contos de réis (ce qui, selon certains, serait assez pour acheter, à l'époque, 8 kilos d'or), une professeure de sexe, déguisée en gouvernante, professeure d'allemand et de piano, est en train de sortir, de prendre congé d'elle, qui se nomme Elza mais qui, ironiquement est appelée tout au long du livre, *Fräulein* (mademoiselle, en allemand). Ainsi, la première scène de ce roman-idylle est davantage imaginée que lue, puisque la narration débute par ce départ. Monsieur Sousa Costa nous est montré lorsqu'il sort de la pension où Elza habite, après l'avoir employée en vue de diriger l'éducation sexuelle de Carlos, ce qui, selon lui, devrait le protéger d'expériences plus dangereuses en-dehors de la maison. Ils prennent congé alors qu'ils se trouvent déjà hors de la chambre de la pension, mais avant de se quitter, elle lui rappelle la promesse qu'il a faite de tout raconter à son épouse, Laura. L'homme lui donne sa parole d'honneur, déjà décidé à ne pas la respecter. La scène se termine par la caractérisation indirecte de Elza, au moyen d'une brève description de sa chambre, avec d'importantes références culturelles liées à l'identité nationale de sa *Vaterland* (Patrie) : « une pile de livres sur le secrétaire bureau, un piano. Le portrait de Wagner. Le portrait de Bismarck.¹⁰ »

239

La narration se poursuit avec une série de scènes ou morceaux de scènes qui vont, à partir de ce moment, raconter l'histoire de *Fräulein* et de Carlos, dans le cadre familial de la maison des Costa, à Higienópolis, quartier noble de São Paulo à l'époque et, d'une certaine manière, jusqu'à ce jour. Nous assistons ainsi à l'arrivée de la nouvelle « gouvernante » chez les Costa, au premier contact avec l'ambiance de « bon bourgeois » et aux premières critiques du

10 Mário de Andrade, *Aimer, verbe intransitif*, Maryvonne Lapouge-Pettrilli (trad.), Paris, Gallimard, 1995, p. 18. Texte original : « Penca de livros sobre a escrivaninha, um piano. O retrato de Wagner. O retrato de Bismarck. » (Andrade, 2013, p. 12)

« désordre brésilien ». Elza descend du taxi, fait la connaissance de la maîtresse de la maison, D. Laura, suit la remise de son bagage dans les mains d'un employé japonais et se rend dans sa nouvelle chambre qu'elle évalue : « d'une tout autre allure que les chambres exigües de la pension¹¹ ». Puis, elle attend d'être appelée pour le déjeuner, avec une impatience toute germanique, car celui-ci est en retard : « Mais n'avait-on point d'heures régulières pour les repas dans cette maison.¹² »¹³

Peu après l'arrivée de Elza chez les Sousa Costa, Carlos se présente, pour la première fois, à Fräulein et à nous, lecteurs et lectrices. La première impression que donne Carlos, lorsqu'il descend les escaliers, bredi-breda, exprime la différence existante entre l'ordre et le désordre :

Carlos descendait l'escalier en riant. Il s'expliquait. De sa main épargnée, il nettoyait le sang, frottait sa morsure Il exagérait uniquement pour éviter un plus gros savon. Elza le vit descendre en jouant, équilibré, de marche en marche Ce « Vous êtes la gouvernante... ». Elle perçut que le garçon était de bonne race.

Seulement quelque peu brutal.¹⁴

Avant la descente des escaliers de Carlos, est décrit le jeu

11 *Ibid.* Texte original : « bem diferente dos quatinhos de pensão » (Andrade, 2013, p. 13)

12 Mário de Andrade, *op. cit.*, 1995, p. 20. Texte original : « não teriam hora certa de almoçar naquela casa? » (Andrade, 2013, p. 13)

13 Tout au long du livre, principalement au moyen d'interventions du narrateur, cette confrontation entre les cultures allemande et brésilienne va être approfondie, comme nous le verrons plus loin, également dans la façon d'être en relation avec la nature.

14 Mário de Andrade, *op. cit.*, 1995, p. 22. Texte original : « Carlos descia a escada rindo. Se explicava. Limpava o sangue na outra mão, esfregando a mordida. Era exagero só pra evitar pito maior. Elza viu ele descer, equilibrado, brincando com os degraus. Aquele "A senhora é a governanta..." Percebeu que o menino era um forte. Machucador apenas. » (Andrade, 2013, p. 15)

maladroit auquel le protagoniste s'adonne avec ses trois sœurs – Maria Luísa, douze ans ; Laurita, sept ans ; Aldinha, 5 ans – jeu qui se termine toujours en bagarre et plaintes déclenchant l'intervention de la mère. Dans cette scène, Carlos finit par obéir à l'appel insistant de sa mère et de son père qui lui donne un ordre en élevant la voix. Elza est entre la frayeur et l'indignation devant l'indiscipline et le désordre régnant. Mais le narrateur, ambigu car partiellement impliqué dans la vision de Fräulein, présente Carlos comme une brute. L'adjectif brutal, fréquemment nominalisé, peut avoir pour définition une personne qui fait mal, blesse car elle bouscule, appuie, écrase. Il est répété plusieurs fois tout au long du roman-idylle, acquérant une gamme de significations pouvant être recherchées par le lecteur curieux et, il se transforme en une espèce de mot-clé parmi les multiples contenus dans le livre, en relation avec la dimension érotique et psychanalytique que Mário, lecteur de Freud, veut explorer ici, telle l'acception métaphorique du mot qui, associé au verbe blesser, peut signifier une souffrance amoureuse. Il existe des glossaires le reliant à un usage populaire, une espèce de mot ordurier, qui ferait allusion directement à l'acte sexuel.

241

Une fois dans sa chambre, Elza repasse les principes de sa méthode pédagogique :

Elle lissa ses cheveux, donna à son col de chemiser, aux plis de sa veste une rigidité toute militaire. Pour l'instant, pas de coquetterie. Au début elle devait être simple. Simple et asexuée. L'amour naît, se disait-elle, d'excellences intérieures. Spirituelles. Le désir après.¹⁵

15 *Idem*, p. 19. Texte original : « Alisou os cabelos, deu à gola da blusa, às pregas do casaco uma rijeza militar. Nenhuma faceirice por enquanto. No princípio tinha de ser simples. Simples e insexual. O amor nasce das excelências interiores. Espirituais, pensava. O desejo depois. » (Andrade, 2013, p. 13)

Elle s'adapte à la maison pour y prendre ses marques et gagner le respect de ses occupants.

Elle avait commencé comme on recommence, et la tranquillité aplanit bientôt l'existence des Sousa Costa, extirpant les dernières échardes du désordre, ponçant le grumeleux de l'imprévu.

Même chose avec les gamines, trois : Maria Luísa, douze ans, Laurita, sept, et Aldinha, cinq ans. Coupant court à leur curiosité, Elza s'était fait connaître immédiatement, sans lésiner. Elle avait déjà réglé les heures de leçon de Carlos et de Maria Luísa. Avait déjà rangé les vêtements, chaussures et chapeaux dans la garde-robe. Elle avait, dans le jardin, fait articuler à plusieurs reprises le mot « Fräulein » aux trois fillettes. C'est ainsi qu'il leur faudrait l'appeler^{16,17}

Carlos est un élève rebelle et impatient, mais les leçons d'allemand et de piano vont, peu à peu, servir de prétexte pour Elza, expérimentée, et quelques attouchements apparemment occasionnels vont faire naître le désir. La tâche n'est pas facile car le processus de séduction progresse très lentement. Cependant, graduellement, Carlos va renverser la vapeur et montrer de plus en plus d'intérêt aux cours ambigus de la versatile professeure d'allemand, de piano et même de couture.

16 Texte original: “ Começara como quem recomeça, e a tranquilidade aplainou logo a existência dos Sousa Costa, extraindo as últimas lascas da desordem, polindo os engruvinhamentos do imprevisto. Mesmo para as três meninas, irmãs de Carlos: Maria Luísa com doze anos, Laurita com sete, Aldinha com cinco, Elza já dera completo conhecimento de si, estrangulando a curiosidade delas. Já determinara as horas de lição de Maria Luísa e Carlos. Já dispusera os vestidos, os chapéus e os sapatos na guarda-roupa. No jardim, fizera as meninas pronunciarem muitas vezes: Fräulein. Assim deviam lhe chamar.”

17 De tels principes, qui doivent se concrétiser dans un programme quotidien d'action de Elza au sein de la maison, contrastent, en fin de compte, avec ce que le lecteur ou la lectrice attend d'une professionnelle du sexe. Et ils soulignent l'ambiguïté du personnage et de l'idylle par rapport à l'intransitivité de l'amour.

Il prend à chaque fois davantage d'initiatives plus insistantes, sans avoir encore une grande conscience de ce qui les motive. Même si l'adolescent, sentant son désir, court jusqu'à sa chambre et se laisse exploser en se masturbant.

Carlos se contente de regarder sans le voir le carré vide du ciel. Un final sublime, une sensation étrange... qui monte, augmente... Il sourit ahuri aux anges. Pour ne pas continuer à frotter vigoureusement ses paumes de main l'une contre l'autre comme il fait, Carlos emprisonne ses bras entre ses jambes contractées, musculeuses. L'air lui manque, il n'en peut plus. Tout son corps s'est raidi jusqu'à exploser et il a cru mourir. Il murmure, cherchant du secours :

– Fräulein !¹⁸

La scène est allusive (car, comme le narrateur le répète, il ne s'agit pas d'un roman réaliste), mais, bien que métaphorique, elle n'est pas si allusive que cela, comme on a pu le constater dans cet extrait.

Elza, réelle et/ou inventée

243

Elza a quitté l'Allemagne à cause de la difficile situation de l'après Première Guerre mondiale. Mais son rêve est de pouvoir y retourner un jour en ayant les conditions d'une vie qu'elle considère normale et idéale. L'un des sujets répétés dans le livre est l'idée d'une Fräulein allemande, partagée entre deux tendances opposées, comme tous les Allemands le seraient : d'un côté, l'homme de la vie, de l'autre, l'homme des rêves. En d'autres mots, d'un côté le

18 Mário de Andrade, *op. cit.*, 1995, p. 49. Texte original : « Carlos apenas assunta sem ver o quadrado vazio do céu. Uma final sublime, estranha sensação... Que avança, aumenta... Sorri bobo no ar. Pra não estar mais assim esfregando lentamente, fortemente, as palmas das mãos uma na outra, apertada os braços entre as pernas encolhidas, musculosas. Não pode mais, faltou-lhe o ar. Todo o corpo se retesou numa explosão e pensou que morria. Pra se salvar murmura: Fraulein! » (Andrade, 2013, p. 30-31)

pragmatisme, le rationalisme, l'objectivité et même une certaine froideur ; de l'autre, la passion, la sensibilité à fleur de peau, le romantisme, l'extase devant la Nature et ses multiples manifestations vitales.

Le narrateur donne aussi des pistes sur la relation de la « gouvernante » avec les sœurs de Carlos, tous les efforts qu'elle fait pour consoler la plus jeune, et il en profite pour discuter du stéréotype de la froideur germanique : « Elza consolait la gamine avec une douceur empruntée. Elle ne savait pas être douce. Question de tempérament plutôt que de race. Ne venez pas me dire que les Allemands sont bourrus. Sottise ! je sais ce dont je parle.¹⁹ »

244 Bien que le narrateur décrive Elza comme un mélange, totalement incohérent, de pragmatisme et de romantisme, entre la réalité et le rêve. Il se plaint ici de cette caractéristique du personnage, qui définirait aussi la tradition légendaire et le romantisme allemand, et ne supporterait pas d'être placée sous les commandements d'autrui. Le rêve fait partie de ce kidnapping du merveilleux et du légendaire, rêve que nous pourrions qualifier de « contrôlé », un rêve qui se répète plusieurs fois dans le livre, réitérant l'illusion de Elza, que grâce à l'argent gagné chez les Sousa Costa et un ou deux autres petits boulots du même genre, elle pourrait retourner en Allemagne et y rencontrer l'amour du couple parfait, lui aussi maîtrisé et ici décrit, non sans ironie, comme il suit :

Qu'il est beau le destin d'un couple supérieur. Travail, tranquillité. Les quatre épaules travaillent tranquillement, elle au foyer le mari hors du foyer. Qu'il réintègre en fin de journée, la ville en train de sombrer dans l'obscurité... Il va poser ses livres sur le bureau... Vient ensuite lui déposer un baiser sur le front... Un

19 *Idem*, p. 22. Texte original : « Elza consolava a pequerrucha, com meiguice emprestada. Não sabia ter meiguice. Mais questão de temperamento que de raça, não me venham dizer que os alemães são ríspidos. Tolice! conheci. » (Andrade, 2013, p. 15)

baiser paisible... En noir de la tête aux pieds, une épingle en or à sa à sa cravate. [...]

Ils dîneraient sans presque se parler...²⁰

Mais le narrateur nous dépeint le personnage de Elza, au-delà des simples incohérences, constitué de ce que João Guimarães dénommerait de « purs mélanges » : « on affirme que Fräulein manque de cohérence... Mais j'aimerais bien savoir qui dans l'amalgame qu'est ce monde pratique la cohérence : Nous sommes des amalgames bâtards, des incohérences hallucinantes, des moitiés, des trois quarts, au mieux des neuf dixièmes²¹. »

Vient alors la thèse que « il n'existe plus une seule personne entière dans ce monde et nous ne sommes rien de plus que discorde et complication. (...) Ce qui s'appelle communément personnalité est un complexe et non un complet. » Et, pour fonder l'affirmation, il cite des penseurs, qui vont de Platon à Freud, ce dernier, pour lui, venant de naïtre.

La critique a mis en évidence d'autres références dans des extraits comme celui-ci, où les personnages s'imposent à l'auteur. Par exemple, des écrivains tels le dramaturge et romancier Luigi Pirandello (1867-1936, Rome). Ici, Mário se serait inspiré de l'une de ses œuvres les plus connues, *Six personnages à la recherche*

245

20 Mário de Andrade, *op. cit.*, 1995, p. 40. Texte original : « Como é belo o destino do casal superior. Sossego e trabalho. Os quatro ombros trabalham sossegadamente, ela no lar, o marido fora do lar. Pela boca-da-noite ele chega da cidade escura... Vai botar os livros na escrivaninha... Depois vem lhe dar o beijo na testa... Beijo calmo... Beijo preceptivo... Todo de preto, com o alfinete de ouro na gravata. [...] Jantariam quase sem dizer nada... » (Andrade, 2013, p. 26)

21 *Idem*, p. 63. Texte original : « Afirmarem que Fräulein não concorda consigo mesma... Mas eu só queria saber neste mundo misturado quem concorda consigo mesmo! Somos misturas incompletas, assustadoras incoerências, metades, três-quartos e quando muito nove-décimos. » (Andrade, 2013, p. 39-40)

de leur auteur, publié en 1921, dont le titre évoque beaucoup cette autonomie des personnages par rapport à leur supposé créateur.

Le côté romantique de Elza se retrouve aussi dans ses lectures, préférant Goethe et Schiller aux expressionnistes. Mais son côté discipliné et pratique lui fait lire aussi les auteurs classiques et modernes, surtout les français (lus en version originale) sans laisser de côté la lecture assidue des œuvres les plus représentatives de l'expressionnisme allemand : « Elle accepta, comprit l'expressionnisme, pareille en cela à tout Allemand médiocre qui commence par accepter et comprend ensuite. Les choses qui existent doivent être prises en considération. [...] Elle accepterait tout. Pour revenir de nouveau à Goethe. Et de façon régulière à Schiller.²² » (p. 32-33)

246 Ces informations à propos des lectures et des préférences littéraires de Fräulein vont indiquer ce que nous pourrions définir comme des cohérences incohérentes ou au contraire, des incohérences dans la solide cohérence qu'elle possède, dans le récit et l'histoire dans lesquelles les lecteurs et lectrices sont insérés : le contraste entre la culture allemande et l'inculture des élites brésiliennes, la recherche de la « brésilianité » en construction, en opposition à la culture germanique, d'une certaine façon, plus consolidée.

L'un des nombreux détails qui mettent en évidence le contraste entre Elza et les Sousa Costa est leur attitude envers les livres. En effet, alors qu'elle les lit, curieuse et assidue, même sans les apprécier, le propriétaire de la maison bourgeoise possède une grande bibliothèque qui n'est que « décorative », avec des livres tout neufs et encore fermés. Tout comme cette bibliothèque inutile, la petite ferme du nouveau bourgeois ne produit rien, comme l'indique le

22 *Idem*, p. 50. Texte original : « Compreendeu e aceitou o Expressionismo, que nem alemão medíocre aceita primeiro e depois compreende. O que existe deve ser tomado a sério [...] Leu tudo. E voltou ao seu Goethe e sempre Schiller. » (Andrade, 2013, p. 32-33)

texte à un autre moment. Mário aime faire ainsi des critiques directes et indirectes à cette bourgeoisie.

Mais une simple promenade dans la forêt de Tijuca peut aussi accentuer le contraste entre Brésiliens et Allemands :

Ils ont tous pris place, éminemment satisfaits, ravis, dans la voiture. Mais je constate un sérieux écart entre la joue de Fräulein et celle de ces Brésiliens. Fräulein se réjouissait parce qu'elle allait se retremper au contact d'une terre vierge, jouir un peu d'un air non pollué, vivre la nature. Ces Brésiliens se réjouissaient de faire une promenade en voiture, et surtout parce que leur journée serait ainsi, Dieu merci, totalement occupée ! Sans la voiture et des routes en état, ils n'auraient de leur vie fait le tour de Tijuca. Fräulein, elle, serait allée à pied, et même marchant sur les genoux. Ces Brésiliens emmenaient leur corps se fatiguer. Fräulein emmener son corps se rénover. Le corps de ces Brésiliens est bloqué, le corps de Fräulein ouvert. Elle s'égalait aux choses de la terre, ils se préservaient, indifférents. Résultat : Fräulein se confondait avec la nature. Ces Brésiliens allaient endurer la saveur prétentieuse et inféconde de l'exception.²³

247

Parmi ces Brésiliens se trouve Carlos, un cas particulier :

Mettons Carlos à part, son cas est autrement particulier. Il est content parce que Fräulein est contente. Il est heureux d'être auprès de son amie, rien d'autre. Je veux dire, qu'on me comprenne : cela suffit à son amour, sinon nous aurions un poète brésilien. Carlos ne connaît pas Tijuca. Il continuera la promenade faite

23 *Idem*, p. 120. Texte original : « Todos subiram contentes pro automóvel, satisfeitíssimos. Mas vejo um estirão comprido entre a alegria de Fräulein e a desses brasileiros. Fräulein estava alegre porque ia se retemperar ao contacto da terra inculta, gozar um pouco de ar virgem, viver a natureza. Esses brasileiros estavam alegres porque davam um passeio de automóvel e principalmente porque assim ocupavam o dia todo, graças a Deus! Sem automóvel e estradas boas jamais conheceriam a Tijuca. Fräulein iria mesmo marchando e de pé-no-chão. (...) Fräulein se confundia com a natureza. Esses brasileiros sofreriam o gosto orgulhoso e infecundo da exceção. » (Andrade, 2013, p. 75-76)

à ne pas connaître Tijuca. En dernière analyse, pour Carlos comme pour ces jeunes brésiliens en général, Tijuca n'est un but de promenade qu'en compagnie d'une femme. Sinon : une trotte imbécile. Or ça, des pignons ! Voir des arbres, de la terre, à quoi bon!... Si encore il s'agissait de mes propres terres... une caféière.²⁴ (p.76)

Et, contrastant avec lui, une enfant allemande :

Fräulein avait l'air d'un enfant. D'un enfant brésilien ? Non, d'un enfant allemand. L'Allemand a lui aussi devant la nature, je l'ai déjà dit, ses admirations. Fräulein rait, elle se retournait pour regarder les paysages laissés derrière soi, et se détournait aussitôt de peur de perdre les nouveaux paysages qui défilaient. Elle aurait eu mille yeux, elle aurait de ces mille yeux joui mille fois plus. Et le paysage aurait été lait, elle aurait joui de la même façon. C'était le contact avec la nature, plutôt qu'à proprement parler la jouissance des beautés naturelles, qui rendait Fräulein aussi voluptueuse. Qu'ai-je dit, un enfant ! Un petit animal. Une pouliche en pleine saison d'hiver, quelque ema ou seriema²⁵, un petit oiseau. Les autres la regardaient interloqués, presque scandalisés. Ridicule, non ?

Les autres, sauf Carlos. Carlos se sentait fier, et il souriait, encourageait du regard l'heureuse jeune femme. Elle était si jolie ! Et toute à lui ! Elle frémissait. Elle vibrait, s'abandonnait sans réserve aux étreintes faunesques des senteurs et des couleurs. Qu'elle se montrât ainsi, amante courageuse, impudique, avouée

248

24 *Idem*, p. 121. Texte original : « Ponhamos Carlos de lado, o caso dele é mais particular. Está contente porque Fräulein está contente. O alegre estar junto da amante, só isso. E amor satisfeito, entenda-se, senão dava em poeta brasileiro. Carlos desconhece a Tijuca. Depois do passeio continuará desconhecendo a Tijuca. Em última análise pra Carlos como pra esses moços brasileiros em geral: A Tijuca só é passeável com mulheres. Se não: pernada besta. Ora pinhões! Ver árvores e terras...Se ao menos fossem minhas... cafezal... » (Andrade, 2013, p. 76)

25 L'oiseau (crête et chant caractéristiques) des cerrados et caatingas du Brésil.

de la nature, Carlos n'en éprouvait aucune jalousie. Carlos est totalement normal, nous le savons. Et il ne fait guère cas des sentiments subtils.²⁶ (p. 76)

C'est « normal » et ambigu. Normal, pour Carlos ou pour le narrateur que Elza se comporte ainsi devant la Nature ? Serait-elle normale ? Ou Carlos serait-il normal du point de vue du narrateur ? Dans ce cas, pourquoi Carlos était-il totalement normal ? La réponse est apportée par Mário lui-même, dans une espèce de postface, intitulée « À propos de : Aimer, Verbe Intransitif », comme nous pouvons le lire dans l'extrait suivant :

...je constate dans le livre lui-même que tout ce qui arrive au garçon a été absolument inutile et que Carlos serait ce qu'il va être, quoi qu'il arrive. Simplement « parce que c'est un individu qui n'a même pas eu les amygdales enflammées quand il était enfant ». Cependant, je ne suis pas resté seulement dans ce naturalisme que je déteste, non. Bien que je n'aie pas accentué le problème de la permanence extra-biologique des idées coordinatrices du phénomène humain, je crois qu'il n'est pas impossible de percevoir que Carlos est guidé par des idéaux de justice, de religion, de sociabilité, de vérité, etc. qui ne constituent pas une

249

26 Mário de Andrade, *op. cit.*, 1995, p. 121. Texte original : « Fräulein parecia uma criança. Criança brasileira? Não, criança alemã. Diante da natureza, eu já falei, o alemão também tem as suas admirações. Dava risadas, se virava pra olhar mais uma vez as vistas que ficavam atrás, voltava temendo perder as novas que passavam. Mil olhos tivesse, gozaria por mil olhos mil vezes mais. Aliás mesmo que fosse feita a paisagem, gozaria da mesma forma. Era o contacto da natureza que sensualizava Fräulein, mais que o gozo das belezas naturais. Nem criança! animalzinho. Potranca na inverno, ema, siriema, passarinho. Os outros olhavam pra ela espantados quase escandalizados. Ridícula, não? Menos Carlos. Carlos se sentia orgulhoso e sorria, amparando com os olhos a feliz. Como era bonita e dele só! Ela fremia. Ela vibrava e se entregava inteira aos enlacs faunescos do cheiro e da cor. Que se mostrasse assim amante corajosa, desavergonhada e confessada da terra, Carlos não tinha ciúmes. Era inteiramente normal, nós sabemos. Desprezava os sentimentos sutis. » (Andrade, 2013, p. 76)

simple phénoménologie biologique mais qui descendent d'elle. C'est tellement vrai que dans la coexistence de Carlos-corps et de Carlos-esprit, celui-ci enseigne à celui-là le concept permanent de Dieu, de la Justice, de la Science et de la Société. (...)

Mais ce n'est pas tout à fait ainsi :

Carlos est tout de même un bourgeois très ennuyeux du siècle passé. Il est traditionnel dans l'unique chose qui résume jusqu'à ce jour la culture brésilienne : l'éducation et les bonnes manières. En grande partie : La mauvaise éducation et les mauvaises manières. Carlos se trouve parmi le plus grand et incomparable nombre existant au Brésil de traditionalistes « culturels » brésiliens bourgeois des années 1880. Il n'arrive pas à avoir l'état biopsychique de l'individu qu'on peut appeler moderne. Carlos est à peine une présentation, une constatation de la constance culturelle brésilienne. (p. 109)²⁷

Le contrat révélé, revu et renouvelé

Une autre scène importante, dans laquelle cette critique réapparaît avec force, est celle de la conversation décisive que Elza a avec le couple Sousa Costa, après que D. Laura aura découvert quelle était la véritable mission de la « gouvernante » auprès de Carlos et qu'elle notera l'attraction de Carlos pour elle. Elle se résout alors à parler de cela avec Fräulein et finit par apprendre aussi que Souza Costa n'avait pas respecté la promesse de l'informer du véritable objectif des cours et de la présence de la « professeure » dans cette maison. L'extrait que nous reproduisons ci-dessous est une partie de la discussion entre les trois sur l'interruption ou non de la mission de Fräulein. La scène est pleine d'ironie envers le comportement et les valeurs de la famille bourgeoise, mettant en évidence, principalement, la passivité de l'épouse et le machisme à demi ridicule du mari, qui contrastent avec l'attitude de Fräulein, bien qu'elle

²⁷ Nous pouvons lire quelques extraits, en prose, du célèbre poème de Mário, lu durant la Semaine d'Art Moderne, « Ode au Bourgeois ».

aussi, dans son exigence de clarté, qui tranche totalement avec le contexte, soit traitée avec beaucoup d'ironie.

Les arguments du père sur les risques que le fils encourrait par une initiation sexuelle dans une quelconque maison de prostitution avec des femmes pouvant lui transmettre des maladies physiques et/ou morales, finissent par convaincre la mère :

Comprends... J'ai le devoir de sauver notre fils... C'est pour ça !
Fräulein prépare notre enfant. Et nous évitons, qui sait ? peut-être un désastre!... UN DÉSASTRE !

Il répétait ce « désastre », soulagé d'être parvenu à la fin de ses explications. Il s'était levé, faisait les cent pas dans la pièce. Ainsi feint-on la colère, ainsi les machos déguisent-ils leur propre turpitude et arrivent-ils à s'imposer. Dona Laura s'était emparée d'un fauteuil, elle restait assise, pâmée. Elle comprenait.²⁸

Les deux se résolvent à demander à Elza de rester. Cette dernière, qui était déjà en train de ranger sa valise pour partir, après s'être sentie humiliée et offensée, à la suite d'un véritable duel rhétorique entre elle et Sousa Costa, finit par accepter de rester et de remplir sa part du contrat.

251

Mission accomplie ? Dans et en-dehors de la chambre, les tiges

À partir de ce moment, le processus s'accélère. Et une nuit, finalement, la principale leçon se consume. L'initiative vient de Carlos, mû par le désir :

Un désir furieux l'envahit. Sans réfléchir, sans honte de s'être laissé aller, il se précipite à la porte de Fräulein. Il frappe. Il fra-

28 Mário de Andrade, *op. cit.*, 1995, p. 59. Texte original : « Você compreende... meu dever é salvar o nosso filho... Por isso! Fräulein prepara o rapaz. E evitamos quem sabe? até um desastre!... UM DESASTRE! Repetia o “desastre” satisfeito por ter chegado ao fim da explicação. Passeava de canto a canto. Assim se fingem as cóleras, e os machos se impõem, enganando a própria vergonha. Dona Laura sentara numa poltrona, maravilhada. Compreendia! » (Andrade, 2013, p. 38)

pe plus fort, au risque de réveiller les autres, il frappe jusqu'à ce que la porte s'ouvre. Il entre.²⁹

La porte se ferme. Mais ce qui se passe là, dedans, nous pouvons à peine l'imaginer car le narrateur nous oblige à faire un détour auquel nous ne nous attendions pas. Il fait valoir « plusieurs raisons » pour ne pas raconter directement « la scène de la chambre » et commence une grande digression sur d'éventuelles relations plus intimes entre Elza et l'employé japonais, malgré la rivalité déjà notée entre les deux.

Ceci non plus n'est pas narré directement, mais avec l'aide d'un poème de Castro Alves. On pourrait penser que cela n'a rien à voir, mais cela a tout à voir, dans ce livre qui refuse le réalisme et qui, pour cela, en appelle au symbole et aux métaphores, qui peuvent dire beaucoup, et même davantage qu'une scène crue de sexe.

Le tigre japonais et le tigre allemand

Voyons les extraits suivants du long poème « Feu de forêt »
252 ³⁰, du fameux poète romantique :

MON NOBLE limier ! Viens avec moi.
Allons seuls, mon ami courageux,
Par les déserts errer !
Allons-y généraux, que le vent fouette,
Des verts champs d'herbe des buissons sauvages
La perdrix prend son envol !...
(...)
La forêt rugissante les mange courbe...
Les ailes mates de l'aigle recourbe,
Faisant peur en hurlant.

29 *Idem*, p. 87. Texte original : « Desejo furioso subiu. Sem reflexão, sem vergonha da fraqueza, corre pra porta de Fräulein. Fechada! Bate. Bate forte, com risco de acordar os outros, bate até a porta se abrir, entra. » (Andrade, 2013, p. ??)

30 En portugais : *queimada* – feu de forêt ; Extrait du poème « Cachoeira De Paulo Afonco », de 1876 (Castro Alves, 1847-1871, Bahia)

Le fracas stupéfiant des feux de forêt
 S'enroule de courbes en courbes
 Galopant dans l'air.
 (...)
 Le feu de forêt ! Le feu de forêt est une fournaise !
 La martre – saute ; le crotale – sonne...
 Rage, écume le tapir !
 ... Et parfois, sur le sommet d'un rocher
 Le chevreuil et le tigre – naufragés de la peur
 – Vont s'unir en tremblant !
 Alors se passe ici un auguste drame...
 Sur la dernière branche du pau-d'arco cramé
 Le jaguar s'est réfugié
 Mais cramoisi est le ciel... Regrandit le feu dans les mers...
 Et après... tombent les forêts séculaires...
 Et tout est fini !...

Le narrateur commente :

Le sûr, à l'en croire, c'est que se trouvaient là dans une promiscuité émoustillée un tigre, une biche, et nombre de loutres et de crotales. N'oublions pas non plus le chien d'arrêt. À vrai dire, cette faune panterrestre n'a pas d'importance pour notre idylle, où il ne s'agit ni de biches, ni de triges, je m'occupe ici de Fräulein et du domestique japonais. 253

Et il me reste beaucoup à dire de la relation intime que je crois pouvoir déceler entre ces quatre-là, le tigre, la biche, la gouvernante et le domestique.³¹(p. 55)

...

31 Mário de Andrade, *op. cit.*, 1995, p. 88. Texte original : « O certo é que tinha lá, em promíscuo farrancho, um tigre, uma corça, além de iraras e cascavéis. Não esqueçamos também o perdigueiro. Porém essa fauna panterrestre não tem importância nenhuma pra este idílio, pois não trata-se de corça nem de tigre, estou falando de Fräulein e do criado japonês. Mas da relação íntima que possa existir entre os quatro inda me resta o que falar. » (Andrade, 2013, p. 55)

« Nous parlions des tigres. Le Japonais hérissa sur-le champ son pelage électrique et grogna de fort méchante humeur. Une étrangère de plus dans la maison qu'il avait bien pourtant l'intention de s'annexer... S'estimant de beaucoup supérieur, tant dans la hiérarchie des maîtres et seigneurs, qu'en raison de sa culture occidentale, le tigre allemand répondit à son grognement par une moue de dédain.³²

Il s'agit de rivaux, mais... pas tant que cela :

Il approchait. De sa démarche de félin venait se planter devant le tigre germanique. Ils se mettaient alors à bavarder. Ils parlaient longuement. Avec émotion. (...) Le linge sale des Sousa Costa était là, débarrassé quotidiennement. Les défauts de la patrie d'emprunt étaient passés en revue et passés au noir. C'était surtout le Nippon qui parlait, l'Allemand étant trop haut perché sur ses pattes cultivées pour se traîner dans la boue. Mais on n'en percevait pas moins qu'il écoutait avec plaisir.

[...]

254

Abrutis par la misère, pressés par la même hantise de s'en sortir, freinés par les brandons de l'égoïsme et de l'envie, ils vont s'unir tremblants sur le même rocher. Le feu autour d'eux fait rage. Les guarantás³³ s'esclaffent de leur rire goguenard. Le crotale fait son bruit de crécelle. Le suçuarana³⁴ se sauve en donnant des coups de queue. Les flammes lèchent le rocher. Une loutre saute de gauche à droite, quelle peur ! Un peróba s'abat. La danse

³² *Idem*, p. 89-90. Texte original : « Falemos dos tigres. O japonês arripou logo o pelame elétrico e grunhiu zangadíssimo. Mais uma estrangeira na casa que ele pretendia conquistar, ele só... O tigre alemão, se reconhecendo muito superior tanto na hierarquia solarenga como na instrução ocidental, lhe secundou ao grunhido com o muxoxo desdenhoso. » (ANDRADE, 2013, p. 56)

³³ *Guarantá* : à la place ici de *guarínhatã*, oiseau du Brésil oriental (*Tanagera violacea auranticollis*).

³⁴ Dit aussi cougar ou lion d'Amérique, c'est le puma.

des étincelles perle d'or la fumée lancéolée par les singes alouates. Les deux tigres s'étouffent. L'air manque. Ils suffoquent.³⁵

Après ce double incendie, tous deux plus suggérés que racontés, celle qui est dans la chambre, dont on nous a claqué la porte au nez, celle qui est une grande métaphore empruntée à Castro Alves, de cette femme, il nous reste beaucoup à savoir ainsi que sur la suite de cette idylle. Mais maintenant, celle qui doit vous prévenir est cette lectrice qui vous écrit et doit inciter à de nouvelles découvertes par la lecture du livre. Car l'idylle progresse mais je ne peux pas vous raconter sa fin. Lire l'ouvrage est plus distrayant et permet de rester fidèle à l'objectif de Mário de Andrade, qui attend un rôle actif des lecteurs et lectrices. Pour l'écrivain, nous ne devrions pas nous laisser tromper, ni même par lui, avec ses autocommentaires fréquents, mais, au contraire, nous devrions dépasser même certaines lectures universitaires, limitées par des préfaces et des intentions explicites de fiction et de poésie³⁶.

35 Mário de Andrade, *op. cit.*, 1995, p. 90-92. Texte original : « Vinha finalmente estacar em frente do tigre germânico. Então eles conversavam. Falavam longamente. Comovidamente. Se contavam as mágoas passadas. Confiantes, solitários. Doloridos.

255

[...] A roupa suja da família se quotidianizava ali. Os defeitos da pátria emprestada eram repassados com exagero. Principalmente o nipônico falava, que o alemão tinha as pernas mais altas do estudo pra se rojar no lamedo. Porém se percebia que escutava com prazer.

[...]

Apalermados pela miséria, batidos pelo mesmo anseio de salvação, sofrenados pelo fogaréu do egoísmo e da inveja, na mesma rocha vão trêmulos se unir. A queimada esbraveja em torno. Os garantãs se lascam em risadas chocarreiras de reco-recos. A cascavel chocalha. A suçuarana prisca. As labaredas lambem a rocha. Pula uma irara, que susto! Peroba tomba. O repuxo das fagulhas dançarinas vidrilha de ouro o fumo lancetado pelas quiuidas dos guaribas. Os dois tigres ofegam. Falta de ar. Sufocam. » (Andrade, 2013, p. 57)

36 À propos de cela, lire la position de l'écrivain lui-même, à la page 107 de *Aimer, verbe intransitif*, de l'édition utilisée dans la version en portugais

Beaucoup plus à découvrir

Pour compenser ce silence, nous pouvons terminer en encourageant la recherche de préciosités dans la lecture ou la relecture, au moyen de cet appendice schématique qui énumère rapidement certaines pistes pouvant déjà exhaler d'autres grands parfums du petit flacon :

La question de la langue brésilienne, qui, en elle-même, pourrait être l'objet d'une étude spécifique, car c'est tout un programme que Mário essaie de mettre en pratique en utilisant des modalités linguistiques distinctes de la règle lusophone³⁷

La langue que j'ai utilisée. Je suis venu écouter une mélodie nouvelle. Être une mélodie nouvelle ne signifie pas être laide. Tout d'abord, il est nécessaire de nous habituer. J'ai cherché à m'attacher à mon parler et désormais, je suis habitué à le lire, je l'aime beaucoup et rien ne blesse mon oreille car j'ai oublié la « musique » lusophone. Je n'ai voulu créer aucune langue. J'ai seulement prétendu utiliser les matériaux que mon pays me donnait, mon pays de l'Amazonie au Prata³⁸. J'ai attentivement évité d'écrire « paulista³⁹ », en utilisant des termes utilisés dans différentes régions du Brésil et des modismes de syntaxe ou d'expressions plus ou moins généralisés dans le pays. (p. 105)

256

Le Brésil, diversifié par l'immigration d'horizons différents, ainsi que la place fondamentale des Indiens et des descendants des africains :

de cette étude.

37 NdT : Lors de la traduction, nous avons pu constater cette “mise en pratique linguistique” en de nombreuses occasions. Elle nécessite une bonne connaissance de la langue portugaise parlée au Brésil.

38 NdT : Le bassin du Prata est situé à l'extrême sud du Brésil. Ici, Mário de Andrade veut dire : du Nord (Amazonie) au Sud (région du Prata) du pays.

39 NdT : Signifie, dans le cas présent, “à la manière des gens natifs de São Paulo”. Les régionalismes linguistiques sont très nombreux au Brésil, pays 15 fois plus grand que la France.

Tout majordome ici est désormais sébastianiste⁴⁰ quand il n'est pas un fanatique de Mussolini. Les Italiens quant à eux préfèrent tout de même se faire chauffeurs de maître, coiffeurs pour hommes, ou vendeurs de journaux. Ceci lorsqu'ils n'ont pas gagné l'intérieur du pays en quête d'une fazenda à se louer. Ils ne tardent guère ensuite à acheter un bout de terrain dans un de ses latifundia démembrés en fazendas qu'ils démembreront en petites exploitations de quelque dix mille pieds. On les voit un beau jour descendre d'une limousine à la porte d'un hôtel particulier style Louis XVI de l'avenue Paulista. Et qui sont ces gens, hein ? L'un quelconque de ces plains aux as de Salim Quelque-Chose, qui pour n'être pas un patronyme italien, n'en est pas moins d'une sécurisante exactitude. Et s'il arrive que le majordome ne soit pas fasciste, la femme de chambre est belge. Très souvent suisse. Le cirneur de parquet est polonais. Et d'autres jours, russe, prince russe.

De sorte que le Brésil finit petit à petit, Dieu merci, par appartenir aux Brésiliens : dona Maria Wright Blavatsky, dona Carlotta-je-ne-sais-quoi-Manolo ! Si quelque maladie s'insinue par malheur dans la maison, accourt un docteur Sarapião de Lucques. Le propriétaire du bungalow style néo-colonial (d'Asie et des deux Amériques ! Au choix : Chandernagor, Bay Shore et Tabatingüera) est un certain Peri Sternheim . Dans nos hôtels particuliers traditionnels, seules les cuisinières, indolentes et imposantes Noires de mon enfance, continuent d'être mulâtres ou cafusa... Brésil, hélas, Brésil !...⁴¹ (p. 56)

257

40 C'est-à-dire portugais.

41 Mário de Andrade, op. cit., 1995, p. 89. Texte original : « Aqui o copeiro é sebastianista quando não é sectário de Mussolini. Porém os italianos preferem guiar automóveis, fazer a barba da gente, ou vender jornais. Se é que não partiram pro interior em busca de fazendas por colonizar. Depois compram um lote nos latifúndios tradicionais, desmembrados em fazendas e estas em sítios de dez mil pés. Um belo dia surgem com automovelão na porta do palacete luís-dezesseis na avenida Paulista. Quem é, hein? E o ricoço Salim Qualquer-Coisa, que não é nome italiano, mas, como verdade, é também duma exatidão serena. Porém se o copeiro não é fascista, a arrumadeiraira

L' intertextualité et « l' intermédialité », tellement riches et diversifiées. Parmi tant d' autres, on peut citer : *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre, l' opéra *Siegfried*, de Wagner, la *Pastorale* de Beethoven⁴² et, plus éloigné dans le temps, *Le Banquet*, de Platon. À propos de cette parenté, je recommande les explications de Maria Luiza Ramos, dans l' essai « le manifeste latent », où elle nous rappelle Socrate, qui avoue être disciple en amour, dans *Le Banquet* de Platon, de l' une de ses sources d' inspiration, qui est antagonique à Fräulein : Diotime de Mantinée⁴³ :

L' analyse intertextuelle qui fonde cette étude du roman de Mário de Andrade peut être ainsi résumée : L' histoire de Carlos et de Fräulein Elza est contraire au discours de Socrates, étant donné que dans celle-ci, on ne peut pas parler d' une pratique d' enseignement de l' amour ; le thème de l' amour, librement développé dans le *Banquet*, subit les restrictions/limitations de l' idéologie bourgeoise. (p. 93).

258 de quarto é belga. Muitas vezes, suíça. O encerador é polaco. Outros dias é russo, príncipe russo. (E assim aos poucos o Brasil fica pertencendo aos brasileiros, graças a Deus! Dona Maria Wright Blavatsky, dona Carlotinha não-sei-que-lá Manolo. Quando tem doença em casa, vem o dr. Sarapião de Lucca. O engenheiro do bangalô neo-colonial (Ásia e duas Américas! Pois não: Chandernagor, Bay Shore e Tabatingüera) é o snr. Peri Sternheim. Nas mansões tradicionalistas só as cozinheiras continuam ainda mulatas ou cafusas, gordas e pachorrentas negras da minha mocidade!... Brasil, ai, Brasil! » (Andrade, 2013, p. 56)

42 À propos de la musique, liée à la question de la nationalité, Gustavo de Sá, mon ex-doctorant de thèse à l' Université Libre de Berlin, est en train de reprendre, heureusement, son projet de Doctorat au Brésil. On cherche ainsi à éclairer le projet du Mário musicologue, qui s' est construit par la fiction dans ce roman-idylle et, tout de suite après, dans *Macunaíma*, pour devenir formellement musicologue dans *Essai sur la musique brésilienne*.

43 « ... femme Mantinée, Diotime, experte dans ces choses et bien d' autres, comme celle de retarder de dix ans, pour les Athéniens, moyennant certains sacrifices, le fléau de la peste ; elle a été mon éducatrice dans les choses de l' amour » (cf Maria Luiza Ramos, « *O latente manifesto* » - « Le manifeste latent » - *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura* – UFMG, 2, 1979, p. 81)

En vérité, comme la professeure le souligne, Mário associe à son Elza, le personnage grec Else, créé par le romancier et dramaturge australien Arthur Schnitzler (1862-1931). Son roman ou sa nouvelle, dont le titre est *Fräulein Else*, date de 1924 et précède donc celui de Mário. Selon Ramos :

Mário de Andrade a transformé Else en Elza, adaptant la figure légendaire dans l'intérêt du roman, de la même manière qu'il a cherché dans Platon seulement ce qui pouvait être fonctionnel dans son récit. Comme elles sont toutes les deux intellectuelles, qu'elles ont vécu et théorisé l'amour et qu'elles sont libres envers la vision bourgeoise, Diotime et Else, d'une certaine façon, se confondent et peuvent donner naissance à la Elza de Mário. (p. 93)

Traduction du portugais du Brésil : Patrick Louis

259

RÉFÉRENCES

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2013.

---. **Aimer, verbe intransitif**. Traduit du portugais (Brésil) par Maryvonne LAPOUGE-PETTORELLI, Paris : Gallimard, 1995.

---. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. Belo Horizonte : Itatiaia, 2006.

---. **A escrava que não é Isaura : discurso sobre algumas tendências da poesia modernista**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2010.

---. **Macunaíma**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2013.

---. **Poesias Completas**. São Paulo: Editora Universal, 1987.

CARVALHO, Luciano Ribeiro de. **Entre a vida e o sonho : contribuições críticas para uma análise do romance Amar, Verbo Intransitivo**. Tese de doutorado em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia,

Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

CRUZ, Benilton Lobato. **Olhar, verbo expressionista. O expressionismo alemão no romance Amar, verbo intransitivo de Mário de Andrade.** Tese de doutorado em Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, 2012

GOMES MENDES, Marlene. Nos caminhos de um livro. Dans : **Amar, verbo intransitivo**, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2013, p. 7-12.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia.** São Paulo: Editora da Unesp, 2002.

Conversations au sud : Mário de Andrade et le Modernisme argentin

Livia Reis¹

Dans ma vie d'universitaire, j'ai consacré une grande partie de mes recherches aux relations littéraires et culturelles entre le Brésil, et/ou écrivains brésiliens, et leurs pairs dans différents pays de l'Amérique hispanique. Les lectures et analyses de ces relations, parfois si proches, et d'autres fois si distantes, ont fini par me mener à ce personnage qui a attisé mon intérêt et ma curiosité universitaires : l'écrivain et diplomate mexicain Alfonso Reyes.

En tant que diplomate mexicain en poste au Brésil, Reyes a vécu dans le quartier de Laranjeiras, à Rio de Janeiro, entre 1930 et 1936. J'ai eu l'opportunité de publier des articles dans différents ouvrages et recueils² à propos de ses réflexions, de son séjour et de son travail au Brésil. Pendant sa présence parmi nous, Reyes a tissé un consistant réseau de sociabilité littéraire, créant des ponts et de solides amitiés entre intellectuels des deux pays. Sa vie dans le Brésil des années 30 et sa fonction de diplomate et d'écrivain, tout comme ses nombreuses contributions consacrées à notre pays dans la revue « *Revista Monterrey* » — courrier littéraire que Reyes a produit pendant ses années de résidence à Rio de Janeiro — ont suscité études et thèses de différents chercheurs. Citons ici, par exemple, les œuvres *Uma suíte carioca, Alfonso Reyes e o Brasil* (Reis, 2013) e *Alfonso Reyes – mexicano, intérprete do Brasil* (Norte, 2014).

¹ Professeure de Littératures Hispaniques, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense.

Nous sommes en face d'un riche matériel qui nous provoque et nous offre un vaste répertoire de dialogues, connections, relations littéraires, de vie culturelle et sociale, qui demeure presque intouchable et disponible à la recherche. L'œuvre monumentale produite par le Mexicain, composée avant tout de poésies et d'essais, est enrichie par un énorme corpus de correspondances échangées entre Reyes et poètes, écrivains, artistes, personnalités politiques et intellectuels d'innombrables pays d'Amérique Latine, ainsi que de France et d'Espagne, principalement, avec qui il a entretenu des relations au long de sa vie dédiée à la littérature et à la diplomatie. Les lettres offrent informations, histoires et relations universitaires (ou pas), qui favorisent le dessin de la réflexion et de la pensée d'un homme absolument en phase avec son temps. Elles parlent d'amitié, de littérature, d'esthétique, de politique, d'art et donnent corps à la réflexion de Reyes, esquissée, spécialement, dans les essais.

262 Dans ce contexte, notre intérêt fut, naturellement, de découvrir les lettres échangées avec des personnalités brésiliennes et/ou celles dont le thème est le Brésil. Le corpus est surprenant. Il est composé de lettres envoyées par Alfonso Reyes et, surtout, de lettres qu'il a reçues. La correspondance va de 1930, l'année de son arrivée au Brésil, en passant par les années 30, 40 et 50. La dernière des lettres est une correspondance envoyée par Ribeiro Couto, en 1961. Ce sont en tout plus d'une centaine de missives échangées avec près de 40 personnalités brésiliennes, majoritairement des écrivains, comme Bandeira, Cecília Meireles, Ronald de Carvalho, Oswald de Andrade, Cyro dos Anjos, Jorge Amado, Jorge de Lima, entre autres. Il y a aussi des correspondances avec des personnalités politiques, comme Getúlio Vargas, Graça Aranha, Prudente de Moraes Neto, Afrânio de Melo Franco, pour ne citer qu'eux.

Il ressort de ces lettres d'importants débats intellectuels qui soulevaient déjà des problématiques qui seraient débattues plus tard, dans d'autres contextes. La notion d' « homme cordial », par

exemple, apparaît pour la première fois dans une lettre de Ribeiro Couto, adressée à Reyes, mais fut retravaillée et resignifiée par Sérgio Buarque de Holanda, dans le classique *Raízes do Brasil* (1936). Les questions sur l'éducation, l'alphabétisation infantile et la lecture sont déjà les thématiques privilégiées dans les lettres échangées avec Cecília Meireles, avec qui Reyes a planifié la construction d'une bibliothèque de la jeunesse latino-américaine. Dans cet énorme corpus, nous trouvons même quelques curiosités, comme cette carte dans laquelle Oswald de Andrade sollicite l'aide de Reyes pour interférer auprès du président Getúlio Vargas pour la libération de l'écrivaine Patrícia Galvão, Pagu, son épouse, qui à l'époque était incarcérée comme militante communiste. En ce sens, il y a dans ce corpus le registre de trois décennies d'échanges épistolaires et de circulation littéraire entre intellectuels qui influencèrent la pensée et la littérature au Brésil, dans les premières décennies du vingtième siècle.

Nos travaux sur les lettres de Reyes et les relations entre le Brésil et le monde hispanique nous ont conduit, indirectement, à la découverte des lettres de notre plus grand moderniste, Mário de Andrade.

263

Mário fut également un grand auteur de lettres, bibliographe, collectionneur d'œuvre d'art, intellectuel organique et connecté à son époque. Il est impossible de ne pas établir de parallèles entre lui et Reyes qui, malgré le fait d'avoir vécu au même moment historique dans un même Brésil des années 30, et partageant préoccupations et amis communs, n'ont pas construit de relation d'amitié. La seule pièce de Mário dans les archives de correspondances de Reyes est un billet de remerciement du *paulista* à la présence du Mexicain à un évènement organisé par Mário, en 1924 :

São Paulo, 17 février 1924

A Alfonso Reyes,

Remerciant sa présence à la conférence des Conqs, dans la Société Felipe de Oliveira, visite très cordiale,

Mário de Andrade.²

Mário fut moderniste et Reyes non. La poésie de Reyes peut être lue comme symboliste, en transition vers une esthétique moderne. C'est le plus grand trait distinctif entre eux, qui partageaient des caractéristiques semblables dans d'autres domaines, principalement leur préoccupation pour l'esthétique et les questions liées au nationalisme.

264 On remarque la manière avec laquelle tous deux ont construit leur héritage d'écrivain et de collectionneur ainsi que leur pérennité et permanence intellectuelle. Reyes quitta sa résidence, qui fut transformée en maison/musée, dans la ville de Mexico, appelée *Capilla Alfonsina*, aujourd'hui administrée par le Ministère de l'Éducation du Mexique. L'ancienne maison de l'écrivain conserve ses archives, manuscrits, correspondances, bibliothèque, ses écrits et les originaux de son œuvre. Elle abrite aussi les œuvres d'arts collectionnés au long de sa vie, fauteuil de lecture, bureau et machine à écrire. Tous ces objets invitent à participer à cette fête de la mémoire qui se célèbre dans une maison/archive/mémoire.

Les œuvres littéraires et, tout spécialement les lettres, précieux matériel de recherche, est généreusement ouvert au public. Ainsi, dans différents pays, les chercheurs se penchent sur les correspondances. Furent publiées plusieurs œuvres qui regroupent les lettres échangées par Reyes avec des personnalités du monde de la littérature, de la politique et de la diplomatie, de différentes origines, aussi bien d'Amérique hispanique que d'Europe.

2 Disponible dans les archives *Capilla Alfonsina*.

La Maison Mário de Andrade, rue Lopes Chaves, avec ses meubles et œuvres d'art, fut transformée elle aussi en une Maison-musée ouverte au public, avec des expositions d'une partie de ses collections. Les cartes, prospectus, coupures de presse, articles de journal et bibliothèque sont sous la protection et le soin de *l'Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo* (IEB/USP). L'œuvre de Mário est extraordinaire et contient une immensité de textes sur différents sujets, outre un énorme corpus de lettres adressées à divers écrivains et artistes brésiliens et étrangers.

Depuis 1995, soit cinquante ans après sa mort, l'œuvre de Mário est disponible en libre accès. A partir de cette date, une gamme de chercheurs et de spécialistes du IEB, sous la direction des professeurs Telê Ancona et Marco Antônio de Moraes, se sont consacrés à l'organisation et la publication de plusieurs volumes de l'extraordinaire correspondance de Mário de Andrade, dans le cadre du projet *Arquivo Mário de Andrade*. A propos de l'épistolographie du moderniste, Antonio Candido affirmait : « Sa correspondance remplira des volumes et sera sans doute le plus grand monument du genre en langue portugaise : elle aura de fervents adorateurs et elle seule permettra une vision complète de son œuvre et de son esprit » (Candido *apud* Artundo, 2013, p. 9).

265

Mário fut un auteur de lettres prodigue. Il a entretenu des correspondances avec écrivains et artistes, musiciens et intellectuels de son temps. Par l'intermédiaire des lettres, il a livré sa pensée sur la littérature, l'esthétique, son esprit et ses croyances. Ses correspondances constituent l'une des plus grandes épistolographies du Brésil du vingtième siècle. Assurément, il fut un interprète du Brésil.

A la différence de la majorité de ses pairs, malgré d'innombrables invitations, l'écrivain n'a jamais quitté le pays. Si l'on considère également les moyens de communication internationaux précaires des premières décennies, sa relation avec écrivains et artistes argentins, mais aussi sa connaissance de la littérature

argentine, est surprenante et impressionnante, comme nous pouvons le constater à la lecture du quatrième volume, de la collection *Correspondência Mário de Andrade*, dédiée aux écrivains et artistes argentins. Le volume, sous la coordination de Patrícia Artundo, organise de façon rigoureuse et didactique la vaste correspondance de notre moderniste avec ses pairs du Rio de la Plata.

De l'analyse des 109 lettres qui couvrent la période 1925-1944, tout comme celle des 228 livres et catalogues, 28 titres de revues et 78 coupures de presse extraites de diverses publications, ainsi que des invitations, manuscrits et œuvres d'artistes argentins, conservées dans ses archives, bibliothèque et collection d'art visuel, il ressort que la rencontre de Mário de Andrade avec l'Argentine s'est opérée quasiment sans interruption pendant presque 20 ans (Artundo, 1993, p. 17-18).

Dans son introduction, Patrícia Artundo nous offre l'analyse de l'univers de la correspondance – comment elle est née et s'est consolidée durant des décennies – mais également sur les acteurs ²⁶⁶ impliqués. Nous apprenons, ainsi, quels sont les différents contextes de production des lettres et des relations de Mário avec les divers écrivains/auteurs de lettres, à travers les années, ce qui permet de découvrir comment l'auteur brésilien a connu et s'est familiarisé avec la littérature et la culture produite dans le pays voisin.

Les lettres révèlent les relations, les échanges et la circulation des idées qui ont pris corps sur près de vingt années, sous le signe de la cordialité, la sociabilité et l'amitié entre les pairs. Dans celles-ci nous pouvons trouver des thèmes complexes, liés à la littérature, à la culture, au folklore et jusqu'à des débats à propos de la situation politique au Brésil et en Argentine de l'époque, outre des réflexions sur le développement intellectuel et les options esthétiques et politiques de plusieurs des destinataires et expéditeurs. Sans l'ombre d'un doute, l'analyse de cet abondant matériel confirme l'affirmation

de Candido : nous sommes face à l'un des plus importants dialogues intellectuels entre les deux pays dans la première moitié du siècle.

Dans la même veine qu'Antonio Candido, dans les années 80, lors d'une conférence à Campinas, le critique littéraire uruguayen Angel Rama a établi une réflexion qui, d'une certaine manière, traduit son travail de latino-américaniste et homme dévoué aux études des lettres et de la culture. Cette idée se résume à la possibilité de se construire, au moyen du labeur intellectuel, « à l'aventure d'un dialogue possible entre le Brésil et l'Amérique Hispanique³ ». Rama affirmait que mettre en parallèle les littératures de langues espagnoles et de langue portugaise était déjà quelque chose de si nouveau que « seulement faire cela en Amérique latine est une aventure intellectuelle, que je qualifierai, sans exagérer, de révolutionnaire⁴ ». Je me permets d'utiliser la réflexion de Rama pour penser la relation entre Mário de Andrade et les Argentins, révolutionnaire en son temps et encore aujourd'hui, bien que peu connue et peu étudiée par les intellectuels des deux pays.

Selon Artundo, (2013, p. 17) l'article *Leituras hispano-americanas de Mário de Andrade*, de Maria H Grembecki et Telê Ancona Lopez, publié dans le supplément littéraire du journal *O Estado de São Paulo*, en 1965, a ouvert les portes à plusieurs travaux consacrés à l'étude de l'œuvre de Mário de Andrade en ce qui concerne l'Amérique Latine, tout particulièrement la littérature argentine. Ces travaux sont : *Mário de Andrade / Borges: um diálogo dos anos 20* (1978), d'Emir Rodriguez Monegal, *Na ilha de Marapata: Mário de Andrade lê os hispano-americanos* (1986), de Raúl Antelo, et *Vanguardia e Cosmopolitismo* (1983), de Jorge Schwartz. Plus récemment, en 2004, la même Patricia Artundo, organisatrice

267

3 “a aventura de um diálogo possível entre o Brasil e a América Hispânica” (Rama *apud* Pizarro, 1995, p. 86).

4 “solamente hacer eso en América Latina es una aventura intelectual que quizá, sin demasia yo llamaría revolucionaria”

des lettres de Mário de Andrade aux Argentins, a publié *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural, como espaço de reflexão*.

A partir de l'introduction d'Artundo au volume 4 de *Correspondência Mário de Andrade*, nous découvrons quatre textes que le moderniste a rédigés, entre avril et mai 1928, pour le journal de São Paulo *Diário Nacional*. Pendant quatre dimanches de cette année-là, Mário a publié *Literatura Modernista Argentina I*, le 22 avril ; *Literatura Modernista Argentina II*, le 29 avril ; *Literatura Modernista Argentina III*, le 13 mai et, enfin, *Literatura Moderna Argentina*, le 20 mai.

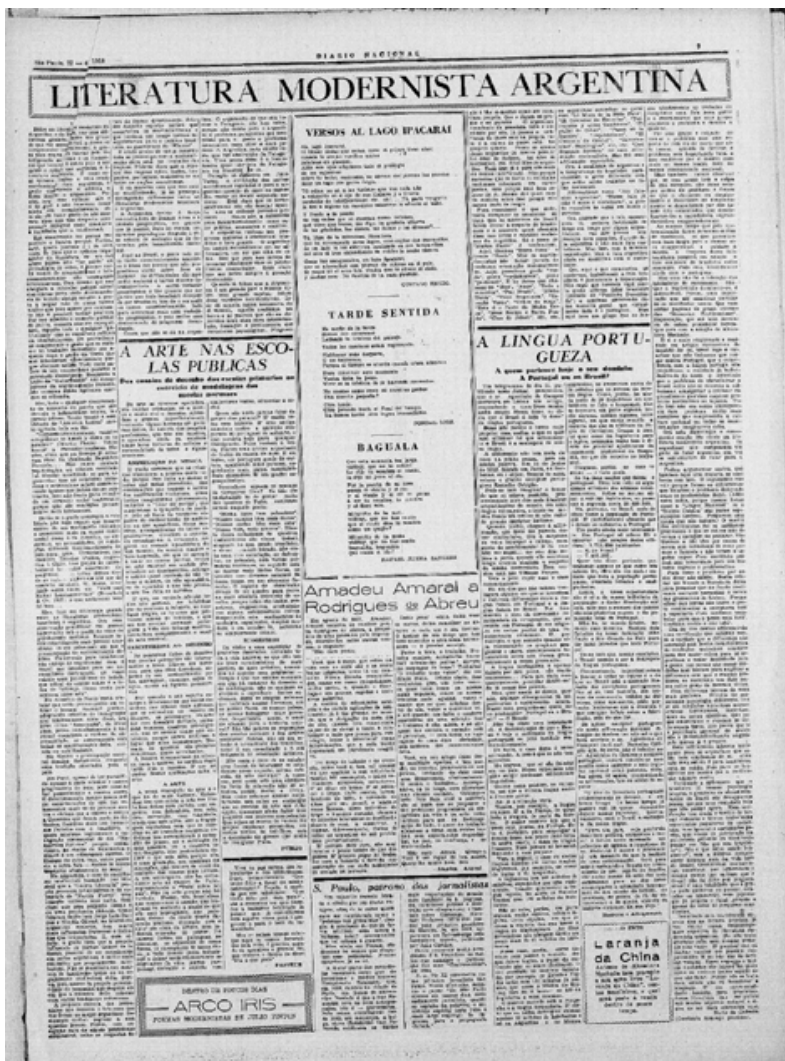
L'analyse attentive de ces textes, disponibles dans l'*Hemeroteca Digital Brasileira*, portail numérique de périodiques brésiliens géré par la Bibliothèque Nationale, nous aide à percevoir à quel point notre moderniste était un lecteur informé et connaisseur de la littérature avant-gardiste produite dans les pays voisins : au-delà de l'Argentine, Mário connaissait également la littérature uruguayenne, péruvienne, mexicaine et aussi nord-américaine.

Les textes sont séduisants dès la première ligne. On remarque que Mário de Andrade, en écrivant en portugais, pour un public brésilien, mentionne la production argentine comme moderniste, et non pas comme d'avant-garde, nom espagnol utilisé en Argentine et partout dans le monde hispanique pour nommer la production de l'époque. On remarque aussi que, dans les trois premiers textes, le titre comporte le mot Moderniste, tandis que, dans le dernier d'entre eux, le mot utilisé est Moderne. On ne connaît pas la différence, aux yeux de l'auteur, entre moderniste et moderne. Il ne nous éclaire pas plus à ce sujet. Néanmoins, nous savons que les trois premiers textes traitent d'aspects généraux distincts et d'impressions sur la littérature argentine, ponctuées de commentaires sur les productions littéraires d'autres pays du continent, ainsi que de comparaisons constantes avec la production et la situation de la littérature et de la culture brésilienne.

Les trois premiers textes sont structurés à partir de commentaires, presque toujours d'ordre comparatifs, relatifs à la littérature, aux opinions intellectuelles, problèmes d'ordre linguistiques, jusqu'à la géopolitique des deux pays. Mais dans le quatrième article, intitulé *Moderna Literatura Argentina*, Mário entreprend une analyse plus substantielle et profonde sur l'œuvre de l'écrivain Ricardo Güiraldes, son moderniste/avant-gardiste argentin favori.

Les articles sont écrits dans un langage approprié pour les journaux, parlant à un public non universitaire, différent de celui à qui il s'adresse dans ses essais. Bien qu'adressé à des lecteurs lambda et avec un discours, bien des fois, dominé par le langage informel, les articles soulèvent discussions et provocations qui incitent au débat, principalement en interrogeant les rôles de la littérature, du nationalisme, l'idée de la nation, l'esthétique, entre autres sujets à relever.

Il est intéressant d'observer comment le texte est organisé dans la page du journal, étant donné que la mise en page des journaux de l'époque est très différente de ceux d'aujourd'hui. Le texte *Literatura Modernista I* occupe toute la partie supérieure et les latérales de la page du journal. Le milieu de la page, quant à lui, est occupé par deux articles journalistiques, sans signature. L'un d'eux, encore très actuel, fait référence à l'appartenance de la langue portugaise au Brésil ou au Portugal. L'autre, non moins actuel, parle de l'importance de l'enseignement de l'art dans les écoles publiques. En plus des articles qui longent la page, comme un cadre, au milieu, se trouvent trois poèmes de poètes modernistes argentins : *Versos al lago Ipacarái*, de Gustavo Riccio ; *Tarde sentida*, de Pondal Ríos et *Baguala*, de Rafael Jijena Sanchez. Les poèmes illustrent la page du journal et ne sont ni commentés ni analysés.



270

Figure 1 – Page 9 de l'édition 242 du journal *Diário Nacional*, paru le 22 avril 1928.
Source : Fondation Bibliothèque Nationale. Bibliothèque Numérique de Presse (2022) [Fundação Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital (2022)].

Sur cette même page nous remarquons également une lettre d'Amadeu Amaral à Rodrigues de Abreu, un article sur São Paulo, le protecteur des journalistes, et deux petites annonces : l'une de la revue *Arco Iris*, avec des poèmes modernistes de Julio Tinton, et l'autre à propos du livre *Laranja da China*, d'Antônio Alcantara Machado, qui était sur le point d'être lancé.

Chacun de ces articles publiés dans le *Diário Nacional* aide à comprendre comment Mário de Andrade entendait et pensait la littérature et la culture, non seulement en Argentine. En réalité, penser la littérature argentine, en plus d'être un moyen de la diffuser, est une autre opportunité de penser et débattre la littérature moderniste brésilienne entre Brésiliens, l'ouvrant à un public plus large et diversifié.

Dans cet article, par souci d'espace, j'aborderai uniquement le premier de la série de quatre articles, publié le 22 avril, en relevant des aspects qui me semblent pertinents. Le texte s'ouvre par l'affirmative suivante :

Entre les littératures modernes d'Argentine et du Brésil il y a une grande différence, tellement grande qu'il me semble difficile que l'on se comprenne totalement. On peut, au maximum, recréer par l'intelligence les choses et les éléments qui ont conduit l'autre pays à adopter ce rythme qui organise la littérature moderniste... Toutefois ce rythme n'est pas le nôtre et il ne nous est d'aucune utilité, complètement, il ne fait pas partie de nous et en cela il ne permet pas de compréhension intégrale, plus constante et immédiate que l'intellectuelle⁵.

271

5 "Entre as literaturas modernas da Argentina e do Brasil vae uma diferença grande, mesmo tão grande que me parece difícil a gente se compreender integralmente. A gente pode, em muito, recriar pela intelligencia as coisas e os elementos que levaram outro paiz a adquirir o rythmo que organiza a literatura modernista..., porém esse rythmo não é o da gente e não interessa como ajuda, completamente, ele não vem fazer parte de nós mesmos, e por isso não desperta compreensão integral, mais constante e imediata que a intelectual" (Andrade, 1928, p. 9).

Dès la première phrase, Mário de Andrade montre les objectifs de ses travaux sur la littérature moderniste en Argentine et annonce la différence entre les productions littéraires des deux pays, réitérant l'idée qui structure les textes : penser la littérature moderniste brésilienne en permanent rapprochement avec celle pratiquée dans le pays voisin.

Elle est difficile à comprendre car elle possède un rythme qui n'est pas le nôtre, qui peut s'entendre partiellement, par le biais de l'intelligence intellectuelle, mais qui ne fait pas partie de nous-même, de l'être brésilien, elle est différente de nous⁶.

La lecture que Mário de Andrade nous offre dès les premières lignes, est très claire. Elle signale l'altérité qui s'accroît dans le paragraphe suivant, marqué et analysé à partir de la différence. Il continue :

Si je dis que le rythme qui organise la littérature d'un de nos pays ne "fait pas partie de la psychologie de l'autre", c'est parce que certains idéaux de l'américanisme et latino-américanisme n'arrivent pas à m'intéresser... J'admets le concept politique de Patrie, même si ça me répugne. Pourtant, je répudie tout et quelconque patriotisme qui se manifeste de façon politique ou idéaliste... Pourtant, toute et n'importe quelle propagation du concept de patrie qui n'englobe pas l'humanité tout entière, me paraît odieux. J'ai horreur de cette histoire d'Amérique Latine, si agitée de nos jours... J'ai horreur du panaméricanisme (Andrade, 1928, p. 9).⁷

272

6 "Ela é difícil de entender porque tem um ritmo que não é o nosso, que pode ser entendido parcialmente, como uso da inteligência intelectual, mas que não faz parte de nós mesmos, do ser brasileiro, é diferente de nós" (Andrade, 1928, p. 9).

7 Se falo que o ritmo organizador da literatura de um de nossos países não "faz parte da psicologia do outro", é porque certos ideais do americanismo e latino americanismos não conseguem interessar-me admito o conceito político de pátria, embora me repugne. Mas, repudio todo e qualquer patriotismo que se manifeste política ou idealisticamente.... Mas, todo e qualquer

L'extrait met en exergue les aspects qui amènent à réfléchir sur le thème du panaméricanisme. Dès la fin du siècle précédent, les idées du révolutionnaire cubain José Martí, à propos de nationalisme et d'Amérique Latine indépendante et unifiée, s'imposaient parmi les penseurs et les écrivains du continent. En 1900, avec la publication d'Ariel, de l'Uruguayen Enrique Rodó, le sentiment de panaméricanisme gagne en puissance, accentué a posteriori avec la publication de l'œuvre *La Raza Cósmica* (1925), du mexicain José de Vasconcelos. Plus tard, ces idées seront reprises et renforcées dans des textes, comme *Notas sobre la inteligencia americana*, d'Alfonso Reyes, de 1935, et *Los procesos de transculturación*, de Fernando Ortiz, en 1940. Ces textes, qui se profilent entre l'intelligence hispano-américaine dès la fin du 19^e siècle, ont aidé à construire, entre les écrivains hispaniques du début du 20^e siècle, le sentiment de *Nuestra América* et de *Pátria Grande*, comme le disait Martí. Naturellement, le modernisme/avant-garde hispanique fut également un agent d'intégration de la tendance à la rupture avec l'esthétique du passé et à la quête de l'entendement du continent à partir du binôme unité et diversité.

273

Notre plus grand écrivain moderniste conteste frontalement ce courant de pensée, qui domine une grande partie du continent à l'époque, c'est-à-dire, entre les années 1920 et 1930 du 20^e siècle. La base du raisonnement de Mário de Andrade, anti pan-américaniste, va dans le sens contraire de cette tendance, qu'il connaissait bien. Il annonçait : « J'ai horreur de cette histoire d'Amérique Latine, si agitée actuellement ». Dans cet apparent paradoxe — unité et diversité — sous-tend la grande question moderniste, aussi bien ici comme dans d'autres endroits d'Amérique Latine, qui est celle de vouloir être universelle tout en restant locale.

Les différentes avant-gardes, partout sur le continent, cher-
alastamento do conceito de pátria que não abranja a humanidade inteira,
 me parece odioso. Tenho horror a essa história de América Latina, muito agi-
 tada hoje em dia.... Tenho horror a panamericanismo (Andrade, 1928, p. 9).

chaient à se construire dans cet espace délicat où l'on aspirait à imprimer une couleur locale à l'esprit universel. Apparemment, pour Mário de Andrade, le panaméricanisme conspirait contre l'universalisme espéré. Ce serait, ainsi, une espèce de construction identitaire localiste qui ne lui paraissait pas enviable.

Pour bien marquer sa différence et son aversion à cette idée de recherche d'une identité latino-américaine, l'auteur utilise une argumentation très tranchante :

Il n'existe pas d'unité psychologique ou ethnique au niveau continental. Même si l'on accepte comme argument que les conditions historiques et économiques sont absolument équivalentes dans les pays d'un continent, cela n'est pas suffisant pour créer un concept social continental, car ce ne sont pas des conditions permanentes ni intrinsèques (Andrade, 1928, p. 9).⁸

274 A partir de ce point, Mário de Andrade a recours à des exemples d'autres pays des Amériques pour consolider son avis sur la différence et le manque d'identité continentale. En ayant recours à un abordage et à une rhétorique comparatiste, il confirme la grande différence entre les littératures modernistes brésilienne et argentine et, en même temps, admet que :

Nous sommes incontestablement dans une période américaine (et même universelle) dans laquelle la préoccupation envers la nationalisation prédomine. Écrivant pour des Brésiliens je n'ai pas besoin d'argumenter comment un Brésil qui a mal tourné vers un nationalisme désordonné, parfois résumé en un patriotisme de pacotille, qui finalement est encore une sottise du genre :

⁸ Não existe unidade psicológica ou étnica continental. Mesmo aceitando só para argumentar, que as condições históricas e econômicas sejam absolutamente iguaes nos payses de um continente, isto não basta para a criação de um conceito social continental, porque não são condições permanentes nem intrínsecas (Andrade, 1928, p. 9).

« Petit, tu ne verras jamais pays comme celui-ci Andrade, 1928, p. 9)⁹.

Dans cet extrait, en plus d'utiliser, avec ironie, le célèbre vers de Bilac, Mário de Andrade conteste le nationalisme, qui lui semble insensé et, dans les paragraphes suivants, se met à analyser les réalités des littératures nationales de différents pays. C'est ainsi qu'il parcourt l'Amérique du Nord, le Mexique, le Pérou et l'Argentine, pour finalement revenir aux questions nationales du Brésil. Les exemples internationaux viennent confirmer ses thèses concernant les problèmes nationaux.-

Prenons comme exemple les Etats Unis, l'Argentine et le Chili, trois pays où il règne l'incontestable bien être américain de progrès. En eux tout diffère – des valeurs objectives jusqu'à celles de nature idéaliste... En Amérique du Nord ils cherchent à raffiner l'homme national, yankee, adoptant des critères d'immigration très tendancieux... Au Mexique la préoccupation nationale prédomine, forçant une tradition amérindienne pour le pays... Au Pérou, nous constatons le même phénomène... (Andrade, 1928, p. 9).¹⁰

275

Les possibilités d'analyse de cet article sont multiples. Les

9 Estamos incontestavelmente em um período americano (e até universal) em que a preocupação com a nacionalização domina. Escrevendo para brasileiros não careço argumentar como Brasil que desandou para um nacionalismo desbragado, as vezes cabido em um patriotismo de bofafa, que afinal de contas é ainda a tolice de “criança, não verás paiz nenhum como este (Andrade, 1928, p. 9).

10 Considere-se, por exemplo, Estados Unidos, Argentina e Chile, tres paizes de incontestável bem-estar americano de progresso. Nelles difere desde os valores objetivos até aos de essencia idealista.....Na América do Norte estão preocupados em refinar o homem nacional, yankee, adoptando critérios de imigração mui tendenciosos.....No Mexico a preocupação nacional domina fortemente, forçando uma tradição ameríndia para o paiz.....No Peru, pude constatar a mesma coisa... (Andrade, 1928, p. 9).

titres même des revues modernistes brésiliennes et argentines sont des raisons pour approfondir le débat sur les notions d'appartenance et de nationalisme. Selon l'avis de Mário de Andrade, des noms comme "Pau-Brasil", "Verde-Amarelo", "Terra Roxa", entre autres, démontrent la nécessaire utilisation de titres qui mettent en évidence le nationalisme et prouvent l'insécurité du Brésilien. Tandis que les titres des revues argentines laissent transparaître ce que Mário de Andrade nomme de *confiance argentine*¹¹ : aucun besoin pour eux d'exalter la terre ni le nationalisme. Voilà pourquoi ils utilisent des noms distincts de la notion de national : "*El puñal de Orion*", "*Calcomanias*", "*Naufragios*", "*El contador de estrelas*".

Ce débat conduit à d'autres questions, de différentes natures. Dans le domaine de la linguistique, Mário de Andrade réfléchit sur ce sujet encore bien d'actualité chez nous : le parler brésilien, cela étant, notre version de la langue portugaise. Il trace une comparaison avec le parler argentin qui, même chargé d'accent, montre de l'aisance à utiliser et à nommer sa langue comme *castillane*. Une fois de plus, le débat provoqué par Mário de Andrade met en exergue la confiance des Argentins en leur langue castillane, chargée en accents, par contraste avec l'inquiétude des Brésiliens dans leur recherche d'une diction nationale. La réflexion concernant l'utilisation littéraire des langues amène l'auteur à faire deux critiques envers un certain type de renouveau dans l'utilisation du portugais littéraire au Brésil, ce à quoi il réfute :

[...] le problème de brésilianiser le Brésil savant ne se résumait pas à sélectionner, amalgamer et styler les régionalismes *gaúchos*, *caipiras*, *prateios*, *nordestinos* et *tapuios*...tout ça n'était que la conséquence d'un problème beaucoup plus complexe qui englobait la culture nationale et toutes ses manifestations possibles...Or, cette inquiétude et la réaction qui s'ensuit n'existe pas dans la littérature moderniste argentine. Les Argentins ne

11 segurança dos argentinos.

prônent pas une manière de parler argentin, en lieu et place, ils se contentent de parler pour l'Argentine... Beaucoup ici demeurent de simples esclaves de la grammaire de Lisbonne. Parce qu'en fin de compte il ne suffit pas d'assaisonner les textes avec les épices d'un vocabulaire à la mode pour que le plat soit exquis. Cela demeure un simple plat. (Andrade, 1928, p. 9).¹²

Mário de Andrade conclut sa réflexion à propos de la langue et du langage littéraire avec l'affirmation suivante :

S'il est vrai que la différence non essentielle ni très caractéristique des conditions matérielles contribue à donner plus de calme aux Argentins et plus d'inquiétude pour notre peuple, il me semble que ces conditions ne suffisent pas à expliquer la différence à propos du même problème qui se manifeste dans les deux pays entre personnes qui partagent les mêmes idées. Cette différence est d'une autre nature. Elle se fonde sur le fait que nous possédons une psychologie différente (Andrade, 1928, p 9).¹³

A partir de ces comparaisons et des similitudes certaines dans les conditions historiques, morales, éthiques et matérielles entre les deux pays voisins, l'auteur en conclut que la psychologie de chaque nation est originale, propre, et donc distinctes.

277

12 [...]o problema de abrazeirar o Brasil culto não se resumia a selecionar, amalgamar e estilizar regionalismos gaúchos, caipiras, prateios, nordestinos e tapuios...tudo isso não era senão consequência dum problema muito mais complexo que compreendia a cultura nacional e todas as manifestações imagináveis dela... Ora, esta inquietação e consequente reação não existe na literatura modernista argentina. Os argentinos não campearam um jeito de falar argentino, em vez, se contentaram de falar para a Argentina....muitos por aqui continuam escravos pamonhas e servis da gramática de Lisboa. Porque afinal de contas não basta a gente condimentar a escriptura com especiarias de um modismo vocabular para que o prato seja tutu. Ele continua cozido e não tutu (Andrade, 1928, p. 9).

13 Si é verdade que a diferença não essencial nem muito característica de condições materiais concorre para dar maior calma para os argentinos e maior inquietude para a gente, me parece que essas condições não bastam para explicar a diferença com o mesmo problema que se manifesta nos dois países entre gentes de mesmo ideais. Essa diferença provém de mina mais profunda. Provem de possuirmos pysicologia diferente (Andrade, 1928, p 9).

Toujours dans la perspective de mettre en contraste les deux pays, ce qui parcourt tout le texte, notre auteur souligne des questions de géopolitique liées à l'importance économique, politique et émotionnelle de l'Amazonie pour le peuple brésilien et le peu d'importance ou quasi-absence de ces sentiments de la part du peuple voisin, dans la littérature et dans la culture argentine, en relation à la Patagonie. Cette discussion est fort intéressante, car elle soulève un débat, d'ordre politique, géographique, géopolitique et culturel, pertinent et central encore aujourd'hui pour les deux pays.

Les thèmes ici soulevés doivent être approfondis pour une meilleure compréhension des idées internationalistes de Mário de Andrade et sa vaste connaissance de sujets qui vont au-delà de la littérature, des arts et de la culture. Dans les articles publiés dans la presse, l'auteur propose un ample répertoire de thèmes, d'opinions, de suggestions et de connaissances sur d'autres pays, démontrant une profonde compétence peu commune aux intellectuels de cette période, entravés, particulièrement par le manque de communication entre les pays d'Amérique du Sud.

Eventail de thématiques en rapport avec les cultures des deux pays, l'article se termine pratiquement sans aborder la littérature moderniste argentine, comme l'était annoncé dans le titre, mais produit une réflexion comparatiste très précise entre le Brésil et le pays voisin en ce qui concerne les questions culturelles, littéraires et historiques. Le texte prend fin avec la promesse d'« entreprendre le répertoriage de la littérature moderniste argentine dans les prochains articles en passe d'être publiés, les dimanche suivants¹⁴ »

Avec cette promesse, il y a la certitude qu'il s'agit d'une

[...] étude qui ne bénéficiera personne. C'est un cher et honnête

14 “entrar numa enumeração da literatura modernista argentina, nos próximos artigos a serem publicados nos domingos seguintes” (Andrade, 1928, p. 11)

étendard, pour les Brésiliens, d'une littérature qui me paraît, sous plusieurs aspects, remarquable et digne d'être davantage connue ici (Andrade, 1928, p. 11).¹⁵

Notre essai, quant à lui, arrive à son terme avec la promesse et le souhait de travailler sur les autres articles publiés par Mário de Andrade, dans le *Diário Nacional de São Paulo*, ces quatre dimanches d'avril et mai 1928. Le travail de Mário de Andrade, lecteur de littérature argentine, se confond avec l'interprète du Brésil des essais et des romans. De cette façon, il mérite une lecture approfondie puisque, sans doute, il offre bien des pistes et ouvre bien des chemins dans la construction de ce dialogue "révolutionnaire", que préférerait Angel Rama, en voyant être mise côte à côte, la littérature hispanique et la brésilienne.

Traduction : Ivan Camus

279

RÉFÉRENCES

ANDRADE, Mário de Andrade. **Literatura Modernista Argentina I.** *Diário Nacional*, São Paulo, 22 de abril de 1928. Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

ANDRADE, Mário de Andrade. **Literatura Modernista Argentina II.** *Diário Nacional*, São Paulo, 29 de abril de 1928. Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

ANDRADE, Mário de Andrade. **Literatura Modernista Argentina III.** *Diário Nacional*, São Paulo, 13 de maio de 1928. Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

15 [...] estudo que não vai beneficiar a ninguém. É um carro estandarte honesto, para brasileiros, duma literatura que me parece, sob muitos aspectos notável e digna de ser mais conhecida aqui (Andrade, 1928, p. 11).

ANDRADE, Mário de Andrade. **Literatura Moderna Argentina**. Diário Nacional, São Paulo, 20 de maio de 1928. Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

ARTUNDO, Patricia (org). **Correspondência. Mário de Andrade & Escritores / artistas argentinos**. Trad. Gênese de Andrade. São Paulo: Editora da USP, Instituto de Estudos Brasileiros, 2013.

GREMEBESCKI, M. Helena, PORTO, Telê. **Leituras hispano-americanas de Mário de Andrade**. O Estado de São Paulo. Suplemento literário, a9, n.419, São Paulo, 27 de fevereiro, 1965.

PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. v. 3. São Paulo, Memorial; Campinas: Unicamp, 1995.

REIS, Livia. **Conversas ao Sul: ensaios sobre literatura e cultura latino-americana**. Niterói, EdUFF, 2009.

REIS, Livia (Org). **Uma suíte carioca: Alfonso Reyes e o Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

Une esthétique de Ferro : Lima Barreto et le projet moderniste d’effacement de la noirceur du « caractère national »

Luís Madureira¹

Cet essai se propose d’analyser une des deux brèves critiques publiées par Lima Barreto l’année de l’éclosion du mouvement moderniste à São Paulo et quelques mois avant son décès prématuré, le 1er novembre 1922. Diffusés dans les numéros d’août et de juillet du magazine hebdomadaire *Careta*, ces textes de l’écrivain carioca² rejettent catégoriquement le « futurisme ». Comme le signale Luiz Ruffato dans un article de décembre 2020, on a pensé pendant très longtemps, et à tort, que la date de publication du deuxième texte (« Estética do “Ferro” » [Esthétique du ‘Ferro’]) était 1907, soit 281 quinze ans avant la date correcte (Ruffato, 2020, p. 19). Le premier texte, intitulé « O futurismo » [Le futurisme], est beaucoup plus connu de la critique parce que Lima Barreto y manifeste sa « sincère antipathie contre le grotesque “futurisme” » (Lima Barreto, 2017b, p. 310), auquel il associe le nouveau projet esthétique des jeunes de São Paulo rattachés à la revue *Klaxon*. C’est donc sur le second texte, moins connu, que se penche le présent travail.

Dans sa biographie magistrale, Lilia Moritz Schwarcz qualifie de « dialogue de sourds » (2017, p. 456) le débat houleux entre Lima Barreto et les jeunes modernistes de São Paulo. Elle considère que Lima Barreto a perdu l’opportunité singulière d’entamer un « bel »

1 Professeur du Département d’études culturelles africaines (*African Cultural Studies*) et Directeur du Centre d’études africaines (*African Studies Program*) de l’Université de Wisconsin-Madison.

2 NDT : *carioca* : originaire de Rio de Janeiro.

et fructueux échange avec une génération émergente d'artistes qui partageait sans doute avec l'écrivain vétérinaire des « désirs similaires, ou du moins ressemblants » (p. 448).

Mais pour Rafael Cardoso, la critique véhémement de Lima Barreto à l'encontre du « futurisme » de São Paulo révélerait plutôt le ressentiment justifié d'un auteur afro-descendant talentueux, méprisé par l'*establishment* littéraire brésilien pendant toute sa vie. Jusqu'à la fin du siècle dernier, il a d'ailleurs été relégué au prémodernisme, une catégorie que Cardoso juge creuse et vide de sens (2021, p. 73).

282 Sans exclure ces deux perspectives qui invitent à la réflexion, nous pensons que la « confrontation aux conséquences graves » (Schwarcz, 2017, p. 19) entre Lima Barreto et les autoproclamés klaxistes³ fut moins une dispute évitable et lamentable entre écrivains apparentés – une querelle visiblement née d'un « jugement un peu rapide », voire « hâtif » de Lima Barreto sur le nouveau programme moderniste (Schwarcz, p. 451) – qu'une critique incisive, mais synoptique, de limitations et contradictions déjà perçues au début du mouvement, mais reconnues et examinées seulement plus tard.

Comme le montre très justement Ruffato, « Estética do “Ferro” » est une réaction impitoyable face à l'œuvre de l'écrivain moderniste lusitanien António Ferro, ancien éditeur de la revue *Orpheu*, la représentante célèbre et éphémère du modernisme portugais (2020, p. 19). Futur directeur du secrétariat général de propagande nationale pendant l'État nouveau salazariste et prétendu messenger de l'intellectualité portugaise, Ferro s'est rendu à Rio de Janeiro en mai 1922 pour donner une série de conférences sur l'art moderne, les femmes, la littérature et *l'art de bien mourir* (*A arte de*

3 NDT : *Klaxistas* en portugais. Les *Klaxistas* étaient un groupe formé autour de la revue *Klaxon*, qui se réunissait dans la rédaction de l'hebdomadaire. Pendant ses huit mois d'existence, *Klaxon* est devenu le véritable organisateur des activités du Modernisme.

bem morrer, Ferro, 1923). Ses activités ont été largement diffusées dans la presse de Rio de Janeiro et notamment dans l'hebdomadaire *Careta*, qui a publié des extraits de plusieurs de ses ouvrages récents (Saraiva, 2004, pp. 171-181). Guilherme de Almeida voyait en lui « le grand poète et écrivain portugais » ([1924], p. 17). L'autoproclamé avant-gardiste s'est ensuite rendu fin juillet à São Paulo, où il a été chaleureusement accueilli par les jeunes klaxistes qui ont publié *Nós* [Nous], le manifeste résolument élitiste et marinettien de Ferro, dans le troisième numéro de *Klaxon*. Quand la compagnie de théâtre Lucília Simões a joué⁴ la pièce *Mar Alto* [Haute mer] de Ferro, avec Simões et le dramaturge dans les rôles principaux, Lima Barreto était déjà décédé. D'après Ruffato, c'est précisément un exemplaire de ce numéro de la revue que Sérgio Buarque de Hollanda (le « représentant » de *Klaxon* dans la capitale) aurait offert à Lima Barreto pour qu'il tisse des commentaires (2021, p. 19). Et c'est ce même numéro qui serait à la base de ses considérations implacables sur le « futurisme » des klaxistes.

283

En raison de la proximité temporelle des deux publications (« *Estética do "Ferro"* a paru le 5 août, seulement deux semaines après « *O futurismo* »), la répudiation aussi caustique que catégorique du prétendu modernisme littéraire de Ferro reprend la substance et le style du texte antérieur.

Dans « *Estética do "Ferro"* », il est écrit :

Aujourd'hui apparaît un citoyen d'outre-mer qui se dit novateur et créateur d'une nouvelle école littéraire [...], l'école de « Ferro », qui vient nous enseigner une littérature « à travers des mers jamais naviguées auparavant » [...]. Je lis ses écrits et je cherche la nouveauté. Où est-elle ? Nulle part. [...] Il aurait mieux valu que pareil homme ... reste chez lui. [...] nous savions déjà tout ça, même si le Brésil est un pays d'indiens. (2017a, pp. 63-64)

4 À Rio de Janeiro en novembre et à São Paulo en décembre.

Et dans « O futurismo »,

Aujourd’hui [São Paulo] veut nous imposer comme découverte venant de lui... ledit « futurisme ». Nous connaissions déjà très bien l’existence d’une pareille folie, inventée par un certain M. Marinetti.⁵ (2017b, p. 310)

Le texte est donc bien « une deuxième attaque contre les “futuristes” » de São Paulo (Ruffato, 2020, p. 19). Même si elle est manifestement parodique, l’allusion sarcastique à la très célèbre *ottava rima* inaugurale de l’épopée de Camões donne un caractère colonial, voire colonialiste, à l’expédition triomphale de Ferro au Brésil. À la lumière de cette deuxième attaque de Lima Barreto contre le Modernisme de São Paulo, il convient de revoir la censure de Lilia Schwarcz sur la prétendue injustice qui qualifie les klaxistes, dans « O futurismo », de « simples diffuseurs de Marinetti et adaptateurs bon marché de modes venant de l’étranger » (p. 451). Si le groupe affirmait dans son premier numéro que « *Klaxon* n’est pas futuriste, *Klaxon* est klaxiste » (Redacção, 1992, p. 2), il employait souvent le terme, en dépit de « toute l’ambiguïté que cela représentait » (Schwarcz, 2017, p. 457). Quoi qu’il en soit, les échos marinettiens sont indéniables dans plusieurs des textes de la revue. Si l’on ajoute à cela l’enthousiasme un tant soit peu déplacé des klaxistes pour la médiocrité évidente de la prose de Ferro et pour la nature indubitablement fascisante de ses idées, l’observation de Lima Barreto sur des affinités incontournables entre le projet esthétique des modernistes de São Paulo et le « grotesque futurisme » de Marinetti (Lima Barreto, 2017b, p. 310) ne paraît pas si incongrue. Et plus loin dans son analyse de la dispute entre Lima Barreto et les éditeurs de *Klaxon*, Lilia Schwarcz admet que « la plaisanterie de l’auteur carioca, du moins à ce moment-là, n’avait rien de trompeuse ou de désinformée » (p. 457).

5 Citations traduites par nous.

Lima Barreto ne se basait pas sur un jugement précipité lorsqu'il parlait du contenu de la revue et d'une dette conceptuelle avec la « brutalité [et la] grossièreté » des discours esthétiques de Marinetti. Au contraire, il s'appuyait sur des données relativement solides. Plus de deux décennies après le déclenchement de cette fameuse polémique, Mário de Andrade a par exemple reconnu que « le mouvement moderniste était nettement aristocratique [...], avec son internationalisme moderniste [...] sa gratuité antipopulaire, son dogmatisme tout-puissant, c'était une aristocratie de l'esprit » (1942, pp. 28-29). Dans la mesure où le texte probablement consulté par Lima Barreto dans *Klaxon* était le manifeste de Ferro, son appréciation apparaît plus sagace que précipitée.

En dépit de ces coïncidences spécifiques entre le futurisme et *Klaxon*, les éditeurs de la revue ont répondu au premier texte de Lima Barreto en lui disant qu'il « confond[ait] [...] l'esprit d'actualité de *Klaxon* avec le futurisme italien » (Luzes, 1922a, p. 17). Pourtant, la place de choix octroyée au manifeste de Ferro remet en cause ce rejet catégorique. À titre d'exemple, le dédain marinettien qu'exprime un ego avant-gardiste surdimensionné pour la « foule [qui] sent les défunts » traverse le pamphlet de Ferro (Ferro, 1922, p. 1). Comme le deuxième⁶ manifeste de Marinetti, « Nós » s'achève sur une inexorable condamnation à mort d'une humanité dispensable : « Mourez, vous, [...] personne [...] embaumés ... retardataires, chancelants [...] Ô et cetera de la Vie » (Ferro, 1922, p. 2). Et les parallèles se multiplient au fur et à mesure que les deux textes sont lus côte à côte.

Dans un numéro du journal *O Século* datant du début de l'année 1922, Ferro a publié Gabriele D'annunzio e Eu [Gabriel D'Annunzio et moi], un reportage élogieux sur l'engouement fébrile pour le mercenaire-poète qui s'autoproclamait Duce (ou chef militaire) de la Régence italienne brève et proto-fasciste de Carnaro

6 Le titre français du deuxième manifeste de Marinetti est *Tuons le clair de lune !*

à Fiume (aujourd'hui Rijeka, en Croatie), en 1920. D'après un chercheur portugais, c'est de ce moment que date la sujétion abjecte de Ferro à l'autocratie messianique qui se retrouvera quelques années plus tard chez Mussolini, Primo de Rivera, Salazar et même Hitler (Victorino, 2016, p. 132). Néanmoins, la réception de Ferro par les modernistes de São Paulo a été quasi unanimement exubérante. Dans une version plus longue de ce travail, nous évoquons plusieurs exemples de cet accueil chaleureux. Citons simplement une brève information sur un dîner offert par les klaxistes à l'« auteur de cette adorable *Leviana* » : un des invités a dit en plaisantant : « São Paulo a besoin d'importer Ferro ! » (Luzes, 1922b, p. 14). Oswald de Andrade (dont le texte *Séraphin Grand-Pont*, avec sa structure fragmentaire, semble présenter des similitudes avec *Leviana*) déclare dans une « lettre ouverte » au futur panégyriste de Salazar, publiée dans la revue portugaise *Contemporânea* : « sans vous...nous [les modernistes de São Paulo] serions plus en retard » (286 *apud* Saraiva, 2004, p. 181). Au vu de ces différentes manifestations enthousiastes, les propos de Lima Barreto dans l'analyse d'un drame de l'auteur portugais Júlio Dantas (dont la première a eu lieu à Rio en 1918) apparaissent prophétiques : « C'est curieux l'engouement que notre peuple a pour certains auteurs portugais d'une médiocrité évidente, cachée sous un verbiage abondant, un bruit de phrase, mais qui ne suggèrent aucune idée, qui ne révèlent pas une âme » (2017c, pp. 123-124).

On l'a vu, Lilia Schwarcz considère comme infertile le débat acrimonieux entre Lima Barreto et les klaxistes à cause de la « confrontation » qui a empêché le premier d'identifier la proposition des avant-gardistes de São Paulo de reprendre les expressions culturelles des populations amérindiennes et afro-descendantes comme des « éléments fondamentaux et des sources d'inspiration » pour leurs projets littéraires (p. 447). Concrètement, Schwarcz décèle chez les klaxistes des préoccupations similaires à celles énoncées par Lima

Barreto dans son « manifeste » de 1921 (« Destino da literatura » [Avenir de la littérature]) ; dans ce manifeste, il plaide pour une production littéraire solidaire avec les « personnes modestes », orientée par les principes humanistes d'égalité et de fraternité (p. 448). Pourtant, de telles affinités sont difficilement perceptibles dans les premiers numéros de Klaxon. C'est pourquoi les raisons avancées par l'éminent biographe ne sont pas tant inexactes qu'anachroniques. L'effort des modernistes pour récupérer des cultures locales ne se réfère pas à la première phase du mouvement (la seule que Lima Barreto a connue), mais à la période post-1924, quand les revendications du Modernisme brésilien tendaient de plus en plus à être formulées en termes nationaux et nationalistes et prônaient la récupération du pouvoir créatif de cultures primitives qui, au contraire de ce qui se passe en Europe, « se mêlent à la vie quotidienne ou sont des réminiscences encore vivantes d'un passé récent (Antonio Candido, 2006, p. 127). Rappelons ici que Mário de Andrade affirma lui-même dans son bilan sur le mouvement publié en 1942 qu'« au début [...], l'esprit moderniste et ses modes ont été directement importés d'Europe » (1942, pp. 25-26).

287

Dans une lecture incisive d'un poème d'Oswald de Andrade, Roberto Schwarz affirme que la « présomption critique » (1987, p. 13), ou « interprétation triomphaliste du... retard socio-économique du Brésil que proposeront, par exemple, les programmes pau-brasil⁷ et anthropophagique (p. 37), « sont en quelque sorte un choix pour ne pas percevoir, ou plutôt oublier, ce que n'importe quel lecteur de romans naturalistes savait » (p. 27). Partant de là, nous pensons que Lima Barreto a identifié un effacement plus ou moins délibéré dans la répétition tardive de modes importées d'Europe par les « futuristes » de São Paulo. Pour lui, cette acceptation irréfléchie de

7 NDT : Mouvement artistique lancé en 1924, pendant la première phase du Modernisme, par Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral.

« vieilles modernités » (2017b, p. 310) venues d'ailleurs a conduit non seulement à volontaire de symétries flagrantes relatives à l'inégale modernisation brésilienne, mais aussi de la présence civique et des contributions indélébiles de multiples générations d'afro-brésiliens à la culture nationale.

Le souci constant de Lima Barreto pour cet effacement « racial » apparaît clairement dans cette subtile réprimande adressée à Ferro : « Nous savions déjà tout ça, même si le Brésil est un pays d'indiens et de nègres » (Lima Barreto, 2017a, p. 64). L'un des aspects les plus significatifs de la production littéraire de Lima Barreto est précisément la satire implacable du désir inébranlable d'induire une reconnaissance complaisante de l'Europe par la classe dominante du pays. Parmi les nombreux exemples possibles, il y a celui du roman *Numa e a ninfa* (1915). Le narrateur y présente les « Noirs » ou « la grande population de couleur » que possédait (et possède) le Brésil comme « source d'irritation » pour les gens « beaux », « propres » et « élégants » (1989a, p. 138). Mais ce que « ces esprits candides » oublient, c'est que « leur colère offusquait leurs compatriotes de couleur [parce que] cela voulait dire que ces derniers étaient la honte du Brésil et qu'ils devaient disparaître » (1989a, p. 139). En 1929, un des participants de la revue moderniste de Belo Horizonte, intitulée *Leite Criôlo* et reconnue pour sa valorisation de la « contribution culturelle » des Brésiliens de descendance africaine, déclare en effet : « ce que nous voulons, c'est effacer ce que [le Noir] a mis dans le caractère de la nationalité : l'âme imbibée d'alcool de canne à sucre qui perdure encore à notre grand regret » (Vivacqua, 2012, p. 86).

En décrivant le Brésil comme « un pays d'indiens et de nègres », Lima Barreto veut précisément montrer ce que cherchent à effacer les structures de pouvoir politique et intellectuel qui alimentent et soutiennent le mythe d'une « démocratie raciale ». Or, ce mythe masque un racisme à la fois refoulé et agressivement renié. Le versant plus ou moins occulte du projet moderniste dont parle

Lilia Schwarcz sur la réévaluation et la récupération de philosophies et de cultures amérindiennes et africaines, c'est l'absence notable d'artistes noirs et amérindiens dans les nombreux courants du Modernisme brésilien. De fait, la représentation de la subjectivité afro-brésilienne est assumée par une élite intellectuelle blanche – un phénomène qu'Alexandra Isfahani-Hammond caractérise à juste titre de *white negritude* (négritude blanche) (2009, p. 5).

Dans une note satirique de 1919 sur la production artistique du pays fictif Bruzundanga, Lima Barreto raconte l'histoire d'un poète brillant qui, malgré plusieurs publications de livres de poésie, meurt alcoolique et abandonné dans une des banlieues de la capitale (1956, p. 80). Selon « les gens importants » du pays, la marginalisation de cet auteur est due au fait qu'il est « un javanais (l'équivalent de notre mulâtre ici) » (p. 80). En contrepartie, les mêmes « gens sublimes » jugent « extraordinaire » un individu qui a débarqué à Bruzundanga, « qui se dit peintre et espagnol, que personne n'a jamais vu ni connu » et dont les tableaux exposés sont « de conception banale et d'une infantilité d'exécution lamentables » (p. 81). L'épisode semble présager la visite de Ferro au Brésil. De la même manière, la relégation du poète « javanais aux confins de la vie culturelle de la nation par la critique en vigueur évoque simultanément la marginalisation de Lima Barreto signalée par Rafael Cardoso et, comme l'explique avec justesse Lilia Schwarcz, l'intention des klaxistes de « diminuer l'autorité de l'écrivain carioca » en écrivant plusieurs fois « un certain M. Barreto » dans leur réponse cinglante (p. 455). La biographe en conclut que « les deux côtés ont lavé beaucoup de linge sale » (p. 456). Pour terminer cette discussion, voyons brièvement lequel des deux a finalement lavé la plus grande quantité de linge sale.

289

Publiée dans le numéro 4 de *Klaxon*, le début de la contre-attaque des klaxistes est empreint du ton belliqueux typique des manifestes marinettiens. Métaphoriquement « bien protégés » et équipés de « mitrailleuses chargées », les klaxistes attendent stoï-

quement l'agresseur présomptueux qui « a la prétention de [les] attaquer... en maniant une ancienne flamberge » (Luzes, 1922b, p. 17). La comparaison entre la mitrailleuse moderne (ou « futuriste ») et une épée du XVII^e siècle vise évidemment à saper le potentiel ironique de l'allusion de Lima Barreto au projet ambitieux de *Klaxon* de « révolutionner la littérature nationale et d'autres pays » avec de « vieilles nouveautés » (2017b, pp. 310-311). En outre, elle réitère la modernité radicale de *Klaxon* face à l'archaïsme vain du « certain M. Barreto » (Luzes, 1922b, p. 17).

C'est à partir de là que le texte des klaxistes touche, et même dépasse, les limites du racisme. Dans l'extrait suivant, les éditeurs de la revue déclarent : « Couleuvrine ? Voyons ! La flamberge est une épée très noble du passé. C'est un rasoir que porte l'attaquant... M. Lima Barreto, un écrivain de quartier, est sorti d'une des ruelles du quartier Saúde, de façon déloyale. Et c'est un balayage⁸ qu'il a cru nous infliger » (p. 17). Il s'agit d'un parfait exemple de nanoracisme au sens où l'entend Achille Mbembe : « Cette forme narcotique du préjugé de couleur qui s'exprime dans les gestes apparemment anodins [...] au détour [...] d'un obscur désir de stigmatiser, et surtout [...] de blesser, d'humilier, de souiller celui que l'on ne considère pas comme étant des nôtres » (Mbembe, 2015, p. 6). Réduire Lima Barreto à un simple « écrivain de quartier » et remplacer la « noble » flamberge par l'ignoble rasoir vise à remettre l'écrivain à sa place. Et cette place est résolument subalterne et racialisée avec l'allusion au Saúde, un des quartiers de la région de Rio de Janeiro surnommé Petite Afrique, et au balayage, un des mouvements emblématiques de la capoeira. L'objectif est explicite : il n'est pas seulement question de diminuer le prétentieux « écrivain de quartier » et de l'exclure du cercle magique des jeunes lettrés brillants qui connaissent bien

8 NDT: Allusion à un mouvement (en portugais, *rasteira*) pratiqué dans la capoeira, qui consiste à supprimer l'appui de l'adversaire en attrapant son pied puis en tirant pour le faire glisser.

Apollinaire, Blaise Cendrars et le réalisateur et critique Jean Epstein, il faut le rendre invisible.

Dans la préface de l'édition posthume de *Clara dos anjos* [Claire des anges], le dernier roman de Lima Barreto, Sérgio Buarque de Holanda indique que l'écrivain « n'a pas eu assez de forces pour vaincre, ou de subtilités pour cacher, à la manière de Machado, le stigmaté qui l'humiliait » (Holanda, 1956, p. 12). Lilia Schwarcz admet le choix malheureux du terme stigmaté et son lien inextricable avec les « déterminismes raciaux » d'une époque préalable (p. 460). Isaiás Caminha, le protagoniste « mulâtre » du premier roman de Lima Barreto, réfute implicitement la réflexion du célèbre historien sur les éventuelles motivations sous-jacentes à la révolte contre le racisme plus ou moins dissimulé qu'il a vécu et condamné inlassablement. En réaction au « fascicule d'une revue nationale » qui laissait entendre des « considérations défavorables vis-à-vis de la nature de l'intelligence des personnes de [sa] naissance » (Lima Barreto, 1989b, p. 12) et qui a suscité la rédaction de ses « souvenirs », Caminha dit que « la sentence générale qu'il tirait n'était pas en nous, dans notre chair et dans notre sang, mais en dehors de nous, dans la société qui nous entourait » (p. 13). Un bilan de la production prolixe et frénétique des modernistes de São Paulo ne nous permet pas de conclure qu'ils ont réussi à appréhender ce simple fait. S'il y a bien eu un « dialogue de sourds » (Schwarcz, 2017, p. 456), ce n'est pas Lima Barreto qui a refusé d'écouter.

291

RÉFÉRENCES

ALMEIDA, Guilherme de. Discurso pronunciado no Teatro Municipal de São Paulo em 12 de Setembro de 1922, *dans* FERRO, António. **A idade do jazz-band**, 2^e éd., Lisbonne, Portugal, [1924], pp. 15-25.

ANDRADE, Mário de. **O movimento modernista**. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1942.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.

CARDOSO, Rafael. **Modernity in Black and White : Art and Image, Race and Identity in Brazil, 1890-1945**. Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

FERRO, António. **A arte de bem morrer**. Rio de Janeiro, H. Antunes & Ca., 1923.

FERRO, António. « Nós », **Klaxon : mensario da arte moderna**, n. 3, 15 jul., 1922, pp. 1-2.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. « Prefácio » *dans* LIMA BARRETO. **Clara dos Anjos**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1956, pp. 9-19.

292 ISFAHANI-HAMMOND, Alexandra. **White Negritude : Race, Writing, and Brazilian Cultural Identity**. New York, Palgrave-MacMillan, 2009.

LIMA BARRETO. « Estética do 'ferro' » *dans* RESENDE, Beatriz (Org.). **Lima Barreto, Impressões de leitura e outros textos críticos**, São Paulo, Companhia das Letras, 2017a, pp. 63-64.

_____. « O futurismo », *dans* RESENDE, Beatriz (Org.). **Lima Barreto, Impressões de leitura e outros textos críticos**, São Paulo, Companhia das Letras, 2017b, pp. 310-311.

_____. **Numa e a ninfa**. Rio de Janeiro et Belo Horizonte, Livraria Garnier, 1989a.

_____. « Outras histórias dos Bruzundangas » *dans* BARBOSA, Francisco de Assis et al. (Org.). LIMA BARRETO. **Os Bruzundangas**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1956, pp. 78-88. Disponible sur http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/bruzundangas.pdf

_____. **Recordações do escrivo Isaiás Caminha**. Rio de Janeiro et Belo Horizonte, Livraria Garnier, 1989b.

_____. « Volta ao Camões » *dans* RESENDE, Beatriz (Org.). **Lima Barreto, Impressões de leitura e outros textos críticos**, São Paulo, Companhia

das Letras, 2017c, pp. 123-127.

LUZES e refrações. **Klaxon : mensario da arte moderna**, n. 4, 15 ago., 1922a, pp. 16-17.

LUZES e refrações. **Klaxon : mensario da arte moderna**, n. 5, 15 set., 1922b, pp. 14.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **I manifesti del futurismo**. Project Gutenberg eBook, 2009. Disponible sur <https://www.gutenberg.org/files/28144/28144-h/28144-h.htm>

MBEMBE, Achille. « Préface. Nanoracisme et puissance du vide », dans BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal & BOUBEKER, Ahmed. **Le grand repli**. Paris, La Découverte, 2015, pp. 5-11.

REDACÇÃO. Klaxon. *Klaxon : mensario da arte moderna*, n. 1, 15 maio 1922, pp-1-3.

RUFFATO, Luiz. « Lima Barreto contra os 'futuristas' ». **Rascunho**, dez. 2020, edição 248, pp. 18-19. Disponible sur <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/lima-barreto-contra-os-futuristas/>

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo português e modernismo brasileiro : subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas, SP, Editora UNICAMP, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto : Triste visionário**. São Paulo, Companhia das Letras, 2017. 293

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são ? Ensaios**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

VICTORINO, José Guilherme. « Do futurismo ao tradicionalismo : notas sobre o percurso singular de António Ferro » dans FERRO, Mafalda (Org.). **António Ferro : 120 anos depois : Actas**. Lisbonne, Texto Editora, 2016, pp. 123-153.

VIVACQUA, Achilles. « Criolo », dans MARTINS FILHO, Amílcar Vianna & CABRAL, Cleber Araújo (Orgs.). *1929. Leite Criolo. Belo Horizonte*. Belo Horizonte, Instituto Cultural Amílcar Martins, 2012, p. 86.

La modernité dissidente de Manoel Bomfim

Luiz Fernando Valente¹

Je commence par présenter quelques excuses (mais pas beaucoup !) pour glisser une certaine dose de scepticisme dans les célébrations du centenaire de la Semaine de l' Art Moderne. Tout en reconnaissant le rôle fondamental que la majorité des intellectuels liés à la Semaine ont eu dans le renouveau de l' art, de la littérature, de la musique et de la pensée sociale brésiliens pendant la première moitié du siècle dernier, je ne partage pas la vision héroïque de 22, hégémonique dans nos études littéraires et culturelles. En situant la Semaine de l' Art Moderne comme le point de départ du Modernisme brésilien, les histoires littéraires ont créé des termes au sens historique et critique douteux, comme le « pré-modernisme », un concept attribué à Alceu de Amoroso Lima (1893-1993) dans sa *Contribuição à história do modernismo* (1939) et repris par Alfredo Bosi (1936-2021) dans le volume V de son excellent panorama de la littérature brésilienne publié aux éditions Cultrix dans les années 60; « syncrétisme » et « transition », termes popularisés par Afrânio Coutinho (1911-2000) dans *A literatura no Brasil*, dans les années 50; ou « post-modernisme », terme en vogue pour nommer la pro-

¹ Professeur de la chaire de Littérature Brésilienne et Littérature Comparée à l' Université de Brown, aux Etats-Unis.

duction littéraire brésilienne à partir du milieu des années 40², bien que récemment cette terminologie a commencé à être utilisée en priorité comme la traduction en portugais de la «condition post-moderne», théorisée notamment par Jean-François Lyotard (1924-1998). Derrière toutes ces expressions, on trouve la prémisse selon laquelle le renouveau et la transformation qui ont eu lieu dans les décennies qui précèdent la Semaine seraient une préparation de 22 et ce qui suit, son prolongement.

La position hégémonique de la Semaine dans l'introduction d'une mentalité moderne au Brésil est critiquée depuis un certain temps par des intellectuels comme le regretté Renato Cordeiro Gomes, Eneida Leal Cunha, Beatriz Resende entre autres.³ Je m'inscris dans ce courant critique à partir du contraste existant entre *moderniste* et *moderne*. Je considère que la primauté de la mentalité moderne au Brésil ne revient pas à la Semaine qui, aux côtés des pionniers comme les deux Andrade, a réuni quelques artistes et penseurs de souche conservatrice : par exemple, le romancier et futur leader intégraliste⁴ Plínio Salgado (1895-1975), la pianiste classique Guiomar Novaes (1895-1979), qui régalaient son public avec ses interprétations virtuoses de Chopin et Debussy⁵, et même José

295

² «Le *post-modernisme* est généralement compris comme le *style esthétique* qui se développe durant la deuxième moitié du siècle en cours, même si parfois le terme apparaît comme synonyme de post-modernité». (Proença, 1988, p. 12).

³ Voir par exemple, les essais publiés dans les *Cuadernos de Literatura* 18.35 (2014), versions éditées des conférences présentées dans le cycle «*Depois do Modernismo*,» (Traduction : Après le Modernisme) organisé par le Département de Lettres de l'Université Catholique de Rio de Janeiro en 2012.

⁴ N.d.T. Plinio Salgado est devenu en 1932 le leader du mouvement intégraliste brésilien qui s'inspirait du fascisme mussolinien.

⁵ Ce n'est pas un hasard si deux jours après sa présentation au premier festival de la Semaine de l'Art Moderne, Guiomar Novaes, dans une lettre adressée au journal *O Estado de São Paulo* révèle son désaccord avec les propositions de organisateurs: «En vertu du caractère plutôt exclusif et

Pereira da Graça Aranha (1868-1931), traditionnellement considéré comme un des piliers du renouveau associé à la Semaine, dont le discours confus d'ouverture révèle un curieux mélange de néoplatonisme avec une apologie, vague et gratuite, de l'art moderne. Il est important de rappeler que, en fait, l'organisation de la Semaine elle-même a dépendu d'aides des grands latifundiaires du café (comme la famille Prado et Madame Olivia Guedes Penteado), piliers de la Vieille République⁶ déjà décadente et réfractaire à l'agitation en faveur d'un Brésil plus dynamique et moderne, incarnée par des événements comme les Dix-Huit du Fort⁷, la fondation du Parti Communiste Brésilien (tous deux la même année que la Semaine) et la Révolution de 1930. En 1922, la *modernité* avait déjà sa place dans l'intelligentsia brésilienne depuis le début du XX^e siècle. Dans leurs écrits, Lima Barreto (1881-1922) et João do Rio (1881-1921) incarnaient l'esprit moderne dans leur thématique et leur forme, comme le faisait Monteiro Lobato (1882-1948) – cet auteur moderne non seulement comme écrivain au style désinvolte mais

296

intolérant qu'a assumé la première fête de l'art moderne, réalisée durant la soirée du 13 de ce mois, au Théâtre Municipal, par rapport aux autres écoles musicales, dont je suis interprète et admiratrice, je ne peux m'empêcher d'exprimer ici mon désaccord avec ce mode de pensée. Je me suis sentie très mal à l'aise lors de la présentation au public de pièces satiriques de la musique de Chopin» (Martins, 1965, p. 68-69).

6 N.d.T. *Vieille République* est un terme courant pour désigner la première phase de la République brésilienne, de 1889 à 1930.

7 N.d.T La révolte des 18 du Fort a été un mouvement de révolte de militaires contre le président Epitacio Pessoa et le président élu Artur Bernardes le 5 juillet 1922, représentants des oligarchies alors au pouvoir.

Belisário Pena (1868-1939), Artur Neiva (1880-1943) et Miguel da Silva Pereira (1871-1918), pour qui le Brésil était un «immense hôpital»⁸, en d'autres termes, un patient qui pourrait être soigné par la science moderne, rejetaient la vision pessimiste, dominante jusqu'alors dans l'intelligentsia nationale, selon laquelle le pays était condamné à vivre à la traîne des pays développés en fonction de son climat tropical et du mélange des races.⁹¹⁰L'esprit moderne se manifestait aussi dans les sciences sociales, avec des penseurs comme Manuel Querino (1851-1923) et Manoel Bomfim (1868-1932); dans le milieu de l'édition, avec des publications d'énorme circulation comme *Fon-Fon* ou *Revista Feminina* et en urbanisme, comme le montre le projet de transformation de Rio de Janeiro sous la direction de Francisco Pereira Passos (1836-1913), pour citer quelques exemples. Même s'ils n'ont pas pris part au *Modernisme*, ces penseurs, écrivains, scientifiques et politiciens, avaient un projet *moderne* pour le Brésil bien avant 22 et, d'aucune manière, leurs réalisations peuvent être considérées seulement comme des préparatifs de l'irruption du mouvement moderniste.

297

8 Je fais référence au célèbre discours prononcé par Miguel Pereira en octobre 1916: « et bien que des milices s'organisent, que des légions prennent les armes, que se serrent les rangs autour du drapeau, il vaudrait mieux ne pas oublier dans cet élan d'enthousiasme que, en dehors de Rio ou de São Paulo, des capitales plus ou moins salubres et de quelques autres villes où la prévoyance a organisé l'hygiène, le Brésil est toujours un immense hôpital" (Pereira, 1922, p. 7).

9 « L'impact de ce discours l'a transformé en un acte fondateur d'un ample mouvement de l'opinion publique qui diagnostiquait la maladie comme le principal problème national et l'indifférence des élites comme la raison du peu qui était fait pour le résoudre. » (Hochman, 1998, p. 65-66).

10 N.d.T. le concept de « mélange des races » était à l'époque couramment utilisé au Brésil pour décrire le métissage alors très fréquent entre Blancs, Noirs et Indiens.

La fameuse conférence de Graça Aranha, intitulée «L'émotion esthétique dans l'art moderne»¹¹ est un parfait exemple de l'atavisme d'une mentalité traditionnelle de la Semaine. Espèce de Bernie Sanders de son époque, Graça Aranha était un diplomate et un écrivain respecté et bien vu par la nouvelle génération des artistes et des écrivains en fonction de ses positions soi-disant progressistes. Sa participation à la Semaine donnait une énorme crédibilité au projet moderniste. Néanmoins, un examen plus détaillé de son discours, historiquement plus souvent cité qu'analysé, révèle d'innombrables contradictions, dans un mélange désordonné et parfois déconcertant de progressisme et de conservatisme. Après une attaque véhémement aux supposés «retardataires» pour lesquels «l'art est toujours le Beau», vu «qu'aucun préjugé ne perturbe plus la conception de l'art que la Beauté», Graça Aranha va construire une surprenante défense de ce qu'il appelle «le mystère de l'art, insoluble en tout temps parce que l'art est éternel» par lequel, l'art, supposé «ineffable», va «nous arracher à l'Infini». Pour le conférencier, dont la vision critique est plus symboliste qu'à proprement parler moderniste, la fonction principale de l'art serait de nous conduire au «Tout (avec un T majuscule) universel» et donc à «l'essence des choses». En somme, Graça Aranha réduit l'esprit moderne à un vague subjectivisme :

298

Voici venue la grande énigme qui est de préciser les origines de la sensibilité dans l'art moderne. Ce suprême mouvement artistique se caractérise par le subjectivisme le plus libre et le plus fécond. C'est le résultat de l'extrême individualisme qui se déploie progressivement dans la vague du temps il y a presque deux siècles jusqu'à se répandre à notre époque, dont il est l'image dominante.

11 Les citations de la conférence sont issues du texte du discours disponible en ligne, et donc sans numération des pages, comme indiqué dans la bibliographie des œuvres citées.

La conférence se termine par une prise de position esthétique d'inspiration néo-platonique, bien éloignée donc du bréviaire des futuristes et des expressionnistes européens, dont se seraient inspirés les modernistes brésiliens :

La vie sera, enfin, vécue dans sa profonde réalité esthétique. L'Amour (avec un A majuscule) lui-même est une fonction de l'art parce qu'il réalise l'unité intégrale du Tout (avec un T majuscule) infini par la magie des formes de l'être aimé. Dans l'universalisme de l'art se trouve sa force et son éternité. Pour que nous soyons universels, faisons de toutes nos sensations des expressions esthétiques qui nous conduisent à l'unité cosmique tant attendue.

Essayer d'établir une continuité entre la conférence-manifeste de Graça Aranha qui inaugure la Semaine et l'avant-gardisme des modernistes tout au long des années 1920 me semble assez exagéré.

Médecin, biologiste avec une spécialisation à l'Institut Pasteur, sociologue et professeur, originaire de l'État de Sergipe¹², Manoel Bomfim (1868-1932) n'a pas participé à la Semaine de l'Art Moderne. 299 À ce moment-là, ses préoccupations étaient orientées vers l'enseignement public et concentrées sur son travail comme éducateur, en qualité de professeur et, éventuellement, de directeur de l'École Normale de Rio de Janeiro. Toute analyse de cette période ne peut, néanmoins, éviter de prendre en compte son œuvre vaste et variée dans laquelle transparait une mentalité moderne de grande ampleur et profondeur. Moderne, plus que simplement moderniste, Bomfim était, sur l'étroite scène intellectuelle brésilienne des trois premières décennies du siècle dernier, plus avant-gardiste que certains participants de la Semaine, comme Plinio Salgado, Graça Aranha ou Guiomar Novais. Bomfim a été un innovateur dont l'intelligence transformatrice se situait souvent à contre-courant de

12 N.d.T. Etat situé le long de l'océan atlantique dans le Nord-Est du Brésil.

son époque. Ses écrits surprenants, dans lesquels étaient anticipés certains concepts que nous associons à la théorie de la dépendance et à ce qui est appelé la pensée post-coloniale ainsi que sa notion culturelle et anti-biologique de la race¹³ préfiguraient beaucoup des idées qui seraient ensuite développées par la crème des intellectuels brésiliens pendant la première moitié du XX^e siècle comme Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), Gilberto Freyre (1900-1987), Paulo Prado (1869-1943) et Caio Prado, Jr (1907-1990), même si, parmi eux, seul Gilberto Freyre cite l'auteur du *Sergipe*.

300 Au contraire des autres auteurs, néanmoins, dès son premier grand livre *América Latina: males de origem*¹⁴ (1906), dans lequel il formule le théorème sur le Brésil qu'il tentera de prouver au cours de sa vie, Bomfim travaille avec le concept d'*origine* et pas simplement avec le concept de *fondation*. Ce faisant, il radicalise le traitement de la question coloniale. Pour Bomfim, il ne s'agit pas d'opposer l'Europe (métropole) à l'Amérique latine (colonie) mais de réfléchir aux interconnexions entre les colonisateurs et les colonisés. De cette manière, l'auteur remet en question la simple opposition entre le modèle et la copie. En rejetant l'exclusion des latino-américains par les Européens comme un «autre», Bomfim commence à insérer l'Amérique latine dans la civilisation occidentale, bien qu'en des termes différents de ceux utilisés par Joaquim Nabuco (1849-1910), pour qui l'Europe offrait des paramètres à suivre. Pour Bomfim, même si elle participe à la civilisation occidentale, l'Amérique latine est, en même temps, une victime de la colonisation européenne, une position dont l'ambiguïté est un des piliers de son approche :

13 Avant Gilberto Freyre, Bomfim considérait déjà que « la véritable science, celle qui se fait par l'observation précise et sans passion des faits, a déjà proclamé que la valeur actuelle des races est seulement une valeur culturelle » (Bomfim, 1997, p. 196).

14 N.d.T. *Amérique latine: les maux originels*.

Mais, dans notre cas, en participant directement à la civilisation occidentale, en lui appartenant, en relation directe, intime avec tous les autres peuples cultivés et étant en même temps parmi les plus en retard, et par conséquent parmi les plus faibles, nous sommes par la force des choses malheureux. Nous souffrons de tous les maux, des inconvénients et des pertes inévitables pour les pays cultivés, sans tirer les fruits de presque aucun des bénéfices avec lesquels le progrès a adouci la vie humaine. (Bomfim, 2005, p. 53)

En d'autres termes, c'est à partir de l'*interdépendance* historique entre l'Europe et l'Amérique latine que l'auteur va formuler le concept de *dépendance* moderne des Latino-américains vis-à-vis des Européens.

Il innove aussi par sa critique du récit historique officiel et son projet de réécrire l'histoire du Brésil en donnant la priorité aux événements considérés marginaux par rapport à l'histoire officielle, comme la Révolution de Pernambouc en 1817. Ainsi, Bomfim anticipe des idées qui seront ensuite théorisées par des penseurs comme 301
Walter Benjamin (1892-1940), ou mises en pratique brièvement dans les années 60 avec la révolutionnaire *Nouvelle histoire du Brésil*, développée dans l'Institut Supérieur des Études Brésiliennes (ISEB) par, entre autres, Joel Rufino dos Santos (1941-2015), Nelson Werneck Sodré (1911-1999) et Pedro Celso Uchôa Cavalcanti Neto (1936-...), et avortée par la dictature militaire. Enfin, ses théories sur le langage comme instrument de pensée et de communication précèdent, selon Wilson Martins (1921-2010), certains des concepts que nous associons aux structuralistes comme Roman Jakobson (1896-1982) et Claude Lévi-Strauss (1908-2009) (Martins, 1978, pp. 301-302)¹⁵. Selon Darcy Ribeiro (1922-1997), "Bomfim était un

15 « Si les intellectuels brésiliens de l'époque avaient compris l'importance et la signification du livre de Manuel (sic) Bomfim (*Pensar e dizer*; traduit ici par *Penser et dire*), le développement de notre pensée critique aurait été

penseur original, le plus grand que nous avons engendré» (Ribeiro, 1984, p. 48). Bomfim pourrait être qualifié, donc, de *moderniste dissident*,¹⁶ qui partage la mentalité moderne de la *Semaine*, tout en restant, néanmoins, indépendant du projet avant-gardiste conçu par le groupe de São Paulo.¹⁷

Une de ses préoccupations constantes - partagée avec le groupe moderniste mais, comme il en avait l'habitude, développée

complètement différent, car il consacrait son énergie à un type de préoccupations et ouvrait des perspectives qui, comme on l'a dit, se transformeront seulement en mode intellectuelle en pleine modernité (par l'influence de spécialistes étrangers qui, à leur tour, ne les ont comprises que récemment)». (Martins, 1978, p. 302).

16 J'utilise ici la définition de la dissidence proposée par le critique, membre du courant du New Historicism, Alan Sinfield: "Je définis la «dissidence» comme le refus d'un aspect du dominant sans préjugé du résultat. Ceci peut sembler une position plus fragile (que la «subversion»), mais je pense que c'est en réalité une posture plus robuste dans la mesure où elle établit un espace nécessairement ouvert pour une dispute continue, dans lequel, en certaines circonstances, le dominant perdra du terrain alors que, dans d'autres, le subordonné pourra difficilement maintenir sa position». ('Dissidence' I take to imply refusal of an aspect of the dominant, without prejudging the outcome. This may sound like a weaker claim [than 'subversion'], but I believe it is actually stronger insofar as it posits a field necessarily open to continuing contest, in which at some conjunctures the dominant will lose ground while at others the subordinate will scarcely maintain its position). (Sinfield, 1992, p. 49). Je développe ces questions de manière plus détaillée dans des essais publiés en 2016 et en 2018, inclus dans la bibliographie des travaux cités.

17 Avec son indépendance notoire et souvent polémique, Bomfim incarne la définition de l'intellectuel qui sera proposée par le grand géographe brésilien Milton Santos (1926-2001) des décennies plus tard, dans une variante de la notion de dissidence exposée plus haut. Selon Santos, «l'intellectuel existe pour créer le malaise, c'est son rôle. Et il doit être assez fort seul pour continuer à exercer ce rôle. Il n'y a pas de pays qui a plus besoin de véritables intellectuels, dans le sens que j'ai donnée à ce terme, que le Brésil» (cité par Menezes, <https://www.linkedin.com/pulse/o-desbravador-de-espa%C3%A7os-davison-rego-menezes/?originalSubdomain=pt.>).

en suivant ses propres pistes, souvent polémiques- était la formation de la conscience nationale dont Bomfim identifie les origines dans sa brillante réévaluation du Romantisme brésilien, développée dans la seconde partie de *O Brasil nação: realidade da soberania brasileira* (*Le Brésil comme nation : la réalité de la souveraineté brésilienne*). En combinant une approche sociologique de la fonction critique et transformatrice de la littérature¹⁸ avec un jugement esthétique de grande précision (comme, par exemple, sa lecture convaincante de Junqueira Freire (1832-1855) comme « le plus moderne de nos grands lyriques » (Bomfim, 1996, p. 302), l'auteur définit les poètes romantiques comme les « représentants légitimes

18 Je me réfère à la position de l'historien et critique Dominick LaCapra dont les textes culturellement importants maintiennent une relation critique et transformatrice avec les contextes dans lesquels ils sont produits. Dans toute sa vaste œuvre, LaCapra s'oppose aux pratiques réalistes tant dans l'historiographie que dans la critique littéraire, qui a tendance à voir les textes comme de simples représentations de leurs contextes. Remettant en question la relation entre texte et contexte, LaCapra insiste sur la nécessité de penser les textes au-delà de leur fonction documentaire privilégiée pour les historiens et les critiques, valorisant au contraire, leurs fonctions critiques et, potentiellement transformatrice. Voir par exemple, *l'introduction de History, Politics & the Novel* (LaCapra, 1987, p. 4).

d'un génie national¹⁹ déjà différencié»²⁰ (Bomfim, 1996, p. 293). Ces derniers se seraient révoltés, d'un mode révolutionnaire «contre le sort d'une patrie rabaissée, condamnée par un destin cruel à être le dépotoir de dirigeants mesquins.» (Bomfim, 1996, p. 294) et, de cette manière, ils ont influencé «la dissolution des institutions sur lesquelles repose le régime en question – l'esclavage et la monarchie» (Bomfim, 1996, p. 293).²¹ Selon Bomfim, les poètes romantiques dont les idées - inscrites dans l'œuvre de Castro Alves- «ont jeté les bases d'un nouveau Brésil» (Bomfim, 1996, p. 294), auraient «plus d'importance, infiniment plus que tout le bavardage des politiciens du second empire à la veille de l'instauration de la République». (Bomfim, 1996, p. 296).

19 Dans l' « Introduction » de *O Brasil na América: características da formação brasileira* (traduit ici par: *Le Brésil en Amérique: caractéristiques de la formation brésilienne*), Bomfim avait déjà défini ce qu'il considérait être «le génie brésilien», caractérisé par un hybridisme inhabituel, «synthèse dans laquelle se perfectionnent les traditions combinées (...) réellement constantes dans la formation brésilienne et qui lui donnent sa personnalité. Citons Bomfim: «Tels orateurs se demandent s'il serait possible que les traditions se rencontrent, tout en restant imperméables les unes des aux autres, sans réciprocité des influx, sans conséquences dans la vie sociale et intellectuelle qui a provoqué cette rencontre. En fait, au lieu de cela, nous le savons tous: plus que les sangs, les traditions se mélangent dès que des races différentes se rencontrent. Les qualités de l'esprit se combinent entre elles et leurs manifestations respectives se complètent, dans une expression vivement neuve et originale. (Bomfim, 1997, p. 36).

304

20 N.d.T. Le génie national «différencié» évoque l'idée d'un génie brésilien qui s'émancipe de l'héritage culturel portugais.

21 Ici, Bomfim exprime une nouvelle fois son mépris pour la Maison Royale de Bragança que l'auteur pointe comme l'incarnation du « parasitisme » engendré par le système mercantile, résultat d'une attitude prédatrice qui dégrade le «génie portugais » (que Bomfim associe avec la Maison de Avis, supposée héroïque) et dégrade le «corps» brésilien. Le concept de parasitisme, indispensable pour comprendre la pensée de Bomfim, est développé à partir de son premier grand livre, *América Latina: males de origem*, et traverse toute son œuvre au cours des deux décennies et demie suivantes..

Bomfim a aussi été un pionnier de la littérature scolaire brésilienne, principalement par son livre *Através do Brasil* (1910), écrit à quatre mains avec Olavo Bilac (1865-1918). Empreint d'une vision moderne, cet ouvrage pionnier remettait en question les paramètres de l'éducation orientée vers la formation des élites, selon la pratique positiviste-républicaine, soutenue par la « république du café au lait »²², mais rejetée par Bomfim, avec son dégoût persistant du positivisme et son engagement en faveur de l'éducation populaire et universelle. Dans ce livre, dont les protagonistes sont les frères Carlos et Alfredo qui parcourent diverses régions du Brésil, le côté formel et artificiel des manuels portugais est remplacé par un texte plus décontracté et dynamique, adressé aux étudiants brésiliens qui, en le lisant, vont étudier la géographie et la diversité culturelle du pays. Ce livre se situe dans la même ligne que les futures œuvres modernistes comme les livres de Mário de Andrade le *Clã do jabuti*²³ (1927) et *Macounãima*²⁴ (1928) et il anticipe le projet de création d'une littérature infantile nationale que Monteiro Lobato, un autre auteur moderne sans être moderniste, développera au cours des décennies suivantes. Selon Marisa Lajolo, «la biographie des deux auteurs (Bomfim et Bilac) montre le profil de deux intellectuels engagés en faveur d'un projet d'éducation moderne» (Lajolo, 2000, p. 19). De fait, autant Bomfim que Bilac avaient déjà, avant *Através do Brasil*, publié d'importantes œuvres didactiques.

305

Il est important de souligner que Bilac a été injustement affublé d'une image de «parnassien fade», pour citer le vers du poème satirique «Os Sapos» («les crapauds») de Manuel Bandeira, déclamé la seconde soirée de la Semaine sous les huées d'un public

22 N.d.T. La «république du café au lait» désigne l'alliance politique dominante durant les premières décennies de la République qui unissait les oligarchies du «café» (les producteurs de café de l'État de São Paulo) et du «lait» (les éleveurs du Minas-Gerais).

23 N.d.T. Titre original non traduit en français

24 N.d.T. Titre de la version française du livre

plus provincial que moderne. Comme Bomfim, il a été un intellectuel aux idées novatrices pour son époque, en défendant notamment le service militaire obligatoire. Journaliste politique combattif -étant même poursuivi par le président autoritaire Floriano Peixoto- il est l'auteur d'une œuvre poétique importante qui inclut, par exemple, une poésie érotique de grande qualité, largement inconnue du public qui, dans la foulée d'un modernisme hégémonique, «ne l'a pas lue et ne l'a pas aimée».

En mythifiant la Semaine, certains modernistes ont jeté les bases de sa survalorisation, comme l'a fait, de manière très exagérée, Patricia Galvão, surnommée «Pagu», en suggérant que «22 est un jalon révolutionnaire (...) 1922, ce sont les dix jours qui ont renversé le monde dans la littérature brésilienne» (Galvão, 1948, citée par Jackson, 2021, p. 59). Au fil des ans, la position hégémonique occupée par la Semaine de l'Art Moderne dans l'histoire littéraire et culturelle brésilienne continue à rendre difficile une évaluation impartiale de la contribution, pour l'introduction d'une mentalité moderne au Brésil, d'un nombre considérable d'écrivains, d'artistes et de penseurs qui ont précédé ou n'ont pas participé au mouvement moderniste. Il ne s'agit pas de minimiser l'importance de 22 et des années suivantes dans le développement de la littérature, de la musique, de l'art et de la pensée sociale brésiliens durant le siècle dernier, ni de dénigrer les œuvres produites par les premiers modernistes, même si Mário de Andrade lui-même a exposé ses doutes quant aux succès du mouvement : «le mouvement moderniste, éminemment critique par nature, semblait impliquer une grande évolution postérieure de la culture, mais elle n'a pas eu lieu» (Andrade, 1962, p. 29). Néanmoins, une analyse plus précise montrera pas seulement que tous les modernistes n'étaient pas si modernes que cela, mais aussi que nombreux de ceux qui n'ont pas été modernistes étaient étonnamment modernes.

Traduction : Christian Dutilleux

RÉFÉRENCES

ANDRADE, Mário. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.

BILAC, Olavo e Manoel Bomfim. **Através do Brasil**. org. Marisa Lajolo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOMFIM, Manoel. **América Latina: males de origem**. [1905] Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

BOMFIM, Manoel. **O Brasil na América: caracterização da formação brasileira**. [1929] 2 ed. Rio: Topbooks, 1997.

BOMFIM, Manoel. **O Brasil nação: realidade da soberania brasileira**. [1931] 2^a ed. Rio: Topbooks, 1996.

BOSI, Alfredo. **A literatura brasileira: o pré-modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1966.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. vol. IV. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969.

CUADERNOS DE LITERATURA 18.35. Bogotá: Universidad Javeriana, 2014.

GRAÇA ARANHA, José Pereira da. **A emoção estética na arte moderna**. Discours d'ouverture de la Semaine d'Art Moderne de 1922. <https://aterraeredonda.com.br/a-emocao-estetica-na-arte-moderna>. consulté le 12/5/2022.

HOCHMAN, Gilberto. **A era do saneamento: as bases da política de Saúde Pública no Brasil**. São Paulo, HUCITEC, 1998.

JACKSON, K. David. **Cannibal Angels: Transatlantic Modernism and the Brazilian Avant-Garde**. Oxford: Peter Lang, 2021.

LaCAPRA, Dominick. **History, Politics & the Novel**. Ithaca: Cornell U Press, 1987.

LIMA, Alceu Amoroso. **Contribuição à história do modernismo: o premodernismo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

LYOTARD, Jean-François. **La Condition postmoderne**. Paris: Minuit, 1979.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. vol. VI. São Paulo: Cultrix, 1978.

MARTINS, Wilson. **A literatura brasileira: o modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1965.

MENEZES, Davison. **O desbravador de espaços**. <https://www.linkedin.com/pulse/o-desbravador-de-esp%C3%A7os-davison-rego-menezes/?originalSubdomain=pt>. Acessado em 1/5/2022.

PEREIRA, Miguel da Silva, “O Brasil é ainda um imenso hospital.” *Revista de Medicina: órgão do Centro Acadêmico Oswaldo Cruz / Faculdade de Medicina e Cirurgia de São Paulo*, v. 2, n. 21, p. 3-7.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Darcy. “Manoel Bomfim, antropólogo”. *Revista do Brasil*, 1.2 (1984), pp. 48-54.

SINFIELD, Alan. **Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading**. Berkeley: University of California Press, 1992.

VALENTE, Luiz Fernando. “A dissidência e as ciências humanas críticas”. In: DINIZ, Júlio César Valladão e SCHØLLHAMMER, Karl Erik, orgs. **Humanidades em questão: abordagens e discussões**. Rio de Janeiro:

308 Editora da PUC-Rio, 2018. p. 146-161.

VALENTE, Luiz Fernando. “Crítica e dissidência”. In: **Literatura e artes na crítica Contemporânea**. In: SCHØLLHAMMER, Karl Erik, SIMONI, Mariana, OLINTO, Heidrun Krieger, orgs. Rio de Janeiro: Editora da PUC-Rio, 2016. p. 179-193.

Mário de Andrade et le Modernisme du Paraná¹, les années 1920

Marcos Antonio de Moraes²

Contre le futurisme

Le manifeste futuriste, dont F.-T Marinetti est le mentor, a été publié, pour la première fois, dans *Le Figaro* français du 20 février 1909. Le document polémique rejetait la tradition esthétique, définie par l'expression « immobilité de pensée », et valorisait la vibrante expérience urbaine du XX^{ème} siècle, la « beauté de la vitesse », proclamant « l'amour danger », la glorification de la guerre, le « mépris de la femme » et la destruction des musées et des bibliothèques. Le 309 journal parisien, en publiant cet article programmatique, se protégeait des accusations, attribuant au signataire « toute la responsabilité de ses idées singulièrement audacieuses et d'une exagération fréquemment injuste envers des choses éminemment respectables et, heureusement, respectées de tous » (Marinetti, [1909]1986, p. 85).

Le manifeste, telle une mèche de poudre allumée, a établi une rupture dans le champ artistique et il a parcouru le monde. À Curitiba, il est arrivé rapidement et a déclenché des réactions dans la presse. Le *Diário da Tarde*³, qui se targuait d'être le « Journal

1 Ndt. Le Paraná est l'un des 26 états du Brésil, situé dans la région sud du pays. Sa capitale est la ville de Curitiba.

2 Institut d'Études Brésiliennes, Université de São Paulo, boursier de *Productivité en Recherche CNPq*.

3 NdT : *Diário da tarde* - Journal de l'après-midi - a été un quotidien de grande distribution entre 1899 et 1983 au Paraná.

de plus grande distribution du Paraná », dans son édition du 25 mai 1909, reproduisait en première page une traduction des onze propositions que comptait la déclaration de principe futuriste. Le rédacteur du journal, adoptant une attitude prudente envers le sujet, proposait aux lecteurs, « à titre de curiosité, le manifeste enthousiaste et révolutionnaire avec lequel la nouvelle meute littéraire se présente au monde intellectuel ». Il note aussi que « les auteurs » de ce texte « violent et incendiaire » disaient avoir fondé le futurisme « pour libérer l'Italie de la « gangrène » des professeurs, archéologues, cicérones et antiquaires. » Cependant, cet article n'avait pas été le premier sur le sujet et le chroniqueur se souvient que le journal s'était déjà intéressé « il y a longtemps, à cette nouvelle école littéraire fondée par la revue Internationale de Poésie de Milan⁴. »

310 Le *Diário da Tarde* a alimenté l'aversion aux avant-gardes européennes. En février 1921, dans la colonne *Penseroso*, le poète brésilien-allemand Ernesto Niemeyer, né à Joinville⁵ en 1863, se penchait sur « la Poésie et l'Art ». Désirant voir la poésie être « vénérée comme un culte religieux », il s'effarait devant « l'abus le plus effréné du plus divin des arts ». Il interprète la réalité de la création de son époque : « une onde effroyable de décadence sévit dans les arts de la vieille Europe ». Pour lui, « les arts sont devenus de vulgaires emplois de gagne-pain » de la « grande masse » alors qu'ils ne devraient être réservés qu'aux « génies prédestinés ». Ces « intrus dans le temple de l'art » se montraient « incapables de créer le beau ». Dans la vision du critique puriste, s'appuyant sur Madame de Staël et sur l'illuministe Lessing, les artistes égarés

4 Le futurisme. *Diário da Tarde*, Curitiba, 20 mai 1909, p. 1. Tous les périodiques cités dans cet article ont été consultés au moyen de Hemeroteca Digital : <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. La transcription des textes des périodiques et des lettres cités dans l'article a été effectuée en respectant la norme grammaticale en vigueur.

5 NdT : Ville brésilienne de l'état de Santa Catarina, située également dans la partie sud du pays.

« déclarent caduques les règles sévères de la belle création, écrivent sans astreinte, peignent sans perspective et sans proportions des formes, font de la musique comme des débutants et appellent cela « expressionnisme », « futurisme » et autres dénominations stupides. Et, pour lui, « une poésie de cette école n'ordonne pas les mots avec bon sens afin d'exprimer une belle pensée ou de décrire un fait, non, elle est un mélange de vocables et d'exclamations sans relation, la parole titubante d'un idiot ». Et, en exprimant un total découragement face à l'expression artistique dont il était témoin, il jugeait qu'il serait « meilleur d'enterrer tout l'art d'un seul coup » (Niemeyer, 1921, p. 2).

Le même quotidien, le 13 octobre, dans ses « Notes d'Art », alertait que le « délire artistique » avait aussi « attaqué la musique ». Paris, selon le journaliste, propageait une « période grotesque », en donnant leur chance aux nouvelles voies artistiques (« qui se terminent toutes en isme ») et littéraires extravagantes. Dans le domaine de la peinture, Matisse, Picasso, Braque et quelques autres signaient « un palimpseste de fous ». La musique, à son tour, avait aussi été pervertie par le futurisme. Au Théâtre des Champs-Élysées, informait le journal, un orchestre inhabituel, dirigé par le compositeur italien A. Russolo, montait sur la scène et était commenté par le propre « kapo » de la nouvelle école. Vingt-neuf « engins bruyants » et sonores s'associaient à un « orchestre banal » pour obtenir « une plus grande sonorité ». Le journal fait part de l'indignation du public, réagissant par « des cris de protestation entrecoupés de rires », des imprécations et désirant la défense d'une autre esthétique, « l'art français ».⁶

Dans d'autres périodiques du Paraná, durant les années 1910, le terme « futuriste » était communément lié au comique. En octobre 1913, dans la colonne Vie sociale de *A República* (organe du Parti

⁶ Un orchestre futuriste (Colonne Notes d'Art). *Diário da Tarde*, Curitiba, 13 octobre 1921, p. 4.

Républicain du Paraná), le chroniqueur regrette : « nous avons un art futuriste : maintenant nous avons... une cuisine futuriste ». Il discréditait les innovations d'un groupe français qui avait publié un manifeste dénonçant le nombre restreint et la « médiocre uniformité » des plats traditionnellement offerts « il y a quatre cents ans ». L'article du journal s'amuse : « Il est définitivement interdit aux futuristes d'utiliser les anciens condiments tels que le persil, l'oignon, la cannelle, le clou de girofle etc. qui sont remplacés par : l'eau de rose, l'héliotrope, la violette, les essences de verveine, le foin etc. ». Il continue, ironique : Il est possible que le futurisme arrive à se développer et que les plats actuels, que nous jugeons de goût horrible, arrivent à être appréciés ».⁷

312 En janvier 1915, dans le même journal, la polémique entretenue par Clément Ritz, dans une série d'articles, propose quelques vers d'un poème – « (Oh ma fierté, ton impiété, affole-la ! / la certitude que tu es un roi dans une pauvre auberge) » – afin de le discréditer, le corrélant à l'expérimentation futuriste : « Que serait donc ce que cette fierté a déclamé ? Cette parenthèse est incompréhensible, on dirait une écriture en « langue-fesses⁸ ». Avez-vous compris le (...) ? (Interrompez)-moi si je n'en ai rien pigé. Si ceci n'est pas du futurisme, c'est quelque chose de semblable ». (Ritz, 1915, p. 1).

Dans ce contexte de compréhension erronée du futurisme, nous comprenons le sens attribué à la première revue moderniste publiée à São Paulo, trois mois après la Semaine d'Art Moderne, réalisée au Théâtre Municipal de São Paulo, en février 1922. O *Comércio*

⁷ La cuisine futuriste (Colonne Vie sociale). A *República*, Curitiba, 5 septembre 1913, p. 3.

⁸ NdT. En portugais : língua (langue) bunda (fesse ou arrière-train). Il s'agit d'une expression péjorative du portugais du Brésil, d'origine africaine, pour désigner la langue portugaise parlée par la majorité de la population avec le sens de "langue ordinaire", "langue de niveau basique".

do Paraná,⁹ dans son édition du 21 mai 1922, dans le coin supérieur de sa dernière page, publie une note sommaire : « São Paulo, 20. Il est apparu dans la capitale une revue futuriste dénommée *Klaxon* ». ¹⁰

En 1923, dans *O dia*, « quotidien illustré, politique, social, économique et informatif », J. M. a enflammé les idées de l'esthétique de Marinetti. Le 13 juillet, dans la rubrique « La Note de São Paulo », il présente Antonio Constantino, « rédacteur du *Comércio da Franca* », adepte de la littérature régionaliste qui cherchait à valoriser la campagne (« tellement mal vue et ridiculisée » par Monteiro Lobato), et transcrit l'un de ses récits, « O caboclo¹¹ ». En informant que l'auteur aurait un livre en préparation, « contes (...) à la mode ancienne, sans les folies du futurisme », folies qui viseraient « principalement, la torture de la forme », il présage « un succès et une révélation ». En fin de compte, ce jeune homme n'étant pas « un cabotin, ni un contestataire, comme les « futuristes », (...) il a du talent, il travaille et il doit vaincre... » (J.M. 1923, p. 2). Le chroniqueur invalide les avant-gardistes dès le premier paragraphe de « La Note de São Paulo », le 31 juillet, pour valoriser l'œuvre d'Alberto Souza sur les « *Andradas da Independência*¹² » : « Au milieu d'une grande quincaillerie futuriste qui gâche tellement de papier et d'activité digne d'une meilleure utilisation (typographes, réviseurs, libraires etc.), apparaît de temps en temps, grâce aux Dieux, un livre de valeur » (J.M. 1923, p. 2). Le 21 août, dans la même colonne, il

313

9 NdT : *Comércio do Paraná*, journal quotidien de grande diffusion dans l'état du Paraná.

10 Klaxon. *Comércio do Paraná*, Curitiba, 21 mai 1922, p. 4.

11 NdT Dénomination générique attribuée à un descendant d'indigène métisse ou d'ethnie inconnue.

12 NdT Les « *Andradas de l'indépendance* » sont les frères José Bonifácio de **Andrada** e Silva, le patriarche de l'Indépendance, Martim Francisco Ribeiro de **Andrada** et Antônio Carlos Ribeiro de **Andrada** e Silva, dont l'action a été décisive pour que le Brésil conquière l'autonomie politique et administrative.

a trouvé étrange que Cândido Motta Filho, « un futuriste » (qui, en tant que tel, « ne trouve bon que ce que les futuristes écrivent (y compris lui-même) alors qu'ils ne sont qu'une demi-douzaine de génies, dirigés par le Pape du futurisme, D. Menotti) » ait valorisé *Vultos do passado paulista* de l'historien du Paraná Ermelino Leão (J.M. 13 juillet 1923, p.2).

Le 1^{er} août, J.M. discréditait, une fois de plus, avec son habituelle aigreur, le « futurisme », en traitant du projet de loi fédérale qui pourrait considérer « d'utilité publique » les Académies de Lettres du Minas Gerais, du Paraná et de São Paulo.¹³ Il reprend une tentative avortée d'organisation académique de l'état de São Paulo, dix ans auparavant, réunissant des gens de mérite et des « nullités », qu'il comparait à « des – presque – crétins comme les actuels futuristes ». Il craignait l'entrée de « fous » dans les institutions projetées, tout comme celle d'hommes et de femmes politiques profitant et abusant des budgets gouvernementaux. Il reprend dans « Futurisme, passéisme et dispute. Un nouvel asile », l'histoire du mouvement moderniste, qui était liée au futurisme :

Les lecteurs de *O Dia* doivent certainement connaître l'origine de ce mouvement : il y a un an et quelque, un groupe d'intellectuels idiots a décidé de créer ici « l'école futuriste » et il l'a fait de manière scandaleuse, disputant et ridiculisant les « passéistes », parmi lesquels des noms reconnus dans le domaine des Lettres de notre patrie. Ils en sont arrivés à organiser une désopilante Semaine d'Art Moderne au Théâtre Municipal, méritant le plus formidable et bruyant tollé que l'on n'ait jamais connu ces derniers temps.

Un « futuriste », Monsieur Mário de Andrade, a eu le courage d'écrire et de faire publier un livre de vers : *Paulicéia desvairada*¹⁴, qui n'est rien moins qu'un répertoire de sottises irritantes.

13 NdT : trois des vingt-six états fédérés du Brésil.

14 NdT : ouvrage qui a lancé les bases esthétiques du Modernisme brésilien. « Paulicéia » est un nom donné à la ville de São Paulo qui connaissait,

Lisez, Messieurs, ces vers et dites-moi ensuite, s'il vous plaît, si l'auteur ne mérite pas une camisole de force :

Nocturne

Lumières de Cambuci par des nuits de crime...

Chaleur ! Et les nuages bas, très gros,

Faits de corps de papillons,

Susurrant sur l'épiderme des arbres.

Dansent les tramways comme un feu d'artifice

Faisant des claquettes sur les rails

Crachant un orifice dans la sombre couleur de la chaux

Pom'deterregrilléôfourrrrrrr !¹⁵

Le chroniqueur, ayant en mains, à ce qu'il semble, le volume de vers publiés en 1922 par la Casa Mayença de São Paulo, avec une couverture revêtue d'un déguisement d'Arlequin, aura fait la sourde oreille aux propos de Mário de Andrade, dans la « Préface très intéressante » de l'œuvre :

Je ne suis pas futuriste (de Marinetti). Je le dis et je le répète. J'ai des points communs avec le futurisme. Oswald de Andrade, en me traitant de futuriste, s'est trompé. C'est de ma faute. Je con-

315

à l'époque, de grands changements, et devenait plus urbaine et moins rurale. « Desvairada » signifie « chaotique », « pleine de conflits ». De par son titre, cet ouvrage rompt avec les normes établies et annonce un art moderne conflictuel.

15 J.M. Futurisme, passéisme et lutte. Un nouvel asile (Colonne « La Note de São Paulo »). *O Dia*, Curitiba, 21 août 1923, p. 2. Dans cette chronique de presse, le 23 novembre, « Futurisme et les jours fériés », le journaliste revient à la charge : « Je me suis promis, par précaution naturelle, dès que la loi contre la presse a été approuvée, de ne plus faire de référence aux fameux « futuristes », cette pléiade de cabotins qui maltraite la grammaire, les hommes célèbres et les gens bien.// Ceci parce que, me connaissant bien, je savais par avance que je ne pourrais pas avoir un langage pacifique, car ces « futuristes » feraient perdre la tête à un... curé de pierre ! » (p. 2)

naissais l'existence de l'article et je l'ai laissé sortir. Le scandale a été si grand que j'ai désiré la mort du monde. J'étais vaniteux. J'ai voulu sortir de l'obscurité. Aujourd'hui, je suis fier. Cela ne me pèserait pas de retourner dans l'obscurité. J'ai pensé qu'ils parleraient de mes idées (qui ne sont pas les miennes) : Ils ont discuté de mes intentions. Maintenant je ne me tais plus.

En développant sa théorisation, le poète moderniste fait une lecture critique de la production de la figure de proue du mouvement littéraire futuriste, discernant ses contributions et les fragilités de sa proposition esthétique : « Marinetti a été important quand il a redécouvert le pouvoir suggestif, associatif, symbolique, universel, musical de la parole libre. D'ailleurs : vieille comme Adam. Marinetti s'est trompé : il a fait d'elle un système. Ce n'est qu'un auxiliaire extrêmement puissant » (Andrade, 2013, p. 62).

316 Mário évoque, dans la préface, « Mon poète futuriste », un article d'Oswald de Andrade, publié dans le *Jornal do Comércio*, le 27 mai 1921. Dans ce texte, même sans mentionner le nom de l'ami, auteur de (l'inédite) *Paulicéia desvairada*, il donne des indices clairs sur la personne à laquelle il faisait référence. Il transcrit le poème « Tu », le reconnaissant comme l'un des exemples de la « plus belle poésie citadine » présente dans l'œuvre. Tout en étant « étrange le rythme, nouvelle la forme, lancée la phrase », les vers se chargeaient de montrer la force du « bienvenu futurisme de São Paulo », considéré comme le « compagnon de jour » du groupe d'avant-garde (Andrade, 1971, p. 228-230). Le reportage a causé des désagréments personnels et professionnels à la personne honorée.

En réponse, refusant la désignation indésirée, Mário de Andrade fait paraître dans le même journal, le 6 juin, l'article « Futuriste ?! ». Dans un jeu de mascarade, il se dit l'un des « plus intimes et aimés compagnons » de l'auteur des vers qui avaient causé tant d'émoi. Il le défend. Là où certains avaient vu le « futurisme », il voit des « libertés », dans le refus de « rythmes stéréotypés », de

la « banalité (...) de la rime », des « pragmatismes synthétiques », en somme, du conventionnalisme vieilli. Il reconnaît que son ami « admire quelques coryphées du futurisme », certain qu'« au milieu de leurs erreurs », il est possible de trouver « les bénéfiques » apportés par les avant-gardistes italiens. Il réfute la fausse idée qui circulait alors : « Non, notre poète n'est pas lié au futurisme international, tout comme il ne s'affilie à aucune école ». Il le voyait seulement comme un « fils du présent », homme de son temps. Mário, loin de se considérer iconoclaste, refusait « le futurisme funambulesque des Europes, tout comme (...) le vague futurisme du Brésil. ». À l'opposé du manifeste explosif, il ne postulait pas « l'irrespect total pour la « demie langue », également bienveillante, et l'abandon des notions de patrie et, principalement, de tradition ». Et, également, il ne s'éloignait pas de Dieu. Se plaçant dans une position critique sûre, il se demande si le futurisme brésilien existait vraiment. Et s'il existait, quelle serait sa raison d'être : « Quels produits présente-t-il ? Quelles idées explore-t-il ? Que veut-il ? Quels biens produit-il ? Quel avenir arrange-t-il ? ». Dans le Concluant, l'alter ego, inventé par Mário, impose la conclusion du sujet :

317

Le poète de *Paulicéia desvarada* n'est pas un futuriste et, surtout, il ne s'est jamais soucié de « faire du futurisme ». Il admet qu'on le traite d'extravagant, d'original, de banal, de fou, du « domaine de la pathologie » (phrase déjà stéréotypée chez les zoïles) mais ne tolère pas qu'on l'associe à l'écurie malodorante de n'importe quelle école. Il se contente d'être lui-même, d'être personnel ; Il ne cherche pas la célébrité, pas même au prix de flatteries aux hommes déjà célèbres, et encore moins à coups d'effronteries (...). (Andrade, 1971, p. 234-238)

En 1922, comme l'atteste la production journalistique de l'époque, recueillie par Maria Eugenia Boaventura, dans *22 par 22 : La Semaine d'Art Moderne vue par ses contemporains*, le groupe moderniste hétérogène s'est montré désordonné, certains

s'assumant parfois comme « futuristes », et, en d'autres occasions, refusant cette étiquette avec véhémence. Menotti Del Picchia, au début du mois de février de cette année, annonçait dans *A Gazeta de São Paulo*, que « les futuristes, [...] école intellectuelle de notre glorieuse terre d'avant-garde » allaient « réaliser des nuits splendides d'art » au Municipal¹⁶ (Hélios, 2008, p. 43). Mário de Andrade, dans le même journal, en disputant avec le détracteur du mouvement, sous le couvert du pseudonyme de Cândido, cherchait à mettre les points sur les i : « nous ne nous limitons absolument pas au futurisme contradictoire, bien que parfois admirable, de Marinetti » (Andrade, Mário de. 3 fév. 1922). Oswald de Andrade, dans le *Jornal do Comércio*, utilisait la dénomination équivoque, avec un signal positif : « Nous voulons du mal à l'académisme parce qu'il suffoque toutes les (...) les initiatives valeureuses. Pour le vaincre, nous le détruisons. (...) Nous ne pouvons plus être sereins. Cela viendra quand la victoire arrivera et que le futurisme d'aujourd'hui atteindra son idéal conventionnel » (Andrade, Oswald de. 11 février 1922). Sérgio Buarque de Holanda, pour se référer au groupe, a préféré adopter le terme « modernes » dans la revue *O Mundo literário*, à Rio de Janeiro (Holanda, 1922, p. 140).

318

Ceux qui attaquaient le mouvement moderniste dans la presse, utilisaient le terme « futurisme » pour disqualifier l'école italienne et les modernistes brésiliens de la première heure. Cândido (1922, p. 193) affirme pressentir dans les œuvres des futuristes italiens « un contenu sérieux, profond et sincère ; la verbosité extériorisée dissimule mal la pauvreté de l'inspiration artistique ». F. (1922, p. 206), dans le *Jornal do comércio*, à son tour, rédige le résumé négatif suivant : « Eh bien le futurisme ! J'ose le qualifier, selon ses tournures, de deux manières : une « blague » ou... une taule (tumulte) ». Le journaliste Mário Pinto Serva (1922, p. 217-221) mitraille des injures, en soutenant que la « question du futurisme n'est pas seulement un

16 NdT : référence au Théâtre Municipal de São Paulo.

problème d'esthétique, mais qu'elle devrait, qu'elle doit être étudiée comme un phénomène de pathologie mentale [...]. Le futurisme et la tétatologie sont des mots synonymes. (...) C'est le domaine de l'aberration ». Dans l'orbite sémantique du « futurisme », sont déchés non seulement les arts et la littérature, mais aussi, au fil du temps, tout ce qui se montre extérieur à certains cadres normatifs et conservateurs, dans la grammaire, les coutumes, la cuisine, la mode, la politique etc.

La substitution du terme « futurisme » par celui de « modernisme », désiré par les membres de l'avant-garde nationale, se faisait peu à peu, confrontée à une imagination résistante, au prix de répétitions exhaustives. En 1925, Mário de Andrade, invité par le journal *A Noite* de Rio de Janeiro afin d'organiser la diffusion d'ouvrages signés par des représentants de la nouvelle génération littéraire, a dû négocier l'utilisation de la dénomination qu'il jugeait la plus appropriée. Le rédacteur, dans la présentation de l'événement, se souvient de la conversation qu'il avait eue avec Mário : « avec votre autorité de Pape, ou mieux, de chef d'école, vous n'êtes pas d'accord avec ce qu'il appelle « l'étiquette ». Pas de mois futuriste. Ni lui, ni ses compagnons sont futuristes. Modernistes, modernistes. Avec l'étiquette futuriste, on n'écrira pas ». Conservant le slogan publicitaire, à destination des lecteurs désireux de sensations, la première collaboration, celle de Carlos Drummond de Andrade (1994, p. 33), le 14 décembre 1925, présente un titre avec les deux désignations (imperméables) : « Le Mois Moderniste qui allait devenir Futuriste ». Durant les autres jours, il ne subsiste finalement que l'appellation « Le Mois Moderniste ».

319

Rencontres modernistes

On peut trouver dans l'importante et inspiratrice thèse de doctorat de Regina Elena Saboia Lorio, *Intrigues et Nouvelles : les littéraires et la littérature à Curitiba dans les années 1920* (2003)

une carte juste de la sociabilité littéraire dans les premiers temps du Modernisme au Paraná, prenant en compte la formation de groupes et la conflagration de conflits esthétiques. La thèse remémore l'enquête promue par le *Comércio do Paraná*, entre décembre 1924 et janvier 1925 en vue de recueillir localement les opinions d'intellectuels sur le « futurisme ».

Le 3 décembre, le journal inventoriat les questions qui serviraient à apurer « ce qui, de bon ou de mauvais, peut exister dans cette nouvelle façon de regarder les choses et dont Marinetti semble être le porte-drapeau (l'étendard) » : 1. Que pensez-vous du futurisme ? 2. C'est un fruit de l'époque ou une école artificielle ? 3. Quelle influence pourra-t-il exercer sur les arts et sur la société ? 4. Va-t-il participer à la formation d'une nouvelle école ? Ou est-il lui-même une école ? »¹⁷ L'article mentionne aussi le nom des invités qui devaient répondre, vingt-trois en tout, mais seulement quatorze ont répondu, de manière détaillée ou laconique, comme l'a fait l'officier de Marine Didio Costa, né en 1881 : « 1. Une conception de bruit éphémère. / 2. Un pur artifice/ 3. Négative. / 4. Il pourra, tout au plus, créer des cénacles littéraires temporaires. »¹⁸

320

La plupart des réponses recueillies tombaient dans des généralités, adoptant des attitudes hautaines au ton professoral, montrant une érudition inutile. Ces intellectuels démontraient qu'ils connaissaient peu, en profondeur, le futurisme italien, ses idées, ses techniques, ses productions et ses objectifs idéologiques. Beaucoup ressassaient des idées arrêtées et des préjugés. Un grand nombre considérait le futurisme comme « une infirmité artistique dont les symptômes montrent un grave état psychologique » (Teixeira Coelho) ; tels que « une psychose à la mode », « une neurasthénie d'imagination » d'artistes qui « manquent de tout : sens, harmonie,

17 L'enquête curieuse. *Comércio do Paraná*, Curitiba, 3 décembre 1924, p. 4

18 Notre enquête sur le futurisme. *Comércio do Paraná*, Curitiba, 18 décembre 1924, p.1.

directions, cohérence » (Niepce da Silva) ; comme « une consécration de l' illogique, de l' arythmie, de la laideur » (Serafim França) ; telle « une aberration artistique, une névrose comme n' importe quelle autre » (Samuel César). Le poète (et académicien) de Curitiba, Francisco Leite (1889-1982), auteur de *Poentes de outono* (1915), considérait l' auteur de vers futuristes comme étant « presque un synonyme de déséquilibré ». Il était mis en avant, à propos de la répercussion du futurisme au Brésil : « l' un des premiers fruits (et, d' ailleurs – mort et enterré (sic)) a été l' ouvrage *Paulicéia Desvairada* dont le titre lui-même donne l' idée du bon sens dans lequel il a été écrit. Mário de Andrade, son auteur, est un joli talent élevé au rang de cavalier de ce nouveau pseudo rite. »

Certains de ces hommes de lettres esquissaient des gestes de compréhension, comme Pâmphilo de Assunção, qui concevait le futurisme comme « un résultat naturel de l' anxiété de l' âme moderne insufflant de nouvelles vibrations que les anciennes formes, incompatibles avec l' état actuel de la sensibilité humaine, ne permettent pas de produire ». Pour Ermelino de Leão, il s' agissait « de l' une de ses réactions que les jeunes semblent opposer au consacré, emplis de l' impulsion infantile de démolir, tout comme de la légitime aspiration d' améliorer », impulsion qui pourrait « léguer des œuvres éternelles, comme les autres écoles en ont laissées ». Raul Gomes entrevoyait un héritage, affirmant que « de ses extravagances et inepties, le seul bien acceptable qui restera est une grande liberté que chacun d' entre nous acquerra dans les domaines de l' art et de la littérature. »

321

La réponse de Rodrigo Junior (1887-1964)¹⁹ à l' enquête, le 27 décembre 1924, rédigée sous la forme d' un résumé-témoignage est

19 Regina Elena Saboia Iorio informe que Rodrigo Junior est le pseudonyme de João Batista Carvalho de Oliveira, originaire de Curitiba, dont les débuts littéraires ont eu lieu en 1904 dans des périodiques. Il a achevé une formation en pharmacie en 1910 et une autre, en droit, en 1930. Cf. IORIO, Regina Elena Saboia. *Op. cit.*, p. 35-6.

un important document pour l'histoire de la formation d'une cellule affiliée au futurisme au Paraná. Il définit le petit groupe d'écrivains enclins à une rénovation, qui voulait des lectures nouvelles et était en désaccord avec le Manifeste de 1909. Dès 1922, motivés, ils présentaient très souvent leur « programme artistique » lors « de conférences (applaudies par les uns, détestées par les autres) ». Le poète se souvient que le « petit cercle » se réunissait « presque quotidiennement et était constitué de Quintiliano Pedroso, Octávio de Sá Barreto, Castella Brás, Afonso Bertagnolli, Nestor Ericson. Rodrigo assurait qu'il adhérait de manière critique aux idées de Marinetti car, en fin de compte, « de notre point de vue brésilien, les paragraphes du manifeste futuriste récusant la femme et l'amour comme sources d'art, tout comme les injonctions prônant une haine inutile envers les grands maîtres du passé, les musées, les bibliothèques, en somme, la vieille culture universelle, sont inacceptables. » En contrepartie, « la pratique du vers libre » lui paraissait « parfaitement recommandable, en prenant en considération les beaux effets » qu'il peut produire.

322

Rodrigo Júnior se souvenait qu'« un jour », Bertagnolli a apporté l'*Anthologie des poètes italiens* (de 1900 à 1920), conçue par Papini, qui est passée, fébrilement, de main en main entre nous... » La curiosité allait encourager les jeunes hommes, intéressés par les productions récentes d'Italie, du Portugal, de São Paulo et de Rio de Janeiro, pour de nouvelles aventures et découvertes littéraires :

Et nous avons commencé à dévorer, dès lors, des livres ou des revues, tout ce qui tombait sous nos mains possédant le label de la nouvelle école ou de quelque chose de semblable. Papini, Marinetti, la revue *Klaxon*, la revue *Novíssima*, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Mário et Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Ribeiro Couto, Osvaldo Orico, Murilo de Araújo, Antônio Ferro...

Le futurisme semblait offrir à la nouvelle génération d'écrivains des fondements et une volonté pour combattre « l'inertie

imaginative, la rumination de thèmes archaïques et fossilisés, la stagnation de l'art, en résumé, tout ce que nous devons combattre à tout prix. »²⁰

En menant des recherches dans la production journalistique du Paraná des années 1920, Regina Iorio a pu constater que la Semaine d'Art Moderne est passée « presque inaperçue à Curitiba », bien que les noms de Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida et Manuel Bandeira (celui de la pénombre de *Cinzas das horas*, 1917) commençaient à avoir une répercussion locale (Iorio, 2003, p. 41-42). Des rencontres littéraires et musicales lors de « Matinées d'Art », hostiles aux modernismes, animaient un peu la vie culturelle de la ville en 1922. À côté d'un Centre des Lettres du Paraná, créé en 1912, l'Académie des Lettres du Paraná était fondée en 1923. Jeunes poètes et prosateurs commençaient à exprimer leur insatisfaction en relation au « marasme » de la littérature diffusée alors, remettant en question la vigueur de la création symboliste, paradigmatique dans la production de Dario Velloso. De la même façon, ils réagissaient contre la nouvelle institution littéraire créée qui, selon eux, « représentait le passé, le formalisme, la tradition littéraire avec laquelle il fallait rompre et qu'ils prétendaient oublier » (Iorio, 2003, p. 100). Cette première génération, mentionnée par Rodrigo Júnior dans l'enquête de 1924, sous les influences du « futurisme », avait une audace indiscutable et une plus grande portée thématique. *Nuven que passa* (1922), livre de poésie de Octávio de Sá Barreto, utilisant des bases esthétiques rénovatrices, échauffait les débats journalistiques. Le même auteur, en 1924, avec *Este livro*²¹..., accroissait les expérimentations poétiques. Laertes Munhoz et Alceu Chichorro tentaient, à leur tour, une prose fictionnelle revigorée. Les créations

323

20 Les témoignages sur le futurisme cités ici peuvent être consultés dans « Annexes. 1. Enquête sur le futurisme » de la thèse précitée de Regina Elena Iorio. *Op. cit.*, p. 317-340.

21 NdT : *Nuven que passa* : Nuage qui passe – *Este livro* : Ce livre.

pleines d'humour, les vers de circonstance étaient, avant tout, mis en évidence dans la presse. Les futuristes lançaient des flèches empoisonnées en direction des « passésistes » de l'Académie des Lettres du Paraná. La rupture entre Graça Aranha et l'Académie Brésilienne des Lettres, en octobre 1924, était dans l'ordre des choses.

Le train futuriste était en marche et Odilon Negrão, Alcindo Lima et Jurandir Manfredini y ont pris place, à la direction de la rédaction du *Commerce du Paraná*, « l'un des principaux moyens de divulgation de la production littéraire du Paraná ». Le journal a créé une place pour les débats et les enquêtes, comme celle mettant à l'ordre du jour le futurisme et celle enquêtant sur les intérêts littéraires de la génération émergente dans le domaine des Lettres de la région (Iorio, 2003, p. 114).

324 Le 16 novembre 1925, Mário Graciotti, à São Paulo, laissait une lettre à Mário de Andrade, lui demandant de faire la promotion d'un livre dans la revue *Estética* de Rio de Janeiro. En terminant le message, il communique qu'il va embarquer quelques jours après pour se rendre à Curitiba, promettant de donner des nouvelles.²² À 24 ans, Graciotti, fils d'Italiens immigrants du Bom Retiro de São Paulo étudiait, en 1925, à la faculté de Médecine du Paraná. Cette même année, il a débuté une collaboration avec *O Dia*²³, qui, dans ses pages, le décrivait comme un « esprit cultivé », « un remarquable journaliste », l'un des rédacteurs de la revue culturelle *O Público* de São Paulo, et qui, dans la capitale du Paraná, avait su conquérir « un grand nombre de sympathies et de l'admiration ».²⁴

22 Lettre de Mário Graciotti à Mário de Andrade, le 16 novembre 1925. Série Correspondance. Archive Mário de Andrade, Institut d'Études Brésiliennes, Université de São Paulo (IEB-USP).

23 NdT. *O Dia* – Le jour - journal quotidien de Curitiba.

24 Voir : Chronique mondaine, *O Dia*, Curitiba, 13 mars 1925. Le 10 décembre de la même année, le journal, dans la rubrique « Faculté de médecine du Paraná », convoque Graciotti, de seconde année, pour réaliser « une épreuve pratique orale », dans « toutes les disciplines ».

O Dia met en première page, le 6 mars 1925, l'article « Rénovateurs », de Mário Graciotti, illustré par le portrait du « Docteur Graça Aranha ». L'auteur fait référence à la « nouvelle génération du pays » découverte lors des « mémorables nuits de la célèbre Semaine d'Art Moderne », dont les idées esthétiques, selon lui, « se propageaient furieusement. » Il rappelle le débat de 1922, les « travaux de Brecheret, les idées de Mário de Andrade, les conférences de Menotti Del Picchia, l'intervention de Graça Aranha, etc. », considéré par certains comme seulement « une grande, agréable, bruyante plaisanterie ». Il souligne, comme l'un de ses résultats, le tollé de « l'indépendance spirituelle » :

Le Brésil a cessé d'être une colonie il y a longtemps (...). Assez de « francésismes²⁵ » (...) Nationaliser le moment et l'œuvre : donner un caractère personnel (...) ce qui peut profiter aux adeptes (...). Nous, nous ne voulons pas d'intellectuels fades (...) qui poursuivent des idéaux irréalisables. Nous, nous ne voulons pas de poètes et écrivains maladifs (...). Nous avons besoin d'une génération forte, sachant se détacher des choses importées nocives et qui constitue une identité profondément nationale (...). Les talents de la Semaine d'Art Moderne ont cherché à administrer, dans l'organisme (a)francisé et apathique de notre population, une injection réanimatrice de cette révolution intellectuelle et physique, qui tue les germes destructeurs de notre jeunesse.

325

A la fin de son exposé, il renforce le sujet qui suscitait des frictions sur le terrain culturel : « Si le dénommé « futurisme » présente ses choses aberrantes, il n'en a pas moins aussi, ses principes de libération extrêmement utiles à tous les points de vue ».²⁶

25 NdT En portugais : *Francesismos* : Il s'agit des mots francisés et des coutumes françaises adoptés par un grand nombre de Brésiliens à l'époque.

26 GRACIOTTI, Mário. Rénovateurs. *O Dia*, Curitiba, 6 mars 1925, p. 1.

Le 16 juillet, dans la colonne « Paulistanas²⁷ », Mário Graciotti défend aussi un art qui pourrait mieux représenter l'expérience brésilienne. Il décrit des écrivains et des artistes de la nouvelle génération, censurés parce qu'ils recherchent à « se libérer des dogmes, tentant de focaliser, par un travail sérieux et utile, le moment présent de la patrie, qui vit soucieuse parmi toutes ces révolutions spirituelles ». Il les soutient, les voyant déterminés à « oublier les vents étrangers, qui se reflètent dans notre pseudo-passé artistique ». Il encourage les « jeunes hommes de Curitiba » : « Il faut que nous cessions d'être Brésiliens-Italiens, ou Brésiliens-français, ou Brésiliens-cubistes (...). Soyons, une bonne fois pour toutes, Brésiliens-Brésiliens ». Les perceptions esthétiques du journaliste constituaient le préambule d'un article de l'auteur de fiction Plínio Salgado – « l'un des plus fulgurants esprits brésiliens, compagnon de la « terrible » journée d'Art Moderne » – que le journal publierait le jour suivant.²⁸

326 En d'autres occasions durant l'année 1925, dans la colonne « Paulistanas », Mário Graciotti allait offrir des articles de modernistes ou même de personnes considérées, à l'époque, innovatrices. Le peintre italien établi au Brésil, Angelo Guido (1893-1969), qui était passé par le Lycée d'Arts et Métiers de São Paulo, s'adressant aux lecteurs le 2 août, considérait l'Art Moderne comme « synonyme d'inquiétude ». Il défendait la nécessité « d'une expression nouvelle, de nouveaux rythmes, et de nouvelles formes », cependant, il se tenait à une bonne distance des modernistes de São Paulo :

Je n'ai pas honte de trouver (...) absurde le futurisme ; Je n'ai pas honte de trouver stupide la poésie pau-brasil²⁹ de Monsieur

27 NdT : Traductions possibles : Les événements, les nouvelles, les potins de São Paulo.

28 GRACIOTTI, Mário. Paulistanas. *O Dia*, Curitiba, 16 juillet 1925, p. 1.

29 NdT : Le « Mouvement Pau-Brasil » se consolide en 1925 avec la publication du livre *Pau Brasil* d'Oswald de Andrade. Il défendait la poésie brésilienne d'exportation. Tout comme pour le *Pau Brasil* (type de bois précieux brésilien exporté par les colons portugais), Oswald de Andrade

Oswald de Andrade, détestables les tableaux de Malfatti et de Di Cavalcanti, amusante la poétique de Mário de Andrade et incohérentes et vieillottes les théories empruntées par Monsieur Graça Aranha. (...) Je ne ressens rien devant une œuvre cubiste, futuriste ou expressionniste si ce n'est la tristesse de contempler l'âme humaine en lambeaux, cherchant à trouver inutilement la solution à un problème préoccupant.³⁰

« Paulistanas », du 15 août, annonçait la future collaboration du poète Cassiano Ricardo, auteur que Graciotti considérait « l'un des meilleurs et plus sincères conseillers de ce programme de rénovation esthétique ». Dans cet article, il rejette le « modernisme-école », le « modernisme-hurlant », le « modernisme-dérision ». Pour lui, « s'il a existé lors du premier chaos, une irritation initiale qui a vaincu l'inertie (Mário de Andrade, Oswald de Andrade), il semble que les différentes manifestations de l'état d'esprit actuel sont en train de prendre corps (Plínio Salgado, Cassiano Ricardo...) ». Différentes postures esthétiques sont en présence, ayant des points communs : « tous en désaccord avec le moyen d'expression : tous en accord avec la finalité spirituelle. Nous avons conscience de notre valeur et nous faisons ou cherchons à faire un Art qui n'a rien d'étranger. Il exhorte : « Au-dessus de tout et de tous, le Brésil ! »³¹

Mário de Andrade serait également appelé pour prendre part au débat, jetant de l'huile sur le feu afin d'accroître la réflexion sur les nouvelles voies du Modernisme. Mis en question : le nationalisme. Mário, en septembre 1925, s'adressait à l'ami poète Manuel Bandeira, pour partager avec lui l'embarras dans lequel il se trouvait pour formaliser un poème qui allait recevoir le titre de « Louange de mon État natal ». Il fait part de son angoisse, de son manque de temps pour le terminer, se voyant face à de nombreuses activités

pensait, à l'époque, que la poésie devait s'exporter comme un produit (culturel), d'où le nom du mouvement.

30 GRACIOTTI, Mário. Paulistanas. *O Dia*, Curitiba, 2 août 1925, p. 1-2.

31 GRACIOTTI, Mário. Rénovateurs. *O Dia*, Curitiba, 15 août 1925, p. 2.

pour lesquelles il s'était engagé : « Enfin, c'est naturel : quand je pense que je vais écrire un long poème et que, demain, j'ai tels cours, et que je dois préparer la leçon d'esthétique de mercredi et que je dois continuer le chapitre de l'*Histoire de la Musique* et que je dois écrire un article pour le Paraná et que je dois et que je dois et que je dois faire un tas de choses, comment pouvons-nous penser à écrire le début d'un long poème ? »³²

Si le poème tant désiré de Mário de Andrade n'a jamais vu le jour, « l'article pour le Paraná » a atterri dans les « Paulistanas ». Le 13 septembre, Graciotti réitérait l'objectif de sa colonne (« illustrer et expliquer les diverses tendances du moment »), en récupérant les idées esthétiques de ceux qu'il avait, auparavant, appelé pour discuter, les figures qui, selon lui, « ont pris la tête du mouvement » de rénovation littéraire et artistique au Brésil. Au-delà des « différentes tendances », il s'était drapé de la cause nationaliste (« soyons brésiliens »), renforçant que « le Brésil existera lorsque nous saurons donner à notre vie intellectuelle et politique un visage différencié, qui nous distingue des autres peuples ». Le journaliste anticipait les réflexions qui seraient abordées quelques jours après par Mário. Il le présente aux lecteurs du Paraná, faisant attention à ce qu'ils accueillent, avec compréhension, ses particularités, principalement celles linguistiques :

Lui, mieux que quiconque, en qualité de découvreur du Brésil en 1922, peut faire des plaisanteries dans ce qu'il écrit, mettre de saines notes d'humour dans le langage « andradesque » qu'il met un point d'honneur à respecter, même si, pour les autres, il est plein d'erreurs de portugais, Mário de Andrade, en tant que moderniste et brésilien, cherche une expression grâce à laquelle le Brésil puisse, sans apports extérieurs, apparaître, se définir,

32 Lettre de Mário de Andrade à Manuel Bandeira, avant le 13 septembre 1925. Dans : MORAES, Marcos Antônio de. (organisation, introduction et notes). *Correspondance* Mário de Andrade et Manuel Bandeira. São Paulo : Edusp/IEB-USP, 2001, p. 234.

s'inclure dans l'échelle de tous les caractères universels. Et si la plaisanterie, comme le sérieux, a pu faciliter la tâche, jouons, oui, comme a joué l'auteur de *Paulicéia*, durant « l'année de grâce » de 1922, lançant au visage des figures vieilles du Brésil-Importation le cri de révolte des Jeunesses Jaune-Vertes.³³

La vaste collaboration de Mário de Andrade se prolonge, occupant la place des « Paulistanas » des 15 et 16 septembre. Elle débute par une question philosophique (« qu'est-ce qu'être ? »), réalisant une parabole. La broussaille, en blessant le pied de l'écrivain, a été « efficace et a fonctionné », alors elle « est ». L'homme ne pourrait se construire que dans une réalité « efficace », car il se réalise socialement, dans la dimension « relationnelle ». Et, « par la sociabilité, il s'humanise ». En corollaire : « En tant qu'individu, il fonctionne en liaison avec sa finalité propre, et en tant qu'humain, en liaison avec sa finalité sociale. Pour cela, il est guidé par les grandes idées du Bien, de la Vérité, du Beau, de l'Humanité, de la Patrie et de la Famille ». De la métaphysique à l'esthétique, l'auteur fait un pont : « être moderniste signifie avoir une réalité efficace en relation à l'actualité, en se guidant avec les grandes idées universelles ». La formule plaide en faveur d'un « art plus social et moins individuel ».

Pour Mário de Andrade, il revenait à l'écrivain moderniste au Brésil de travailler en étant actuel, c'est-à-dire en étant un homme contemporain. Il note, en ce sens, que les avant-gardistes de São Paulo, « depuis 1918 au moins », marchaient « main dans la main avec l'actualité artistique universelle. » Mário croyait que le Modernisme s'était généralisé rapidement, au vu des groupes qu'il comptait « à Rio, à Minas, à Pernambuco et des représentants dans tous les états de notre pays ». Dans sa perception, il n'existait plus de retard culturel ni d'habitude d'imitation des autres civili-

33 GRACIOTTI, Mário. Paulistanas. *O Dia*, Curitiba, 15 septembre 1925, p. 1-2.

sations. Et en ce qui concerne le fonctionnement « en concertation à l'humanité », l'artiste, enraciné dans sa patrie, devrait refuser « l'universalisme idéaliste immobile, sans aucune efficacité pratique », aussi bien que le « nationalisme agressif et revendicateur, souverainement inhumain et antisocial ».

Tout un programme esthétique, éthique et politique, représentant le fondement du Modernisme (« appelé – avec légèreté – futurisme, dans ses débuts »), intervient dans le paragraphe final des réflexions de Mário :

Le Modernisme brésilien s'est mis à résoudre franchement le problème de la réalité brésilienne. C'est de cette façon qu'il est possible de magnifier l'Humanité. Vous voyez, il ne s'agit pas d'être nationaliste. Nous ne revendiquons rien pour le Brésil, si ce n'est le droit de montrer sa contingence humaine, de peuple façonné par les idéaux qui lui viennent de son caractère psychologique, structuré par les conditions de métissage racial, de la terre, du climat et de l'époque. Nous ne sommes pas nationalistes. Nous nous contentons d'être brésiliens. Et ceci est très nouveau pour un peuple qui souffre chroniquement de la maladie-de-Nabuco³⁴ : nostalgie de l'Europe et des traditions européennes. Et quand il réagit, il tombe immédiatement dans le régionalisme qui rend la patrie exotique et la met en morceaux sans aucune précision. Le régionalisme est surtout utile car il permet de discriminer les caractères psychologiques généraux de notre population. Nous sommes un jeune peuple sans personnalités parfaitement établies et possédant des langages artistiques importés. Donc, sans moyens nationaux d'expression pour l'instant. C'est dans la résolution de ce problème que s'est lancé,

330

34 NdT : Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo (1849 – 1910) était un homme politique brésilien, diplomate, historien, juriste, journaliste et l'un des fondateurs de l'Académie Brésilienne des Lettres. Il fut l'un des grands diplomates de l'Empire, grand admirateur de la culture européenne, engagé aux côtés de l'abolitionnisme. Sa « maladie » était sa passion pour la culture européenne.

sans peur, le Modernisme brésilien. (...) Si nous sentons ou nous travaillons comme des Portugais ou des Italiens, l'Humanité n'en profitera pas car elle a déjà assez d'Italiens et de Portugais qui l'ont enrichie. Cependant, le jour où le Brésilien sera une réalité pratique et artistique effective, l'Humanité s'enrichira d'une nouvelle émanation d'elle-même.

Mário Graciotti, solennel, conclut ainsi les réflexions du théoricien de *L'esclave qui n'est pas Isaura*³⁵ : « il nous reste la méditation. Le Modernisme est plus qu'un devoir : Il fait pleinement partie de cet étrange amour de la Patrie, dont la destinée repose entre nos mains ».³⁶

Mário de Andrade, le premier janvier 1926, remet à Luís da Câmara Cascudo, originaire du Rio Grande do Norte, des articles dont il est l'auteur ; l'un d'eux, publié dans le journal *A Noite*, de Rio de Janeiro, fait partie de la série du « Mois Moderniste », et l'autre, dont il offre seulement une copie dactylographiée, publié « dans un journal du Paraná », était sûrement celui qui était paru dans *O Dia*. Ces textes contenaient « une certaine importance due à l'évolution de (sa) manière de penser ».³⁷ La pensée nationaliste de Mário était en train d'être formulée dans des lettres et des articles journalistiques. En novembre 1923, en écrivant une lettre amusante à la peintre Tarsila, il lui suggère d'abandonner l'art épuisé de Paris pour se tourner vers la recherche de thèmes brésiliens.³⁸ Dans une

331

35 NdT : *A escrava que não é Isaura* est un texte, s'apparentant à un essai, écrit par Mário de Andrade. Son sous-titre est : Discours sur quelques tendances de la poésie Moderne.

36 ANDRADE, Mário de. Paulistanas, 15 et 16 sept. 1925. *O Dia*, Curitiba.

37 MORAES, Marcos Antonio de. (Recherche documentaire/Iconographique, rédaction de texte, notes et postface). *Câmara Cascudo et Mário de Andrade, cartas, 1924-1944*. São Paulo: Global, 2010, p. 85.

38 Lettre à Tarsila do Amaral, 15 déc. (1923). AMARAL, Aracy (organisation introduction et notes). *Correspondance de Mário de Andrade et Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp/IEB-USP, 2001, p. 78-80.

lettre à Joaquim Inojosa, de l'état du Pernambouc, en novembre 1924, il fait des efforts afin de définir les contours du nationalisme qu'il défendait : « Voyez : La brésilianisation du Brésilien ne veut pas dire régionalisme, ni même nationalisme = le Brésil pour les Brésiliens. Ce n'est pas cela. Cela signifie seulement que le Brésil, pour être façonné artistiquement, doit entrer dans le concert des nations qui, aujourd'hui, dirigent la Civilisation de la Terre, qu'il doit participer à ce concert avec son apport personnel, le singularisant et l'individualisant, un apport unique qui pourra enrichir et rendre plus vaste la Civilisation. »³⁹ Inojosa, en recevant cette proposition, publie la lettre dans le *Jornal do Comércio* de Recife le 28 décembre 1924. Le 24 mai 1925, Mário envoie au même journal, « Modernisme et action », article vantant « l'esprit totalement orienté vers le Brésil » qui motivait le groupe moderniste. Il préconise une orientation collective : « nous cesserons d'être francisés, portuguisés, germanisés, je ne sais quoi de plus, pour nous brésilianiser (...) dans la langue, dans l'amour, dans la société, dans la tradition, dans l'art »
332 (Pontes, 1996, p. 227). Messages envoyés à Carlos Drummond de Andrade, Anita Malfatti, Sérgio Milliet et à Manuel Bandeira, qui, à ce moment-là, désiraient définir la formulation des lignes de force de son nationalisme universaliste et critique.⁴⁰

O Dia, dans les colonnes de Mário Graciotti, a continué à mentionner le nom de Mário de Andrade, à la suite de sa collaboration en septembre 1925. Dans les « Paulistanas » du 27 octobre 1925, il traite (sans grande certitude) des divers courants nationalistes en concurrence à São Paulo. Il cite le « vert-jaunisme » de Menotti, Plínio et Cassiano, le « brésilianisme » dans les discours de

39 Lettre à Joaquim Inojosa, 28 nov. 1924. Dans: INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*, vol. 2, Rio de Janeiro: Éditions Guanabara, s.d, p. 339-341.

40 Voir: MORAES, Marcos Antonio de Moraes. *Orgulho de jamais aconselhar*: l'épistolographie de Mário de Andrade. São Paulo: Edusp/Fapesp, p. 129-140.

Guilherme de Almeida, le « Pau Brasil » de Oswald de Andrade. Il oppose ce dernier à l'auteur de *Paulicéia desvairada* : « Davantage sensationnel, davantage de São Paulo, davantage nôtre est Mário de Andrade. Monsieur Oswald est brésilien en-dehors du Brésil ». Dans la suite de l'article, le 28 octobre, il assure que « l'art d'Oswald est primitiviste, barbare. Oswald n'a pas de raison pour cela, en effet le Brésil ne s'est pas arrêté en 1889 et ne va pas s'arrêter en 1925 ». En outre, continue-t-il, l'art d'Oswald est le produit de l'ambassade brésilienne en France. Elle a l'odeur du Quartier Latin. Elle n'a pas l'odeur de nos forêts, ni les aspirations de notre peuple, qui vit écrasé par l'invasion continue des courants migratoires. (...) donc, un art sans futur. »⁴¹

Graciotti s'engage dans la cause nationaliste. En novembre 1925, il s'enthousiasme, désormais dans la colonne « Curitibanas », insufflant cet esprit aux lecteurs : « En avant jeunes hommes ! Le Brésil pourra « être ». Il nous manque seulement, pour le posséder, un peu de honte et un peu de courage de notre esprit obtus ».⁴² Il prend position clairement, en choisissant l'un des courants nationalistes dont il avait eu connaissance. Il s'éloigne d'Oswald, qui, selon lui, tombait « dans un parnassianisme détestable » ; il se rapproche du nationalisme conservateur : « Cassiano Ricardo cherche à faire un nationalisme sensé. Je ne suis pas totalement en faveur de l'école de Cassiano. Je pense que le « vert et jaune » sera la carte pour atteindre une expression artistique vraiment nationale »⁴³

333

41 GRACIOTTI, Mário. Paulistanas. *O Dia*, Curitiba, 27 et 28 oct. 1925.

42 GRACIOTTI, Mário. Debout Messieurs ! Colonne « Curitibanas ». *O Dia*, Curitiba, 25 novembre. 1925, p.1.

43 Mário Graciotti, dans les « Paulistanas » du 18 novembre 1925, finit par adhérer à la vision conservatrice (et xénophobe) du nationalisme, s'alliant à la pensée de Oliveira Viana, l'auteur de *Populações meridionais do Brasil* (1920). Il montre une posture eugéniste, considérant nécessaire une « sélection de valeurs raciales » dans le pays. Il définit, dans la conclusion de l'article, sa perception esthétique-politique : « Et le Brésil nouveau, qui

Le même jour, il fait part de :

Il est apparu (...), publié par Antonio Tisi, un éditeur de bon discernement, le *Losango cáqui*, de Mário de Andrade. Je n'ai même pas envie de raconter ! De telles choses ! As-tu as déjà lu le *Losango* ? Lis-le. Il est plus structuré que la *Paulicéia*. C'est une recherche, il n'y a plus aucun doute. Digne d'être acceptée. Comme recherche, bien entendu. Pas comme une œuvre définitive. Il existe encore chez Mário une physionomie classique, systématisée, sans liberté rythmique.

En 1926, le nom de Mário de Andrade a été mis en avant, en au moins trois occasions, dans *O Estado do Paraná*. En février, le journal fait part « d'ennuis dans la zone du Futurisme », en transcrivant le reportage initialement diffusé dans *O Brasil*. Il rappelait la « lettre ouverte à Graça Aranha » de Mário, publiée le 12 janvier, dans *A Manhã* de São Paulo. Dans ce texte, l'écrivain de São Paulo rompait publiquement avec l'auteur de *Canaã*, déclenchant un conflit entre modernistes dans la presse. L'article veut mettre en évidence des remous dans le domaine littéraire : « les supporters, dans ce cas, sont les « passésistes », qui trouvent amusante cette « toile d'araignée » littéraire de « futuristes » et de « personnes désorientées ».⁴⁴

Dans son édition du 22 avril, *O Estado do Paraná*, dans un bref communiqué en première page, met en lumière une confrontation de plus entre Mário de Andrade, et, maintenant, l'esthétique de Marinetti, qui visitait le Brésil pour la première fois. Graça

devait être seulement le nôtre, (...) sera le bidonville de tous les peuples, qui ont fait de notre Patrie un laboratoire de recherches, l'infestant et le volant de ses réserves matérielles et spirituelles ». GRACIOTTI Mário. Paulistanas. *O Dia*, Curitiba, le 18 novembre 1925.

44 Ennuis dans la zone du Futurisme. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 24 février 1926, p. 2.

NdT En portugais : Desvairados – désorientés - en rapport avec l'œuvre de Mário de Andrade, *Paulicéia desvarada*.

Aranha aura réservé un bon accueil au futuriste. C'était supposé qu'à São Paulo, l'ambiance serait « hostile », en fin de compte, « Mário de Andrade en s'adressant à un journaliste, a dit ressentir de l'amertume envers le chef du nouveau mouvement esthétique ».⁴⁵

L'entrevue de Tasso da Silveira (natif de l'état du Paraná, installé à Rio de Janeiro) pour *A Notícia*, à l'occasion de la publication de son livre de vers *Alegorias do homem novo*, est reproduite dans l'édition du 27 avril du journal de Curitiba. Le poète cherche à se distinguer des modernistes, alors qu'à son avis, ceux-ci se divisent en deux groupes différents. Le premier, réunissant Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho et Manuel Bandeira, « poètes légitimes, de vrais poètes », « poètes, désormais dans le sens le plus large du mot, comme ils l'étaient auparavant, avec les anciens modèles du passé ». Et un second groupe, accueillant les deux Andrades, Mário et Oswald, auxquels il réserve des critiques acerbes car ils proposaient au public « une poésie...bégayante, d'où ont été abolis les résonnances infinies et le profond enchantement de la grande, de la véritable poésie... ». De manière emphatique, il écrit : « ce ne sont pas des poètes, ils ne l'ont jamais été, ils ne le seront jamais ». Il réserve à Mário un jugement négatif plus cinglant, bien qu'il le considère comme étant un bon auteur de prose et un critique musical « de premier ordre ».

335

(...) Vous ne connaissez pas les poèmes de Mário de Andrade, antérieurs à sa « rénovation » ? Eh bien, ils sont des plus inexpressifs et ennuyeux – d'un ennui parnassien – que nous ayons connus par ici !

Mário, extrêmement intelligent, a compris qu'il ne tirerait pas partie de la muse, encordée comme elle l'était. Et, insatisfait, il a inventé cette chose actuelle, qui continue d'être, malgré toute sa bonne volonté, tout ce que vous voulez, mais pas de la poésie.

45 La visite de Marinetti au Brésil. Dans *Estado do Paraná*, Curitiba, 22 avril 1926, p. 1.

(Le « bruit » autour de sa production) vient du fait que, n'étant pas poète, ceci est une vérité, ne possédant pas le profond sens du rythme et de la musicalité essentielle de la poésie, il lui a été facile de faire une révolution plus violente que les autres.

Il a tout mis sens dessus dessous. En pensant rompre avec les « normes », il a rompu avec la loi. Il a bolchévisé la poésie : Il a attiré l'attention par son attitude insolite. Mais le Brésil ne l'accepte pas, ne pourrait l'accepter d'aucune manière, Il perd son temps. »⁴⁶

Échanges épistolaires

336 Pour Mário Graciotti, dans ses « Paulistanas » du 10 novembre 1925, le Paraná « trouvait dans la chaude voix de Jurandir Manfredini le soutien en faveur de la libération esthétique »⁴⁷. En 1926, Manfredini interviewe Raul Bopp, de passage à Curitiba, où il est resté trois jours, le présentant aux lecteurs de la *Gazeta do Povo* comme « un enthousiaste adepte du développement d'un art brésilien dont les fondements se trouvent dans notre propre culture ». Durant l'entretien, Bopp parle de Mário de Andrade, en raison de « son énorme connaissance du folklore musical et c'est pour cela que nous devons le citer ».⁴⁸

Regina Iorio (2003, p. 166) rappelle le contexte culturel belliqueux qui a donné une répercussion au discours de Manfredini, diffusé dans la *Gazeta do Povo*, le 16 octobre 1926, sous le titre « La Révolution ou la Mort ! ». Le jeune journaliste affronte « l'esprit académique local », utilisant des mots d'ordre : « Soyons

46 « Allégories de l'homme nouveau », Tasso da Silveira, à propos de son nouveau livre, nous parle de la « poésie bégayante » du futurisme et exalte « les vrais innovateurs ». *O Estado do Paraná*, Curitiba, 27 avr. 1926, p. 2.

47 GRACIOTTI, Mário. Paulistanas. *O Dia*, Curitiba, 10 nov. 1925, p. 2.

48 MANFREDIDNI, Jurandir. Les bruyants São Paulos du Modernisme – Raul Bopp parle à la *Gazeta do Povo*, Curitiba, 9 oct. 1926. P. 1. Cité par IORIO, Regina Elena Saboia. *Intrigas e Novelas : literatos e literatura em Curitiba na década de 1920*, p. 162-163.

modernes ! Soyons nouveaux ! Oxygénons notre art ! (...) Imposons à l'esthétique brésilienne le postulat de la Liberté ! ». Selon l'historienne, les propos ont reçu « un appui inconditionnel des jeunes » ; avec eux, « on inaugurerait officiellement le Mouvement Moderniste au Paraná. La période Futuriste prenait fin ». De plus, elle considère (p. 166-168) qu'il n'y a pas eu de rupture avec les préceptes esthétiques initiaux et que le groupe d'écrivains Futuristes et Modernistes était le même, connaissant à peine un changement de nom. La nouvelle du discours provocateur de Manfredini a dépassé les frontières étatiques, en effet, depuis Rio de Janeiro, Graça Aranha lui apportait son soutien ; et les applaudissements de Menotti Del Picchia lui sont arrivés de São Paulo, publiés dans la *Gazeta do Povo*, le 26 octobre 1926. L'auteur de *Juca Mulato* louait le « discours de proclamation de l'indépendance esthétique dans cet État ». Il le comprenait comme un « cri inaugural de jeunesse et de confiance », en faveur de la nationalisation « d'un art abâtardi par des siècles d'asservissement » (Iorio, 2003, p. 168).

337

En 1927, à 22 ans, Jurandir Manfredini, qui n'avait pas encore publié de livre, collaborait avec la rédaction de la *Gazeta do Povo*, tout en suivant les cours de la Faculté de Médecine et en travaillant à La Poste. Il était connu comme le « Pape vert du Modernisme » par ses partenaires : Correia Júnior, Alceu Chichorro, Alcindo Lima, Sá Barreto, João Turin, Odilon Negrão, Dirceu de Lacerda, Milton Carneiro, Clemente Ritz, Alô Guimarães, Geminiano Guimarães, Lange de Morretes (Iorio, 2003, p. 173-174).

En janvier 1928, Manfredini, Leo Cobbe et Octávio Sá Barreto ont reçu chaleureusement, à Curitiba, la chanteuse de Rio de Janeiro Germaninha Bittencourt et son mari, le moderniste argentin Pedro Juan Vignale. Raul Bopp leur avait déjà parlé de son originalité et de ses qualités musicales. Elle désirait montrer son répertoire, résultat de recherches folkloriques. Les jeunes se sont mobilisés pour la présenter sur la scène de Guaíra le 26 janvier, en reconnaissant son

talent, l'associant à Mário de Andrade. Une partie de la critique a réagi négativement, détestant le spectacle considéré comme un échec (Iorio, 2033, p. 173). Avec ses amis, Jurandir l'a défendue dans la *Gazeta do Povo*, en février : « Germana a provoqué un raz-de-marée d'idées qui bousculent et choquent notre époque, apurant sa sensibilité, rendant subtile son intelligence, l'obligeant à se tourner vers la culture, l'affinant, en somme, le goût et l'esthétisme. Cela a été, oui, un triomphe mémorable ».⁴⁹

338 En quittant Curitiba, Germana Bittencourt arrive à São Paulo au début du mois de février, où elle allait aussi montrer son talent musical. Le 2, Mário annonce (1928, p. 2), dans le *Diário Nacional* de São Paulo, la nouvelle du spectacle, confirmant la force et la singularité du projet de la chanteuse : « Elle est en train de faire un travail véritablement précieux, recueillant des œuvres du folklore authentique et non des chansons dégénérées de salon. Elle n'hésite pas à attirer l'attention sur les chants des sauvages et des sorciers de la macumba. Je crois même qu'elle a été la première à les révéler publiquement dans un récital, attirant ainsi, une attention moins négligente sur eux. »

Le *Diário da Noite*, le 4, publie l'entrevue de Germaninha et de son mari pour l'Agence Brésilienne. Le reportage met en évidence « le succès moderniste des récitals à Curitiba ». Vignale regrettait la réaction adverse de la critique car les artistes avaient voulu « divulguer la musique brésilienne et (...) combattre l'opéra ». Afin de clarifier la situation, la chanteuse ajoute : « La rue Quinze s'est transformée en une table d'anatomie, où nous avons été autopsiés en compagnie de Verdi, Rossini, etc. Avec un fait aggravant : alors qu'ils recherchaient à vanter les beautés phy-

49 Cité par: Iorio, Regina Elena Saboia. Ouvrage déjà cité, page 208. La recomposition des événements liés à la présence de Germana Bittencourt à Curitiba, tout comme la polémique journalistique déclenchée par son récital, peuvent être consultées dans le sous-chapitre « une chanteuse de Rio de Janeiro stylée » (p. 197-210).

siques de Rossini et de Verdi, ils nous arrachaient les viscères... ». Elle fait allusion au soutien que le périodique où travaillait Manfredini leur avait donné : « L'unique journal qui a défendu la musique brésilienne a été la *Gazeta do Povo*. Mais, j'ai pris ma vengeance lorsque le professeur de portugais du lycée a désapprouvé le rédacteur en chef du journal qui nous a le plus attaqué. Un autre journal, quant à lui, ne peut pas être pris en compte par le simple fait que, son directeur, après avoir tellement écrit avec ses pieds, ne marche plus. » Somme toute, la chanteuse évalue son séjour à Curitiba de cette manière : « Enfin, notre voyage a eu une fonction salutaire. Quand nous sommes arrivés là-bas, tous étaient convaincus de connaître la musique. Nous les avons laissés en doute avec eux-mêmes. C'est déjà quelque chose ».⁵⁰

Il est plausible, lorsque Germaninha a rencontré Mário de Andrade à São Paulo, qu'elle lui ait fait part de la situation du Modernisme à Curitiba. Et qu'elle lui ait donné le contact de Manfredini, l'un des adhérents les plus militants. Tout au début du mois de février, le poète de São Paulo lui avait adressé une lettre, lui envoyant *Clã do jatubi*, sorti de l'imprimerie en novembre 1927, livre qui réunissait des vers d'esprit nationaliste, tels les puissants « Carnaval de Rio de Janeiro » et « Nocturne de Belo Horizonte ». Il reçoit, quelques jours plus tard, la réponse du journaliste, qui laissait entrevoir les vicissitudes vécues par la diffusion de la nouvelle littérature au Paraná :

Curitiba, 15 février 1928.

Mário :

J'ai reçu les six exemplaires du *Clã do jatubi* que tu as envoyés, et la lettre aussi. J'ai remis ceux à Sá Barreto et Leo Cobbe. J'ai

⁵⁰ Germana Bittencourt et P. J. Vignale sont depuis hier à São Paulo. C'est ce qu'ils ont dit à la presse, lors d'une entrevue de l'Agence Brésilienne. *Diário da noite*, São Paulo, 4 fév. 1928, p. 8.

remis les trois autres ainsi : un pour Lacerda Pinto, un pour Milton Carneiro et l'autre pour Odilon Negrão. (Moi, j'avais envie que tu connaisses Lacerda. C'est l'une des plus belles cultures de notre nouveau Brésil au service d'un talent exquis).

Écoute : à propos de la librairie, j'ai parlé à Ghignone (je t'envoie sa carte de visite). Moi, ton ami, je t'avertis que [curitiba] est encore hermétique aux sujets de la rénovation. Naturellement, Vignale et Germaninha ont raconté cela là-bas. En tout cas, nous allons faire du bruit autour du livre et ça va attirer l'attention. Envoie, dans un premier temps, environ 15 exemplaires. Ghignone s'est mis à ta disposition pour la vente du *Clã*.

Rends-moi un service : dis-moi dans quel journal de São Paulo est sorti l'interview donnée par Germana et Vignale. Les journaux d'ici ont publié des informations à propos d'une entrevue que ces deux-là [mot illisible] auraient donnée chez vous. J'ai cherché dans tous les journaux de São Paulo qui arrivent ici (*Folha da Noite, Folha da manhã, Correio Paulistano, Estado*) et je n'ai rien trouvé. J'ai besoin de lire et de reproduire cet entretien dans la *Gazeta*.

340

Avec les meilleurs sentiments

de

Jurandir Manfredini.⁵¹

Durant les premiers mois de 1928, *4 Poemas*, livre confectionné par l'imprimerie de Diário de Campos, de Ponta Grossa, arrive entre les mains de Mário de Andrade. Il comporte la dédicace de l'auteur, un jeune homme de 21 ans : « À Mário de Andrade, / missionnaire de la poésie brésilienne / de. Brasil Pinheiro Machado »⁵². L'ouvrage contient la courte préface « Brasil Pinheiro

51 Lettre de Jurandir Manfredini à Mário de Andrade, 15 fév. 1928. Série Correspondance. Archive Mário de Andrade, Institut d'Études brésiliennes, Université de São Paulo (IEB-USP).

52 MACHADO, Brasil Pinheiro. *4 poemas*. Ponta Grossa : Imprimerie de

Machado/ Poète brésilien, poète de Ponta Grossa », d'un autre enthousiaste jeune homme, Augusto Frederico Schmidt, de Rio de Janeiro. L'auteur de *Canto do Brasileiro*, également publié en 1928, distingue dans l'opuscule de 12 pages une « poésie vraie, sans prétention, poétique », étrangère aux « brésilianités expressionnistes », en harmonie avec la génération « qui a bu, a tété, a été élevée par les Brésiliens sensés et équilibrés qui ont créé *Klaxon*, la Semaine d'Art Moderne, l'*Esthétique*, *Terra Roxa* ». Cartographie sentimentale (et critique) de la formation ethnique complexe du Brésil, l'un des quatre poèmes rappelle l'ouvrage *Paulicéia desvairada*. Des vers qui ont de la saveur du lyrisme du *Clã do Jabuti*, qui ne rejettent pas les moyens expressionnistes de Mário de Andrade, s'appropriant, par exemple, de la double conjonction d'opposition « mais pourtant⁵³ », que l'on peut observer tout au long de l'œuvre poétique de Mário, à partir de *Losango Cáqui*, en 1926.

Mário de Andrade, sur son exemplaire, a corrigé, au crayon, deux fautes de frappe. Il a envoyé au poète du Paraná un exemplaire de *Clã do jabuti*. Et il a fait part de son admiration pour l'œuvre, dans sa page de critique littéraire dans le *Diário Nacional*, le 15 avril. Il a trouvé dans le livre « une note forte et indéniablement brésilienne », qui est le résultat « d'une fatalité ethnique plus fondamentale, plus profonde et vraie ». Il a décrit ainsi la fraîcheur de cette poésie :

(...) il me semble que Brasil Pinheiro Machado fait une première très prometteuse. Mon Dieu ! Comme son livre est brésilien ! Et surtout, comme il est « clairévidemment » brésilien !... Peut-être que Brasil Pinheiro Machado entre dans la poésie brésilienne avec le même élan que Antonio de Alcântara Machado est entré dans la prose, je ne sais pas...

Diário de Campos, 1928. Exemplaire dans la collection bibliographique de Mário de Andrade. Institut d'Études brésiliennes, Université de São Paulo.
53 En portugais : *Mas porém*. Cette conjonction, comme en français, est redondante et n'est pas correcte selon les normes de la langue portugaise "académique".

La brésilianité de Brasil Pinheiro Machado ne réside pas tellement dans l'utilisation de thèmes et d'éléments techniques de réalisation, nationaux. En cela, il est même assez libre et ces poésies ne rappellent immédiatement le nom de personne. Et, immédiatement, elles rappellent le nom de tous. Il semble que Brasil Pinheiro Machado a beaucoup réfléchi sur l'expérience de ma génération et qu'il en a tiré, avec beaucoup de liberté, tout ce qui pouvait la fortifier. Il a bien fait et il s'est montré éclairé.

Mais c'est principalement dans la manière de se sentir, en même temps, moderne et facilement indolent, avec un certain gaspillage de générosité et de la paresse, avec une vibration intérieure profonde et sentimentale qui, de loin en loin, au moment juste, pointe son nez, que se trouve le caractère brésilien de ce jeune originaire du Paraná.⁵⁴

Cependant, il n'a pas oublié de montrer, dans cette entreprise juvénile, la nécessité de perfectionnements :

342

Je ne vais pas dire non plus que le livre de Brasil Machado est formidable. C'est son lancement qui est formidable. Le poète apparaît encore moins poète dans ce livre, je veux dire, l'artiste qui doit se joindre à tout créateur pour former le « poète » est encore embryonnaire chez lui. Et il me semble même qu'il est un peu, et sans raison, abandonné. Beaucoup de liberté, et même trop, dans la forme, un grand manque d'organisation rythmique. Mais c'est déjà une force lyrique de valeur. Le deuxième et le troisième poème le montrent bien.

Peu de temps après, le 25, Pinheiro Machado s'adresse à Mário, par courrier, pour lui faire part de son admiration :

(...) mon désir de vous connaître date du temps de *Paulicéia*, et c'est en vertu de ce désir, désormais devenu réciproque, que je vous écris. Non seulement en vertu de lui, (mais principalement en vertu de lui), mais aussi pour vous remercier du livre que vous m'avez envoyé et de l'article du *Diário Nacional*, lequel,

54 ANDRADE, Mário de. Livres. *Diário Nacional*, São Paulo, 15 avril 1928, p. 11.

pour avoir été écrit par qui il a été écrit, est pour moi un motif de grande joie et d'encouragement.

Je connaissais déjà le très vôtre et très nôtre (brésiliens), *Cláudio Jabuti*. Il me reste à vous féliciter pour le livre en général et pour le « Rondeau pour toi » en particulier, C'est la chose la plus agréable qui existe. (...).⁵⁵

La correspondance entre Mário de Andrade, Brasil Pinheiro Machado et Jurandir Manfredini n'a pas été prolongée et suivie, mais elle a pu témoigner de la portée, de la configuration et de la nature des relations de l'écrivain avec le modernisme au Paraná dans les années 1920⁵⁶, insérées dans un contexte plus large, c'est-à-dire celui de la diffusion du futurisme et du mouvement d'adhésion au Modernisme, dans diverses régions brésiliennes. En 1928, lorsque la rapsodie *Macunaíma* a commencé à circuler, rien (ou peu ?) a été écrit dans la presse de Curitiba sur le « héros de notre peuple ».⁵⁷

Traduction du portugais du Brésil : Patrick Louis

343

55 Lettre de Brasil Pinheiro Machado à Mário de Andrade, 25 avril 1928. Série Correspondance, Archive Mário de Andrade, Institut d'Études Brésiliennes, Université de São Paulo (IEB-USP).

56 Il convient de noter la présence d'autres auteurs du Paraná dans la collection de la bibliothèque de Mário de Andrade (IEB-USP), œuvres des années 1920 : *À beira do caminho... (impressões)*, de Castella Braz, avec une dédicace (« À l'illustre rédaction du *Diário Nacional*, hommage de/ Castella Brás/ São Paulo, 3-8-1928) ; *Ilusão azul* (1927) et *Ai !* (1923), de Fra Diavolo, pseudonyme de Euclides Bandeira.

57 Article rédigé dans le cadre de la recherche *Paraná, Ceará, Dialogues épistolaires avec Mário de Andrade*, subventionnée par la bourse de productivité CNPq, dossier 304432/2018-0.

RÉFÉRENCES

- AMARAL, Aracy (organização, introdução e notas). **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. São Paulo: Edusp/IEB-USP, 2001
- ANDRADE, Carlos Drummond de *et alii*. **O mês modernista**. Estabelecimento de texto, comentários e notas de Homero Senna. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994, p. 33.
- ANDRADE, Mário de. “Prefácio interessantíssimo”. Pauliceia desvairada.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**, vols. 1-2. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ANDRADE, Mário de. Futurista?! Em: BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 3. ed. Civilização Brasileira/MEC, 1971, p. 234-238.
- ANDRADE, Mário de. “Arte moderna -I – Terno idílio”. **A Gazeta**, São Paulo, 3 fev. 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.) **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2008. p. 37.
- 344 ANDRADE, Mário de. “Germana Bittencourt”. **Diário Nacional**, São Paulo, 2 fev. 1928, p. 2.
- ANDRADE, Oswald de. O meu poeta futurista. In: BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 3.ed. Civilização Brasileira/MEC, 1971, p. 228-230.
- ANDRADE, Oswald de. “Semana de Arte Moderna”. **Jornal do Comércio**, São Paulo, 11 fev. 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.) **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- ANDRADE, Oswald de. “Semana de Arte Moderna”. **Jornal do Comércio**, São Paulo, 11 fev. 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.) **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2008. p. 71.
- CANDIDO. “Notas de Arte”. **A Gazeta**, São Paulo, 1 fev. 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.) **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2008. p. 193.
- F. Futurices! **Jornal do Comércio**, São Paulo, 10 fev. 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.) **22 por 22: A Semana de Arte Moderna**

vista pelos seus contemporâneos. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008. p. 206.

HÉLIOS [Menotti Del Picchia]. **Correio Paulistano**, São Paulo, 7 fev. 1922, p. 5. Em: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2008. p. 43.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “São Paulo”. **O Mundo Literário**, Rio de Janeiro, 5 jun. 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.) **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

IORIO, Regina Elena Saboia. **Intrigas & Novelas: literatos e literatura em Curitiba na década de 1920**. Tese de doutorado. Universidade Federal do Paraná – Pós-graduação em História do Brasil, Área de concentração Espaço e Sociabilidades (orientador Prof. Dr. Magnus Roberto de Mello Pereira), 2003.

J.M. Uma crônica literária de Antonio Constantino (Coluna “A Nota Paulista”). **O Dia**, Curitiba, 13 jul. 1923, p. 2.

J. M. Rocha Pombo e Alberto Souza (Coluna “A Nota Paulista”). **O Dia**, Curitiba, 31 jul. 1923, p. 2.

J.M. “O futurismo e o Dr. Ermelino” (Coluna “A Nota Paulista”). **O Dia**, Curitiba, 13 jul. 1923, p. 2 345

MACHADO, Brasil Pinheiro. **4 Poemas**. Ponta Grossa: Oficinas Gráficas do Diário de Campos, 1928.

MANFREDINI, Jurandir. Os sonoros São Paulos do Modernismo – Raul Bopp fala à **Gazeta**. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 9 out. 1926. p. 1. Apud IORIO, Regina Elena Saboia. **Intrigas & Novelas: literatos e literatura em Curitiba na década de 1920**, p. 162-163.

MARINETTI, F.-T. O futurismo. In; TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 9. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1986, 91-2.

MORAES, Marcos Antonio de. (organização, introdução e notas). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: Edusp/IEB-USP, 2001.

MORAES, Marcos Antonio de (Pesquisa documental/Iconográfica, estabelecimento de texto, notas e posfácio). **Câmara Cascudo e Mário de Andrade, cartas, 1924-1944**. São Paulo: Global, 2010

NIEMEYER, Ernesto. “Poesia e Arte” (Coluna Penseiroso). **Diário da Tarde**, Curitiba, 18 fev. 1921, p. 2.

O Futurismo. **Diário da Tarde**, Curitiba, 20 maio. 1909, p. 1.

PONTES, Neroaldo de Azevedo. **Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco**. 2. Ed. Recife, UFPE, 1996, p. 227.

RITZ, Clemente. A caminho de Eleusis/ (Meu caríssimo Rodrigo Júnior) - IX”. **A República**, Curitiba, 27 jan. 1915, p. 1.

SERVA, Mário Pinto. “Teratologia futurista”. **A Cigarra**, 15 fev. 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.) **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008. p. 217-221.

100 ans plus tard, Bandeira fait encore parler de lui

Maria Aparecida Ribeiro¹

Oswald de Andrade a commencé l'écriture de ses mémoires, ou *Diário Confessional* [littéralement *Journal de confessions*], le 19 juin 1948, avec l'intention de les faire publier « en 1991 ou avant » (Andrade, 2022, p. 23). C'est en lisant ces écrits que nous avons retrouvé une série de références à Manuel Bandeira, mais aucune d'entre elles n'était élogieuse. En fin de compte, c'est Bandeira qui a décrété la mort du mouvement parnassien – qu'il ne suivait plus depuis un certain temps déjà – avec son poème « Os sapos » [Les Grenouilles], déclamé par Ronald de Carvalho sur les marches du théâtre municipal de São Paulo. Cela signifiait la libération des mo- 347
dèles poétiques et, qu'on le veuille ou non, le début du Modernisme.

La première référence peu flatteuse à Bandeira apparaît dans son journal le 7 juillet 1949 (p. 136) : « Il y a là le vaurien Manuel Bandeira, que la nouvelle génération commence à repousser »².

Manuel da Costa Pinto, l'organisateur des mémoires d'Andrade, a ajouté certains passages de 1952 où l'écrivain « parle essentiellement de la Semaine d'Art moderne de 1922 » (p. 553, n.1)

1 Docteure en lettres de l'Université fédérale de Rio de Janeiro. Professeure de l'Université de l'État de Rio de Janeiro et de l'Université de Coimbra, où elle a dirigé l'Institut d'Études brésiliennes et coordonné le projet Tempus (projet en collaboration avec l'Université Carolina, Prague, République Tchèque). Membre du Centre de littérature portugaise, membre collaboratrice du Centre interuniversitaire d'Études sur Camões et du Centre de Littératures de langue portugaise des Universités de Lisbonne.

2 Citations traduites par nous. *Está aí o salafra Manuel Bandeira, que a nova geração começa a repelir.*

à l'occasion de la commémoration du trentième anniversaire. La figure de Bandeira y apparaît le 23 janvier dans une note en marge du texte : « Manuel Bandeira – Profiteurs et opportunistes » (p. 553)³. Pourquoi profiteur et opportuniste ?

La deuxième référence se situe le 26 février 1952 et elle confirme l'annotation précédente :

Ce qui discrédite M. Manuel Bandeira, c'est son profond opportunisme. Il a rejoint en douce notre révolution de 22, sans grandes accréditations. Mais à ce moment-là – qui était celui de la prise de pouvoir –, nous avons besoin de rassembler du monde. Nous avons accepté M. Guilherme de Almeida, M. Ronald de Carvalho et M. Ribeiro Couto. Pourquoi refuser quelqu'un qui allait un peu au-delà des vers mesurés et remesurés de ces trois messieurs ? Manuel a continué dans la même lancée, il a autant tiré profit du Modernisme auquel il a adhéré que de l'Académie dont il a exalté les qualités. C'est un bien triste politicien. En tant que critique, il est déplorable. Sa poésie, c'est vrai, possède un petit filon d'or perdu dans un amas de poésie bon marché et connue. » (pp. 558-559)⁴

348

Plus loin, alors qu'il parle de la crise vécue par la Semaine d'Art Moderne, Andrade observe qu'Augusto Frederico Schmidt a mis son prestige « au service d'une poétique antimoderniste et dépassée, mais qui a facilement obtenu les faveurs du sourire

3 *Manuel Bandeira – Profiteurs e adesistas.*

4 *O que perde o sr. Manuel Bandeira é o seu entranhado oportunismo. Veio de mansinho pra a nossa revolução de 22, sem grandes credenciais. Mas, naquele momento — que era o da tomada de poder —, precisávamos fazer número. Aceitamos o sr. Guilherme de Almeida, o sr. Ronald de Carvalho e o sr. Ribeiro Couto. Por que recusar alguém que ia um pouco além dos versos medidos e remedidos desses três cavalheiros? Manuel continuou sempre assim, beneficiando-se tanto do Modernismo a que aderira como da Academia que badalou. É um triste politiqueiro. Como crítico é deplorável. Sua poesia, é verdade, tem um pequeno filão de ouro perdido num chumaço de poesia barata e conhecida.*

ironico-opportuniste de Manuel Bandeira et l'adhésion d'autres chinchards » (p. 567)⁵

Pourquoi une telle animosité à l'encontre de Manuel Bandeira ? La réponse se trouve-t-elle dans le texte « Poesia pau brasil » [Poésie bois Brésil] (1924), où l'auteur de *Cinza das horas* [Cendre des heures] affirme que la « poésie de programme⁶, c'est comme du bois⁷ » ? Dans ce texte, Manuel Bandeira s'irrite contre « les poètes qui se souviennent de la nationalité quand ils font des vers⁸ » et souhaite parler de « ce qui lui vient à l'esprit ». Cette animosité serait-elle plutôt due au fait que Bandeira ait écrit qu'en entendant Américo Facó dicter au téléphone une dépêche d'Elêusis, Oswald a ressenti une émotion lyrique qui l'a empêché de parler de Tabatinguera ? Ou résulterait-elle de l'horreur qu'Oswald de Andrade éprouve face à tout « ce qui a été appris⁹ » ? Ou, enfin, cette animosité pourrait être attribuée au fait que Bandeira ait écrit que « son primitivisme [celui d'Oswald] consiste à planter des bananiers et à placer en dessous, accroupis, deux ou trois Noirs tirés de l'anthologie de M. Blaise Cendrars ? » (Bandeira, 1986, pp. 247-248)¹⁰.

349

Dans ses chroniques, réunies pour la première fois dans un livre paru en 2022, Bandeira fait plusieurs fois allusion à Oswald de Andrade. Certaines remarques sont incisives, d'autres non. La première apparaît en octobre 1922 dans *Árvore Nova* [Arbre nouveau], quand il associe Andrade au groupe de São Paulo qui renouvelle l'art. La plus incisive se trouve dans le journal *A Província* [La Province]

5 a favor de uma poética antimodernista e ultrapassada, mas que facilmente encontrou o favor do sorriso irônico-opportunista de Manuel Bandeira e a adesão de outros chicharros.

6 NDT : critique d'une poésie « otage » de manifestes.

7 *poesia de programa é pau.*

8 *dos poetas que se lembram da nacionalidade quando fazem versos.*

9 *horror do que se aprendeu.*

10 *o seu primitivismo consiste em plantar bananeiras e pôr de cócoras embaixo dois ou três negros tirados da Antologia do Sr. Blaise Cendrars.*

du 17 mars 1927, lorsqu'il prend la défense de Mário de Andrade : en effet, Oswald de Andrade a affirmé à un ami que l'auteur de *Macounaïma*, le héros sans aucun caractère restait « confiné dans le folklore » :

« Oswald de Andrade est le champion national dans ce sport des perfidies amicales [...]. Personne n'est plus exposé aux boutades d'Oswald de Andrade que son grand ami Mário de Andrade, dont le sérieux, les habitudes de système et d'examen contrastent singulièrement avec la délicieuse désinvolture de l'auteur de *Premier cahier de l'élève en poésie*. » (Bandeira, v.1, p. 173)¹¹

Une autre remarque mérite d'être signalée : dans *A Província* du 28 juillet 1929, Bandeira qualifie de monotones les récitals de poésie, sauf quand Eugênia Moreyra, qui ne récite que de la poésie brésilienne avant-gardiste, déclame « de manière magistrale et inégalée » l'« hymne national de Pati do Alferes¹² », d'Oswald de Andrade (Bandeira, 2008, v.1., p. 2018). Si l'observation semble à première vue un compliment, en fait il n'en est rien. Aussitôt après, ³⁵⁰ Bandeira ajoute : « C'est la première fois que quelqu'un a osé réciter en public M. Oswald de Andrade¹³ » (p. 218)¹⁴.

Vu que la seule lecture des chroniques ne permet pas de saisir les raisons d'une telle discorde, nous avons repris les lettres échangées entre Bandeira et Mário de Andrade, réunies par Marcos Antônio de Moraes (2001) ; l'ouvrage est un véritable trésor pour les

11 *Oswald é o campeão nacional nesse sport de perfidias amicais [...]* ninguém está mais exposto às boutades de Oswald do que o seu grande amigo Mário de Andrade, cujos hábitos de seriedade, de sistema, de exame contrastam singularmente com a deliciosa desenvoltura do autor do *Primeiro Caderno de Poesia*

12 NDT : ville de l'État de Rio de Janeiro.

13 *Foi a primeira vez que alguém ousou dizer em público o senhor Oswald de Andrade.*

14 La lettre pour Mário de Andrade du 21 juin 1928 aborde le même sujet, mais sans cette ironie (cf. MORAES, 2001, p. 392).

chercheurs s'intéressant aux deux auteurs et aux questions relatives au Modernisme. La correspondance entre les deux hommes a commencé en 1922, quelques mois après la Semaine d'Art moderne, et s'est poursuivie jusqu'en 1944.

Dans une lettre du 17 avril 1924, écrite depuis chez lui (rue do Curvelo, Rio de Janeiro), Bandeira parle du « Manifesto da Poesia Pau Brasil » [Manifeste de la poésie Bois Brésil], paru le 18 mars dernier dans le journal *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), et de sa réaction :

« Mon article était un venin très compliqué teinté de beaucoup d'ironie, un peu de taquinerie, un peu de sérieux, une pointe de mystification, de colère, de dégoût, etc. je ne l'ai pas écrit dans un état de neurasthénie. J'étais content, excité par le manifeste d'Oswald que je ne trouve ni horrible, ni léger comme tu as dit, je l'ai trouvé admirable. Je l'ai lu chez Sousa da Silveira, je l'ai expliqué et commenté avec beaucoup d'affection intellectuelle. Je l'ai attaqué publiquement pour sa propagande et sa mystification cabotine. Et j'avais prévenu Oswald que je le ferais. Assis à une table du bar Nacional, Oswald a regretté l'habitude des éloges mutuels et de la déification des groupes littéraires. Il a dit en plaisantant qu'il allait formuler des attaques, des intrigues. Je lui ai donné raison. J'ai promis de faire de même. Le ton de mon article au paragraphe des intrigues ne pouvait être dénaturé, si ce n'est par des ennemis déloyaux. Pourtant, les compagnons de bataille eux-mêmes ne m'ont pas compris ! » (Moraes, 2001, pp. 116-117)¹⁵

351

15 *O meu artigo era um veneno complicadíssimo em que entrava muita ironia, alguma taquinerie, um pouco de seriedade, um bioco de mistificação, raiva, nojo, etc. Não o escrevi com neurastenia, Estava alegre, excitado pelo manifesto do Oswald que não considero horrível e leviano como dizes. achei-o admirável. Li-o em casa do Sousa da Silveira, explicando-o e comentando-o com vivo afeto intelectual. Ataquee-o publicamente por reclamismo e mistificação cabotina. E Oswald tinha sido prevenido por mim de que o faria. Sentados a uma mesa do Bar Nacional, Oswald lamentou o costume dos elogio mútuos e endeusamento dos grupo literários. Disse gracejando que ia fazer ataques, intrigas. Dei-lhe razão. Prometi fazer*

Pour savoir ce que pensait réellement Bandeira du « Manifesto da Poesia Pau Brasil », il est important de citer un autre extrait de la même lettre :

« [...] j'ai souligné malicieusement certaines inconséquences et réfuté l'étroitesse de ce concept nationaliste. Du reste, je suis convaincu que nous sommes irrémédiablement Brésiliens. Même le plus voyagé d'entre nous, le plus étranger. Un Nabuco peut passer toute sa vie à parler de la constitution anglaise : au fond, il y a cette désagréable « fleur mélancolique des trois races tristes » de Bilac. Oswald est extrêmement intelligent, il a beaucoup de grâce et une grande force d'expression ! Le manifeste est très bon – une œuvre d'art. Je lui suis redevable de l'inspiration pour un petit poème que j'inclus ici, une brouille dont la composition m'a donné une jouissance incroyable. » (Moraes, 2001, p. 118)¹⁶

D'autres compliments apparaissent dans la lettre du 13 octobre 1924 :

« J'ai entendu beaucoup de choses sur le caractère d'Oswald. Je suis enclin à penser que c'est vrai. Mais Oswald a dans le regard une ingénuité délicieuse et dangereuse. Il me donne l'impression d'un enfant perversi. [...] Nous pouvons tous régler des comptes avec Oswald, dire du mal de lui, le critiquer vertement, le mépriser, l'envoyer au diable, le solliciter à nouveau pour le réduire en miettes avec plus de raffinement, en faire du poil à gratter ou une pâte pour

352

o mesmo. O tom do meu artigo no parágrafo da intrigas não podia ser desvirtuado senão por inimigos desleais. Entretanto foi descompreendido pelos próprios companheiros de batalha!

16 destaquei maliciosamente certas inconseqüências e rebati a estreiteza daquele conceito nacionalista. De resto é minha convicção de que somos irremediavelmente brasileiros. O mais viajado de nós, o mais estrangeirado. Pode um Nabuco levar a vida inteira a falar na constituição inglesa: no fundo está aquela cabulosa “flor merencória da três raças tristes” do Bilac. Oswald é inteligentíssimo e que graça e força de expressão ele tem ! O manifesto é delicioso – uma obra d'arte. Devo a ele a inspiração para um pequeno poema que incluo aqui, bagatela cuja composição me proporcionou um gozo inacreditável.

lubrifier le pare-chocs... mais jamais l'écartier, parce que le mouvement moderne, la vague moderne, est parti de São Paulo et il est un des premiers à s'être battu pour cela. » (Moraes, 2001, p. 138)¹⁷

Dans une lettre du 21 juillet 1925, Bandeira critique Tristão de Ataíde parce qu'il ne perçoit pas « l'essentiel des choses, par exemple la brésilité, le goût du terroir dans les fanfaronnades incohérentes d'Oswald » (Moraes, 2001, p. 220)¹⁸. Cela reste en soi une référence élogieuse à l'auteur de *Mémoires sentimentaux de Janot Miramar*.

Mais le ton de la lettre du 13 septembre 1925 est différent :

« Oswald m'a envoyé *Pau Brasil* ! Quelle putain de couverture ! Ça oui, c'est de l'art brésilien 'éloigné des discours de la chambre, des commentaires des journaux, etc.'. Ce qu'il y a dedans, c'est le bon Oswald, qui utilise la technique de Kodak de Cendrars. Dommage qu'il y ait cette prose préfacielle – de São Paulo, importante. Cessons de parler pour ne rien dire. On n'a rien inventé. Parler de l'Europe décadente et fatiguée est une prétention très bête. Le livre contient des choses excellentes, d'Oswald le réaliste, observateur ironique. C'est ce que j'appelle le meilleur Oswald. Il ressent et critique merveilleusement le Brésil, mais au fond il est peu Brésil. *Pau Brasil*, c'est la traduction de *Bois du Brésil*. »

353

(Moraes, 2001, p. 238)¹⁹

17 *Tenho ouvido coisas tremendas contra o caráter do Oswald. É possível, inclino-me a crer que sejam verdade. Mas Oswald tem uma perigosa e deliciosa ingenuidade nos olhos. Dá-me a impressão de uma criança pervertida. [...] Todos nós podemos ajustar contas com o Oswald, meter-lhe o pau, desancá-lo, enforcá-lo, mandá-lo para o inferno, requisitá-lo novamente para o estraçalhar com mais requinte, reduzi-lo a pó de mico ou pasta de lubrificar pasta de para-choque... nunca, porém, por de lado, porque o movimento moderno, a onda moderna, partiu de São Paulo e ele foi o batalhador da primeira hora.*

18 *o essencial das coisas, por ex. a brasilidade, o gosto da terra na incoerência desbocada do Oswald.*

19 *Oswald mandou-me o Pau Brasil. Que capa f.da p.! Aquilo sim, é arte brasileira "saída dos discursos da câmara, dos comentários dos jornais etc" O que está dentro é o bom Oswald, empregando a técnica de Kodak de*

Le même type d'observation, qui mêle critique acerbe et admiration, est également perceptible dans ce qu'il écrit sur *Macounaïma* le 19 septembre 1925. En dépit de sa longueur, la citation trouve ici sa place :

« Quand Oswald est allé en Orope et qu'il a donné cette conférence à la Sorbonne, tu te souviens ? La conférence a été publiée dans le numéro de la *Revue de l'Amérique Latine* où il y avait des poèmes de Cendrars qui faisaient partie de *Kodak* – Il y a trois ans, j'en ai traduit trois pour *Idea Illustrada*. Ni Oswald, ni Sérgio ne faisaient ça. La technique des deux vient de Cendrars : c'est indéniable – et pour ça je suis prêt à jouer le critique et à le documenter avec des dates, ne butant que sur 'une parole d'honneur que je ne connaissais pas' (ce que, d'ailleurs, je ne croirais pas !). Ça n'a sûrement pas d'importance, parce que la technique est admirable, le caractère est classique et cela a très bien servi pour les besoins d'expression d'Oswald. Si j'ai dit ça, (et je lui ai dit avec toute la franchise et le courage qu'on a en face des gens qu'on admire sincèrement – avec les autres, on a du mal, hein ?), c'est parce que ça m'agace qu'on puisse se prendre pour un innovateur en face de nous. Les seules choses qui ne ressemblent pas aux poèmes européens dans la poésie brésilienne d'aujourd'hui, ce sont 'O Noturno', 'Tarde te quero bem' et d'autres choses, même si j'ai besoin de dire que tu ne l'aurais jamais fait s'il n'y avait pas eu les Européens [...] Du point de vue brésilien, tu es le seul qui me satisfait. Et j'ai dit à Oswald : 'tu ressens et critiques merveilleusement le Brésil, mais au fond, tu n'es pas le Brésil ; C'est Mário qui est le Brésil. Toi, tu observes, Mário il vit ce que tu observes. Le poète, c'est lui'.

354

Cendrars. Pena aquela prosa prefacial — cafeísta e importante. Deixemos de parolagem. Nós não inventamos nada. Isso de falar de Europa decadente e esgotada é pretensão muito besta. O livro tem coisas deliciosas, do realista Oswald, observador irônico. É o que eu chamo o melhor Oswald. Ele sente e critica deliciosamente o Brasil, mas no fundo é pouco Brasil. Pau Brasil é tradução de Bois du Brésil.

Et il a été d'accord. Il est obligé d'être d'accord parce qu'il est très intelligent et parce que mon observation critique était très intelligente. » (Moraes, 2001, pp. 241-242)²⁰

Et les déclarations positives ne s'arrêtent pas là. Le 23 mars 1926, Bandeira dit à Mário de Andrade : « De São Paulo, je crois que je n'aime vraiment que toi et Oswald » (Moraes, 2001, p. 281)²¹. Et le 6 novembre 1926 : « « Un homme aussi intelligent que Ronald n'a pas le droit de méconnaître le véritable sens qu'Oswald donne à la campagne anticulturelle. En fin de compte, la vraie culture, c'est Oswald. Ronald, c'est l'érudition » (Moraes, 2001, p. 320)²².

20 Quando Oswald esteve na Oropa e fez aquela conferência na Sorbonne, lembra-se ? A conferência foi publicada no nº da Revue de L'Amérique Latine onde vinham uns poemas de Cendrars que faziam parte da Kodak — Há três anos traduzi três para a Idea Ilustrada. Nem Oswald nem Sérgio faziam nada assim. A técnica de ambos foi tirada de Cendrars : é inegável — e para isso estou disposto a bancar o crítico documentado com datas, esbarrando apenas “numa palavra de honra que não conhecia” (em que aliás eu não acreditaria !). Sem dúvida isso não tem importância, pois a técnica é admirável, tem caráter clássico e serviu maravilhosamente às necessidades de expressão do Oswald. Se falei nisso (e falei a ele com a franqueza que a gente tem a coragem e o gosto de usar com as pessoas que sinceramente admira — com os outros se tem pena, não é ?) foi porque me aporrinha essa coisa de bancar o inovador em cima da gente. As únicas coisas que não se parecem com os poemas europeus na poesia brasileira de agora são o “Noturno”, “Tarde te quero bem” e outras coisas suas, ainda que precisasse dizer que você não faria nunca se não fossem os europeus. [...] Do ponto de vista brasileiro só você me satisfaz. E disse ao Oswald : — “Você sente e critica deliciosamente o Brasil mas não é Brasil; quem é Brasil é o Mário. Você observa, Mário vive isso que você observa. O poeta é ele. E ele concordou. Tem que concordar porque é inteligentíssimo e minha observação crítica era inteligentíssima.

355

21 De São Paulo eu acho que só gosto mesmo de você e do Oswald.

22 Um homem inteligentíssimo como o Ronald não tem o direito de desconhecer o verdadeiro sentido que o Oswald põe na campanha anticultural. No fundo a verdadeira cultura está com o Oswald. O que pertence ao Ronald é erudição.

Même si Bandeira s'en prend au poète de *Pau Brasil*, il ne manque pas de mettre en avant des éléments positifs : « Il n'y a que deux façons de se défendre en face d'Oswald : ou faire plus de blagues et plus d'intrigue que lui, ou prendre ses distances. Les deux sont difficiles, parce que : quel sujet drôle ! Quel sujet cynique ! Quel sacré bougre ! » (Moraes, 2001, p. 326).²³

Une autre observation avantageuse se trouve dans la lettre du 13 janvier 1929. La réaction sarcastique d'Oswald de Andrade à la visite au Brésil du nouveau président américain, Herbert Hoover, y est saluée : « Regarde le 'Message poétique du peuple brésilien à Hoover' dans le dernier *Para todos*. [...] La fin est très drôle. C'est du vrai Oswald » (Moraes, 2001, p. 413)²⁴.

356 N'ayant pas rencontré dans la correspondance avec Mário de Andrade la raison qui justifie l'emploi des termes si peu flatteurs à l'encontre de Manuel Bandeira, nous nous sommes tournée vers la correspondance que ce dernier a entretenue avec Ribeiro Couto – ces lettres sont conservées aux archives du Musée de littérature brésilienne de la Fondation Casa de Rui Barbosa. Les deux écrivains étant de grands amis depuis de très longues années, la sincérité des propos ne pouvait être que de mise.

Au nom d'Oswald de Andrade sont ainsi associés quelques éloges, de petites critiques et une certaine ironie. Si le 2 octobre 1926 Bandeira indique que « les trois meilleurs livres de poésie moderniste

23 *Do Oswald só há dois meios de se defender : ou fazer mais blague e mais intriga do que ele ou então afastar-se. Ambas as coisas muito difíceis, porque : que sujeito engraçado ! que sujeito cínico ! que filho da puta gostoso !*

24 *Veja o 'Mensagem poética do povo Brasileiro a Hoover' no último Para Todos. [...] O final está engraçadíssimo e profundo. É do melhor Oswald.*

au Brésil sont *L'homme des foules*, *Pau Brasil* e *Losango Cáqui*^{25,26} », quelques jours plus tard, le 20 octobre, il déclare :

« Oswald de Andrade est dans le coin. Il a écrit un excellent *Pau Brasil*. Tu as lu le télégramme de Flores da Cunha sur la capture d'Honório Lemes. Les vers d'Oswald y font référence. C'est comme ça : Le genre. Flores da Cunha / Pour honorer vos étoiles / Vous n'avez pas eu besoin d'une licence du Congrès / À la première arrachée / Vous avez arrêté le chef militaire Honório Lemes – Cavalier de la Liberté. » (BR RJ FCRB AMLB RC cp78A)²⁷

Le 20 novembre 1926, on peut lire :

« La littérature éternellement hilarante. Oswald de Andrade est de passage. Il repart ce soir pour São Paulo et jeudi ou vendredi il va en Europe. [...] Au nouveau théâtre de l'Avenue (un des gratte-ciel) il y a une revue où on se moque des vers d'Oswald 'Belle-Couleur est le complément ridicule de la toilette féminine'. » (BR RJ FCRB AMLB RC cp78A)²⁸

Dans la lettre du 25 novembre 1926, c'est Tarsila do Amaral 357 qui est (comme à chaque fois) couverte d'éloges : « avec sa beauté et ses bijoux, elle faisait penser à une 'Bahianaise stylisée', sans oublier

25 NDT : *L'homme des foules* (Edgar Allan Poe), *Pau Brasil* (Oswald de Andrade), *Losango Cáqui* (Mário de Andrade).

26 os três melhores livros de poesia modernista no Brasil são *Um Homem na Multidão*, *o Pau Brasil* e *o Losango Cáqui*

27 Oswald de Andrade anda por aqui. Fez um pau-brasil delicioso. Você leu telegrama do Flores da Cunha narrando a captura do Honório Leme. Os versos do Oswald referem-se a isso. São assim: O gênero. Flores da Cunha / Para honrar as suas estrelas/ Não precisou obter licença do Congresso. / Na primeira arrancada/ Prendeu o caudilho Honório Lemos — Tropeiro da Liberdade.

28 A literatura eternamente hilariante. Oswald de Andrade está aqui de passagem. Volta hoje à noite pra São Paulo e quinta ou sexta-feira embarca para a Europa [...] No novo teatro da Avenida (um dos arrasa-céus) está levando uma revista em que num quadro recitam acanalhando aqueles versos do Oswald 'Bela-cor é o complemento acanalhante da toailete feminine.

son manteau ‘merveilleux qui a dû coûter une petite fortune »²⁹. Dans ce même courrier, Bandeira écrit qu’ils sont ensuite allés au Teatro Municipal et qu’Oswald de Andrade est venu le chercher pour l’emmener voir quelqu’un qui voulait le connaître » (BR RJ FCRB AMLB RC cp78A). À ce stade, les relations entre les deux hommes étaient amicales.

Le 26 juin 1927, Bandeira va même jusqu’à paraphraser un passage³⁰ du « *Manifesto da Poesia Pau Brasil* » pour parler de sa propre santé : « « Il n’y a aucune raison de briser la vitre et tourner la manivelle » (BR RJ FCRB AMLB RC cp78A)³¹.

Le 15 août 1927, Bandeira met le doigt sur la vanité d’Oswald de Andrade pour prendre la défense de Mário de Andrade :

« Hier j’étais sur les quais pour accueillir Mário qui rentrait du Nord. Sur le même bateau à vapeur se trouvaient Oswald et Tarsila qui étaient allés jusqu’à Bahia ‘à la rencontre du retour de la caravane’. Mário ‘avait l’air de l’empereur déchu d’Iquitos [...] Au second plan, Oswald caressait un ouistiti pour se donner plus l’air que Mário de quelqu’un qui rentrait d’Amazonie. Il tenait aussi un alto [*viola*] en bois brésil qui, selon Ovalle n’est en fait pas un alto’. » (BR RJ FCRB AMLB RC cp78A)³²

358

29 *Uma baiana estilizada, além do manteau “maravilhoso que devia ter custado muitos contos de réis.*

30 Dans la traduction française du texte d’Andrade, il est écrit : « Une suggestion de Blaise Cendrars - Mettez les locomotives sous pression, faites-les partir. Un Nègre tourne la manivelle de la plaque tournante où vous vous trouvez. La moindre distraction vous fera partir dans la direction opposée à celle que vous aviez prévue » (Andrade, 1959, p. 187).

31 *Não há motivo para quebrar o vidro e puxar a manivela.*

32 *Estava no cais, ontem, para receber o Mário, que voltava do Norte. No mesmo vapor vinham Oswald e Tarsila que foram até a Bahia ‘ao encontro da caravana de regresso’. O Mário ‘parecia o imperador deposto de Iquitos. [...] O Oswald no segundo plano, afagando um saquim-de-cheiro para ter mais ar de quem voltava do Amazonas do que o Mário. Trazia também na mão uma viola pau-brasil que aliás o Ovalle diz que não é viola’.*

Cependant, et sans doute guidé par sa sympathie pour Tarsila, Bandeira commente sa visite à São Paulo dans la lettre du 26 décembre 1927 :

« j'ai raté un bon déjeuner chez Oswald. [...] Mon meilleur souvenir, ce sont les deux jours passés dans la fazenda de Tarsila ; j'ai dormi comme un ange, mangé comme un dieu, bu du lait au pis de la vache, écouté Sousa Lima jouer du piano... Oswald a été d'une grande gentillesse avec moi. Au moment de partir, j'ai écrit ce petit poème en remerciement : 'Bonheur parfait / La maison de Tarsila est un écrin brésilien bleu et rose / Dans cet écrin, j'ai dormi deux nuits dans les bras de Notre-Dame'. » (BR RJ FCRB AMLB RC cp78A)³³

Les relations avec Oswald de Andrade semblent si bonnes que dans une lettre envoyée de Rio le 6 novembre 1928, Bandeira lui demande de recommander son ami Blank à Agenor Barros, lequel a finalement organisé un entretien entre le Hollandais et Prestes (BR RJ FCRB AMLB RC cp78A).

Dans la lettre du 29 juillet 1929, ce sont surtout les « commémorations » qui occupent le devant de la scène :

« Première exposition de Tarsila au Brésil : salon du Palace Hotel. Échange de coups de poing entre Oswald et le fils de Morais Sarmiento, accro à l'alcool et à la cocaïne, parce qu'il a commencé à tourner en ridicule les peintures. Les gens de São Paulo se sont disputés à cause de la nouvelle phase de la revue *Antropofagia*, à présent supplément du *Diário de São Paulo*, journal du consortium Chateaubriand. L'âme du mouvement, c'est Osvaldo Costa.

33 *Perdi um belo almoço na casa de Oswald [...] A melhor recordação que trouxe foram os dois dias passados na fazenda de Tarsila, dormindo regaladamente, comendo como um deus, bebendo leite ao pé da vaca, ouvindo Sousa Lima tocar piano... O Oswald foi de um carinho cativante para comigo. Na hora de deixar a fazenda fiz este poeminha de agradecimento: 'Felicidade Perfeita/A casa da fazenda de Tarsila é um baúzinho brasileiro pintado de azul e cor-de-rosa./ Dentro desse baú eu dormi duas noites nos braços de Nossa Senhora'.*

Lui, Oswald et Bopp. Ils s'en sont pris à Alcântara, Mário et Paulo Prado, 'qui se sont fâchés avec Oswald parce qu'ils l'accusent de mille mauvais coups'. [...] Les gens de São Paulo prennent les choses au sérieux et ils se sont tous disputés avec Oswald qu'ils accusent de conspirateur à tout va. Ici à Rio, on s'en moque et on voit Oswald comme on l'a toujours vu – une moquerie amicale. Cette fois Oswald et Tarsila sont venus avec leur amie Anita Malfatti, que j'ai trouvée sympathique et gentille, et une créature bizarre aux cheveux longs, ébouriffée, la ceinture et le visage très fins, les jambes, les seins et l'arrière-train très gros – on l'appelle Pagu. Elle est présentée comme un génie. Elle écrit des poèmes, dessine, déclame. Elle est vaniteuse, grossière et bestiale. Ici à Rio, elle n'a pas du tout percé. Personne n'a cru à son génie. » (BR RJ FCRB AMLB RC cp78A)³⁴

Le 4 septembre 1929, Bandeira annonce le divorce de Tarsila do Amaral et Oswald de Andrade : « Il semble que cette Pagu ait fait tourner la tête d'O. » (BR RJ FCRB AMLB RC cp78A)³⁵

-
- 360 *34 Primeira exposição da Tarsila no Brasil : salão do Palace Hotel. Briga a socos entre Oswald e filho do Morais Sarmiento, dado a álcool e cocaína, que começou a ridicularizar os quadros. Pessoal de SP brigado por causa da nova fase da revista de Antropofagia, agora suplemento do Diário de SP, jornal do consórcio Chateaubriand. Alma do movimento é Osvaldo Costa. Ele, Oswald e Bopp. Atacam Alcântara, Mário e Paulo Prado, 'que cortaram relações com o Oswald a quem acusam de mil safadezas'. [...] O pessoal de São Paulo leva as coisas a sério e todos brigaram com o Oswald tomando-o como conspirador de tudo. Aqui no Rio não se liga e leva-se o Oswald como sempre se levou – na troça amical. Desta vez veio com Oswald e Tarsila, a sua amiga Anita Malfatti, que achei simpática e boazinha, e uma criatura esquisita, de cabelo comprido e todo desalinhado, cara e cintura muito finas, pernas, peitos e arriere-train muito grossos – chamada Pagu, É apresentada como gênio. Faz poemas, desenhos, declama. É cabotinazinha, malcriada e bestinha. Aqui no Rio falhou completamente. Ninguém acreditou no gênio.*
- 35 Parece que o O. ficou de cabeça virada pela tal Pagu.*

Mais le même jour, il envoie une autre lettre à Couto pour l'informer qu'à la demande d'Oswald, il a envoyé son livre à Duriau (BR RJ FCRB AMLB RC cp78A).

Le 12 juin 1931, il écrit :

« Ces derniers temps, je suis allé chez Múcio et Eneida qui ont un appartement à Flamengo. Ils reçoivent la visite d'un groupe hétéroclite dont les idées générales sont le communisme ou le communiquant. Il y avait la Pagu d'Oswald. Ils se sont mariés religieusement le 1^{er} avril. Ils ont déjà un enfant et partent en Allemagne ouvrir un café. O. emmène un type qu'il paie pour être son patron et celui de Pagu. Elle dit qu'un homme pas trompé est un infirme. O. porte maintenant une espèce de barbe, des chemises à larges rayures, trois doigts, noires et rouges. Salisbry, qui disait beaucoup de mal de lui, est maintenant un grand compagnon. Chez Múcio, O. a critiqué sa « poésie mièvre » qui fait énormément de mal à la jeunesse. » (BR RJ FCRB AMLB RC cp78A)³⁶

Dans les lettres suivantes, Oswald de Andrade n'est pas cité. Finalement, d'où peut venir un tel ressentiment de l'auteur de *João Miramar* envers Bandeira ? Pour tenter de percer ce mystère, nous avons également consulté *Poesia e prosa* [Poésie et prosa], publié en 1958 par les éditions Aguilar. Des éloges et des commentaires tranchants apparaissent au fil des pages. Dans une référence au mouvement de 1922 qui oppose Mário de Andrade à Oswald de

361

36 *Ultimamente tenho ido ao apartamento do Múcio e Eneida na Praia do Flamengo. Frequento-os uma turma heteróclita, cujo tom geral é de comunismo ou comunicante. Lá estive com a Pagu do Oswald. Casaram-se religiosamente no dia 1º de abril. Já tem um filhinho e vão para a Alemanha montar um café. O. leva um sujeito a quem paga pra ser patrão dele e da Pagu. Esta diz que homem que não tem cornos é aleijado. O. usa agora uma espécie de barba, anda de camisas de listas largas, três dedos, pretas e vermelhas. Salisbry, que dizia horrores dele, é agora grande companheiro. Em casa de Múcio o O. atacou a sua 'poesia piegas' que faz um mal enorme à mocidade.*

Andrade, Bandeira affirme (dans le texte « Diário crítico » de *Flaúta de papel*) que ce dernier est quelqu'un « d'inconsidéré, sans un bagage sérieux de culture »³⁷ ; qu'il se résume tout entier à cette opinion émise sur un certain livre à succès : « Je ne l'ai pas lu et je n'ai pas aimé » (Bandeira, 1958, v. II, p. 397)³⁸.

Un chapitre entier est aussi dédié à l'auteur de *Pau Brasil* dans *Flauta de Papel* : 'Oswald'. Après avoir qualifié Andrade de « feuilletteur de livres, et non pas de lecteur »³⁹ en se basant sur les sept pages consacrées par René Thiollier dans *Episódios da minha vida* [Épisodes de ma vie], il raconte qu'à Rio, lorsqu'il préparait le concours pour la chaire de littérature de São Paulo, il a écrit une thèse sur les Arcadiens de l'État du Minas Gerais sans savoir qui était Sannazaro. Et quand Bandeira lui en fait la remarque, il a rétorqué : « Et alors ? Je n'ai pas ouvert un livre depuis quarante-deux ans » (Bandeira, 1958, v. II, p. 479)⁴⁰.

Le même texte paraît contenir la clé des annotations du *Diário confessional* :

362

« Pendant de nombreuses années, j'ai été en bons termes avec Oswald qui, j'en suis sûr, n'a jamais lu un de mes livres du début à la fin. Il me dédicait toujours les siens avec des messages touchants : « À Manuel, drapeau⁴¹ national de la poésie » fut l'un d'eux. Un jour, j'ai publié *Apresentação de la Poesia brasileira*, une étude historico-critique de notre poésie suivie uniquement d'une anthologie illustrative. Oswald n'était pas inclus dans l'anthologie parce que dans l'étude⁴², où je parlais de lui avec

37 *Era um inconsiderado, sem lastro sério de cultura.*

38 *Não li e não gostei.*

39 *era um folheador de livros, não um leitor.*

40 *Que é que você quer? Há quarenta e dois anos que não abro um livro.*

41 NDT : Jeu de mots avec Bandeira/*bandeira*, qui signifie aussi « drapeau ».

42 Dans l'étude, Bandeira cite « Os Selvagens », « Corografia », « J.P.M.S. (da cidade do Porto) », « Noturno », « Procissão do Enterro », « Ressurreição em Minas Gerais ». Dans « O humor na poesia brasileira », Bandeira

tous les honneurs qu'il méritait, j'avais déjà retranscrit deux de ses poèmes. Eh bien Oswald a été fâché et il n'a plus jamais été le même avec moi. Aucune explication ne le satisfaisait. Si l'on ne veut pas faire de mécontents, il ne faut pas faire d'anthologies... » (Bandeira, 1958, v. II, pp. 479-480)⁴³

Pourtant, *Apresentação da poesia brasileira* [Présentation de la poésie brésilienne] a été publié en 1946 et beaucoup de rencontres et de commentaires élogieux apparaissent à des dates postérieures dans l'ensemble du matériel consulté. *Flauta de papel* [Flûte en papier], issu des *Crônicas da província do Brasil* [Chroniques de la province du Brésil], a été publié en 1936 et mis au jour en 1947. Or, les notes peu flatteuses d'Oswald de Andrade sur l'auteur de *Ritmo dissoluto* [Rythme dissolu] n'ont débuté qu'en 1949. Que s'est-il réellement passé ?

Plus de cent ans après avoir commencé à rejeter le mouvement parnassien, et cent ans après l'ouverture de la Semaine d'Art moderne par un poème (sans qu'il soit allé à São Paulo), Bandeira continue de faire parler de lui !

363

Traduction de Pascal Reuillard

fait l'éloge d'Oswald de Andrade et cite ses vers. (Bandeira, 1958, v. II, pp. 1288-1289).

43 *Durante muitos anos vivi nas boas graças de Oswald, que, estou certo, nunca terá lido um livro meu de cabo a rabo. Sempre me dedicava os seus com dedictórias tocantes : 'A Manuel bandeira nacional da poesia' foi uma delas. Um dia publiquei a Apresentação da Poesia Brasileira, que era um estudo histórico-crítico da nossa poesia seguido de uma antologia ilustrativa apenas. Oswald não entrava na antologia porque no estudo, onde eu o tratava na largueza que ele merecia, já eu havia transcrito dois de seus poemas. Pois Oswald ficou despeitado e nunca mais foi o mesmo para mim. Não houve explicação que o satisfizesse. Quem não quiser desafetos, comece não fazendo antologias...*

RÉFÉRENCES

ANDRADE, Oswald. « Manifesto da poesia pau brasil », *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, v. 16, 1959, pp.187-189.

_____. *Diário Confessional*. São Paulo, Companhia das Letras, 2022.

BANDEIRA, Manuel. « Poesia Pau Brasil », dans ———. *Andorinha, Andorinha*. Rio de Janeiro Liv. José Olympio Editora, 1986, 2^e éd., pp. 247-248.

_____. *Crônicas Inéditas I* (1920-1931). São Paulo, Cosac Naify, 2008 (org. et notes Júlio Castagnon Guimarães).

_____. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, v. I et II.

_____. **[carta para Ribeiro Couto] 20 out. 1926**. manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

_____. **[carta para Ribeiro Couto] 20 nov. 1926**. manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

_____. **[carta para Ribeiro Couto] 25 nov. 1926**. manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

_____. **[carta para Ribeiro Couto] 26 jun. 1926**. manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

364

_____. **[carta para Ribeiro Couto] 17 abr. 1939**. manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

_____. **[carta para Ribeiro Couto] 15 ago. 1927**. manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

_____. **[carta para Ribeiro Couto] 26 dez. 1927**. manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

_____. **[carta para Ribeiro Couto] 6 nov. 1928**. manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

_____. **[carta para Ribeiro Couto] 29 jul. 1929**. manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

_____. **[carta para Ribeiro Couto] 4 set. 1929**. manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

_____. **[carta para Ribeiro Couto] 12 jun. 1931**. manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

MORAES, Marcos Antônio de (org.) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros, 2^e éd., 2001 (Coleção Correspondência de Mário de Andrade, 1).

Luiz Ruffato, le romancier comme critique : réflexions autour de la production moderniste brésilienne au-delà de São Paulo

Mireille Garcia¹

Introduction

Luiz Ruffato est un écrivain aux multiples facettes et aux innombrables possibilités textuelles, dont le souci esthétique et stylistique ainsi que le processus créatif attirent notre attention du fait de leur originalité ; peut-être est-ce là la raison pour laquelle on l'interroge sans cesse au sujet de son processus d'écriture singulier qui se caractérise, par exemple, par l'utilisation de sources typographiques diverses ou encore par les nombreuses formes de fragmentation du texte. Romancier, conteur et également poète – après s'être consacré au travail de journaliste, rédacteur, éditeur et chroniqueur – l'écrivain originaire du Minas Gerais va finalement se faire connaître du grand public avec la parution du roman *Eles eram muitos cavalos*² en 2001 : très primée et acclamée par la critique qui l'a qualifiée d' « audace littéraire », cette œuvre a une importance déterminante pour la carrière de l'écrivain ; d'une part, elle lui a permis de prendre ses distances avec le journalisme afin qu'il se consacre exclusivement à la littérature, lui conférant ainsi davantage de visibilité en tant qu'écrivain ; d'autre part, elle a révélé son projet

1 Maître de Conférences à l'Université Rennes 2 et membre d'ERIMIT et du programme PRINT-UFF.

2 *Tant et tant de chevaux*, titre de l'édition française (traduction de Jacques Thiériot) parue en 2012.

littéraire qui consiste à représenter le prolétariat brésilien dans la mesure où il estime qu' « il n'y a pratiquement aucun registre de la classe ouvrière urbaine dans les romans et nouvelles brésiliens³ ». Dès lors, Luiz Ruffato déclare avoir pris une décision politique mais aussi esthétique : il a voulu écrire sur ce sujet afin de remplir cette lacune, et il concrétise ce projet avec la création de l'œuvre *Inferno Provisório*, initialement publiée sous la forme de cinq volumes et récemment rééditée en un ouvrage unique et définitif, revu et restructuré. Il ne fait donc aucun doute que la production littéraire de Luiz Ruffato révèle son caractère incontestablement social et pose la question de la place de l'auteur, aussi bien romancier qu'intellectuel public et « critique acerbe de la réalité brésilienne⁴ ».

À la lumière de ces éléments, nous partons du constat que Luiz Ruffato – même s'il n'est pas reconnu comme tel – fait partie d'une lignée d'auteurs appelés « critiques créateurs », c'est-à-dire des « auteurs qui, au-delà des textes littéraires, produisent également de la critique », comme le souligne l'étude de José Luís Jobim⁵. Compte tenu de ses liens étroits avec la sphère journalistique, il a signé de nombreuses chroniques dans des revues et périodiques éminents, outre le fait d'être très présent sur la scène éditoriale, que ce soit en qualité d'auteur ou d'organisateur d'ouvrages et de recueils, exerçant par là-même la fonction de critique et s'érigeant en formateur d'opi-

367

3 « [...] não há praticamente nenhum registro da classe operária urbana nos romances e contos brasileiros » (Rocha, 2007, p.204).

4 Nous reprenons ici les termes de Daniel Mandur : « crítico contundente da realidade brasileira » (Mandur, 2015).

5 Intitulé *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil* (La critique littéraire et les critiques créateurs au Brésil), l'essai suppose qu' « à partir du XIX^{ème} siècle, au Brésil, il y eut beaucoup d'écrivains réputés qui exercèrent la critique littéraire », et propose d'analyser l'œuvre de trois auteurs nationaux qu'il identifie comme étant des « critiques créateurs » : « a partir do século XIX, no Brasil, tivemos muitos escritores de primeira linha que exerceram a crítica literária » [...] « autores que, além de textos literários, também produziram crítica. » (Jobim, 2012, p.97 e p.7).

nion. Dès lors, nous avons cherché à examiner l'importance de ses « publications d'opinion » tel que nous pourrions les qualifier, en dressant un aperçu non exhaustif des critiques qu'il a élaborées, et nous avons pu identifier qu'une grande partie de ces productions étaient associées d'une façon ou d'une autre – et sous la forme de divers genres textuels – au Modernisme brésilien.

C'est pourquoi dans le présent article notre propos sera de démontrer de quelle manière l'écrivain et le critique s'articulent pour forger le « critique-créateur », à la fois intellectuel, chercheur et essayiste, lecteur et formateur d'opinion. Il s'agira d'exposer un bref inventaire des différents travaux non romanesques de Luiz Ruffato – à savoir critiques, orientations de lecture, organisation d'ouvrages, etc. – et par là-même de comprendre que ses productions autour du Modernisme sont en réalité une invitation à une relecture du mouvement étant donné la précarité des études en ce qui concerne les écrits et les auteurs modernistes au-delà de São Paulo.

368 **De l'audace littéraire à la critique audacieuse : le romancier comme critique**

Dans son acception la plus courante, la critique – du latin *criticus* – est définie comme étant « l'art de juger les œuvres de l'esprit » et « le jugement porté sur ces œuvres ». Dans une interprétation plus philosophique et fidèle à l'étymologie grecque *krinein*, le terme désigne également « discerner », « trier »⁶. C'est dans ce même ordre d'idée qu'Antoine Compagnon définit la critique littéraire :

Par critique littéraire, j'entends un discours sur les œuvres littéraires qui met l'accent sur l'expérience de la lecture qui décrit, interprète, évalue le sens et l'effet que les œuvres ont sur les (bons) lecteurs, mais sur des lecteurs qui ne sont pas nécessairement savants ni professionnels. La critique apprécie, elle juge ;

6 Grand dictionnaire étymologique et historique du français. Paris: Larousse, 2005.

elle procède par sympathie (ou antipathie), par identification et projection [...] (Compagnon, 1998, p.20).

« L'expérience de la lecture » semble être un élément central pour l'exercice de la critique qui « cultive le fait, procède par la sympathie, parle de son expérience, de ses réactions » (Compagnon, 1998, p.164). Dès lors, il est possible de définir « le critique comme un lecteur qui écrit » (Barthes, 1966, p.82), comme celui qui procède à un travail de lecture minutieux. Luiz Ruffato affirme être un lecteur avant tout, moyen par lequel il dit être entré dans la littérature :

J'ai passé de longues années de ma vie à lire beaucoup, me préparant du point de vue technique et aussi d'informations littéraires et culturelles pour réussir à être, alors, écrivain [...] J'ai d'abord été un grand lecteur. Je lisais tout, je m'intéressais vraiment. Je ne voulais pas seulement lire, je voulais lire avec l'intention de me former. Alors j'ai commencé à lire de tout, pas seulement la littérature [...] tout ce qui, d'une certaine manière, pourrait me former en tant que citoyen, en tant que personne mais aussi en tant que lecteur⁷. (Traduction libre).

369

C'est de cette façon que se structure la critique de Luiz Ruffato qui avoue donc « aime[r] lire ce qui s'écrit⁸ » et surtout partager ses impressions de lecture. À ce titre justement, il a créé un blog appelé *Lendo os clássicos – por Luiz Ruffato* dans lequel il a répertorié et commenté des centaines d'ouvrages brésiliens et étrangers, ainsi qu'il l'explique dans la dernière note postée en date du 29 novembre 2021, après six années de lectures partagées :

7 « Passei longos anos da minha vida lendo muito, me preparando do ponto de vista técnico e também de informações literárias e culturais, para chegar a ser, então, escritor [...] Primeiro, fui um grande leitor. Lia tudo, era interessado mesmo. Não queria apenas ler, queria ler com a intenção de me formar. Aí passei a ler tudo, não só literatura [...] tudo que de alguma maneira poderia me formar como cidadão, como pessoa, mas também como leitor » (Ruffato, 2020).

8 C'est ce que déclare Luiz Ruffato dans une entrevue concédée à Daniel Mandur: « Eu gosto de ler o que se escreve » (Mandur, 2015).

Le 31 août 2015 – c'est-à-dire précisément 6 ans et 3 mois en arrière – j'ai débuté ce projet, de lire ou relire ces livres que je considère comme étant des classiques, présents dans ma bibliothèque. Je n'ai pas abattu l'infime partie des titres, mais j'estime qu'il est temps de clore cette étape de partage de mes impressions de lecture. 338 livres ont été commentés, entre romans et recueils de nouvelles, d'auteurs et auteures des plus diverses langues de la tradition du monde occidental [...]» (Traduction libre).

A vrai dire ce n'est pas la première fois qu'il porte à la connaissance du public son goût pour la lecture ; en 2008 déjà, il organise le recueil de nouvelles intitulé *Leituras de escritor* dans lequel il s'illustre en « lecteur privilégié » comme on peut le lire dans la préface.

La critique ainsi conçue et menée par Luiz Ruffato interroge l'articulation et les liens intrinsèques entre auteur, lecteur et critique, et pourrait répondre à la problématique posée par Barthes qui se structure autour de ces deux questions : « combien d'écrivains n'ont écrit que pour avoir lu ? Combien de critiques n'ont lu que pour écrire ? » (Barthes, 1966, p.86). En réalité, Ruffato s'insère dans la lignée de ces « auteurs-créateurs-lecteurs » qui surgissent dans le contexte actuel où « l'aspect critique de l'activité littéraire n'a cessé de croître depuis un siècle, et que les frontières entre l'œuvre critique et l'œuvre non-critique tendent de plus en plus à s'effacer » (Genette, 1969, p.21). Cette tendance s'observe également sur la scène brésilienne, selon Jobim :

9 « No dia 31 de agosto de 2015 – portanto há exatos 6 anos e três meses – iniciei esse projeto, de ler ou reler aqueles livros que considero clássicos, presentes na minha biblioteca. Não esgotei nem mesmo uma ínfima parte dos títulos, mas dou por encerrada essa etapa de compartilhamento das minhas impressões de leitura. Foram comentados 338 livros, entre romances e coletâneas de contos, de autores e autoras das mais diversas línguas da tradição do mundo ocidental [...] ». (Ruffato, 2021).

A partir du XIX^{ème} siècle, au Brésil, il y eut beaucoup d'écrivains réputés qui exercèrent la critique littéraire [...] Aucun d'entre eux n'est « sorti indemne » de la fonction de critique qui a marqué leurs carrières respectives sur au moins deux aspects. Le premier concerne le caractère social de l'activité littéraire [...] Le second [...] est la productivité que l'activité critique a eu dans la création littéraire de ces auteurs [...] par exemple, en observant dans quelle mesure l'évaluation d'œuvres de tiers configure les opinions et les stratégies qui seront employées dans la propre création du critique-auteur¹⁰. (Traduction libre).

Bien que ce commentaire concerne des auteurs brésiliens du XIX^{ème} tels que Machado de Assis, ou du XX^{ème} comme Mário de Andrade ou Manuel Bandeira, il pourrait parfaitement s'appliquer à Luiz Ruffato. En effet, on observe qu'à mesure qu'il développe l'aspect social de sa production – à savoir sa réflexion au sujet de la vie ouvrière dans ses œuvres de fiction –, il élabore aussi ouvertement sa pensée critique autour des questions sociales, historiques et politiques du Brésil. Cela s'est vérifié notamment lors de l'emblématique discours d'ouverture qu'il a prononcé à l'occasion du Salon du livre à Frankfort, en octobre 2013, au cours duquel il adresse une critique mordante à l'encontre de la société brésilienne. Il lance alors une polémique et provoque le débat du fait de se positionner en critique dans un espace qui, théoriquement, devrait se restreindre à la littérature. Assumant pleinement son rôle d'écrivain engagé, il déclare en entrevue : « [je] n'écrirais pas si je trouvais que la litté-

371

10 « A partir do século XIX, no Brasil, tivemos muitos escritores de primeira linha que exerceram a crítica literária [...] Nenhum deles passou inconsequentemente pela função de crítico, que marcou suas respectivas carreiras em pelo menos dois aspectos. O primeiro diz respeito ao caráter social da atividade literária [...] O segundo [...] é a produtividade que a atividade crítica teve na criação literária destes autores [...] por exemplo, observando em que medida a avaliação de obras alheias configura opiniões e estratégias que serão usadas na criação própria do crítico-autor » (Jobim, 2012, p.97).

rature n'avait aucune fonction sociale¹¹ », mais paradoxalement il dit aussi ne pas comprendre pourquoi son discours a été considéré polémique alors qu'il n'a fait qu'exprimer ce que tout le monde sait déjà. Il remet en question la place qu'occupent l'intellectuel public et la critique sur la scène brésilienne actuelle :

[...] la grande majorité d'écrivains brésiliens utilise les réseaux sociaux pour promouvoir leurs livres, ou pire, pour faire des commérages ou répandre des médisances. Il est rare qu'ils se positionnent publiquement de façon critique en relation à quoi que ce soit [...] En réalité, aujourd'hui il n'y a pratiquement que de la critique littéraire au sein de l'université. En dehors du milieu universitaire il n'y a pas de critique sérieuse. Dans les journaux, cela fait longtemps qu'il n'y en a pas¹². (Traduction libre).

et finit, non sans une certaine ironie, par dresser le triste constat : « Et moi qui imaginais que le rôle des intellectuels était de penser le monde...¹³ ». Ce rôle d'intellectuel c'est celui que Ruffato se construit et se forge au travers de ses écrits d'opinion : il se définit en tant qu'intellectuel et élabore une auto image¹⁴ qui marque sa place dans le champ littéraire, tant en qualité d'auteur que de lecteur et critique. A vrai dire, ce rôle de l'intellectuel est celui qu'il revêt depuis ses débuts, compte-tenu notamment de son lien avec le journalisme.

11 « [...] não escreveria se achasse que a literatura não tem nenhuma função social » (Rocha, 2007, p.209).

12 « [...] a grande maioria de escritores brasileiros usa redes sociais pra se promover, pra promover seus livros, ou pior, pra fazer fofoca e espalhar maledicências. Dificilmente vêm a público pra se posicionar criticamente em relação a qualquer coisa que seja [...] Na verdade, hoje, praticamente só há crítica literária dentro da universidade. Fora da universidade não há crítica séria. Nos jornais, faz muito tempo que não tem. » (Mandur, 2015).

13 « E eu que imaginava que o papel dos intelectuais era pensar o mundo... » (*Ibid.*, 2015).

14 À ce sujet, voir l'étude de Rodrigo da Silva Cerqueira (2017) qui traite des prises de positions de Luiz Ruffato en particulier dans sa production extralittéraire.

En effet, ayant été chroniqueur pour la version brésilienne du journal *El País* de 2013 à 2018, il a écrit pas moins de 200 chroniques, textes d'opinion au fort potentiel critique¹⁵. Malgré tout, il soutient qu'il n'a jamais été très compétent dans le travail de journaliste, lui préférant celui de l'édition :

J'ai toujours été un piètre journaliste. Ce n'est pas de la modestie, j'étais vraiment très mauvais. Je suis timide. J'ai dédié presque tout mon travail journalistique au sein de la rédaction. J'ai travaillé 13 ans pour le journal *Estadão* [O Estado de São Paulo] et vous ne trouverez pas une seule matière signée de ma main. Je travaillais comme rédacteur, comme éditeur, c'est ce que j'aimais, éditer le matériel brut¹⁶. (Traduction libre).

Ceci n'est pas sans rappeler les méthodes des auteurs « modernistes qui ont été [...] extrêmement conscients de leur rôle en tant qu'éditeurs de leurs propres œuvres [...] pour la plupart, des auto-éditeurs ». (Jobim, 2012, p.80). C'est aussi un des aspects qui caractérise la production critique de Luiz Ruffato qui se révèle être un organisateur d'ouvrages et surtout un essayiste notamment en ce qui concerne la période du Modernisme brésilien. C'est ce que nous chercherons à démontrer dans la deuxième partie de ce travail.

373

15 À ce sujet voir l'article de Cláudia de Albuquerque Thomé et Michele Pereira Rodrigues, *A relevância da crônica para o projeto de escrita de Luiz Ruffato : Formação da autoridade sobre uma temática específica* (2020), qui répertorie, classe et analyse les écrits de l'auteur leur permettant d'affirmer sa position de formateur d'opinion.

16 « Eu sempre fui um péssimo jornalista. Não é modéstia, eu realmente era muito ruim. Sou muito tímido. Eu praticamente dediquei todo o meu trabalho jornalístico para dentro da redação. Trabalhei 13 anos no Estadão [o Estado de São Paulo] e você não vai achar uma matéria minha assinada. Ficava como redator, como editor, eu gostava era disso, de editar o material bruto. » (Mandur, 2015).

Un regard critique pour une relecture du Modernisme

Selon la critique, Luiz Ruffato serait un héritier du Modernisme car sa production fictionnelle est considérée comme étant postmoderne dans la mesure où le romancier procède à la réappropriation des expériences modernistes, tant au moyen de recours linguistiques, que par le biais de la fragmentation de ses récits¹⁷. Toutefois, son rapport au Modernisme se doit aussi à ses origines car il est né et a été élevé à Cataguases, petite ville de l'état du Minas Gerais, berceau de la *Revista Verde*¹⁸ publiée entre 1927 et 1929 par un groupe de jeunes. Lorsqu'il est interrogé sur l'influence que la *Verde* a pu avoir sur les générations qui ont suivi, il répond : « Il n'y a, pour ma part, ni identification, ni distanciation en relation aux *Verdes*. Il y a la conscience que je suis un de ses nombreux déploiements¹⁹ », ce qui laisse entendre tout de même que l'influence et l'expansion modernistes ont d'une certaine manière façonné les productions littéraires qui lui ont succédé, et notamment la sienne.

374

Alors qu'il s'intéresse au *Movimento Verde de Cataguases*

17 À ce sujet, voir l'étude de Raquel Bueno dans laquelle elle part de l'hypothèse que certaines caractéristiques centrales de la fiction brésilienne contemporaine – notamment le roman *tant et tant de chevaux* de Luiz Ruffato – généralement accueillies comme étant des nouveautés postmodernes, sont en réalité des variations des techniques inaugurées lors du Modernisme dans les années 1920. (Bueno, 2008).

18 Périodique littéraire mensuel du groupe artistique et littéraire « movimento verde de Cataguases », la *Revista Verde* a circulé à Cataguases de 1927 à 1929 avec quatre numéros parus en 1927, un en 1928 et un dernier en 1929. Organisée et publiée par un groupe de jeunes de Cataguases (Ascânio Lopes, Enrique de Resende, Francisco Inácio Peixoto, Guilhermino César et Rosário Fusco entre autres), elle a pu compter sur la collaboration d'écrivains et poètes modernistes reconnus de l'époque.

19 « Não há, da minha parte, nem identificação, nem distanciamento em relação aos *Verdes*. Há a consciência de que sou um de seus vários desdobramentos » (Rocha, 2007, p. 211).

dans les années 1980-1990, Ruffato découvre que la critique a toujours considéré la *Revista Verde* comme un « phénomène inexplicable » étant donné qu'elle est née dans une ville petite et exotique, soi-disant seule raison pour laquelle elle fit parler d'elle à l'époque. En désaccord total avec de telles affirmations, Luiz Ruffato décide d'étudier, de recueillir du matériel et de se documenter sur le *Movimento Verde de Cataguases*, dans le but de pouvoir attester que la *Revista Verde* est absolument et facilement explicable dans la mesure où Cataguases était à l'époque une ville qui possédait une infrastructure urbaine comparable à celle des villes plus importantes telles que São Paulo et Rio de Janeiro, dans un pays alors principalement rural. Par conséquent, et dans une notoire intention critique dont l'objectif était de permettre la compréhension du *Movimento Verde de Cataguases*, Luiz Ruffato décide de publier son premier essai, *Os ases de Cataguases (Uma história dos primórdios do Modernismo)* en 2002, dans lequel, sous la forme d'une préface, il formule une « explication nécessaire » adressée au lecteur :

375

Au milieu des années 1980, alors que j'habitais São Paulo, j'ai décidé d'ébaucher quelques annotations dans une tentative de comprendre le « phénomène Cataguases », ce qui a entraîné, des années plus tard, la publication de ce livre. Qui n'est pas un essai : il lui manque de la méthodologie. Qui n'est pas du journalisme : il aspire à une certaine pérennité. J'ai seulement cherché à partager certaines idées au sujet du thème. Depuis lors, je ne suis plus revenu au texte. La vie m'a mené vers d'autres champs de bataille. Aussi, il est possible que l'abordage ne reflète plus mes points de vue. J'avais alors les convictions de mes vingt et quelques années [...] ²⁰ (Traduction libre).

20 « Em meados da década de 80, morando em São Paulo, resolvi alinhar algumas anotações na tentativa de entender o “fenômeno Cataguases”, o que acabou, anos mais tarde, resultando nesse livro. Que não é ensaio : falta-lhe metodologia. Que não é jornalismo : arvora-se certa perenidade. Quis apenas compartilhar algumas ideias a respeito do tema. Não voltei mais ao texto, desde então. A vida me levou para outros campos de batalha. Portanto pode

Cherchant à justifier le genre indéfini de ce qui se révèle être une étude critique tout en reconnaissant les failles et les lacunes de son entreprise, il est clair que Luiz Ruffato ne se considère pas comme un critique. Néanmoins, il fait malgré tout une proposition de relecture du Modernisme à Cataguases par le biais de cette étude, soulignant les manquements de la critique, notamment en ce qui concerne la production et les écrivains modernistes au-delà de São Paulo. C'est ce qu'observe Joaquim Branco, auteur du texte de la « couverture intérieure » de la présente édition, qui dit voir en cette étude « le témoignage du représentant d'une génération nouvelle et consciente, qui apporte sa compréhension du phénomène, sa vision de ce qu'a été l'expérience artistique de 1927²¹ ». Il souligne également l'importance du rôle de critique et essayiste de l'auteur : « Luiz Ruffato, alliant des qualités de chercheur et d'écrivain, a su travailler le matériel rencontré et apporter des informations essentielles²² ».

376 Outre le travail de relecture, Ruffato semble vouloir également porter à la connaissance du public des auteurs modernistes peu ou non reconnus. De cette façon, il organise et publie une première œuvre en 2005, intitulée *Ascânio Lopes : todos os caminhos possíveis*, anthologie réunissant poèmes, essais, articles critiques ainsi que l'extrait d'une nouvelle de l'un des noms les plus expressifs du groupe qui a fondé la *Revista Verde*. Divisé en cinq parties, l'ouvrage regroupe la petite mais riche production d'Ascânio Lopes que Luiz Ruffato a jugé nécessaire de transmettre et a su organiser en lecteur et critique comme en témoigne l'écrivain Whisner Fraga : « connu

ser que a abordagem não reflita mais os meus pontos de vista. Tinha então as convicções dos meus vinte e poucos anos [...] ». (Ruffato, 2002, p.11).

21 « Vejo o estudo de Ruffato [...] como o depoimento do representante de uma geração nova e consciente, que vem trazer sua compreensão do fenômeno, sua visão do que foi a experiência artística de 1927 » (*Idem*, texte de couverture intérieure).

22 « [...] Luiz Ruffato, aliando qualidades de pesquisador e escritor, soube trabalhar o material encontrado e trazer subsídios essenciais » (*Idem*).

davantage comme auteur de fiction, Ruffato s'en sort bien lorsqu'il expose sa méthode de recherche et qu'il présente le contexte historico-culturel brésilien, qui a rendu possible l'émergence d'un nouveau courant littéraire²³ ».

Dans le même ordre d'idées, Ruffato assume aussi l'organisation de l'ouvrage *Francisco Inácio Peixoto. Em prosa e poesia*, lancé en 2008. Il y présente la production de celui qui a également été un des jeunes de Cataguases et a écrit de la poésie et de la fiction. A partir de son regard d'intellectuel, il recouvre l'œuvre de cet écrivain oublié voire effacé de l'histoire du Modernisme brésilien.

Cette volonté de faire connaître ou reconnaître certains noms du Modernisme hors de São Paulo se confirme avec l'œuvre de Ronaldo Werneck intitulée *Rosário Fusco por Ronaldo Werneck. Sob o signo do imprevisto*, publiée en 2017, et pour laquelle Luiz Ruffato signe le texte de présentation. Dans cet hommage au romancier et poète qui fut l'un des cinq jeunes créateurs de la *Revista Verde*, Ruffato admet que « de son vivant Fusco eût son importance reconnue » mais malgré cela « il se trouve dans les limbes des écrivains lésés de la littérature brésilienne²⁴ ». D'où le besoin, là encore, de « révéler la grandeur de ce personnage intense, polémique et essentiel²⁵ » du Modernisme, peu connu du public.

377

Dans un autre registre, la pensée critique de Luiz Ruffato sur le Modernisme s'applique aussi à des auteurs reconnus du mouvement, comme par exemple les deux Andrade – Mário et Oswald – à qui il

23 « Mais conhecido como ficcionista, Ruffato não faz feio ao expor seu método de pesquisa e apresentar o contexto histórico-cultural brasileiro, que tornou possível o surgimento de uma nova corrente literária » (Fraga, 2006).

24 « [...] em vida Fusco chegou a ter sua importância reconhecida » ; [...] enquadra-se naquele limbo em que encontramos os escritores injustiçados da literatura brasileira ». (Werneck, 2017, texto de apresentação por Luiz Ruffato).

25 « [...] revelar a grandeza deste personagem intenso, polêmico e essencial » (*Ibid.*).

rend hommage en organisant deux ouvrages : *Mário de Andrade. Seus contos preferidos* et *A alegria é a prova dos nove*, tous deux parus en 2011. Dans le premier – qui regroupe vingt-trois nouvelles de vingt-et-un auteurs différents cités par Mário de Andrade comme étant ses favoris – Ruffato a cherché à mettre en lumière le goût personnel ainsi que les préférences thématiques de l'un des plus grands noms du Modernisme, dans le but de valoriser les auteurs dont l'implication au sein de divers mouvements et moments de la littérature a été fondamentale. Pour le deuxième, Ruffato a sélectionné des extraits de poésies, romans, chroniques, essais, entrevues et pièces de théâtre qu'il a recueillis parmi les vingt volumes qui composent l'œuvre complète d'Oswald de Andrade, déclarant que l'ouvrage « entend offrir, par le biais d'une sélection de phrases et pensées originales de l'auteur, une synthèse de son parcours personnel où les sphères publique et privée se mêlent pour agencer l'histoire littéraire, politique et morale de la première moitié du XX^{ème} siècle²⁶ ».

378

Ce bref inventaire des écrits d'opinion et recueils organisés par Luiz Ruffato révèle, une fois de plus, le lecteur attentif qu'il s'avère être, mais également le rôle de rédacteur et d'éditeur critique qu'il assume totalement sur un sujet et une époque qui lui tiennent particulièrement à cœur. Car outre le fait qu'il soit un héritier du Modernisme, il semblerait que d'autres raisons aient suscité son intérêt pour la question.

Dans une entrevue qu'il concède à Afonso Borges pour le programme *Sempre um papo* de mars 2022, l'écrivain révèle ce que nous pensons être le *leitmotiv* de ses lectures et écrits critiques autour du Modernisme ; selon lui :

26 « [...] pretende oferecer, por meio de uma seleção de frases e pensamentos originais do autor, uma síntese desse seu percurso pessoal, em que público e privado se confundem para ordenar a história literária, política e moral da primeira metade do século XX » (Ruffato, 2011a).

[le mouvement moderniste] ne naît pas en 1922, il s'agit là d'une erreur fondamentale d'interprétation. La Semaine d'Art Moderne de São Paulo est certes un jalon symbolique, mais avant 1922 certains modernistes *paulistas* faisaient déjà des expériences avec les changements survenus (par exemple Manuel Bandeira ou Lima Barreto qui combattaient d'ores et déjà le passéisme et écrivaient dans une langue brésilienne, portaient déjà un certain regard critique). Il y avait déjà plusieurs auteurs qui étaient modernistes [...] C'est curieux et très rarement évoqué mais considérer les années 1920 comme étant celles du premier modernisme est une stupidité²⁷. (Traduction libre).

Ses convictions sur la période moderniste ne s'arrêtent pas là : au même titre qu'il considère l'émergence du Modernisme brésilien antérieure à 1922, il estime que le mouvement a été surévalué à São Paulo et que sans la Semaine d'Art Moderne beaucoup de choses seraient restées inconnues du public. Il en est de même pour certains écrivains hors de la zone de São Paulo qui, selon lui, auraient eu davantage de visibilité et de reconnaissance si la Semaine n'avait pas eu lieu. Il dénonce ainsi le besoin de revoir et d'élargir l'investigation sur le Modernisme au-delà de São Paulo et de ses auteurs reconnus. À ce titre, il publie d'ailleurs un texte paru dans la *Jornal Rascunho* en 2020 – *Lima Barreto contra os futuristas* –, où il rectifie la date d'un article écrit par Lima Barreto à l'encontre des « futuristes » (autre nom pour qualifier les modernistes), et qui aurait été déterminant pour l'« annulation » de son œuvre de la part de ces derniers. Ruffato y déclare que « l'un des motifs pour

379

27 « [o movimento modernista] não nasce em 1922, é um erro de interpretação básico. A Semana de Arte Moderna é um marco simbólico, mas antes de 1922 alguns modernistas paulistas já estavam fazendo experiências com essas mudanças (por exemplo Manuel Bandeira ou Lima Barreto que já combatiam o passadoísmo e escreviam numa língua brasileira e já tinham um olhar crítico). Tem vários autores que já eram modernistas [...] é curioso e muito pouco discutido, mas chamar a década de 1920 como sendo o primeiro modernismo é besteira. » (Borges, 2022).

lesquels Lima Barreto a été relégué aux limbes par la critique se doit à son franc rejet pour les futuristes²⁸ ». C'est donc un élément nouveau qu'il porte à la connaissance des lecteurs et de la critique lorsqu'il révèle que :

Ce texte, *Esthetica do « Ferro »*, figure dans la compilation **Impressões de leitura**, de Francisco de Assis Barbosa, lancée en 1956 par les éditions Brasiliense, et reprise par Beatriz de Resende, sous le titre **Impressões de leitura e outros textos críticos**, en 2017, par Penguin & Companhia das Letras. Toutefois, dans les deux volumes il apparaît que ce texte aurait été publié en 1907, soit quinze ans avant la date exacte de sa divulgation. C'est la raison pour laquelle je pense que, jusqu'à présent, personne n'a prêté attention au fait qu'il s'agissait, en réalité, d'une seconde attaque contre les « futuristes » [...] ²⁹ (Traduction libre).

En qualité de critique, Ruffato propose une relecture des faits, comme s'il cherchait à démasquer le véritable discours des
380 modernistes de São Paulo à l'égard de Lima Barreto :

Les modernistes ne reviendraient plus sur la question de la controverse avec Lima Barreto, qui mourrait d'une crise cardiaque le 1^{er} novembre de la même année – mais ne le pardonneraient pas pour autant. Dans le bilan intitulé *O movimento modernista*, Mário de Andrade avoue, en 1942, que bien qu'ils aient eu connaissance de la poésie de Manuel Bandeira, les *paulistas*

28 « [...] um dos motivos pelos quais Lima Barreto foi relegado ao limbo pela crítica deveu-se à sua aberta rejeição aos “futuristas” » (Ruffato, 2020).
29 « Este texto, *Esthetica do “Ferro”*, aparece na compilação **Impressões de leitura**, de Francisco de Assis Barbosa, lançada em 1956 pela editora Brasiliense, e retomada por Beatriz Resende, com o título de **Impressões de leitura e outros textos críticos**, em 2017, pela Penguin & Companhia das Letras. Só que, em ambos os volumes, ele é dado como tendo sido publicado em 1907, quinze anos antes da data correta de sua divulgação. Por isso, acredito, que ninguém até agora atentou para o fato de que se tratava, na verdade, de um segundo ataque contra os “futuristas” [...] » (Ruffato, 2020).

ignoraient les noms des probables précurseurs du mouvement à Rio de Janeiro, citant de forme explicite Adelino Magalhães et Nestor Vitor, et omettant intentionnellement le nom de Lima Barreto, confirmant ainsi une injustice qui mettrait des siècles à être réparée...³⁰ (Traduction libre).

Bien qu'il affirme que « cette découverte soit survenue tout à fait par hasard³¹ », Luiz Ruffato est conscient de prendre le contre-pied de l'opinion en orientant sa réflexion contre une certaine hégémonie du Modernisme *paulista* « marioandradino », et en cherchant à recouvrer ce qui, d'après lui, n'a jamais été dit ou révélé, à savoir, une autre face du Modernisme. Il s'érige donc comme connaisseur, voire spécialiste du sujet, et peu à peu, il crée une certaine autorité sur le thème qu'il étudie et travaille depuis un certain nombre d'années maintenant, façonnant ainsi la construction de son image d'intellectuel et critique. Avec les commémorations du centenaire du Modernisme, de nouvelles études et publications voient le jour : en février 2022, il se pose à nouveau en lecteur attentif et assidu en publiant un article dans le périodique *Nexo Jornal* où il indique une

381

Aujourd'hui, les fondements du Modernisme sont déjà tellement entrelacés à notre quotidien qu'on ne se rend même plus compte

30 « Os modernistas não iriam mais tocar na questão da controvérsia com Lima Barreto, que morria de colapso cardíaco no dia 1º de novembro daquele mesmo ano – mas também não iriam nunca perdoá-lo. No balanço intitulado O movimento modernista, Mário de Andrade confessa, em 1942, que, embora conhecessem a poesia de Manuel Bandeira, os paulistas desconheciam os nomes de possíveis “elos precursores” do movimento no Rio de Janeiro, citando de forma explícita Adelino Magalhães e Nestor Vitor, e intencionalmente omitindo o nome de Lima Barreto, ratificando uma injustiça que levaria décadas para ser reparada... (*ibid.*).

31 « Essa descoberta deu-se absolutamente por acaso [...] » (*Ibid.*).

à quel point furent difficiles, et donc fondamentaux, les premiers efforts des divers groupes éparpillés dans tout le Brésil, ayant comme épicerie la capitale *paulista*. Mais, outre le fait de concrétiser l'épisode de la Semaine de 22, nous pouvons maintenant élargir nos connaissances et interroger certains points établis comme définitifs³². (Traduction libre).

Ce commentaire laisse également entrevoir une volonté de l'auteur de (re)penser le Modernisme de l'époque, mais aussi et surtout de comprendre les conséquences qu'il a engendrées dans la contemporanéité. D'ailleurs, un des livres qu'il recommande dans l'article est un ouvrage commémoratif du centenaire du mouvement intitulé *Modernismos 1922-2022*, publié par les éditions Companhia das Letras en 2022³³ et organisé par Gênese Andrade, pour lequel Ruffato a été invité à participer. Par le biais de vingt-neuf essais critiques de divers auteurs, cet ouvrage propose de nouvelles interprétations concernant le Modernisme de São Paulo et des « réflexions dont l'intérêt principal est de comprendre le mouvement moderniste au
382 Brésil, au-delà de l'image historique mythifiée, de façon à examiner en détail ses contradictions et ses impasses³⁴ ». Parmi les essais, on retrouve celui de Luiz Ruffato intitulé *No meio do caminho*, dans lequel il élabore son argumentation autour du Modernisme au-delà de São Paulo, alléguant que « nous devons nous déplacer du noyau

32 « Hoje os fundamentos do Modernismo já se encontram tão entranhados no nosso cotidiano que nem percebemos mais como foram difíceis, e por isso fundamentais, os esforços iniciais de vários grupos espalhados pelo Brasil afora, tendo como epicentro a capital paulista. Mas, para além de reificar o episódio da Semana de 22, podemos agora ampliar nossos conhecimentos e questionar alguns pontos estabelecidos como definitivos. » (Ruffato, 2022).

33 Pour le présent article, nous citerons la version E-book Kindle de cet ouvrage qui n'est pas encore disponible en France car sa publication est très récente.

34 « Reflexões com o principal interesse de entender o movimento modernista no Brasil, para além da mitificada imagem histórica, de modo a esmiuçar suas contradições e seus impasses » (Bittencourt, 2022).

originel de São Paulo et observer ses déploiements dans le reste du Brésil à ce moment-là³⁵ ». Il affirme également que « Minas Gerais serait le seul état à avoir connu des manifestations dites modernistes également hors de la capitale³⁶ », soulignant le rôle et l'importance de la *Revista Verde* de Cataguases qui, d'après lui a « sans doute été le seul périodique littéraire brésilien à accompagner de plus près, bien que de façon confuse, l'esprit radical des modernistes brésiliens³⁷ » ; et il ajoute : « elle [la revue] était estimée et admirée tant par Mário que par Oswald de Andrade, qui sont allés jusqu'à écrire un poème à quatre mains³⁸ ».

C'est précisément ce poème que Luiz Ruffato retranscrit dans la préface de son plus récent ouvrage *A revista Verde, de Cataguases. Contribuição à história do Modernismo*, publié en 2022. Parue au moment opportun de la commémoration du centenaire du Modernisme, cette importante contribution critique vise à démontrer l'impact que la Semaine d'Art Moderne a eu en dehors de São Paulo, notamment à Cataguases où elle ferait surgir le *Movimento Verde*. Le texte de la couverture intérieure, signé par Humberto Werneck, avance que :

[...] il restait à expliquer comment, dans la petite ville de l'intérieur du Minas, Cataguases, on a pu voir germer et fleurir, sous la forme d'une revue de littérature, la *Verde*, un mouvement d'avant-garde capable de se faire entendre dans tout le pays et,

35« [...] precisamos nos deslocar do núcleo original de São Paulo e observar seus desdobramentos no restante do Brasil naquele momento » (Andrade, 2022, emplacement 6790).

36 « Minas Gerais seria o único estado a conhecer manifestações ditas modernistas também fora da capital » (*Ibid.*, emplacement 7009).

37« [...] talvez tenha sido o único periódico literário brasileiro a acompanhar mais de perto, embora de forma confusa, o espírito radical dos modernistas brasileiros » (*Ibid.*, emplacement 7020).

38 « [...] ela (a revista) dispunha da estima e admiração tanto de Mário como de Oswald de Andrade, que chegaram mesmo a escrever um poema a quatro mãos » (*Ibid.*).

plus encore, de contribuer, en tant que pôle rayonnant d'idées nouvelles, au développement et à la consolidation du Modernisme brésilien [...]»³⁹ (Traduction libre).

Revenant sur la question du Modernisme à Cataguases et l'importance de la *Revista Verde* pour le mouvement dans la région du Minas Gerais, l'écrivain se place en spécialiste sur le sujet puisqu'il renoue avec le thème déjà abordé vingt ans plus tôt dans ce qu'il qualifie être une « réincarnation » du premier volume qui s'apparentait davantage à une ébauche qui ne le satisfaisait plus. Il réélabore donc son argumentation sur le sujet, comme le souligne Werneck :

Avec six numéros [...] la revue n'a pas encore atteint « l'importance qu'elle mérite » a constaté Ruffato. Défié (étant lui-même l'enfant du pays), il a ouvert une parenthèse dans son combat de romancier récompensé et traduit, bien disposé à comprendre et à nous expliquer ce qu'a été la *Verde*, qui à l'époque jouissait d'une reconnaissance comparable à celle des publications modernistes de Rio de Janeiro et de São Paulo [...] elle a fini par être réduite, aux yeux du plus grand nombre, à « une sorte d'exotisme littéraire⁴⁰ » (Traduction libre).

384

Fruit de longues années de recherche sur le sujet, cet ouvrage ravive une fois de plus la discussion sur l'importance du Modernisme

39 « [...] faltava explicar como foi que, numa pequena cidade do interior de Minas, Cataguases, pôde germinar e florescer, sob a forma de uma revista de literatura, a Verde, um movimento de vanguarda capaz de se fazer ouvir país afora e, mais que isso, de contribuir, como polo irradiador de ideias novas, para o desenvolvimento e a consolidação do Modernismo brasileiro » (Ruffato, 2022, Texte de la couverture intérieure).

40 « Com seis números [...] a revista não teve ainda « sua importância devidamente assimilada » constatou Ruffato. Desafiado (não fosse também ele um filho da terra), abriu parênteses em sua batalha de romancista premiado e traduzido, disposto a entender e nos contar como foi que a Verde, em seu tempo merecedora de visibilidade comparável à de publicações modernistas do Rio de Janeiro e de São Paulo [...] acabou sendo reduzida, aos olhos de muitos, a « uma espécie de exotismo literário » (*Ibid.*).

au-delà de São Paulo et s'impose à la fois comme une référence en la matière et presque un manifeste, comme en témoigne l'auteur lui-même en entrevue :

Le livre est important pour que l'on puisse réfléchir au sujet du Modernisme et repenser ce qui doit être repensé. Comprendre quelle en est la dimension. Véritablement faire des recherches sur l'avant et l'après. Il existait des modernistes avant la Semaine de 22. Le point essentiel est qu'il n'est pas né en 1922, mais la Semaine a été importante pour la divulgation⁴¹. (Traduction libre).

Considérations finales

Par le biais de ce bref – et non exhaustif – aperçu de la production non romanesque de Luiz Ruffato, ce texte a essayé de mettre en lumière le rôle de critique-intellectuel et formateur d'opinion que l'écrivain endosse sans toutefois l'assumer pleinement. Ce « chercheur frustré⁴² », tel qu'il se qualifie lui-même, s'avère en réalité être très prolifique : qu'il soit lecteur, créateur, éditeur ou essayiste, il ne fait aucun doute que les nombreux écrits de Ruffato possèdent un fort potentiel critique, ce qui contribue à consolider son image d'intellectuel public engagé. Mais c'est aussi et surtout le fait que certains de ses écrits d'opinion soient orientés autour du mouvement moderniste qui a attiré notre attention car alors cette production, dont l'objectif est clair et bien défini, propose une relecture, une réélaboration du discours et un nouveau regard sur le Modernisme au-delà de São Paulo. En somme, une discussion nécessaire pour (re)penser les héritages du Modernisme, cent ans après.

385

41 « O livro é importante para que a gente possa refletir sobre o Modernismo e repensar o que tem que ser repensado. Entender qual é a dimensão. Realmente pesquisar o antes e o depois. Existiam modernistas antes da Semana de 22. O ponto principal é que ele não nasceu em 1922, mas a Semana foi importante para a divulgação » (Itaborahy, 2022).

42 En entrevue, Luiz Ruffato affirme : « Sans doute suis-je un chercheur frustré ». (« Talvez eu seja um pesquisador frustrado ») (*Ibid.*, 2022).

RÉFÉRENCES

ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo : Companhia das Letras, 2022. Version E-book Kindle.

BARTHES, Roland. **Critique et vérité**. Paris : Éditions du Seuil, 1966.

BITTENCOURT, Sandra. Modernismos 1922-2022 : reflexões para além da mitificada imagem histórica. Revista eletrônica CBN Recife, 08/02/2022.

Disponível sur : <https://www.cbnrecife.com/revistaeletronica/artigo/modernismos-1922-2022-reflexoes-para-alem-da-mitificada-imagem-historica?play=true>

BORGES, Afonso. Entrevista com Luiz Ruffato : Sempre um papo. Youtube.

Disponível sur : <https://www.youtube.com/watch?v=R2aLZToPeAU>

BUENO, Raquel. Romance modernista, romance pós-moderno : uma análise de casos. XI Congresso Internacional da ABRALIC ; Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo : USP, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível sur : https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/021/RAQUEL_BUENO.pdf

CERQUEIRA, Rodrigo da Silva. As armas do invasor : Luiz Ruffato e as disputas do campo literário. Teresa - Revista de Literatura Brasileira [18]. São Paulo, 2017, pp.200-215.

386

COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie**. Paris : Éditions du Seuil, 1998.

CURY, Maria Zilda. Le Modernisme dans le Minas : le groupe de Belo Horizonte. In : OLIVIERI-GODET, Rita et BOUDOY, Maryvonne. **Le modernisme brésilien. Travaux et documents, 10-2000**. Paris : Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2000.

FRAGA, Whisner. Contemplar a palavra. Germina, revista de literatura e arte. Julho/agosto – v.2, n°3, 2006. Disponível sur : https://www.germinalliteratura.com.br/resenha_whisnerfraga_ago06.htm

GENETTE, Gérard. **Figures II**. Paris : Éditions du Seuil, 1969.

Grand Dictionnaire étymologique et historique du français. Paris : Larousse, 2005.

ITABORAHY, Cecília. Luiz Ruffato lança livro em que investiga o Modernismo fora de SP. Tribuna de Minas, 15/02/2022. Disponível sur : <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/15-02-2022/luiz-ruffato-lanca-livro-em-que-investiga-o-modernismo-fora-de-sp.html>

JOBIM, José Luís. **A crítica literária e os críticos criadores no Brasil**.

Rio de Janeiro: Caetés: EDUERJ, 2012.

MANDUR, Daniel. Literatura é compromisso. Carta Maior, 01/04/2015. Disponível sur : <https://vermelho.org.br/2015/04/01/literatura-e-compromisso-diz-luiz-ruffato/>

MASSAUD, Moisés. **História da literatura brasileira Vol.V – Modernismo**. São Paulo : Cultrix, 1985-1989.

ROCHA, Janine Resende. A literatura segundo Luiz Ruffato. Revista do Centro de Estudos Portugueses, [S.I], v.27, n.37, pp.203-212, jan-jun. 2007. Disponível sur : <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6605>

RUFFATO, Luiz (org.). **A alegria é a prova dos nove**. São Paulo : Globo, 2011a.

RUFFATO, Luiz (org.). **Leituras de escritor**. Coleção Comboio de Corda. São Paulo : Edições SM, 2008.

RUFFATO, Luiz (org.). **Mário de Andrade. Seus contos preferidos**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2011b.

RUFFATO, Luiz. 5 livros para entender a importância da Semana de 22. Nexo Jornal, 13 de fevereiro de 2022. Disponível sur : <https://www.nexojornal.com.br/estante/favoritos/2022/5-livros-para-entender-a-import%C3%A2ncia-da-Semana-de-22>

RUFFATO, Luiz. **A revista verde, de Cataguases : contribuição à história do Modernismo**. Belo Horizonte : Autêntica, 2022. 387

RUFFATO, Luiz. **Ascânio Lopes : todos os caminhos possíveis**. Cataguases: Instituto Francisco de Souza Peixoto, 2005a.

RUFFATO, Luiz. Balanço final. Lendo os clássicos – por Luiz Ruffato. Blog. 29/11/2021. Disponível sur : <http://lendoosclassicosluizruffato.blogspot.com/>

RUFFATO, Luiz. Bate-papo Programa “Um escritor na biblioteca: Luiz Ruffato”. Biblioteca pública do Paraná. Publié le 14/01/2020. Disponível sur : <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Luiz-Ruffato>

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. 7.ed.rev. Rio de Janeiro : Record, 2007.

RUFFATO, Luiz. **Francisco Inácio Peixoto. Em prosa e poesia**. Cataguases : Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2008.

RUFFATO, Luiz. Lima Barreto contra os futuristas. Jornal Rascunho. Dezembro de 2020, edição 248. Disponível sur : <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/lima-barreto-contra-os-futuristas/>

RUFFATO, Luiz. **Os ases de Cataguases : uma história dos primórdios do Modernismo**. Cataguases : Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2002.

THOMÉ, Cláudia de Albuquerque e RODRIGUES, Michele Pereira. A relevância da crônica para o projeto da escrita de Luiz Ruffato : Formação da autoridade sobre uma temática específica. *Contracampo*, Niterói, v.39, n.1, p.179-191, abr. /jul. 2020. Disponible sur : <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/28519/pdf>

WERNECK, Ronaldo. **Rosário Fusco por Ronaldo Werneck. Sob o signo do imprevisto**. São Paulo: Poemação produções, 2017.

Mia Couto : l'autre marge du langage

Pauline Champagnat¹

L'œuvre de Mia Couto est marquée par la réappropriation de la langue portugaise à partir de ses propres paradigmes culturels en tant qu'auteur Mozambicain, selon une perspective que nous pourrions peut-être qualifier d'« anthropophage ». Son imaginaire culturel, pluriel, divers et influencé par une multitude de langues et cultures du Mozambique, transparait dans ses romans. Cette pluralité des imaginaires ne se traduit pas seulement sur le plan linguistique, mais également sur les plans spirituels et métaphysiques. Nous aimerions nous pencher sur ces thématiques à la lumière de l'œuvre *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2012)². 389

Nous utiliserons les axes thématiques suivants : les significations de la réappropriation linguistique, l'opposition entre culture lettrée et culture populaire, que nous allons amplifier aux représentations entre passé et modernité, souvent exemplifiées dans le roman par le contraste entre la culture de l'île de Mozambique et celle de la ville. Bien que cette force créatrice et rénovatrice du langage soit présente dans toutes les œuvres de l'auteur, nous avons décidé de

1 Docteure en Portugais-Littérature (Université Rennes 2), avec la thèse : « Littérature et identités minorisées dans les œuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique). Actuellement en post-doctorat à l'Universidade Federal Fluminense. ATER au département de portugais de l'Université Rennes 2. Axes de recherche : littératures africaines d'expression portugaise, littérature afro-brésilienne, littératures caribéennes.

2 La première édition est de 2003. Pour notre analyse, nous utiliserons la traduction française de 2008, traduite par la maison d'éditions Albin Michel.

nous concentrer sur l'étude du roman *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, car nous considérons que c'est l'une des œuvres de Mia Couto qui dialogue le plus avec l'œuvre de Guimarães Rosa. Notre intention n'est pas de faire une étude comparative entre l'œuvre de Mia Couto et celle de Guimarães Rosa, mais bien de souligner l'inspiration comme héritage légué par Guimarães Rosa à Mia Couto.

Les significations de la réappropriation linguistique

Tous les lecteurs de Mia Couto ont à plusieurs reprises été confrontés à d'innombrables variations linguistiques : les substantifs, verbes et adjectifs sont transformés, certaines expressions populaires sont déconstruites, afin de mieux les remettre en question et réfléchir profondément sur leur sens. Les noms propres passent par un processus de resignification ("Tio Abstinência", Couto, 2012, p.13; "Tio Último", Couto, 2012, p.14; "Miserinha", Couto, 2012, p.19; "Fulano Malta", 2012, p.23; "Amílcar Mascarenha", 2012, p.23; 390 "Dona Mariavilhosa", 2012, p.66; "João Loucomotiva", 2012, p.91), ce qui, très, souvent est révélateur de la personnalité du personnage.

Au-delà des noms propres, on peut observer la transformation de substantifs ("descompanhia", Couto, 2012, p.68; "inutensílio", , Couto, 2012, p.192), mais aussi de certains verbes ("desconvivíamos", , Couto 2012, p.68; "pitosguiando", Couto, 2012, p.94; "insubstanciar-se", , Couto, 2012, p.112; "deslugarejava", , Couto, 2012, p.114; "flagranteio", Couto, 2012, p.146) ou bien d'adjectifs ("outonecido", "desverdeado", , Couto, 2012, p.18; "mortalecido", , Couto, 2012, p.165; "traumartirizado", , Couto, 2012, p.211). On peut constater, au-delà de l'aisance avec laquelle Mia Couto semble manier la langue portugaise, l'utilisation d'expressions chargées de poésie. Il existe également un aspect ludique, le recours aux jeux de mots et à l'humour.

Les expressions populaires sont également modifiées, et dévoilent une perspective sur le monde pleine de poésie et d'enchan-

ment : (“Faço-me falta”, Couto, 2012, p.23; “Vendidos ao desbarato”, Couto, 2012, p.24; “Aceitar a triste realidade”, Couto, 2012, p.99; “Incertidão de óbito” p.107; “A sua voz emagrece ainda mais”, Couto, 2012, p.109; “Regime de separação de males”, Couto, 2012, p.136). L’observation la plus évidente sur la transformation de ces expressions serait la subversion de lieux communs, pour inverser leur sens (ce qui nous autorise à remettre en question et détourner de leur sens originel certaines expressions populaires fréquemment employées), ou bien allant jusqu’à leur conférer une dimension métaphysique.

La chercheuse en littératures africaines Ana Mafalda Leite (2014) a identifié deux niveaux de transformation de la langue dans l’œuvre de Mia Couto: le premier se caractérise par des transformations phonologiques, morphologiques, syntaxiques et lexicales. Désigné comme étant un “niveau familier”, qui apparaît plus clairement dans les dialogues, celui-ci est lié à la perception des « voix » du portugais oral « mozambicanisé » (Leite, 2014, p.44-45). De plus, il existe un second plan, considéré comme étant plus ample, qui serait plus global et qui résulterait dans la formation d’un nouveau lexique :

391

L’autre, plus ample, le plan associatif ou paradigmatique, comprend un groupe de variants dans le mode de formation d’un nouveau lexique, comme par exemple la formation de « mot-valise », ou des nouveaux mots par préfixation ou suffixation, tout comme des processus rhétoriques, qui se répètent de forme obsessionnelle, tels que la personnification, l’hypallage, l’anémisation, la métaphore et la comparaison. On peut également inclure dans ce niveau un autre type de processus de récupération des stratégies de l’oralité, comme le recours aux proverbes, aux sentences, aux phrases toutes faites et porteuses d’une signification didactique et philosophique. (Notre traduction)³

3 “O outro, mais amplo, o plano associativo ou paradigmático, abrange um grupo de variantes no modo de formação de léxico novo, como por exemplo, a formação de “mot-valise”, ou novas palavras por prefixação e sufixação, assim como um conjunto de processos retóricos, que obsessivamente se

Au-delà de l'observation de la formation d'un nouveau plan lexical, on peut penser à la signification de cette transformation syntagmatique chez Mia Couto. Celle-ci est souvent liée à une volonté de s'affirmer en tant qu'écrivain Mozambicain, malgré l'utilisation de la langue de l'ancienne métropole : le portugais.

Dans le roman *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2012), le jeune Marianinho, natif d'une île, (qui pourrait très bien être l'île de Mozambique, mais à laquelle l'auteur a attribué un nom fictif et poétique : Luar-do-Chão), étudie dans la capitale. Suite au décès de son grand-père, Dito Mariano, il se voit dans l'obligation de rentrer sur son île. Nous pouvons d'emblée réfléchir au sujet de la "portugaisation" des noms, héritage de l'époque coloniale, lorsque le narrateur s'interroge sur son propre nom : Malilane dans la version africaine, et Marino dans sa forme portugaise. "L'île est notre origine, le premier endroit de notre clan, les Malilane. Ou, tel qu'aportugaisé : les Mariano." (Couto 2008, p.16)⁴ Le lien fort entre Marianinho et son grand-père est souligné par le fait qu'il ait hérité de son nom : "N'oublie pas : tu as reçu le nom du vieux Mariano. N'oublie pas." (Couto, 2008, p.21)⁵ À la fin du récit, cette phrase finit par acquérir un nouveau sens.

Mia Couto, en plus de son métier d'écrivain, exerce également la profession de biologiste. Dans le cadre de cette profession, il partage le quotidien de populations rurales du Mozambique, certaines étant situées dans des régions qui ont été moins impactées par la

repetem, como a personificação, a hipálage, a animização, a metáfora, a comparação. Poderemos incluir ainda neste nível um outro tipo de processo de recuperação de estratégias de oralidade, como o recurso aos provérbios, a sentenças, a frases feitas e portadoras de significação didáctico-filosófica." (Leite, 2014, p.45)

4 "A Ilha era a nossa origem, o lugar primeiro do nosso clã, os Malilanes. Ou, no aportuguesamento: os Marianos". (Couto, 2012, p.17)

5 "Não esqueça: você recebeu o nome do velho Mariano. Não esqueça". (Couto, 2012, p.20)

présence coloniale, et dans lesquelles tous les habitants ne parlent pas portugais ou bien ne le maîtrisent pas totalement. Il ne s'agit donc jamais d'une simple lecture érudite de la culture, il existe également un savoir populaire, lequel – bien qu'analphabète – a beaucoup de choses à enseigner :

La terre où je suis né et où je vis – Mozambique – est un pays pauvre et seulement un petit groupe a accès à ce que l'on appelle la science. Mais il existe dans les zones rurales des gens qui – bien qu'analphabètes – sont savants. J'apprends énormément avec ces hommes et femmes qui ont des connaissances d'une autre nature et sont capables de résoudre des problèmes en utilisant une autre logique à laquelle mon cerveau n'a pas été formé. Ce monde rural, loin des manuels scientifiques, ne dispose pas de moins de sagesse que le monde urbain dans lequel nous vivons. Être disponible pour écouter cette ligne de frontière : voilà qui peut être une énorme source de plaisir. On ne raconte une belle histoire seulement s'il y a du plaisir dans cette démarche. (Notre traduction)⁶

393

L'auteur connaît et parle plusieurs langues mozambicaines, et, à certaines occasions, en présence de scientifiques étrangers par exemple, il est confronté à l'épineuse tâche de la traduction. Cette tâche est en effet très compliquée, car il est contraint d'effectuer une double traduction : d'une langue locale au portugais, puis du portugais à une autre langue, généralement européenne, ce qui fait

6 “A terra onde nasci e onde vivo – Moçambique – é um país pobre e apenas um pequeno grupo tem acesso àquilo que chamamos ciência. Mas existem nas zonas rurais gente que, sendo analfabeta, é sábia. Eu aprendo muito com esses homens e mulheres que têm conhecimentos de outra natureza e que são capazes de resolver problemas usando uma outra lógica para a qual o meu cérebro não foi ensinado. Este mundo rural, distante dos compêndios científicos, não tem menos sabedoria que o mundo urbano onde vivemos. Estar disponível para escutar nessa linha de fronteira: essa pode ser uma grande fonte de prazer. Só se conta uma história que seja bonita se tivermos prazer nesse empreendimento.” (Couto, 2005, p.48-49)

que beaucoup de significations se perdent dans cette double traduction. Nous considérons que cette particularité apparaît également dans son œuvre :

À la fin, j’aperçois notre demeure, la plus grande de toute l’île. Nous l’appelons Nyumba-Kaya, pour satisfaire les parents du Nord et du Sud. « Nyumba », c’est le nom pour dire “maison” dans les langues du Nord. Dans les idiomes du Sud, maison se dit “kaya”. (Couto, 2008, p.29)⁷

Le mot qu’elle avait employé ? Planter. C’est comme cela qu’on dit dans la langue de Luar-do-Chão. On n’enterre pas. On plante le défunt. Parce que la mort est une chose vivante. Et la tombe du chef de famille, comment l’appelle-t-on ? De *yindlhu*, maison. (Couto, 2008, p.88)⁸

Il n’existe pas de mot à Luar-do-Chão pour dire « pauvre ». On dit « orphelin ». C’est là la vraie misère : n’avoir pas de parents. (Couto, 2008, p.144)⁹

394 Cette nécessité de trouver des alternatives, lesquelles bien souvent passent par l’élaboration de nouveaux mots, permet de créer une approximation avec le portugais brésilien. Cette affirmation est confirmée par l’auteur lui-même, lorsqu’il évoque la parenté entre le portugais brésilien et le portugais parlé au Mozambique, qui serait liée à la présence de deux racines linguistiques en commun (le bantou et le portugais) :

7 “Por fim, avisto a nossa casa grande, a maior de toda a Ilha. Chamamos-lhe Nyumba-Kaya, para satisfazer familiares do Norte e do Sul. “Nyumba” é a palavra para nomear “casa” nas línguas nortenhas. Nos idiomas do Sul, casa se diz “kaya”.” (Couto, 2012, p.26)

8 “A palavra que usara? Plantar. Diz-se assim na língua de Luar-do-Chão. Não é enterrar. É plantar o defunto. Porque o morto é coisa viva. E o túmulo do chefe de família como é chamado? De *yindlhu*, casa.” (Couto, 2012, p.80)

9 “Em Luar-do-Chão, nem há palavra para dizer “pobre”. Diz-se “órfão”. Essa é a verdadeira miséria: não ter parente.” (Couto, 2012, p.132)

Les peuples Mozambicains et Brésiliens ne partageaient pas seulement une langue en commun, mais également ce qui dans cette langue surgissait comme élément distinctif du portugais du Portugal. La réalisation de la langue dans les deux cas était marquée par l'influence des langues de racine bantoue qui introduisaient des affinités entre notre variante du portugais et la variante brésilienne. (Notre traduction)¹⁰

L'approximation, qu'elle soit culturelle ou linguistique, entre le portugais du Brésil et celui du Mozambique est extrêmement marquée par la racine bantoue. Nous ne devons pas considérer la réappropriation linguistique présente dans l'œuvre de Mia Couto qu'à travers le prisme linguistique, nous devons aussi prendre en compte l'aspect culturel. L'auteur a évoqué sa fascination pour des figures du Modernisme brésilien tels que Manuel Bandeira, Mário de Andrade et sa recherche d'une "brésiliannisation du langage" (Couto, 2005, p.104). L'auteur a révélé son affinité pour des auteurs d'autres générations modernistes comme Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, ou bien des poètes tels que Carlos Drummond de Andrade ou encore João Cabral Neto (Couto, 2005, p.105)

395

Cependant, la plus grande inspiration rencontrée par l'auteur en terres brésiliennes est sans aucun doute Guimarães Rosa, auteur de la troisième phase moderniste. Mia Couto s'enchantait de sa créativité linguistique, sa capacité à retranscrire le contexte de l'oralité du monde rural dans son écriture. Dans une conférence déjà célèbre pour expliquer l'affinité intellectuelle et littéraire entre les deux auteurs, intitulée : "Le sertão brésilien dans la savane mozambicaine"¹¹ », l'auteur affirme :

10 "Os povos moçambicano e brasileiro não apenas partilhavam uma mesma língua mas partilhavam aquilo que nessa língua surgia como elemento distintivo do português de Portugal. A realização da língua nos dois casos era marcada pela influência das línguas de matriz bantu que introduziam afinidades entre a nossa variante e a brasileira." (Couto, 2005, p.105)

11 Titre original de la conférence: "O sertão brasileiro na savana moçambicana"

Langage créateur de désordre, capable de convertir la langue dans un état de chaos originel, il est porteur d'un trouble fondamental car il engendre un recommencement. João Guimarães Rosa est un maître, un enseignant d'ignorances dont nous avons tellement besoin pour comprendre un monde qui ne serait lisible que dans la marge des codes de l'écriture. (Notre traduction)¹²

L'admiration revendiquée pour son "maître", João Guimarães Rosa, est liée à l'association que l'auteur brésilien fait entre le monde rural et la ville, et d'une manière plus générale, entre la culture lettrée et la culture populaire. Guimarães Rosa avait défini sa relation avec la langue portugaise comme étant celle de : "deux amants, qui, ensemble, procréent passionnément, mais auxquels il a été renié, jusqu'à aujourd'hui, la bénédiction ecclésiastique et scientifique" (notre traduction)¹³. Pour cette raison, cette relation serait illégitime, car non reconnue par les institutions légitimatrices. À partir de ce point de départ, nous pouvons effectuer un rapprochement avec la relation que Mía Couto entretient avec la langue portugaise.

396

Culture lettrée et culture populaire

Dans le roman *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2012), la thématique de l'opposition entre la culture lettrée et la culture populaire est omniprésente. Marianinho, qui avait quitté l'île pour faire ses études, retourne chez lui pour enterrer son grand-père : « Je quitte la ville et fais le voyage pour cause de décès : je me rends à l'enterrement de mon grand-père Dito Mariano. » (Couto,

12 "Linguagem criadora de desordem, capaz de converter a língua num estado de caos inicial, ela suporta um transtorno que é fundamental porque fundador de um reinício. João Guimarães Rosa é um mestre, um ensinador de ignorâncias de que tanto carecemos para entender um mundo que só é legível na margem dos códigos da escrita." (Couto, 2005, p.108)

13 "um casal de amantes, que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a bênção eclesiástica e científica" (Rosa, 2011, préface)

2008, p.13)¹⁴ Progressivement, il reçoit des lettres qui lui sont adressées. Ce sont des lettres de son grand-père, Dito Mariano, qui lui donne des instructions sur la manière de réaliser son enterrement : « *Ces lettres, Mariano, ne sont pas des écrits. Ce sont des propos. Assieds-toi, laisse-toi aller à un bon peu de tranquillité et écoute.* » (Couto, 2008, p.69)¹⁵

Mariano, voici ta tâche urgente entre toutes : ne les laisse pas compléter l'enterrement. Si la cérémonie a lieu, tu ne recevras pas les révélations. Sans ces révélations, tu n'accompliras pas ta mission d'apaiser les esprits avec des anges, Dieu avec les dieux. Ces lettres sont la façon de t'enseigner ce que tu dois savoir. En l'occurrence, je ne peux pas avoir recours aux méthodes de la tradition : tu es loin désormais des Malilanes et de leurs xicuembos. Cet écrit est un premier pont entre les Malilane et les Mariano. (Couto, 2008, p.131-132)¹⁶

Dans cette référence au fait que Marianinho serait bien trop loin des Malilanes et de leurs xicuembos (ancêtres divinisés par la famille), on pourrait déceler une allusion au processus d'écriture tel que le vit Mia Couto, qui cherche constamment à créer des passerelles, en traduisant des mondes et créant des liens entre des univers distincts. Nous nous situons également dans cette perspective pour l'analyse de l'œuvre de Mia Couto.

397

14 "Por motivo de falecimento, abandono a cidade e faço a viagem: vou ao enterro de meu Avô Dito Mariano." (Couto 2012, p.13).

15 "Essas cartas, Mariano, não são escritos, são falas. Sente-se, se deixe em bastante sossego e escute." (Couto, 2012, p.59)

16 *Mariano, esta é sua urgente tarefa: não deixe que completem o enterro. Se terminar a cerimônia você não receberá as revelações. Sem essas revelações você não cumprirá a sua missão de apaziguar espíritos com anjos, Deus com os deuses. Estas cartas são o modo de lhe ensinar o que você deve saber. Neste caso, não posso usar os métodos da tradição: você já está longe dos Malilanes e seus xicuembos. A escrita é a ponte entre os Malilanes e os Marianos.*" (Couto, 2012, p.119)

Malgré le fait qu'il ait été désigné par son grand-père comme son plus grand héritier spirituel au sein du clan, il est souvent perçu comme étranger à son île et à sa propre culture, étant donné que les autres membres de la famille l'accusent d'être plus urbain que natif de l'île, et par conséquent de ne pas être un véritable Malilane. Pour cela, il existe une suspicion constante selon laquelle il ne serait pas capable d'appréhender la culture de l'île dans son intégralité, restant toujours à la superficie :

Dis-moi, mon petit-fils, là-bas en ville, tu as été initié ? (Couto, 2008, p.32)¹⁷

Ne dis pas que tu comprends parce que tu ne comprends rien. Tu es resté très longtemps dehors. (Couto, 2008, p.33)¹⁸

Tu es resté très longtemps hors de l'île. À présent tu es un mulungo. (Couto, 2008, p.169)¹⁹

Cependant, malgré l'accusation répétée selon laquelle il serait "resté très longtemps hors de l'île", au cours du récit, il montre sa 398 capacité à transiter entre deux cultures, ce qui fait qu'il est finalement assimilé par les membres de sa famille à un "vrai Malilane", forme africaine et originelle du nom de famille des Mariano, avant de passer par le processus de "portugaisisation" :

Le jour de l'enterrement du pauvre Juca, la certitude m'a fondu dessus : il te revenait de sauver Luar-do-Chão. Oui, il nous manquait quelqu'un qui vienne de l'extérieur mais qui soit de l'intérieur. (Couto, 2008, p.183)²⁰

17 "Me diga, meu neto, você, lá na cidade, foi iniciado?" (Couto, 2012, p.29)

18 "Não diga que entende porque você não entende nada. Você ficou muito tempo fora." (Couto, 2012, p.30)

19 "Você ficou muito tempo fora. Agora é um mulungo." (Couto, 2012, p.155)

20 "No dia da cerimônia do pobre Juca me assaltou a certeza: você tinha que salvar Luar-do-Chão. Sim, faltava-nos um que viesse de fora mas fosse de dentro." (Couto, 2012, p.168)

Ton grand-père a eu raison de te choisir ! Tu es un vrai Malilane.
(Couto, 2008, p.262)²¹

D'une certaine manière, l'image de celui qui "viendrait de l'extérieur mais qui serait de l'intérieur" peut rappeler « l'entre-lieu » culturel dans lequel Mia Couto évolue, en transit permanent entre la ville et la campagne, mais également entre l'Afrique et l'Europe. Pour les membres de la famille Malilane, l'écriture serait quelque chose qui mettrait une distance entre lui et les autres membres, et c'est aussi la raison pour laquelle le grand-père écrit au lieu de faire une apparition : « J'écris parce que de cette façon il y a davantage de distance. » (Couto, 2008, p.147)²² L'écrit est associé à la ville, à la culture lettrée et élitiste, mais également aux temps coloniaux, à l'assimilation forcée, comme dans le cas de Fulano Malta, père de Marianinho, qui est même allé jusqu'à jeter les livres de son fils dans le fleuve, car il se sentait intimidé par ceux-ci :

Il a toujours été un révolté, ce Fulano Malta. Jusqu'à, au temps de la colonie, refuser d'être assimilé. Abstinência et Último ont accepté tout de suite, ils se sont inscrits, ont rempli des paperasses. Fulano non. Pour ton père, l'autre rive du fleuve, là où une ville s'amorçait, c'était le sol de l'enfer. (Couto, 2008, p.69)²³

399

Tu ramenais avec toi ces livres, ces cahiers, et il les regardait comme s'ils étaient des armes pointées contre notre famille.
(Couto, 2008, p.69-70)²⁴

21 *Seu Avô teve razão em escolher a si! Você é um verdadeiro Malilane.* (Couto, 2012, p.245)

22 "Escrevo porque assim tem mais distância." (Couto, 2012, p.134)

23 "Sempre foi um revoltado, esse Fulano Malta. No tempo colonial, ele até recusou ser assimilado. Abstinência e Último aceitaram logo, se inscreveram, preencheram papeladas. Fulano não. Para seu pai, a outra margem do rio, lá onde iniciava ser cidade, era o chão do inferno." (Couto, 2012, p.60)

24 "Você trazia consigo esses livros, esses cadernos, e ele olhava para eles como se fossem armas apontadas contra a nossa família." (Couto, 2012, p.61)

Vous, ai-je dit à Amílcar Mascarenha, vous avez étudié dans les livres et à l'étranger. Vous ne me reprenez pas ? Ce n'est pas là, hors d'ici, que vous avez fait vos études ? C'est bien, mais ce n'est pas sûr. Les livres, pour moi, sont un étranger. Vu que c'est la pluie qui m'enseigne. Elle est ma professeure. (Couto, 2008, p.158)²⁵

Le médecin Amílcar Mascarenha, selon lui, aurait étudié “à l'étranger”, comme il a étudié dans les livres. Dans son essai sur les formes de “l'insílio” dans la littérature mozambicaine, Nazir Ahmed Can a identifié deux catégories distinctes d'écrivains mozambicains dans la phase post-indépendance, lesquelles sont intimement liées à la classe sociale :

La condition de « minorité dominée », commune aux écrivains des deux espaces, conduit les uns et les autres à un type de représentation bien spécifique : tandis que les écrivains marginaux, en grande partie débutants, sont en quête d'un cadre compensateur dans l'univers « lettré » et « cultivé », auquel ils n'ont généralement pas eu accès au cours de leurs vies, les écrivains légitimés, quant à eux, également à contre-courant de leurs places sociales, concentrent leur attention sur des personnages et espaces exclus. La différence est que cette démarche, pour le second groupe, a toujours une cible : les pouvoirs institués. (Notre traduction)²⁶

Nous considérons que l'auteur, peut-être parce qu'il fait partie

25 “O senhor, disse eu a Amílcar Mascarenha, o senhor estudou nos livros e no estrangeiro. O doutor me retifica? Não foi lá fora que o senhor estudou? Está bem mas não está certo. Os livros são um estrangeiro para mim. Porque eu estudo na chuva. Ela é a minha ensinadora.” (Couto, 2012, p.145)

26 “A condição de “minoría dominada”, comum aos escritores dos dois espaços, conduz uns e outros a um determinado tipo de representação: enquanto os escritores marginais, em sua maioria debutantes, perseguem um quadro compensatório no universo “letrado” e “cultivado” a que em geral não tiveram acesso em suas vidas, os escritores legitimados, também na contramão de suas posições sociais, centram sua atenção nas personagens e nos espaços excluídos. A diferença é que esse empreendimento, para o segundo grupo, possui sempre um alvo: os poderes instituídos.” (Can, 2020, p.26)

de la deuxième catégorie, a tendance à se concentrer sur la représentation de personnages exclus, et même sur des personnages qui représenteraient une certaine forme d’“insílio”, défini par Ahmed Can comme un “exil à l’intérieur de la maison”, ou un “*insílio* qui désigne le sentiment d’étrangeté vécu dans son propre pays, et qui nous invite à repenser les relations qui s’établissent entre producteurs et représentations.» (Notre traduction) ²⁷ Dans le roman, le personnage de Fulano Malta est celui qui incarne le plus cette notion d’« insílio ». En effet, c’est un personnage extrêmement en retrait, silencieux et introspectif :

Mon père espérait qu’un oiseau viendrait et qu’il se logerait, volontaire dans la cage. La marotte, ancienne, ne lui avait pas passé. La cage métaphorisait son destin, cette clôture où aucun oiseau n’avait partagé sa solitude. (Couto, 2008, p.65)²⁸

Ma mère est morte, j’avais quitté l’île. Et lui s’était relégué encore davantage dans son amertume. (Couto, 2008, p.76)²⁹

Fulano demeurait ce qu’il avait toujours été : silencieux, ombreux, replié sur lui-même. Évitant, surtout, tout geste paternel. (Couto, 2008, p.77)³⁰

Mon Vieux, Fulano Malta, relève la tête et proclame : « Je ne suis pas en train d’ouvrir des sépultures pour le défunt, ton honorable et honoré grand-père. Je suis en train de m’enterrer, vivant, moi-même, pendant que j’en ai les forces. » (Couto, 2008, p.194)³¹

401

27 “insílio que designa o estranhamento vivido no próprio país, convida-nos a repensar as relações que se estabelecem entre produtores e representações.” (Can, 2020, p.31)

28 “Meu pai esperava que, voluntário, um pássaro viesse e se alojasse na jaula. A mania, antiga, não passara. A gaiola metaforizava o seu destino, essa clausura onde ave nenhuma partilhara da sua solidão.” (Couto, 2012, p.57)

29 “Saí da Ilha, minha mãe faleceu. E ele mais se internou em seu amargor.” (Couto, 2012, p.67)

30 “Fulano permanecia o que sempre fora: calado, cismado, em si vertido. Evitando, sobretudo, o gesto paternal.” (Couto, 2012, p.68)

31 “Meu velho, Fulano Malta, ergue a cabeça e proclama: “Não estou abrindo

Dans son œuvre, Mia Couto, tout comme Guimarães Rosa, fait le pari d'un langage qui inclut au lieu d'exclure une partie de la population mozambicaine. On peut considérer que cette inclusion ajoute une dimension politique à son œuvre :

Grande Sertão Veredas révèle un positionnement politique, non pas parce qu'il se construit à partir d'une idéologie mais parce que, dans son propre langage, João Guimarães Rosa suggère une utopie, une idée du futur qui va au-delà de ce qu'il dénonce comme étant une tentative de « misère améliorée ». Cette médiation de la langue entre les classes érudites et les *sertanejos* n'existait pas au Brésil. Par son écriture collective, João Guimarães Rosa suggère un Brésil dans lequel les exclus puissent participer de l'invention de leur Histoire. (Notre traduction)³²

Le langage créatif employé par Mia Couto, tout comme Guimarães Rosa, pourrait représenter une tentative de médiation entre la norme du portugais érudit, que les deux auteurs dominant, et d'autres langues régionales. En ce qui concerne Mia Couto, com-
402 me les autres langues en question ne sont parlées qu'oralement, leur écriture finit par se transformer en une médiation entre la culture lettrée et la culture orale, ce qui, dans le cas de beaucoup d'auteurs africains de langue portugaise, est un fait assez commun. La configuration de l'île en elle-même exemplifie cette condition d'enfermement et d'"insílio". De plus, il existe une distinction claire et marquée entre le contexte de l'île et celui de la ville :

sepulturas para o falecido, seu respeitoso Avô. Estou-me enterrando a mim, vivo, enquanto tenho forças." (Couto, 2012, p.179)

32 "Grande Sertão Veredas revela um posicionamento político, não porque se constrói a partir de uma ideologia mas porque, na própria linguagem, João Guimarães Rosa sugere uma utopia, uma ideia de futuro que está para além daquilo que ele denuncia como uma tentativa de "miséria melhorada". Esta linguagem mediada entre classes cultas e os sertanejos não existia no Brasil. Através de uma escrita colectiva João Guimarães Rosa sugere um Brasil em que os excluídos possam participar da invenção de sua História." (Couto, 2005, p.110)

Aucun pays n'est aussi petit que le nôtre. Il ne comporte que deux endroits : l'île et la ville. Ne les sépare, en tout, qu'un fleuve. Ces eaux, cependant, les tiennent davantage éloignées que la distance qu'il y a entre elles. Entre un côté et l'autre réside l'infini. Ce sont deux nations, plus lointaines que des planètes. Nous sommes un peuple, oui, mais deux sortes de gens, de deux âmes. (Couto, 2008, p.16)³³

Cette distinction pourrait être lue non seulement en termes spatiaux, mais également en termes temporels. Comme l'a observé Nazir Ahmed Can, la grande majorité des auteurs cités au cours de son étude sur l'"insílio" dans la scène littéraire mozambicaine, dans laquelle Mia Couto occupe une place de choix, sont plus vieux que la nation elle-même. Ainsi, les réflexions sur le temps qui passe inaugurées dans leurs récits peuvent correspondre à la dualité entre le temps de l'individu, et le temps de l'histoire. (CAN, 2020, p.35) Mia Couto a représenté son pays comme étant profondément divisé entre plusieurs univers culturels. C'est pourquoi il l'a défini comme étant un territoire dans lequel existent plusieurs autres pays internes, en plus de la nation officielle, la nation mozambicaine : 403

Mon pays possède plusieurs pays en lui, profondément partagé entre des univers culturels et sociaux variés. Je suis mozambicain, de parents Portugais, j'ai vécu le système colonial, j'ai combattu en faveur de l'indépendance, j'ai vécu des changements radicaux du socialisme au capitalisme, de la révolution à la guerre civile. Je suis né à une époque charnière, entre un monde qui naissait et un autre qui mourrait. Cette condition d'être de la frontière m'a marqué à tout jamais. Les deux parties de moi-même exigeaient un médiateur, un traducteur. La poésie est venue à mon

33 "Nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a Ilha. A separá-los, apenas um rio. Aquelas águas, porém, afastam mais que a sua própria distância. Entre um e outro lado reside um infinito. São duas nações, mais longínquas que planetas. Somos um povo, sim, mas de duas gentes, duas almas." (Couto, 2012, p.15-16)

secours pour créer ce pont entre deux mondes distants. (Notre traduction)³⁴

Face au constat de la difficulté à traduire des mondes et des cultures si diverses au sein du même pays, Mia Couto a trouvé dans la littérature une manière de créer des passerelles entre ces univers si distants. L'auteur, incarnant pratiquement toutes les contradictions de son pays, étant fils de Portugais, ayant combattu le système colonial, et ayant vu la nation mozambicaine naître, représente de plusieurs manières la condition de médiateur culturel, évoluant en permanence dans des « entre-lieux », qu'ils soient culturels, temporels ou linguistiques.

Conclusion

Nous considérons que la réappropriation linguistique existante chez Mia Couto va au-delà du simple cadre grammatical et syntagmatique : il s'agit d'une volonté d'exprimer sa culture mozambicaine bien au-delà des paradigmes linguistiques imposés par les limites de la norme culte de la langue portugaise. Mia Couto
404 dépasse ces limites, en incorporant des langues et des cultures mozambicaines au sein de la matière poétique et du récit.

Effectuer un rapprochement entre Guimarães Rosa et Mia Couto est une proposition qui est très tentante, mais qui cependant n'est pas suffisante pour dresser le portrait de la complexité de l'œuvre de l'auteur Mozambicain. En effet, ce sont des contextes

34 "O meu país tem países diversos dentro, profundamente dividido entre universos culturais e sociais variados. Sou moçambicano, filho de portugueses, vivi o sistema colonial, combati pela Independência, vivi mudanças radicais do socialismo ao capitalismo, da revolução à guerra civil. Nasci num tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que ainda está nascendo. Essa condição de um ser de fronteira marcou-me para sempre. As duas partes de mim exigiam um médium, um tradutor. A poesia veio em meu socorro para criar essa ponte entre dois mundos distantes." (Couto, 2005, p.106)

littéraires bien distincts – le brésilien et le mozambicain – ce qui fait que, pour des questions géopolitiques et non pour une question de qualité littéraire, les littératures africaines de langue portugaise continuent à être considérées comme marginales, ou comme les a qualifiées Inocência Mata, de “périphérie des périphéries”. Pour elle, étant donné que les littératures africaines d’expression portugaise sont apparues comme une forme d’appui aux discours nationalistes, il n’est pas surprenant que, très souvent, elles aient surgi comme des “contre-littératures”, construites à partir de la diffusion d’images inédites sur l’Homme Africain : la terre, l’homme, l’histoire et la culture, dans une tentative de réécriture du monde Africain. (Mata, 1995, p.30) En effet, ces “contre-littératures” sont apparues pour contredire les stéréotypes hérités de l’époque coloniale et amplement véhiculés pour la littérature coloniale ou par la littérature de voyage.

De plus, la chercheuse a souligné le fait que, en plus de cette subversion idéologique, s’ajoute une subversion esthétique, laquelle rencontre en permanence des difficultés à être lue comme un fait esthétique par les instances légitimatrices, avec son regard toujours dirigé vers un discours « patronisé ». (Mata, 1995, p.30) La subversion esthétique, une fois de plus, peut également être identifiée comme un des chemins pouvant nous amener à la compréhension de l’œuvre de Mía Couto, ce qui le rapproche une fois de plus de l’œuvre de Guimarães Rosa.

RÉFÉRENCES

CAN, Nazir Ahmed. **O campo literário moçambicano. Tradução do espaço e formas de insílio.** São Paulo: Kapulana, 2020.

, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra.** Porto : Caminho, 2012.

_____. **Un fleuve appelé temps, une maison appelée terre.** Paris: Albin Michel, 2008.

_____. **Pensatempos. Textos de opinião.** Porto: Caminho, 2005.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas nas Literaturas Africanas.** Lisboa: Edições Colibri, 2014.

MATA, Inocência. A periferia da periferia – o estatuto periférico das literaturas africanas de língua portuguesa e a dupla perifericidade das literaturas são-tomense e guineense. *Revista Discursos*, 1995.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas.** 19ª edição, 13ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Anthropophagie entre sauvetage et enlèvement de 1928 aux années 70

Paulo Moreira¹

Le thème que je développe aujourd'hui est l'accidentelle chance critique de l'*Anthropophagie*, du total oublié à l'indiscutable centralité culturelle, une trajectoire unique parmi les avant-gardes du XX^{ème} siècle. Dans cet essai, je distingue quatre moments pour définir cette trajectoire. Le premier comprend les activités d'écrivains et artistes de la *Revue d'Anthropophagie*², qui a publié le manifeste de Oswald de Andrade dans son premier numéro, une période de changements de direction et de polémiques diverses jusqu'à l'arrêt soudain de la revue, plus ou moins une année plus tard. Après la fermeture de la revue, durant les années 30, des démonstrations de rejet de l'Anthropophagie (et du *Modernisme* en général) apparaissent. La brève et infructueuse tentative de reprendre l'*Anthropophagie* en tant que concept philosophique dans les années 50, effectuée par Oswald de Andrade, est l'épilogue mélancolique de ce premier moment. Le second moment débute après le décès de Oswald de Andrade, lorsque, à partir de 1956, des jeunes réunis dans le groupe *Poésie concrète* commencent à mentionner régulièrement le nom du moderniste Oswald de Andrade. Initialement, ces citations sont très brèves et ne mentionnent pas l'*Anthropophagie*, privilégiant la rhétorique de modernisation du manifeste *Pau-Brasil*³ et du livre

1 Université de Oklahoma.

2 NdT : Revue créée par Oswald de Andrade et Raul Bopp, qui est parue entre mai 1928 et août 1929.

3 NdT : Le manifeste (qui donnera naissance à un mouvement) *Pau-Brasil* a

de poèmes éponyme (1924). Un troisième moment débute durant la seconde moitié des années 60 avec la réédition de textes de Oswald, après des décennies d'absence sur le marché, et la rédemption définitive de celui qui était, peu de temps avant, un *maudit*⁴ moderniste. Oswald de Andrade et l'*Anthropophagie* sont mis en avant dans trois repères culturels de cette époque : l'exposition *Nouvelle objectivité brésilienne* et son catalogue, l'album collectif *Tropicália ou Panis et Circensis* et la pièce théâtrale *Le roi de la chandelle*, écrite par Oswald de Andrade lui-même. A partir de ces trois événements, les manifestations d'admiration à l'égard de Oswald de Andrade, venues de la part d'artistes, de cinéastes, de musiciens, de dramaturges et d'écrivains deviennent monnaie courante. La publication des œuvres complètes est suivie d'une production critique de grande qualité dans les années 70. Finalement, au dernier moment de l'histoire de l'accueil de Oswald de Andrade et du *Manifeste Anthropophage* - dont je ne traiterai pas en détail dans ce texte faute de place - nous assistons à un développement sans précédent de leur portée qui a connu son moment le plus marquant lors de la 24^{ème} Biennale de São Paulo en 1998, quand les commissaires Adriano Pedrosa et Paulo Herkenhoff choisissent l'*Anthropophagie* comme concept central organisateur de l'événement. En conséquence, l'*Anthropophagie* est devenue le point de contact entre trois artistes brésiliens qui ont atteint de hauts niveaux de visibilité globale au XXI^{ème} siècle, bien après leur mort : Tarsila do Amaral (1886-1973), Lygia Clark (1920-1988) et Hélio Oiticica (1937-1980).

été rédigé par Oswald de Andrade et est paru en 1924. Ce nom fait référence à l'arbre et à son bois (« pau » est l'un des termes possibles pour désigner le bois ou l'arbre en portugais du Brésil) très courant au Brésil, qui est à l'origine du nom du pays.

4 En français dans le texte.

Première phase : Naissance du Nouveau Cannibale

Le premier numéro de la *Revue d'Anthropophagie* contenait le célèbre manifeste, mais aussi des notes de l'éditeur Antônio de Alcântara Machado décrivant la revue comme un véhicule œcuménique et éclectique, ouvert à tous les modernistes après 1922 : « Jusqu'en 1923, il y avait des alliés qui étaient des ennemis. Aujourd'hui, il y a des ennemis qui sont des alliés » (Puntoni, 2014, p. 1). Les neuf pages contenaient des poèmes, des nouvelles et des critiques signées par la crème du Modernisme : Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Guilherme de Almeida, le groupe *Verde* de Cataguases, Augusto Meyer et Álvaro Moreyra. Entre les pages 3 et 7, qui contiennent le manifeste de Oswald de Andrade, se trouve un long essai sur le *Tupi* signé par Plinio Salgado, futur leader de l'intégralisme. Une « note insistante » à la dernière page de la revue, signée par Alcântara Machado et Raul Bopp, réaffirmait l'éclectisme de la revue :

La *Revue Anthropophagique* est au-dessus de tout groupe ou tendance ; (...) accepte tous les manifestes mais ne publie pas de manifeste ; (...) accepte toutes les critiques mais ne fait pas de critique ; (...) n'a rien à voir avec les points de vue dont elle serait, par hasard, le véhicule (...) n'a pas d'orientation ou d'opinion de quelque forme que ce soit : elle n'a que de l'estomac. (Puntoni, 2014, p. 9)

Le *Manifeste* mêle, avec éloquence et concision, quatre thèmes liés entre eux, créant ce texte « potentiel, conjoncturel et diversifié » qui caractérise « l'Encyclopédie ouverte » (Calvino, 2002, p.127) de Italo Calvino. Il existe la thèse d'une relation dialectique entre ce qui est propre et ce qui est étranger à quelqu'un dans le contexte de l'identité nationale – une analogie entre le processus de sélection et d'appropriation et le cannibalisme rituel tel que le décrivent les européens ; cette analogie fait partie d'une révision du passé pré-

colonial considéré comme un âge d'or idyllique et primitif qui est allé au-delà des utopies modernes dans la promotion du bonheur et l'affranchissement des refoulements ; ce passé préhispanique sert de toile de fond pour protester contre le poids des répressions sociales et sexuelles de nature religieuse que les colonisateurs portugais ont apportées et imposées - oppression culturelle, sociale et sexuelle assimilée au patriarcat. Et ce refus du patriarcat colonial et néocolonial débouche sur un appel pour une nouvelle révolution capable de créer un nouvel âge d'or d'auto-confiance culturelle et de total affranchissement des refoulements : « sans complexes, sans folie, sans prostitutions et sans prisons » (Andrade, 1978, p.19). Chacun de ces quatre thèmes est développé en extraits, mais le manifeste possède une certaine profondeur hors du commun car les extraits dispersés se développent et se complètent entre eux. Trois réseaux de références textuelles concises et pleines d'ironie vont se dessiner peu à peu durant la lecture : un ensemble de références est constitué de travaux d'essayistes, de philosophes, d'anthropologues et de psychologues, de Montaigne et Rousseau à Freud et Nietzsche ; un autre fait référence à l'Histoire du Brésil, plus particulièrement au passé colonial du pays, allant de José de Anchieta, Hans Staden et Antônio Vieira à Dom João VI et le Visconde de Cairu ; finalement, le troisième réseau de références fait allusion à des figures mythiques et/ou littéraires telles Guaraci, Jaci, le Jatubi, le Grand Serpent, Maria de la source, Dom Antônio de Mariz et Iracema. Les quatre thèmes et les trois réseaux de références s'articulent pour le lecteur en 50 courts extraits emplis d'esprit et d'un sens de l'humour sarcastique, un fait esthétique de nature typiquement moderniste, au sens le plus large du mot.

Après dix numéros sous une direction fortement éclectique, Oswald de Andrade et son entourage le plus proche (Jayme Adour da Câmara, Tarsila do Amaral, Raul Bopp, Oswald Costa, Geraldo Ferraz, Patrícia Galvão, Clóvis de Gusmão) assument la direction de la *Revue*

d' *Anthropophagie* et initient ce qui est connu comme une « seconde dentition » en mars 1929. La revue devient alors un véhicule pour les idées du groupe - « organe du club d'anthropophagie ». Le format change également de manière significative car la *Revue d'Anthropophagie* n'est plus une revue proprement dite mais une page dans le supplément dominical du *Diário de São Paulo*⁵, récemment créé. Des travaux de divers modernistes non directement liés aux « Anthropophages » sont encore publiés dans cette seconde phase qui inclut des textes de Jorge de Lima, Augusto Meyer, Murilo Mendes et Manuel Bandeira, par exemple ; mais une grande partie de l'espace disponible est désormais dédiée à une prose journalistique d'opinion signée par des pseudonymes. Ce sont des colonnes mordantes dirigées contre les ennemis (surtout modernistes) de l'Anthropophagie : Graça Aranha, Tristão de Athayde, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo et Augusto Frederico Schmidt, principalement. Le dernier numéro de la seconde denture sort en août 1929 – les critiques acerbes faites au catholicisme amènent l'éditeur du *Diário de São Paulo*, Rubens do Amaral, à mettre fin abruptement à la page dominicale, après cinq mois de collaboration. Selon Raul Bopp, le groupe avait encore des plans ambitieux afin d'organiser un *Congrès de l'Anthropophagie* en 1931 et une série dénommée *Petite bibliothèque Anthropophage* (Bopp, 2006, p.78), mais le groupe prend fin brutalement quand Oswald de Andrade divorce de Tarsila do Amaral à cause de sa relation avec Patrícia Galvão, toutes deux des personnes importantes du groupe⁶.

411

5 NdT : Journal (quotidien) de São Paulo, fondé en 1929.

6 Quant à ces ambitions décrites superficiellement dans *Vie et mort de l'Anthropophagie*, il est nécessaire de comprendre combien il est difficile de juger de leur sérieux. En 1925, Mário de Andrade, dans une lettre adressée à son ami Câmara Cascudo, résume parfaitement le caractère de Oswald de Andrade : « C'est la personne la plus désordonnée du monde. Il promet tout de bon cœur, oublie et a dix millions d'affaires très compliquées, il part en Europe sans que

La crise boursière de New-York en octobre 1929 et la Révolution de 1930 sont des indications du rapide changement de la scène culturelle qui survient immédiatement après la dissolution de l' *Anthropophagie*⁷. En 1933, Oswald de Andrade a écrit la préface du roman *Serafim Ponte Grande* se qualifiant lui-même dans les années modernistes de « clown de la bourgeoisie » et le mouvement qu' il dirigeait de simple « vérole anthropophagique » (maladie très contagieuse, mais d' une relative courte durée) (Andrade, 1964, p. 132). En 1933, Tarsila do Amaral expose seule, à Rio de Janeiro, ses portraits collectifs du prolétariat brésilien, comme *Travailleurs* et *Seconde Classe*, qui montrent un changement de direction analogue de la part de la peintre.

Des années de persécution politique, des difficultés financières et un relatif ostracisme suivent, tandis que Oswald de Andrade prend part au *Théâtre de l'Expérience* de Flávio de Carvalho. C' est seulement dans les années 50 que Oswald de Andrade tente de redonner vie à l' *Anthropophagie*, principalement à travers la publication de textes courts, comme *La marche des utopies* et une monographie de philosophie, *La crise de la philosophie messianique*.

412

nous le sachions. (...) il aime également jongler un peu avec les vicissitudes. Il joue avec elles et s' amuse » (Andrade, 2000, p. 40-41).

7 On a découvert récemment que la revue hebdomadaire *O Q A* publiée par Victorino de Oliveira a inclus entre le 29 août et le 5 décembre 1929 une section intitulée « Anthropophagie – organe des anthropophages de São Paulo ». Clóvis de Gusmão, le responsable de cette page, avait déjà publié trois textes durant la seconde phase de la revue : le 31 mars, le poème « Mayandeua » et un ensemble de dictons populaires signé « La succursale (Club d' anthropophagie de Rio de Janeiro) » et le 7 avril une note intitulée « Anthropophagie ». Consulter : <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/06/rececm-descoberta-terceira-fase-de-revista-de-antropofagia-revela-lacunas-da-historia-do-modernismo.shtml>. Alexandre Nodari écrit un excellent article prenant en compte, avec attention, le contexte, la question de la possible « troisième denture » et la place de la page du « paraense », - *NdT* : *habitant de l'État du Pará* - Clóvis de Gusmão, dans celle-ci.

A ce moment-là, l'anthropophagie est considérée comme un concept philosophique, recherchant la reconnaissance universitaire d'un écrivain luttant contre de sérieux problèmes financiers et de santé. Les écrits souffrent d'insuffisances conceptuelles caractéristiques de nombreux textes de la revue, établissant un passage rapide entre lecture et argumentation, aboutissant à des généralisations très souvent grossières. Je crois qu'il suffit de donner un exemple de cette danse frénétique de généralisations suivie de conclusions aussi catégoriques qu'absurdes, extrait du début de *Marche des utopies* :

Les Juifs, s'estimant le peuple élu, détenteur exclusif des faveurs de Dieu, ont créé le racisme. Les Arabes, peuple exogame, ouverts aux aventures maritimes et au contact extérieur, ont créé le métissage. Et la lutte menée depuis des millénaires, tant dans le domaine ethnique que dans le domaine culturel, a été celle-ci - entre le racisme stérilisateur mais dominant des Juifs et le mélange fructueux et intégrateur des Arabes. Ceux-ci ont donné de loin la Réforme, ceux-là la Contre-Réforme. Ceux-ci allaient produire Luther et Calvin, tandis que ceux-là produiraient les jésuites, blessés par le Vatican dans leur malléabilité politique, fille du métissage de la culture qu'ils adoptaient. (Andrade, 1978, p. 148)

413

L'ostracisme ultérieur de Oswald de Andrade a été décrit dramatiquement par sa fille Marília de Andrade :

Les parents de mes amies, même les plus intellectuels, n'avaient jamais lu aucun de ses livres, il n'y avait aucun exemplaire de ceux-ci dans la bibliothèque de l'école et, après être entrée au lycée, j'ai constaté, avec désolation, que son nom n'était même pas mentionné dans les anthologies de la littérature brésilienne, au chapitre sur le Modernisme. (Rufinelli, 2011, p.43)

Rudá, le fils de Oswald, a décrit son père, vieilli et malade, comme un homme angoissé par sa condition de « créateur d'avant-garde à demi isolé » (Rufinelli, 2011, p. 91).

Dans une note à l'occasion du décès de Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 117) décrivait

l' *Anthropophagie* comme l' expression d' une personnalité inconstante et incohérente qui oscillait entre le provocateur iconoclaste et le sentimental offensé : « Oswald de Andrade a construit toute une philosophie de vie et une théorie sociologique pour justifier l' exercice de sa tendance au sarcasme. Il a appelé cela anthropophagie... ». À cette même période, Antonio Candido (1977, p. 63) compare Mário de Andrade et Sérgio Milliet à Oswald de Andrade qui « restait à moitié en marge » dans l' univers des modernistes vétérans des années 20. Pour Candido (1977, p. 78), l' *Anthropophagie* était un concept vague, résultat naturel pour un écrivain se distinguant par son excellence de « l' ellipse, l' allusion, la coupure, l' espace blanc, le choc de l' absurde » - et qui apparaissait comme une itération de plus dans une tradition littéraire au Brésil, depuis Basilio da Gama et Santa Rita Durão, soulignant l' affrontement entre les cultures indigène et portugaise :

414

Il est difficile de dire en quoi consiste exactement l' *Anthropophagie*, que Oswald n' a jamais définie, bien qu' il ait laissé suffisamment d' éléments pour que nous identifions sous les aphorismes quelques principes virtuels l' incluant dans une ligne directrice constante de la littérature brésilienne depuis la Colonie⁸ : la description du choc des cultures. (Candido, 1977, p. 84-5)

Second moment : Héros de l' avant-garde

Après sa mort, les - alors jeunes - membres du groupe *Poésie concrète* commencent à mentionner Oswald de Andrade dans leurs diverses programmations. La collection *Théorie de la Poésie Concrète* (qui va jusqu' au début des années 60) nous montre une lente transition. Dans les premiers textes, toujours dans les années 50, Oswald était cité brièvement, restant hors de la constellation

8 NdT : Le « Brésil colonial » a existé entre le XVI^{ème} siècle et le début du XIX^{ème} quand l' actuel territoire brésilien « hébergeait » les colonies du Royaume du Portugal.

centrale formée par Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, James Joyce, Ezra Pound et E. E. Cummings. En 1957, Haroldo de Campos (1975, p. 51) mentionne Oswald (et João Cabral de Melo Neto) comme auteurs de « raretés qui nagent à contre-courant » de la médiocrité de la poésie brésilienne et Pignarati se réfère à Mário⁹ et Oswald de Andrade comme auteurs de « rares et occasionnelles réalisations » (p. 65) et à João Cabral comme l'auteur de la « première attaque lucide contre le jargon lyrique et la peste « métaphorico-lyrique » qui sévit dans la poésie nationale et mondiale » (p. 65). Les concrétistes avaient donc tendance à être condescendants envers le Modernisme puisque la Poésie Concrète transformerait la poésie brésilienne, « pour la première fois (...) totalement contemporaine » (p. 152). Oswald de Andrade était à cette époque-là, avant toute chose, l'auteur des « poèmes-minute » et des « poèmes-pilule » de *Pau-Brasil* (1924) qui mettait en pratique des méthodes futuristes pour la destruction des vers et de la syntaxe conventionnels (p. 87), les *bêtes noires*¹⁰ des *Concrétistes*.

415

À partir des années 60, le *Concrétisme* commence à incorporer la littérature brésilienne à son *païdeuma* : Gregório de Matos, Sousândrade, Qorpo Santo, Oswaldo de Andrade, João Cabral de Melo Neto et João Guimarães Rosa méritent notre attention. Les lectures critiques sont décrites comme des sauvetages d'œuvres reléguées à l'ostracisme par les forces réactionnaires de l'université et du journalisme. Ces œuvres sont réévaluées par les concrétistes et promues en qualité d'œuvres anticipatrices et confirmatrices des principes de l'avant-garde formaliste/constructiviste défendus par le groupe. Par ailleurs, ce nouveau *païdeuma* national concrétiste vibrerait d'orgueil national, en contraste évident avec la proposi-

9 Selon Décio Pignarati (1975, p. 86), Mário de Andrade théorisait sur le « vers harmonique » sans savoir que l'application systématique de ce concept amènerait nécessairement à la destruction du vers conventionnel (p. 87).

10 En français dans le texte.

tion quelque peu mélancolique de Antonio Candido (1997, p.9) qui appelait à considérer la littérature brésilienne comme « une branche secondaire de la littérature portugaise, qui elle-même est un arbuste de seconde classe dans le Jardin des Muses ». Dans ce contexte, déjà en 1960, Haroldo de Campos décrivait le roman *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade comme « l'un des jalons de l'invention verbale, de la manipulation qualitative du lexique et de la syntaxe » (Campos, p. 141).

Sans abandonner le mythe constructiviste du progrès formel dans les arts, la Poésie Concrète incluait/réinventait graduellement le passé, en suivant le livre de recettes de son héros, Ezra Pound : en s'appropriant, à travers la traduction ou la réédition, le travail de ceux qui pourraient servir de modèles pour la pratique littéraire contemporaine. Ce n'était pas chez le Oswald de Andrade du *Manifeste Anthropophage* que les concrétistes rencontraient cet idéal au début des années 60.

416

Pour mieux comprendre comment le *Manifeste Anthropophage* fait son retour triomphal au centre de la culture brésilienne, il est peut-être utile que nous comparions les couvertures de la revue *Noigrandes* et celle du livre *Théorie de la Poésie Concrète* (1965), tous deux ouvrages des concrétistes. La revue des années 50 privilégie les tons monochromatiques et l'art abstrait géométrique alors que le livre de 1965 montre des personnages de bandes dessinées tels que Mandrake ou des caricatures comme le brésilien *Amigo da Onça*¹¹. A la manière du *Pop Art*, ces personnages apparaissent sur les couvertures des livres avec des bulles contenant des phrases ironiques. Le préhistorique Brucutu¹², par exemple, déclare que

11 NdT : « Amigo da onça » - *L'ami du jaguar* – est un personnage de bande dessinée créé par Péricles de Andrade Maranhão en 1943 et il deviendra l'un des personnages les plus populaires du pays.

12 Personnage préhistorique d'une bande dessinée américaine (1932), représentante de la culture pop, qui a connu un grand succès au Brésil.

« la poésie est concrète et participante » - et le rajout, ici, du terme *participante* est digne d'intérêt. Déjà en 1962, Haroldo de Campos répondait aux critiques qui considéraient le groupe concrétiste assujéti à l'essai « la Poésie Concrète et la Réalité Nationale », contenant de nouveaux programmes politiques et sociaux et qui se déplaçait d'un formalisme plus restreint vers des discussions plus générales sur la culture.

Le double changement – le compromis avec l'engagement social et politique et l'acceptation des expressions de la culture de masse – est une réponse non seulement à la croissance vertigineuse de l'industrie culturelle de consommation et son influence dans tous les domaines culturels mais aussi à l'exacerbation de la crise culturelle et politique, favorisée par la guerre froide qui allait culminer avec le coup d'état de 1964, à une époque où la demande de participation et de pertinence politique des arts était grande. Bien que brusque, elle n'est pas considérée comme telle : le Pop Art est simplement vu comme une expression d'avant-garde de plus, comme une itération de la tradition moderniste des ruptures et l'engagement envers le Modernisme de nature constructiviste ne se laissait apparemment pas toucher par la critique envers l'eurocentrisme et l'impérialisme ou par les discussions sur l'identité nationale. Pignatari résumait ainsi la question :

417

...l'actuelle pop art nord-américaine (également dénommée « néo-dadaïste ») – le premier mouvement authentique d'avant-garde des États-Unis pour le monde : elle est aussi une rébellion contre la culture européenne. Un art anthropophage. (Pignatari, 2001, p. 53)

Outre la référence à l'anthropophagie, la référence au dadaïsme indique déjà un changement de priorité d'un Modernisme constructiviste pour un autre, accueillant la parodie iconoclaste et même l'anarchie. Et désormais, la culture brésilienne passait du retard dans la recherche d'une culture d'exportation à

l'avant-garde de la révolte contre les valeurs de la bourgeoisie et de l'eurocentrisme. À l'Oswald de Andrade au langage concis et synthétique du *Pau-Brasil*, avec ses poèmes composés d'extraits de chroniques coloniales à la façon des *readymades* de Marcel Duchamp, se joignait maintenant le Oswald de Andrade iconoclaste, anarchiste, libertaire et adepte du primitivisme de l'*Anthropophagie*.

418 Dans un contexte encore plus large, ces changements faisaient suite à d'autres, significatifs dans le domaine des idées, comme le passage de la critique constructiviste au sous-développement faite par le CEPAL¹³ à une critique radicale de l'impérialisme de la Théorie de la Dépendance et, principalement, aux nouvelles interprétations de Freud relatives au rôle de la répression dans la compréhension de la psychologie dans les domaines personnel et social. La répression va d'une vision descriptive et résignée en tant qu'élément essentiel de la vie sociale civilisée, à un obstacle au désir de développer « une libido transformée au-delà du principe de performance » (Marcuse, 1966, p. 202). Marcuse (p. 15), déjà en 1955, concevait le principe de réalité comme quelque chose de conditionné historiquement et pensait au « principe de performance » (le principe de la réalité du capitalisme industriel) comme base pour la domination et l'exploitation et un empêchement majeur pour l'idéal de « faire du corps humain un instrument de plaisir plus que de travail ». Afin d'illustrer ce que ce changement signifie, il suffit de se souvenir qu'en 1933, Murilo Mendes refuserait le statut de roman prolétaire au Parc industriel de Patrícia Galvão car « il semble que, pour l'auteure, la fin de la révolution consiste à résoudre la question sexuelle » (Bueno, 2006, p. 168). Dans les années 60, le caractère d'engagement révolutionnaire du roman de Pagu ne serait jamais contesté en ces termes, puisque la « jonction entre la dimension érotique et politique » (Marcuse, 1966, p. 21) devenait un lieu commun et la lecture de Freud suggérée dans

13 Commission Économique pour les Pays d'Amérique Latine et les Caraïbes.

le Manifeste Anthropophage allait à l'encontre de ce changement culturel qui a éclot au cours de la seconde moitié des années 60.

Troisième moment : Longue vie au Roi Cannibale !

Toute cette harmonie culturelle ne cache pas le fait qu'un écrivain et ses idées ne peuvent renaître sans la circulation de ses livres. La seconde édition de *Mémoires sentimentales de João Miramar*¹⁴, en 1964, 10 années après la mort de Oswald de Andrade, est sortie 40 années après la première édition. Haroldo de Campos a préfacé avec force le roman en le qualifiant de « capital pour les expériences littéraires qui ont refondu la littérature brésilienne, y compris quelques-unes en cours actuellement. » (Andrade, 1964, p. 7). En 1966, *Poésies réunies* a fait en sorte que la poésie de Oswald de Andrade soit disponible pour le public brésilien dans la seconde moitié des années 60, moment particulièrement fertile de la culture brésilienne. Un an après, en 1967, paraissait *Morceaux choisis*, anthologie de poche de la série *Nos classiques* qui proposait des extraits des manifestes *Pau-Brasil* et *Anthropophage*. Même si l'introduction de *Morceaux choisis* (p. 8) qualifiait Oswald de Andrade de véritable défenseur de la « révolution esthétique », dans cet ouvrage, le Manifeste Anthropophage continuait d'être à peine un « un indianisme à l'envers » et un « complément naturel » (p. 17) de son prédécesseur.

419

1967 a été l'année où la gloire de Oswald de Andrade et de l'Anthropophage deviendrait inégalable. Le *Théâtre Officine* de José Celso Martinez Correa mettrait en scène pour la première fois la pièce *Le roi de la chandelle* (écrite par Oswald de Andrade en 1933, en pleine époque de rejet du Modernisme) avec une scénographie de Hélio Eichbauer qui se référerait aux dessins et peintures de Tarsila do Amaral, de la période anthropophage. Au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro, l'exposition Nouvelle objectivité brésilienne amène

14 Roman de Oswald de Andrade publié en 1924.

L'œuvre accessible de Hélio Oiticica dénommée *Tropicália* et un texte introductif où Oiticica (1986, p. 106) mentionne l' *Anthropophagie*, qu'il aurait lu « avant qu'il ne devienne une mode, ce qui est advenu après la représentation de *Le roi de la chandelle* ». Pour Oiticica (p. 85), l' *Anthropophagie* est l'exemple de la « volonté constructive générale » des artistes et écrivains brésiliens depuis le *Modernisme* et elle définit les brésiliens comme « un peuple à la recherche d'une caractérisation culturelle », détenteurs d'une culture éminemment « anthropophage, c'est-à-dire un concentré immédiat de toutes les influences extérieures aux modèles nationaux ». Après presque 40 années dans l'oubli, l' *Anthropophagie* voit son retour triomphal au milieu de la contre-culture et des luttes anti-impérialistes comme un point culminant du *Modernisme* brésilien et une stratégie de lutte contre l'imposition culturelle de l'industrie :

L' *Anthropophagie* serait la défense que nous possédons contre une telle domination extérieure, et la principale arme créative, cette volonté constructive, ce qui n'a en rien empêché une espèce de colonialisme culturel, que, d'une manière objective, nous voulons abolir aujourd'hui, en l'absorbant dans une « superanthropophagie ». (Oiticica, 1986, p. 85)

420

Cette lecture nationaliste/anti-impérialiste de l' *Anthropophagie* germe déjà dans l' *Histoire du Modernisme – antécédents de la semaine d'art moderne*, livre dans lequel Mário da Silva Brito racontait les cinq années précédant la semaine de 1922, soulignant l'importance de Oswald en tant que disséminateur du *Futurisme* (1964, p. 29), promoteur de Mário de Andrade et Anita Malfatti et leur défenseur public dans la presse. Mais pour Oiticica, l' *Anthropophagie* n'était pas un concept vague ni un simple complément de la *Poésie Pau-Brasil*. À la fois anti-impérialiste et cosmopolite, le *Manifeste Anthropophage* était fondamental pour le présent et l'avenir de la culture brésilienne. En 1967, il y a eu le lancement de *Terre en transe*, lecture cinématographique du mani-

feste de Glauber Rocha de 1965, « l'esthétique de la faim », dont les parallèles avec le *Manifeste Anthropophage* sont évidents par la manière de traiter la faim comme un concept fondateur d'une nouvelle esthétique en Amérique latine.

L'année suivante, inspirés par les œuvres accessibles de Hélio Oiticica, Caetano Veloso et Guilherme Araújo ont préparé l'album *Tropicália ou Panis et circenses*, comportant un design inspiré de la couverture de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* réalisé par Rubens Gerchman – qui avait pris part à l'exposition *Nouvelle objectivité brésilienne*. Caetano Veloso et bien d'autres, alors appelés Tropicalistes, voulaient non seulement embrasser la culture vernaculaire brésilienne mais aussi l'industrie culturelle globale et même le *Kitsch*. En disant que seul l'intéressait ce qui n'était pas sien, Oswald de Andrade stimulait également des musiciens intéressés par la *Bossa Nova*, par l'*Ensemble musical de Pífanos de Caruaru*, par les bandes dessinées, par le « Cœur maternel » (1937) de Vicente Celestino et par l'anarchie de *Chacrinha*. Aucun d'eux ne devait être considéré comme des forces réactionnaires ou des ennemis du Modernisme, mais comme un matériel attrayant pour être approprié – cannibalisé – par des artistes intéressés à démolir les frontières du bon goût et de la sophistication. Pour Caetano Veloso (1997, p. 114), Oswald de Andrade et l'anthropophagie sont devenus « le point d'union entre tous les Tropicalistes et ses plus antagoniques admirateurs ».

Alors qu'ils vivaient dans l'espoir de la révolution tiers-mondiste, la libération sexuelle, la contre-culture, l'activisme étudiant, les nouveaux moyens de communication de masse et leur village global et la tension claustrophobe d'une dictature militaire qui durcissait dans un climat de paranoïa anticommuniste, plusieurs artistes et intellectuels de la fin des années 60 ont trouvé dans l'*Anthropophagie* aussi bien le cannibalisme culturel en tant que

forme d' action culturelle que le matriarcat de Pindorama¹⁵, forme de contestation de la famille traditionnelle répressive, recherchant dans les paroles de Caetano Veloso (1997, p. 181) « l' imagination à une critique de la nationalité, de l' histoire et du langage ». Le style fragmenté du manifeste offrait (et offre) un espace pour que les nouveaux lecteurs relisent l' anthropophagie en accord avec leur personnalité et leurs besoins. « La fragmentation radicale, la force intuitive et violemment iconoclaste » (Veloso, 1997, p. 178) servait à briser l' impasse entre les nationalistes anti-impérialistes et les enthousiastes de la Pop, entre la culture érudite et la culture populaire et entre la pertinence politique et la pertinence esthétique.

422 Dans les années 70, l' œuvre complète de Oswald de Andrade a été publiée en 10 volumes par la prestigieuse maison d' édition *Civilização Brasileira*. Une série de critiques a suivi, constituant ce qui est aujourd' hui le meilleur de la critique sur l' auteur : essais de Antônio Candido (1970), José Guilherme Wisnik (1974), Benedito Nunes (1978), Haroldo de Campos (1980) et Silviano Santiago (1982). Après s' être harmonisé avec l' anti-impérialisme et la révolution sexuelle, Oswald de Andrade a apporté, dans les années 80, la proposition d' un abordage décentré et périphérique sur le post-structuralisme et la déconstruction. Le banquet anthropophage s' est étendu à de nouveaux domaines inusités. Par exemple, en 1977, Augusto de Campos (p. 8) décrivait le poète baroque Gregório de Matos comme « un prédécesseur, également indigeste » de Oswald de Andrade et aussi un « anthropophage » :

Sans la voix de l' enfer de notre premier anthropophage, ce bahianais¹⁶ et étranger qui déglutit et vomit le Baroque européen

15 NdT : À partir de l' utopie de Oswald de Andrade, le *matriarcat de Pindorama* est un territoire mytho-poétique où la pensée n' est pas « domestiquée », c' est une terre du devenir où la société patriarcale traditionnelle est remise en question.

16 NdT : originaire de l' État de Bahia (Nord-Est du Brésil), l' un des États fédérés du Brésil.

et l'assaisonne à la « mulâtresse » et au syncrétisme tropical, il n'existe pas de formation – même bien intentionnée – informant sur ce qui existe de facto derrière cette chose amusante dénommée littérature brésilienne. (Campos, 1977, p. 95)

Empli d'orgueil national triomphant, Augusto de Campos compare la riche exubérance de la Voix de l'Enfer brésilienne à la pauvre parcimonie des Puritains nord-américains. Même José Miguel Wisnik (2010, p. 26), initialement critique envers les appropriations qui ne prenaient pas en compte le contexte culturel de la production de Gregório de Matos, caractériserait certaines pratiques poétiques du poète baroque d'« anthropophagie linguistique ».

En même temps, une fois délivrée de son contexte plus large et restreinte au texte du manifeste, l'Anthropophagie s'est transformée en un mythe tel que le définit Lévi-Strauss, un récit capable d'« offrir un modèle logique pour surmonter une contradiction (objectif impossible quand la contradiction est réelle) » (Lévi-Strauss, 1958, p. 254). Les sauvetages et détournements de cette *Anthropophagie* mythique sont comme le « nombre théoriquement infini de lames, chacune légèrement différente des autres » qui iront, selon la formule de Lévi-Strauss, grandissant « en spirale jusqu'à ce que l'impulsion intellectuelle qui les a produites soit épuisée ». L'impulsion intellectuelle, dans le cas présent, consiste à raccommoder les contradictions d'une identité fracturée, comme l'est la brésilienne, à la fois profondément occidentale et profondément non occidentale, et cette contradiction est certainement loin de se tarir ou de se résoudre.

Le titre du présent essai est inspiré d'un livre de Manuel Ribeiro Rocha (1687-1745) : *Éthiopie sauvée, engagée, durable, corrigée, instruite et libérée*. Dans le vieux livre du jésuite, le mot « sauvée » se réfère précisément à l'enlèvement des africains par les européens et à leur libération finale qui correspond à leur mort sociale. Condamnés à projeter nos préoccupations contemporaines

dans le passé, nous marchons sur une ligne ténue qui sépare les sauvetages des enlèvements historiographiques, tressant sur cette frontière entre abordages « a-historiques » et « trans-historiques » du passé. La question est très complexe, mais quand elle est au service de nos intérêts et autocélébrations, nous pouvons dire que le passé a probablement été kidnappé car récupérer ce qui a été oublié ou ce qui est devenu invisible ou même gênant devrait, avant tout, raviver en nous l'altérité dérangeante et provocatrice du passé.

Traduit du portugais du Brésil par Patrick Louis.

Révision du texte traduit par Magali de Vitry d' Avaucourt.

RÉFÉRENCES

Andrade, Carlos Drummond de. **Fala, Amendoeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

424

Andrade, Mário de. **Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

Andrade, Oswald de. **Memórias Sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

---. **Obras Completas 6 – Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.

---. **Oswald de Andrade – Trechos escolhidos**. (Ed. Haroldo de Campos). Rio de Janeiro: Editora Agir, 1967.

Bopp, Raul. **Vida e morte da Antropofagia**. Rio de Janeiro: Jose Olympio Editora, 2006.

Brito, Mário da Silva. **Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

Bueno, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp, 2006.

Calvino, Italo. **Lezioni americane – Sei proposte per il prossimo millennio**. Milan: Oscar Mondadori, 2002.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria**

da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

_____. **Vários Escritos.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

Levi-Strauss, Claude. **Anthropologie Structurale.** Paris: Plon, 1958.

MARCUSE, Herbert. **Eros and Civilization – A Philosophical Inquiry into Freud.** Boston: Beacon Press, 1966.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PIGNATARI, Décio. “Marco zero de Andrade.” **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 5, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3230>. Acesso em: 8 nov. 2021.

PUNTONI, Pedro; Titan Jr, Samuel (org.). **Revistas do Modernismo vol. 6. Revista de Antropofagia.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.

ROCHA, Manuel Ribeiro. **Etiope resgatado, empenhado, sustentado, corrigido, instruído e libertado.** São Paulo: Editora Unesp, 2017.

RUFINELLI, Jorge; CASTRO ROCHA, João Cezar. **Antropofagia Hoje? – Oswald de Andrade em cena.** São Paulo: Editora Realizações, 2011.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. **Gregório de Matos – Poemas escolhidos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Les images du poème *Cobra Norato*¹ de Raul Bopp

Paulo Silveira²

426 S'il est vrai que l'historiographie de l'art compte de nombreuses et notables occasions réussies d'utilisation de l'espace pour l'illustration – expression visuelle à même d'accompagner le texte, qu'il soit littéraire ou scientifique – et pour l'édition – gestion de la production graphique de publications éditoriales – il est aussi vrai qu'au Brésil, ce domaine a fait l'objet de réformes universitaires³ qui ont permis le développement des études d'artistes qui ont contribué à façonner l'identité visuelle et l'imaginaire national. De nouvelles possibilités apparaissent, en raison de l'intérêt renouvelé pour les réformes proposées à l'occasion du centenaire de la Semaine d'Art Moderne de 1922, événement qui est ou était à la fois sous et surévalué, donc propice à la réflexion.

À partir de ces constatations, les commentaires qui suivent visent à souligner un exemple des circonstances idéales pour les arts

1Cobra : serpent – Norato : descendant d'indien et de japonais ou/et personne qui possède une grande intelligence. Il serait possible de traduire par « serpent intelligent »

2 Professeur de l'Université Fédérale de Rio Grande do Sul

3 Je fais référence ici aux travaux conclusifs et autres recherches traitant de la singulière situation brésilienne de croissance ou de multiplication du nombre de cours de Maîtrise et de Doctorat en Histoire et théorie de l'art et en pratiques artistiques, à partir des années 1980, et de l'implantation de cours de Licence en Histoire de l'art (cours autonomes, sans finalité diplômante ou comparable à celle des Licences en Arts Visuels), à partir de la fin des années 2010, bien que peu nombreux.

visuels dans la littérature du Modernisme brésilien, en particulier sur le plan de l'illustration éditoriale, avec Oswaldo Goeldi (1895-1961) et Poty Lazzarotto (1924-1998) pour le poème *Cobra Norato* de Raul Bopp. Enfin, on sait qu'il existe peu d'opportunités éditoriales au Brésil en vue de la publication de fac-similés intéressants pour l'histoire de l'art et les arts visuels.

Raul Bopp

Raul Bopp est né le 4 août 1898 à Vila Pinhal, aujourd'hui municipalité de Itaara, dans le Rio Grande do Sul, l'État le plus au sud du Brésil. Comme beaucoup d'habitants de cet État, il était un descendant d'immigrants ; son arrière-grand-père paternel était originaire de la ville allemande de Mannheim et la famille de sa mère, Kroeff, venait de Merl. Le cadre familial était équilibré : son père travaillait dans l'artisanat du cuir en tant que et sa mère écrivait des poèmes en allemand. Alors qu'il avait un an, sa famille a déménagé à Tupanciretã, également située dans la région centrale du Rio Grande do Sul. À 16 ans, il a effectué le premier de la longue série de voyages 427 qui ponctuera sa vie : il s'est rendu seul jusqu'à la frontière du pays, a parcouru le nord de l'Argentine et traversé le Paraguay ; il a pu assumer ses dépenses en faisant de petits boulots, tels que peintre en bâtiment à Aquidauana, ville du biome du Pantanal, dans l'État de Mato Grosso (devenu aujourd'hui Mato Grosso do Sul), d'où il allait continuer en direction de São Paulo et Rio de Janeiro. De retour à Tupanciretã, il a créé deux hebdomadaires, commençant ainsi sa carrière d'écrivain. En 1918, il a commencé ses études de droit à Porto Alegre pour les poursuivre à Recife, à Belém, dans l'État du Pará - région amazonienne - et à Rio de Janeiro. En 1920, il a parcouru une partie de l'Amazonie.

J'ai senti, en arrivant en Amazonie, que j'étais face à un tableau complètement différent, d'une violence déconcertante. La ligne permanente de l'eau et de la forêt était le cadre d'un

monde encore inconnu et déroutant. L'impression que me donnait l'environnement, dans son étrange brutalité, échappait à l'harmonie. C'était une géographie de l'inachevé. Les forêts n'avaient pas de limites. La terre se prolongeait, chargée de voix et de bruits anonymes. Toujours de la forêt et de l'eau, partout. (Bopp, 2012, p. 132)

Durant la seconde moitié des années 1920, à São Paulo, il a intensifié ses contacts avec les modernistes, intégrant le Mouvement Anthropophage⁴ et devenant l'un des créateurs et directeur de publication de la Revue d'Anthropophagie depuis le premier numéro. En novembre 1931, il a publié à São Paulo le poème *Cobra Norato* : Nheengatú de la rive gauche de l'Amazonas, écrit en avril 1928 et inspiré par son voyage en Amazonie (nheengatu est la langue indigène commune de l'Amazonie, originaire du tupinambá). Le livre a connu plusieurs rééditions, parfois avec des ajustements textuels faits par l'auteur. Il est considéré comme son œuvre la plus importante, représentant la première génération moderniste. En 1932, Bopp a commencé une carrière diplomatique et a vécu à Los Angeles, Berne et Lima, ainsi qu'à Rio de Janeiro, Brasília et Porto Alegre. Il est décédé à Rio de Janeiro le 2 juin 1984.

Les grandes lignes de *Cobra Norato*

Il est courant d'entendre dire que Bopp aurait anticipé les perceptions et les conceptions des modernistes brésiliens, à travers l'expérience acquise grâce à sa passion pour les voyages, qui s'est manifestée dès l'âge de 16 ans, plus particulièrement dans des contextes de contrastes régionaux, mais pas exclusivement. Le poème *Cobra Norato* est son travail le plus célèbre et a été applaudi par ses pairs des courants modernistes, même s'il continue aujourd'hui à être insuffisamment connu du grand public. L'idée de départ, apparue quand Bopp étudiait le Droit à Belém, était de constituer

⁴ NdT : Le « Mouvement anthropophage » est un courant artistique brésilien, issu du Modernisme, qui s'est exprimé à la fin des années 1920

un poème pour enfants ou un poème de poésie naïve avec une rythmique populaire incluant un monde fondateur à partir d'éléments de la mythologie amazonienne (encore influente aujourd'hui). Les légendes de Cobra Grande et de Cobra Norato⁵ ont des variantes, mais celle proposée par Bopp est personnelle. Le Cobra Grande ou Boiuna, qui vivait autrefois dans la forêt, est à l'origine du jour et de la nuit, des animaux etc. Il met en enceinte une « cunhã » (femme locale) qui donne naissance à deux enfants. Ils deviennent des serpents d'eau. Norato (ou Honorato) est pacifique, à l'opposé de sa sœur, Maria Caninana⁶. Dans le poème de Bopp, le héros de l'épopée désire rencontrer la fille de Rainha Luzia⁷. Pour cela, il étrangle Norato, considéré comme le serpent du bien, et il revêt sa peau. Le chemin par la forêt offre des contretemps, ce qui permet l'existence de vers intenses, même quand la rhétorique est synthétique. Le personnage entre en contact avec des êtres de la forêt et raconte ou écoute des histoires. Il rencontre le Cobra Grande prêt à se marier et enlève la fille de Rainha Luzia, jeune fille qui n'a jamais connu d'homme et était destinée à Boiuna. Finalement, Nossa Senhora⁸ sauve le couple, en piétinant le serpent. Dans les vers de la fin, quelques amis et collègues du Modernisme sont mentionnés sous des pseudonymes.

429

Pour les arts visuels, le thème du poème, sa configuration, sa lecture facile et la courte dimension de l'œuvre ont permis de créer un espace affectif important pour les illustrations qui sont ainsi une

5 NdT : Grand Serpent et Serpent Intelligent. L'origine de la légende de Cobra Grande (Grand serpent), aussi appelée Boiuna (qui est une créature mythologique) est indigène et provient probablement de la région amazonienne.

6 Le « caninana » est un serpent d'Amérique latine que l'on trouve dans la majorité des États brésiliens. Il est agile lorsqu'il attaque ses proies. Malgré sa réputation d'agressivité, il est calme et fuit les êtres humains. Il n'est pas venimeux.

7 La Reine Luzia

8 Nossa Senhora : désigne généralement la Vierge Marie

ressource permettant de rendre effectif l'échange entre les arts. Au sein de la réalité éditoriale brésilienne de l'époque, le recours à l'illustration semble être une ressource plus timide que nous pourrions l'imaginer. Mais ce recours fait partie intégrante de la solide base qui a permis la révision continue et ininterrompue de l'identité nationale, comme le montrent les études sur les arts visuels.

Les illustrations de *Cobra Norato*

La première édition de *Cobra Norato : Nheengatú de la rive gauche de l'Amazone*, en 1931, a été dédiée à Tarsila do Amaral, que Bopp considérait comme la « marraine du Mouvement Anthropophage » qui prônait « un retour au Brésil, dans sa tendresse primitive » (Bopp, 2012, p.121). Plus directement, Bopp a affirmé que « la cheffe du mouvement a été Tarsila » (Bopp, 1956, p. 11). Publiée à São Paulo, l'édition ne comptait pas d'illustrations dans ses pages. Cependant, avec son dessin de Flavio de Carvalho (1899-1973), la page de couverture est très appréciée. Carvalho a dessiné une figure anthropomorphe de femme, presque géométrisée, en rouge, vert et noir, mélangeant des éléments du cubisme et des synthétismes graphiques modernistes, plus ou moins associés au surréalisme et expérimentés dans le pays, à cette époque, par quelques illustrateurs ; les lettres du nom de l'auteur et du titre sont d'influence *art déco*. Dans les dernières pages, parmi diverses annonces, courantes dans les publications de l'époque, se trouvait l'annonce du lancement, la même année, de *Expérience n° 2*, de Carvalho, le présentant comme « membre de l'institut d'ingénierie » un homme doté de nombreux talents, d'érudition et de créativité à multiples facettes, et qui aimait la polémique et la surexposition. Il est considéré comme le premier artiste performeur du Brésil, précisément grâce à l'*Expérience n°2*, durant laquelle il a marché à travers une procession religieuse de la Fête-Dieu, en sens inverse, avec un chapeau sur la tête, affrontant la foule qui a réagi furieusement.

La deuxième édition de *Cobra Norato* a été publiée à Rio de Janeiro en 1937, avec une préparation éditoriale et une illustration de Oswaldo Goeldi (1895-1961), un artiste brésilien déjà renommé, surtout reconnu pour ses gravures sur bois, et qui avait participé, avec quelques-unes d'entre elles, à l'exposition de la Semaine d'Art Moderne, en 1922, dans le hall du Théâtre Municipal de São Paulo. L'édition, semi-artisanale et adressée à des publics spécifiques, avait le format de 28 X 25 cm avec un tirage de 150 exemplaires signés par l'illustrateur, plus « un exemplaire A, offert à Raul Bopp », comme cela est indiqué dans son colophon. La dédicace à Tarsila do Amaral a été maintenue (tout comme dans les éditions postérieures). Il est curieux de noter la quantité de prénoms et de noms étrangers engagés dans son édition : en sus de Bopp et Goeldi, l'impression est de Armino et Matheus Di Monaco, le papier est fourni par Axel Wilhelmi, la reliure est de Leopoldo Berger et l'impression de la couverture est due à l'entreprise de Rohde Gaelzer. La présence d'étrangers ou de leurs descendants a marqué les arts graphiques brésiliens de l'époque (peut-être plus particulièrement la lithographie). Pour éviter la reproduction non autorisée et maintenir ainsi une tradition du monde artistique, plus spécialement jusqu'au Modernisme, tardif, les matrices en bois ont été offertes aux archives de l'Université du District Fédéral se trouvant à Rio de Janeiro, alors capitale du Brésil.

431

Oswaldo Goeldi est né et décédé à Rio de Janeiro. Son père, le naturaliste suisse Emilio Goeldi (1859-1917), établi à Rio de Janeiro, a été invité à diriger le Musée Paraense⁹ d'histoire naturelle et d'ethnographie (aujourd'hui Musée Goeldi) dans la ville de Belém. Oswaldo y a vécu jusqu'à l'âge de six ans. Après un déménagement en Suisse, il suit, mais ne termine pas, des cours à Zurich et Genève ; il parfait sa formation avec des cours dans des ateliers d'artistes et

9 NdT : de l'État du Pará, l'un des 26 États fédérés du Brésil.

réalise ses premières expositions. En 1917, son père meurt à Berne et, en 1919, Oswaldo, avec sa mère et ses frères, retourne à Rio de Janeiro où il poursuit une carrière artistique réussie. Sa grande spécialité était la xylographie : il en était un maître. Bientôt il se rapprocherait des modernistes. Bopp était un de ses amis.

L'édition de 1937 est aujourd'hui encore la plus réussie artistiquement. L'alliance des images et du texte est très bien définie, même si les illustrations ne constituent pas une expression littéraire. Elle comporte des vignettes d'intervalle, des vignettes illustratives, des illustrations de taille moyenne et de grandes illustrations, en pleine page. C'était la première fois, tout du moins officiellement, que Goeldi travaillait avec des couleurs. Dans le texte, deux ensembles se démarquent : le titre et l'auteur sur la couverture et la page de titre. Ensuite, huit gravures, sans titre, se succèdent : le personnage de la femme sur un ruisseau (ou une rivière), le jaguar, les animaux du fleuve, le couple de capybaras dans la rivière, des individus dans un bar de campagne, le serpent (le Cobra Grande), le Cobra Grande s'enroulant sur lui-même, et la fiancée, qui clôture pratiquement la narration. Ces images sont imprimées sur du matériel plus épais, c'est pourquoi ces pages doivent être encartées entre les autres ; elles ne sont pas numérotées. La première, par exemple, est insérée entre les pages 2 et 3. La plupart des autres images se trouvent sur les pages contenant des textes : le serpent, la femme, le héron, le « boto » (dauphin du fleuve Amazone), l'alligator, Nossa Senhora etc., outre des lettres capitulaires, des indications de subdivisions (marquées par l'image d'une fourmi) et d'autres éléments fonctionnels. Les couleurs sont uniques, exactes, recadrées.

En 1946, Bopp est nommé consul à Zurich. La troisième édition y a été publiée, par l'auteur, en 1947 avec une couverture de Zoltan Kemeny (1907-1965), sculpteur hongrois travaillant en Suisse¹⁰ ; elle a été tirée à 500 exemplaires. La quatrième édition,

10 De 1938 à 1960, Zoltan Kemeny et son épouse Madeleine Szemere ont

publiée à Rio de Janeiro en 1951, en 1000 exemplaires, a conservé la couverture de Kemeny.

En 1951, Bopp est nommé consul général à Barcelone. La cinquième édition de *Cobra Norato* serait celle organisée en 1952 par la maison d'édition Dau al Set de Barcelone, ville où les exemplaires du livre auraient été préparés ; cette édition est souvent ignorée, ce qui pourrait fausser la liste complète si elle a effectivement été réalisée ou s'il ne s'agissait que d'une initiative comportant peu de copies¹¹. Peu de temps après, en 1954, le même organisateur, le poète Alfonso Pintó (1924 - ?)¹², a fait publier la version définitive de la collection *Cobra Norato e outros poemas*¹³ par la même maison d'édition (le tirage n'est pas connu mais le nombre admis est de 1000, dont « 100 exemplaires sur papier spécial »). Dans la préface, Pintó rapporte la réalisation de l'édition précédente en 1952, *Cobra Norato*, « la hermana menor de la que hoy sale a la luz » (Bopp, 1954, p. 8). La couverture de l'édition de 1954 comporte une vignette du catalan Joan Miró (1893-1983), reconnu comme l'un des plus grands artistes du XX^e siècle, qui était également un remarquable illustrateur. Miró

433

travaillé à la création et à la production graphique de la revue *Annabelle*, à Zurich, ce qui a sûrement contribué à sa compréhension des langages graphiques.

11 Il serait fastidieux pour le lecteur d'aborder les nombreuses références techniques. Nous avons donc évité de le faire afin de ne pas alourdir le texte.

12 Poète surréaliste travaillant à Barcelone, né en 1924, il a publié *Corazón em la tierra*, 1948 (avec l'aide de João Cabral de Melo Neto et sa maison d'édition espagnole *O livro Inconsútil*, qui entre 1947 et 1953 imprimait des livres d'auteurs qu'il appréciait) et *Habitado de sueño* 1950 ; il organiserait l'*Antología de Poetas Brasileños de Ahora*, non datée (entre 1947 et 1953) ; Il publierait également dans la revue catalane d'arts et littérature *Dal al Set* (« la septième face du dé »), associée à la résistance culturelle post-guerre civile espagnole et influencée par le dadaïsme et le surréalisme. Voir : Manjón-Cabeza Cruz, Dolores. Poésie de post-guerre à Barcelone. *Revue de littérature*, v. 70, n. 139, p. 159, 2008. DOI 10.3989/revliteratura.2008.v70.il39.59.

13 *Cobra Norato et autres poèmes*

a illustré les livres de Tristan Tzara, Paul Éluard, André Breton, entre autres, et des livres personnels, totalisant presque 250 ouvrages.

Celle qui est considérée comme la sixième édition de *Cobra Norato*, en 1956, a eu sa couverture réalisée par Aldemir Martins (1922–2006), bien que la publication ne le mentionne pas (absence de crédit pour la couverture). Il semblerait que la conception intégrale de la couverture – illustration et mise en page – soit du même artiste, compte tenu de son unité visuelle. Très apprécié pour sa peinture, son dessin, sa gravure et sa sculpture, Aldemir Martins a beaucoup pris part au domaine de l'illustration éditoriale.

Il existe diverses publications brésiliennes de la collection *Cobra Norato e outros poemas*, les premières éditées par les maisons d'édition Bloch et Livraria São José, de Rio de Janeiro, précédemment citées, après quelques adaptations d'une édition en espagnol, aussitôt suivie de celle de Civilização Brasileira comportant déjà les mémorables illustrations de Poty. Les éditions de *Cobra Norato* (sans le sous-titre) e *Cobra Norato e outros poemas* sont, jusqu'à
434 ce jour, des livres commerciaux. Ils montrent tous le développement exponentiel dû à la présence de Poty dans ces éditions. Toutefois, *Cobra Norato*, de la maison d'édition José Olympio, a proposé une modification. Alors que ses éditions antérieures contenaient des dessins de Poty, depuis peu, elles comprennent des xylographies de Ciro Fernandes. Celles-ci sont également synthétiques, mais avec moins d'indicateurs stylisés de l'Amazonie. Chez les deux artistes, les illustrations sont en noir et blanc, permettant des coûts graphiques moins importants, c'est-à-dire des coûts d'impression identiques à ceux d'un livre ne comportant que du texte.

Ciro Fernandes (1942) est un artiste populaire très actif, né dans l'État de Paraíba. À partir de ses 17 ans, il vit à Rio de Janeiro. Il a été l'illustrateur de quelques noms importants de la littérature

et de la musique brésiliennes. Il est influencé principalement par les images des couvertures de la « littérature de cordel¹⁴ ».

Poty, ou Poty Lazarotto, est la réduction du nom de Napoleon Potyguara Lazzaroto (1924-1998). Fils d'Italiens, il est né et a vécu dans la ville de Curitiba, dans l'État du Paraná. Il a été graveur, céramiste, muraliste et un dessinateur remarquable dont on se souvient toujours en raison de ses dessins d'illustration et de sa grande production éditoriale, qui inclut des journaux et des revues, toujours empreinte de traits très personnels. Il a étudié à l'École Nationale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro et a terminé ses études en 1945. L'année suivante, il a voyagé à Paris et y est resté deux années, grâce à une bourse du gouvernement français, il y a appris la lithographie. Sa production en lien avec la ville de Curitiba a été très importante. Son plus grand et intense contact avec la culture indigène a eu lieu à la fin des années 1960 lorsqu'il a pris part à l'expédition, sur le fleuve Xingu¹⁵, des spécialistes du Sertão¹⁶, Orlando Villas-Boas (1914-2002) et Noel Nutels (1913-1973).

En raison des nombreuses éditions de *Cobra Norato* et *Cobra Norato e outros poemas*, du début des années 1970 jusqu'au début des années 2000 au moins, les illustrations des éditions, qui

435

14 La littérature de cordel (petite corde, ficelle) désigne un mode d'auto-édition de poésies populaires sous forme de fascicules. Ses couvertures sont généralement conçues et fabriquées par un xylographe. Cette xylogravure est la porte d'entrée de l'imaginaire du fascicule de cordel : c'est donc elle qui attire l'attention des lecteurs et les invite à entrer dans cet univers. Source : Wikipédia, l'encyclopédie libre

15 NdT : Le parc indigène de Xingu, créé en 1961, est probablement le plus grand territoire de ce type homologué par un gouvernement fédéral. Il est traversé par le fleuve Xingu, au nord de l'État de Mato Grosso, dans une zone de passage entre le Cerrado (région de savane) et l'Amazonie, où vivent près de 16 ethnies.

16 NdT : Le sertão est une zone géographique du Nord-Est du Brésil au climat semi-aride. Son sens originel signifie « l'arrière-pays », une zone éloignée des centres urbains, la campagne.

étaient des dessins expressifs en noir et blanc, sont devenues la chasse gardée exclusive et inexorable de Poty. Cette chasse gardée symbolique aurait débuté à partir de 1973. C'est peut-être pour cela qu'une grande partie du public lecteur de *Cobra Norato* considère Poty comme le principal interprète du poème de Bopp¹⁷. Et les nombreuses éditions et réimpressions contenant ses illustrations l'attestent. Il suffit de se rappeler l'un de ses dessins, en particulier, répété sur les couvertures des livres et autres supports graphiques, le dessin du serpent à la verticale, qui peut être reproduit en miroir, la tête regardant tantôt à droite, tantôt à gauche. L'image illustre la fin du poème et est souvent reproduite sur la couverture du livre. Le serpent représenté correspond à un jouet pour enfants que nous connaissons tous, très courant aussi bien chez les enfants autochtones que chez les enfants citadins¹⁸. C'est un serpent articulé, en bois léger, très courant sur les marchés populaires de diverses cultures (aujourd'hui, il en existe de nombreux modèles en plastique, y compris motorisés). À un moment donné, peut-être dans les années

436 1980, ce dessin semble avoir assumé une fonction publicitaire pour *Cobra Norato*, comme la représentation visuelle d'une marque, tel un *gimmick*, un « truc pour vendre ».

Parmi les éditions illustrées les plus récentes, la seconde édition française mérite d'être remémorée, *Cobra Norato : nheengatu de la rive gauche de l'Amazone*, Éd. MeMo, Nantes, 2005, traduc-

17 Dans les années 1980 et 1990, alors que je travaillais dans des maisons d'édition universitaires et que j'étais proche d'événements littéraires et d'arts visuels, j'ai vécu ou j'ai été témoin de quelques situations qui attestent cette affirmation.

18 En Amazonie, ce serpent-jouet peut être fabriqué avec le bois d'un palmier qui survit dans des zones inondées, dénommé « buriti-do-brejo » ou « miriti ». Le limbe des feuilles constitue la matière première pour fabriquer les jouets populaires dans la région. Comme le tronc n'est pas utilisé, il n'est pas nécessaire d'abattre l'arbre. Le bois est différent dans les autres régions du Brésil, y compris dans les zones d'installation d'européens, qui utilisent un bois plus approprié et bon marché.

tion de Ciro de Moraes Rego (traduction révisée ; première édition en 1998, traduction de Rego e Christine Morault, sans illustrations hormis sur la couverture, mais sans mention de l'auteur). Il s'agit d'un livre avec une couverture rigide, colorée, amplement illustré et de présentation visuelle harmonieuse. Cette édition a été lancée lors de l'Année du Brésil en France. Le projet graphique est marquant par l'utilisation de couleurs pures, plus particulièrement le noir, le rouge, le jaune et le bleu, sans demi-tons, dans la plupart des pages. Il a été illustré par la designer Sandra Machado, qui a choisi de réaliser des dessins plus éloignés du récit que ceux des éditions brésiliennes. L'artiste a contribué par son expérience du dessin sur textile, avec des traits d'inspiration indigène ou du dénommé « art ethnique », dans le cas présent celui du groupe caiapó, rapprochant les images du goût afférent à la culture indigène, ce qui est le propre du temps présent du marché symbolique national actuel qui se distancie de l'esthétique moderniste, culturellement plus œcuménique, plus métisse. Par exemple, il n'y a pas d'illustration ou de suggestion de la Vierge Marie, personnage important dans l'imaginaire du poème – illustré dans diverses éditions – ni de la vie religieuse des populations, qu'elles soient rurales ou urbaines, comme dans le cas de Belém, capitale de l'État du Pará, et sa cathédrale, présentes dans le climax du poème (« Grand Serpent fonça droit vers Belém (...) entra par le canal de la cathédrale et resta la tête coincée sous les pieds de Notre Dame »¹⁹ (Bopp, 2005, p.44). En parallèle au lancement du livre, les panneaux en tissu peints de Machado ont été présentés lors d'une exposition itinérante en France en 2005 et 2006²⁰.

437

19 NdT : En français dans le texte. Notre Dame fait référence ici à la cathédrale de Belém.

20 Exposition *Cobra Norato* en co-production avec la médiathèque de Bagnolet, qui a circulé dans le département de Seine-Saint-Denis et bien d'autres. Autres informations sur son travail : <http://estilosandramachado.blogspot.com/?view=magazine> – Accès le 22/05/2022

Considérations finales

Une explication finale est nécessaire. Ce qui a motivé ces brèves observations n'a pas été la volonté d'adresser des compliments aux artistes, tellement célèbres que rien ne peut être ajouté. Il s'agit ici de souligner une absence, de repérer une omission qui fait disparaître une production artistique. La question est : pourquoi l'édition illustrée par Oswaldo Goeldi n'a-t-elle jamais été rééditée ? Il s'agit de la plus élaborée des éditions du poème de Bopp, sans vouloir ôter le prestige des autres, toutes marquantes. Même si elle n'est pas considérée comme l'édition la plus jolie, ce qui est improbable, elle sera toujours considérée comme la plus importante. Et il ne pourrait en être autrement compte tenu de la stature artistique de Goeldi, tout comme de sa pertinence dans le Modernisme brésilien. Du point de vue technique, il ne s'agit pas de refaire l'impression en xylographie, d'obliger à réutiliser les matrices, qui peuvent être indisponibles ou inutilisables, ou d'utiliser des images dont la reproduction est interdite. Il s'agit de faire un effort de production permettant la préparation et l'impression d'une édition en fac-similé, non pas en typographie et xylographie, mais en offset, avec, également, un fac-similé de la couverture et de son coffret, en fabriquant des encres de couleurs correspondant à celles originales et en utilisant des papiers similaires. Ainsi, une œuvre rarement vue et presque ignorée aujourd'hui, hormis par quelques fonds incomplets sur Internet, serait mise sur le marché, la rendant disponible et lui permettant d'être découverte. La formation technique nécessaire ne serait pas une difficulté car les ressources humaines pour la réalisation de ce travail sont abondantes. S'il manquait un argument pour prouver la faisabilité de cette proposition, nous disposons d'un bon nombre d'expériences internationales (et de quelques-unes nationales) réussies qui ont permis de précieuses réhabilitations culturelles.

Le prix final par exemplaire d'une production graphique en fac-similé serait peut-être plus important que le prix souhaité, c'est vrai, mais dans le passé, des gestions d'institutions brésiliennes ont réussi à trouver les moyens nécessaires pour résoudre le problème des coûts éditoriaux. Les dépenses pourraient être prises en charge par une exemption fiscale ou par un appui direct de l'administration publique fédérale qui serait en mesure, outre cela, de promouvoir la distribution dans les bibliothèques. En fin de compte, il s'agit d'un exercice d'identité nationale presque centenaire, ayant un capital culturel enrichi grâce à l'intégration simultanée de la littérature et des arts visuels, qui mérite de revenir démocratiquement à nos yeux, bien au-delà des presque 150 étagères abritant ses copies. Il ne s'agit pas de freiner une syntonie élaborée entre les Lettres et l'Art, mais de faire connaître cette communion dans les Terres du bout du monde²¹ et, qui sait, au-delà.

439

Traduit du portugais par Patrick Louis
révision du texte traduit par Magali de Vitry d'Avaucourt

RÉFÉRENCES

BOPP, Raul. **Cobra Norato**: e outros poemas. 16. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1988. Ilustrações de Poty.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**: e outros poemas. 6. ed. Rio de Janeiro : Livraria São José, 1956.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**: e outros poemas. Barcelona : Dau Al Set, 1954. Édition réalisée par Alfonso Pintó. Capa de Joan Miró.

21 NdT : référence au titre du très fameux roman de Jorge Amado paru en 1943 au Brésil et en 1985 en France.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**: e outros poemas. Rio de Janeiro : Bloch, 1951.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**. 28. ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 2009. Ilustrações de Poty.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**. 30. ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 2016. Ilustrações de Ciro Fernandes.

BOPP, Raul. **Cobra Norato** : Nheengatú da margem esquerda do Amazonas. São Paulo : Estabelecimento Graphico Irmãos Ferraz, 1931. Couverture de Flavio de Carvalho.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**: Nheengatú da margem esquerda do Amazonas. Rio de Janeiro : Osvaldo Goeldi, 1937. Edição dirigida e ilustrada por Osvaldo Goeldi.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**: nheengatu de la rive gauche de l'Amazonie. Nantes : MeMo, 1998. Traduction de Ciro de Moraes Rego e Christine Morault.

BOPP, Raul. **Cobra Norato** : nheengatu de la rive gauche de l'Amazonie. [2. ed.] Nantes : MeMo, 2005. Ilustrações de Sandra Machado. Traduction de Ciro de Moraes Rego.

BOPP, Raul. **Movimentos modernistas no Brasil** : 1922-1928. Rio de Janeiro : José Olympio, 2012.

440 GREGGIO, Luzia Portinari (cur.). **Flavio de Carvalho**: a revolução modernista no Brasil. [Brasília] : Centro Cultural banco do Brasil, [2012]. Disponible à : www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Flavio2.pdf. Acesso em: 20/05/2022.

MASSI, Augusto (org.). **Poesia completa de Raul Bopp**. Rio de Janeiro : José Olympio, 2013.

Une lecture de *milagrário pessoal* [recueil intime de miracles], ou une plongée anthropophage au “point de départ” de la langue portugaise

Renata Flavia da Silva¹

Le miracle des idées subversives!²

***Milagrário pessoal* [Recueil intime de miracles] (apologie des vérandas, des arrière-cours et de la langue portugaise, suivie d’une brève réfutation de la mort)**, de

2010, est le huitième roman de l’écrivain angolais José Eduardo Agualusa. Le récit est construit à partir de la recherche de mots apparus mystérieusement et de l’histoire d’un amour non partagé, entremêlés de «l’apologie des vérandas, des arrière-cours et de la langue portugaise³», comme l’indique le sous-titre de l’œuvre. À première vue, cette apologie de la langue portugaise pourrait être lue comme une adhésion inconditionnelle à la langue du colonisateur européen et, donc, contraire aux idées d’Oswald de Andrade, évoquées dans notre analyse, concernant une langue naturelle, propre et authentique. Néanmoins, en subvertissant la langue partagée entre l’ancienne métropole et celles qui ne sont déjà plus des colonies avec les mots originaux de la langue des oiseaux – antérieure, autochtone, primordiale–, Agualusa actualise l’anthropophagie

441

¹Professeure de Littératures Africaines de Langue Portugaise à l’Université Fédérale Fluminense (UFF).

² (Andrade, 2017, p. 57) Tous les titres ont été empruntés à l’œuvre « Manifesto antropófago e outros textos » d’Oswald de Andrade (voir référence en fin du texte) et traduits.

³ “apologia das varandas, dos quintais e da língua portuguesa”

moderniste par le biais d'un voyage allégorique dans des territoires où la langue s'est adaptée et est devenue « moins portugaise ». C'est le dialogue entre la lecture de ce roman et le projet moderniste d'anthropophagie culturelle qui est l'objet du présent article.

Dès les premières pages de l'œuvre, l'auteur se base sur un vieux conte ovimbundo⁴ concernant l'origine du langage humain :

Au début, les hommes ne parlaient pas. Aucun animal ne parlait, sauf les oiseaux. Il y avait un sac rempli de mots gardés par Andua⁵. C'est alors qu'est apparu un garçon avec un seul bras, une seule jambe et seulement la moitié de la tête. Le garçon a volé le sac de mots, l'a ouvert et a mis les mots dans sa bouche. Le lendemain, quand il s'est réveillé, il était devenu une personne entière, mais moitié garçon, moitié fille. En outre, il parlait et sa langue était agile et harmonieuse comme la langue des oiseaux. (Agualusa, 2010, p. 9)⁶

442 Dans ce mythe, auquel fait allusion la fiction d'Agualusa, les mots ont d'abord appartenu seulement aux oiseaux, jusqu'à ce qu'ils soient volés et mangés, et soient ainsi accaparés par les êtres humains. L'origine du verbe se trouverait donc sur le continent africain. On observe ainsi l'inversion du binôme qui justifie l'imposition linguistique opérée par le colonisateur européen - civilisation et barbarie -, la langue venant d'Europe, instrument de civilisation capable de bannir la barbarie des peuples sauvages. Dans la version subversive d'Agualusa, l'instrument capable de rendre l'homme entier, la domination harmonieuse de la parole, vient du continent africain.

Pour le chercheur Alexandre Montauray Baptista Coutinho, dans son texte «Comunidade e imunidade pós-colonial: o campo literário e cultural nos espaços da língua portuguesa»(2016)

4 N.d.T. Peuple d'environ quatre millions d'individus vivant au centre de l'Angola.

5 N.d.T. Nom d'une espèce d'oiseau que l'on trouve en Angola.

6 C'est nous qui traduisons

(“Communauté et immunité postcoloniale: le champs littéraire et culturel des espaces de la langue portugaise»), il existe dans la production littéraire contemporaine des pays de langue portugaise, une « affirmation récurrente de la différence et de la démarcation politique et culturelle, clairement mises en pratique dans des textes programmatiques ou dans une stratégie de langage qui interroge l’abordage familier des expériences de la modernité » (Coutinho, 2016, p. 56). En discutant la dynamique de la langue, dans toutes ses variantes, nous pouvons dire qu’Agualusa provoque une tension au sein des « relations culturelles à l’intérieur de la langue portugaise, dans ses continuités et discontinuités, s’ouvrant, en même temps, à des temporalités hétérogènes et des spécificités culturelles, à des traditions et des transitions politiques propres » (Coutinho, 2016, p. 52), rejetant ainsi l’agencement simpliste d’un « communautarisme luso-afro-brésilien » ou de l’appartenance conciliatrice de la dite « communauté lusophone » qui ne promeuvent pas la visibilité des différences structurantes qui la conditionnent. Et c’est justement sur l’usage, l’utilisation et l’avantage de cette langue portugaise que se construit le récit en question.

443

La langue sans archaïsme. Sans érudition. Naturelle et néologique. La contribution millionnaire de toutes les erreurs.⁷

Raconté essentiellement par le personnage appelé «professeur», le roman, comme nous l’avons déjà signalé, présente l’enquête sur l’apparition de «nouveaux» mots de la langue portugaise, apparus mystérieusement et incorporés à l’usage courant de la langue, sans toutefois avoir été enregistrés formellement. Le professeur angolais octogénaire, linguiste retraité, est invité à mener des recherches sur l’apparition des néologismes plus que parfaits,

⁷ (Andrade, 2017, p. 25).

des termes nouveaux, et non pas des mots étrangers banals dérivés de la technologie, des sports ou d'une quelqu'autre domaine technique spécifique, mais des mots considérés comme exacts, utiles et mélodieux.

Vingt-trois mots, tous polis et parfaits, lucides, évidents et -surtout- indispensables.

Ce sont des mots si familiers, ou plutôt, ils semblent si familiers qu'ils ne paraissent pas être des néologismes, me dit Iara. Les gens les entendent, les répètent, et sont convaincus qu'ils les ont toujours utilisés. (Agualusa, 2010, p. 19)

444 Sa jeune partenaire dans cette recherche est son ancienne élève Iara, elle aussi linguiste, une traqueuse de néologismes, qui « utilise un programme informatique, le Neotrack, lequel recueille, dans les quotidiens disponibles sur Internet, les mots non-dictionnarisés » (Agualusa, 2010, p. 13). Iara demande l'aide de son ancien maître pour tenter de découvrir les responsables de l'introduction des néologismes. Interrogée sur sa crainte concernant le sujet, la jeune femme affirme qu'un tel acte est dangereux. Son ancien professeur partage son avis:

Un acte de subversion? Bien sûr. Remarque qu'en enrichissant la langue, en créant des mots dont nous ne savions même que nous en avons besoin, des mots dont, néanmoins, nous ne pouvons déjà plus nous passer, cette personne ou ces personnes, qui qu'ils soient, aident notre pensée à se développer, devienne plus complexe. Il s'agit en effet de la subversion la plus radicale, celle d'améliorer une civilisation en sophistiquant sa langue. (Agualusa, 2010, p. 22)

C'est cette subversion évoquée par le roman qui établit un lien avec les idées d'Oswald de Andrade, « la contribution millonnaire de toutes les erreurs » (Andrade, 2017, p. 25). Comme lui, Agualusa propose un nouveau point de départ de la langue, de toutes les langues, transplantant son origine, comme nous l'avons vu, sur le continent africain.

De cette ancienne langue des oiseaux, origine de la parole humaine, il y aurait une liste, une collection de mots, volés au XVII^e siècle aux oiseaux d'Angola. Le capitaine angolais, combattant de la guerre noire⁸ aux côtés des Portugais, Domingos Ferreira da Assumpção, surnommé Quitubia, aurait laissé dans ses cahiers une « curieuse somme de manuscrits », concoctés par Moisés da Conceição et Mariano Façanha, et destinés à améliorer la langue portugaise, car « étant déjà africaine dans sa matrice, du fait de sa longue cohabitation avec l'arabe, qui l'a beaucoup contaminée, a besoin de se noircir davantage, se fondant dans la géographie des lieux où se trouvent en abondance ceux qui parlent cette langue. » (Aguilusa, 2010, p. 32). Au cours de ses longues discussions avec les anduas ou anduvas,⁹ Moisés da Conceição aurait réuni une liste de mots qui, après sa mort, aurait été conservée par Assumpção et, après la mort de ce dernier, laissée en héritage à son fils aîné. On suppose que cette liste serait l'origine des néologismes identifiés par Iara.

À la recherche de telles innovations linguistiques, tous deux, l'élève et son maître, quittent Lisbonne et se rendent à Recife où les souvenirs d'autres espaces de la langue portugaise sont évoqués.

445

Mais ce ne sont pas les croisés qui sont venus. Ce sont les fugitifs d'une civilisation que nous sommes en train de manger, parce que nous sommes forts et vindicatifs comme le Jabuti.^{10 11}

Telle une pièce de plus de l'immense mosaïque d'Aguilusa, le roman récupère des personnages et des récits antérieurs, des textes littéraires et des écrivains consacrés, des événements et des personnages historiques, ce qui force le lecteur assidu de cet auteur à recourir

8 N.d.T. Les colons portugais parlaient de "guerre noire" quand ils recrutèrent des Africains pour combattre d'autres Africains.

9 N.d.T. Espèces d'oiseaux que l'on trouve en Angola.

10 (Andrade, 2017, p. 39)

11 N.d.T Tortue charbonnière à pattes rouges, courante au Brésil.

à sa mémoire intra et extratextuelle de l'ensemble de l'œuvre.

Le valeureux capitaine Domingos Ferreira da Assumpção, glorifié dans les vers de Basilio de Gama, devient un élément-clé dans la solution du mystère de l'apparition de nouveaux mots, comme nous l'avons vu ci-dessus. Ce personnage fictionnalisé par Agualusa présente tout le récit du second chapitre qui remonte « à la mort de Dame Ana de Souza, la Reine Ginga, à 83 ans, le 17 décembre 1663” (Agualusa, 2010, p. 25). Le récit d'Assumpção met en exergue la participation de Brésiliens dans le combat contre les Hollandais et la Reine Ginga elle-même.

En 1645, deux cents Brésiliens ont débarqué dans la baie de Quicombo, sous le commandement du sergent-chef Domingos Lopes Siqueira et, là, ils sont tombés dans une embuscade et ont été tués par les effrayants *jagas*¹², qui ont dépecé leurs cadavres à coup de hachettes, ont ramolli les morceaux en les laissant mariner pendant de longues heures dans du vin de palme, du sel et un type de pigment très parfumé et fort que, nous, les fils de cette terre, appelons *gindungo de cahombo*, ils les ont cuits et se sont nourris joyeusement de cette triste viande. Certains de ceux qui ont été mangés étaient des indiens *potiguars*¹³ qui s'étaient distingués sous les ordres de leur chef, Don Antonio Felipe Camarão, au Pernambouc, dans les campagnes contre les Hollandais.[...] Voyons maintenant les danses et les contredanses que le monde danse et nous avec lui: de braves guerriers indiens, descendants peut-être des mêmes qui avaient mangé des Portugais dans les vertes forêts du Brésil, ont fini leurs jours dévorés en Angola pour avoir servi et beaucoup aimé notre roi sérénissime Roi, Dom Pedro II (Agualusa, 2010, p. 28-29)

En récupérant l'imaginaire anthropophage brésilien, Agualusa le reformule comme un espace ambivalent, mobilisé par des significations et des valeurs qu'il a lui-même produites. La cher-

12 N.d.t. Les jagas formaient la garde prétorienne de la Reine.

13 N.d.T. Une ethnie indienne du Nord-Est du Brésil.

cheuse Eneida Leal Cunha, dans son essai **Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural** (*Estampes de l'imaginaire: littérature, histoire et identité culturelle*) (2006), affirme que « chez Oswald de Andrade, l'anthropophagie, en tant que procédé, signifie la possibilité d'affronter de manière différentielle la question de la culture et de la littérature dépendantes, colonisées » (Cunha, 2006, p.77). Pour le personnage d'Agualusa,

Notre destin est de nous avaler les uns les autres [...]. Si les Portugais ont mangé des Angolais, et ils en mangent, il faut que les Angolais mangent aussi leur morceau de Portugais et, de cette manière, tous bien nourris, nous affronterons mieux ce qui est à venir et la cupidité des autres peuples. (Agualusa, 2010, p. 32)

L'évocation d'un imaginaire portugais, le comprenant comme un lieu propre à la production de sens, historiquement circonscrit, ne se limite pas seulement aux personnages historiques comme les rois et les reines, mais s'étend aux autres, aussi présents dans le paysage littéraire, comme Luis de Camões, habilement évoqué dans les sixième et dixième chapitres du roman. La première allusion au poète vient du compte-rendu de Plácido Domingo, personnage créé dans des œuvres antérieures d'Agualusa. Ce personnage apparaît à l'origine dans l'œuvre **Fronteiras perdidas** (*Frontières perdues*) (1998), dans le conte "Plácido Domingo contempla o rio, em Corumbá (Corumbá, Brasil)" (*Plácido Domingo contemple la rivière, à Corumbá (Corumbá, Brésil)*) et un roman entier lui est dédié : **Um estranho em Goa** (*un étranger à Goa*) (2000). Dans **Recueil intime de miracles**, Plácido Domingo se retrouve en compagnie du fils de Miguel Arraes, le leader politique de l'Etat de Pernambouc, Lula Arraes et d'Alexandre Anhanguera, un poète sébastianiste¹⁴ qui

447

14 N.d.T. Le « sébastianisme » est une croyance religieuse inspirée par l'image du roi portugais Sébastien 1^{er} mystérieusement disparu au XVI^e siècle. Au Brésil, quelques groupuscules de fidèles apparaissent aux XIX^e et XX^e siècles. Ils sont persuadés que le roi « reviendra » pour les libérer de

le reçoit à Recife. Plácido Domingo, décrit par le narrateur comme « un homme brun de peau, au nez courbé, sans être disproportionné, avec un bouc crépu comme celui d'une chèvre. Méphisto, pensais-je, [...] » (Aqualusa, 2010. p. 66) reproduit les traits caractéristiques de son portrait dans ses apparitions antérieures, tant du point de vue de son apparence que de ses idées concernant le Portugal. Dans le roman **Un étranger à Goa**, il affirme :

Les Portugais, européens ? Il rit doucement – ils ne l'ont jamais été. Ils ne l'étaient pas avant et ne le sont pas aujourd'hui. Quand ils arriveront à ce que le Portugal se transforme sincèrement en une nation européenne, le pays disparaîtra. Remarque: les Portugais ont construit leur identité en opposition à l'Europe, au Royaume de Castille, et comme ils étaient coincés, ils se sont lancés à la mer et sont venus jusqu'ici, ils ont fondé le Brésil, colonisé l'Afrique. En fait, ils ont choisi de ne pas être européens.

J'ai préféré changer de sujet.

On m'a dit que tu écris aussi...

J'écris. Je suis en train d'écrire une biographie du Diable.

Comment ?

J'ai senti que ma surprise lui faisait plaisir.

Une biographie du Diable, il répéta, et un sourire amusé lui illumina le visage – Ou peut-être je devrais dire une autobiographie. Ce serait bien, comme titre: le Diable, Une Autobiographie. Le Diable, c'est moi, le Diable, c'est nous tous, n'est-ce pas ? (Aqualusa, 2000, p. 50-51)

Dans **recueil intime de miracles**, Plácido Domingo continue à interroger les images cristallisées de la patrie portugaise – comme la célèbre phrase de Bernardo Soares/Fernando Pessoa, « ma patrie est la langue portugaise » - (Pessoa, 1997, p. 246) en demandant à ses interlocuteurs : « Qu'est-ce qu'une patrie ? a-t-elle la république «athée».

-il demandé. La voix était chaude et mélodieuse comme celle d'un hypnotiseur. Une patrie peut être une odeur. Un bouquet d'odeurs. Pitanga¹⁵, terre mouillée, foin détrempe (Aqualusa, 2010, p. 66); ces éléments sans rapport à la géographie portugaise, remettent en question la maxime de Pessoa d'une patrie sans géographie et purement linguistique, comme si une telle construction n'était pas dotée intrinsèquement des éléments culturels et situés géographiquement et ne reproduisait pas les hiérarchies clairement coloniales.

Revenant à l'allusion au poète du XVI^e siècle, Plácido Domingo, comme pour illustrer ce qu'il venait d'affirmer à propos de la patrie, raconte un voyage fait à Dili, capitale du Timor-Leste. Lors de ce voyage dans cet autre espace empreint de langue portugaise, il rencontre l'étonnant personnage Fadário da Luz do Espírito Santo, citoyen déporté de São Tomé, professeur de portugais au lycée de Dili, marié à une timoraise et père de six enfants auxquels il a « transmis à tous un amour intense de la langue portugaise, et pas du Portugal, car l'indomptable colère qu'il a gardé toute sa vie contre le régime colonial l'aveuglait souvent, confondant celui-ci avec la minuscule patrie de Salazar » (Aqualusa, 2010, p. 72). Après l'invasion de l'Indonésie en 1975, il rejoint le mouvement de résistance, en combattant et en donnant des cours de portugais. Il réapparaît des années plus tard, arborant un air de prophète antique et déclamant, les yeux fermés et les doigts accompagnant les pages presque blanches d'un vieux livre, les vers de Camões :

449

Les déclamations de Fadário ont attiré un nombre croissant de spectateurs. Il y avait de plus en plus de jeunes. Peu d'entre eux comprenaient ce que le professeur déclamait, et presque aucun n'avait entendu parler de Camões. Même ainsi, ils l'écoutaient, fascinés, stupéfaits. Pendant ces années d'isolement, avec les villes et les campagnes contrôlées par les troupes indonésiennes, avec le drapeau rouge et blanc (appelé *Bendera Merah Putih*),

15 N.d.T. Un fruit tropical.

hissé en haut de tous les bâtiments publics, entendre quelqu'un déclamer en portugais, demandait du courage, c'était un acte de résistance et d'insoumission. [...] à la fin des sessions, les gens s'embrassaient en pleurant (Aqualusa, 2010, p. 74).

Fadário est emprisonné par le service secret indonésien et « on dit que, lors de son interrogatoire, en présence d'un traducteur de portugais, il répondait à toutes les questions en déclamant des vers de Camões, de Fernando Pessoa et de Camilo Pessanha » (Aqualusa, 2010, p. 75). A la fin du récit, il se produit une inversion des attentes, au lieu d'une résistance héroïque, survient un dénouement inattendu:

Selon ce que m'a garanti un jeune médecin timorais, qui a étudié à Djakarta, Fadário est devenu l'ami d'un des officiers indonésiens qui l'interrogeaient. Il s'est marié avec la fille de l'officier en question et il travaille aujourd'hui dans un grand hôtel de la capitale indonésienne. Il est cuisinier. (Aqualusa, 2010, p. 75)

450 Cette petite touche subtile du destin de Fadário, « il est cuisinier », nous rapproche de nouveau de l'univers de l'anthropophagie, « contre la mémoire, source de coutume. L'expérience personnelle renouvelée » (Andrade, 2017, p. 40).

La seconde allusion au poète du XVI^e se trouve dans le dixième chapitre du roman. Un passage raconte le voyage du professeur au Kenya, à la recherche de la «Maison portugaise», une école primaire où les membres de la famille Mendo – descendants de Diego Mendes, marin de la flotte de Vasco de Gama largué à Melinde - chantent les extraits d'un vieux cahier attribué au portugais, accompagné d'instruments de musique et de la présence indubitable de son épée, convaincus des pouvoirs magiques de tels mots. Le chapitre en question reconstitue à quelques détails près, le conte « la maison secrète », présent dans le recueil "*Catálogo de sombras*" (le catalogue des ombres) (2003), écrit par Aqualusa à la demande du journal portugais *Expresso* et publié dans une édition commémo-

rative des **Lusiades**. Le voyage épique de Camões réapparaît dans le **Recueil intime de miracles**, en réponse à une question posée au narrateur :

Le début?

Le début d'une histoire n'est pas toujours facile à trouver. Celle-ci a eu un commencement clair.

[...]

Les Lusiades? Il m'a rendu le volume : Nous sommes sans doute l'écho de voix plus anciennes. Rien n'existe qui ne soit pour être répéter. (Aqualusa, 2010, p. 115)

Une telle répétition survient avec des variations et un changement de valeur. Dans le récit à la recherche des mystérieux néologismes, ce chapitre n'a, à première vue, ni sa place ni de sens. Toutefois, considéré comme étant une étape supplémentaire du voyage allégorique entrepris par Aqualusa, en direction du point de départ de la langue portugaise, son insertion dans l'ensemble textuel est compréhensible. L'entreprise maritime lusitane est, généralement, associée au « début » de l'expansion de la langue portugaise dans le monde moderne. En réponse à une question dont l'origine n'est pas précisée dans le roman, le témoin du vieux professeur agit, simultanément comme un renfort et une négation. Le chapitre sur le début retourne à Camões, mais il le subvertit en le retirant du lieu sacralisé et canonique de la littérature portugaise, le remplaçant, géographiquement et ontologiquement dans l'espace mythique africain. Comme le rappelle Eneida Leal Cunha, une action de « dénaturalisation et de démontage des hiérarchies, dans le refus des continuités et des totalisations » (Cunha, 2006, p. 127) héritées du fait colonial.

451

Aqualusa évoque aussi dans le roman l'image de l'écrivain Camilo Castelo Branco. Le linguiste angolais aurait vécu, dans sa jeunesse, avec le « Vieux Teixeira », un des fils de José Teixeira da Silva,

surnommé Zé do Telhado¹⁶. Ce célèbre brigand et assassin portugais aurait partagé la cellule de Camilo Castelo Branco et, après avoir été déporté en Angola, aurait échangé des lettres avec l'écrivain. De ces lettres, Camilo aurait tiré non seulement l'inspiration pour ses œuvres littéraires, mais aussi un très vaste vocabulaire d'origine africaine, demandé à son vieil ami. Dans le douzième chapitre du roman, des extraits de la correspondance échangée entre l'écrivain et le déporté sont relus et commentés par le protagoniste :

Mon Dieu, les lettres de Camilo à Zé do Telhado !

Parmi les nombreux mots qui circulent à partir du kimbundu¹⁷ et des autres langues d'Angola vers notre langue, on en trouve certains dont on ne soupçonne même pas l'origine [...]. Camilo Castelo Branco se sera aperçu de la source africaine et, dans les premières lettres à son presque ami, presque compère José Teixeira do Telhado, il insiste non seulement pour qu'il lui donne des nouvelles de sa vie dans, selon son expression, « l'infect pays grillé au soleil », sans épargner les détails, mais aussi sans oublier de recueillir et de lui envoyer « les nouveaux mots créés par les gens, même s'ils lui paraissent infames et troublants » (Aqualusa, 2010, p. 143-144).

452

Aqualusa subvertit, une fois de plus, l'imaginaire relatif à la littérature portugaise en mettant en évidence, par le biais de l'écrivain du XIX^e, la riche contribution africaine à l'ensemble littéraire lusophone, plaçant dans un dialogue anthropophagique la production angolaise contemporaine et le canon littéraire portugais - comme nous l'avons déjà montré -, dans la bouche du personnage Moisés da Conceição, « si les Portugais ont mangé les Angolais et continuent de les manger, les Angolais doivent aussi manger leur morceau de Portugais » (Aqualusa, 2010, p. 32). Profitant à nouveau des études de Eneida Leal Cunha, soulignons que

16 N.d.T Surnom traduisible par « Zé du Toit ».

17 N.d.T Langue courante en Angola

[p]our Oswald de Andrade, l'anthropophagie est la différence à mettre en évidence, à réassimiler et à réaffirmer, non pas comme une marque d'origine, mais plutôt comme une valeur visant à inverser une règle de domination: « Le grand jeu de l'histoire dépendra de celui qui dominera les règles, qui prendra la place de ceux qui les utilisent, qui se cache pour les pervertir, en les renversant et en les retournant contre ceux qui les ont imposées»³¹. (Cunha, 2006, 78)¹⁸

Conscient de la productivité ambivalente issue de la relecture anthropophagique de l'imaginaire portugais, Agualusa s'empare des règles du « grand jeu de l'histoire », en les pervertissant et en ébauchant de nouveaux traits de la langue portugaise, par le biais d'une structure fragmentée d'adaptation et d'intertextualité – procédé qu'il adopte régulièrement- dans lequel il crée des bribes de récits qui sont autant de pistes interprétatives de l'ensemble du texte. Néanmoins,

[il est] évident qu'une telle inversion n'a pas le pouvoir de modifier le fait colonial, en corrigeant rétroactivement le passé; elle n'assure pas non plus le traitement des maux structurels ultérieurs découlant de la formation coloniale et esclavagiste. Il s'agit seulement de la possibilité de faire face au présent, de s'appropriier l'histoire, en inversant (c'est bien de cela qu'il s'agit) l'expérience d'effacement du sens historique qui s'articule du passé vers le présent. (Cunha, 2006, p. 130)

453

Ou comme disait Oswald, «[la] joie est le test décisif » (Andrade, 2017, p. 40).

18 L'extrait mis entre parenthèse par l'auteure est issu du chapitre "Nietzsche, la généalogie et l'histoire", de **La microphysique du pouvoir**, de Michel Foucault (Foucault, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p.25).

Un noir tourne la manivelle du détour rotatif où tu te situes. La moindre inattention vous fera partir dans la direction opposée à votre destin.¹⁹

Milagrório pessoal [Recueil intime de miracles] est aussi, en plus d'une apologie de la langue portugaise, une histoire d'amour, un amour non partagé entre un vieux professeur et une jeune linguiste. Cette passion inattendue est la raison de l'apparition des néologismes plus que parfaits. Face à l'impossibilité de maintenir la vie commune avec Iara, après la fin des cours, le narrateur décide de la séduire, non pas avec des déclarations d'amour mais avec des mots inconnus de tous et sur lesquels il avait la mainmise depuis le début. À la fin du récit, il lui avoue la vérité et assume la responsabilité de ses actes.

454

Tu as déjà deviné, je présume, la première partie de ce que je veux te dire: je suis un descendant de Domingos Ferreira da Assumpção, surnommé Quitubia, capitaine de la guerre noire et *tendala*, ce qui veut dire langue ou interprète au service du gouverneur de l'Angola et du capitaine-général de Rio de Janeiro, Salvador Correia de Sá et Benevides. Les manuscrits de Mariano Façanha et Moisés da Conceição, parmi lesquels se trouve la liste des mots des oiseaux docteurs, sont en possession de ma famille depuis dix générations. Mon père nous les a montrés le jour de mes treize ans. Pour lui, les papiers de Quitubia étaient le témoignage de la liaison profonde de ma famille avec ce pays singulier et un peu plus. Moi, au contraire, j'ai été fasciné. Encore gamin, je me suis promis d'étudier l'origine et la signification de la liste des mots des oiseaux docteurs [...] Je n'ai pas choisi d'être linguiste comme toi: je devais être linguiste. Encore aujourd'hui, malgré tout, j'ignore d'où viennent de tels mots. Je m'amuse à élaborer des hypothèses. (Aigualusa, 2010, p. 168)

19 (ANDRADE, 2017, p.19)

Si l'introduction de néologismes dans la pratique courante de la langue est dévoilée comme le fruit de la passion démesurée du professeur pour l'étudiante, l'origine de tels mots reste douteuse: existe-t-il vraiment une langue des oiseaux ? Ce que l'on appelle le « collègue des hommes-oiseaux », gardiens des savoirs des ancêtres sur le langage primordial, juge imprudents les actes du vieux linguiste angolais, ce qui le fait rentrer dans son pays natal pour ce qu'il définit comme « une fin heureuse » (Agualusa, 2010, p. 180).

Passant des mots volés au vol de l'attention de la jeune femme, on parcourt un voyage allégorique aux espaces de la langue portugaise, des espaces marqués aussi par d'autres vols et d'autres pièges. Le personnage fait tourner la manivelle du destin pour tenter de conquérir Iara; Agualusa, de son côté, fait tourner la manivelle de la langue portugaise pour proposer un nouveau destin, non plus un instrument de colonisation, mais un élément de décolonisation. En pensant aux possibilités de rénovation de la langue, le professeur met en exergue les grands noms de la littérature originaire des pays colonisés par le Portugal, comme les brésiliens Manoel de Barros et Guimarães Rosa, le Mozambicain Mia Couto, l'angolais Luandino Vieira, tous reconnus pour leur usage original de la langue, et il souligne qu'il « manque sacrément dans cette académie un écrivain portugais » (Agualusa, 2010, p. 22), mettant en exergue une nouvelle fois la contribution exogène à la dynamique de la rénovation de la langue portugaise. En proposant ce déplacement de l'axe nord-sud ou de la métropole vis-à-vis des anciennes colonies, le récit opère une rupture avec les notions eurocentrées d'un certain discours sur la langue et la culture, ou comme dit Margarida Calafate Ribeiro, faisant écho à Eduardo Lourenço,

“réécrit sa propre histoire et la renvoie à la première heure d'une « autre histoire ». Il ne s'agit pas néanmoins de la fin de l'Histoire, mais d'un changement dans l'ordre de l'histoire racontée à partir de multiples lieux et sujets et de la fin, oui,

de l'Occident comme mythe, soit comme la lumière du monde qu'il pensait être [...] (Lourenço, 2005: 16). (Ribeiro, p. 185-186)

Arrive donc le moment de la « plongée anthropophagique ». Mangeons tout à nouveau.²⁰

Lorsqu'il interroge, les espaces imaginaires de la langue portugaise dans *Milagrário pessoal* [Recueil intime de miracles], José Eduardo Agualusa complexifie la fausse harmonie de la dénommée communauté lusophone, exposant les dynamiques possibles et les structures de pouvoir qui peuvent encore avoir des rôles significatifs dans les relations culturelles et politiques vécues en portugais. Si pour Oswald, il y a presque cent ans, était venu le moment de la « plongée anthropophagique », l'heure de « manger tout à nouveau », pour Agualusa le moment est aussi présent, par le biais de la subversion, de l'affirmation mythique d'une antériorité africaine de la langue portugaise. Pour Ana Mafalda Leite, dans *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas (oralité et écrits post-coloniaux: études des littératures africaines)* (2012),
456 « dans les images idéalisées du passé, projetées dans un temps retrouvé, l'interrogation a aussi à voir avec le présent en tant que document, recherche et création d'images identitaires et avec un futur comme destin » (Leite, 2012, p. 278); en d'autres termes, dans la fabulation de la langue des oiseaux, on trouve la remise en question de la langue portugaise, langue de l'autre qui tente de supplanter la(les) langue(s) propre(s), locales.

Néanmoins, tout comme Oswald ne propose pas l'abandon des innovations technologiques venues de l'étranger, mais bien l'absorption de ce qu'elles peuvent avoir de bénéfiques, Agualusa ne propose pas non plus l'abandon ou la substitution de la langue portugaise. En faisant de son roman, une « apologie des arrière-cours

20 (ANDRADE, 2017, p. 44).

et des vérandas», il les défend comme des espaces d'interaction et de convivialité linguistique.

Dans de brèves notes laissées par le narrateur « pour un essai sur le rôle des arrière-cours dans les sociétés créoles du modèle portugais sous les tropiques » (Aqualusa, 2010, p. 123) il renforce l'idée que ces espaces soient conviviaux, sans néanmoins omettre les hiérarchies linguistiques domestiques :

Interrogé sur la relation entre le portugais et le kimbundu, Mario Pinto de Andrade avait l'habitude d'expliquer que, pendant son enfance, le portugais était la langue de la maison et le kimbundu la langue de l'arrière-cour. Dans le confort bourgeois du salon, on parlait seulement portugais. Dans l'arrière-cour, les employés et les amis utilisaient le kimbundu. [...] Moi aussi j'ai grandi divisé entre le salon et l'arrière-cour. Divisé ? J'ai écrit divisé ? Pardon, parfois je suis distrait et je me trompe un peu. Permettez-moi de corriger: j'ai grandi augmenté entre le salon et la cour (Aqualusa, 2010, p. 125).

S'éloignant des idées de Frantz Fanon et d'Albert Memmi sur le bilinguisme colonial²¹, la fracture opérée dans l'imaginaire du colonisé par l'imposition de la langue du colonisateur, Aqualusa propose la déglutition de la langue portugaise, sa transformation en quelque chose de propre, capable de traduire des univers culturels distincts liés irrémédiablement par le processus colonial. Ne s'agissant pas d'une opposition simple, société traditionnelle africaine vs. modernité coloniale portugaise, mais de pluralité, la traduction culturelle, anthropophage comme stratégie esthétique et politique capable de rendre visible et audible cette différence. L'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro, dans son livre Meta-

457

21 Voir FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira; préface Lewis R. Gordon. Salvador: EdUFBA, 2008; et MEMMI, A. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes; préface Jean-Paul Sartre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

físicas canibais : elementos para uma antropologia pós-estrutural (Métaphysiques cannibales: éléments pour une anthropologie poststructuraliste) (2009), nous met en garde :

Il ne s'agit pas, comme l'a rappelé Derrida (2006), de prêcher l'abolition de la frontière qui unit-sépare « langages » et « monde », « personnes » et « choses », « nous » et « eux », « humains » et « non-humains »- les facilités réductionnistes et les monismes de poche qui sont autant hors de question que les fantaisies fusionnelles- mais bien de « irréduire » et « impréciser » cette frontière, tordant sa ligne de division (ses successives lignes de division parallèles) en une courbe infiniment complexe. Il ne s'agit pas d'effacer les contours, mais de les plier, de les rendre plus denses, de les biaiser, de les fragmenter. (Viveiros de Castro, 2015, p. 28)

L'altérité traduite est ainsi allégoriquement insérée au cœur même de la langue portugaise, tout comme les néologismes sont introduits dans le roman. L'altérité de cet homme naturel qui, selon Oswald, « peut tranquillement être blanc, se promener en costume
458 et en avion. Tout comme il peut être noir et indien. Pour cela, nous l'appelons « anthropophage » et pas totalement « tupi » ou « copie » (Andrade, 2017, p. 48)

À la fin de cette lecture du roman *Milagrário pessoal* [Recueil intime de miracles], nous reprenons les mots d'Oswald de Andrade,

L'anthropophagie est seulement l'aller, la recherche (pas le retour) à l'homme naturel, annoncée par tous les courants de la culture contemporaine et garantie par l'émotion musculaire d'une époque merveilleuse- notre époque ! (Andrade, 2017, p. 48)

Même un siècle plus tard.

RÉFÉRENCES

AGUALUSA, José Eduardo. **Fronteiras perdidas: contos para viajar**. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

_____. **Um estranho em Goa**. Lisboa: Cotovia, 2000.

_____. **Milagrário pessoal**. Alfragide: Dom Quixote, 2010.

_____. **Catálogo de sombras**. Lisboa: Quetzal, 2017.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago e outros textos**. Organization et coordination éditoriale Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Cia das Letras/ Penguin Group, 2017.

COUTINHO, Alexandre Montauray Baptista. “Comunidade e imunidade pós-colonial: o campo literário e cultural nos espaços da língua portuguesa”. In: GARCÍA, Flávio; MATA, Inocência (Orgs.). **Pós-colonial e pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016, p. 51-64.

CUNHA, Eneida Leal. **Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

RIBEIRO, Margarida Calafate. “Um desafio a partir do Sul: uma história de literatura outra”. In: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO; Margarida Calafate (Orgs.) **Lendo Angola**. Porto: Ed. Afrontamento, 2008, p. 177-191.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Paysages urbains et vestiges mémoriels : La paulicéia de Mário de Andrade et le São Paulo de Daniel Munduruku

Rita Olivieri-Godet¹

Itinéraires de lecture

Cette étude propose une lecture critique de *Paulicéia desvairada* (1922)², de Mário de Andrade, et *Crônicas de São Paulo : um olhar indígena* (2004)³, de Daniel Munduruku, pour souligner les éléments du paysage physique et humain de la construction de l'espace littéraire de la ville et, partant de là, examiner les perspectives interculturelles, interlinguistiques et interethniques dans le
460 texte moderniste et dans celui de l'écrivain amérindien contemporain. L'approche comparative vise à mettre en présence les aspects novateurs des représentations ethniques et spatio-temporelles des textualités autochtones avec l'imaginaire spatial de l'œuvre inaugurale du Modernisme brésilien, en tenant compte des multiples dimensions de la territorialité.

Le lien entre altérité et spatialité sera le fil conducteur de l'analyse des tensions entre images autochtones et occidentales de territoires partagés (la ville emblématique de São Paulo), avec une

1 Professeure émérite de littérature brésilienne de l'Université Rennes 2, membre honoraire de l'Institut Universitaire de France.

2 NDT : « Paulicéia », désignation donnée à la ville de São Paulo par le moderniste Mário de Andrade. *Paulicéia desvairada* signifie littéralement « São Paulo hallucinée ». Titre qui fait allusion à l'œuvre *Les campagnes hallucinées* d'Émile Verhaeren.

3 NDT : En français : *Chroniques de São Paulo : un regard amérindien*.

réflexion sur les visions du passé et du présent qui émanent des ouvrages. Quant à l'articulation entre histoire et mémoire, elle aidera à comprendre les stratégies symboliques adoptées par les textes et la construction de l'imaginaire collectif de la nation brésilienne, en rapprochant territorialités et diverses temporalités.

En outre, s'interroger sur les affinités et les différences d'élaboration des paysages par rapport à la logique de la réorganisation territoriale centrée sur le projet d'urbanisation, permettra de réfléchir au processus de circulation littéraire et culturelle (Jobim, 2020).

Enfin, l'étude se penchera sur les transformations du système littéraire brésilien pour réveiller les mémoires ancestrales des peuples originaires qui récupèrent leurs expériences de vie.

Spatialité et identités relationnelles

Dans un court article de 2019 sur le Modernisme, la critique littéraire José Miguel Wisnik effectue une lecture du long poème qui achève *Paulicéia desvairada*, « As enfiбрaturas do Ipiranga ». Il y envisage la représentation du Vale do Anhangabaú⁴ (« La vallée, qui abritait une rivière hantée, selon son nom amérindien⁵ », Wisnik, 2019) comme une grande fente à l'origine de transformations :

C'est dans cette grande fente, dans l'amphithéâtre de la faille centrale du Vale do Anhangabaú, que Mário de Andrade a aperçu la ville comme un champ centrifuge agité de forces sociales, comportementales, artistiques, de conflits exposés, d'impasses et de destruction, mais aussi de la grande poussée transformatrice ouverte au multiple et à l'éclosion des différences. Le centre est

4 NDT : Aujourd'hui, le *Vale do Anhangabaú* (Vallée de l'Anhangabaú) est un espace public au centre-ville de São Paulo, la limite entre l'ancien et le nouveau centre. Abrite traditionnellement des événements, manifestations, spectacles, meetings...

5 Citations des textes en portugais traduites par nous. "O vale, que abrigava um riacho assombrado, segundo o seu nome indígena" (Wisnik, 2019)

vivant et fécond précisément là où il ne se fixe ni ne se ferme. »
(Wisnik, 2019)⁶

La lecture de Wisnik se rapproche de la perspective d'une « poétique de la relation » de Glissant quand il évoque les possibilités ouvertes par le parcours multiple et inattendu de différentes cultures en contact. Dans un article plus récent, publié dans le journal *Folha de São Paulo*, le critique littéraire reprend son analyse et signale la « mise en scène dramatique et franchement problématique de l'instauration du moderne au Brésil » (Wisnik, 2022).⁷ Dans mes propres lectures de *Paulicéia desvairada* (Olivieri-Godet, 1995, 1996, 1997), j'ai toujours considéré le regard critique de Mário de Andrade face au spectacle grandiose, mais en même temps dévastateur, du processus de modernisation capitaliste en ce qui a trait à l'effacement de vestiges mémoriels et culturels : « Mes parcs d'Anhangabaú ou de Paris [...] Où ta rivière froide blanchie par les brouillards, / racontant des histoires aux *sacis* ? » (Andrade, « Anhangabaú », 1993, p. 93).⁸ Mais il est nécessaire d'aller au-delà. Comme le suggère Wisnik, il faut intégrer à la lecture des poèmes de *Paulicéia desvairada* la dramatisation du parcours imprévisible des cultures en contact, où le partage d'expériences inconnues génère étrangeté et transformations (Glissant, 1990, p. 21).

462

6 “Foi nessa grande fenda, no anfiteatro da falha central do vale do Anhangabaú, que Mário de Andrade vislumbrou a cidade como um tumultuado campo centrífugo de forças sociais, comportamentais, artísticas, de conflitos expostos, de impasses e destruição, mas também do generoso impulso transformador aberto ao múltiplo e à eclosão das diferenças. O centro é vivo e fecundo justamente ali onde ele não se fixa nem se fecha.” (Wisnik, 2019)
7 “encenação dramática e francamente problemática da instauração do moderno no Brasil” (Wisnik, 2022).

8 “Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris [...] Onde o teu rio frio encanecido pelos neveiros, / contando histórias aos *sacis*?” (Andrade, “Anhangabaú”, 1993, p. 93).

La confrontation entre cultures différentes est également un principe qui soutient la construction de l'ouvrage de Daniel Munduruku⁹ et autorise une perspective théorique comparative et interculturelle, centrée sur les différentes territorialités. Envisagée au sens large, la territorialité implique la relation complexe et plurielle dans le vécu d'un territoire, avec l'entrelacement des différentes dimensions du social : matériel, politique, symbolique et ontologique.

L'ouvrage *Crônicas de São Paulo : um olhar indígena* (2004), interroge la toponymie de la ville de São Paulo (les « mots qui portent des histoires », p. 12)¹⁰ pour rechercher des « reliquats de l'ancestralité de São Paulo » (p. 24).¹¹ Dans un contexte d'affrontement symbolique de mémoires, Daniel Munduruku scrute la dimension de la mémoire longue (Bouchard, 2001) afin de retrouver le sens de l'historicité de l'espace. Il creuse la mémoire pour faire émerger des vestiges d'une histoire confisquée, l'histoire de la territorialité amérindienne. L'adoption d'une perspective historique longue éclaire des aspects de la territorialité et dévoile des éléments du contexte colonial d'appropriation territoriale et de transformation environnementale. En somme, Munduruku plonge dans les structures

463

9 Daniel Munduruku (né à Belém de Pará en 1964) est un écrivain issu du peuple amérindien Munduruku. Il lutte pour la préservation et la diffusion du patrimoine culturel autochtone auprès d'un vaste public. Écrivain prolifique, Munduruku est l'auteur de plus de 50 livres publiés au Brésil et à l'étranger : « la plupart classés comme littérature infanto-juvénile et paradidactiques » (blogspot). En 2008, il a publié son premier roman, *Todas as coisas são pequenas*, suivi en 2010 de *O Karaíba : uma história do pré-Brasil*. Dans ce livre, l'auteur fait appel à la mémoire de la « pré-histoire » du Brésil pour évoquer les vestiges des rites, traditions, habitudes quotidiennes des différents peuples originaires du « pré-Brésil ». Il rompt avec la figuration qui fait coïncider l'origine de l'histoire du territoire brésilien avec l'arrivée des colonisateurs.

10 Les extraits proviennent de l'édition de 2009.

“palavras que carregam histórias” (Munduruku, 2009, p. 12)

11 “resquícios da ancestralidade paulistana” (Munduruku, 2009, p. 24).

profondes qui relient les peuples originaires à leur habitat. L'auteur s'attache à faire ressortir la mémoire effacée de ce vécu.

Du point de vue du narrateur autodiégétique des chroniques, agent des récits à la première personne, le *vale do Anhangabaú* est le lieu qui évoque « les fantômes de nos ancêtres » (Munduruku, 2009, p. 21)¹², la « fente » qui suscite l'émergence d'images du passé amérindien se mêlant au tourbillon du quotidien urbain contemporain.

Une vision similaire oriente le projet d'un groupe d'artistes amérindiens qui ont participé, en novembre 2019, à l'exposition *Ser essa terra : São Paulo cidade indígena* [Être cette terre : São Paulo ville amérindienne], organisée par Casé Angatu Xukuru Tupinambá (Carlos José Ferreira dos Santos). L'exposition visait à mettre en lumière la présence de différents peuples originaires dans la ville de São Paulo « en montrant l'expérience d'être amérindien dans la capitale de l'état de São Paulo » (Santos, 2019).¹³ En plus de rappeler l'origine historique de la ville (les missions jésuites), Casé Angatu souligne la présence d'environ 21 000 Amérindiens (en 2020) et l'existence de villages guaranis dans la municipalité. Ces facteurs et l'importance de la toponymie le conduisent à affirmer que São Paulo est aussi une ville amérindienne.

464

Parmi les nombreuses initiatives artistiques analogues, il faut évoquer la forte participation des artistes amérindiens pendant la Biennale de São Paulo en 2021. L'*artivisme* amérindien contemporain occupe une place de choix et instaure un espace de médiation tendu, à l'exemple de la beauté époustouflante de l'œuvre de son principal représentant, Jaider Esbell, inspirée de la cosmogonie makuxi.

La production artistique et littéraire des peuples originaires est donc de plus en plus présente et active au cœur même de *Pau-*

12 “os fantasmas dos nossos antepassados” (Munduruku, 2009, p. 21)

13 “revelando a experiência de Ser Indígena na capital paulistana” (Santos, 2019).

licéia : de la fente symbolique de l'Anhangabaú, à laquelle se réfère Wisnik dans sa lecture du poème de Mário de Andrade, éclot la diversité impressionnante de l'art amérindien contemporain. Avec pour conséquence la consolidation d'un espace politique de résistance et d'auto-reconstruction ontologique et anthropologique des peuples originaires. Pour Casé Angatu, « São Paulo est aussi une ville amérindienne, pleine de mémoires, de territorialités, d'identités et de vécus passés et actuels des peuples originaires » (Santos, 2019).¹⁴ *L'art amérindien contemporain* ou, comme le revendiquent Ailton Krenak et Denilson Baniwa, *l'art amérindien cosmopolite*, montre la différence de perspective épistémologique introduite par la production artistique des peuples originaires.

L'intime et l'expérience de l'espace urbain

En matière d'énonciation, les deux écrivains laissent entrevoir dès la préface la sphère intime dans laquelle ils organisent et traduisent l'expérience de la ville. En se projetant dans le paysage urbain, le regard sur la ville favorise le dévoilement de l'espace intime du sujet qui assume l'énonciation : « Vers : paysage de mon moi profond », écrit Andrade (1993, p. 74)¹⁵ ; « J'ai seulement voulu dire comment je me sens en marchant dans ses avenues, ses quartiers, ses parcs, ses refuges »,¹⁶ affirme Munduruku (2009, p. 13). Dans sa lecture intéressante et productive de l'œuvre de Munduruku, Rubelise da Cunha (2015, p. 77) attire l'attention sur le fait que le regard du narrateur des chroniques « présente la ville de São Paulo à travers la perspective de l'Amérindien qui migre vers la grande ville et lit la métropole à partir de sa propre culture, l'altérité dans

465

14 “São Paulo é também uma Cidade Indígena, repleta de memórias, territorialidades, identidades e vivências passadas e atuais dos Povos Originários” (Santos, 2019).

15 “Versos: paisagem do meu eu profundo” (Andrade, 1993, p. 74)

16 “Quis apenas dizer como me sinto andando por suas avenidas, por seus bairros, por seus parques, por seus refúgios” (Munduruku, 2009, p. 13)

l'identité ». ¹⁷ Les écrivains se valent de la tension entre la jouissance de l'espace urbain et l'aversion à l'apparence de modernité.

Dans l'ouvrage inaugural du Modernisme brésilien, l'insertion du Brésil dans la modernité est représentée par un espace hétérogène et paradoxal. Le premier vers du premier poème (intitulé « *Inspiração* ») de *Paulicéia desvairada*, « São Paulo ! Émotion de ma vie... » [« *São Paulo, comoção de minha vida...* »], donne le ton intimiste qui va prédominer dans la construction de la ville-texte. Avec l'intériorisation du paysage urbain, le parcours du « je » lyrique dans les rues de la ville ne se limite pas à une représentation extérieure de l'aspect physique du tissu urbain, il se tourne vers la manière dont il vit cette réalité. Une relation de réciprocité s'établit entre le « je » lyrique et la ville : la ville vit à travers ses yeux (« Ces hommes de São Paulo, / tous égaux et inégaux, / quand ils vivent dans mes yeux si riches / ressemblent à des singes, à des singes » [« *Os cortejos* », p. 84]); ¹⁸ en même temps, il se voit dans la ville (« J'ai les pieds meurtris par les épines des trottoirs.../ Higienópolis ! Les Babyloñies de mes désirs bas » [« *Colloque sentimental* », p. 99]). ¹⁹ Le poète assume les marques subjectives de l'énonciation et adopte une perspective polémique pour évoquer la transfiguration vertigineuse de la capitale de l'État qui a été à la tête du processus de modernisation industrielle capitaliste au Brésil. Le dernier vers du poème « *Inspiração* », – « Gallicisme qui hurle dans les déserts d'Amérique » [« *Galicismo a berrar nos desertos da América* »] – questionne l'adéquation des transformations issues

466

¹⁷ “apresenta a cidade de São Paulo, através da perspectiva do indígena que migra para a grande cidade e passa a ler a metrópole a partir de sua própria cultura, alteridade dentro da identidade”. (Cunha, 2015, p. 77).

¹⁸ (“Estes homens de São Paulo, / todos iguais e desiguais, / quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos, / parecem uns macacos, uns macacos” [“*Os cortejos*”, p. 84])

¹⁹ (“Tenho os pés chagados nos espinhos das calçadas... / Higienópolis!... As Babilônias dos meus desejos baixos...” [“*Colloque sentimental*”, p. 99])

de ce processus sur la réalité du contexte brésilien. Il introduit ainsi une des préoccupations centrales du Modernisme brésilien : la question de l'altérité qui pose la problématique de la situation de subordination culturelle, comme cela apparaît clairement dans la célèbre proposition moderniste d'appropriation anthropophagique des éléments étrangers par la culture brésilienne. La conscience critique moderniste évalue et digère des éléments cosmopolites tout en s'appropriant des références spécifiques de la culture populaire brésilienne. La vision critique de Andrade sur la sujétion des élites brésiennes au modèle européen se manifeste notamment dans les images contradictoires du poème « Inspiração », sur le processus de modernisation de l'espace physique et culturel de la ville : « Parfums de Paris... Arys ! Gifles lyriques au Trianon... Algodão !... » (Andrade, 1993, p. 83).²⁰ Dans l'œuvre de Mário de Andrade, la formulation dialectique de la problématique de l'identité nationale suscite une tension des singularités de la culture brésilienne et de la culture moderne occidentale. L'auteur intègre des principes philosophiques qui ont marqué le début du XX^e siècle : l'homme universel, le libre arbitre de l'individu, le caractère culturel de la nation, dont la spécificité contribue à la culture universelle – une idée inspirée du concept de nation du philosophe et historien français Ernest Renan.²¹ Le contexte culturel des idées esthétiques modernes, surtout diffusées par la revue *Esprit nouveau* et par les œuvres des poètes Walt Whitman, Emile Verhaeren, Apollinaire

467

20 “Perfumes de Paris...Arys! / Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...” (Andrade, 1993, p. 83).

« Arys », jeu de mot avec *ares/ar* (airs/air, en portugais) ; « Algodão », néologisme qui vient du mot *algodão* (coton, en portugais, image qui renvoie aux brumes de la ville).

21 Pour plus de détails, voir Rita Olivieri-Godet « Ernest Renan et le projet nationaliste de Mário de Andrade », *Ernest Renan et le Brésil, Bulletin des Études Renaniennes*, Brest, janvier 2009, n° 111, pp. 115-133.

et Jules Romain, a influencé la tendance universaliste de la poésie de Mário de Andrade.²²

Dans *Paulicéia desvairada*, Mário de Andrade tente de capter le rythme accéléré du processus de modernisation de São Paulo qui instaure un autre type de relation entre la ville et ses habitants. Il juxtapose les images les plus diverses du quotidien de la ville par l'intermédiaire d'artifices stylistiques, comme la superposition de phrases nominales et paratactiques qui imitent le paysage urbain en mutation. Il utilise la technique polyphonique (une des ressources formelles qui oriente la composition des textes poétiques du recueil) pour superposer des images apparemment sans lien entre elles.

L'idée de désordre attribuée à la ville de São Paulo est présente dès le titre : *Paulicéia desvairada*, São Paulo qui a perdu la tête, hallucinée, avec une allusion évidente à l'œuvre d'Emile Verhaeren (1855-1916). Dans *Les campagnes hallucinées* (1893) et *Les villes tentaculaires* (1895), l'auteur belge enregistre les transformations essentielles qui ont lieu dans les milieux de production et inaugure dans la poésie une nouvelle forme d'organisation sociale imposée par l'industrialisation. Il conçoit l'image emblématique de la ville tentaculaire, grandiose et misérable dans sa modernité industrielle.²³

468

22 La dialectique du national/universel traverse l'œuvre de Mário de Andrade. Il semble que la perspective universaliste de son œuvre inclut le sens de son rapport à l'altérité, pour aller au-delà d'une conception étroite et présomptueuse du nationalisme.

23 Concernant l'impact de l'œuvre de Verhaeren sur la littérature brésilienne, voir Rita Olivieri-Godet « La répercussion de l'œuvre de Verhaeren dans la littérature brésilienne », *Textyles, revue des lettres belges de langue française*, n° 11, Bruxelles, 1995, pp. 163-170. Pour Andrade, les vers éloquents de Verhaeren sur les transformations de la nouvelle ère industrielle, avec ses usines et ses métropoles, l'ont amené à penser à faire, « un livre de poésies 'modernes', en vers libres, sur ma ville ». Mário de Andrade, *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Martins, 1974, p. 242.

« Pose les lèvres sur la terre ! Pose les yeux sur la terre ! »

Dans *Paulicéia desvairada*, le recours aux images antithétiques réunit des références culturelles des peuples originaires et de la culture populaire brésilienne et des éléments qui caractérisent le monde industriel moderne, en vue de faire ressortir les contradictions sociales et les conflits idéologiques. Ces conflits apparaissent dans la construction discursive du poème « As enfiaduras do Ipiranga » qui dramatise l'opposition entre le projet moderniste, incarné par les « Juvénilités dorées » [« *Juvenilidades Auriverdes* »] et « Ma folie » [« *Minha loucura* »], et les forces conservatrices de la société qui détiennent le pouvoir politique, économique et culturel, manifestées dans les voix des « Vieillesse tremblotantes » [« *Senectudes tremulinas* »] et des « Orientalismes conventionnels » [« *Orientalismos convencionais* »]. L'esprit rénovateur, antiacadémique, ludique et provocateur du texte poétique s'inspire des grandes matrices stylistiques des avant-gardes du XX^e siècle. La structure dramatique du poème et les métaphores qui caractérisent le discours moderniste évoquent l'enracinement dans la tradition de la culture populaire. Les modernistes sont perçus comme des êtres qui chantent « les pieds enfouis dans le sol » [« os pés enterrados no solo »], qui cherchent à éveiller la conscience de la spécificité historique et culturelle du pays : « Pose les lèvres sur la terre ! Pose les yeux sur la terre ! » [« Ponde os lábios na terra! Ponde os olhos na terra! »] (Andrade, 1993, p. 113), clame « Ma folie » – des vers qui pourraient servir d'épigraphe aux chroniques de Daniel Munduruku.

469

Si l'intérêt pour la mémoire historique et culturelle du pays est partagé par les deux écrivains, ils divergent quant à la lecture et au sens qu'ils donnent à la récupération mémorielle. Dans « Prefácio interessantíssimo », Mário de Andrade écrit que « notre primitivisme représente une phase constructive. C'est à nous qu'il revient de schématiser, d'organiser les leçons du passé » (Andrade, 1993,

p. 71).²⁴ Le sauvetage et l’actualisation de l’héritage du passé dont parle Andrade établissent des liens entre les dimensions du temps et se rapprochent d’une compréhension benjamienne de l’histoire selon laquelle « la réinterprétation du passé finit par s’inscrire dans l’essence même du présent » (Kothe, 1976, p. 99). On le voit, l’auteur moderniste s’intéresse au processus de métamorphose historique et spatiale de la ville, qui a pour conséquence l’effacement de sa singularité culturelle et de sa mémoire historique.

Territorialités et temporalités

Bien que centrée sur les images urbaines de la modernité capitaliste de la ville, la *Paulicéia* de Mário de Andrade montre déjà les différentes territorialités et temporalités inscrites dans cet espace. Et ces éléments sont aussi les piliers de la représentation de São Paulo chez Daniel Munduruku. Toutefois, ce dernier privilégie une autre approche pour élaborer sa critique de la modernité et de l’eurocentrisme. Ses chroniques explorent la multiplicité et le croisement de trajectoires dans l’espace urbain de São Paulo. Elles nous invitent à réfléchir aux conséquences de la « modernité-colonialité » (Quijano, 2015) sur la vie des peuples originaires. Les récits de Munduruku se fondent sur une perspective cosmopolitique, caractéristique de la production de l’art amérindien contemporain. En effet, l’objectif de l’art amérindien contemporain est de raturer la perspective historiographique dominante en soulignant les effets nocifs de la colonialité du pouvoir et en affirmant ses propres principes épistémologiques. L’écriture littéraire se transforme en un espace cosmopolitique de résistance qui défend le droit des peuples originaires « d’habiter leurs mondes de manière ontologiquement autodéterminée » (Fontes, 2017, p. 412).²⁵

24 “O nosso primitivismo”, escreve Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo”, “representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar metodizar as lições do passado” (Andrade, 1993, p. 71).

25 “habitarem de maneira ontologicamente auto-determinada seus mundos” (Fontes, 2017, p. 412).

Dans *Crônicas de São Paulo* (2004), Daniel Munduruku cherche à mettre à jour les vestiges mémoriels des milliers d'années de présence des peuples originaires sur les territoires actuels de São Paulo et du Brésil. L'imaginaire de la territorialité amérindienne est activé à partir de l'expérience de l'espace citadin : « Quand je marche dans São Paulo, je pense que je marche sur mes ancêtres » (Munduruku, 2009, p. 12).²⁶ Le processus de réinvention symbolique se réapproprie les paysages urbains pour les resignifier par le biais du regard du narrateur amérindien. Les dix chroniques qui composent l'ouvrage conjuguent altérité amérindienne et topologie imaginaire dans le but de retrouver des savoirs ancestraux et d'établir un parallèle avec le système de pensée occidentale. Les titres reprennent des toponymes amérindiens qui nomment des espaces de São Paulo ou reproduisent des mots d'origine amérindienne et spéculent sur leurs significations, afin de redéfinir des territorialités et des conceptions du monde.

La première chronique du recueil, intitulée « Tatuapé, o caminho do tatu », situe dès le départ le lieu frontalier du traducteur culturel et de l'observateur critique de la réalité qu'occupe le narrateur dans ce voyage imaginaire. Le narrateur amérindien et migrant construit la ville à travers des recoupements spatio-temporels composés de fragments d'images des cultures autochtones et de paysages naturels qui s'imposent et s'opposent au scénario urbain de la mégalopole :

Le métro est une des inventions humaines les plus surprenantes. Je ne dis pas que c'est surprenant pour l'homme ordinaire, habitué aux avancées technologiques. Je pense à l'homme de la forêt, habitué au silence des bois, au chant des oiseaux ou à la patience constante du fleuve qui suit son cours en direction de la mer. Je pense aux peuples de la forêt.

²⁶ “Quando ando por Sampa penso que estou caminhando sobre meus ancestrais” (Munduruku, 2009, p. 12).

Les Indiens sont toujours enchantés par l’agilité du grand tatou métallique. Je me souviens quand je suis arrivé à São Paulo. Je passais beaucoup de temps près de ce tatou, juste pour observer le chemin qu’il faisait. (Munduruku, 2009, p. 15).²⁷

Dans cet extrait, le narrateur utilise le processus de singularisation qui libère l’objet observé (le métro) de l’automatisme perceptif et recourt à l’étrangeté du lexique (« le tatou métallique »). Par ce procédé, il appréhende l’espace urbain en le comparant aux référents culturels amérindiens. C’est par exemple le cas de l’automobile : symbole de la ville moderne dans *Paulicéia desvairada*, elle est ici traduite comme « le canoé métallique à quatre roues » [*canoá metálica de quatro rodas*]. En subvertissant le langage de l’énonciation pour privilégier le point de vue de l’écrivain autochtone et migrant, la chronique « s’approprie le genre narratif utilisé par les voyageurs et colonisateurs européens pour produire leurs impressions » (Cunha, 2015, p. 79).²⁸ Le processus de subjectivation du paysage renvoie simultanément à son expérience de la ville de São Paulo et aux mémoires ancestrales de la territorialité amérindienne traversées par des cosmogéographies :

J’ai aussi pensé au temps d’avant, quand le Tatuapé était un lieu pour chasser le tatou. Des chasseurs amérindiens entraient dans son bois juste pour savoir où se trouvaient les traces de l’animal. Puis ils restaient aux aguets et attendaient patiemment la manifestation de ce parent. Quand le tatou sortait de sa tanière,

27 “Uma das mais intrigantes invenções humanas é o metrô. Não digo que seja intrigante para o homem comum, acostumado com os avanços tecnológicos. Penso no homem da floresta, acostumado com o silêncio da mata, com o canto dos pássaros ou com a paciência constante do rio que segue seu fluxo rumo ao mar. Penso nos povos da floresta. Os índios sempre ficam encantados com a agilidade do grande tatu metálico. Lembro de mim mesmo quando cheguei a São Paulo. Ficava muito tempo atrás desse tatu, apenas para observar o caminho que ele fazia.” (Munduruku, 2009, p. 15)

28 “se apropria do gênero narrativo utilizado pelos viajantes e colonizadores europeus para produzir suas impressões” (Cunha, 2015, p. 79).

ils l'attrapaient et préparaient une délicieuse viande grillée qui nourrirait les chasseurs affamés. (Munduruku, 2009, p. 16)²⁹

L'ensemble des chroniques redimensionne historiquement l'espace citadin. Il élargit le répertoire des savoirs en croisant des trajectoires qui favorisent une ouverture à l'échange entre les cultures ancestrales et la société nationale. Un des topiques explorés par les textes concerne les différences de relations que les peuples originaires et la société occidentale établissent avec la nature. Le recoupement spatio-temporel capte la matérialité spatiale visible du présent pendant que l'activité mnémonique superpose à cette couche la dimension occulte de son historicité.

La chronique « Anhangabaú » évoque la disparition de la « rivière aux esprits maléfiques » (signification d'*Anhangabaú* en langue tupi). Le narrateur dénonce les transformations des paysages naturels et culturels issues de l'imposition de formes d'organisation territoriale depuis le début de la colonisation. Il ponctue négativement le moment de l'arrivée des colonisateurs qui a entraîné la violence du régime colonial : « les esprits maléfiques qui ont peuplé l'imaginaire des premiers Tupiniquim » (Munduruku, 2009, p. 20).³⁰ Le récit se sert de la construction antithétique et fait apparaître la mémoire ensevelie de l'actuel territoire brésilien en opposition aux images néfastes du présent. Le procédé mnémonique stimule le regard, récupère l'invisibilité historique, met sous tension et amplifie les possibilités du présent :

473

29 “Pensei também no tempo de antigamente, quando o Tatuapé era um lugar de caça ao tatu. Índios caçadores entravam em sua mata apenas para saber onde estavam as pegadas do animal. Depois eles ficavam à espreita daquele parente, aguardando pacientemente sua manifestação. Nessa hora – quando o tatu saía da toca – eles o pegavam e faziam um suculento assado que iria alimentar os famintos caçadores”. (Munduruku, 2009, p. 16)

30 “assombração que povoou o imaginário dos Tupiniquim dos primeiros tempos” (Munduruku, 2009, p. 20).

Je suis descendu du tatou métallique juste au moment où le soleil se couchait derrière les grands immeubles qui ont remplacé les montagnes des temps de mes ancêtres.

J'ai imaginé les temps passés, quand les enfants et les jeunes se baignaient dans les eaux limpides de l'Anhangabaú » (Munduruku, 2009, p. 19).³¹

Plusieurs temporalités et territorialités se mélangent dans ce processus : l'évocation de l'expérience ancestrale cohabite avec les souvenirs d'enfance de l'auteur-narrateur et avec ses impressions sur l'espace-temps contemporain. L'amplitude de la dimension d'historicité investit dans un fondement symbolique qui s'oppose à l'effacement de la présence amérindienne dans l'imaginaire national. De là découle le choix d'une écriture palimpsestique, une stratégie importante pour dénoncer les transformations de la territorialité des peuples originaires, l'expropriation territoriale, linguistique et culturelle dont ils ont été victimes :

474

En pensant à cela, je suis allé en haut du pont et je n'ai vu quasiment personne, j'ai vu des voitures qui circulaient là où il n'y avait autrefois que des embarcations transportant des personnes d'un village à l'autre sur les marges du Tietê et du Tamanduateí. » (Munduruku, 2009, p. 20)³²

Je cherchais sur cet itinéraire un vestige des anciennes civilisations qui avaient habité cette vallée. » (Munduruku, 2009, p. 16)³³

31 "Desci do tatu metálico bem na hora em que o sol se punha atrás dos grandes prédios que substituíram as montanhas dos tempos dos meus antepassados. Fiquei imaginando, nos tempos idos, as crianças e os jovens banhando-se nas águas límpidas do Anhangabaú." (Munduruku, 2009, p. 19)

32 "Pensando nisso fui para o alto da ponte e quase não vi gente, vi carros se movimentando por onde antes passavam apenas igaras levando e trazendo pessoas, ligando as aldeias que ficavam à margem do Tietê e do Tamanduateí" (Munduruku, 2009, p. 20).

33 "Naquele itinerário eu ia buscando algum resquício das antigas civilizações que habitaram aquele vale." (Munduruku, 2009, p. 16).

La superposition d'images constitue également un acte de rupture qui rature les bases de la pensée épistémique eurocentrique parce qu'elle réactualise et réinscrit dans le présent les vestiges mémoriels (Bernd, 2013) des peuples originaires, en se réappropriant les répertoires oraux. Dans le sillon de Zilá Bernd (2018, 2021), il est possible de parler d'une littérature de la réparation où l'imagination remplit la lacune et procède à une « représentification » de l'absence (Catroga, 2015, p. 51) : « Là, avec la pensée dans le passé, j'ai imaginé la stupéfaction qui a donné naissance à un nom si fort et tellement magique » (Munduruku, 2009, p. 20).³⁴ L'étrangeté du lexique mène à un processus de singularisation de la réalité qui permet au lecteur d'avoir accès à un autre type de perception, liée à l'univers culturel des Amérindiens.

La chronique « Anhangabaú » de Daniel Munduruku et le poème homonyme de Mário de Andrade explorent la construction textuelle palimpsestique qui éclaire d'autres couches de sens. Selon Ricardo Souza de Carvalho (2000), les couches les plus profondes dans le poème d'Andrade

475

[...] renvoient à un paysage naturel, eaux, grenouilles et bananiers, comme dans un tableau de la phase nationaliste de Tarsila ; nous entendons des récits populaires qui auraient peuplé cet espace à travers l'image de la rivière qui raconte des histoires aux *sacis*. » (Carvalho, 2000, p. 204)³⁵

Le paysage naturel contraste avec les statues enfantées dans le salon, des imitations artistiques insignifiantes qui s'imposent à la vue du « je » lyrique. La critique du processus d'urbanisation basé

34 “Ali, com o pensamento no passado, fiquei imaginando o espanto que originou um nome tão forte e tão mágico” (Munduruku, 2009, p. 20).

35 “remetem a uma paisagem natural, águas, sapos e bananeiras, como num quadro da fase nacionalista de Tarsila; escutamos narrativas populares que teriam povoado esse espaço, através da imagem do rio que conta histórias aos *sacis*” (Carvalho, 2000, p. 204).

sur l'européisation architecturale dénonce l'importation des modèles européens qui couvre la dimension historique et culturelle du paysage national : « Mes parcs d'Anhangabaú ou de Paris » (Andrade, 1993, p. 93). Dans le poème, l'adoption de modèles étrangers prive la ville de la densité historique et de la diversité de pratiques et de vécus sociaux au profit de la copie d'une culture qui lui est étrangère et fait de lui un « palimpseste sans valeur ».

En accord avec les projets esthétique et idéologique du Modernisme brésilien, l'ensemble des poèmes de *Paulicéia desvairada* éveille une conscience nationale ; il s'oppose au processus de simple imitation de la culture européenne et d'effacement des traits culturels brésiliens. Pour João Lafetá, Mário de Andrade compose « sur la même ligne la révolution esthétique et idéologique, le renouvellement des procédés littéraires et la redécouverte du pays, le langage de l'avant-garde et la formation d'un langage national » (Lafetá, 2000, p. 153).³⁶

476

Dans la ville-texte de *Paulicéia desvairada*, les scénarios naturels occupent le devant de la scène. L'une de leurs fonctions est de s'opposer aux scénarios artificiels et de matérialiser l'antagonisme entre nature et culture. Les images ressemblent à celles travaillées dans les chroniques de Munduruku, même si elles sont fondées sur des cosmovisions différentes : « Sous l'arlequinisme du ciel doré-rose-vert ... / Les salissures implexes de l'urbanisme » (« O domador », p. 92).³⁷ La saisie du potentiel destructeur du processus de modernisation conduit le « je » lyrique à s'identifier au paysage naturel qui fonctionne comme un miroir de son état animique, à l'exemple des trois premiers poèmes de la série intitulée « Paisagem ».

36 “na mesma linha a revolução estética e a ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma linguagem nacional” (Lafetá, 2000, p. 153).

37 «Sob o arlequinal do céu ouro-rosa-verde.../ As sujidades implexas do urbanismo» («O domador», p. 92).

Le poème « Tietê », en hommage à la rivière emblématique qui traverse la ville de São Paulo, évoque la violence du projet national de cartographie et d'occupation du territoire autochtone par les expéditions *bandeirantes*³⁸ : « Exaltations... Luites... Flèches... Chansons...Peupler ! » (Andrade, 1993, p. 87).³⁹ L'appréhension polyphonique de la rivière accumule des images apparemment incohérentes pour exprimer « l'égarément abyssal » du cours de l'histoire et les conséquences néfastes du mythe du progrès et du développement pour l'environnement. Le vers d'ouverture, « Il était une fois une rivière... » [« *Era uma vez um rio...* »], renvoie à la dimension historique et fabuleuse de la rivière qui a servi de voie pour pénétrer et conquérir l'intérieur des terres. En même temps, il souligne sa condition de finitude : une rivière dégradée qui, destituée aujourd'hui de son identité physique et culturelle, est arrivée à sa fin ; un « palimpseste sans valeur », similaire au parc d'Anhangabaú.

Si le sujet poétique manifeste son désaccord par rapport aux transformations imposées à la ville par le nouvel ordre social et donc à l'effacement des référents culturels que la mémoire poétique récupère momentanément, l'allusion à la territorialité amérindienne n'est pas explicite dans *Paulicéia desvairada*, elle apparaît de manière subreptice. Toutefois, il plane sur l'ensemble des poèmes la puissance de la construction identitaire du « je » lyrique arlequiniste qui se considère comme un amérindien Tupi jouant du luth (Andrade, 1993, « O trovador », p. 83), héritier de différentes références culturelles. Dans « Carnaval carioca », un poème de *Clã do jabuti* (1927) consacré au poète Manuel Bandeira, Andrade reprend la même image antagonique – « Je suis un Tupi jouant du luth » (Andrade,

477

38 NDT : Les *bandeirantes* étaient des aventuriers et des bandits qui parcouraient, officiellement ou non, le Brésil à la recherche de richesses et d'autochtones pour les réduire en esclavage. Beaucoup étaient originaires de São Paulo.

39 «Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!» (Andrade, 1993, p. 87).

1993, « Carnaval carioca », p. 166)⁴⁰ – pour projeter la complexité du « je » lyrique inséré dans un monde multiple et désordonné, « en fixant les échos et les mirages » (Andrade, 1993, « Carnaval carioca », p. 166).⁴¹

Dans la représentation du croisement entre singularités des identités individuelle et collective, les vestiges de l'héritage culturel amérindien sont présents dans l'ensemble de l'ouvrage de Mário de Andrade : « São Paulo, la ville léchée par le cours d'eau Tietê » (Andrade, *Macunaíma*, 1996, p. 35)⁴² est le paysage urbain privilégié pour méditer sur les effacements et les transformations de la territorialité amérindienne. Dans un poème du recueil *Losango cáqui*, intitulé « Tabatinguera » (toponyme d'origine amérindienne de l'une des rues de São Paulo), les deux premières strophes retracent de manière explicite la question de la spoliation des territoires amérindiens :

Mais le village a grandi... Tigüeras⁴³ agressives
En arrière ! Maintenant le bitume est à Tabatinguera⁴⁴.
Un chaman peut à peine se faufiler entre les locomotives
Et la Ford effraie les mânes lents de l'Anhangüera.
Anhangá fantomatique, fait de boue
Couine, est entré par le sol comme l'Anhangabáu.

478

40 “Sou um tupi tangendo um alaúde” (Andrade, 1993, “Carnaval carioca”, p. 166)

41 “fixando os ecos e as miragens” (Andrade, 1993, “Carnaval carioca”, p. 166).

42 “São Paulo, a cidade macota lambida pelo igarapé Tietê” (Andrade, *Macunaíma*, 1996, p. 35)

43 En langue tupi-guarani, *tigüera* signifie littéralement « ce qui a été champ de maïs » (*abati + guera*). Cf <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/tig%C3%BCera/11521/>

44 Parmi les sens de *Tabatingüera* relevés dans les dictionnaires, on trouve : « De la langue tupi *tabatinga* = boue et *uera* = chose abandonnée, donc lieu très boueux et abandonné. Cf <https://www.dicionarioinformal.com.br/tabatinguera/>

Et la blancheur est devenue béton armé, grise,
 Elle teint la bruine Borba Gato Engaguaçu...⁴⁵
 [...]

Andrade, 1993, « Tabatinguera », *Losango cáqui*, p. 130.

Les strophes expriment la discontinuité historique et cosmologique de l'expérience amérindienne. Elles impriment le remplacement d'un type d'occupation autochtone du territoire (les *tigüeras*, champs de maïs) par le processus d'urbanisation qui transforme la terre blanche en béton armé et les champs en rues qui font peur aux ombres du passé. La violence coloniale de l'occupation territoriale se montre dans la référence à la figure du *bandeirante* de São Paulo, Borba Gato. Au-delà de la critique de la subordination de la nature aux effets néfastes de la modernité capitaliste industrielle et de la censure du processus d'effacement de la cosmovision amérindienne, il me semble que la sensibilité de ces strophes aux différentes manières d'être et de vivre rapproche les points de vue du poète moderniste et de l'auteur amérindien de chroniques.

479

La dégradation inhérente au projet de modernité associé au mythe du progrès et du développement, qui détruit des territoires et rend invisible la mémoire de la territorialité amérindienne, est aussi mise en évidence dans la chronique « Tietê » de Daniel Munduruku. L'intérêt spécifique du récit se trouve dans la diffusion du rôle central et collectif de la rivière dans la cosmogonie des peuples amérindiens. Dans ce texte qui est le plus long du recueil, la première partie illustre les différentes relations entre les peuples autochtones et la rivière. D'un côté, elle souligne son importance matérielle pour

45 “Mas a taba cresceu... Tigüeras agressivas, / Para trás! Agora o asfalto anda em Tabatingüera. / Mal se esgueira um pajé entre locomotivas / E o forde assusta os manes lentos do Anhangüera. / Anhangá fantasmal, feito de tabatinga / Guincha, entrou pelo chão como o Anhangabaú. / E a alvura se tornou cimento-armado, é cinza, / Tinge a garoa Borba Gato Engaguaçu...” (« Tabatinguera », *Losango cáqui*, p. 130).

la localisation du village, l'alimentation, la mobilité, entre autres fonctions. De l'autre, sa dimension symbolique, sa valeur sacrée présente dans plusieurs mythes d'origine de différents peuples amérindiens. L'auteur part de l'expérience de son peuple avec le grand fleuve Tapajós – considéré comme un être vivant qu'il faut respecter – pour montrer l'importance de la rivière dans la cosmogonie des Mundurucus. Le cours d'eau incarne la sagesse ancestrale, le vieil homme sage, « le patriarche qui nous apprend à être patient et à attendre » (Munduruku, 2009, p. 46).⁴⁶ Il évoque ainsi un aspect fondamental de la cosmogonie amérindienne sur l'alliance entre « humains » et « non-humains », la cohabitation harmonieuse entre cosmos, nature et humanité.

La deuxième partie de la chronique « Tietê » recourt à une construction narrative antithétique pour accentuer l'état actuel de dégradation de la rivière, en contraste avec la valorisation et le profond respect des populations autochtones pour la nature :

480

La beauté n'est pas quelque chose de facile à trouver sur les marges du Tietê, une rivière qui alimentait autrefois la joie et la faim de beaucoup de monde. Quand je passe près de cet ancien grand-père, je suis triste de voir tout ce qu'ils ont fait et ce qu'ils continuent de lui faire. » (Munduruku, 2009, p. 48)⁴⁷

Le texte réalise un parallélisme entre le présent dégradé de la rivière Tietê et son passé, quand elle donnait de la « vie aux parents amérindiens qui naviguaient sur ses eaux » (Munduruku, 2009, p. 49).⁴⁸ Il renforce le fondement symbolique central de l'eau, présent dans plusieurs mythes de création des peuples originaires – comme

46 “o patriarca que nos ensina a ter paciência e esperar” (Munduruku, 2009, p. 46).

47 “Beleza não é algo fácil de se encontrar andando às margens do Tietê, rio que outrora alimentou a alegria e a fome de muita gente. Quando passo perto desse antigo avô fico triste por tudo o que fizeram e ainda fazem por ele.” (Munduruku, 2009, p. 48)

48 “vida aos parentes índios que o navegavam” (Munduruku, 2009, p. 49).

le suggère d'ailleurs le sens du mot *Tietê* : « mère de la rivière, région où la rivière inonde la terre et la féconde ». Par conséquent, la comparaison entre les pensées occidentale et amérindienne s'éloigne des mythes du progrès et du développement pour affirmer une autre vision du monde, une vision de l'auteur qui l'emporte sur l'ouverture d'une conscience écologique à travers sa production littéraire. Il trace un chemin similaire à d'autres activistes et écrivains amérindiens, à l'exemple d'Ailton Krenak. Quand il pense aux rivières et aux villes d'aujourd'hui, ce grand penseur contemporain expose les crimes écologiques commis avec le processus d'urbanisation. Pour lui, les villes ont été construites au-dessus du corps de la rivière ; et comme les humains occupent le corps de la rivière avec leurs activités, le Tietê est devenu une rivière morte, un égout dans la partie urbaine qu'il parcourt (Krenak, 2021). L'auteur critique la logique du progrès et la tendance à l'homogénéisation du paysage. Dans un des textes du recueil *A vida não é útil*, il affirme : « Nous sommes collés au corps de la Terre, quand quelqu'un la touche, lui fait mal ou l'égratigne, notre monde se désorganise » (Krenak, 2020, p. 114).⁴⁹

481

Visions critiques de la modernité

Paulicéia desvairada et *Crônicas de São Paulo* recourent aux vestiges mémoriels pour entrecroiser les trajectoires de différents peuples dans les paysages urbains de São Paulo. Ils mettent en scène l'imprévisibilité des trajectoires de cultures en contact, mais basées sur des systèmes épistémologiques distincts.

Dans *Paulicéia desvairada*, Mário de Andrade abordait déjà la problématique du sens des transformations issues de l'avancée du capitalisme industriel. Il les rapprochait de paramètres dévoilant diverses façons de penser le monde et d'être en lien avec l'univers. Avec un langage qui imite la fragmentation spatiale urbaine, et

49 “Estamos colados no corpo da Terra, quando alguém a fura, machuca ou arranha, desorganiza o nosso mundo” (Krenak, 2020, p. 114).

l'incorporation au texte poétique de mots étrangers et de plusieurs référents culturels, Andrade construit l'image d'un espace technique et culturel hétérogène. Son cosmopolitisme relie le particulier (les spécificités culturelles de la nation, y compris la culture populaire et les contributions des cultures amérindiennes) à l'universel, perçu comme un mouvement d'ouverture au monde. Il développe ainsi la capacité anthropophagique d'établir des relations. C'est à partir de cette perspective dialectique que l'auteur situe la critique de l'eurocentrisme.

Mélange de condamnation de ce qui est précaire dans l'introduction des paradigmes économiques et sociaux de la modernité et d'admiration de ses forces rénovatrices, la perception poétique de la ville dénote la complexité et l'ambiguïté de la relation du poète avec le nouvel ordre social. C'est sur cela que s'appuie la représentation du rapport nature-culture dans l'ouvrage. La *ville-texte* de *Paulicéia desvairada* dialogue avec la tradition de la représentation de la ville moderne dans les lettres, des textes qui ont interprété les changements socioéconomiques radicaux de la société. Elle *dénonce les plaies de la société industrielle capitaliste en opposant une société plus « naturelle » et le moment présent*, perçu comme décadent. La vision dysphorique de la ville découle surtout d'une perspective critique du capitalisme, marquée par les idées marxistes. De même que le belge Verhaeren, le brésilien Andrade considère que la misère sociale de la ville provient du pouvoir de l'argent. Tous deux consacrent un poème à la figure du bourgeois⁵⁰ qu'ils voient comme agent principal du nouvel ordre social et, par voie de conséquence, responsable de ses maladies sociales et morales.

50 Cf. Verhaeren, « Une statue », le troisième des quatre poèmes qui possèdent le même titre dans *Les villes tentaculaires* (1982, p. 142), qui évoquent les principaux types de la ville et représentent ses forces positives et négatives : le moine (l'amour), le soldat (la guerre), le bourgeois (l'argent) et l'apôtre (les idées). Mário de Andrade, « Ode ao burguês » (1993, pp. 88-89).

Le recueil de chroniques de Daniel Munduruku est structuré sous l'angle d'ontologies comparées : les présupposés des altérités culturelles amérindiennes et occidentales. Dans le processus de restructuration symbolique des référents culturels des peuples originaires, l'auteur-narrateur fait sienne une marque identitaire visible, traversée par la dimension collective d'appartenance à une communauté. L'imagination conceptuelle amérindienne, construite en opposition à la culture occidentale, rompt avec la vision de monde unique et hégémonique de la modernité occidentale pour mobiliser une autre manière d'habiter le cosmos. De nouvelles bases sont posées pour penser les relations entre temporalités et territorialités et instaurer une politique singulière d'altérités. Le texte partage le même objectif que la production de l'art amérindien contemporain : transformer l'acte artistique en acte cosmopolitique, disputer l'espace dans l'arène politique publique.

Les chroniques exposent le point de vue des dominés pour dénoncer les résidus de la colonialité du pouvoir ancrés dans la société occidentale. Elles ne se dérobent pas à la critique des effets nocifs des paramètres de la modernité-colonialité pour les peuples amérindiens. *Néanmoins, cela n'empêche pas l'auteur-narrateur d'être en accord avec la défense de la diversité culturelle qui mise sur le dialogue épistémologique et politique : dans la dernière chronique du recueil, « Guaianases, Guarulho e Guaranis », São Paulo est envisagée comme « la maison de beaucoup. Ce doit être la maison de tous. Ouverte à tous. Toujours »* (Munduruku, 2009, p. 57).⁵¹ En dépit de la mise à distance ironique de certains extraits, le ton modéré du discours adopté par l'auteur-narrateur paraît être une stratégie narrative de médiation qui favorise la recherche d'échange avec la société nationale. Il invite le lecteur à pénétrer progressivement dans les cosmogonies amérindiennes et en même temps il critique, de

483

51 "a casa de muitos. Tem que ser a casa de todos. Aberta para todos. Sempre." (Munduruku, 2009, p. 57).

manière subreptice, le projet civilisateur de la modernité-colonialité en exposant la violence du processus d'expropriation territoriale et en problématisant ses paradigmes.

L'inauguration de l'espace discursif des peuples originaires à l'intérieur de l'espace littéraire dominant récupère leurs expériences de vie, transforme le système littéraire et interroge les bases épistémologiques de la société nationale. Dans *Crônicas de São Paulo*, l'auteur-narrateur met l'accent sur la coexistence de différentes épistémologies dans un même espace. Il instaure une pensée frontalière dans la mesure où il occupe, par l'autoreprésentation, le lieu de la différence culturelle (Mignolo, 2007) sans renoncer à la critique de l'hégémonie occidentale.

Les chroniques de Munduruku revendiquent l'ancestralité amérindienne tout en exposant la simultanéité de trajectoires. Elles soulignent la construction possible d'un espace multiterritorial, divers, semblable à une fente ouverte « au multiple et à l'éclosion des différences », pour reprendre la belle image de Wisnik.

484

Traduction de Pascal Reuillard

RÉFÉRENCES

ANDRADE, Mário. **Paulicéia desvairada. Poesias completas.** Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Mário. **Losango cáqui. Poesias completas.** Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Mário. **Clã do jabuti. Poesias completas.** Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter.** Edição

crítica de Telê Porto Ancona Lopez. 2^a ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

ANDRADE, Mário. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.

BEAUCLAIR, Nicolas. Hétérogénéité et pensée frontalière dans la littérature amérindienne : expression de la décolonialité. **Recherches amérindiennes au Québec**, Québec, vol. 46, n°2-3, p. 35-44, 2016.

BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais**. Belo Horizonte : Fino Traço, 2013.

BERND, Zilá. **A persistência da memória**. Porto Alegre : Besouro Box, 2018.

BERND, Zilá. Représentification des effacements du passé. Littérature de réparation. Conferência inaugural. Colóquio Internacional **Déclinaisons du post-colonial dans les espaces culturels de langue portugaise et le monde : théories, émancipations et nouvelles représentations**. Université Bordeaux Montaigne, abril 2021.

BOUCHARD, Gérard. **Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde**. Montréal : Boréal Compact, 2001.

CARVALHO, Fábio Almeida de. **Makunaima Macunaíma: contribuições para o estudo de um herói transcultural**. Rio de Janeiro: E-papers, 2015. 485

CARVALHO, Ricardo Souza de. Jardins modernistas. **Teresa**, Revista de Literatura Brasileira (USP), n 1, p. 195-214, 1^o sem. 2000.

Disponível sur <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/121089>. Consulté le 25/03/2022.

CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2015.

CUNHA, Rubelise da. O arco em palavra: a reinvenção do presente nas crônicas de Daniel Munduruku. **Pontos de interrogação – Revista de Crítica Cultural** 4(2):71, p. 71-84, novembro 2015.

Disponiblesur https://www.researchgate.net/publication/323671493_O_arco_em_palavra_a_reinvencao_do_presente_nas_cronicas_de_Daniel_Munduruku. Consulté le 22/02/2022.

FERREIRA DOS SANTOS, Carlos José (ANGATU, Casé). Ser essa terra: São Paulo cidade indígena: exposição no memorial da resistência trata da (re) existência dos povos originários na capital paulista. **Espaço Ameríndio**

(UFRGS) v. 14, n. 1, 2020. Disponible sur

<https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/view/102699> . Consulté le 3/03/2022.

FONTES, Gustavo. Pensamento ameríndio: cosmopolítica contra o etnocídio. **GRIOT: Revista de Filosofia**, vol. 15, núm. 1, p. 391-417, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2017. Disponible sur <https://www.redalyc.org/journal/5766/576664563023/html/> . Consulté le 3/03/2022.

GLISSANT, Edouard. **Poétique de la relation**. Poétique III. Paris : Gallimard, 1990.

JOBIM, José Luís. **Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações**. Rio de Janeiro: Makunaima, 2020.

KOTHE, Flávio. A obra literária e a história. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 99-101.

KRENAK, Ailton. Aula espetáculo: os rios e as cidades. 29/11/2021. Disponible sur

<https://www.youtube.com/watch?v=eciWBxaZ2is>. Consulté le 26/02/2022.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

486 LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Gedisa: Barcelona, 2007.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mariodeandradiando**. São Paulo: Hucitec, 1996.

MUNDURUKU, Daniel. **Crônicas de São Paulo**. Um olhar indígena. 2. ed. São Paulo: Callis Ed., 2009 [2004].

MUNDURUKU, Daniel. **O banquete dos deuses**. Conversa sobre a origem e a cultura brasileira. 2. ed. São Paulo: Global, 2009 [2000].

MUNDURUKU, Daniel. **O Karaíba**. Uma história do pré-Brasil. Barueri : Manole, 2010.

MUNDURUKU, Daniel. <http://danielmunduruku.blogspot.com/p/daniel-munduruku.html> . Consulté le 22/02/2022.

OLIVIERI-GODET, Rita. Ernest Renan et le projet nationaliste de Mário de Andrade. **Ernest Renan et le Brésil, Bulletin des Etudes Renaniennes**, Brest : n° 111, p. 115-133, janeiro 2009.

OLIVIERI-GODET, Rita. L'espace poétique de la ville chez Emile Verhaeren et Mário de Andrade. QUINT, Anne-Marie (dir.). **La ville exaltation et distanciation**. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 57/82.

OLIVIERI-GODET, Rita. Macounaïma: le plaisir ludique du texte. ANDRADE, Mário. **Macounaïma, le héros sans aucun caractère**. Edition critique française / Pierre Rivas (coord.). Paris: Stock-Unesco, 1996, p. 263-288.

OLIVIERI-GODET, Rita. Mário de Andrade e a questão da identidade nacional: o Brasil visto de Paulicéia. **Revista Internacional de língua portuguesa**. Lisboa, n° 15, p. 120-127, julho 1996.

OLIVIERI-GODET, Rita. La répercussion de l'œuvre de Verhaeren dans la littérature brésilienne. **Textyles** : revue des lettres belges de langue française. Bruxelles, n° 11, p. 163-170, 1995.

OLIVIERI-GODET, Rita et BOUDOY, Maryvonne (dir.). **Le modernisme brésilien**. Saint-Denis : Université Paris 8, Série «Travaux et Documents» n° 10, 2000.

OLIVIERI-GODET, Rita. **Vozes de mulheres ameríndias nas literaturas brasileira e quebequense**. Rio de Janeiro : Edições Makunaima, 2020. Disponible sur

<http://www.edicoesmakunaima.com.br/images/livros/vozesdemulheres%20amerindias.pdf>

487

QUIJANO, Anibal. "Colonialidade e descolonialidade do poder". 2015. Disponible sur

<https://www.youtube.com/watch?v=sID-iPiGgmY&t=4m40s> . Consulté le 2/03/2022.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos (Casé Angatu). Ser essa terra: São Paulo cidade indígena: exposição no Memorial da Resistência trata da (re)existência dos povos originários na capital paulista. Disponible sur

https://www.researchgate.net/publication/344571397_SER_ESSA_TERRA_SAO_PAULO_CIDADE_INDIGENA_EXPOSICAO_NO_MEMORIAL_DA_RESISTENCIA_TRATA_DA_REEXISTENCIA_DOS_POVOS_ORIGINARIOS_NA_CAPITAL_PAULISTA. Consulté le 28/06/2021.

THIERION, Brigitte. Emergence d'une littérature autochtone au Brésil : Daniel Munduruku, un écrivain aux multiples facettes. COTÉ, Jean-François et CYR, Claudine (org.). **La renaissance des cultures autochtones : enjeux et défis de la reconnaissance**. Québec : PUL, 2018, p. 95-119.

VERHAEREN, Emile. **Les campagnes hallucinées. Les villes tenta-**

culaires. Paris : Gallimard, 1982.

WISNIK, José Miguel. Anhangabaú da feliz cidade. Disponible sur <https://saopaulosao.com.br/conteudos/ensaios/3312-anhangabau-da-feliz-cidade.html#>. Consulté le 23/04/2019.

WISNIK, José Miguel. Movimento modernista chega aos 100 anos consolidado como marco da vida cultural e social do país. **Folha de São Paulo**, 13.02.22. Disponible sur <https://www.facebook.com/100000351596004/posts/5028376343850702/?d=n>. Consulté le 22/02/2022.

ZIETHEN, Antje. La littérature et l'espace. **Arborescences : revue d'études françaises**, n° 3, juillet 2013. Disponible sur <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar/> Consulté le 23/02/2022.

L'amazonie et ses modernismes : lectures et visions, manifestes et cycles dans la littérature de la région

Roberto Mibielli¹

Le texte que nous présentons ici au public entend dresser un petit panorama de quelques-uns des mouvements qui ont émergé, en Amazonie, probablement dans le sillage de la Semaine d'Art Moderne de 1922, et qui ont la prétention d'avoir hérité et diffusé, à différents moments, les valeurs modernistes dans leurs États respectifs. Pour cela, nous utiliserons quelques manifestes, blogs et interviews qui font référence à ces mouvements, clubs littéraires et groupes d'origine amazonienne, moins connus du grand public ; il faudra donc, que nous avançons, en guise d'explication, quelques informations sur ces « haltes » de notre chemin. 489

Nous commençons cette étude par sa fin, ou plutôt, en termes chronologiques, par ce qui est plus proche de nous, avec la fondation du Movimento Roraima, à Roraima, en 1984 ; puis nous remonterons dans le temps, à la recherche d'autres Amazonies modernistes, pour essayer de tracer une relation avec le Modernisme de 22 dont nous célébrons le centenaire. Le Roraima est un mouvement littéraire et musical surgi au milieu des années 1980 (en 1984, plus précisément), à Boa Vista, la capitale du Roraima, et dont l'ambition initiale était de donner à l'État une « identité

¹ Coordinateur du programme de post-graduation en Lettres de l'Université Fédérale de Roraima(UFRR), Docteur en Lettres de l'Université Fédérale Fluminense (UFF).

culturelle ». Formé principalement par les poètes et musiciens Zeca Preto, Eliakin Rufino et Neuber Uchoa, le mouvement a intégré d'autres formes d'expression artistique, comme la photographie, le théâtre, la peinture et une forme d'expression hybride entre la danse et la performance appelée *zodança*. Des journalistes, sculpteurs, enseignants, danseurs et cinéastes, entre autres, ont également participé au mouvement. Le mouvement a réussi à avoir une deuxième génération entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, qui perdure jusqu'à aujourd'hui.

490 En Amapá, notre deuxième « halte », nous visiterons le mouvement qui a surgi à Macapá autour de la migration provoquée par le gouverneur du Territoire de l'époque, d'un groupe d'intellectuels venus de diverses régions du Brésil, pour constituer l'échelon supérieur du gouvernement et mobiliser la culture locale. Cette action a eu pour conséquences la fondation de quelques revues, parmi lesquelles : la revue **Latitude Zero** fondée en 1952 (de très courte durée) et la revue **Rumo**, de diffusion nationale, fondée en 1957, autour desquelles se sont réunis quelques-uns de ces intellectuels. « La promotion du débat a conduit le magazine à créer d'autres mécanismes pour soutenir la production littéraire. C'est ainsi qu'est née la maison d'éditions Rumo » (Cavalcante, Cavalcante, Lacerda, Ubaiara, Silva, 2006), dont est également issu le « Club artistique Rumo, qui réunissait des poètes, des peintres, des musiciens et des artistes de théâtre pour discuter sur ce qui se faisait en Amapá et au Brésil dans le domaine de la littérature, de la musique et des arts scéniques et plastiques. » (Cavalcante, Cavalcante, Lacerda, Ubaiara, Silva, 2006). La maison d'éditions Rumo a publié, en 1960, l'anthologie **Modernos Poetas do Amapá** [Poètes modernes de l'Amapá], rassemblant des œuvres d'inspiration moderniste de cet État. Des années auparavant, dans l'éditorial du premier numéro de la revue **Rumo**, figurait un plaidoyer en faveur du Modernisme, qui est l'un des textes sur lesquels nous basons cette étude.

De là, nous poursuivons, toujours en remontant dans la chronologie, vers la fondation du Clube da Madrugada [Club de l'aube], à Manaus, en 1954, notre troisième « halte ». Ce club, selon la plupart des spécialistes de la littérature de l'Amazonas, aurait été le premier à essayer de changer le panorama de la littérature locale. Ses réunions avaient lieu sur une place publique (la place Heliodoro Balbi qui existe toujours et porte une plaque en l'honneur des membres du groupe). La place est située au centre de Manaus, devant un établissement d'enseignement, le Colégio Amazonense D. Pedro II. Dans les années 1950, un café traditionnel se tenait à l'ombre d'un *mulateiro* (*Calycophyllum spruceanum*) où huit jeunes se rencontraient (Carlos Farias de Carvalho, Celso Melo, Fernando Colliyer, Francisco Ferreira Batista, João Bosco Araújo, Luiz Bacellar, Raimundo Teodoro Botinelly de Assumpção et Saul Benchimol), dans le but de fonder un groupe d'intellectuels (le Club) d'inspiration moderniste, qui contestait la manière dont l'art et la littérature se faisaient en Amazonie à l'époque. Le club existe encore aujourd'hui, il est actif et promeut sur la même place, depuis près de soixante-dix ans, les activités culturelles et les réunions de ses membres.

491

Notre avant-dernière « halte » remonte à 1922, elle sera dans la ville de Belém do Pará qui a pu assister, au milieu des années 1920, grâce au va-et-vient constant d'intellectuels de Rio et de São Paulo vers Belém et d'intellectuels du Pará en sens inverse, à un intense mouvement littéraire autour des idéaux de 1922, et même à la publication de divers manifestes « modernistes » en 1923 et 1927. Belém vivait alors les dernières années de la *Belle époque* tropicale déjà décadente (décadence causée par la fin du cycle du caoutchouc) et le va-et-vient constant d'artistes et d'intellectuels vers la capitale du Pará et vice-versa était une réalité entraînant d'intenses modifications du contexte culturel. Les manifestes littéraires suivants, publiés dans la revue **Belém Nova**, datent de cette période : « Manifesto da Belleza » [Manifeste de la beauté] – Francisco Galvão (1923) ; « Pra

frente ! » [En avant!] – Bruno de Menezes (1923) ; « Uma reação necessária » [Une réaction nécessaire] – Bruno de Menezes (1923) ; « À geração que surge » [À la génération qui surgit] – Abguar Bastos (1923) ; « Flaminaçu » [Flami-n'-Assú = grande flamme] – Abguar Bastos (1927).

La dernière « halte » qui tente de tirer les conclusions de ce travail, est aussi celle dans laquelle nous essayons de reprendre un peu du parcours, en alignant les possibles motifs et conséquences qui ont engendré ces mouvements.

I (Roraima)

492 Eliakin Rufino, l'un des poètes fondateurs du mouvement Roraima, dialogue avec la tradition poétique du Modernisme brésilien et pense la semaine de 1922, sur deux plans distincts : dans un premier plan, comme toute littérature fondatrice d'un mouvement qui se veut symbolique de la culture locale, c'est-à-dire qui se veut représentatif d'un lieu et d'une identité donnés et se veut en même temps universel, il cherche des éléments représentatifs de ce paysage ou plutôt de la couleur locale, qui puisse être reconnue par le public comme icône/représentant de son identité. Cette stratégie, largement utilisée par les écrivains romantiques, parnassiens, symbolistes et modernistes, présume également une interface avec un discours plus pédagogique, plus axé sur la création d'une image du modèle littéraire que l'on tente de mettre en œuvre. Dans ce but, il organise des manifestes, des interviews, sans négliger d'utiliser, dans son propre corps poétique, les éléments élocutifs d'un « statut » de sa production, c'est-à-dire qu'il emploie un discours métapoétique qui contribue à éduquer le public par la production des significations qui y sont proposées, tout en déclarant son *modus operandi* en termes de production littéraire.

Sur un second plan, le texte poétique d'Eliakin Rufino s'articule avec un autre moment de la tradition littéraire en cherchant

à justifier ses origines. C'est la relation que le poète Eliakin Rufino établit entre le Roraimeira (dans lequel sa production s'insère) et les avant-gardes littéraires du Modernisme brésilien, notamment l'anthropophagie. Ce qui est curieux, c'est qu'à travers ce subterfuge, le poète tente d'expliquer l'émergence du mouvement qu'il contribue à créer et comment il devient, pour lui, la dernière des avant-gardes du XX^e siècle :

La grande contribution du Roraimeira est peut-être de mettre fin à la crise d'identité dont souffrait Roraima. Je pense qu'avant Roraimeira, il n'y avait pas vraiment d'art local : c'est la douleur et le plaisir d'être pionnier. En février 1922, à São Paulo, la Semaine d'art moderne est une révolution pour l'art brésilien. Les modernistes jettent une grosse pierre dans le lac calme de l'influence européenne au Brésil, n'est-ce pas ? Or, cette onde n'est arrivée au Roraima qu'en 1984 : le mouvement Roraimeira est le mouvement moderniste qui est arrivé ici au Roraima dans les années 80. Toute notre inspiration est moderniste : c'est le Modernisme, le mouvement moderniste... Tardif. (Oliveira, Wankler et Souza, 2009, p. 29)

493

C'est à ce carrefour entre une poésie programmatique/manifeste et le poète didactique que se réalise son œuvre, ainsi que celle d'autres écrivains du mouvement Roraimeira. Dans une interview d'Eliakin Rufino donnée aux professeurs Cátia Wankler, Rafael da Silva Oliveira et Carla Monteiro de Souza (2009), et présentée dans l'article **Identidade e Poesia Musicada : Panorama do Movimento Roraimeira a partir da Cidade de Boa Vista como uma das fontes de inspiração** [Identité et poésie en musique : panorama du mouvement Roraimeira depuis la ville de Boa Vista, une des sources d'inspiration], le poète souligne le rôle de l'« avant-garde » Roraimeira pour ce qui est de la mobilisation pour créer un mouvement :

Dans le mouvement Roraimeira, nous avons essayé d'esquisser une physionomie culturelle d'ici, car jusqu'alors on disait qu'ici il n'y avait pas de culture, c'était un commentaire récurrent. Le

groupe Roraimeira va reconnaître dans la culture indigène notre culture la plus ancestrale, notre base, car l'élite locale est raciste, elle est anti-indienne, elle a passé 300 ans à asservir les indiens. Nous sommes « consommés » par le peuple, parce que l'élite le rejette, parce que nous sommes pro-indiens (Oliveira, Wankler et Souza, 2009, p. 28).

On peut déduire de la manière dont le groupe interprétait la formation culturelle de Roraima, à cette époque, que la multiplicité des origines migratoires de la population était le facteur qui impliquait directement la construction d'une image dénuée de culture locale. Cette affirmation était courante, car il n'y avait pas d'hégémonie culturelle claire (et caricaturale) de l'un ou l'autre des groupes migratoires (régions du nord-est, du sud-est, étrangers, d'autres États du nord, ainsi que d'autres régions du Brésil²) formant la population, ni de profil culinaire, de coutumes ou d'autres éléments marquants et prédominants, de sorte qu'il était couramment admis qu'il n'y avait pas de « culture ». Le poète accuse ici ce
494 mélange, mais dans la suite (ci-dessous) de cette interview, il atteste pourtant du contraire.

Eliakin Rufino montre aussi clairement qu'il sait quel est son public, son consommateur et, par conséquent, son lecteur idéal, quand il dit que c'est le « povão » [les gens du peuple] qui le consomme. Et, bien qu'il reconnaisse que le mouvement que lui et ses compagnons « d'avant-garde » proposent soit « tardif », il explique que cette création n'a été possible que grâce à un projet qui présupposait, tout comme le projet moderniste, la construction

2 Entre 1980 et 1991, d'après le recensement de l'IBGE la population de Boa Vista a augmenté de 115,2%, ce qui revient à dire qu'elle a plus que doublé grâce à une intense migration due à l'exploitation minière d'or et de pierres précieuses. Ajouté aux migrants de la décennie précédente, le taux d'allochtones dans la composition de la population de Boa Vista a longtemps dépassé 75% de la population locale, un fait qui a fait de Boa Vista une ville dans laquelle la multiplicité des traditions culturelles était hors du commun.

d'une identité à partir de la synthèse de la diversité et de la pluralité impliquées dans son contexte :

Ici, à Roraima, vivent des Brésiliens de toutes les régions du pays et des étrangers du Vénézuéla et du Guyana. La proximité des Caraïbes, la forte influence du nord-est [du Brésil] dans le Roraima, la forte présence des peuples amérindiens et l'éloignement du reste du Brésil, tout cela a façonné un mouvement culturel (musique, littérature, photographie, arts visuels, danse) qui reconnaissait et accueillait toutes les différences et indiquait la diversité et la pluralité comme étant une marque de notre identité (Oliveira, Wankler et Souza, 2009, p. 29).

Contrairement au projet des avant-gardes de 1922, le projet d'identité de Roraima propose, en 1984, une esthétique basée sur la culture ancestrale, dans un endroit où il existe un conflit sur la propriété foncière, raison pour laquelle le poète dénonce les préjugés des élites locales à accepter cette identité. Cette dénonciation cherche cependant sur place, dans la couleur locale plus précisément, une manière de façonner les idées ou le format moderniste de 22. Cela n'empêche pourtant pas qu'au fil du temps, dans les continuelles révisions visant à identifier leurs origines et leurs influences, les composants du noyau le plus structuré du mouvement (le groupe Roraimeira) ne prennent conscience d'autres sources auxquelles ils auraient également pu :

495

Et il est clair que durant cette période, nous avons vu l'influence d'autres mouvements ; nous venons du mouvement tropicaliste. Le Roraimeira est le dernier mouvement culturel brésilien du XX^e siècle, à cause de la distance, vous savez ? Des mouvements ont surgi dans le Minas (...), dans le Nord-Est (...), dans le Pará (...), à Manaus (...), jusqu'à ce qu'à la fin du siècle il y ait un mouvement ici, dans l'extrême Nord, à la frontière brésilienne, un mouvement qui se soucie de construire une identité, une esthétique régionale. (Oliveira, Wankler et Souza, 2009, p. 29)

L'impression dominante, néanmoins, c'est que la périphérie, Roraima en particulier, est la dernière à se servir dans le plat de la modernité. Comme si l'arrivée de la « nouveauté » moderniste obéissait à une échelle selon laquelle son arrivée dans les coins les plus éloignés serait en corrélation directe avec leur distance des grands centres urbains, notamment l'axe Rio-São Paulo.

Ainsi, le manifeste qu'ils proposent paraphrase des passages, dans le style des Manifestes Pau-Brasil et Anthropophagique d'Oswald de Andrade. Cela ne l'empêche pas de ressembler beaucoup plus à la liste des 21 titres de chapitres du Manifeste régionaliste de Gilberto Freyre de 1926 :

SOU MAIS RORAIMA (Manifeste)

01. Je suis plus Roraima

02. Le Roraima appartient à ceux qui aiment le Roraima, qu'ils y soient nés ou non.

03. Au Roraima, il n'y a pas de printemps, seulement l'hiver et l'été.

04. Le Roraima est la synthèse du Brésil, nous sommes l'État le plus brésilien.

05. Le Roraima est le pays du feu, mais c'est encore plus le pays de la danse de la pluie.

06. De Caburaí au Chuí

07. La plus grande richesse du Roraima ne se trouve pas dans le sous-sol, mais sur le sol : c'est la beauté naturelle de notre paysage

08. Roraima est indien, même de nom

09. *Paçocou, tem que bananar*

10. Je suis un *Macuxi* qui joue de la guitare

11. La platitude du terrain nous permet de voir loin, c'est pourquoi nous avons Boa Vista [nom de la capitale = Bonne vue]

12. *Buriti* avec de la farine dans les veines

13. Ou bien nous sommes plus Roraima ou Roraima n'est plus.

(Feitosa, 2014, p.41)

Des éléments comme le premier, « Je suis plus Roraima », et le second, « Roraima appartient à ceux qui aiment Roraima, qu'ils y soient nés ou non », donnent la tonalité d'un manifeste soucieux de placer l'État de Roraima au centre de la contestation que le manifeste propose (en s'opposant aux « étrangers » qui voient dans Roraima plus de « manques » que de « présences ») et de sa couleur locale dans le projet artistique et littéraire du groupe. En fait, le petit manifeste, publié dans la revue **Raiz**, semblait prévoir l'hypothèse de José Luís Jobim, dans le livre **Literatura Comparada e Literatura Brasileira circulações e representações** [Littérature comparée et littérature brésilienne circulations et représentations], publié en 2020, où l'auteur, dès sa présentation, propose en explication du « Nouveaumondisme » colonial, les « Théories du manque » qui :

(...) sont dérivées de la production de significations européennes sur les « domaines » incorporés au processus de colonisation. Depuis leur formulation initiale, elles étaient extrêmement répandues dans les pays à héritage colonial européen, comme le Brésil. Elles impliquaient une structuration des savoirs qui, dirigés vers ces « domaines » et prétendant faire connaître la « nouvelle réalité » qui y était présente, créaient en fait des représentations des territoires et des peuples dominés, fondées sur des manières de voir issues du vieux continent. Donc, à travers un regard comparatif, dans lequel les critères d'évaluation utilisés dans la comparaison étaient fondamentalement européens, on a produit des jugements sur le Nouveau Monde, dans lesquels l'Europe a été utilisée comme une norme pour mesurer ce qu'on y trouvait. Si quelque chose considéré important dans le Vieux Monde n'y existait pas, cette absence était considérée comme un *manque*. (Jobim, 2020, p. 12)

497

Dans presque tous les cas, les éléments qui composent les treize principes proposés dans le manifeste de Roraima sont évidents. Le sens de cette probable évidence est de s'opposer préventivement à un certain « manque » que le lecteur pourrait ressentir par rapport

au Roraima. Ils utilisent à cette fin un discours qui frise le chauvinisme, d'un parti pris presque « nombriliste », comme on le constate dans le dernier (13) point : « Ou bien nous sommes plus Roraima ou Roraima n'est plus ». Ils dénoncent ici que la non-acceptation de Roraima, tel quel, peut entraîner la cessation de son existence. C'est-à-dire que la nécessité de changer le contexte trouvé au Roraima, en raison de ces « manques » « perçus » selon l'optique coloniale, peut priver Roraima de son sens ou le rendre inexistant. Le point 03, par exemple, dénonce également un « manque » ; il s'agit dans ce cas des demi-saisons de l'année au Roraima (printemps et automne). Cet article met d'abord en évidence, sur un ton de pointage, une caractéristique de la couleur locale : il n'y a que deux saisons par an. En même temps, il montre clairement la nature immuable et concrète de la réalité locale, ce qui pourrait signifier ironiquement : « ... avis aux intéressés. »

498 Il y a cependant deux ou trois points du manifeste qui manquent d'explication un peu plus précise, sans échapper au thème régional, ils demandent des connaissances locales un peu plus profondes pour être interprétés. Le huitième principe, « Roraima est indien, même de nom », fait allusion au terme de la langue macuxi *roro imî*, sur la signification duquel beaucoup divergent aujourd'hui, et qui peut signifier « père perroquet » ou « dresseur de perroquets » (*roro* = perroquet ; *imã* = père ou entraîneur) ; il existe encore d'autres significations possibles telles que « Serra do Caju » [montagne du cajou], « Monte verde » ou « Serra verde » [montagne verte] (*roro* = vert ; *ima* = montagne, ou *imî* = haut/grand) selon la prononciation et le groupe/l'ethnie qui le prononce.

Les neuvième et douzième points du manifeste sont néanmoins intrigants : « Paçocou tem que bananar » est une expression créée par le Roraimeira qui évoque le principal mets local, à savoir la *paçoca*, mélange salé de viande séchée au soleil avec de la farine de manioc (appelée ici *macaxeira*), préparée au pilon de bois en

général par les indiens. Il se trouve que, pour manger la *paçoca*, par coutume de la région, il faut l'accompagner de bananes. Une autre spécialité également locale est le fruit du *buriti*, dont on extrait, entre autres, le vin de *buriti*. Allié à la farine de manioc, le *buriti* devient un aliment puissant (mais non injectable par voie intra-veineuse), métaphoriquement, il coule dans les veines de ceux qui vivent ici, tel une marque d'identité.

Il y a également, dans le dixième principe, une auto-allusion au groupe musical Roraimeira : « Je suis un Macuxi qui joue de la guitare ». Cela crée aussi une relation intertextuelle avec le titre du texte critique de Gilda de Mello Souza **O Tupi e o Alaúde** (1979) sur le *Macunaíma* de Mário de Andrade, en faisant donc allusion au Modernisme et au mythe de Macunaíma qui est central parmi les communautés amérindiennes du Roraima. Il est toujours bon de se rappeler que Makunaima est la divinité de (presque) toutes les cultures indiennes du Circum-Roraima, même encore de nos jours. Et qu'il serait né « au fond de la forêt vierge » (Andrade, 1993, p. 09), sur les rives du fleuve Uraricoera (principal affluent qui forme, avec le fleuve Tacutu, le Rio Branco qui arrose Boa Vista, la capitale du Roraima), il est par conséquent fondamental pour la culture locale.

499

Bien que l'ambition du groupe, visible dans son principal manifeste, soit de « créer une culture pour le Roraima », le mouvement Roraimeira ne parvient pas à atteindre son objectif à grande échelle ; peut-être parce que ce n'est que la deuxième ou troisième manifestation littéraire d'une certaine importance diffusée au niveau de l'État.

Peut-être pour ne pas avoir compté, comme l'a dit Nenê Macaggi (l'autrice du premier roman de la littérature du Roraima³),

³ Le premier écrivain à publier au Roraima est une femme, fait inhabituel dans l'histoire de la littérature brésilienne. Son œuvre *A Mulher do Garimpo* est considérée comme un jalon fondateur de la littérature locale. On raconte que le premier roman amazonien, de Nenê Macaggi, *A Mulher do Garimpo* (1976), a été édité et publié par la presse officielle d'Amazonas, aux frais du gouverneur de l'état de l'époque.

sur les avantages du parrainage ou du mécénat officiel du gouvernement d'Amazonas (en 1976, lorsque Nenê Macaggi a lancé son livre, Roraima était encore un Territoire Fédéral), le mouvement Roraimeira, dans sa trajectoire « moderniste » a considérablement différé d'autres mouvements amazoniens comme, par exemple, celui installé en Amapá.

II (Amapá)

Bien qu'il puisse être considéré aussi périphérique que tous les autres États de la région amazonienne, l'Amapá peut se différencier, par rapport au Roraima et son isolement causé par le fait que le fleuve Amazone soit infranchissable par voie terrestre. D'une certaine manière, tout en permettant l'accès aux états d'Amazonas et de Roraima, le fleuve restreint et retarde les mouvements, puisque les voyages fluviaux prennent plus de temps. La connexion terrestre avec le reste du Brésil, tant pour Amazonas que pour Roraima n'existe pas, ce qui finit par rendre Roraima encore plus isolé que l'Amapá, en périphérie de l'Amazonie. C'est peut-être la raison pour laquelle on a le sentiment que Roraima a été le dernier des mouvements littéraires (modernistes) du XXe siècle. Dans le cas de l'Amapá, dont la connexion avec le Pará et d'autres États brésiliens est plus viable, les « nouveautés » sont censées arriver plus tôt, du point de vue de ceux qui croient en la propagation du Modernisme par vagues concentriques, résultat d'un caillou jeté dans le lac calme⁴ de la réalité brésilienne par les modernistes de 22. Il existe cependant des similitudes entre ces deux États du nord, en termes de migration et de colonisation à travers la frontière brésilienne :

C'est dans ce contexte qu'Álvaro da Cunha, Aluizio da Cunha, Alcy Araújo, Arthur Nery Marinho et Ivo Torres, recrutés par le gouvernement du Territoire pour composer le premier échelon,

4 Parodie de la phrase de Eliakin Rufino sur les origines du Roraimeira à partir de la Semaine d'art moderne de 1922, cité dans une entrevue, dans l'article de Oliveira, Wankler et Souza (2009, p. 29)

se sont installés à Macapá. Habités aux activités « cultivées » de la vie intellectuelle telles que le cinéma, le théâtre, la musique, les lettres et les arts plastiques, ils ont trouvé une société émergente encore endormie à ces aspects (Cavalcante, Cavalcante, Lacerda, Ubaiara, Silva, 2006).

Tout cela se passe, en Amapá, dans la période qui suit la seconde guerre mondiale, seconde moitié des années 1950. C'est dans ce contexte qui précède d'au moins trois décennies l'initiative roraimense et sous les auspices d'un État mécène, que ces écrivains ont immigré en Amapá en tant que dirigeants du gouvernement et « ont pris plusieurs initiatives en utilisant la bureaucratie étatique pour fomentier des spectacles et des divertissements de masse et diffuser la culture dans la vie quotidienne des nouveaux Amapaenses » (Cavalcante, Cavalcante, Lacerda, Ubaiara, Silva, 2006).

Il est fort probable que la contiguïté territoriale entre le Pará et l'Amapá, joignables par voie terrestre (une partie de l'Amapá a, en effet, été un Territoire détaché de l'État du Pará), a également permis une plus grande proximité entre les auteurs de ces deux États du Nord. Le Pará, en revanche, disposait d'un groupe d'auteurs en dialogue étroit avec les modernistes de la Semaine de 22. Le fait qu'une partie du groupe d'intellectuels de premier plan qui ont émigré à Macapá viennent précisément du Pará (Alcy Araújo, Álvaro da Cunha, Arthur Nery Marinho, entre autres) ont également contribué à cette équation. En ce sens, ces liens étroits avec les intellectuels du Pará ont pu favoriser l'émergence de diverses manifestations culturelles :

À partir de ce moment, ont surgi des ateliers de sculpture et de peinture, des représentations des plus diverses compagnies théâtrales, des concerts, des cercles folkloriques et les nuits littéraires et musicales, en même temps qu'apparaissaient les premiers récitals de poésie où on présentait la production locale. (Cavalcante, Cavalcante, Lacerda, Ubaiara, Silva, 2006)

Cela s'est produit là-bas, en Amapá, bien avant une mobilisation littéraire plus intense au Roraima, mais presque parallèlement à l'émergence de manifestations modernistes en Amazonas. Cependant, il s'agissait d'une préoccupation d'un État mécène, l'Amapá, (ce qui diffère grandement de ce qui s'est passé en Amazonas, à la même période avec la fondation du Clube da Madrugada [Club de l'aube]), ce qui a fait dire au sociologue et écrivain Fernando Canto, dans une déclaration dans le blog de João Lázaro, que :

pendant les années cinquante et une partie des années soixante, ce qu'on a vu en Amapá sur le plan littéraire, a été un effort surhumain des intellectuels locaux pour que les œuvres de personnes talentueuses soient projetées au-delà de nos frontières, afin de recevoir des critiques et de se consolider sur la scène nationale. (Lázaro, 2017).

502 Pour certains, néanmoins, cette consolidation n'a jamais eu lieu, car tous les poètes et écrivains de cette génération n'ont pas atteint la gloire nationale. Bien que l'Amapá ait bénéficié d'un mouvement orchestré par les milieux officiels et de médias de circulation nationale comme les revues **Latitude Zero** et **Rumo** (cette dernière ayant eu une vie plus longue et une portée plus grande que la précédente), la portée de leurs poètes et la création qui en a découlé, à partir de la revue homonyme, du mouvement Clube de Arte Rumo, n'a pas été suffisante pour transformer la réalité culturelle de l'État comme ses fondateurs l'auraient souhaité.

L'essayiste Osório Nunes, dans une critique publiée dans le supplément littéraire du journal « Diário de Minas », en octobre 1958, résume ainsi l'apparition de la revue **Rumo** en Amapá, anticipant l'idée d'expansion en ondes du mouvement moderniste de 1922, comme on le trouve dans le blog « Literatura no Amapá » :

Nous en trouvons les racines dans la Semaine d'art moderne. Sa vie est le résultat de la *décentralisation culturelle qui a eu lieu à partir de cette date et qui s'accroît de plus en plus*. Si nous

étions un Carlos Drummond, un Mário de Andrade, un Vinícius de Moraes ou un Anibal Machado, rien ne nous rendrait plus heureux que de nous savoir lus là-bas, aux confins du Brésil, en Amapá. (Cavalcante, Cavalcante, Lacerda, Ubaiara, Silva, 2006, souligné par moi)

Le principe qui guidait la publication et, par conséquent, le groupe de poètes et d'écrivains qui gravitait autour d'elle est explicité dans son premier éditorial, et, bien qu'il ne s'agisse pas d'un manifeste à proprement parler, il contient des caractéristiques de manifeste, à l'agressivité atténuée, mais quand même réactif et doté de propositions. Il est signé Ivo Torres, directeur responsable de la publication :

Une revue d'art et de culture fait toujours un *saut dans l'avenir*. Une *nouvelle publication* née de *jeunes gens*, naturellement, en raison de la sève enthousiaste qui pulse, répand *une saine nervosité* dans l'atmosphère. *La révélation révolutionnaire de choses inédites*. *La rupture du silence*. *La maison propre, au soleil, sans toiles d'araignées*.

503

Une collectivité ne représente une certaine importance que lorsque sa voix [SIC] est remarquée, que ses enfants sont authentifiés et que son nom est conservé et reconnu par sa culture. (Cavalcante, 2002, souligné par moi).

En annonçant la publication, le journaliste Ivo Torres assume, dès le premier éditorial, la terminologie moderniste de 22, surtout en ce qui concerne la proximité avec les préceptes futuristes, notamment en proposant un « saut dans l'avenir », que complète l'expression « la maison propre, au soleil, sans toiles d'araignée » ; cela implique que le passé, représenté par les toiles d'araignée ne sera pas le bienvenu dans une publication « de jeunes gens », « enthousiastes » qui proposent « une saine nervosité », exactement comme le voulaient nos avant-gardistes de 22, influencés par les idées du Futurisme. Bien sûr, l'adjectif « sain » sert ici à atténuer

d'éventuelles frayeurs, ce qui participe dans un manifeste, selon João César de Castro Rocha, au besoin « d'attirer et de repousser » :

Attirer et repousser : dans cette dialectique angoissante, le manifeste délimite son espace discursif. L'axe de son esthétique est la polarisation de l'expérience artistique, afin de miser sur le contraste entre les « maîtres du passé » et les hérauts des temps nouveaux. Le caractère festif – n'oubliez jamais que « la joie est la preuve par neuf » – est une partie intrinsèque du spectacle, faisant de l'irrévérence un indice maximal de rupture avec la tradition (Rocha in Andrade, 2022, p. 154).

Comme les autres mouvements, le thème prédominant également chez ces modernistes de l'Amapá (bien que la plupart soient venus d'autres États, comme au Roraima) serait l'Amazonie elle-même :

Les premiers poètes de l'Amapá, en tant qu'unité socialement et géographiquement définie, sont issus d'une phase révolutionnaire de l'art littéraire du pays – l'école moderniste. Bien que les cinq écrivains aient tous inclus dans leur production littéraire des questions liées à la culture amazonienne et aux coutumes locales, Alcy Araújo et Álvaro da Cunha sont cités par plusieurs auteurs comme étant les deux représentants ayant le plus contribué à la société par leurs œuvres. (Cavalcante, Cavalcante, Lacerda, Ubaiara, Silva, 2006).

504

Le sociologue Fernando Canto, dans un extrait de sa déclaration transcrit sur le blog « Literatura no Amapá » [Littérature en Amapá], observe à cet égard que :

C'était une interprétation géographique et sociale de l'Amapá, observant toujours les questions du devenir, d'une société qui émergeait. Il s'agissait d'une proposition d'espoir encore plus radicale. Leur travail a été très important pour nous permettre de comprendre ce qu'est réellement l'Amapá. (Cavalcante, Cavalcante, Lacerda, Ubaiara, Silva, 2006).

Mais l'insistance sur la présence d'éléments de couleur locale dans des manifestes soi-disant modernistes ne sera pas un tonique exclusif en Amazonie. Et encore moins dans cette Amazonie de Boa Vista ou de Macapá. Comme en témoigne le célèbre passage du Manifeste Pau-Brasil d'Oswald de Andrade en 1924 : « Le travail de la génération futuriste a été gigantesque. Régler l'horloge de l'empire de la littérature nationale / Une fois cette étape franchie, le problème est autre. Être régional et pur à son époque. » (Telles, 2012, p. 470)

III (Amazonas)

Pensée à partir de sa proposition politique d'un projet culturel pour le Brésil, et par conséquent pour nos modernistes, la prémisse du manifeste Pau-Brasil n'est pas, en théorie, exactement un affront aux valeurs du romantisme alencarien, bien qu'elle soit un affront à l'indifférence parnassienne face aux thèmes, avant la forme. Mais, en pratique, la complexité des mouvements littéraires et la recherche de ces initiatives pour représenter la synthèse d'un projet de nation n'exclut pas totalement ceux dont la plume a travaillé sur la forme, sur des thèmes dans lesquels le chauvinisme et la couleur locale ont fini par se manifester. La différence était peut-être la « pureté » qu'Oswald souligne. 505

En effet, comme le signalent Telles et Graça (2021, p. 156-157), la couleur locale ainsi que la manière néo-parnassienne et symboliste de composer ont toujours contaminé et dominé la production poétique-littéraire dans ces manifestations pro-modernistes à Manaus (ainsi que dans l'État d'Amazonas et dans toute l'Amazonie), ce qui contredit les propos d'autres chercheurs sur l'émergence du Clube da Madrugada :

De même, nous ne considérons pas le mouvement dit Madrugada comme le jalon fondateur du modernisme dans notre littérature, même si nous courons le risque d'aller à l'encontre de presque toute la littérature spécialisée sur le sujet. Il semble que Luiz

Bacellar ait été l'un des rares auteurs à se laisser imprégner par l'esprit rebelle, par l'élan expérimentaliste de 22. Les autres auteurs, même après un voyage dans le sud-est et le sud, semblent avoir sauté les bruyantes années de 1920 et 1930 (Telles & Graça, 2020, p. 156).

Les auteurs, à la recherche d'une explication de leur point de vue – contraire à la plupart des critiques⁵ qui désignent le Clube da Madrugada comme le tournant entre le symbolisme et le parnasse qui a régné sur la production littéraire de l'Amazonas du début au milieu du XXe siècle (le Clube da Madrugada a été fondé à Manaus en 1954), – expliquent encore :

Sans démeriter de l'association qui a tant produit pour la culture d'Amazonas, nous comprenons davantage le mouvement comme une réaction générationnelle que comme une réaction esthétique. Les jeunes se sont rebellés contre le pouvoir des seigneurs de la culture, mais n'avaient pas d'idées claires sur ce que serait la nouvelle culture. À tel point que le premier livre de poèmes publié par le Club, *Varanda de pássaros*, de Jorge Tufic, devait plus au symbolisme de Camilo Pessanha qu'à celui de Rimbaud, beaucoup moins à l'audace de Murilo Mendes et Carlos Drummond de Andrade qu'au conservatisme de la génération de 45. (Telles & Graça, 2020, p. 156).

506

Contrairement à l'idée défendue par le poète et compositeur du Roraima, Eliakin Rufino, selon laquelle les modernistes de 22 auraient « (...) jeté une grosse pierre dans le lac tranquille de l'influence européenne (...) » (Oliveira, Wankler et Souza, 2009, p. 29) et que les ondes concentriques générées par cette pierre n'auraient atteint Boa Vista qu'en 1984 et fondé le dernier des mouvements modernistes, après être passées auparavant, dans les années 50,

5 D'ailleurs, Tenório Telles, dans un précédent ouvrage, publié en 2019, *Clube da Madrugada – Presença modernista no Amazonas*, cherche à démêler la relation entre le Modernisme de 1922 et l'émergence du Clube da Madrugada en 1954.

par Manaus, Tenório Telles et Antônio Graça ne semblent pas comprendre l'expansion en cercles des idées modernistes qui s'étendent en ondes concentriques sur toute l'Amazonie, ou la voient à peine comme une modernisation :

Si l'on considère la génération de 45 comme un moment antimoderniste (ce que beaucoup de critiques et d'historiens considèrent comme tel), il faut convenir que le Clube da Madrugada ne peut être considéré comme le tournant du modernisme amazonien. Cependant, si nous faisons une distinction entre modernisation et modernisme, il est clair que le Club a représenté le mouvement de modernisation le plus conscient de notre littérature. (Telles & Graça, 2020, p. 156)

Bien que ces deux éminents professeurs qui ont publié l'étude la plus complète sur la littérature de l'Amazonas (*Estudos de Literatura do Amazonas*) nient que le Clube da Madrugada ait inauguré en Amazonas, un modernisme dans la lignée de la Semaine de 22, et s'opposent ainsi à la plupart des critiques qui vont dans ce sens, la proposition du Clube da Madrugada lui-même dans son manifeste, 507
semble renforcer, par le ton sérieux et quelque peu technique de son texte, l'idée qu'ils ne se soucient pas de proposer quelque chose dans la lignée de 22 :

Le Clube da Madrugada a pour objectif de façonner une nouvelle conscience adaptée à la réalité brésilienne. De cette affirmation, nous voulons éliminer tout vestige nihiliste ou iconoclaste, mais simplement faire voir à nos compatriotes que nous vivons une époque de décrépitude sénile. Ainsi, nous sommes contre la reproduction d'un *stato quo* statique (SIC). Notre conception du processus historique naît de cette prémisse, détermine de nouvelles représentations de la pensée humaine qui s'adaptent à l'évolution de nos besoins sociaux. (Telles & Graça, 2020, p. 264).

Il est intéressant de remarquer que, bien que les partisans du Club aient revendiqué, au fil du temps, l'introduction du Modernisme

en Amazonas, donnant, selon Tenório Telles et Antônio Graça, cette fausse piste aux chercheurs qui ont reproduit ce discours⁶, cette idée a également contaminé des auteurs comme Eliakin Rufino qui a fait sa licence en philosophie à l'Université Fédérale d'Amazonas. L'idée de l'expansion de l'onde moderniste en cercles concentriques, comme venant d'une pierre jetée dans un lac, a donc une certaine pertinence dans la perspective défendue par l'un des fondateurs du mouvement Roraimeira.

Il est peut-être important de noter que le ton adopté dans le manifeste du Clube da Madrugada, dont nous avons cité un extrait plus haut, est trop pompeux, et rappelle involontairement la célèbre « Carta pras Icamiabas » [Lettre aux Icamiabas] de Macunaíma de Mário de Andrade (1993), laissant en fait des doutes sur l'intention « moderniste » de ses auteurs, puisque l'un des éléments que le modernisme Pau Brasil et même le modernisme Anthropophagique revendiquaient, c'était la popularisation de la langue ou sa brésilianisation, sans la pompe parnassienne. D'autre part, il est permis

508 d'envisager une « modernisation » des thèmes et des perspectives littéraires de l'Amazonas, dès l'installation du Clube da Madrugada, à partir de ce que le texte propose, c'est-à-dire : « (...) une nouvelle conscience adaptée à la réalité brésilienne. »

Il faut pourtant remarquer deux facteurs communs aux manifestes d'après-22 publiés au cours des cent dernières années dans cette partie de l'Amazonie : 1) la plupart de ces manifestes mettent un point d'honneur à assumer partiellement ou presque totalement les idées modernistes, bien qu'elles ne soient pas pratiquées ou le soient de manière hybride (en mélangeant d'autres traditions/époques littéraires) dans la production poétique de la plupart de leurs textes. Ce qui, selon les dires d'Antonio Candido dans un cours à l'Université

6 Tenório Telles a cherché à disséquer (2019), dans son livre Clube da Madrugada - Presença Modernista no Amazonas, l'influence du modernisme de 1922 sur l'émergence de ce club.

Fédérale de Santa Catarina, dans les années 90, s'expliquerait mieux ainsi : les mouvements proposent, mais la production ne correspond pas toujours à ce qui est proposé ; 2) le local, ou la couleur locale, soit du point de vue d'une conception de la nation ou de l'identité brésilienne, soit du point de vue du régional, est presque toujours un matériau important dans ces compositions, si ce n'est central. Il convient de noter que ce fait va dans le sens, non pas exactement du Modernisme de la Semaine de 22, mais d'un « romantisme tardif » comme l'indiquent Telles & Graça (2021, p. 155), en se référant à la littérature de Ramayana de Chevalier et de Pereira da Silva : « Autrement dit, ils connaissaient certaines dominantes de la Semaine d'art moderne de 1922, mais ne l'avaient pas vraiment intériorisée ». Ce qui indique une facette plus axée sur la construction d'images identitaires à partir d'éléments esthétiques et de références locales, comme nous l'avons observé dans plusieurs textes de l'époque.

Plus largement, cependant, il est toujours possible de les situer au-delà du contexte moderniste, en pensant en termes de projet, dans une perspective de constitution du national comme un élément intégrateur et constitutif d'une image littéraire de l'État-nation brésilien. Il en résulterait un projet de nation fondé sur la littérature, comme quelque chose de plus large, de plus englobant que le seul Modernisme. Ce serait l'explication possible d'une lecture qui cherche à comprendre la raison de l'insistance continuelle de rechercher des éléments de couleur locale dans la plupart des mouvements depuis le Romantisme, y compris le manifeste Pau-Brasil de 1924, comme nous l'avons vu précédemment.

Il resterait donc à séparer le bon grain de l'ivraie, en soulignant les nuances esthétiques de chacun, afin de discerner les tendances les plus suivies et médiatisées, en percevant les probables erreurs de filiation et en effaçant les sophismes.

IV (Pará)

Nous pouvons toutefois envisager la possibilité, que j'ai étudiée, que les manifestes du Pará des années 1920, à savoir : « Manifesto da Belleza » [Manifeste de la beauté] – Francisco Galvão (1923) ; « Pra frente ! » [En avant!] – Bruno de Menezes (1923) ; « Uma reação necessária » [Une réaction nécessaire] – Bruno de Menezes (1923) ; « À geração que surge » [À la génération qui monte] – Abguar Bastos (1923) ; « Flaminaçu » [grande flamme] – Abguar Bastos (1927), avaient intégré en eux la défense des idées régionalistes et d'un régionalisme qui aurait peut-être influencé Gilberto Freyre avant 1926 :

Dans un premier temps, les manifestes du Pará se sont attachés à déclencher le mouvement littéraire dans les associations locales, en cherchant à expliciter les principes de la nouvelle esthétique en écho aux changements survenus à São Paulo et Rio de Janeiro. C'est sous cet angle que sont apparus les manifestes signés par Francisco Galvão et Bruno de Menezes. Mais presque au même moment, des manifestes de nature essentiellement régionaliste ont surgi, dans lesquels on recherchait l'indépendance du modernisme local par rapport à l'hégémonie politique du « Sud ». Abguar Bastos (1902-1995) a été le principal agent de cette idée en publiant deux manifestes dont l'un sera plus connu dans les études sur le modernisme brésilien – *Flami-n'-Assú*, de 1927. (Figueiredo, 2016, p.141).

510

C'est exactement cette perspective régionale qui réapparaît en 1927, dans le manifeste *Flaminassu* où Abguar Bastos réaffirme le sentiment « *d'il y a deux ans* » :

Ce n'est pas un appel à l'audace ni une revendication. C'est un plaidoyer de nécessité et d'indépendance. Comme il y a deux ans, j'ai recours à mon *dundunar de sapopema* natal – car je vous parle de la pointe d'un plateau amazonien, au milieu des forêts vierges, des *uiaras* [sirènes des rivières] et des étoiles. *Sapopema*, ce sont les cris du voyageur qui s'est perdu dans les bois et ses appels ; ce n'est pas seulement cela, cela peut aussi

être le symbole de la voix de la jeunesse qui avait le même hamac d'or que moi pour un rêve extraordinaire de liberté littéraire. Riez, ô vous qui ne croyez pas en mes paroles, riez, cachés dans les lianes de l'intrigue comme des curupiras en manteau sifflant des sortilèges derrière les carrefours. Riez. J'aurai la sérénité des *morubixabas* [chefs] héroïques et je sourirai aussi de votre agonie de ne pas me comprendre. J'ai entendu. (Bastos, 1927)

Outre la langue, soutenue par la terminologie régionale amazonienne, le texte se propose également d'argumenter dans le sens d'inclure des valeurs ethniques ancestrales et, discrètement, dans ce second moment, en 1927, il semble s'affilier [au mouvement] *vert-jauniste*, également moderniste, mais non aligné sur le sentiment de 1922, lorsqu'il se déclare « flamme conservatrice (...), patriotique, vert-jaune », ainsi que nous pouvons l'observer dans la suite de la citation précédente :

(...) D'où mon idée au titre incisif : – FLAMI-N^o-ASSU. C'est la grande flamme, indo-latine, sur laquelle je pense que les générations présentes et à venir peuvent compter. FLAMI-N^o-ASSU est plus sincère car elle exclut complètement tout vestige transocéanique ; parce qu'elle textualise la nature nationale ; elle prévoit ses transformations ethnique ; elle exalte la flore et la faune uniques ou acclimatables dans le pays, combat les termes qui n'expriment pas les symptômes brésiliens, (...) Et ainsi, FLAMI-N^o-ASSU s'enfoncera dans les jungles, gravira les montagnes, *conservatrice, patriote, vert-jaune*. FLAMI-N^o-ASSU n'est pas une entrave aux grands charivaris de la civilisation. Non ! Elle admet des transformations évolutives. Son objectif très spécial et sans compromis est d'ancrer dans une légende la grandeur naturelle du Brésil, son peuple, ses possibilités, son histoire. (Bastos, 1927, souligné par moi).

511

Mais auparavant, Francisco Galvão, Bruno de Menezes et Abguar Bastos vont dans le sens d'une régionalité moderne, rédemptrice et amplificatrice de la modernité et du besoin de modernisation :

Étant donné que l'étrange Paulicéia est, semble-t-il, le siège où ce groupe de réformateurs pontife, c'est là que Monteiro Lobato, ainsi qu'un autre, Fernão Dias Paes Leme, propriétaire d'une solide maison d'éditions, encourage la jeunesse en lui injectant un sang neuf et en imprimant ses productions.

Nous, de Belém-Nova, ennemis comme nous l'avons été de l'archaïsme, sommes de ceux qui pensent que le moment est venu pour qu'un autre Art l'emporte au Brésil, libre de modèles étrangers, libre d'imitations scolastiques, indépendant au sens large du mot, – régional – incarnant la vitalité d'une race.

Si ce que nous faisons à chaque instant, en encombrant les rayons des librairies, n'est pas la réalité désirée, ne comble pas encore le vide dans lequel culmine l'Idéal [SIC], cela nous donne cependant la satisfaction que nous avons déjà beaucoup fait pour nous libérer de ce vilain défaut de copier ce qui est étranger.

Et c'est pour cette raison que Belém-Nova, triomphante de par sa volonté, donne refuge dans ses colonnes aux Grecs et aux Troyens – anciens et modernes – jusqu'à ce que de cette Babel de pensées émerge l'école dont nous avons besoin. (Figueiredo, 2016, p.145).

512

En ajoutant Monteiro Lobato aux modernistes de 1922, Bruno de Menezes (1923) donne, dans son manifeste *Uma reação necessária* présenté ici par Aldrin Moura Figueiredo, certaines indications selon lesquelles, bien qu'il y ait eu une circulation presque simultanée des idées modernistes parmi l'intelligentsia du Pará et l'axe Rio-São Paulo, il n'y a pas eu d'identification claire des diverses tendances concurrentes du Modernisme, si ce n'est par le fait que toutes s'opposaient d'une manière ou d'une autre au Parnasse :

(...) les nouveaux littérateurs ont tenté de rompre avec le passé fondateur de la nationalité. L'idée de commémorer le passé ne faisait pas partie du vocabulaire des nouveaux et le nouveau magazine préférait parcourir le temps présent. « La vie de nos

jours » semblait plus attrayante que « la valeur des reliques historiques ». Dès les premiers numéros du magazine, apparaissent des signes d'« adhésion » au mouvement de São Paulo dont le jalon fondateur s'avère être la Semaine d'art moderne de 1922. Il y avait cependant beaucoup d'incertitude sur ce que ces jeunes du Sud voulaient, sur leurs propositions et sur ce qu'ils défendaient. (Figueiredo, 2016, p. 137).

Comme l'observe l'historien Aldrin Moura de Figueiredo : « Il y avait également une grande similitude d'objectifs, à tel point que certains noms, qui n'avaient pas participé à l'agitation pauliste, ont fini par figurer parmi les fondateurs du Modernisme brésilien et ont même été confondus avec les participants à la Semaine. Les souvenirs de Raul Bopp sont, une fois de plus, révélateurs. » (Figueiredo, 2016, p. 137) Figueiredo reproduit l'explication de la participation passive ou de la non-participation à l'agitation de cette époque, de l'auteur de *Cobra Norato* :

Dans ce mouvement de bruyante confusion, je me suis maintenu dans une position tranquille, sans prendre part à quoi que ce soit (même si parfois j'étais encore cité, à tort, comme l'un des participants de la Semaine). En ce sens, ma contribution a été nulle. Je n'ai pas non plus senti que les idées les plus vibrantes aient exercé, à ce moment-là, une quelconque influence sur moi. Ce que l'on pourrait appeler, à cet égard, une phase de la formation moderniste avait déjà des racines amazoniennes. J'ai tiré des leçons de mon séjour dans le Nord brésilien, qui m'ont conduit à un nouvel état de sensibilité. J'ai instinctivement élargi la vision que j'avais de nos choses. Je me suis familiarisé avec des parlers ruraux d'une délicieuse formation syntaxique. Dans leur simplicité, il y avait certainement des graines de poésie pure, dépourvue d'accessoires ornementaux. (BOPP, dans Figueiredo, 2016, p. 138).

513

La conclusion partielle à laquelle nous parvenons après avoir lu la déclaration de Raul Bopp, c'est que, loin de créer une hiérarchie

dans laquelle l'Amazonie du Pará participe passivement aux événements après 1922 en s'affiliant au projet moderniste de São Paulo, il existe une forte interaction simultanée entre les deux groupes. Bien avant la Semaine de 22, il y a des doutes sur les orientations de ces jeunes du Sud, des perspectives différentes et des influences mutuelles qui parviennent à modifier le scénario national dans les années suivantes. Il n'est donc pas surprenant que *Cobra Norato* et *Macunaíma* fassent partie de la production née de ces discussions de l'après-22 et aient des thèmes amazoniens.

V (Conclusions)

514 En jetant un regard rétrospectif sur ces cent ans de manifestes et de manifestations se réclamant de l'héritage ou de la connivence avec les idées modernistes de 1922, en Amazonie, nous pensons être confrontés à un phénomène dont le cœur est la divergence entre la théorie et la pratique. Si, d'une part, d'un point de vue théorique, bon nombre de ces héritiers autoproclamés du Modernisme entendaient devenir les agents d'une avant-garde transformatrice, bien que tardive ; d'autre part, leurs actions dans la pratique, que ce soit par l'insistance aveugle de l'utilisation de la couleur locale, ou par le paradoxe, dans certains cas, utilisant des matrices amérindiennes comme représentatives de la culture locale, sans toutefois donner la parole, en fait, aux indiens, indiquent une autre direction, plus conservatrice, plus caractéristique d'un conservatisme vert-jaune, qui utilisait les symboles sans toutefois parler des individus qu'ils étaient censés représenter, par leurs attitudes, ou, comme le préférait Mário de Andrade, de l'« entité » qu'ils représentaient.

On peut donc aller dans le même sens que Tenório Telles et André Graça en ce qui concerne la première génération de poètes du Clube da Madrugada à Manaus : il y avait l'intention de renouveler, il y avait le désir de la nouveauté, mais la pratique n'a pas atteint, en format de production littéraire, les idéaux de la Semaine de 22,

parce que les poètes ont juste modernisé leur expression thématique, sans toutefois moderniser la langue.

Par ailleurs, il est possible que le désir ultérieur d'affiliation à un Modernisme supposément réussi comme celui de 1922, surtout, comme le souligne Luís Augusto Fischer (2021) dans **Duas Formações, uma História – das ideias fora de lugar ao perspectivismo ameríndio** [Deux formations, une histoire – des idées déplacées au perspectivisme amérindien], ait engendré chez les poètes et les écrivains de ces périphéries amazoniennes, si disparates entre eux, un désir (qui ne correspond pas forcément à leur production poétique) d'une cohésion moderniste presque impossible. Surtout si les propagandistes du Modernisme de 1922 étaient « São Paulo-centriques », d'éminents critiques littéraires et historiens de la stature d'Antonio Candido, « un militant assumé du Modernisme, dans ses déploiements critiques, pédagogiques et historiographiques. » (Fischer, 2021, p.124-125) Selon Fischer, cela allait façonner toute une génération de critiques et consolider le Modernisme de 1922 dans une position hégémonique pour construire cette version du canon littéraire, à partir des années 1960.

515

Il est évident que cette possibilité, signalée par Fischer (2021), que la centralité de la Semaine de 1922 ait résulté, pour une grande part, de la militance de Candido en sa faveur, ne pourrait concerner que les mouvements surgis à partir des années 1960, tel le Roraimeira, en raison du fait que la majeure partie de la production de ce théoricien (Candido), selon le critique du Rio Grande do Sul, s'est faite dans les années 1950, donc, trop proche de la fondation des clubs d'Amapá (1956) et d'Amazonas (1954). Un fait qui n'a peut-être pas donné lieu à une influence aussi évidente en raison de la proximité temporelle entre la publication des textes du théoricien-historien et l'apparition/institution de ces mouvements. Quant à ces derniers, peut-être que, par les indices trouvés dans le manifeste du Clube da Madrugada, dont l'esprit est à l'origine

« conservateur », on peut indiquer une autre direction : celle du vert-jaunisme. Ce positionnement, apparemment révisé *a posteriori*, en faveur d'une approche plus nette de 1922 et du manifeste Pau-Brasil, aurait re-situé et re-signifié les principes du Clube da Madrugada. Peut-être même l'a-t-elle rapproché ultérieurement de l'Anthropophagie, en raison de la résistance de ses intellectuels à la dictature militaire de 1964 et de l'identification/adhésion opposée de ceux qui restaient du vert-jaunisme avec le coup d'État militaire. Dans ce cas, l'influence d'Antonio Candido serait plus perceptible, en raison du temps écoulé.

Dans le cas du Roraima, il est toujours bon de rappeler que Boa Vista était, et est toujours, une ville militarisée, en raison de la triple frontière avec le Vénézuéla et la République coopérative du Guyana. Non pas que les autres régions frontalières de l'Amazonie, en particulier l'Acre et le Rondônia, ne l'aient été aussi, comme les autres États, mais il y a militaires et militaires. Et, dans le cas du Roraima, tout semble avoir contribué à ce qu'en l'absence d'une mobilisation culturelle moderniste avant le coup d'État militaire de 1964, celle-ci n'ait plus pu émerger pendant le mandat des gouvernements militaires, en raison de la répression causée par la censure qui voyait dans les expériences modernistes un ennemi de l'État et un agent de dépravation et de dispersion. Ceci nous amène à conclure que le Roraima n'a pu avoir les conditions socio-historiques de son émergence contestataire chez les élites locales qu'après l'assouplissement de la répression, au milieu des années 80, et un processus de redémocratisation institutionnelle.

Un autre facteur de poids, signalé par João César de Castro Rocha (2021) est que les mouvements d'avant-garde, tout en proposant le renversement du passéisme (surtout le parnassien), ont manifesté leur attachement à la préservation de leurs propres actes, manifestes et correspondances (voir l'exemple de Mário de Andrade qui a laissé des instructions spécifiques pour ne révéler le contenu

de ses lettres que cinquante ans après sa mort). Cette conjonction de facteurs les rend à la fois révolutionnaires dans leur pratique d'instaurer la modernité par le langage (ainsi que par l'adoption de la forme libre) et conservateurs de leurs protocoles de création et *modus operandi*, sachant l'importance de cette conservation, afin d'affirmer le mouvement pour la postérité.

En effet, il ne faut pas exclure la complexité, fruit de l'hétérogénéité des mouvements, des espaces, des déformations, des sentiments d'appartenance, entre autres facteurs qui, à divers moments, ont guidé la création de ces mouvements, même si leurs propres créateurs, par désir d'appartenance à une tradition littéraire, les ont affiliés à l'événement de 1922 de manière homogène. En outre, il est toujours bon de rappeler que, même au sein de ce que nous considérons des « mouvements », même si c'est au singulier, dans un « mouvement », il y a davantage de différences et de dissemblances que de similitudes et de rapprochements. C'est pourquoi nous acceptons plus facilement la déclaration d'appartenance et d'affiliation de ces intellectuels lorsqu'ils font référence aux événements auxquels ils ont participé activement ou passivement ; par la nécessité absolue de croire que leur « intention de modernisation » avait une touche de « modernisme ».

517

Enfin, il est important de noter que la proximité des habitants de l'Amapá (dont certains étaient en fait des migrants du Pará) avec leurs collègues du Pará qui avaient, à leur tour, un intense échange d'expériences et la circulation d'idées esthétiques et littéraires avec leurs collègues du Sud-Est, peut avoir influencé le fait que l'Amapá ait été plus intime avec les idées modernistes et ait commencé son mouvement littéraire dans cette direction dès les années 1950. Ceci, si nous croyons à un flux causé par une pierre jetée dans un lac, dont le résultat maximal serait le Roraima (selon le poète Eliakin Rufino) et dont l'épicentre serait la Semaine d'Art Moderne de 1922, à laquelle tout le monde à un moment don-

né, dans une diachronie homogénéisante de la littérature moderne brésilienne et de son historiographie, allait s'affilier.

Ou pas.

Traduction française de Janine Houard

RÉFÉRENCES

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. 29^a ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Vila Rica, 1993.

BASTOS, Abgvar. Manifesto Flami-n'-assu. Belém Nova, Belém, n. 74, 15 set. 1927.

518 CAVALCANTE, Alcinéa. Rumo – A revista que projetou o Amapá publié sur le **Blog Alcinéa Cavalcante – Liberdade de expressão**, le 7 août 2009, à 1:26 AM, sur le site internet: <https://www.alcinea.com/sem-categoria/rumo-a-revista-que-projetou-o-amapa>, accès le 20/03/2022.

_____. A revista que projetou o Amapá. **Blog do Observatório da Imprensa**, edição 200, 27/11/2002, disponible sur: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/a-revista-que-projetou-o-amap/> accès le : 27/04/2022.

CAVALCANTE, Alcinéa; CAVALCANTE, Alcilene; LACERDA, Beto; UBAIARA, Gilberto; e SILVA, Tanha Movimento Rumo e Modernos Poetas do Amapá publié sur le **BLOG Literatura no Amapá**, le 06/01/2006 in <http://escritoresap.blogspot.com/2006/01/movimento-rumo-e-modernos-poetas-do.html>, accès le 20/03/2022.

FEITOSA, Suênia Kdidija Araújo. **Recepção do Movimento Roraimera**: identificação, apropriação e construção identitária. Dissertação de Mestrado, 2014, (Mestrado em Letras) Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima: Boa Vista, 2014.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. De Pinceis e Letras: os manifestos literários e visuais no modernismo amazônico na década de 1920. **Revista Territó-**

rios & Fronteiras, Cuiabá, Vol. 09. N°2, Jul-dez.2016, p.130-155, Disponible sur: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/575> accès le 20/03/2022.

FISCHER, Luís Augusto. **Duas formações, uma história**: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio. Porto Alegre: Arquipélago, 2021.

JOBIM, José Luis. **Literatura comparada e literatura brasileira**: circulações e representações. Rio de Janeiro: Makunaima; Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

MACAGGI, Nenê. **A mulher do Garimpo: o romance do extremo sertão do Amazonas**. Manaus: Imprensa oficial do Amazonas, 1976.

OLIVEIRA, Rafael da Silva; WANKLER, Cátia Monteiro; SOUZA, Carla Monteiro. Identidade e Poesia Musicada: Panorama do Movimento Roraimeira a partir da cidade de Boa Vista como uma das fontes de inspiração. **Revista Acta Geográfica** (UFRR), ano III, n° 6, jul./dez. de 2009, p. 27-37. Disponible sur: <https://revista.ufr.br/actageo/article/view/222>. Accès le 20/03/2022.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Manifestos: a Estética, a Política, as Polêmicas e o Legado**. In: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos: 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras: 2022. p. 154-169.

SOUZA, Gilda de Melo. **O Tupi e o Alaúde: uma Interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades, 1979. 519

TELES, Gilberto de Mendonça. **Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.

TELLES, Tenório & GRAÇA, Antônio Paulo. **Estudos de Literatura do Amazonas**. Manaus: Editora Valer, 2021.

_____. **Clube da Madrugada – presença modernista no Amazonas**. Manaus: Editora Valer, 2019.

Gilberto Freyre et le Modernisme : anarchie et paradoxe

Rogério Lima¹

*En fin de compte, la réputation est la somme
de tous les malentendus qui se réunissent
autour d'un nouveau nom.*

Rainer Maria Rilke²

Introduction

520 Durant les années 1940, le sociologue Gilberto Freyre est
revenu sur le thème de la littérature moderne au Brésil pour sou-
ligner que, aussi bien le mouvement moderniste que le mouvement
régionaliste, chacun avec ses caractéristiques propres, ont été agents
de transformation de la spontanéité intellectuelle, culturelle et de
la confiance en soi des Brésiliens. Freyre concevait aussi bien le
Régionalisme que le Modernisme comme des mouvements ayant
en commun le projet de « faire du Brésil une partie vitale d'un
monde nouveau et plus harmonieux » (Freyre, 2001). Cet essai met
en évidence certaines particularités de la relation intellectuelle de
Gilberto Freyre - dans sa jeunesse - avec les idées sur le Modernisme
et les idées des organisateurs et des participants de la Semaine d'art
moderne de 1922³, une relation qui - durant de nombreuses années
- a connu des réserves et des tensions.

1 Université de Brasília.

2 New York : Dover Publication, 2006. Kindle édition

3 La Semaine d'Art Moderne ou « Semaine 22 » (“Semana 22”), est une manifestation artistique, dans les domaines de la poésie, de la littérature, de la peinture, de la sculpture et de la musique, organisée du 13 au 17 février 1922 au Théâtre municipal de São Paulo. Cet événement est considéré comme fondateur et représentatif, au Brésil, de l'émergence dans les années 1920 du modernisme brésilien.

La biographie culturelle de Gilberto Freyre, écrite par Enrique Rodriguez Larreta et Guillermo Giucci (2007), réunit de nombreuses références à des documents, des articles publiés dans des journaux, des essais et à la lecture de la correspondance et des journaux de Freyre. La création de ce grand recueil de documents et d'informations produits entre 1900 - année de naissance de Freyre - et 1936, en fait une importante porte d'entrée pour comprendre le jeune écrivain et sociologue Gilberto Freyre dans son contact avec le modernisme européen, et le Gilberto Freyre critique des pratiques artistiques des intellectuels qui représentent le Modernisme au Brésil.

Larreta et Giucci soulignent qu'à partir de sa perspective intellectuelle « Gilberto Freyre peut être considéré comme un médiateur entre plusieurs cultures qu'il s'est approprié de manière créative afin d'en proposer une nouvelle synthèse » (Larreta; Giucci, 2007, p. 13). Les auteurs soulignent qu'il ne faut pas limiter la personnalité de l'homme en le définissant seulement comme « un homme d'idées et intellectuel dont l'œuvre se confond avec l'histoire du Brésil moderne ». En effet :

521

Son action intellectuelle, à son retour d'Europe en 1923, a stimulé le développement d'une littérature à caractère régionaliste, manifeste, par exemple, dans l'œuvre de son ami proche, José Lins do Rego. Le régionalisme de Gilberto Freyre, l'un des aspects importants de la modernisation du Brésil dans les premières décennies du XX^e siècle, et la polémique qui l'a opposé aux modernistes de São Paulo sont encore l'objet d'une controverse dans l'histoire de la littérature brésilienne. Ces oppositions peuvent être symbolisées par la relation tendue entre Gilberto Freyre – originaire du Nord-Est du Brésil, d'éducation américaine et d'influence culturelle protestante - et Mário de Andrade, originaire de São Paulo, d'éducation à prédominance française et de culture catholique (Larreta; Giucci, 2007, p. 12-13).

Le passage par l'université de Baylor

En 1920, à l'âge de vingt ans, Gilberto Freyre a été le premier étranger à se former en arts à l'université de Baylor, dans la ville de Waco au Texas (Larreta; Giucci, 2007, p. 86). Étudiant brillant et lecteur assidu de littérature, il s'est familiarisé avec des auteurs français tels que Romain Rolland, Balzac ou encore Daudet. Il a également été vivement intéressé par les romans de Machado de Assis, Júlio Ribeiro, Taunay et Eça de Queirós (Larreta; Giucci, 2007, p. 87). Pendant son séjour à Baylor, Freyre s'est intéressé à la lecture des œuvres de Lafcadio Hearn et de Pierre Loti. À l'Université de Baylor - dans le but d'améliorer ses ressources financières - il a été professeur de français, raison pour laquelle on trouve dans sa bibliothèque personnelle des œuvres de Balzac, Zola et J-K. Huysmans. Dans ses premiers contacts avec la littérature allemande, il a été enchanté par « la poésie de Stefan George et, plus spécialement par Goethe » (Larreta; Giucci, 2007, p. 87). Durant la période de formation que Freyre a passé à Baylor - d'avril 1918 à janvier 1921 - il a eu l'occasion d'assister aux conférences et exposés donnés par des intellectuels tels que : William Butler Yeats, Vachel Lindsay, Amy Lowell et Rabindranath Tagore. Le jeune étudiant est devenu proche de la poétesse - et amie de Ezra Pound - Amy Lowell. Freyre considérait Lowell comme - ainsi qu'il l'a noté dans son journal - « l'une des plus grandes figures de la littérature anglaise » (Freyre, 2006, p. 123). Et sa poésie était chargée de subtilité « pleine de couleurs et surtout riche en suggestions à la fois visuelles et musicales » (Freyre, 2006, p. 123). L'influence exercée par l'imagisme d'Amy Lowell sur le jeune Freyre a donné naissance au poème « Bahia de tous les saints et de presque tous les péchés », résultat de sa première visite à Bahia en mars 1926. Le poème a été publié la même année dans la *Revue du Nord*, dirigée par José Maria de Albuquerque Mello. Vingt ans après sa publication, le poème recevrait des éloges du poète Manuel Bandeira, ami de Freyre (Larreta; Giucci, 2007, p. 301).

Loin du Brésil, loin de la Semaine d'art moderne de 1922

Une fois achevée sa formation à l'université de Baylor, Gilberto Freyre est parti à New York, en direction de l'université de Columbia où il préparerait son Master. Freyre est arrivé à New York - pour sa nouvelle période de formation - le 8 janvier 1921, un lundi (Larreta; Giucci, 2007, p. 101). Son séjour dans la ville a été très important puisqu'il a été témoin de la transformation moderne que New York et les US vivaient. Celle-ci se matérialisait notamment à travers la construction de gratte-ciels - haïs par Freyre, alors chroniqueur du *Diário de Pernambuco* – l'émergence de la figure féminine de la Garçonne - connue au Brésil sous le nom de Melindrosa – ou la conquête du droit de vote par les femmes.

Ces événements n'échapperont pas à un certain conservatisme provincial du jeune étudiant originaire du Pernambouc⁴ qui prenait part activement à la modernité intellectuelle que lui offrait la vie à l'Université de Columbia, et qui bénéficiait de la liberté de mœurs existant dans le quartier bohème de Greenwich Village. Malgré son cosmopolitisme, le jeune écrivain Freyre a montré - à plusieurs reprises - qu'il avait une certaine tendance au conservatisme provincial. Le chroniqueur qui publiait ses articles dans le *Diário de Pernambuco* était un moraliste plus sévère que le jeune Freyre, étudiant à l'Université de Columbia fréquentant le Greenwich Village (Larreta; Giucci, 2007, p. 116-117).

En 1922, Gilberto Freyre se trouvait à New York, loin de l'agitation de la Semaine d'art moderne de São Paulo. Cependant, le jeune écrivain a noté dans son journal une remarque sur la manière équivoque dont les poèmes étaient lus dans les cercles littéraires au Brésil :

4 L'un des 27 États fédérés du Brésil, situé au centre-est de la région Nord-Est (en portugais : região Nordeste)

Au Brésil, dans la maison de mon oncle Virgile [...] j'ai aussi entendu, quand j'étais au lycée, des diplômés en smoking récitant des vers sur la musique de *Dalila* jouée au piano par des mains de nobles dames. Spectacle à mes yeux un peu ridicule - l'intonation artificielle du déclamateur est quelque chose de grotesque. Ridicule donc à mes yeux - les diplômés presque toujours sur la pointe des pieds - et ridicule pour mes oreilles (Freyre, 2006, p. 126).

Freyre comparait la manière de réciter les poèmes au Brésil avec la manière dont il avait appris à le faire aux États-Unis. Au sujet de la façon dont ils étaient présentés au public, il déclare :

Pourquoi n'y a-t-il pas dans les salons au Brésil, autant que sur les marchés, de poètes chantant leurs poèmes ? Les poèmes sont pour la plupart destinés à être chantés et non déclamés. C'est ce que fait ici, aux États-Unis, mon ami Vachel Lindsay. Quelle impression il fait sur les auditeurs quand il chante «General Booth Enters into Heaven». Le poème est lyrique, avec des accents dramatiques, sacrés, religieux, évangéliques. Au Brésil, certains se demandent, comme ce personnage de Eça par rapport à la littérature en Angleterre, s'il y a des poètes aux États-Unis. S'il existe de la poésie (Freyre, 2006, p. 126).

524

Freyre a noté dans son journal l'opinion suivante sur la rénovation par laquelle passait la poésie nord-américaine :

Actuellement, la poésie dans ce pays traverse une période de remarquable vigueur qui a déjà pris le nom de «New Poetry». De plus, les voix africaines commencent, en anglais poétique, à rejoindre magnifiquement les voix anglo-saxonnes. Aux États-Unis aujourd'hui, il y a une véritable révolution littéraire dans la poésie, dans le roman, dans le théâtre - c'est O'Neil qui le dit - et dans la critique. Dans la critique purement littéraire avec Brooks et dans la littérature mêlée au social et aux idées avec le véritablement extraordinaire Henry L. Mencken (Freyre, 2006, p. 126-127).

Comme on peut le noter, il n'y a, de la part du jeune Gilberto Freyre - au moment de la rédaction de ses impressions sur

la littérature nord-américaine - aucune référence aux événements littéraires de février 1922 - survenus dans le théâtre municipal de la ville de São Paulo - ni de comparaison entre les processus de transformation littéraire et esthétique qui se déroulaient à des points opposés des Amériques. Les chercheurs Heloisa Espada, conservatrice de l'Institut Moreira Salles, et Luiz Antonio Bangolin, chercheur de l'IEB/USP,⁵ soulignent l'importance de rappeler que la Semaine d'Art Moderne est considérée comme un jalon, mais qu'elle n'a pas initié le mouvement moderniste, sa valorisation culturelle répondant à un processus de construction historique.

Avant la Semaine, d'autres initiatives ont existé. Il est important de souligner une question qui me semble d'une importance fondamentale : le modernisme au Brésil ne commence pas avec la Semaine. Cette idée que la semaine arrive et présente des œuvres qui marquent une rupture par rapport à ce qui était fait est une idée fautive. Il y a eu beaucoup d'initiatives avant et après la semaine et, à l'ensemble de ces initiatives, certaines individuelles, d'autres collectives, nous donnons le nom de Modernisme brésilien. Nous savons aujourd'hui que, par exemple, quelques années après la Semaine, dans les années 30, personne n'en parlait plus. Cette idée de la Semaine de l'art moderne est quelque chose qui a également été construit par l'historiographie. Et ce n'est qu'à la fin des années 40, dans les années 50, quand les musées d'art moderne au Brésil ont été créés et que la première Biennale a été lancée, en 1951, qu'a eu lieu tout un travail de récupération et de reconnaissance publique de quelques noms, principalement ceux de Anita Malfatti et de Tarsila do Amaral, qui n'a pas participé à la Semaine mais a rejoint le groupe tout de suite après. Il faut reconnaître qu'il y a eu une construction historique du discours sur la Semaine d'art moderne, la présentant comme un événement fondateur de notre modernisme. Il a été construit principalement avec l'aide de l'Université de São Paulo (USP),

525

5 Institut d'Études Brésilien, créé en 1962.

à partir du début des années 70, surtout lorsque l'université a acheté la collection de la famille de Mário de Andrade et que ladite collection est allée à l'IEB. [...] le livre *Arts plastiques de la Semaine 22*, rédigé par Aracy Amaral [...], publié dans les années 70, a contribué à construire l'importance de la Semaine. Tout cela a permis de donner à l'événement un caractère positif et prestigieux (Agência Brasil, site).

Il semble que toute l'attention de Freyre était concentrée sur le mouvement de New Poetry comportant des noms tels que : Vachel Lindsay, Amy Lowell, E. E. Cummings, Ezra Pound, T. S. Eliot, Hart Crane, Wallace Stevens, William Carlos Williams, entre autres noms pas moins importants. Dans le domaine de la fiction, il y avait F. Scott Fitzgerald, William Faulkner, Nathanael West ou Sinclair Lewis.

Le thème de l'identité raciale était représenté dans la New Poetry par la « Harlem Renaissance » – un épanouissement du nouveau mouvement noir - qui rassemblait des artistes afro-américains liés aux divers secteurs de la vie culturelle et artistique américaine comme Nella Larsen, Zora Neale Hurston, Langston Hughes, Cab Calloway, Duke Ellington, Alberta Hunter, Countee Cullen entre autres écrivains, musiciens, chanteurs, éditeurs, sculpteurs, etc. Comme Freyre démontrait un vif intérêt pour le thème des relations entre l'homme et son milieu, je crois que toute son attention, à ce moment-là, était tournée vers l'effervescence culturelle, esthétique, sociale et raciale provoquée par la New Poetry ; tout comme vers la fin de son séjour américain avec l'achèvement de ses études à l'Université de Columbia et sa décision de partir voyager en Europe en 1922.

Pendant ses séjours à l'Université de Columbia et à New York, Gilberto Freyre a écrit 46 articles pour l'édition dominicale du *Diário de Pernambuco*. Cependant, Freyre n'a écrit « aucun article spécifiquement consacré au problème racial aux États-Unis, ni n'a fait d'allusions à l'influence de la culture noire sur l'art et la vie nord-américains » (Larreta ; Giucci, 2007, p. 113). C'est un

fait curieux que - au milieu de l'essor de la *New Poetry* et de la *Harlem Renaissance* - le chroniqueur n'ait pas envoyé au Brésil de comptes-rendus détaillés sur ce mouvement rénovateur de la littérature nord-américaine, réservant ses commentaires critiques et esthétiques à son seul journal intime.

Dans son processus de formation culturelle et intellectuelle à l'Université de Baylor, Freyre est devenu un amoureux de la musique de Bach qu'il a continué à adorer même après son déménagement à l'Université de Columbia : « Bach est essentiel pour moi. Depuis Baylor. [...] Maintenant, à New York, je vais à la cathédrale Saint Jean le Théologien - juste pour écouter Bach » (Freyre, 2006, p.95). Cependant, il émettait des réserves à l'égard du jazz (Larreta; Giucci, 2007, p. 94). Le 13 novembre 1921, il a publié dans le *Diário de Pernambuco* un article dans lequel il critiquait durement les danses modernes américaines de l'époque et le jazz : « Les danses américaines actuelles [...] sont barbares. Aussi barbares que les musiques - ce jazz et cette horrible *rag time*. Ils sont sensuels sans un seul aspect plaisant » (Freyre, 2016, p. 155).

527

À ce moment-là, le cosmopolitisme du jeune Freyre se défait en récits conservateurs car, quand il s'agissait d'envoyer des avis culturels sur New York à la province, les opinions de l'auteur portaient certains préjugés difficiles à comprendre chez un jeune de 22 ans - de l'après-guerre, étudiant dans l'une des plus prestigieuses universités américaines et vivant à New York, alors que d'importantes transformations intellectuelles, artistiques, sociales et politiques étaient en cours.

Dans un article publié dans le numéro 80 de la *Revista do Brasil*, en août 1922, il a rédigé de dures critiques envers la défense faite par l'historien Oliveira Lima – dans son *Histoire de la Civilisation* – du vote féminin adopté aux Etats-Unis.

Autre affirmation catégorique de M. Oliveira Lima : que le suffrage féminin a déjà été mis en pratique avec bonheur aux États-Unis. Tout d'abord, il est trop tôt pour affirmer le succès ou le

fiasco du suffrage féminin dans la pratique. Mais si l'on mettait en balance les résultats de la brève expérience – les avantages sur un plateau et les désavantages sur un autre - je pense que celui des désavantages pèserait plus lourd. L'action du suffrage des femmes a été principalement dans le sens de « l'extinction du sexe » pour utiliser la phrase d'une dame, Arabella Kenealy, dans un livre récent. On disait que le sujet féminin possédant le droit de vote apporterait un souffle purificateur à l'atmosphère corrompue de la politique américaine. Illusion. Il a peut-être contribué, dans une impulsion hystérique, à la loi interdisant la fabrication et la vente de boissons alcoolisées. Mais en dehors de cela, quelle a été l'influence de la femme à travers le vote ? Aucune. À moins que Mme Bertha Lutz ne l'ait découverte lors de sa récente visite dans ce pays, en tant que déléguée à l'intéressant Congrès de Baltimore. La femme américaine faisait beaucoup plus il y a dix ou onze ans, quand le suffrage était encore un rêve (Freyre, 1922, p. 369-370).

Des décennies plus tard, en 1978, Freyre fera une sorte de 528 *mea culpa* de cette critique, tout comme d'autres faites à l'encontre d'autres personnes dans le même article et dans d'autres, attribuant le ton présent dans l'article à l'arrogance et à l'impétuosité du jeune étudiant (Freyre, 2016, p 46).

D'autre part, - en feuilletant le journal intime de l'écrivain - le lecteur trouvera un autre Freyre complètement adapté aux promesses de la métropole moderne du Nord, et également à la vie trépidante de Greenwich Village : « Après avoir passé un an à New York, je me sens un peu citoyen de cette nouvelle Rome » (Freyre, 2006, p. 107). À propos du Greenwich Village, Freyre a également noté ce qui suit dans son journal intime - avec les traits caractéristiques du comportement masculin de l'époque, et un certain air d'anthropologie culturelle :

Je ne sais toujours pas ce qu'est, à New York, une maison close. Greenwich Village, cependant, dans certains de ses aspects que

je connais déjà, ne doit pas être loin des débauches caractéristiques de ces maisons. Seulement, elles sont des débauches sans commercialisation. Cela les rend dignes. Tout comme les baude-lairiens. L'autre jour, alors que je rendais visite à des camarades, celle qui m'a accueilli était une belle camarade de 20 ans, toute nue. « J'étais sous la douche quand tu as sonné ». Bien sûr, elle n'avait pas eu le temps de se couvrir avec la serviette ! Il est également clair que son attitude a été bien comprise ; et Frineia, aussitôt que possible, honorée. Il semble qu'à Greenwich Village les petites Américaines provinciales - Frineia est l'une d'elles - venant de milieux plus puritains sont celles qui deviennent les créatures les plus démoniaques. Les plus lubriques. Il y a aussi ici beaucoup de sexe dévoyé. Seules les formes les plus courantes de ces déviations sexuelles sont différentes de celles dominantes au Brésil : du moins celles dont j'ai la connaissance. Ici ce sont les succions qui dominent. La fellation. C'est presque une institution sexuelle anglo-saxonne (Freyre, 2006, p. 118-119).

L'expérience vécue à New York a élargi la vision que Freyre avait de son pays à bien des égards :

529

L'inévitable comparaison avec une tradition culturelle différente a renouvelé sa curiosité envers son propre pays, en accentuant ses traits singuliers. En même temps, le Brésil s'est réinscrit dans le vaste horizon de l'Amérique latine et du monde hispanique (Larreta; Giucci, 2007, p.112).

À l'université de Columbia, il a suivi le cours de sociologie du professeur Franklin Giddings. Giddings a développé la notion de « conscience de l'espèce », concept qui a eu une influence considérable sur Freyre (Larreta ; Giucci, 2007, p. 135-137). En 1922, Freyre possédait une formation qui incluait la lecture d'auteurs importants - Simmel, Max Weber, Huysmans, Verlaine, Rimbaud, Homère, Ovide et William Morris entre autres - et également sa présence à des cours universitaires avec d'importants professeurs de l'Université de Columbia, dont Franklin Giddings, Randolph

Bourne, John Dewey et Franz Boas (Larreta ; Giucci, p. 101). « Les principaux liens de Freyre à Columbia ont été avec les ibériens et les américanistes qui étudiaient l'histoire sociale de l'Amérique latine » (Larreta ; Giucci, 2007, p. 141).

Durant son séjour aux Universités de Baylor et de Columbia, Freyre, outre le fait qu'il a accumulé une vaste expérience de lecture, a également gagné une grande expérience en tant qu'écrivain. En août 1922, il a publié dans le numéro 80 de la *Revista do Brasil*, dirigée par Monteiro Lobato, l'essai intitulé « L'histoire de la civilisation » de M. Oliveira Lima ». La même année, Freyre a publié dans le volume 5 de *The Hispanic American Historical Review* son mémoire de Master « Social Life in Brasil in the Middle of the Nineteenth Century ». Larreta et Giucci mettent en évidence ces publications comme étant « deux études brèves et brillantes qui anticipent le profil, le ton et certaines des idées fondamentales de ses principales œuvres » (Larreta ; Giucci, 2007, p.142).

530

En faisant la critique du livre de Oliveira Viana, Freyre se rapporte au fait que l'auteur sous-estime « les bases économiques de la civilisation. Il fait référence, dans l'interprétation économique de l'histoire, à Edwin Seligman, son professeur, qui propose un usage non réducteur de Marx et conçoit le jeu des superstructures politiques et idéologiques en interaction avec le fondement économique » (Larreta ; Giucci, 2007, p.143-144). À propos de l'utilisation des idées marxistes par Freyre dans son essai, Larreta et Giucci soulignent que : « Le commentaire, basé sur une citation de Engels a dû sembler radical dans une revue brésilienne de 1922 en raison de la faible présence du marxisme dans le pays » (Larreta ; Giucci, 2007, p. 144). Freyre « qualifie son commentaire, s'éloignant des visions les plus extrêmes de l'utilisation du matérialisme historique [...] » :

Je pense que la plus mauvaise observation que l'on puisse faire à propos du récent livre de M. Oliveira Lima est la place subalterne que, dans la hiérarchie des faits, l'auteur attribue à l'élément

économique. D'ailleurs, cette remarque, que je lui ai faite dans une lettre, M. Oliveira Lima l'accepte ; il ne la justifie, ou plutôt ne l'explique, que par le manque d'espace. Cependant, compte tenu de la limitation de l'espace, l'élément à sacrifier devrait être un autre, pas l'économique. Il est vrai que la tendance actuelle est à l'exagération du facteur physico-économique. La manie, la névrose, la maladie, la méthode expliquant le problème le plus complexe de l'histoire comme une pure question de sacs de sucre ou de puits de pétrole. Il ne manque pas de gens plus papistes que le Pape ; il ne manque pas de marxistes qui le sont plus que le papa Karl. Il existe une excellente étude du professeur Seligman, de l'Université de Columbia, sur la théorie du matérialisme historique qu'il préfère intituler « interprétation économique de l'histoire ». C'est alors que l'auteur traduit un extrait d'une lettre de Engels, le collaborateur le plus proche de Marx, que j'ai tenté de rédiger en portugais : « La condition économique est la base, mais les divers éléments de la superstructure - les formes politiques qui assument les conflits de classes et leur résultat, les constitutions - les formes juridiques, et aussi tous les points de vue politiques, juridiques, philosophiques, religieux... tous ces éléments exercent une influence sur le développement des luttes historiques, en déterminant leur forme dans certains cas ». Engels, comme il ressort de cet aveu clair comme de l'eau de roche, acceptait l'influence d'autres facteurs, en sus de l'économique. C'est probablement ce que pensait Marx. Ses disciples, cependant, semblent dominés par la manie d'ouvrir les portes de tout problème historique avec une seule clé : le prétendu matérialisme économique. Dans la littérature des États-Unis, la manie a culminé dans une œuvre de génie où l'auteur cherche à réduire la Constitution de la République à un pur document économique – l'âme des classes capitalistes contre celle des classes ouvrières. M. Oliveira Lima n'est pas arrivé à de tels excès. Mais, s'il a échappé à un extrême d'opinion et de méthode, il a succombé à un autre. Son livre met rarement à nu la racine économique de beaucoup de belles choses semblant avoir le ciel pour origine. De

l'organisation économique des Grecs, des Hébreux, des Romains, il dit très peu. En passant en revue l'histoire de l'Europe au XIX^e siècle, il s'intéresse presque exclusivement au mouvement libéral qui a produit la démocratisation des formes politiques. Il ne présente pas à l'étudiant la marche ascendante du capitalisme qui, depuis le XVI^e siècle, commence à toucher toutes les phases de la vie et de la culture européennes. Et, à la légère, dans de petites notes, comme quelqu'un qui ne voudrait pas perdre de temps avec des futilités, il traite de la réaction du socialisme contre le soi-disant libéralisme économique, de l'apparition de syndicats et de coopératives, de la dissolution des « guildes » médiévales (Freyre, 1922, p. 365-366).

L'adieu à New York, en route pour Paris

Le 20 juin 1922, Gilberto Freyre a embarqué à bord du navire Vauban à destination de Paris. Freyre avait achevé sa période de formation universitaire et intellectuelle à l'Université de Columbia, laissant derrière lui sa vie sociale trépidante à New-York et à 532 Greenwich Village. Le jeune écrivain de Recife est arrivé à Paris le 29 juin et « il s'est installé au Grand Corneille, un petit hôtel bon marché de la rue Corneille, près de la Sorbonne (Larreta ; Giucci, 2007, p. 157).

Comme un touriste cultivé, il visite les centres culturels importants de la ville : L'Opéra-Comique et la Comédie-Française ; le Louvre, pour admirer la *Mona Lisa*, le musée de Cluny, la Sainte-Chapelle, le musée Rodin, consacré au sculpteur dont il était un grand admirateur, tout comme Rainer Maria Rilke. La cathédrale de Chartres et la cathédrale de Notre-Dame sont des lieux de visite présents dans son itinéraire gothique. Il a visité des librairies et a acheté « des œuvres de quelques auteurs déjà connus et aussi quelques nouveautés » (Larreta ; Giucci, 2007, p. 157). Il a acquis un exemplaire de *Le stupide XIX^e siècle*, de Léon Daudet et de *Journal d'un poète*, de Alfred de Vigny. Son exemplaire de *À Rebours*, de

Joris-Karl Huysmans est utile, tout comme son guide de voyage *Baedeker*, lui suggérant quelques promenades à travers la ville de Paris. Le symbole de l'avant-garde – La Tour Eiffel – ne lui plaît pas. Dans une lettre à Oliveira Lima, il dit d'elle « exécration Tour Eiffel qui ressemble au squelette d'un animal fossile » (p.159).

Freyre fréquente les cafés réunissant les artistes de tout ordre, *La Rotonde* est son préféré, il y rencontre ses nouvelles amitiés parisiennes. La vie à Paris continue, imprégnée de lectures, surtout celle de *À rebours*, de Huysman. Il assiste à diverses conférences à la Sorbonne mais elles semblent provoquer en lui un certain désintérêt et de l'ennui : « J'ai vécu à Paris davantage dans les cafés et les ateliers d'amis artistes qu'à la Sorbonne, écoutant des conférences de pédagogues dont aucun – parmi ceux qui sont actuellement en activité – ne me paraît avoir une voix méritant d'être écoutée avec attention » (Freyre, 2006, p.176).

En septembre 1922, Freyre a rencontré les peintres et frères Vicente et Joaquim do Rego Monteiro. Vicente do Rego Monteiro avait pris part à la Semaine d'Art Moderne au mois de février en y exposant quelques-unes de ses œuvres. Freyre fréquente habituellement l'atelier des frères qui, tout comme lui, sont des Brésiliens de Recife. Selon les mots de Freyre, les Rego Monteiro mènent une vie bohème à Paris : « Les deux peignent à Paris en utilisant des souvenirs brésiliens de formes et de couleurs. Mais dans les modernes – les très modernes, les très actuels – styles parisiens de peinture. Parisiens ou cosmopolites » (Freyre, 2006. P.176).

Freyre continue, plongé dans des lectures diverses mais sa préférence va pour Huysmans, aux côtés des frères Goncourt – Jules et Edmond Goncourt – et de l'Irlandais George Moore.

J'ai cherché à voir et connaître Paris le plus possible avec mes propres yeux. Mais je n'ai pas toujours réussi à me délivrer de l'influence d'un Huysmans, d'un George Moore ou des Goncourt. Écrivains dont je me sens parfois fraternellement proche dans

les choix autant en ce qui concerne les contenus que les formes parisiennes de vie – dans les limites, bien entendu, de mon âge et peut-être de ma sensibilité et, même, de mon talent. Ils ont été des écrivains visuels, picturaux, plastiques joignant au goût de la couleur et de la précision l'acuité et la pureté du trait, même quand celui-ci était intensifié – comme chez Huysmans – pour souligner quelque chose de spécifique dans la suggestion, l'évocation ou bien dans l'expression d'un paysage, d'une ambiance. Surtout dans l'expression. Ce n'est pas à tort que l'on développe aujourd'hui un « expressionisme » qui intensifie la réalité apparente dans la peinture, la sculpture, le théâtre, la littérature. Dans le domaine de la peinture, c'est déjà ce que faisait El Greco (Freyre, 2006, p. 178).

534 Grâce à cet extrait des notes de son journal, nous pouvons constater la capacité et la compétence du jeune écrivain Gilberto Freyre à comprendre *l'esprit du temps (Zeitgeist)* et les transformations esthétiques et artistiques en résultant. Freyre a montré qu'il savait prendre le sujet en plein vol dans son « initiative de compréhension », ayant une capacité de critique des transformations sociales, politiques, esthétiques et artistiques qui avaient lieu autour de lui (Freyre, 2006, p. 176). Dans les notes de son journal intime de 1922, le processus de compréhension de quelque chose est ainsi décrit :

L'initiative de compréhension critique – si courante parmi les Français – est rare parmi les autres intelligences nationales. Presque toutes ces dernières se limitent mélancoliquement à l'étude des valeurs déjà fixées et des sujets « domestiqués ». Incapables de réagir au fouet du dresseur. Les hommes qui possèdent la langue dont dérive notre mot « compréhension » - les Grecs – entendaient la fonction de compréhension comme une activité personnelle et une initiative, presque un effort comme pour attraper un garçon ou un adolescent, oiseau léger imprudemment posé, non par surprise mais en plein vol : en train de voler. Comprendre, dans le meilleur des sens, serait attraper les

sujets vivants par l'intelligence, en mouvement, en plein vol, sauvages, rebelles, ne voulant à aucun prix perdre leur liberté ; et ceci sans *scholar* débattant de ce qui – existant en ce monde de mon Dieu - est déjà maîtrisé par d'autres et s'écrase tant il est mûr (Freyre, 2006, p. 175).

Pour Freyre, les maîtres brésiliens dans cet art qui seraient des « exemples d'initiative de compréhension possédant des intelligences brésiliennes » étaient Machado de Assis, José Bonifácio, Teixeira de Freitas, José de Alencar, Euclides da Cunha et Joaquim Nabuco (Freyre, 2006, p. 176).

Son amitié avec Vicente et Joaquim do Rego Monteiro a permis à Gilberto Freyre d'entrer en contact avec des artistes français et étrangers, dont certains Brésiliens, représentants des avant-gardes et du modernisme. Freyre a rencontré des peintres, des écrivains et des architectes. Il a connu - comme cela est noté dans son journal – « Y compris une peintre brésilienne qui est aussi une belle femme de São Paulo et un sculpteur, également de São Paulo. De fait, les deux sont artistes. Leurs œuvres sont celles de créateurs qui doivent renouveler les arts de notre pays. Elle s'appelle Tarsila. Et le sculpteur, Brecheret » (Freyre, 2006, p. 177). Freyre se découvre de grandes affinités avec les modernistes qu'il a connus à Paris : « Nous avons beaucoup parlé. Beaucoup d'affinités nous attachent. Le très intelligent Oswald de Andrade est aussi ici (Freyre, 2006, p. 177). Les conversations avec Vicente do Rego Monteiro et Tarsila do Amaral laissent Freyre en accord avec les transformations modernistes se déroulant au Brésil dans les domaines de la peinture et de la musique.

À l'automne 1922, à Oxford, il note dans son journal une nouvelle réflexion sur la similitude des vêtements droits, dépourvus de courbes des *flappers* – et l'apparence androgyne de ces filles – et des lignes droites des gratte-ciels – *skyscrapers* – de New-York. L'auteur rapporte que la nouvelle architecture des *skyscrapers* était

en cours d'épuration des excès de courbes baroques et rococo « des architectures de prédominance féminine de l'avant-guerre, les remplaçant par un excès de lignes droites, quelque peu anti-féminines » (Freyre, 2006, p.168). Freyre se montre inquiet des directions et des chemins empruntés par ce mouvement d'épuration esthétique :

Reste à savoir si en musique il existe une expression de ce même moment : peut-être Stravinski. En littérature, son expression la plus nette me semble être le style épuré - épuré mais pas maigre - des Gide, en français, et Joyce - celui de *The portrait* - en anglais. En espagnol, celui de Pio Baroja (Freyre, 2006, p. 168).

Comme on peut le constater, le Freyre critique porte toute son attention sur les transformations esthétiques se produisant à son époque et autour de lui. Comme il ne pouvait en être autrement, ses préoccupations critiques se tournent vers le Brésil et vers un certain conservatisme esthétique régnant dans le pays. En terminant, Freyre écrit :

536

Au Brésil, nous sommes encore sous le joug d'une rhétorique rococo en architecture, en littérature et en sculpture. Mais pas tant en peinture ou en musique, dans lesquelles, d'après les informations que j'ai obtenues à Paris en discutant avec Tarsila do Amaral et Vicente - et en voyant les travaux de Vicente - il y a de nouvelles audaces (Freyre, 2006, p. 168).

D'après les écrits rédigés par Freyre sur ses contacts avec les modernistes brésiliens à Paris, nous pouvons constater qu'il n'y avait pas de tensions critiques ou de réserves personnelles entre lui et les membres du mouvement moderniste brésilien. Cela vaut la peine de rappeler la note et l'importance qu'il donne à son premier contact avec Oswald de Andrade à Paris : « Ici se trouve aussi le très intelligent Oswald de Andrade » (Freyre, 2006, p. 177).

Le contact avec l'Expressionisme allemand

Après avoir assisté à une conférence de Fortunat Strowski à la Sorbonne qu'il a jugée organisée et correcte, « mais sans rien

d'extraordinaire » (Freyre, 2006, p. 138), hormis son intérêt pour le thème de la conférence : Littérature comparée – goût acquis à l'Université de Baylor, à l'époque où il était élève du professeur A. Joseph Armstrong, spécialiste de la poésie de Robert Browning et professeur de Littérature comparée (Freyre 1962, p. 250), l'ambiance de la Sorbonne lui a semblé être dominée par un « esprit de bureaucratie intellectuelle et d'exactitude universitaire qui l'uniformise presque entièrement » (Freyre 2006, p. 138). En septembre 1922, Gilberto Freyre et Vicente do Rego Monteiro ont embarqué dans un wagon de troisième classe, aux bancs durs en bois, et partent de Paris vers l'Allemagne (Larreta ; Giucci, 2007, p. 175). Malgré toute l'agitation politique qui secouait l'Allemagne, Freyre et Vicente se sont promenés à Berlin, Munich et Nuremberg, observant l'architecture et les musées d'anthropologie. Dans son journal, Freyre note son rêve de voir le jour où le Brésil aura son musée de l'Homme :

Quand aurons-nous, dans notre pays, un grand musée de l'Homme spécialisé dans la présentation systématique, didactique, scientifiquement orientée, de matériel anthropologique relatif à la population brésilienne - son physique, ses ethnies, sa culture [...] ses différentes expressions régionales ? (Freyre, 2006, p.139).

537

Durant sa visite en Allemagne – et plus particulièrement sa visite de la ville de Munich – Freyre est enchanté par les affiches publicitaires qu'il voit dans la rue, elles l'impressionnent par leur qualité artistique, graphique et par leur utilisation de la couleur :

Ici, en Allemagne, et surtout à Munich [...], j'ai été frappé par l'art de la publicité, de l'annonce commerciale, de la pancarte. Il est parmi les Allemands un art supérieur : ni en France ni en Angleterre, il n'existe quelque chose de semblable à ces véritables merveilles où des artistes admirables tirent des effets extraordinaires des rouges, des violets, des noirs, associés à d'autres couleurs (Freyre, 2006, p. 140).

La ville de Munich a impressionné Freyre non seulement par sa publicité de rue, mais aussi par la qualité de ses musées et par la place réservée à l'art moderne, en particulier à l'expressionnisme allemand qui se propageait dans les arts plastiques, le cinéma et le théâtre. Très excité par ce dont il était témoin, Freyre a écrit dans son journal : « Nietzsche a laissé une descendance. À l'heure actuelle, l'expressionnisme qui a révolutionné la peinture européenne est un mouvement allemand qui part de Munich. Il atteint le théâtre : j'ai déjà vu, ici et à Berlin, du théâtre expressionniste. J' ai frissonné avec les innovations » (Freyre, 2006, p.140). Le théâtre de Georg Kaiser touche la sensibilité de Freyre et de Vicente do Rego Monteiro :

Le caractère de rituel dramatique du théâtre expressionniste, sa capacité de condensation symbolique, la réduction de la distance entre le spectacle et le spectateur, qui modifie profondément la notion de public en recherchant le sens original du théâtre, ont un impact sur Freyre. La méconnaissance de la langue aigüise sa perception sur les aspects plastiques des œuvres : la symbolisation, le décor puissant des mises en scène qui relègue les textes au second plan, et plus spécialement le dialogue dramatique, dans lequel Kaiser s'est également distingué. Dans le dynamisme dramatique de Kaiser, Freyre a compris une nouvelle philosophie du drame. L'intention de Kaiser était d'obtenir un maximum de suggestions de beauté en un minimum de temps et avec le moins de détails réalistes. Il élimine le plus grand nombre d'événements possible et prétend incorporer le plus grand nombre de symboles [...]. À Munich, cette rencontre avec le théâtre expressionniste a été plus qu'un simple passe-temps. Freyre a participé intensément au spectacle et, en pénétrant dans ses émotions, il s'est senti transformé (Larreta ; Giucci, 2007, p. 177-178).

Après une visite rapide de la ville de Nuremberg, Freyre retourne à Berlin. Là, son journal recevra une fois de plus toute la mesure de son enthousiasme, déclenché par son contact avec l'expressionnisme allemand :

Les Contes de Hoffmann au théâtre. Présentation expressionniste. Magnifique présentation. Artistiquement magnifique, je veux dire. [...] Le Mouvement expressionniste maîtrise les nouvelles expressions des arts plastiques dans une Allemagne qui renaît largement soutenue dans ses vocations pour les arts plastiques et pour la musique : des vocations tellement importantes. [...] dans les arts plastiques et la musique elle commence déjà à se faire sentir, entrant par les yeux et les oreilles des étrangers moins enclins à croire qu'une nouvelle Allemagne revient participer à l'équilibre européen, sous de nouvelles formes. L'expressionnisme dans les arts plastiques est peut-être ce qu'il y a de plus expressif dans une nouvelle Europe : et le centre d'où il rayonne est l'Allemagne. C'est Berlin. C'est surtout Munich. Je n'ai vu aucun « isme⁶ » animé par la même vitalité à Paris. Dans le théâtre, cette rénovation s'affirme de façons multiples, y compris dans le décor, la présentation, le mélange d'art dramatique à la musique et au *ballet*. Dans la peinture et la sculpture, Munich est déjà le centre d'une révolution comme il n'y en a aucune autre semblable dans l'Europe actuelle. Principalement dans la peinture [...] (Freyre, 2006, p. 141).

539

L'enthousiasme du jeune Gilberto Freyre devant la scène culturelle qu'il rencontre dans la République de Weimar est frappant. L'enthousiasme du jeune écrivain due à son expérience allemande révèle au lecteur de son journal un autre Freyre, moins retenu, enivré par le contact avec l'expressionnisme. Cependant - même sous l'effet esthétique provoqué par l'expérience de plaisir de l'expressionnisme allemand - Freyre ne manque pas de saisir et de consigner l'atmosphère oppressive générée par la misère économique et la dégradation qu'il croit percevoir chez le peuple allemand :

[...] Il est impressionnant de voir dans les rues, autrefois de la plus considérable splendeur commerciale, de grands Allemands au physique majestueux ayant l'apparence de malnutris et, pour

6 NdT : les "ismes" étaient, à l'époque, tous les mouvements d'avant-garde tels que l'expressionnisme, le cubisme, le futurisme, le dadaïsme...

certains d'entre eux, de mendiants. J'en ai vu un avec les orteils qui sortaient de ses chaussures trouées. Pauvre Allemagne ! L'inflation atteint ici des extrêmes terribles. Il y a beaucoup de misère ostentatoire. Des Allemands avec des moustaches impériales, au port majestueux, « kaisériens⁷ » de caractère, mais, je le répète, ayant des chaussures abimées (foutues), trouées et des costumes rapiécés ou déjà déchirés (Freyre, 2006, p. 142-143).

Lisbonne : un plus grand contact avec les modernistes

Après sa visite en Allemagne, Freyre est passé rapidement par la Belgique pour se diriger ensuite vers Londres et, de là, revenir à Paris où il est resté jusqu'au mois de février 1923, moment où il est parti pour Lisbonne. Freyre y est arrivé le 19 février et ce serait la dernière ville qu'il visiterait en Europe avant son retour au Brésil. Au Portugal, ses contacts ont « inclus des écrivains traditionnels et d'autres davantage influencés par le credo moderniste, mais pas exactement les figures qui, historiquement, allaient se révéler par la suite comme les plus significatives. Il n'a pas rencontré Fernando Pessoa et son entourage (Larreta; Giucci, 2007, p. 209). Curieuse et étrange est l'absence de recommandation ou de contact de Freyre avec Pessoa, Almada Negreiros et Mário de Sá Carneiro, noms réunis par la revue *Orpheu*, sous l'influence du futurisme et de l'expressionnisme portugais.

Dans son journal, Freyre note l'existence d'un contact plus intense « avec les « modernistes » brésiliens de São Paulo » (Freyre, 2006, p.183). Freyre place les modernistes entre guillemets, exprimant clairement une réserve intellectuelle ou prenant une sorte de précaution envers l'utilisation affirmative et positive de l'adjectif. Dans la même note, l'écrivain a souligné la convivialité avec les Brésiliens modernistes rencontrés à Paris et leur recherche d'influences culturelles et esthétiques : À Paris, j'ai beaucoup été avec Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral, Brecheret, tous dans une

⁷ NdT : de « kaiser » : empereur germanique.

phase d'assimilation des avant-gardes européennes pour pouvoir les emporter au Brésil.

Cherchant à mieux savoir ce qui était en train de se passer au Brésil en termes de modernisation de la littérature, il se consacre à la lecture des œuvres modernistes sans pour autant renoncer à ajouter des guillemets à l'adjectif, sauf pour l'écrivain Graça Aranha :

Ici, je lis de la littérature « moderniste », déjà apparue au Brésil. J'ai besoin de connaître le Brésil depuis l'intérieur. J'ai des nouvelles d'explosions « modernistes » à Rio et à São Paulo. Le Graça Aranha moderniste n'est pas encore allégé mais très imprégné, dans son « esprit moderne », de ce goût pour l'éloquence qui - à en juger par la photographie : je ne connais ni Rio ni São Paulo - a du succès au Théâtre Municipal de Rio de Janeiro, dans celui de São Paulo, au Palais Monroe, au Monument de Floriano⁸. Un peu de rococo ne nuit pas - au contraire ! - dans les arts ou les expressions culturelles brésiliens : nous sommes baroques presque par nature et par vocation. Mais nous libérer des excès de rococo paraissant surgir de manière bizarre chez les « modernistes » actuels ne peut nous faire que du bien. Chez certains d'entre eux doit-on dire. L'exemple de Vicente [do Rego Monteiro] est parfait. Et, selon mes suppositions, sans équivalent pour l'instant en architecture ou en littérature, alors qu'en musique il commence à y en avoir un, d'avant-garde je suppose (Freyre, 2007, p. 183).

541

La tension entre Freyre et le modernisme brésilien, que nous pouvons détecter dans son annotation, a continué au fil des années, principalement à partir de la proposition régionaliste qu'il a lancée.

Les bons modernistes de Rio et de São Paulo

En mars 1923 le navire *Flandria* a ramené - dans sa seconde classe - Gilberto Freyre au Brésil. Il n'est pas retourné à Recife comme :

⁸ Monument en l'honneur du maréchal Floriano Peixoto, deuxième président du Brésil.

[...] le héraut du progrès et de la civilisation mécanique mais plutôt comme un critique dont le crédit vient d'une connaissance directe de la modernité. [...] en Europe il a ouvert les yeux sur les rebelles et les esthètes qui s'affrontaient à la démocratie et aux conquêtes matérielles de la nouvelle civilisation bourgeoise ou se montraient indifférents à leur égard. [...] Dans la rencontre avec le culte du nouveau, beaucoup de ses préférences vont vers l'ancien ou le mystérieux : églises, rues ombragées, écrivains mystiques, histoires d'apparitions. Davantage en faveur de la lenteur provinciale et de l'ombre des bananeraies que des rapides et impétueuses avancées techniques. Il choisit ses amitiés entre les modernistes et les conservateurs et est agacé par les manières bruyantes des plus modernes. Cependant, nombre de ses attitudes vont curieusement se révéler être, en perspective, des aspects contradictoires de la formation d'un intellectuel brésilien résolument impliqué dans les conflits de la modernité et la recherche d'une voie singulière de modernisation (Larreta; Giucci, 2007, p. 214-215).

542 Au cours de l'année 1923, Freyre était dans sa période de réadaptation au pays. Et dans son journal, il a noté qu'il était en pleine phase *d'enchantement du désenchantement*⁹, référence à ses lectures de l'écrivain et historien français Renan. Pendant sa période de réadaptation, il lisait en français les poètes français de sa préférence : Baudelaire, Rimbaud, Laforgue et Verlaine. Freyre a justifié ses choix en écrivant ce qui suit : « Ils correspondent [...] à mon *mood* actuel » (Freyre, 2006, p. 190). Tout en bénissant la distance des modernistes – d'ici et de là – ne provoquant que bruit, scandale et sensation, il a noté dans son journal qu'il jugeait important d'être attentif à ce qui était promis par les « bons modernistes de Rio et de São Paulo qui, ne faisant pas du « modernisme » une secte, commencent à écrire la langue portugaise et à traiter des sujets - y

9 En français dans le texte.

compris les anciens ou ceux de toujours - avec une nouvelle attitude ou en leur donnant une nouvelle saveur » (Freyre, 2006, p. 191).

La liste des intellectuels modernistes publiée par Freyre dans son journal porte les noms de Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Drummond, Emilio Moura, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Hollanda, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Andrade Murici et Agripino Grieco. Certains sont déjà connus de lui depuis l'Europe, d'autres lui ont été présentés par son ami José Lins do Rego (Freyre, 2006, p. 191). Dans ce groupe de modernistes Freyre voyait deux possibilités, l'une d'espoir et l'autre d'appréhension vis-à-vis des transformations qu'elles pourraient imposer à la langue portugaise littéraire :

Avec eux, la langue portugaise se libère peut-être de cet artifice vernaculaire qui fait de certains puristes des caricatures d'eux-mêmes. Je parie qu'il existe un danger : l'artifice des « anti-puristes » par « modernisme » sectaire. Un modernisme si factice que leurs voix résonnent toujours carnavalesques en moi (Freyre, 2006, p. 191).

543

Au terme de sa note critique, Freyre exprime clairement son mécontentement face à certaines des options esthétiques de Mário de Andrade, qu'il appelle les « andradices » de Mário, bien qu'il aime le poème « Nocturne de Belo Horizonte ». Les « andradices » modernistes qu'il préfère sont de l'autre Andrade, Oswald de Andrade :

Je n'arrive pas à m'enthousiasmer pour certaines des « andradices » de Mário. Je préfère les « andradices modernistes » de l'autre Andrade, même si « Nocturne de Belo Horizonte » - de Mário - me semble être un beau poème dans une nouvelle langue portugaise (Freyre, 2006, p. 191).

La note de Freyre se termine de manière quelque peu mélancolique, en faisant référence à l'écrivain Graça Aranha : « Graça, c'est une fin de vie littéraire extrêmement triste que la vôtre. Cependant, votre *Canaã* est un livre qui supporte la lecture critique. Je l'ai relu

un de ces jours et je suis allé jusqu'au bout, intéressé sinon par le « roman », par l'écrivain : dans sa phrase et dans ses idées » (Freyre, 2006, p. 191).

La relation établie par Gilberto Freyre avec le modernisme et les modernistes a toujours été une relation de respect et d'intérêt, même dans les moments où il donnait ses « dérapages conservateurs » - comme dans les cas des *Flappers* et de ses opinions sur l'émancipation des femmes par le vote. « En 1962, Freyre a repris ses réflexions sur le modernisme avec l'article « Modernité et modernisme dans les arts » publié dans son œuvre *Vie, forme et couleur* » (Lima, 2019, p. 300). Dans cet essai, Freyre cherche à concilier la valeur de l'intellectuel brésilien en valorisant les habitants de Bahia, du Pernambouc, de São Paulo et du Minas Gerais¹⁰. Freyre - diplomatiquement - loue les valeurs intellectuelles du Nord et du Sud. Et il réaffirme son admiration pour le Oswald de Andrade moderniste qu'il a rencontré à Paris en 1922. Pour Freyre, Oswald de Andrade est devenu un admirable maître de la modernité avec l'ouvrage « Anthropophagie », exempt
544 de sectes, « incessamment moderne », marchant résolument vers l'avenir (Freyre, 1962, p. 95). Cependant, les tensions à l'égard du modernisme de Mário de Andrade persistaient.

Les divergences existant entre ses opinions dans ses articles publiés dans le *Diário de Pernambuco* et ses notes sur les mêmes sujets écrites dans son journal intime demandent une lecture plus attentive et critique car elles indiquent l'existence de deux Gilberto Freyre : l'un lié - à distance - à une société lettrée provinciale, et l'autre complètement immergé dans les processus de modernisation de la connaissance universitaire expérimentés à l'Université de Columbia ; immergé aussi dans les transformations imposées par le comportement social urbain et moderne de villes telles que New York, Paris, Berlin, Munich, Londres et Lisbonne, vécues dans les

¹⁰ NdT : quatre États fédérés du Brésil.

années 1920. Modernisation aussi liée aux changements apportés par l'art, l'architecture moderne, la musique, la nouvelle littérature et la nouvelle mode des vêtements masculins et féminins adoptant des lignes droites - épurées, sans les délires du rococo, comme dirait Freyre lui-même.

Toutes ces perceptions sont notées dans le journal de Freyre d'une manière semblant indiquer les thèmes qu'il doit étudier et développer dans un futur proche. En fait, son journal ressemble plus à un carnet de terrain rempli d'idées à travailler. À partir de ce constat sur les caractéristiques des notes rédigées dans son journal intime, il ne faut pas oublier l'influence de l'anthropologue Franz Boas - pionnier de l'anthropologie moderne et son professeur à l'Université de Columbia - sur le jeune Gilberto Freyre.

Traduction du portugais du Brésil : Patrick Louis

Révision du texte traduit : Magali de Vitry d'Avaucourt

545

RÉFÉRENCES

AGÊNCIA BRASIL. Semana de Arte Moderna é considerada marco, mas não iniciou movimento. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2022-02/semana-de-arte-moderna-e-considerada-marco-mas-nao-iniciou-movimento>. Acesso em 28 de jul. de 2022.

ENCICLOPAEDIA BRITANNICA. **New poetry**. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/American-literature/The-new-poetry>. Acesso em 26 de jul. 2022.

FREYRE, Gilberto. A história de civilização do sr. Oliveira Lima. In **Revista do Brasil**, 1922, ano VII, v XX, n 80. Disponível em: <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26305>. Acesso em 17 de Jul. de 2022. Pág. 369-370.

_____. **Tempo de aprendiz**: artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor (1918-1926). São Paulo: Global Editora, 2016.

_____. **Bahia de todos os santos e quase todos os pecados.** 1ª edição. São Paulo: Global Editora, 2018.

_____. **Tempo morto e outros tempos:** trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade. 2ª edição revista. São Paulo: Global Editora, 2006.

_____. **Além do apenas moderno.** 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

_____. **Vida, forma e cor.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora, 1962.

LARRETA, Enrique Rodriguez; GIUCCI, Guillermo. **Gilberto Freyre:** uma biografia cultural: a formação de um intelectual brasileiro: 1900-1936. Tradução Josely Vianna Baptista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

LIMA, Rogério. Gilberto Freyre e as ressonâncias intelectuais, estéticas e sociais do futurismo no Brasil. *In* GORE, Barbara (Cura) **Futurismo Futurismos.** Roma: Aracne Editrice, 2019, pp. 287-302. LABRA, Collana LusoAfroBrasiliiana.

RILKE, Rainer Maria. **Auguste Rodin.** New York: Dover Publication, 2006. Kindle edition.

Modernisme, tradition, transgression et résistance : Mário de Andrade et son projet de « brésilianisation¹ »

Sheila Praxedes Pereira Campos²

Tu perds le nord principalement parce que dans un pays d'inculture et de confusionnisme social comme celui où nous vivons, tous les intellectuels perdent le nord.

(Mário de Andrade dans une lettre à Enrico Bianco, 11 juin 1942)

Un peu plus de 20 ans après la Semaine d'Art Moderne³, dans une lettre emblématique adressée au peintre Enrico Bianco, le « cher B. », Mário réfléchit sur l'Art, questionnant sa fonction de « servir », absente de l'évaluation effectuée par l'écrivain moderniste lors de l'exposition du jeune peintre. Mário considère que le jeune B. fait preuve d'une « grande insensibilité » en ne s'intéressant qu'aux problèmes esthétiques de l'art et en laissant de côté la réflexion sur le contexte dans lequel il vivait, « sans chercher à appréhender les vents qui soufflent ».

547

1 Le terme utilisé par l'auteure est « Abrasileiramento », fait de devenir brésilien(ne)

2 Maître de conférences à l'Université Fédérale de Roraima, Brésil. Docteure en Études de Littérature, diplômée de l'Université Fédérale Fluminense

3 La Semaine d'Art Moderne ou « Semaine 22 » (“Semana 22”) est une manifestation artistique, dans les domaines de la poésie et de la littérature, de la peinture, de la sculpture et de la musique, organisée du 13 au 17 février 1922 au Théâtre municipal de São Paulo. Cet événement est considéré comme fondateur et représentatif, au Brésil, de l'émergence dans les années 1920 du modernisme brésilien.

C'est dans le conseil donné par Mário que nous trouvons la définition de l'Art faisant référence à un Mário qui, plus mûr, voit dans le faire artistique la clé pour refléter le « drame humain » :

Écoute bien, B. : je n'exige pas que tu fasses un art combatif. Et encore moins que tu ailles poser une bombe sous Hitler ou de qui tu veux. À vrai dire, il n'existe pas d'art combatif. Mais s'il n'existe pas un « art combatif », tout art est essentiellement combatif par définition. (Andrade, 1995, p. 12)

L'art combatif défendu par Mário dans son conseil à Bianco établit une distinction entre la personnalité esthétique et la personnalité artistique, cette dernière prenant en compte l'esprit de l'artiste. Pour cette personnalité artistique, il est nécessaire de « toujours faire le choix de problématiser un sujet », selon le conseil de Mário : « Aime tes sujets, B., que ce soit une fleur, que ce soit un coin de rue anonyme. Aime tes sujets et essaie de donner d'eux ta définition, ton intuition déterminante, ta nouvelle synthèse, ta transposition, que ce soit pour une critique de la vie telle qu'elle est ou pour un idéal de vie meilleure. (Andrade, 1995, p. 19).

548

Dans la lettre de 1942, le conseil donné par l'écrivain de São Paulo au jeune peintre est, comme il l'écrit, « une expérience très douloureuse d'ami » (1995, p. 19). Fruit de l'expérience du Mário de 1942, ce conseil indique la recherche, depuis sa jeunesse, d'un art combatif.

Dans cet essai, je fais référence à certaines facettes du Mário après l'effervescence de la Semaine d'Art Moderne, qui voit dans les aspects de la culture populaire l'embryon de son projet de « penser » le Brésil – un projet qui a trouvé un écho dans son travail par une espèce de « brésilianisation » du Brésil. C'est cet artiste, dans ses relations avec ses pairs et ses découvertes qui l'amènent de *Pauliceia Desvairada* à *Macunaíma*⁴, sur lequel j'attire l'attention dans cet

4 Deux œuvres importantes de Mário de Andrade, inscrites dans le mouvement moderniste naissant du Brésil, la première publiée la même année

essai⁵, à l'occasion du centenaire, dans le but de susciter quelques réflexions sur le Mário de 1922 et sur le Mário de 1942 faisant partie des discussions réalisées par le Modernisme dans la culture brésilienne 100 ans plus tard.

Pour commencer, je fais référence à l'essai extrait de la conférence commémorant le 20^{ème} anniversaire de la Semaine d'Art Moderne, le 30 mai 1942, réalisée dans la salle de conférences de la bibliothèque du Ministère des Affaires Étrangères du Brésil, à Rio de Janeiro. Prononcée quelques jours avant la lettre citée au début de ce texte, l'intervention, intitulée « Le mouvement moderniste », a intégré le volume *Aspects de la littérature brésilienne*, publié la première fois en 1943, deux ans avant le décès de Mário.

Je souligne un extrait de cette conférence éclairant les débats ici initiés. Il est long mais sa lecture est recommandée :

[...]. J'avais passé cette année 1920 sans faire plus de poésie. J'avais des cahiers et des cahiers de choses parnassiennes et quelques-unes symbolistes, mais tout cela avait fini par me déplaire. [...], j'ai immédiatement pensé à faire un livre de poésie « moderne », en vers libres, sur ma ville. J'ai essayé, il n'est rien venu qui m'intéressait. J'ai essayé davantage, et rien. Les mois passaient dans l'angoisse, dans un manque féroce. La poésie se serait-elle tarie en moi ? Et je me réveillais nerveux. Je ne sais pas ce qui m'est arrivé...Je suis arrivé au secrétariat, j'ai ouvert un cahier, j'ai écrit le titre auquel je n'avais jamais pensé, Paulicéia Desvairada. L'explosion était arrivée après presque une année d'angoisses interrogatives. Entre les examens, les regrets, les dettes, les querelles, en quelques jours un texte cru était jeté sur le papier, deux fois plus important peut-être que ce que le travail d'art demande pour faire un livre. Plus tard, j'allais systématiser ce processus de séparation nette entre l'état de poésie

549

que la Semaine d'Art Moderne – 1922 – et l'autre en 1928.

5 Les discussions proviennent aussi d'un texte dont je suis l'auteure, publié dans la Revue Brésilienne de Littérature Comparée et disponible sur Internet : : <https://www.scielo.br/j/rbcl/a/7KfWpCdfYbGZymHQxxWrtJm/?lang=pt#>

et l'état d'art, pour la composition de mes poèmes « dirigés », les légendes, par exemple, la « brésilianisation » linguistique de combat. Une fois le thème choisi, à travers les excitations psychologiques connues, préparer l'avènement de l'état de poésie. Si celui-ci arrive (combien de fois n'est-il pas arrivé...), écrire sans contrainte d'aucune espèce, tout ce qui arrive jusqu'à ma main – la « sincérité » de l'individu. Et seulement après, au calme, le travail pénible et lent de l'art – la « sincérité » de l'œuvre d'art, collective et fonctionnelle, mille fois plus importante que moi... Qui a eu l'idée de la Semaine ? Moi, je ne sais pas qui c'est, mais je peux garantir que ce ne fut pas moi. Le plus important était de décider et de pouvoir réaliser l'idée. (Andrade, 1964, p.234)

C'est ainsi que Mário débute le récit de sa version de la Semaine d'Art Moderne et de la façon dont il a initié sa *Paulicéia Desvairada*. Pour lui, l'activité littéraire est le résultat de la rencontre entre l'inspiration et la technique, délibérément orchestrée – la dénommée « possession préparée », comme il le dit et l'explique à Henriqueta Lisboa, dans une lettre datée du 30 janvier 1942, avouant qu'« elle provoquait l'état de poésie » (Souza, 2010, p. 187).

550

Cet état de « possession volontaire » proposé par Mário indique tout le processus de construction de son œuvre, comme le montrent les archives de ses recherches et surtout sa correspondance, véritable laboratoire de création. Dans une lettre à Manuel Bandeira, il dénomme aussi ce processus de « Penséaction⁶ », selon les correspondances, qui serait une espèce de penser et agir, actions qui, ensemble, donneraient une systématisation de ses écrits, expliquée, pour ainsi dire, par la grande quantité de notes écrites de sa main dans les livres de sa bibliothèque, par les fiches et annotations, par la collection de ses recherches et objets (comme ceux qui font partie du fonds des archives de l'IEB⁷ ou de la Mission de Recherches

6 En portugais : « Pensanteação » qui serait « Pensée et action », ou « Penséaction »

7 Institut d'Études Brésiliennes – Université de São Paulo

Folkloriques, au Centre Culturel São Paulo ou de la Maison Mário de Andrade, la fameuse maison de la rue Lopes Chaves) et, plus encore, par sa gigantesque correspondance.

Les études de ces documents laissés par Mário révèlent un artiste soucieux de « penser » le Brésil au-delà du lu et du vu en termes d'art brésilien et d'expression de notre culture. Je fais ici référence aux études entreprises par la professeure Telê Ancona Lopez, qui, sous la tutelle initiale du professeur Antonio Candido, a commencé le travail gigantesque qui a augmenté considérablement la richesse critique « marioandradienne » à partir de la bibliothèque privée de Mário et des lettres, cartes postales, notes et documents qu'il a laissés et qui se trouvent aujourd'hui en bonne partie à l'IEB-USP.

« Épistolomaniaque⁸ », comme il se déclare, il savait qu'il produisait des lettres-documents, que sa correspondance était un dialogue-artistique, comme il l'écrit à Drummond en 1925 : « Si j'avais le temps d'écrire des lettres comme on le fait en France, des lettres publiées par mes amis après ma mort, je devrais t'en envoyer une sur ce que je suis, ce que je fais et ce que je pense maintenant ». Cela montre que bien que la lecture de ses lettres ne puisse se faire de manière isolée, en sus des caractéristiques propres au genre, les lettres de Mário dépassent la fonction communicative et montrent l'écrivain de São Paulo lecteur de lui-même, dont les lettres montrent également l'histoire de son processus créatif. Le Mário démiurge savait d'ailleurs que son épistolographie servirait de source pour la compréhension du mouvement moderniste, comme il l'écrit en 1944 dans l'essai « Faire l'Histoire », et il savait que les lettres et les informations des journaux de l'époque seraient capables de « prouver la vérité ».

C'est dans l'important échange de correspondance avec son ami Bandeira, par exemple, qu'il déclare et assume ses idées

8 En portugais : « Epistolomaníaco »

dans une lettre datée du 7 novembre 1924 : « Je suis brésilien. Je n'ai aucune envie de rester. Ce que je veux, c'est vivre mon destin, être le carillonneur du moment. Toute mon œuvre résonne ainsi : Brésiliens, l'heure est arrivée de réaliser le Brésil. ». (Moraes, 2001, p. 146). Projet largement discuté entre les deux amis, dans une correspondance datée du 6 août 1931, la critique faite par Bandeira souligne le caractère « désocialisant » de la proposition de langue brésilienne de son ami :

[...] ta noble tentative de langue brésilienne, faite dans la pensée de nous unir davantage, nous les brésiliens, idée donc très socialisante, s'est affirmée « désocialisante » : la plupart des gens simples qui te lisent éprouvent des difficultés à te comprendre. Quand tu écris « sube » et « intaliano »⁹, personne ne ressent ton désir de communion ou ton dévouement mais ta personnalité bruyante et tyrannique voulant imposer dans la langue littéraire écrite des formes du langage populaire ou cultivé parlé qui font plaisir à ta sensibilité de grand écrivain. (Moraes, 2001, p. 516)

552

Le paradoxe identifié par Bandeira montre des aspects importants concernant non seulement « l'idée socialisante » de Mário, mais aussi l'accueil de son œuvre par des critiques et des lecteurs incapables de comprendre la « noble tentative d'unir davantage les Brésiliens », le « désir de communion » ou le caractère sacrificiel du projet de l'écrivain de São Paulo. La critique de Bandeira, en ce sens, en dit beaucoup du Mário qui, des années plus tard, évalue son œuvre sans l'énergie ni les projets de sacrifice, tandis qu'il réaffirme son travail en faveur d'un art combatif tourné vers les choses de son temps et de son peuple.

C'est aussi avec l'ami de Minas Gerais¹⁰ Carlos Drummond de Andrade qu'il a quelques discussions sur le rôle de l'art. Dans une lettre envoyée par Drummond à Mário, le 22/11/1924, Drum-

⁹ Écriture des formes orales de « soube » et « Italiano »

¹⁰ L'un des 26 États fédérés du Brésil

mond se définit ainsi : « Je ne suis pas encore assez brésilien. Mais parfois je me demande si cela vaut la peine de l'être [...] Le Brésil n'a pas d'atmosphère intellectuelle ; il n'a pas de littérature ; il n'a pas d'art ; il n'a que quelques politiciens bons à rien et raisonnablement imbéciles et louches » (Santiago, 2002, p. 56). La réponse que Mário donne au jeune poète de Minas Gerais est qu'il faut « brésilianiser le Brésil », et pour ce processus de « brésilianisation », Mário réfléchit avec Drummond sur l'idée d'imitation, car il semble comprendre l'imitation comme une « copie » du passé. Dans une lettre du 30 décembre 1924, le poète de Minas Gerais répond :

Maintenant, je suis tout à fait d'accord avec toi : « Il faut « déprimitiver¹¹ » le pays, accentuer la tradition, la prolonger, l'agrandir ». Là, chacun aidera dans la mesure de ses forces ; comme il le pourra et surtout comme il le voudra. Enfin la liberté ! Elle est une conquête de vous, modernistes de São Paulo et Rio. Ne la laissez pas se perdre. Cela valait-il la peine de faire une révolution littéraire pour arriver à un tel résultat ? Vaincre la routine, le préjugé, l'imitation, le sens commun, les universités de lettres qui fleurissent dans et en-dehors de nous – pour, après, terminer avec les mêmes idées qu'un João do Norte¹², par exemple. (Santiago, 2002, p. 80)

553

L'ami de São Paulo répond que c'est seulement une fois vaincue l'imitation (grâce aux conquêtes des modernistes du sud-est) que la liberté de création et l'originalité seraient atteintes, « déprimitivant » le pays au moyen de sa « brésilianisation » dans un vaste et précis processus de transgression. C'est donc à ce travail de « brésilianisation », de « pensée-agir » que se lance Mário, et bien que les idées de sentir et de penser le Brésil n'aient pas toujours marché côte à côte, l'auteur de Macunaíma cherche à prouver

11 En portugais : « Desprimitivar », dans le sens de « rendre moins primitif »

12 Carlos Drummond de Andrade veut certainement dire « comme n'importe quel citoyen du Nord du Brésil »

que l'imagination, unie à la pensée et à la création artistique, sont capables d'apaiser la « maladie de Nabuco¹³ ».

À la suite de l'échange de lettres avec Drummond, Mário utilise l'expression « la maladie de Nabuco » pour se référer à l'admiration des intellectuels brésiliens envers la culture européenne, dont les idées conçues en France et en Angleterre ont exercé une forte influence sur Joaquim Nabuco. Pour Mário, c'est ce mal qui provoque la séparation entre le sentiment et l'imagination intellectuelle des Brésiliens. En pointant du doigt « l'antipatriotisme » du jeune Drummond de 22 ans, Mário commence à élaborer des maximes nationalistes qui servent de support intellectuel aux jeunes brésiliens instruits et prétendument artistes dans une nation qui souffrait de déni culturel et nourrissait une profonde admiration pour l'Europe.

Cet « antipatriotisme » existant aussi chez d'autres ne peut être inversé que par une profonde réévaluation de la pluralité ethnique.

554 À ce stade, le *second class citizen* brésilien (en particulier l'indigène et l'ancien esclave) devient un élément clé pour la compréhension de la réelle « orientation brésilienne » en raison de la neutralisation de notre complexe d'infériorité par rapport à l'Europe. Avec *Macunaíma*, publié en 1928, les frontières entre le populaire et l'érudit s'estompent, laissant place à un mélange qui serait l'âme propre du Brésilien et dont l'élaboration avait déjà commencé à être esquissée (avec des « excès » et des « défauts esthétiques ») dans les *Contos de Belazarte* qui ne verraient le jour qu'en 1934.

Et je me souviens ici d'une provocation de Mário s'autodéclarant « militant de la forêt-vierge¹⁴ » à Tarsila dans une lettre datée du

13 Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo (1849 – 1910) était un homme politique brésilien, diplomate, historien, juriste, journaliste et l'un des fondateurs de l'Académie brésilienne des lettres. Il fut l'un des grands diplomates de l'Empire, grand admirateur de la culture européenne, engagé aux côtés de l'abolitionnisme.

14 En portugais : « Mata-virginista », en référence à « Mata virgem » : forêt vierge

15 novembre 1923 : « Abandonne Paris ! Viens dans la forêt vierge, où il n'y a pas d'art nègre, où il n'y a pas non plus de gentils ruisseaux... » (Amaral, 2001, p. 79). Il affirme également à Tarsila : « Moi, pour ma part, je suis en train « de brésilianiser » entièrement la langue dans laquelle j'écris » (Amaral, 2001, p. 89). La mise en demeure qu'il fait à Drummond montre également sa position à l'égard de ce Brésil si complexe, où tout est encore le fruit de l'influence.

Mais, en fin de compte, « tout est influence en ce monde », comme il l'écrit pour tranquilliser le poète de Minas Gerais dans une lettre de novembre 1924 :

En dernière analyse, tout est influence dans ce monde. Tout au plus faut-il distinguer ce qui est une influence de ce qui est une révélation de nous-même. Très souvent, un livre nous révèle un côté de nous-même encore inconnu. Le livre ne fait qu'accélérer l'appropriation de ce que nous sommes. Fuis les processus très personnels d'extériorisation des autres. Ne fuis jamais des influences spirituelles. (Santiago, 2002, p. 116)

Ce conseil est donné par Mário à Drummond après que celui-ci lui a confié qu'il souffrait de l'angoisse de l'influence, en particulier la française (cette dénommée maladie de Nabuco). Cette idée de l'influence sur tout et sur tous signifie « qu'il y aurait alors une dissémination généralisée des appropriations, des échanges et des transferts littéraires dans les systèmes culturels, qui serait loin de s'éteindre au niveau d'une relation entre deux poètes », comme le souligne le professeur Jobim (2017, p. 220). 555

Ainsi, le champ d'appropriations, d'échanges et de transferts est issu d'un processus d'influence bien conçu et chemine vers la compréhension de la manière dont le projet du « parler brésilien » de Mário de Andrade se met effectivement au service d'une nouvelle esthétique. Dans une certaine mesure, Mário met en œuvre la transformation de ce parler en artifice/artefact littéraire, bien au-delà de ce qui était prévu dans son programme moderniste et le

porte au niveau de la langue écrite, et donc, cultivée, comme c' était l' objectif dans *Macunaíma*.

L' aventure dans laquelle je me suis embarqué est quelque chose de sérieux, déjà bien pensé et repensé. Je ne cultive pas d' exotismes et de curiosités sur le langage des campagnes. Non. Il est possible que pour l' instant je me trompe beaucoup et que je perde en fermeté, en clarté et en rapidité d' expression. Tout cela est naturel. Je suis dans un pays nouveau et dans l' obscurité complète d' une nuit. Je ne suis pas en train de faire du régionalisme. Il s' agit d' une stylisation savante de la langue populaire de la campagne comme de la ville, du passé et du présent. C' est un gigantesque travail qui se trouve devant moi. Il se peut que je me trompe mais que la fin soit juste, ou pour le moins, justifiable et vous pouvez être sûr que c' est sérieux. (Andrade, 2015b, p. 45)

556 Mário indique que « le travail gigantesque » de recherche de « la stylisation savante de la langue populaire » bien qu' il s' avère être une aventure, est pensé et résulte d' un processus élaboré de « possession préparée ». Dans *Macunaíma*, par sa tentative de « brésilianiser » la langue, il a cherché à respecter l' intégrité prosodique de chacune des légendes et des contes recueillis dans le vaste répertoire brésilien sans perdre de vue sa réelle intention de formater sa compréhension de l' art brésilien et d' offrir une place de choix à la tradition/culture populaire.

Ces soucis, d' une certaine manière, sont apparus chez le Mário de 1917, visiteur de l' exposition Malfatti, lecteur du malencontreux article de Lobato, qui lui a refusé la publication de son *Paulicéia Desvairada*, mais qui, malgré cela, dans son bilan de 1940, déclare de 1940, il déclare : « Rien ne m' empêche de garder pour M. Monteiro Lobato une immense affection. Il a su surmonter mes ressentiments et a publié la « Préface excellente¹⁵ » (Andrade, 1993, p. 197).

15 En portugais, le titre de l' est : « Prefácio interessantíssimo », véritable manifeste-programme du Modernisme brésilien rédigé par Mário de Andrade

C'est ce même Mário préoccupé qui explique sa façon de faire et sa manière de penser dans la Préface : « Durant de nombreuses années, je me suis cherché moi-même. Je me suis trouvé. Maintenant, ne venez pas me dire que je suis à la recherche de l'originalité, car j'ai déjà découvert où elle était, elle m'appartient, elle est à moi » (Andrade, 1982, p. 33). La transgression effectuée dans les vers de Paulicéia, est aussi réévaluée, se reflétant dans le poème XXIII de Losango Cáqui :

Mon Dieu, pardonne-moi !
 Je crois bien que j'aime les hommes par amour des hommes !
 Je n'écrirais plus « Ode au bourgeois »
 Ni beaucoup d'autres vers de « Pauliceia Desvairada ».
 (Andrade, 1982, p. 97)

Ce regret (frustration ou échec, comme lui-même le spécifique), dû à son intérêt envers le Brésil et le Brésilien, revient pratiquement dans toute l'œuvre de l'écrivain. Dans l'essai provenant de la conférence commémorative du 20^{ème} anniversaire de la Semaine d'Art Moderne, précédemment cité, il avoue :

557

Je n'ai pas la moindre retenue d'affirmer que toute mon œuvre représente un dévouement heureux aux problèmes de mon temps et de mon pays. J'ai aidé des choses, fabriqué des choses, fait des choses, beaucoup de choses ! Et pourtant, il me reste maintenant le jugement que j'ai fait très peu, parce que tout ce que j'ai fait provenait d'une vaste illusion. Et moi qui me suis toujours pensé, je me suis vraiment pensé, solidement baigné d'amour humain, j'en arrive à la conviction, à la fin de ma vie, que j'ai manqué d'humanité. Mon « aristocratie » m'a puni. Mes intentions m'ont trompé. (Andrade, 1964, p. 252)

A propos de cette conférence, dans son article « Le mouvement moderniste, en tant que souvenirs de Mário de Andrade », publié dans la *revue de l'Institut Brésilien* en 2012, le professeur José Luis Jobim explique que, 20 ans plus tard, sans la ferveur enthousiaste

de la jeunesse, Mário évalue le mouvement moderniste sous l'angle des mécanismes d'échanges et de transferts littéraires et culturels, anticipant d'une certaine manière les futures théorisations de ces échanges. Selon Jobim (2012, p. 22), Mário « considère qu'il y a eu, oui, une importation européenne, mais que cette importation est ensuite passée par le filtre des intérêts des modernistes de São Paulo et du travail qu'ils développaient déjà sur le régionalisme et l'art national ».

Ce travail, Mário l'avait déjà développé en répondant à l'appel qu'il avait lui-même fait pour réaliser/penser/sentir le Brésil. Et pour cela, il exploite des éléments de la culture nationale (étant même accusé de plagiat), en utilisant principalement la ressource du « j'ai entendu dire » des interlocuteurs, comme Câmara Cascudo et Pio Lourenço, auprès desquels il cherche du matériel folklorique pour sa recherche. Cette exploitation, comprise par certains comme plagiat, l'amène à déclarer à Oneyda Alvarenga :

558

Et maintenant vient le plus important et le plus dangereux de cette lettre. Je ne suis pas du tout contre le plagiat envers les travaux de toute nature, et j'ai beaucoup plagié. J'ai volé des idées artistiques, des procédés littéraires et des pensées critiques. Peut-être suis-je en train d'exagérer un peu maintenant, mais la vérité générale est que je ne suis pas contre le plagiat. Le plagiat a d'excellentes qualités : il nous enrichit, il élimine l'excès de citations d'un exposé intellectuel, il permet que nous améliorions les bonnes idées d'autrui éventuellement mal exprimées etc. etc. Cependant, le plagiat doit être conscient, car seule la conscience du vol permet d'arriver à l'amélioration de la chose volée et facilite le déguisement artistique intelligent du vol. D'ailleurs je dis les vilains mots « vol » et « voler », alors qu'il ne s'agit que d'une appropriation de quelque chose de publié, c'est-à-dire rendu public, qui nous appartient à tous. (Andrade ; Alvarenga, 1983, p. 171)

Le plagiat conscient, en ce sens, a sa raison d'être par les appropriations utilisées pour améliorer les « bonnes idées d'autrui »

qui aident à comprendre le Brésil et sa diversité. Cet intérêt envers le folklore et la langue en tant qu'éléments capables d'unir un pays aussi vaste géographiquement justifie le *Macunaíma* de 1928, inspiré par la lecture de *Vom Roroima zum Orinoco*, de l'ethnographe allemand Theodor Koch-Grünberg, qui trouve dans le récit des indigènes Arekuná Akúli et Taulipang Mayuluaípu la raison du « plaisir » de Mário et le top-départ de l'écriture de l'histoire du héros sans personnalité qui serait, selon lui, le « symptôme du brésilien » : « Le Brésilien n'a pas de personnalité car il ne possède ni civilisation propre ni conscience traditionnelle. » (Andrade, 2015a, p. 191- préfacio de *Macunaíma*).

En ce sens, l'absence de civilisation et de conscience, pour l'écrivain de São Paulo, faisait référence au manque de culture nationale et au retard économique et social par rapport aux autres pays développés. De même, l'appel pour « réaliser le Brésil » était nécessaire et urgent compte tenu de la méconnaissance que le Brésilien avait (et a) de son propre pays et des éléments qui composaient notre histoire. Il incombait à l'artiste/intellectuel de provoquer la réflexion et de rapprocher le peuple, plus particulièrement le citoyen de seconde classe, du vrai Brésil.

559

L'intérêt de l'écrivain envers son pays (comme le montre sa correspondance) débouche sur la pluralité linguistique que *Macunaíma* représente (La « Lettre pour les Icamiabas¹⁶ » est un exemple de cela, en sus des parlers brésiliens) et dont la langue/le langage montre les innombrables Brésils qui vont de Uraricoera à Ursa Maior et vice-versa, (ré)actualisant Mário et son *Macunaíma*, encore et toujours, comme le montrent les variétés de textes et de textualités, non seulement autour de son héros sans personnalité mais aussi de

16 La légende dit que les Icamiabas étaient des femmes grandes, musclées, à la peau claire, aux cheveux longs et noirs qui ont été rencontrées lorsque des expéditionnaires espagnols sont arrivés en 1542 dans la région aujourd'hui connue sous le nom d'Amazonie.

l'entité mythique (ou réelle, comme certains le croient) circulant parmi les communautés indigènes à / dans l'état de Roraima¹⁷.

Mais Mário n'avait aucun moyen de mesurer l'étendue et l'impact de son œuvre. Le fait est que, bien que Macunaíma ait conquis une place de chef-d'œuvre (qui « a échoué », selon son auteur), ce n'était pas là son intention dans son projet de brésilianisation, comme il le déclare lors de la conférence de 1942 :

On pourrait également mentionner ici la condamnation de ceux qui ont fait des recherches sur la langue écrite nationale... Soucieux d'afficher le problème pragmatiquement, ils ont exagéré au point de rendre odieuse, à jamais, la langue portugaise. Je sais : peut-être que dans le cas présent, personne ne vaincra l'auteur de ces lignes. Tout d'abord, leur auteur, qui a une pharyngite, se porte bien, merci beaucoup. Mais il est certain qu'il n'a jamais exigé que les « brésilianismes¹⁸ » violents l'accompagnent. S'il les a mis en pratique (durant un temps), c'était dans l'intention de mettre en exergue un problème qu'il jugeait fondamental. Le principal problème n'est pas le vocabulaire mais la syntaxe. Et j'affirme aujourd'hui que le Brésil possède de nombreuses tendances et constances, non seulement régionales mais généralisées dans le pays, attribuant une nature propre à son langage. Mais ceci restera pour un autre prochain mouvement moderniste, mon ami José de Alencar, mon frère. Nous avons échoué. » (Andrade, 1964, p.247)

560

En sus d'un projet, déjà initié avec Alencar, la publication de *Macunaíma* est, comme il ne pourrait en aller autrement, née des contradictions inhérentes à ces intérêts et elle montre, à travers le folklore et la langue, la clé de l'union d'un pays très varié, et pas seulement géographiquement. C'est la lecture de Koch-Grünberg, faite dans la langue dans laquelle il cherchait l'inspiration pour son idée de nationalisme - l'allemand - qui lui donne l'élément initial

17 L'un des 26 États fédérés du Brésil, situé au Nord, frontalier du Venezuela et de la Guyane (ex-colonie anglaise)

18 En portugais : « brasileirismos »

de l'histoire du « héros sans aucune personnalité », favorisant l'état de préparation déjà en cours, bien qu'il mette un point d'honneur à souligner que c'est un « livre de vacances » écrit en sept jours : « Le fait est qu'il m'est venu dans la caboche une idée diabolique de roman amusant et je peux déjà vous présenter M. Macunaíma, véritable Indien qui m'a relié aux indianistes de notre littérature et a fait n'importe quoi à travers ces Brésils, à la recherche d'une amulette perdue¹⁹ » (Andrade, 2015b, p. 145).

L'idée « dans la caboche », partagée avec Drummond en janvier 1927, comportait beaucoup plus d'arrière-pensées. Dans son œuvre la plus importante, il fait une puissante critique de l'eurocentrisme de la culture brésilienne, clairement préoccupé par le syncrétisme brésilien, et se pose, en ce sens, comme un précurseur de ce que nous pourrions essayer de définir aujourd'hui comme le « multiculturalisme ». Pour Leyla Perrone-Moisés (1998), le moderniste Mário de Andrade, défenseur acharné de la culture brésilienne, se présente comme une sorte de « nationaliste » (mais pas un « nationaliste de drapeau », comme il le disait) ne se laissant pas séduire par les pièges de « l'identité ». Pour cela, il propose l'expression « entité nationale », excluant les idées d'origine et de fixité, sans oublier les déficiences de notre « personnalité », comme il l'explique dans la préface du 19/12/1936 :

561

Ce qui m'a intéressé dans Macunaíma, c'est incontestablement le souci dans lequel je vis de travailler et de découvrir autant que possible l'entité nationale des Brésiliens. Or, après avoir beaucoup bataillé, j'ai vérifié une chose qui semble certaine : le Brésilien n'a pas de « personnalité ». [...] et avec le mot personnalité je n'entends pas seulement une réalité morale, non,

19 NdT : dans cette phrase, Mário de Andrade utilise plusieurs vocables régionaux ou nationaux qui diffèrent du portugais « originel » (donc, qui ont subi une adaptation/transformation par les Brésiliens) ou relèvent du langage populaire, par exemple : « cachola » à la place de « cabeça » (tête/caboche), « duá » à la place de « de uma » (d'une).

j'entends plutôt l'entité psychique permanente, se manifestant en tout, dans les mœurs, dans l'action extérieure, dans le sentiment, dans la langue de l'Histoire en marche, dans le bon sens comme dans le mauvais. (Andrade, 2015a, p. 191)

Or, si nous considérons Macunaíma comme une « entité nationale brésilienne » (et entité comme une essence réelle ou en tant qu'individualité), il est possible de comprendre comment Mário construit ce processus à partir de l'idée de « dérégionalisation », flagrante et explicite dans son œuvre. Cette idée est défendue par Perrone-Moisés, dans l'essai « Macunaíma et l'entité nationale », qui, en traitant de l'économie brésilienne en 1930, souligne que « La diversité sociale et culturelle des régions était aussi un obstacle à la formation d'une « conscience nationale ». Mário de Andrade souhaitait cette union nationale au moyen d'une « dérégionalisation » qui, à son époque, ne pouvait être conçue que comme une fiction. » (Perrone-Moisés, 2007, p. 194).

562

Là, nous pouvons voir comment Macunaíma, paresseux comme pas deux, saute sur un pied puis sur un autre, d'un endroit à l'autre, se métamorphosant en Indien, en noir et en blanc (mutant qu'il est) et défaisant la géographie d'un Brésil tellement « déchiqueté ». Ainsi, l'acte même de « *desgeograficalizar* » au moyen du mélange, du brouillage et des énumérations a pour but la recherche du tout, de l'unité. Nous pouvons affirmer que la lecture de l'œuvre de Mário de Andrade reste nécessaire et indispensable pour comprendre les bases culturelles de notre nation, « ce monstre mou et indécis »²⁰ où encore et toujours, il est difficile d'imaginer littérature, acte considéré comme un « luxe » et, aujourd'hui, plus que jamais, comme un acte de résistance, point de départ d'autres actes de résistance. C'est ce qu'on peut lire, dans l'extrait ci-dessous, de 1942, qui fait la synthèse de sa pensée :

²⁰ Mário de Andrade à Carlos Drummond de Andrade dans une lettre du 10 novembre 1924. (Andrade, 2015b, p. 23)

Je crois que nous, les modernistes de la Semaine d'Art Moderne, nous ne devons servir d'exemple à personne. Mais nous pouvons servir de leçon. L'homme traverse une phase entièrement politique de l'humanité. Jamais il n'a été aussi momentané qu'aujourd'hui. Les abstentionnismes et les valeurs éternelles peuvent être remis à plus tard. Et malgré notre présent, notre nationalité, notre universalité, nous ne participons pas à une chose : l'amélioration politico-sociale de l'homme. Et c'est l'essence même de notre époque. (Andrade, 1964, p. 255)

L'autocritique faite 20 ans après l'appel à « brésilianiser » le Brésil" montre des traits de l'écrivain de São Paulo qui aident à comprendre son œuvre, en particulier ce qui concerne le projet de « brésilianisation » du langage littéraire. L'aveu démesuré que son projet n'était qu'un « hyper individualisme implacable » qui a déformé son œuvre ne correspond pas au Mário auquel nous rendons hommage aujourd'hui, 100 ans plus tard, et dont l'héritage critique (presque inépuisable) comporte beaucoup plus d'études à caractère positif que le contraire.

563

En écrivant la lettre au jeune peintre Enrico Bianco (lettre en introduction de ce texte), le Mário démiurge devance aussi, d'une certaine manière, l'instabilité qui marque cette année du centenaire : la désorientation des intellectuels dont le « faire artistique » doit souvent être revisité au profit de l'art combatif et de sa dignité. L'invitation à résister et à transgresser faite au moment de la clôture de la conférence de 42 qui traverse cet essai, met à jour les débats ici présents, Mário de Andrade et son projet : « Faites ou refusez de faire de l'art, des sciences, des travaux. Mais n'en restez pas seulement à cela, espions de la vie, camouflés en techniques de vie, espionnant la foule qui passe. Marchez avec les foules » (Andrade, 1964, p. 255).

Traduction du portugais du Brésil : Patrick Louis.

Révision du texte traduit : Magali de Vitry d'Avaucourt

RÉFÉRENCES

AMARAL, Aracy (Org.). *Correspondência*. Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. 2. ed. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001. Coleção Correspondência de Mário de Andrade, 2.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editôra : 1964. Obras Completas de Mário de Andrade, X.

_____. **Poesias completas**. São Paulo : Círculo do Livro, 1982.

_____. **Vida literária**. São Paulo : Hucitec; Edusp, 1993.

_____. **Carta ao pintor moço**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1995. Coleção Presente de Amigo.

_____. **Macunaíma**, o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2015a.

_____. **A lição do amigo**. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário. São Paulo : Companhia das Letras, 2015b.

ANDRADE, Mário de ; ALVARENGA, Oneyda. **Cartas**. São Paulo : Duas Cidades, 1983.

564 JOBIM, José Luís. O movimento modernista como memórias de Mário de Andrade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 55, p. 13-26, 2012.

_____. Francesismo ou nacionalismo? Dilemas do modernismo brasileiro nas cartas dos anos 1920. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 68, p. 208-226, dez. 2017.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). **Correspondência**. Mário de Andrade & Manuel Bandeira. 2. ed. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001. Coleção Correspondência de Mário de Andrade, vol. 1.

_____. (Org.). **Câmara Cascudo e Mário de Andrade**: cartas 1924-1944. São Paulo : Global, 2010.

PERRONE-MOISES, Leyla. **Altas Literaturas**: escolha e valor na obra de escritores modernos. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.

_____. **Vira e mexe nacionalismo**: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo : Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silvano (Org.). **Carlos & Mário**: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Prefácio e notas de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de (Org.). **Correspondência**. Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa. São Paulo : Peirópolis ; Edusp, 2010. Coleção Correspondência de Mário de Andrade, 3.

Le discours sur le Modernisme au Brésil dans la presse

Silmara Dela Silva¹

Un corpus d'archive textuelle n'est pas une 'banque de données'.

Michel Pêcheux

Introduction

566 Ce travail analyse le discours de/dans la presse brésilienne sur le Modernisme et la Semaine d'Art Moderne, ses modes de constitution, de formulation et de diffusion dans des périodiques qui en ont fait un événement journalistique. Que ce soit dans les publications de l'époque ou dans celles d'aujourd'hui qui célèbrent le centenaire du mouvement, les écrits sur le Modernisme, la Semaine d'Art Moderne et les modernistes apparaissent dans des revues et des journaux aux lignes éditoriales et aux positions idéologiques diverses ; ils s'inscrivent par rapport à d'autres écrits et produisent des effets de sens.

Une analyse discursive requiert donc un geste de lecture des archives. Il faut revenir à une archive textuelle qui, pour reprendre Michel Pêcheux ([1981] 2011, p. 281) cité en épigraphe, ne peut pas simplement être envisagée comme une « banque de données ». Ce qui compte, c'est le fonctionnement discursif, qui ne prend pas fin dans les limites textuelles. En considérant le discours comme effets

¹ *Maître de conférences* du Département des sciences du langage, Institut de lettres de l'Université Fédérale Fluminense (UFF), Brésil.

de sens (Pêcheux, [1969], 1997), nous pensons qu'il se réalise dans la relation entre la langue et ses conditions de production.

Pour Eni Orlandi (2001, p. 71), « un discours n'est pas égal à un texte » : c'est dans la dispersion des textes que se constituent les discours, comme un processus de production de sens. Dans une archive textuelle prise discursivement, les éléments importants sont les matérialités signifiantes disposées comme dans une « banque de données » et leurs conditions de circulation et d'archivage, mais aussi la relation qu'elles entretiennent avec d'autres textes (non) compilés et réunis dans la même archive. De l'avis de Pêcheux ([1981] 2011, p. 281), il ne faut pas perdre de vue « l'hétérogénéité contradictoire de tout champ d'archive ».

Le parcours théorico-analytique que nous proposons débute par l'analyse d'un corpus constitué de publications sur le Modernisme dans la presse de São Paulo. Il s'agit plus précisément des archives du projet « Memória da imprensa » [Mémoire de la presse²], disponibles sur le site des Archives publiques de l'État de São Paulo, dans la rubrique « culture ». À la lumière de la perspective théorico-méthodologique de l'analyse de discours de base matérialiste, les réflexions reposent sur deux versants : i) l'analyse des modes de constitution des effets de sens attribués au Modernisme en tant qu'événement journalistique, compris comme une pratique discursive de/dans la presse, qui se fait à partir de positions discursives dans une conjoncture sociohistorique donnée (Dela-Silva, 2015) ; ii) les processus de désignation constitués dans le corpus en analyse, marqués de formulations telles que « futuristes » et « modernistes » qui produisent des sens en lui.

Le second temps de l'analyse s'intéresse au discours journalistique actuel sur le Modernisme au Brésil, à l'occasion du centenaire du mouvement. Le deuxième corpus est constitué d'une édition de la revue Vogue Brasil, dont la couverture rend hommage aux 100

2 NDT : L'intitulé en français est utilisé dans la suite du texte pour faciliter la lecture.

ans de la Semaine d'Art Moderne sur le thème « *Brasilidade fantástica* » [Brésilianité fantastique]. Si l'on considère ce qui (ne) se dit (pas) sur le mouvement dans les archives publiques disponibles sur Internet, et que tout discours se fait à partir de mémoires (discursive et d'archive), nous espérons contribuer à la compréhension du Modernisme cent ans après, dans ses processus de circulation et de (re)lecture dans la presse brésilienne.

Entre modernistes et futuristes : une lecture d'archive

568 En 2009, les Archives publiques de São Paulo ont lancé le projet numérique « Mémoire de la presse » pour donner davantage de visibilité à la collection de l'hémérothèque. D'après les informations disponibles dans la section « Éditions antérieures » (sur la page même de « Mémoire de la presse »), la proposition était de publier une nouvelle édition tous les trois mois sur des événements d'époques spécifiques allant du XIX^e siècle aux années 1970. Chaque édition devait ainsi présenter une brève compilation de publications autour de thèmes particuliers, organisées en six rubriques (ou éditoriaux) : local, national, culture, caricature et illustrations, de jeunesse et mode.

Cependant, il n'y a eu que deux éditions après la publication initiale de 2009, centrées sur les « gros titres de la presse de São Paulo du XIX^e siècle au début du XX^e siècle » (publication de décembre 2011) et les « informations de 1911 à 1920 » (édition de mars 2012) (Memória, 2009). C'est dans la troisième édition de « Mémoire de la presse », dans la rubrique « Culture », que se situe le geste de lecture de l'archive sur la Semaine d'Art Moderne telle qu'elle est abordée par la presse de l'époque. Sur les cinq titres de la page, quatre concernent des textes publiés dans le magazine *A Cigarra* pendant la Semaine d'Art Moderne.

Si l'on pense aux modes de constitution de cette archive, on s'aperçoit que la quasi-totalité des publications de l'époque réunies

par « Mémoire de la Presse » ne proviennent que d'une seule revue. Sur la page du projet, il est spécifié que les thématiques sélectionnées sont le fruit d'« un ensemble de 52 exemplaires de dix titres de journaux numérisés, datés depuis le XIX^e siècle, et de sept titres de revues littéraires, culturelles ou de magazines, qui sont apparus au début du XX^e siècle »³ (Memória, 2009). Comme toutes archives, elles ont leurs limites.

Cigarra est un des nombreux magazines ayant commencé à circuler à São Paulo au début du XX^e siècle, à une période où la presse connaissait un développement massif (Marcondes Filho, 2000). Publié entre 1914 et 1975, il est selon Matos (2008, p. 3) « un magazine qui réunissait informations, littérature et loisirs ». Dans son travail de recherche historique sur le magazine, Matos (2008) reprend ce qui est écrit sur les objectifs dans le numéro 223 du 1^{er} octobre 1924 :

« Quelles que soient leurs exigences, leur lecture habituelle, les lecteurs retrouvent au fil des pages la chronique des événements, la poésie, le feuilleton, l'humorisme, la critique d'art, les notes mondaines et d'élégance, et plusieurs autres sujets opportuns, traités avec grâce et légèreté. » (Matos, 2008, p. 3)

569

C'est dans ces conditions de circulation d'un magazine qui allie informations, littérature et loisirs que s'inscrivent les événements de la Semaine d'Art Moderne dans *Cigarra*. Pour le geste de lecture de l'archive de la revue, le projet « Mémoire de la presse » reprend quatre textes que nous avons recoupés pour l'analyse :

SD⁴1 : La semaine futuriste

Le texte évoque les huées du public face au « futurisme » des artistes de la Semaine d'Art Moderne qui a eu lieu au Théâtre municipal de São Paulo en février 1922.

3 L'ensemble des citations en portugais a été traduit en français.

4 NDT : SD = séquence discursive.

SD2 : La tératologie futuriste

Le magazine *Cigarra* reproduit un texte du journal *Folha da Noite* dans lequel le journaliste Mário Pinto Serva, un des plus grands critiques de la Semaine d'Art Moderne, décrit les raisons qui le conduisent à répudier le mouvement.

SD3 : Nouveaux caps

L'éditorial ne cite pas la Semaine d'Art Moderne mais décrit certains changements en cours dans les courants artistiques de l'époque.

SD4 : Deux ans après

En 1924, l'éditorial de *A Cigarra* rappelle aux « futuristes » qu'ils peuvent se manifester, à condition qu'ils ne manquent pas de respect aux artistes du passé.

570 Dans les publications choisies pour former l'archive sur la Semaine d'Art Moderne, deux directions de sens sont perceptibles : d'une part, l'indistinction entre « modernistes » et « futuristes » pour désigner les participants de la Semaine d'Art Moderne (SD1, SD2, SD4), qui est repris comme un discours autre par « Mémoire de la presse » avec l'emploi de guillemets (SD1, SD4) ; d'autre part, les critiques négatives de la Semaine, avec « les huées du public » (SD1) et l'utilisation de l'expression « tératologie futuriste » pour parler d'un mouvement anormal qu'il faut répudier (SD2).

Dans *História da imprensa paulista* [Histoire de la presse de São Paulo], Oscar Pilagallo (2012) consacre quelques pages à la couverture médiatique de la Semaine d'Art Moderne dans le chapitre couvrant la période 1889-1930, qu'il qualifie de « République coincée ». Il cite également l'article de Mário Pinto Serva (annoncé dans SD2) pour montrer « la confusion qui régnait dans la presse entre les termes 'moderniste' et 'futuriste' » (p. 71) et mettre ainsi l'accent sur le *Manifeste du futurisme* publié par Filippo Marinetti en 1909. Pilagallo (2012, p. 72) écrit que « pour faciliter l'absorption des

nouvelles idées, les modernistes eux-mêmes ne se sont pas souciés d'endosser une mauvaise étiquette étant donné que le 'futurisme' trouvait plus d'écho ».

D'un point de vue discursif, désigner est le résultat d'un rapport de sens qui participe de la constitution de l'objet nommé. Pour Guimarães (2002, p. 74), « le rapport de désignation est une relation instable entre le langage et l'objet, parce que le croisement de discours n'est pas stable ; au contraire, il est exposé à la différence ». C'est dans cette relation entre ce que désignent « modernistes » et « futuristes » que se situent les discours sur la Semaine d'Art Moderne : l'archive établie par le projet « Mémoire de la presse » s'intéresse à cette prétendue indistinction entre les désignations pour enregistrer ce qui a été dit à l'époque sur le mouvement.

Mais ces propos sur la Semaine ne sont pas les seuls à avoir circulé dans les mêmes conditions socio-historiques. D'après Pilagallo (2012, p. 72), « toute la presse n'était [...] pas contre les modernistes. Il y avait une nette division entre les journaux de São Paulo ». Tandis que des publications comme *Folha da Noite* formulaient des critiques incisives à l'encontre de la Semaine (comme celles reproduites dans le magazine *A Cigarra*), d'autres comme le *Jornal do Comércio* et la *Gazeta*, par exemple, soutenaient l'événement – il n'est pas inutile de préciser qu'Oswald de Andrade était rédacteur au *Jornal do Comércio* et Mário de Andrade à la *Gazeta*.

Le soutien de telles publications atteste la conciliation « entre intérêt oligarchique et esthétique avant-gardiste » (Pilagallo, 2012), avec y compris l'adhésion et la participation à la cérémonie d'ouverture du gouverneur de São Paulo, Washington Luís. Ce lien entre les intérêts de l'oligarchie économique de São Paulo et le mouvement moderniste apparaît dans le cinquième et dernier titre sur la Semaine d'Art Moderne du projet « Mémoire de la presse », publié 4 ans après l'événement dans le journal *Getulino* :

SD5 : Les accréditations futuristes

Quatre ans après la Semaine d'Art Moderne, le journal *Getulino*, organe de défense des hommes noirs au Brésil, critique le parrainage de la Semaine par l'oligarchie caféière.

Distribué dans la ville de Campinas (État de São Paulo) entre 1923 et 1926, le journal *Getulino* faisait partie de ladite « presse noire » qui se battait pour dénoncer les conditions de vie de la communauté noire au Brésil (Marques, 2012). La critique du « parrainage [...] par l'oligarchie caféière » (SD5) signale une alliance entre la Semaine et une position idéologique qui n'est pas celle soutenue par les mouvements populaires – dont le mouvement noir.

572 Dans son geste de lecture de la couverture médiatique de la Semaine d'Art Moderne, le projet « Mémoire de la presse » (re)met en circulation certains effets de sens – pas forcément autres – et met en lumière des écrits archivés qui ne doivent/peuvent pas être oubliés. Orlandi (2006, p. 22) utilise la notion de mémoire d'archive pour spécifier « la mémoire institutionnalisée qui est précisément celle qui reste disponible, archivée dans nos institutions et que nous n'oublions pas [parce que nous pouvons] consulter les archives où elle est représentée ». Sous le slogan « La presse qui a fait l'histoire » des Archives publiques de São Paulo, le projet reprend l'événement journalistique du Modernisme dans les journaux et désigne une presse parmi d'autres : celle qui « a fait histoire », celle qui est archivée/institutionnalisée.

Pour le centenaire de la Semaine d'Art Moderne, la « Brésilianité fantastique »

C'est également par le fonctionnement de la mémoire d'archives que la Semaine d'Art Moderne est devenue un événement journalistique en 2022 avec le centenaire de sa réalisation. Afin de comprendre comment se constituent les effets de sens donnés au Modernisme, nous avons analysé le discours journalistique actuel en

faisant appel au moteur de recherche Google. La recherche, effectuée en mai 2022, principalement dans la catégorie « informations », a donné un grand nombre de résultats : d'une manière générale, plusieurs expositions et événements ont eu lieu dans tout le Brésil pour célébrer les 100 ans de la Semaine d'Art Moderne. Parmi ces résultats, nous avons choisi l'édition de février 2022 du magazine *Vogue*, lancée le même mois que le bal de *Vogue* 2022 dont le thème était « Brésilianité fantastique » – tous les deux en référence au centenaire du Modernisme au Brésil.

Sur le plan discursif, Google est une archive immense au fonctionnement de recherche non transparent : comme pour n'importe quelles archives, les résultats dépendent des termes fournis par l'utilisateur, mais pas seulement ; ils sont aussi conditionnés aussi d'autres éléments comme les recherches effectuées antérieurement sur le même ordinateur, le profil de l'utilisateur et son enregistrement (*login*) au moment de la recherche, entre autres. Concernant les archives numériques, Romão, Leandro-Ferreira et Dela-Silva (2011) affirment :

573

encore plus qu'une archive conventionnelle, de documents physiques, le *web* 'cache' ses limites ; ses bords ne se font pas connaître en tant que 'geste de catalogage', on ne connaît pas les critères qui permettent ou non qu'une page Internet apparaisse comme résultat d'une recherche. À la différence d'une archive physique, comme celle de documents catalogués dans une bibliothèque, par exemple, où le geste interprétatif d'organisation de ces documents se fait connaître, du moins dans une certaine mesure (bien que présenté généralement sous l'effet de l'évidence du sens unique), on sait qu'il y a sur le *web* des filtres, mais il n'y a rien que des pistes sur le mode de fonctionnement de ces filtres sur les sites de recherche. (p. 15)

Le fonctionnement de moteurs de recherche tels que Google ne fait qu'accentuer notre affirmation initiale sur la compréhension discursive de l'archive : il ne s'agit pas d'une simple banque de données (Pêcheux, [1981] 2011) vu que toute archive est marquée par des recoupements, des oublis et des manques, et ce, même s'il existe un effet de complétude. L'archive se constitue dans une conjoncture sociohistorique donnée, « elle y opère justement dans la tension entre ce qui peut et doit être dit et ce qui peut et doit être archivé pour circuler dans le public ou se cacher de lui » (Romão, Leandro-Ferreira, Dela-Silva, 2011, p. 12).

Le magazine *Vogue* a été lancé en 1892 à New York et sa version brésilienne l'a été en 1975. Comme il est indiqué sur la page destinée aux abonnements, il s'agit d'une publication tournée vers la mode, la culture et le style de vie : « Avec le meilleur contenu de mode et le plus complet, Vogue est la boussole des principales tendances de beauté, culture et style de vie » (*Assine Vogue*, 2022).

574

Une des actions réalisées annuellement par le magazine est le bal Vogue, qui a lieu depuis 17 ans à Rio de Janeiro et présente les tendances et les expressions artistiques. Un reportage en donne la définition suivante : « À chaque édition, un thème est proposé et les invités doivent s'y rendre costumés, c'est le célèbre 'dress code' » (Marques, 2022). En 2022, le bal réalisé à l'hôtel Copacabana Palace a eu pour thème « Brésilianité fantastique ». Le code vestimentaire du bal a été largement évoqué dans les informations sur la fête, avec des récits sur les invités célèbres (en majorité des artistes de télévision et du monde de la musique) et leurs tenues, basées sur des imaginaires liés à la brésilianité et signées par des couturiers renommés (*Redação Vogue*, 2022). Sur la scène se trouvait la couverture du numéro de février 2022 du magazine, fondée sur une peinture de l'artiste plasticien Elian Almeida – une peinture créée pour reconstruire la fameuse photographie des intellectuels de la Semaine d'Art Moderne de 1922.

Pour l'analyse des discours sur le Modernisme présents dans le magazine pour la commémoration du centenaire de la Semaine, deux éléments ont été retenus : la couverture de la revue (Figure 1) et le titre du mois avec son texte d'accroche (SD6) :



575

Figure 1 : couverture du numéro de février 2022 de *Vogue Brasil*. Disponible sur le site : <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2022/02/vogue-de-fevereiro-dissecamos-capa-obra-de-arte-criada-por-elian-almeida.html>

SD6 : Brésilianité en transformation

Pour le centenaire de la Semaine 22, l'artiste Elian Almeida recrée une image historique du mouvement moderniste, cette fois composée d'intellectuelles et d'artistes noires qui marquent la culture brésilienne.

La couverture est présentée par *Vogue* comme une « couverture-œuvre d'art », élaborée à partir de la peinture de l'artiste plasticien Elian Almeida. Ce n'est pas la première fois que *Vogue* invite des artistes et utilise leurs travaux. Dans son analyse des couvertures artistiques de *Vogue* à partir de la sémiotique de Peirce, Fonseca (2012) explique que le magazine nord-américain engage des représentants de mouvements artistiques (Art nouveau, Art déco et surréalisme, par exemple) depuis 1909. Salvador Dali compte parmi les artistes qui ont signé l'une des couvertures du magazine.

576 La couverture signée par Elian Almeida « recrée une image historique du mouvement moderniste » (SD6) avec la présence de cinq femmes noires dessinées dans des positions différentes. Le titre « Brésilianité en transformation » insiste également sur le changement, la recréation : il ne s'agit pas d'une reproduction de l'« image historique du mouvement » mais de sa recréation, le résultat d'une « transformation » dans la « brésilianité ».

Cette recréation/transformation apparaît aussi dans l'emploi de lettres minuscules pour le titre de la couverture. Dans son travail discursif sur l'effet de l'écriture seulement en lettres minuscules, Fedatto (2013) observe : « l'exclusion des majuscules met l'accent sur le caractère ordinaire et pressé qui qualifie le trait des caractères minuscules, à la façon des lettres cursives, du *continuum* de la parole et de la *constitution quotidienne du savoir* » (p. 18). La « brésilianité » en lettres minuscules marque dans la matérialité même de l'écriture la recréation d'une scène à partir d'images différentes, quotidiennes du pays, car « écrire seulement en minuscules, c'est succomber à l'ordinaire » (*op. cit.* p. 18).

Le texte d'accroche précise que les figures reproduites ne sont pas quelconques, mais qu'il s'agit d'« intellectuelles et [...] artistes noires qui marquent la culture brésilienne ». Ces figures non reconnaissables sur la couverture sont présentées dans plusieurs textes circulant sur Internet. Par exemple,

SD7 : *Vogue Brasil* célèbre les 100 ans de la Semaine d'Art moderne de 1922 avec une nouvelle couverture-œuvre d'art peinte par l'artiste plasticien Elian Almeida, qui rend hommage aux intellectuelles noires : « *j'ai voulu recréer la célèbre photo iconique de 22 qui a réuni Manuel Bandeira, Graça Aranha, Oswald de Andrade et 13 autres intellectuels du Modernisme* », a expliqué l'artiste. À la différence de l'élite blanche qui était le centre des attentions il y a 100 ans, l'art, pour Almeida, est composé d'intellectuelles noires auxquelles il rend hommage dans sa production. Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, Beatriz Nascimento, Maria Auxiliadora da Silva et Djamila Ribeiro sont les personnes choisies par l'artiste pour composer la peinture qui orne le magazine *Vogue* de février (*Vogue*, février 2022, en italiques dans le texte original).

577

D'après le discours de SD7, « *Vogue Brasil* célèbre les 100 ans de la Semaine d'Art moderne », mais de manière spécifique : en rendant « hommage aux intellectuelles noires ». Si les termes *célébrer* et *rendre hommage* s'inscrivent dans un même réseau de sens indiquant des actions commémoratives et festives, dans la matérialité linguistique du magazine ils peuvent être interprétés comme étant quasiment opposés : *Vogue* « célèbre les 100 ans de la Semaine d'Art moderne de 1922 », mais l'hommage est rendu à des « intellectuelles noires », des personnes différentes de celles qui sont apparues sur la photo d'origine et qui, aujourd'hui, ne sont pas représentées. En somme, le texte du magazine établit une différence entre la réalité de la Semaine qui a eu lieu il y a 100 ans et la « brésilianité » à présent retracée.

Cette opposition de sens entre ce que fut la Semaine et ce qui est « recréé » aujourd'hui peut être observée dans les formulations suivantes, obtenues par un processus de paraphrase à partir de SD7 :

- . La célèbre photo iconique de 22 qui a réuni des intellectuels du Modernisme tels que Manuel Bandeira, Graça Aranha, Oswaldo de Andrade et d'autres ;
- . Ces intellectuels présents sur la photo étaient tous des hommes blancs ;
- . L'élite blanche était le centre des attentions il y a 100 ans ;
- . L'art, 100 ans plus tard, est composé d'intellectuelles noires.

Des effets de sens similaires peuvent aussi être observés dans une vidéo de 3 minutes et 5 secondes intitulée « Vogue – Anatomia da capa » [Vogue – Anatomie de la couverture], produite par le magazine et diffusée sur les réseaux sociaux. Les deux séquences discursives SD8 et SD9 contiennent la matérialité verbale de la vidéo dans ses 40 premières secondes :

578

SD8 : La Semaine d'Art moderne *paulista*⁵ a eu lieu il y a tout juste 100 ans.

L'événement promettait de nouveaux souffles de progressisme pour l'art et la culture du Brésil et il a apporté des avancées importantes comme le concept d'anthropophagie ; mais à la surprise de zéro personnes, la plus célèbre photo du groupe d'artistes ne comptait pas moins de 15 hommes blancs.

SD9 : 100 ans plus tard, nous célébrons la Semaine d'Art moderne de la meilleure manière : en contestant et en repensant son héritage.

Connu pour ses peintures qui mettent en lumière des noms féminins de l'histoire de la négritude sur des couvertures de *Vogue*, l'artiste plasticien de Rio de Janeiro, Elian Almeida, signe notre « couverture-œuvre d'art » de février.

5 NDT : *paulista* : de São Paulo.

Dans la matérialité linguistique de SD8, le terme *paulista* circonscrit dès le départ la Semaine d'Art Moderne à un espace géographique spécifique, l'État de São Paulo, et non pas à tout le pays. Par ailleurs, des effets de sens sont produits à partir d'une mémoire discursive (un déjà dit) du mouvement comme quelque chose de novateur, d'avant-gardiste : « promettait de nouveaux souffles de progressisme pour l'art et la culture », et « a apporté des avancées importantes comme le concept d'anthropophagie ». Mais Pêcheux (2010, p. 56) nous prévient : « aucune mémoire ne peut être un flacon sans extérieur ». C'est précisément avec la reprise de sens déjà dits, partie d'une mémoire discursive qui justifie la célébration du centenaire de la Semaine, que la stabilisation des sens pour le mouvement est mise en suspens. La forme verbale « promettait » marque cette suspension de sens autour des « nouveaux souffles de progressisme pour l'art et la culture » ; cependant, elle est suivie de la conjonction de coordination d'opposition « mais » : « mais à la surprise de zéro personnes, la plus célèbre photo du groupe d'artistes ne comptait pas moins de 15 hommes blancs ».

579

Le discours du magazine associe aux sens de célébration de la Semaine d'Art Moderne d'autres mouvements destinés à montrer de quelle manière il faut se souvenir de l'événement : « en contestant et en repensant son héritage » (SD9). Par conséquent, on célèbre la Semaine mais pas ceux qui en sont à l'origine. En s'insérant dans le contexte sociohistorique d'un Brésil où les discussions sur les questions sociales, raciales et de genre sont fortement présentes, le magazine met sur le devant de la scène artistique « des noms féminins de l'histoire de la négritude » (SD9) – elles apparaissent sur la couverture et sont présentées dans la vidéo.

Le texte de la couverture reprend, via la mémoire discursive, des sens attribués au Modernisme en célébrant ses contributions, à l'exemple dudit « concept d'anthropophagie », considéré comme une des « avancées importantes » sur le plan national (SD8). Et dans le

même temps, il actualise ces sens en un geste de résistance envers l'art comme expression d'une élite blanche et majoritairement masculine. Sur la couverture de *Vogue*, le centenaire de la Semaine d'Art Moderne reprend le Modernisme pour montrer ses bâillonnements et ses effacements.

Considérations finales

Dans ce travail, nous avons pris comme objet d'analyse le discours de/dans la presse brésilienne sur le Modernisme et la Semaine d'Art Moderne à deux moments différents : dans des publications de 1922, l'année de sa réalisation ; et dans des publications de 2022, l'année du centenaire du mouvement. Des gestes de lecture d'archives nous ont aidées à comprendre pourquoi certains sens, et pas d'autres, sont actualisés sur la Semaine et sur les responsables de l'événement dans ces différents contextes sociohistoriques.

Concernant le rapport entre mémoire et silence dans le discours, Orlandi (2010, p. 59) affirme qu'« on ne peut pas ne pas considérer le fait que la mémoire est faite d'oublis, de silences. De sens non dits, de sens à ne pas dire, de silences et de bâillonnements ». L'étude de la constitution des effets de sens sur la Semaine d'Art Moderne et les modernistes au Brésil permet de voir que les textes de/dans la presse sont marqués par des conditions sociohistoriques particulières, qui déterminent ce qui peut ou non apparaître dans l'archive, en inscrivant toujours des sens par rapport à d'autres sens.

En tant qu'événement journalistique dans les pages des périodiques – comme les magazines *A Cigarra* au XX^e siècle et *Vogue* au XXI^e siècle –, les écrits sur le Modernisme reproduisent des mémoires discursives sur la Semaine et sur son héritage. Néanmoins, ils expriment aussi des gestes de résistance et inscrivent d'autres sens qui ne sont pas immuns au geste d'archivage auquel ils sont soumis.

RÉFÉRENCES

ASSINE VOGUE. *O Globo*. Disponible sur <<https://www.assineglobo.com.br/produtos/vogue/VG/>>, consulté le 26 juillet 2022.

DELA-SILVA, Silmara. « (Des)Construindo o acontecimento jornalístico : por uma análise discursiva dos dizeres sobre o sujeito na mídia », dans FLORES, G., NECKEL, N. & GALLO, S.M.L. (Orgs.). **Análise de discurso em rede : cultura e mídia**. Campinas, Pontes Editores, 2015, pp. 231-232.

FEDATTO, Carolina. **Um saber nas ruas : o discurso histórico sobre a cidade brasileira**. Campinas, Editora da Unicamp, 2013.

FONSECA, Aline S.B. **Construção de imagem: as capas da revista Vogue América como reveladoras socioculturais entre 1890 e 1950**. Mémoire (Especialização) Escola de Comunicação e Artes, USP, 2012.

GUILHAUMOU, Jacques & MALDIDIER, Denise. [1979] « Efeitos do arqui-vo. A análise do discurso no lado da história » dans ORLANDI, Eni. (Org.). **Gestos de leitura**. 3^e éd., Campinas, Pontes, 2010, p. 161-183.

GUIMARÃES, Eduardo. **Os limites do sentido : um estudo histórico e enunciativo da linguagem**. 2^e éd., Campinas, Pontes, 2002.

MARCONDES FILHO, C. *A saga dos cães perdidos*. São Paulo, Hacker Editores, 2000.

581

MARQUES, José Geraldo. « A poesia nas páginas do jornal negro *Getulino* : entre lirismo romântico e resistência », **Revista Diadorim**, Rio de Janeiro, Volume 11, pp. 56-68, juillet 2012. Disponible sur [file:///C:/Users/Silmara/Downloads/3954-72131-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Silmara/Downloads/3954-72131-1-PB%20(1).pdf), consulté le 1 juin 2022.

MARQUES, Patrícia. « O que é o baile da Vogue e por que ele é tão disputado », *UOL – Na telinha*. 30 abr. 2022. Disponible sur <https://natelinha.uol.com.br/famosos/2022/04/30/o-que-e-o-baile-da-vogue-e-por-que-ele-e-tao-disputado-181038.php>, consulté le 26 juillet 2022.

MATOS, Hivana Mara Zaina de. « **A Revista A Cigarra no espaço urbano 1914-1934** » **Anais do XIX Encontro Regional de História : Poder, Violência e Exclusão**. ANPUH/SP-USP. São Paulo, set. 2008, pp. 1-11. Disponible sur <https://web.archive.org/web/20101221063513/http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Hivana%20Mara%20Zaina%20de%20Matos.pdf>, consulté le 26 mai 2022.

MEMÓRIA da Imprensa. **Edições anteriores**. **Arquivo Público do**

Estado de São Paulo, 2009. Disponible sur http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/edicao_03/edicoes_anteriores.php, consulté le 30 nov. 2021.

ORLANDI, Eni. « Maio de 1968 : os silêncios da memória » *dans* ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. 3^e éd., Campinas, Pontes, 2010, pp. 59-71.

_____. « Análise de discurso » *dans* ORLANDI, Eni, LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. (Orgs.). **Introdução às ciências da linguagem : discurso e textualidade**. Campinas, Pontes, 2006, p. 11-31.

_____. **Discurso e texto : formulação e circulação dos sentidos**. Campinas, Pontes, 2001.

_____. **Análise de discurso : princípios e procedimentos**. Campinas, Pontes, 2001.

PÊCHEUX, Michel. [1979]. « Análise de discurso e informática ». Trad. Cristiane Dias. *dans* ORLANDI, Eni (Org.). **Análise de Discurso : Michel Pêcheux**. 3^e éd., Campinas, SP, Pontes, 2011, pp. 275-282.

_____. [1983]. « Papel da memória », *dans* ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. 3^e éd., Campinas, Pontes, 2010, pp. 49-57.

_____. [1982]. « Ler o arquivo hoje », *dans* ORLANDI, Eni. (Org.). **Gestos de leitura**. 3^e éd., Campinas, Pontes Editores, 2010, pp. 49-59.

582 _____ [1969]. « Análise automática do discurso » (AAD-69) *dans* GADET, F. & HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso**. 3^e éd., Campinas, Editora da Unicamp, 1997, pp. 61-167.

REDAÇÃO VOGUE. « Baile da Vogue 2022 : confira todos os detalhes da festa », *Vogue Brasil*. 29 avr. 2022. Disponible sur < <https://vogue.globo.com/lifestyle/festa/Baile-da-Vogue/noticia/2022/04/baile-da-vogue-2022-os-detalhes-da-festa-em-tempo-real.html>, consulté le 26 juillet 2022.

ROMÃO, Lucília, LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina & DELA-SILVA, Silmara. « Arquivo », *dans* MARIANI, Bethania, MEDEIROS, Vanise & DELA-SILVA, Silmara. (Orgs.). **Discurso, arquivo, e...** Rio de Janeiro, 7 Letras, 2011, pp. 11-21.

Vidéo : **Vogue – Anatomia da capa**. Disponible sur < https://www.instagram.com/p/CZzZnzUpQ5q/?utm_source=ig_embed&utm_campaign=embed_video_watch_again, consulté le 26 juillet 2022.

VOGUE DE FEVEREIRO : dissecamos a capa-obra de arte criada por Elian Almeida. **Vogue Brasil**. 10 fév. 2022. Disponible sur < <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2022/02/vogue-de-fevereiro-dissecamos-cap-a-obra-de-arte-criada-por-elian-almeida.html>, consulté le 26 juillet 2022.

Modernisme brésilien et modernisme portugais : Les séductions autoritaires

Silvio Renato Jorge¹

A ESPINGARDA DE CÂNONE SERRADO [Le fusil à canon littéraire scié] est une arme à feu portable qui interdit les nouvelles lectures des grandes œuvres canoniques littéraires ou des grands auteurs portugais, surtout celles faites par des membres des communautés des ex-colonies, des étrangers ou de certains Portugais vivant hors de la sublime patrie. Ces trois groupes de personnes sans fondement ni maîtrise des études littéraires, qui semblent ne pas vouloir s'identifier au traitement social du genre, de la race, des droits régaliens hétéronormatifs et du sentiment patriotique des remarquables compositions de l'éloquente terre lusitanienne, pèchent, en premier lieu, par la décontextualisation historique du texte et par l'imposition de valeurs actuelles à notre si vigoureux passé. (Patrícia Lino)

583

Malgré toutes les caractéristiques propres à chacun des deux systèmes littéraires – concrètement, le brésilien et le portugais –, surtout après le processus d'indépendance du pays sud-américain, période à laquelle il a cherché plus vivement à établir ses propres marques afin de délimiter sa future littérature nationale, il n'est pas difficile de sentir la permanence d'un dialogue constant entre eux. La circulation littéraire des auteurs portugais est restée forte au Brésil,

¹ Maître de Conférences à l'Université Fédérale Fluminense. Ce texte expose des résultats préliminaires du projet de recherche CAPES/PRINT/UFF « História, circulação e análise de discursos literários, artísticos e sociais » [Histoire, circulation et analyse des discours littéraires, artistiques et sociaux] et s'inspire également du projet « Do colonialismo ao salazarismo: literatura, espaço urbano e imaginário » [Du colonialisme au salazarisme : littérature, espace urbain et imaginaire], soutenu par le CNPq avec une bourse de Productivité en Recherche.

au moins jusqu'au début des années 1970, lorsque la réforme éducative proposée par le régime de la dictature militaire a supprimé des programmes scolaires l'étude de la littérature produite au Portugal en tant que matière autonome, dans le but de renforcer l'image pseudo-nationaliste du gouvernement qu'il tentait de construire ; par ailleurs, certains auteurs brésiliens, tels que Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade et Jorge Amado, entre autres, étaient également lus en terres lusitaniennes. Il n'est donc pas surprenant qu'il y ait eu des processus de rapprochement entre les groupes modernistes des deux pays, même si les différents projets d'avant-garde qui s'y développaient suivaient des lignes singulières et autonomes.

584 Daniel Marinho Laks (2020, p. 51) note à juste titre dans son excellent **Modernismos em modernidades incipientes : Mário de Andrade e Almada Negreiros** [Modernismes en modernités débutantes : Mário de Andrade et Almada Negreiros], que : « À cet égard, le modernisme brésilien et le modernisme portugais se présentent comme des réponses spécifiques, compte tenu des particularités de leurs récits nationaux respectifs, à une promesse de modernité bien plus grande qu'à la propre expérience de celle-ci. » L'affirmation de Laks n'est pas gratuite, car elle se base sur l'observation selon laquelle ces mouvements s'appuyaient sur une perception du présent considérée alors comme une période de transition répondant obligatoirement à une conjoncture de *crise de civilisation* (Laks, 2020, p. 12 – souligné par nous) ; cette dernière se devait d'exiger non seulement un nouvel art, mais aussi la problématisation des formes d'organisation sociale. Le Portugal interrogé par la génération de la revue **Orpheu** traversait la transition républicaine, d'abord libérale, qui a cependant débouché, suite à une succession de problèmes politiques et financiers, sur le coup d'État militaire de 1926, qui a permis la Dictature nationale, puis ensuite, l'arrivée au pouvoir d'António Salazar et l'Estado Novo [État Nouveau]. Les artistes brésiliens liés à la Semaine d'Art

Moderne de 1922 ont, quant à eux, évolué un pays récemment libéré du fléau de l'esclavage, mais qui conservait encore en son sein des pratiques esclavagistes – n'est-ce pas d'ailleurs toujours le cas aujourd'hui ? – et qui non seulement abandonnait à son propre sort la main-d'œuvre récemment libérée, sans concevoir une politique d'intégration sociale effective des ex-esclaves et de leurs descendants, mais pariait plutôt sur l'immigration comme alternative valable pour obtenir de la main-d'œuvre qualifiée, en quête d'un certain « blanchiment » de la population et selon la pensée eugéniste récurrente de l'époque. En outre, le pays a connu un processus d'industrialisation très précoce, en comparaison avec les grands centres européens de l'époque, et a également traversé une série de crises politiques qui ont engendré son propre Estado Novo, au début des années 1930, avec l'avènement de la dictature menée par Getúlio Vargas. Nous pouvons donc dire que, dans les deux pays, des processus littéraires se sont développés et ont cherché à figurer l'idée de modernité, plutôt que de configurer réellement la scène économique et sociale dans laquelle ils se trouvaient.

585

Afin de poursuivre cette réflexion et face aux nombreux éléments de rapprochement possibles tels que, par exemple la présence de l'écrivain brésilien Ronald de Carvalho parmi les organisateurs du numéro 1 de la revue **Orpheu** (1915), il serait intéressant d'aborder la manière dont certains courants de chaque mouvement ont fini par s'associer à l'imaginaire des nouveaux régimes politiques (les « Estados Novos » brésilien et portugais), en approuvant le grand courant autoritaire qui circulait à ce moment-là non seulement en Europe, mais aussi dans une partie importante de l'Amérique latine. Je ne parle pas, bien entendu, de l'implication de certains intellectuels dans des activités propres aux fonctions publiques qu'ils exerçaient pendant ces régimes, souvent contingentes, ni même de la collaboration artistique sporadique, comme cela s'est produit, par exemple, dans le cas portugais, avec la production de

peintures et de fresques pour l'Exposition du monde portugais qui s'est tenue à Lisbonne en 1940. Tous les artistes impliqués dans ce processus ne peuvent être considérés comme de vrais défenseurs du salazarisme. Je pense, cependant, à la participation active de quelqu'un comme l'écrivain António Ferro au gouvernement de l'Estado Novo portugais et aussi à son admiration réitérée pour les dictateurs européens – outre Salazar, nous incluons dans ce groupe Mussolini, Primo de Rivera et d'autres – ; ou même, pour parler du Modernisme brésilien, à la présence de Rosário Fusco (de Souza Guerra), l'une des figures de proue du groupe **Revista Verde** de Cataguases, collaborateur fixe de **Cultura Política**, magazine qui, selon les mots de Luiz Ruffato, était un périodique

officiel du Gouvernement Vargas, directement lié au Département de Presse et Propagande, [et qui] avait un caractère doctrinaire dans la construction des lignes directrices de l'Estado Novo. Il a circulé entre mars 1941 et octobre 1945, dirigé par Almir de Andrade, à qui Fusco dédie *O agressor*. (Ruffato, 2022, p. 156, note 252).

586

Comment des écrivains qui, de leur propre initiative, avaient rejoint les rangs de mouvements prônant la liberté artistique et individuelle, ont-ils fini par s'associer à des régimes dictatoriaux responsables d'actions d'oppression et du contrôle actif de la société ? Il est important de rappeler qu'en plus d'avoir été une sorte de promoteur culturel du régime de Salazar en occupant le poste de directeur du SPN (Secrétariat de la propagande nationale) de 1933 à 1944², António Ferro a également dirigé la nouvelle version de ce secrétariat, le SNI (Secrétariat national de l'information, de la culture populaire et du tourisme) de 1944 à 1959, lorsque l'organisme a pris

2 Il faut également noter dans la biographie de Ferro qu'on lui doit la venue au Portugal d'importants personnages du nazisme, tels qu'Albert Speer (l'architecte de ce qui allait être le nouveau Berlin) et Robert Ley (responsable du service esclave du régime nazi).

en charge les actions de censure, en liaison directe avec le président du Conseil des ministres en personne, c'est-à-dire António de Oliveira Salazar. Cependant, avant tout cela, dans sa jeunesse, Ferro est allé au Brésil à l'époque de la Semaine d'Art Moderne, entre 1922 et 1923, il y a été reçu par nos écrivains modernistes comme étant une voix forte du futurisme, importante pour le renouvellement des lettres nationales. Comme l'affirme Márcia Arruda Franco, dans « A dystópica artificialização da mulher n'A idade do Jazz Band, de António Ferro » [L'artificialisation dystopique de la femme à l'âge du Jazz-Band, d'António Ferro], il a été relégué au rôle d'écrivain de second plan par Pessoa et Sá-Carneiro,

Cet exploit d'enseigner le futurisme aux élites brésiliennes, y compris la majorité absolue de nos modernistes, lui garantit une place dans la formation du Modernisme brésilien et dans la longue Semaine d'Art Moderne de 1922, ainsi que l'affirment les témoignages d'Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, Sergio Buarque de Hollanda, entre autres. (Franco, 2017, p. 123). 587

Au Brésil, il monte des pièces de théâtre, publie le manifeste « Nós » [Nous] dans le numéro 3 de la revue **Klaxon** (1922) et donne trois conférences dont la plus applaudie, **A idade do Jazz-Band** [L'Âge du Jazz-Band] (1923), est également publiée sous forme de livret aux éditions Monteiro Lobato & CO. Autrement dit, Ferro a été perçu comme un homme de culture par l'intelligentsia brésilienne qui lui a offert une réception positive. Il a notamment été considéré comme l'énonciateur de stratégies capables de révéler « le nouveau », soit en termes discursifs soit en termes de conception artistique et sociale. On ne peut pourtant pas manquer d'observer que les textes présentés et représentés par Ferro portent en eux, au-delà de l'esthétique ou même en la considérant, un caractère misogyne et patriarcal, très au goût de nos élites économiques et sociales,

qui dévoile en fin de compte non pas une vision transformatrice du monde, mais la répétition d'éléments conservateurs et déshumanisants, bien en accord avec ce qui allait être l'imaginaire constant, en ces temps de tentatives d'accélération des processus industriels. En revanche, le Jazz-band auquel le titre de sa conférence se réfère est à peine mentionné en termes théoriques dans le texte et sert, d'une part, d'appareil scénique capable de provoquer des stimuli chez les auditeurs et d'autre part, d'élément répétant la vision exotique de la musique et des hommes noirs qui ne seraient que des instruments chargés de mettre le corps blanc en mouvement :

Dans les âmes, dans les corps, dans les livres, dans les statues, dans les maisons, sur les écrans – il y a des Noirs au tambour, en sueur et furieux, des Noirs en rouge, des Noirs en flamme. Le moment est noir. Le jazz-band est le jeu d'échec du moment. Jazz-blanc ; bande-noire. Corps ciblés – qui dansent ; corps d'ébène – qui jouent. Le jazz-band est l'ex-libris du siècle. Faites danser vos âmes au rythme de ce jazz-band de Blancs masqués sous le charbon de mes mots. (Ferro, 1923, p. 69-72 ; souligné par l'auteur).

588

Si la description exotique du corps noir est ici bien évidente – « Noirs au tambour, suants et furieux, Noirs en rouge, Noirs en flamme » –, il est néanmoins clair que l'idée que le corps à libérer par le mouvement est le corps blanc, c'est-à-dire qu'elle délimite une fois de plus ce qui est dit : le jazz est blanc ; le groupe de jazz, c'est-à-dire l'ouvrier, est noir... Pour revenir maintenant sur certains marqueurs idéologiques du Futurisme, l'avant-garde qui a initialement mobilisé la littérature de Ferro ainsi que plusieurs de ses interlocuteurs brésiliens tels qu'Oswald de Andrade, Graça Aranha et Menotti del Picchia, il est remarquable de constater combien un tel mouvement, surtout dans ses premiers manifestes proposés par Marinetti, présente d'une part la défense de la liberté formelle, la rupture de la syntaxe, l'ouverture de la ponctuation, avec le recours

tant aux signes mathématiques qu'aux signes musicaux ; mais par ailleurs, il s'en tient à un discours qui valorise la guerre, s'oppose au féminisme et à tout ce que l'Italien appelle « les lâchetés opportunistes et utilitaires ». D'une certaine manière, la défense de la liberté en littérature s'oppose, dans sa proposition, à la défense de la liberté en termes sociaux, en faisant l'éloge de procédés qui seront chers au fascisme italien. C'est ce que l'on peut lire, par exemple, dans le fragment du « Manifeste du Futurisme » (1909) que je souligne ci-dessous :

[...]

9. Nous voulons glorifier la guerre – la seule hygiène du monde – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent et le mépris des femmes.

10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.

[...]

(Marinetti apud SOUZA, 2022, p. 30)

589

Il est clair que les manifestes de Marinetti ne se limitent pas à cela et que, très souvent, son élan de violence vise à valoriser un processus de renouvellement de l'art qui lui permette d'avoir une diction capable de dialoguer avec le moment qu'il vit et, plus encore, avec le futur souhaité. Il s'agit toutefois d'un discours engagé dans une vision sociale fortement liée à des aspects conservateurs qui seront présents dans les sociétés des « États nouveaux » portugais et brésiliens, tels que le déni du féminisme mentionné plus haut et le patriotisme exacerbé. Les pièces de théâtre montées par Ferro au Brésil, tout comme ses discours, montrent très clairement cette perspective. En ce qui concerne le patriotisme exacerbé et le rattachement des intellectuels brésiliens à la pensée de Vargas, on peut faire un saut dans le temps et consulter les numéros de la revue **Cultura Política** [Culture politique] déjà citée, en version numérique, à la

Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro. S'il est possible de mettre en évidence, comme nous l'avons déjà fait, la collaboration régulière de Rosário Fusco, du groupe de Cataguases, à la revue, dans une rubrique où il tentait essentiellement d'esquisser les grandes lignes de ce que serait une histoire de la littérature brésilienne, sans grandes prétentions en termes de formulations politiques, et si avec lui on trouve aussi la présence éparse d'autres collaborateurs qui n'étaient en aucune hypothèse liés au régime, comme Graciliano Ramos, il est important de rappeler que la participation de Fusco à la revue ne se bornait pas à cette collaboration régulière. Dans le numéro 2, publié en avril 1941, il fut chargé d'écrire dans la rubrique permanente « O pensamento político do Chefe do Govêrno » [La pensée politique du chef du gouvernement], en réponse à un article intitulé « A cultura e a vida » [La culture et la vie] (1941), dans lequel il assumait la responsabilité d'expliquer aux lecteurs quelle était la conception de la culture selon Vargas. Il commence par une épigraphe dans laquelle il retranscrit les paroles du dictateur lui-même :

590

Je n'ai pas, comme c'est la mode, de dédain pour la culture ou de mépris pour l'illustration. Je crois que l'homme conquiert progressivement la Nature par le travail et la science et que, grâce à ce processus d'appropriation, il parvient à améliorer son corps et son esprit en élevant la condition humaine et en rendant l'existence plus digne. Dans cette période d'évolution où nous nous trouvons, la culture intellectuelle sans objectif clair et défini doit être considérée, cependant, comme un luxe accessible à quelques individus et peu profitable à la communauté. (Vargas apud Fusco, 1941, p. 169)

Fusco développe une lecture dans laquelle, plutôt que d'établir vraiment ce que serait la pensée politique du président par rapport à la culture, il prend comme point de départ les termes proposés dans l'épigraphe pour associer celui-ci à sa propre conception de l'art et de la culture, ainsi qu'aux penseurs appréciés à l'époque –

mais pas seulement, bien sûr –, comme le Français Henri Bergson et l'Espagnol Ortega y Gasset, en plus d'autres références plus traditionnelles, comme Héraclite et Saint Augustin. Sur ce que Vargas dit de la culture, il ne donne que l'épigraphe qu'il essaie de décortiquer presque ligne par ligne, pour renforcer le caractère juste et ferme de ses considérations. Concernant la figure humaine de notre chef tropical, les éloges se succèdent, tant sur sa capacité à supporter le poids des responsabilités de la fonction qu'il occupe, « sur la tête duquel pèsent toutes les responsabilités de l'époque » (p. 175), que sur son « extraordinaire clairvoyance » (idem) qui lui permettrait d'ajuster les pas du Brésil, dans le domaine culturel, aux exigences de l'avenir qui l'attendait et se composerait laborieusement au jour le jour de nos existences. Dans sa conclusion, il répète ces idées, en déclarant :

L'individu et la personne constituent un tout unique, équivalent à ce que représentent le corps et l'esprit dans cette composition dont nous sommes faits, à l'image et à la ressemblance de Dieu.

Une politique d'humanisation de nos institutions, une politique de recomposition de nos valeurs, la pensée du Président, en ce qui concerne la culture et la vie, c'est une garantie authentique de notre sécurité dans le présent et de l'accomplissement de notre rôle dans l'avenir. (Fusco, 1941, p. 177)

591

Il y a donc dans le texte une caractérisation de Vargas qui fait clairement référence à la nécessité de sa présence en tant que dirigeant qui protège la nation, parce qu'il est ancré dans une certaine vision de l'avenir, humaniste, qui renforce le lien de l'homme à l'image de Dieu et avertit « patriotiquement » le peuple du danger des mauvais chemins proposés par ceux qui s'opposent à sa pensée. D'ailleurs, le mot patriote et ses dérivés (patriotisme, etc.) sont récurrents dans le texte et visent à lier la pensée du dictateur à un idéal de société qui avancerait vers sa forme d'organisation la plus appropriée, précisément celle qu'il propose.

Les historiques de l'action politique de Ferro et de Fusco ne sont pas représentatifs de l'ensemble des différentes conceptions

de l'art qui ont circulé chez les générations modernistes des deux pays, surtout si l'on considère que le Régionalisme de 30 au Brésil et le Néo-réalisme au Portugal sont différents moments qui suivaient l'expansion moderniste de la première moitié du siècle. Ils acquièrent toutefois un caractère très suggestif des relations qui ont pu s'établir entre l'art littéraire et les manifestations de nature fasciste durant la longue période autoritaire vécue dans les deux nations. Le conservatisme profondément ancré dans les groupes sociaux dominants des deux pays y contribue peut-être. Mais on ne peut s'empêcher de voir aussi comment un certain discours de partialité nationaliste présent dans ces parcours artistiques, alors qu'il prône une valorisation nécessaire et importante des cultures populaires locales, glisse vers une idéalisation significative des agents publics qui indiquent un avenir de grandeur basé sur l'ordre social et la rationalisation des hiérarchies de classe, de race et de genre. À cet égard, en dialogue avec Antonio Arnoni Prado et avec son **Itinerário de uma falsa vanguarda : os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo** [Itinéraire d'une fausse avant-garde : les dissidents, la Semaine de 22 et l'Integralisme], il est intéressant de rappeler ce que le chercheur affirme :

592

L'élargissement du champ d'action des intellectuels, en utilisant la projection mythique du texte littéraire comme moyen pour légitimer la force révélatrice d'une « nouvelle âme de la patrie », conduit en réalité au simplisme spéculatif des réductions totalitaires qui violent les catégories de la pensée au nom d'une synthèse arbitraire qui, comme nous l'avons vu, était la pierre de touche des manifestes dissidents. (Prado, 2010, p. 255).

L'adhésion à la pensée et à des formes de gouvernement totalitaires glisse justement dans l'idée de constituer une « nouvelle âme de la patrie ». Cette âme, projetée dans l'avenir, se révèle toutefois comme une re-signification d'un passé qui reste encore moulé sur des structures sociales archaïques et archaisantes. Sur le plan formel, les aspects d'une contemporanéité transnationale sont soulignés, soit

par la fragmentation discursive soit par l'utilisation de paramètres graphiques qui sèment sur les feuilles imprimées la recherche d'un langage littéraire plus ample, capable même d'incorporer des aspects esthétiques liés au langage parlé. Paradoxalement, en termes de conception sociale, ce que l'on garde, c'est une tentative d'ordonnancement qui établit verticalement « du haut vers le bas », c'est-à-dire des prétendues élites intellectuelles et économiques vers les parties moins favorisées de la société, un modèle fixe et viril capable de discipliner les individus et de guider le « progrès » du pays. Il est clair qu'en recourant à deux parcours littéraires individuels, ceux d'Antônio Ferro et de Rosário Fusco – des parcours qui ne sont en fait pas seulement littéraires, mais également politiques et culturels – l'image que la présente étude évoque ne prétend pas comprendre de manière exhaustive les groupes modernistes du Portugal et du Brésil ; il s'agit intentionnellement d'une image partielle qui vise à mettre en lumière la multiplicité des voies suivies par les auteurs qui ont été liés aux mouvements littéraires fondamentaux dans les deux pays. Précisément parce que ces voies étaient nombreuses, elles n'ont pas toujours entretenu un pacte éthique avec la liberté d'expression ou même avec le renouvellement effectif des structures sociales en vigueur. Peut-être la séduction de l'autoritarisme présente dans les discours esthétiques qui ont tenté de révolutionner l'art et la littérature s'est-elle superposée aux revendications qui affirmaient l'autonomie de l'artiste face aux parcours préétablis. Peut-être, ce que l'on dit ici est-il au fond le fruit d'une décontextualisation historique et, par conséquent, digne de devenir la cible du « fusil à canon littéraire scié » auquel Patrícia Lino fait ironiquement référence dans l'épigraphe qui ouvre ce texte. Cependant, s'il est essentiel de célébrer les réalisations esthétiques et éthiques des groupes modernistes dans nos littératures, il est également important de rappeler que certaines des portes ouvertes ont conduit à un dialogue avec ce qu'il y avait de pire dans les deux

pays en termes de répression idéologique : la fureur nationaliste de l'État Nouveau.

Traduction française de Janine Houard

RÉFÉRENCES

- FERRO, António. **A idade do Jazz-Band**. 2. Ed. Lisboa: Portugália, 1923.
- FRANCO, Márcia Arruda. A distópica “artificialização” da mulher n’A idade do Jazz-Band, de António Ferro. In: TAVARES, Daniel et alii (Org.). **Outros lugares. Utopias, Distopias, Heterotopias / Other Places. Utopias, Dystopias, Heterotopias**. Braga: CEHUM; Ed. Húmus, 2017, p. 121 – 135.
- FUSCO, Rosário. A cultura e a vida. **Cultura e Política**: revista mensal de estudos brasileiros. Rio de Janeiro: ano 1, n. 2, p. 169 – 180, abril de 1941.
- LAKS, Daniel Marinho. **Modernismos em modernidades incipientes**: Mário de Andrade e Almada Negreiros. São Carlos: EdUFSCar, 2020.
- LINO, Patrícia. **O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial**. 2. Ed. Juiz de Fora: Macondo, 2022.
- 594 PRADO, Antonio Arnoni. **Itinerário de uma falsa vanguarda**: os disidentes, a Semana de 22 e o Integralismo. São Paulo: Editora 34, 2010.
- RUFFATO, Luiz. **A revista Verde, de Cataguases**: contribuição à história do modernismo. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. **Revoluções literárias**: manifestos das principais vanguardas modernistas. Chapecó: Argos, 1922.

Tradition et modernité; localisme et cosmopolitisme chez Carlos Drummond de Andrade

Sonia Netto Salomão¹

*Dans l'ascenseur je pense à la campagne, à la campagne je pense à l'ascenseur*²³.

(Carlos Drummond de Andrade)

Dans le cadre des congrès qui commémorent le centenaire du Modernisme brésilien, j'ai repris les binômes qui se sont liés au mouvement et qui traversent l'œuvre de notre plus grand poète. Cette nécessité a été pour moi motivée par la demande de bilan et, bien que cela ne soit pas exactement une surprise, principalement après la publication de la correspondance du poète du Minas Gerais avec Mário de Andrade, le thème a confirmé la polarité intrinsèque à la poétique de Drummond. L'œuvre de Carlos Drummond de Andrade est une contribution extrêmement personnelle au Modernisme historique et à son développement. Drummond aborde la question de l'universalisme, en dialoguant avec le «nationalisme pragmatique» de Mário de Andrade, de telle sorte que la matière locale et la perspective cosmopolite soient affirmés et problématisés dans une tension pérenne et constitutive. Nous pouvons rencontrer cette polarisation tout au long de son œuvre, comme dans les poè-

595

1 Professeure de la chaire de Langue et Traduction Portugaise et Brésilienne à l'Université Sapienza de Rome 1.

2 N. d.T. Tous les titres des recueils et des poèmes ainsi que les extraits de poèmes cités ont été traduits dans le cadre du présent texte.

3 Version originale: *No elevador penso na roça, na roça penso no elevador.*

mes du recueil «Un peu de poésie» (Alguma poesia) de 1930, dont *Explicação* (*Explicação*) est un exemple parmi d'autres.

Ah, être fils de un riche fermier !/ Sur la berge du São Francisco, du Paraíba⁴ ou d'un quelconque ruisseau minable, /c'est toujours la même sen-si-bi-li-té./Et voyageant dans la patrie, on a la nostalgie de la patrie. /Cet immeuble commercial de neuf étages / est très intéressant. /La maison coloniale de la ferme l'était aussi.../ Dans l'ascenseur je pense à la campagne,/ à la campagne je pense à l'ascenseur (Andrade, 1983, p. 98).⁵

La technique utilisée est une espèce de simultanéité cubiste-futuriste, comme l'a signalé Merquior (2012, p. 38) à propos du *Poème des sept faces* (*Poema das Sete Faces*), dans lequel surgit une image inattendue, rompant la continuité du sens qui était en train de se construire. Dans *Explicação*, dans le cinquième vers cité ci-dessus, l'ambiance de lyrisme nostalgique qui venait construire la biographie du poète s'interrompt, volontairement confondue avec celle du sujet lyrique et mêlée à ses origines rurales.

596 L'être ou ne pas être brésilien est un thème de discussion dans les lettres échangées avec Mário de Andrade, depuis ses vingt-deux ans, alors que le jeune poète s'exprimait déjà avec une grande maturité et même avec une fine perception de l'histoire, après le bilan qui a été tiré des maux du nationalisme, que nous pouvons établir cent ans plus tard⁶. Voyons ce témoignage épistolaire daté du 22 novembre 1924:

4 N. d. T. Le São Francisco et le Paraíba sont deux immenses fleuves brésiliens.

5 Ah, ser filho de fazendeiro! / À beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo, / é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de. / E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria. / Aquela casa de nove andares comerciais / é muito interessante. / A casa colonial da fazenda também era... / No elevador penso na roça, / na roça penso no elevador.

6 Le bilan de la notion de nationalisme a principalement été fait après la Seconde Guerre mondiale et du fascisme qui se traduit aujourd'hui dans la lutte engagée contre la mondialisation. Cfr Hobsbawm, 2011.

Je reconnais certains défauts qui émergent dans mon esprit. Je ne suis pas encore suffisamment brésilien. Mais, parfois, je me demande si cela vaut la peine de l'être. Personnellement, je trouve lamentable cette histoire de naître entre ces paysages incultes et sous des cieux peu civilisés. J'ai une estime bien médiocre pour le panorama brésilien. Je suis un mauvais citoyen, je le confesse. C'est que je suis né dans le Minas, alors que je devrais naître (ne vois pas de pédantisme dans cette confession, je t'en prie !) à Paris. Le milieu dans lequel je vis m'est étrange: je suis un exilé. Et cela n'arrive pas seulement à moi: « je suis un exilé, tu es un exilé, il est un exilé ». Tu sais une chose ? Je trouve le Brésil infect. Excuse ce cri du cœur qui, toi, homme brillant, ne va pas te scandaliser. Le Brésil n'a pas une atmosphère intellectuelle; il n'a pas de littérature; il n'a pas d'art; il a à peine quelques politiciens sordides et plutôt imbéciles ou vieillots. Néanmoins, comme je ne suis ni meilleur ni pire que mes semblables, je m'intéresse au Brésil. D'où j'applaudis avec la plus grande sincérité du monde la tournure qu'a pris le mouvement moderniste national ces derniers temps: une tournure clairement constructive, après la phase initiale et logique des fausses valeurs. (Santiago e Frota, 2002, p. 56)

597

Cette déclaration de Drummond est significative: «Le milieu dans lequel je vis m'est étrange: je suis un exilé». Cette affirmation recueillie dans une correspondance privée va trouver un écho dans «Racines du Brésil» (Raízes do Brasil)⁷ douze ans plus tard :

En important de pays distants nos modes de vie, nos institutions, nos idées, et en nous obstinant à maintenir tout cela dans un milieu souvent défavorable et hostile, nous sommes toujours aujourd'hui des exilés dans notre propre terre (Holanda, 1995, p. 31).

Nous retrouvons ce même comportement paradoxal dans un autre poème de 1930 *Europe, France et Bahia* (*Europa, França e Bahia*):

⁷ N.d.T: livre de Sérgio Buarque de Holanda.

Mes yeux brésiliens rêvent d'exotisme. / Paris. La tour Eiffel couverte d'antennes comme un crabe (...) Assez ! / Mes yeux brésiliens se ferment nostalgiques, / Ma bouche cherche la « Chanson de l'exil »⁸. / Comment était vraiment la « Chanson de l'exil » ? / Moi si oublieux de ma terre. / Là, la terre a des palmiers / où chante la grive ! (Andrade, 1983, p. 74)⁹.

Un autre exemple, encore, dans *Hymne national (Hino Nacional)*, extrait du recueil «Le Marais des âmes» (*Brejo das Almas*) de 1934, dans ce parcours que nous sommes en train de présenter: « Nous devons découvrir le Brésil / Caché derrière les forêts, / avec l'eau des rivières au milieu, / le Brésil est endormi, le pauvre. / Nous devons coloniser le Brésil (...) Aucun Brésil n'existe. Et, en fait, les Brésiliens existeront-ils? »¹⁰ (Andrade, 1983, p. 108-109). Les verbes à l'impératif énumèrent, d'une manière clairement parodique, le ton pédagogique du vade-mecum nationaliste de l'époque: tout ce qui était nécessaire pour *former* le Brésil. Par ailleurs, les anaphores renforcent l'idée d'un progrès inéluctable.

598 La tension continue dans le recueil « Le Sentiment du monde » (Sentimento do mundo), de 1940, avec le poème « Élégie, 1938 » (*Elegia, 1938*): «Mais l'horrible réveil prouve l'existence des machines / et te remplace, tout petit, en face des indéchiffrables palmiers. [...] Accepte la pluie, la guerre, le chômage et la distribution injuste/

8 N.d.T "Canção do Exílio" (la chanson de l'exil) est un célèbre poème romantique écrit en 1843. Son auteur, le Brésilien Gonçalves Dias, alors à Coimbra, y exprime sa nostalgie du pays et son patriotisme.

9 Version originale: "Meus olhos brasileiros sonhando exotismos. / Paris. A torre Eiffel alastrada de antenas como um caranguejo [...] Chega! / Meus olhos brasileiros se fecham saudosos, / Minha boca procura a "Canção do Exílio". / Como era mesmo a "Canção do Exílio"? / Eu tão esquecido de minha terra. / Ai terra que tem palmeiras / onde canta o sabiá!

10 Version originale: "Precisamos descobrir o Brasil! / Escondido atrás das florestas, / com a água dos rios no meio, / o Brasil está dormindo, coitado. / Precisamos colonizar o Brasil. [...] Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?"

car tu ne peux, seul, dynamiter l'île de Manhattan »¹¹ (Andrade, 1983, p. 137). Mário de Andrade fait l'éloge de ce nouvel ouvrage dans une lettre du 15 août 1942 :

Le *Sentiment du monde* est le résultat d'un vrai poète dont la vie s'est transformée. Le poète n'a pas changé, il reste égal à lui-même, mais les vicissitudes de la vie, les nouveaux contacts et contagions, les nouvelles expériences, ont donné à l'être agressif, révolté, coincé dans son individualisme irréductible, une nouvelle grandeur, celle de la souffrance pour les hommes, le sentiment du monde. (Santiago e Frota, 2002, p. 483)

« La Rose du Peuple » (*Rosa do Povo*), de 1945, répète le désir d'enracinement que nous avons signalé avec un autre exemple extrait du *Chant à l'homme du peuple Charlie Chaplin* (*Canto ao homem do povo Charlie Chaplin*):

Il fallait qu'un poète brésilien, [...] / il est nécessaire que ce petit chantre têtue [...] / il est nécessaire qu'un ancien garçon de vingt ans, [...] Pour te dire combien les Brésiliens t'aiment / et qu'en cela, comme dans tout le reste, nos gens ressemblent / à 599
n'importe quels gens du monde- y compris les petits Juifs / avec canne et chapeau boule, grands souliers, yeux mélancoliques [...] / Oh Charlot, mon et notre ami, tes souliers et ta moustache marchent sur une route de poussière et d'espérance.¹²» (Andrade, 1983, p. 240-246).

11 Version originale: “Mas o horrível despertar prova a existência do maquinário / e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras. [...] Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição / porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan»

12 “Era preciso que um poeta brasileiro, [...] / era preciso que esse pequeno cantor teimoso, [...] / era preciso que um antigo rapaz de vinte anos, [...] Para dizer-te como os brasileiros te amam / e que nisso, como em tudo mais, nossa gente se parece / com qualquer gente do mundo — inclusive os pequenos judeus / de bengalinha e chapéu-coco, sapatos compridos, olhos melancólicos [...] / ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança»

Le poème est construit en dialogue avec le film de Charlie Chaplin, *Les Temps Modernes* (1936), et ils expriment tous deux le désenchantement des hommes, principalement des plus défavorisés, face à un nouveau modèle de relations humaines. Le Brésilien commun est comme l'Américain ou le Juif avec sa canne et son chapeau boule: un *gauche*. Antonio Cândido dépeint bien le dilemme de Drummond :

Mais d'emblée, disons qu'entre 1935 et 1959, il y a chez lui une espèce de méfiance aiguë par rapport à ce qu'il dit et fait. S'il aborde l'être, il lui semble immédiatement qu'il serait plus valide traiter du monde; s'il se penche sur le monde, qu'il vaudrait mieux se limiter au mode de l'être. (Cândido, 1970, p. 95)

En 1951, le poète était mûr pour un recueil comme «Claire énigme» (Claro enigma) dont le titre, un oxymoron, le plaçait au milieu de sa propre œuvre, en proposant une nouvelle perspective avec son poème le plus célèbre *La Machine du monde* (*A Máquina do Mundo*). L'épithète suggestive du recueil, «Les événements m'ennuient»¹³, de Paul Valéry, renforce l'impression d'une nouvelle phase qui a provoqué une grande irritation dans le milieu littéraire brésilien. Elle reflète le malaise engendré par un certain scepticisme et un nihilisme du «poète du fini et de la matière» qui, selon de nombreux critiques, serait en train d'abandonner les avancées du Modernisme brésilien pour revenir au travail de «l'art pour l'art» (Faustino, 1977, p. 88-97). Dans le poème *Eterno* (*Éternel*) du recueil «Le Fermier de l'air» (*Fazendeiro do Ar*), de 1954, nous trouvons ces vers : « Et comme c'est devenu ennuyeux d'être moderne/ Désormais je serai éternel »¹⁴ (Andrade, 1983, p. 318).

Dans le recueil «La vie passée au propre» (*A Vida Passada a Limpo*), de 1959, nous rencontrons une autre synthèse d'une incroyable actualité dans le poème *Lamentation collective des Indiens* (*Pranto Geral dos Índios*): « T'appeler Maíra/ Dyuna/

13 N.d.T. En français dans le texte.

14 Version originale: «E como ficou chato ser moderno / Agora serei eterno»

Créateur [...] Tu ne nous as pas laissés seuls quand tu es parti /
Le souvenir est resté, la grenouille saute dans l'eau / de la rivière
Doute: reviendras-tu?¹⁵» (Andrade, 1983, p. 341-342). Le thème de l'écologie et celui des populations indigènes qui, de nos jours, reviennent en force, stimulés par la préoccupation mondiale face aux dommages causés par l'homme à la nature et, en conséquence, aux Indiens, les personnes qui représentaient le mieux l'harmonie et l'intégration avec le système écologique, sont magistralement évoqués. Drummond parle de la résistance d'une ethnie, d'une identité qui persiste malgré tout, un thème qui sera abordé aussi par Darcy Ribeiro dans *Maíra*, en 1976.

Je terminerai enfin cette brève introduction thématique avec le poème *L'homme; les voyages (O homem; as viagens)*, du recueil «Les Impuretés du Blanc» (*As Impurezas do Branco*), de 1973: «L'homme, animal de la Terre si petit / s'ennuie sur la Terre / lieu de beaucoup de misère et de peu de diversion»¹⁶(Andrade, 1983, p. 440). C'est un des moments où le regard de Drummond s'élargit et recueille la dimension humaine qui se trouve dans la colonisation, dans l'homme qui subjugue l'autre simplement par le désir de pouvoir que Schopenhauer (2012) a si bien décrit.

601

En effet, dans sa biographie marquée par le mauvais sort qui l'a fait naître fils de fermier, au cœur de la société patriarcale brésilienne, Drummond se présente également en écrivain doué non seulement d'une extrême sensibilité poétique, mais aussi d'une vocation précoce pour le journalisme. Sa poésie qui conjugue la figure et la lettre, l'élément abstrait et le référent, est marquée par un *destin* historique fortement influencé par son amitié avec

15 Version originale: Chamar-te Maíra / Dyuna / Criador [...] Não nos deixaste sós quando te foste / Ficou a lembrança, rã pulando n'água / do rio da Dúvida: voltarias?

16 Version originale: «O homem, bicho da Terra tão pequeno / chateia-se na Terra / lugar de muita miséria e pouca diversão»

Mário de Andrade, dès sa jeunesse, comme nous l'avons signalé. Cette relation peut être résumée dans l'extrait d'une célèbre lettre de 1924 qui se présente comme le projet de Mário de Andrade, une espèce de legs, pour les nouvelles générations :

Carlos, consacre-toi au Brésil, avec moi. Malgré tout le scepticisme, malgré tout le pessimisme et malgré tout le XIX^e siècle, sois fou, mais crois qu'un sacrifice est beau [...]. Nous devons donner au Brésil ce qu'il n'a pas et pour cela jusqu'à présent n'a pas vécu, nous devons donner une âme au Brésil et pour cela tout sacrifice est grandiose, est sublime. Et nous rend heureux.[...] Je n'aime pas spirituellement le Brésil plus que la France ou la Cochinchine. Mais c'est au Brésil qu'il se fait que je vis actuellement et maintenant je ne pense qu'au Brésil et pour lui j'ai tout sacrifié.[...] Les génies nationaux ne naissent pas spontanément. Ils naissent parce qu'un amoncellement de sacrifices humains antérieurs leur a préparé l'altitude nécessaire, d'où ils peuvent dévoiler et révéler une nation. (Santiago e Frota, 2002, p. 56)

602

Parmi les innombrables questions abordées par le Modernisme se trouvait donc le binôme nationalisme-universalisme que le mouvement a développé dans le contexte de la coïncidence *intentionnelle* avec l'anniversaire de l'indépendance du Brésil¹⁷. Le mouvement naît donc de la volonté de réfléchir sur l'identité d'une littérature nationale et vise dans le même mouvement à l'insérer dans le canon international : «Une seule lutte – la lutte pour le chemin. Séparons: Poésie d'importation. Et la Poésie Bois Brésil¹⁸, “Poesia Pau Brasil”, d'exportation» (Teles, 1982, p. 327)

J'attire l'attention sur ce fait non pas pour l'ignorer mais, au contraire, parce que Drummond a pratiquement réalisé en solitaire cette dimension importante du projet moderniste. C'est ici que peut prendre place la réflexion sur ce qu'il nous reste du concept

17 N.d.T L'indépendance du Brésil date de 1822.

18 N.d.T. Concept proposé par Oswald de Andrade en 1924 pour définir le nationalisme de la poésie moderniste brésilienne, avec le non du bois brésilien.

d'anthropophagie, d'un point de vue historique. Nous pouvons également nous demander dans quelle mesure l'œuvre de Drummond apparaît aussi comme l'expression de ce concept *local*, brésilien. De ce concept fondateur. C'est comme si Drummond, tout comme Murilo Mendes, était déjà né « moderne » (cfr Merquior, 1994, p. 12)

La XXIV^e Biennale de São Paulo de 1998, intitulée « Anthropophagie et Histoires du Cannibalisme » et considérée comme la Biennale de l'Anthropophagie, consacre la métaphore dans le discours officiel, comme en témoignent les mots du ministre de la culture de l'époque, Francisco Wefford. En inaugurant l'Exposition, il proclame : « L'anthropophagie est la catégorie créée par Oswald de Andrade pour expliquer, d'un point de vue national, le processus de formation de notre identité culturelle » (Wefford, 1998, p. 20).

Non seulement le concept est rendu « officiel », mais il est aussi utilisé actuellement dans de nombreuses études avec une double orientation. D'un côté, il est inséré dans un grand ensemble de théories modernes et post-modernes qui traitent de la globalisation de la littérature, de sa réception et de son insertion dans le marché. De l'autre, le concept d'anthropophagie culturelle s'insère dans une tradition spécifiquement brésilienne, évoquée à partir des chroniques d'auteurs du XVII^e comme Hans Staden, André Thevet et Jean de Léry sur le cannibalisme des Tupinambas. L'ambivalence entre le national et l'international est aujourd'hui digérée par la critique, et le concept, dans sa dimension auto-référentielle, peut être substitué par d'autres comme l'intertextualité, le métissage, la créolisation, l'hybridation, etc.

L'œuvre de Drummond semble confirmer l'anthropophagie, comme une réponse à l'importation de la technique qui homogénéise tout dans les sociétés « périphériques ». L'anthropophagie d'Oswald de Andrade est une pensée historiquement produite entre 1924 et 1928, à un moment spécifique de l'évolution du capitalisme industriel. Sa transposition comme un thème de débat pour la

production littéraire et artistique actuelle est problématique car elle retire de son contexte historique une notion précise, un *diagnostic* sur la production culturelle brésilienne des avant-gardes historiques des années 1920 et 1930.

Dans une étude publiée en 2002 intitulée «*O outro é um*» (L'Autre est un), Vera Martins Chalmers rappelle une discussion polémique lancée par Wilson Martins, quand le critique de l'État de Parana montre qu'Oswald s'est inspiré du cannibalisme européen, du futurisme de Marinetti et du dadaïsme français, déjà dépassés. L'article de Wilson Martins, de 1968, porte sur l'usage de l'œuvre de Oswald de Andrade par les poètes concrétistes de São Paulo et est aujourd'hui daté, mais il est intéressant d'y revenir ici parce que les avant-gardes partagent avec le discours révolutionnaire la vision utopique de la construction d'une nouvelle société alternative à la société bourgeoise.

604 Le poète du Minas réussit à éviter l'anachronisme du concept en utilisant la perspective ironique de «l'ange tordu»¹⁹. Néanmoins, la poétique de Drummond conserve la vigueur de la structure expressive de l'avant-garde – son étymologie, le terme vient de *choc* et, en même temps, de *première ligne*, elle véhicule l'actualité de l'avant-garde justement. Il s'agit d'une poétique insubordonnée (excusez la référence biographique inévitable).²⁰

Quant à la caractérisation de la modernité de Carlos Drummond de Andrade et de sa relation avec la tradition, elle a été bien définie par José Guilherme Merquior dans sa thèse de doctorat «Verso Universo em Drummond» (*Vers Univers chez Drummond*) de 1972. Pour cela, le critique diplomate s'est appuyé sur la *Mimesis*

19 N.d.T. Figure qui apparaît dans le *Poème de Sept Faces* : “quand je suis né, un ange tordu de ceux qui vivent dans l'ombre a dit: Vas-y ! Sois gauche dans la vie

20 Drummond a été expulsé du Collège Anchieta, à cause d'un conflit avec son professeur de portugais pour “insubordination mentale”.

de Erich Auerbach expliquant, de manière synthétique, que l'histoire de la culture occidentale, dans un processus de longue durée, a réussi le mélange de deux styles d'abordage de la réalité : l'homérique et le biblique. Ce mouvement qui a des racines fortes et souterraines, a connu un grand obstacle à la période classique avec la séparation des styles. Selon ce principe, des thèmes quotidiens ne pouvaient pas recevoir un traitement sublime.

Dans un passage de son argumentation, Merquior affirme: «En plus d'être universelle, la poésie de Drummond est aussi très actuelle» (Merquior, 2012, p. 324). Cette actualité se doit à trois axes, liés au thème que nous sommes en train d'étudier et à l'*ethos* central de l'art moderne: le refus du pathétique, l'esprit de parodie et la substitution d'une optique tragique et idéalisatrice de la vie par une perspective grotesque. Tout ceci a été mis au service de l'esprit moderniste, sans ignorer la contribution de l'assaut libérateur surréaliste, comme dans l'avant-dernier vers très significatif de la seconde strophe de *La Considération du poème (Consideração do poema)*:

605

Ils sont tous mes frères, ce ne sont pas des journaux
ni le glissement des barques entre les camélias :
c'est toute ma vie que j'ai jouée.
Ces poèmes sont miens. C'est ma terre
et encore plus qu'elle. C'est tout homme
à midi sur n'importe quelle place. C'est la lanterne
dans n'importe quelle auberge, s'il en reste. (Andrade, 1983,
p. 240-246)

«Ni le glissement des barques entre les camélias» est une contribution à la poésie moderniste avec une touche surréaliste qui a conduit Alceu Amoroso Lima à considérer le poète *mineiro*²¹ comme «une sorte de Baudelaire de notre poésie moderne» (Ataíde,

21 N.d.T. Adjectif qui qualifie les personnes nées dans l'État du Minas-Gerais.

1969, p. 274-275). On comprend ici la sensibilité moderne existentielle de l'homme de la grande ville et de la société de masse dans la littérature lyrique.

En simplifiant, on pourrait dire que Drummond a signifié, dans le milieu du Modernisme, la réalisation du projet révolutionnaire initial, en créant une poésie riche et substantielle, libérée de la servitude face aux modèles étrangers; il a promu l'insertion de sa poésie par rapport à la réalité sociale concrète, principalement dans «Le Sentiment du monde» et «La Rose du peuple» ; et il a évité la superficialité intellectuelle dans la recherche constante de nouvelles formes et de nouveaux thèmes, par le biais de l'étude et de l'expérimentation. Il a été un anthropophage vorace, obstiné et cohérent. En ce qui concerne ce dernier point, celui de la superficialité intellectuelle, tout comme celle de Machado de Assis au XIX^e siècle, la poésie de Drummond est une poésie de la gnose, de la problématisation philosophique et de la recherche psycho-sociale qui est, en bout de course, responsable d'une anthropologie de l'homme brésilien, aux dépens du propre Drummond «universaliste». En ce sens, il est très brésilien parce qu'empreint de «l'instinct de nationalité» de Machado de Assis²² (Assis, 1973, p. 801-809).

606

Dans les «Confessions du Minas» (1944), Drummond met en perspective le Modernisme brésilien et perçoit la tension dans laquelle il se trouve face aux déplacements temporels du faire moderniste dans son projet de rénovation esthétique et d'actualisation de l'intelligence artistique. Il démontre la permanence de certains acquis modernes du Romantisme dans le Modernisme et analyse Fagundes Varela, Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, Abgar Renault

22 Dans le célèbre essai de Machado de Assis « Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade » (*Nouvelle de la littérature brésilienne actuelle : l'instinct de nationalité*) s'affirme l'idée que pour être Brésilien ou, plus justement, pour être nationaliste, il n'est pas nécessaire d'être, exotique.

et Emilio Moura, principalement par rapport à un certain malaise face au chaos urbain. Le prosateur présente aux lecteurs l'existence de mythes et l'invention des mouvements d'avant-gardes; il ébauche son autobiographie et prend position face à la guerre et à la dictature brésilienne qui revendique son «Sentiment du monde». Il appartient à l'école *mineira* qui n'a jamais voulu être une école, confesse-t-il, pour permettre ainsi de penser les différents modernismes: de Rio, du Nord-Est, du Minas et ainsi de suite. Ce thème commence aujourd'hui à être débattu et mérite encore de faire l'objet de recherches approfondies (cfr Cardoso, 2022, p. 13-39 et 41-87).

Néanmoins, Drummond reste actuel parce qu'il a dessiné, dans l'espace de la ville moderne, la perte de la *polis*, la seule possibilité d'existence pour un citoyen politiquement et juridiquement coïncé. Drummond a représenté ce que le philosophe italien Giorgio Agamben a appelé l'*homo sacer*, une figure qui est apparue pour la première fois dans le droit romain: un homme qui peut être assassiné distraitemment sans aucune conséquence légale: un individu privé de citoyenneté, une sorte de zombie dans la foulée de la pensée d'Hannah Arendt, Benjamin et Foucault: les exclus du discours légalisé de la *polis* (Agamben, 2012, p. 57).

607

Dans la chronique *Sous le pont (Embaixo da ponte)*, du livre «La Bourse et la vie» (*A Bolsa e a Vida*), de 1962, nous trouvons un exemple significatif de cette situation dans laquelle les personnages n'ont pas de nom et sont représentés avec un ton inspiré du fameux «recul» journalistique :

Ils habitaient sous le pont. Officiellement, ce n'est pas un lieu où l'on habite, mais ils y habitaient. Personne n'exigeait d'eux un loyer, un impôt résidentiel, des charges communes: le pont est à tous, dans la partie du haut; à personne, dans la partie du bas. Ils ne payaient aucune note d'électricité ni de gaz, parce qu'ils n'en consommaient pas. Ils ne se plaignent pas du manque d'eau, rarement observé en-dessous des ponts. Ils n'ont pas de

problèmes d'ordures, elles peuvent-être jetées n'importe où, bien qu'il n'est convenable de les jeter nulle part, si d'elles, provenaient souvent les vêtements, la nourriture, les objets de maison. Ils vivaient en-dessous du pont, pouvaient donner cette adresse aux amis, les recevoir, leur faire goûter les avantages propres au pont. (...) Certains disent qu'ils sont morts à cause de la viande, d'autres disent que c'est à cause du sel, en fait, de la soude caustique. Il y a deux places libres sous le pont. (Andrade, 1983, p. 1201-1202)

Dans le poème *Ao Deus Kom Unik Assão (Au Dieu Kom Unik Axion)*, du recueil

« Les Impuretés du Blanc » (1973), Drummond pointe les dangers de la *modernolatrie*²³ et d'une certaine idée de modernité: il craint le germe de la violence, l'explosion de la Bombe, il a peur de la violence de l'artifice et de la programmation bureaucratique du système. De la peur, il passe à la mélancolie et à l'expérience de la douleur de l'homme contemporain qui se traduit par une sorte
608 d'« angoisse de devoir rendre compte » constante.

23 N.d.T. Terme inventé par Drummond qui signifie l'idolatrie du moderne.

<p style="text-align: center;"><i>Au Dieu Kom Unik Axion</i> (1973)</p> <p>Me voici prosterné à vos pieds qui étant tant que tout pluriel est peu. Déglutissant avec gratitude vos fèces devient sain celui qui était fou. Pas besoin de tête car la bouche naît directement du cou et dans votre splendeur de mille carats devient soleil ce qui était os. <i>Genucirconflexé</i>¹ je vous adore Vous <i>amoure</i>, à vous je <i>sonore</i> Dieu du klaxon & de la morphine qui me vide me remplissant de pets et flûte et pétarade et phone et foin. Votre pelle laboure le sol de ma chair et plante des betteraves virevoltantes pour une étable bourrée de moutons étourdis dans laquelle je disperse, je presse et je <i>désexprime</i> ce qui en moi aspirait à être <i>jehumain</i></p>	<p>Et quand il ne restera pas le plus petit point à être détecté à être envahi à être consommé et tous les êtres se seront atomisés dans le <i>supermessage</i> du <i>supervide</i> et toutes les choses se seront éteintes dans le circuit global et le Moyen cesser d'être une Fin et arrive à la fin, Seigneur! Seigneur! Qui vous sauvera de votre propre, de votre <i>terribl</i> <i>extremedominant</i> <i>inkomunikhation?</i> (Andrade, 1983, p. 428-431)</p>
--	--

Je reprends, en conclusion, deux exemples de la relation 609
entre tradition et modernité, avec la tonalité locale qui mélange
Itabira et l'immeuble Esplendor. Il s'agit du travail linguistique
(Salomão, 2013, p. 27-36) réalisé dans l'œuvre de poésie et de
prose de Drummond. L'auteur *mineiro* représente une sorte
de synthèse du Modernisme brésilien par rapport à la langue
littéraire de l'époque : création de néologismes, absorption de
divers registres de la langue – le populaire, le régional et le fami-
lier – pour aboutir à une langue spéciale: la langue de la science,
de l'argot, de la grossièreté et de l'érotisme. Un autre vecteur
important, et moins exploité, est celui des archaïsmes quand, en
retournant aux classiques luso-brésiliens, il glisse dans ses textes
des mots oubliés, généralement utilisés, ici aussi, de manière
humoristique, mais toujours dans un travail d'érudition et dans
une parfaite connaissance philologique.

C'est dans le contexte de ce laboratoire de mots que nous rencontrons des topos de Camões, dans une chronique impeccable de 1970 intitulée *L'Autre Nom du vert (O outro nome do verde)* (Andrade, 1983, pp. 1310-1312), dans laquelle a lieu une curieuse reprise. Sous le prétexte d'un dialogue avec une jeune femme, une « jeune pousse », dans l'argot carioca, dans un bar typique de la plage d'Ipanema à Rio, le Castelinho, le narrateur explique à son interlocutrice que ses yeux étaient *gonçalves*, voire même très *gonçalves*, récitant un thème d'une chanson de Camões de 1595, présente aussi dans le texte *Auto de El-rei Seleuco* (1545-1616),

Avec vos yeux *gonçalves*,
Madame, captif vous tenez
Mon cœur *mendes*
(Andrade, 1983, p. 1310) (Termes mis en italique pour ce texte)

Com vossos olhos *gonçalves*,
Senhora, cativo tendes
este meu coração *mendes*.
(Andrade, 1983, p. 1310) Grifo nosso

610

Le récit se poursuit avec un humour mêlé à l'érudition de celui qui connaît bien l'utilisation des adjectifs dans la lyrique de Camões et qui a aussi étudié les philologues à propos de leur usage (Salomão, 2016, p. 201-210), ce qui est un des thèmes les plus connus du débat philologique centenaire. Drummond lui-même utilise l'instrument de Camões présent dans le thème : le nom propre comme adjectif et même comme verbe, comme on le rencontre dans le poème *Le Dédoublément d'Adalgisa (Desdobramento de Adalgisa)* du «Maraîs des âmes» de 1934:

Adalgisa et *Adaljosa*,
je me divise pour votre amour
qui a tant de directions
et en aucune ne se définit
mais en toutes se résume. (...)
Si tu fuyais vers la forêt,

je serais liane, lézard, serpent,
 écho de la grotte l'après-midi,
 ou je serais une humble feuille,
 ombre timide, silence
 entre deux pierres. Et le roi
 qui s'est épris d'Adalgisa
 Plus encore s'*adalgisera*.

(Andrade, 1983, p. 1310, Termes mis en italique pour ce texte)

Le second exemple ne peut être autre que le poème *La Machine du monde* qui est, à mon avis, un texte en palimpseste qui résume toute l'œuvre de Drummond. Le poète construit, mot après mot, un texte tourné sur lui-même et sur sa poétique, il le transforme en un des poèmes les plus universels de la littérature brésilienne, dans sa confrontation avec Dante Alighieri, le premier à utiliser le sujet lyrique de manière autobiographique dans un sens moderne, dans son voyage en direction de Empireo et de la pleine lumière. Il suggère aussi la perception moderne d'une autre machine du monde, « éthérée et élémentaire », empruntée à Camões, symbole de la domination humaine sur la nature :

611

<p>Et comme je semellerais²⁶ vaguement une route du Minas, caillouteuse et à la fin du jour une cloche rauque</p> <p>se mélangerait au son de mes souliers qui était posé et sec, et des oiseaux planeraient dans un ciel de plomb et leurs formes noires</p> <p>lentement se seraient diluées progressivement dans une plus grande obscurité, venues des monts et de mon propre être désabusé,</p> <p>la machine du monde s'est entrouverte pour celui qui à rompre déjà s'esquivaient et rien que de l'avoir pensée se courbait.</p>	<p>[...]</p> <p>je baissai les yeux, distrait, las, dédaignant cueillir la chose offerte qui se présentait gratuite à mon esprit.</p> <p>L'obscurité la plus dense s'était déjà posée sur la route du Minas, caillouteuse, et la machine du monde, repoussée,</p> <p>s'est petitement recomposée, alors que moi, évaluant ce que j'avais perdu, je continuais lentement, les mains pendantes. (Andrade, 1983, p. 303-305)²⁷</p>
---	---

²⁶ N.d.T Traduction du terme en portugais « palmilhar », « palmilha » (semelle), expliqué plus bas dans le texte.

²⁷ Version originale: E como eu palmilhasse vagamente/ uma estrada de Minas, pedregosa,/ e no fecho da tarde um sino rouco/ se misturasse ao som de meus sapatos/ que era pausado e seco; e aves pairassem/no céu de chumbo, e suas formas pretas/ lentamente se fossem diluindo/ na escuridão maior, vinda dos montes/ e de meu próprio ser desenganado,/ a máquina do mundo se entreabriu/ para quem de a romper já se esquivava/ e só de o ter pensado se carpia./ baixe os olhos, incurioso, lasso, /desdenhando colher a coisa oferta/ que se abria gratuita a meu engenho./ A treva mais estrita já pousara/ sobre a estrada de Minas, pedregosa,/ e a máquina do mundo, repelida,/ se foi miudamente recompondo,/ enquanto eu, avaliando o que perdera,/ seguia vagaroso, de mãos pensas.

Ce texte reprend ainsi l'œuvre de Drummond antérieure tout en anticipant la suivante. En plus de la connotation métalinguistique, on constate le sens de la vie vécue et pensée. Les différentes parties du poème font allusion à des poèmes canoniques en ce que les figures de style et les mots-clés sont reconnaissables. La première partie (des vers 1 à 12) présente le paysage et les circonstances: la rencontre avec la Machine «au milieu du chemin ». Le texte, avec son ton sérieux, presque religieux, suggère une figure crépusculaire qui, plutôt que de marcher sur ou de parcourir une route du Minas, la *semelle* : il est travaillé avec une attention d'orfèvre. «Semeller» est un terme conceptuellement parfait. Il donne l'idée de marcher, de fouler mais aussi celle de chausser le sol, peut-être lourdement, car on met une semelle aux souliers pour amortir les pas et ajuster les pieds à la chaussée. Dans une des images «inadéquates» (*gauches* ?), à côté de tant de perfection de vocabulaire, ce «vaguement», adverbe dérivé de «vagner», qui signifie «marcher sans destin», attribuée à cette action en oxymoron une intense richesse sémantique. Dès le début du second vers, apparaît le Minas Gerais, l'État natal du poète, et la pierre qu'il a déjà rencontrée au milieu du chemin de sa propre route personnelle et poétique. Les signes particuliers ne s'arrêtent toutefois pas là, parce que les cloches et les sonneurs de cloches sont aussi présents dans son œuvre en abondance, comme dans « Romaria» (*La Procession*): « Les cloches sonnent, appellent les pèlerins»; ou dans *Anoitecer (La tombée de la nuit)*: «C'est l'heure où la cloche sonne, / mais ici il n'y a plus de cloche ; / il y a seulement des klaxons », et, une nouvelle fois, dans les nombreuses églises du Minas Gerais catholique, où abondent aussi les monts. La cloche est rauque, peut-être comme le poète, déjà lassé de son chant, déjà fatigué d'appeler les hommes comme dans *Le chant orphique (Canto órfico)*: «Orphée, nous t'appelons, descends à temps / et écoute: / seulement d'oser utiliser ton nom, respire déjà / la rose trismégiste/ ouverte au monde ». (Salomão, 2013, p. 1177-1195)

Tout le poème est construit à partir de références intratextuelles : ces structures qui font allusion à d'autres produisent un effet d'écho, très musical, dans la marche lente des tercets, une autre option recherchée. Dans «L'Œuvre complète», organisée par l'auteur, *La Machine du monde* est placée après un poème en prose, *L'Énigme*, le dernier texte du recueil «Les Nouveaux Poèmes». Dans «Claire Énigme», *la Machine du monde* est l'avant-dernier poème, juste avant *l'Horloge du Rosaire*. Dans la version organisée par l'auteur, *la Machine du monde* est placée après le poème en prose, dernier texte du recueil «Les nouveaux poèmes». Drummond construit ainsi une triade qui place *L'Énigme*, *La Machine du monde* et *L'Horloge du rosaire* comme clôture. Une clôture du temps, puisqu'il s'agit d'une horloge. Le poème *L'Énigme* anticipe la thématique de *la Machine du monde*, en concentrant dans les pierres le questionnement métaphysique, comme un désir de savoir ce qui restera sans réponse :

Mais la chose sombre – démesurée à son tour – est là, comme les énigmes qui se moquent de la tentative d'interprétation. C'est le mal des énigmes de ne pas se déchiffrer d'elles-mêmes. Il leur manque la ruse des autres qui les libèrent de leur confusion maudite. Et elles la rejettent en même temps, telle est la condition des énigmes. Celui-ci a bloqué l'avancée des pierres, le troupeau surpris, et demain fixera à l'unisson les arbres, tant que ne vient pas le jour des vents, et celui des oiseaux, et celui de l'air pullulant d'insectes et de vibrations, et celui de toute la vie, et celui de la même capacité universelle de se correspondre et de se compléter qui survit à la conscience. L'énigme tend à paralyser le monde. (Andrade, 1983, p. 259)¹

613

1 Version originale: Mas a coisa sombria – desmesurada, por sua vez – aí está, à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação. É mal de enigmas não se deciframem a si próprios. Carecem de argúcia alheia que os liberte de sua confusão amaldiçoada. E repelem-na ao mesmo tempo, tal é a condição dos enigmas. Esse travou o avanço das pedras, rebanho desprevenido, e amanhã fixará por igual as árvores, enquanto não chega o dia dos ventos, e o dos pássaros, e o do ar pululante de insetos e vibrações,

Le Drummond «amidonné», comme il a été traité par Décio Pignatari (1971, p. 96), était en réalité en train d'approfondir son style, en travaillant sur ce que Francisco Achcar a appelé son «ironie stylistique», comme dans le poème *Le Legs (O legado)*:

On peut, néanmoins, comprendre d'une autre manière ces éléments conventionnels – comme une espèce d'ironie stylistique, qui assume le ton, la forme et le langage solennel pour placer de la manière la plus inattendue l'inversion des glorieux lieux-communs fréquentés par les poètes les plus classiques : l'idée que la poésie, l'art, perdure et est une garantie contre le côté éphémère de la vie. Drummond «désidéalisé» cette vision du travail de l'artiste, du moins en ce qui concerne la poésie (Achcar, 2000, p. 74).

Peut-être, après la dernière phase expérimentale du poème *Le mot, c'est cela (Palavra, Isso é aquilo)*, pouvons-nous justement terminer ce bilan par *Le Legs* de Drummond :

Quel souvenir donnerai-je au pays qui m'a donné
tout ce dont je me souviens et que je sais, tout ce que j'ai senti ?
Dans la nuit du sans fin, rapidement le temps a oublié
mon incertaine médaille, et il rit de mon nom.

Et je mérite espérer plus que les autres, moi ?
Tu ne me trompes pas, monde, et ne te trompe pas toi-même.
Ces monstres actuels, Orphée ne les captive pas,
à vaguer, taciturne, entre le peut-être et le si.

Je ne laisserai de moi aucun chant radieux,
une voix matinale palpitant dans la brume
et qui arrache à quelqu'un sa plus secrète épine.

En tout, tant mon pas fut capricieux
dans la vie, il restera, car le reste part en fumée,
une pierre qui était au milieu du chemin.

(Andrade, 1979, 263-264)

614

e o de toda vida, e o da mesma capacidade universal de se corresponder e se completar que sobrevive à consciência. O enigma tende a paralisar o mundo.

Drummond n'a rien d'exotique ni de régionaliste, bien qu'il soit un écrivain obsédé par ses origines. Son universalisme passe par le retour au localisme à travers un regard *bovin*, assumé comme étant en retrait, mais sans le didactisme de Mário de Andrade ou le triomphalisme fondamental, mais daté, de l'autre Andrade, Oswald.

Traduction: Christian Dutilleux

RÉFÉRENCES

ACHCAR, Francisco. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Publifolha, 2000. Col. Folha Explica.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita**. Torino: Einaudi, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1983.

_____. «Três janelas da crônica», in **Jornal do Brasil**, 17-03-1979, p. 5.

_____. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1979.

ANDRADE, Oswald, « Manifesto da Poesia Pau-Brasil », in Gilberto Mendonça Teles (org.), *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, pp. 326-331.

ATAÍDE, Tristão de. «O poeta brinca». In _____. **Meio século de Presença Literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. P. 274-275.

AUERBACH, Erich. **Mimesis, A representação da realidade na literatura ocidental**. [1946] São Paulo: Perspectiva, 2013.

ASENSIO, Eugenio. «Sobre el-Rey Seleuco de Camões». **Boletim de Filologia**, XI, 1950, p. 304-319.

CAMÕES, Luís de. **Lírica completa** –I. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

CALVINO, Italo. **Le città invisibili**. In _____. *Opere Complete*. Milano, Mondadori, 1991. Vol. II

CAMILO, Wagner. «A cartografia lírico-social de Sentimento do Mundo», in: REVISTA USP, São Paulo, n.53, p. 64-75, março/maio 2002.

CANDIDO, Antonio. «Inquietudes da poesia de Drummond». In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CARDOSO, Rafael. «Coração das trevas no seio da metrópole moderna: Favelas, raça e barbárie». In _____. **Modernidade em Preto e Branco. Arte e Imagem, Raça e Identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

CHALMERS, Vera Martins. « O outro é um ». In CHIAPPINI, Ligia e BRESCIANI, Maria Stella (orgs). **Literatura e Cultura no Brasil, identidades e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2002, p.107-123.

FAUSTINO, Mário, «Poesia-Experiência» [1957], in **Carlos Drummond de Andrade**, dir. de A. Coutinho, seleção de textos de S. Brayner, Rio de Janeiro 1977, pp. 88-97

FROTA, Lélia Coelho e SANTIAGO, Silviano. **Carlos e Mário: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

616 HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano. (curadores), **XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo**, vol. I. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, [1936] 1984.

HOBSBAWN, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

MERQUIOR, José Guilherme, **Verso universo em Drummond**. Rio de Janeiro: Realizações, 2012.

PIGNATARI, Décio. «A situação atual da poesia no Brasil». In: _____. **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

RUFINONI, Simone Rossinetti. «Mário e Drummond: nacionalismo, alteridade, arte». In: **Estudos avançados**, 28 (80), pp. 247-264, 2014.

SALOMÃO, Sonia Netto. «Carlos Drummond de Andrade e o laboratório da palavra no Modernismo brasileiro». **Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani**, XV, 2013.

_____. « Carlos Drummond de Andrade: a Máquina do Mundo em palimpsesto». In DAI POCHI ai molti, Studi in onore di Roberto

Antonelli. Roma: Viella, 2013. A cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi. tomo II. pp. 1177-1195.

_____. « Drummond revisita Camões: dos “olhos Gonçalves” ao “coração Mendes», in **Giochi di specchi. Modelli, tradizioni, contaminazioni e dinamiche interculturali nei e tra i paesi di lingua portoghese.** Pisa: Edizioni ETS, 2016. A cura di Monica Lupetti e Valeria Tocco.

Justice de jaguar¹ se rend avec les crocs : Oralité et dévoration chez Guimarães Rosa et Micheline Verunschck

Stefania Chiarelli²

« Moi-jaguar ! Je suis pas le diable, non, c'est toi le diable, le bouche-tordue. Tu es mauvais, mauvais, laid » (Rosa, p. 233). Ce sont les mots du personnage-narrateur de « Mon oncle le jaguar³ (1969) », de Guimarães Rosa, que je reproduis en guise d'introduction de cet essai dans lequel j'analyse *Le son du rugissement du jaguar*⁴ (2021), de Micheline Verunschck, en regard du célèbre conte de G. Rosa.

618

La pulsion féroce de l'animal et la méchanceté d'un diable humanisé sont des éléments présents dans les deux œuvres. J'envisage surtout cette relation comme une possibilité d'articuler le temps présent en accédant à une tradition dans laquelle le roman de Verunschck est une espèce de dialogue et de réappropriation : la nouvelle et le roman sont distants de plus de cinquante ans, et malgré d'évidentes différences, telles que le genre littéraire et les stratégies narratives, je propose de les rapprocher à partir des idées de vigilance

1 En portugais du Brésil, « onça » : Il s'agit d'un jaguar – de la famille du genre Panthera - très courant au Brésil. Le terme « onça » est beaucoup plus utilisé au Brésil que celui de « jaguar », qui existe également en portugais.

2 Maître de conférences de littérature brésilienne à l'Université Fédérale Fluminense (UFF).

3 En portugais : « Meu tio o iauaretê ». Ici, le terme « iauaretê », de la langue indigène tupi-guarani est utilisé pour désigner le jaguar.

4 En portugais : « O som do rugido da onça ».

et de férocité – chez Rosa, un personnage fils de femme indigène ; chez Verunschik, une fille indigène emmenée de force en Europe par des scientifiques européens. Deux êtres écrasés dans leur culture originelle, réprimés par l'action du colonisateur, qui apparaissent devant le lecteur (aussi bien celui du siècle passé que celui de notre époque) marqués par l'expérience radicale de la métamorphose, d'un devenir-animal⁵ : un devenir-jaguar.

Publié pour la première fois dans la revue *Senhor*, en 1961, « Mon oncle le jaguar » est sorti dans une édition posthume, préparée par l'auteur du Minas Gerais lui-même, au sein de l'ouvrage *Estas Estórias*⁶ (1969). Dans son introduction, Paulo Rónai note que l'original comporte des annotations de l'auteur affirmant que le conte est antérieur à *Grande sertão : veredas*⁷ (1956). Du point de vue formel, il existe une importante similitude structurelle entre les deux œuvres, celle d'un narrateur-personnage parlant sans cesse à un homme blanc qui demeure dans une attitude d'écoute silencieuse, ce qui confirmerait l'hypothèse selon laquelle le conte aurait pu être une espèce de genèse du célèbre roman.

619

Dans « Mon oncle est un jaguar », le narrateur est un chasseur de jaguar, moitié indigène – la tribu de sa mère, de l'ethnie Tacunapéua, vivait sur les berges d'un affluent de la rivière Xingu – et moitié blanc, fils d'un père pratiquant la religion catholique. Nous le découvrons dans un monologue-dialogue, engagé dans une

5 Je prends la perspective deleuzienne de « devenir » comme réalité en cours, comme processus jamais totalement achevé, exprimant une production de différence et renvoyant à l'inespéré et à l'inouï. Selon Deleuze et Guattari, la puissance des « devenirs » passe par des modes de vie minoritaires et il est possible de parler de devenir-femme, devenir-enfant ou même devenir-animal (Deleuze, Guattari, 2012).

6 En français : « Ces histoires ».

7 En français : « Campagne du Sertão : sentiers ». Le « sertão » est une zone géographique du Nord-Est du Brésil au climat semi-aride. Son sens originel signifie « arrière-pays », une zone éloignée des centres urbains.

conversation avec un voyageur de passage dans la région, et racontant sa vie dans un lieu aujourd'hui désert, dans lequel durant très longtemps il a chassé les jaguars, employé par un homme qui l'avait emmené là pour « déjaguariser » la région. Cependant, dans la tribu de sa mère, le jaguar est un animal sacré. Peu à peu, la nuit avance et, l'eau-de-vie faisant son effet, le personnage révèle sa trajectoire : il a attaqué et tué des humains à la place des félins. Grâce à des détails de son histoire, nous comprenons qu'il se transforme aussi en l'un d'eux, surtout à partir du moment où il rencontre une femelle jaguar, Maria-Maria. L'ambiance du conte prend des tons sombres et rend alors évidente la menace d'un narrateur qui peut attaquer son interlocuteur, sans cesse sur ses gardes, la main sur son arme, prêt à se défendre.

Hum, pourquoi c'est que tu poses ta main sur le revolver ?
Hum-hum... Ah, bonne arme, n'est-ce pas ? Bon ! Tu me laisses la prendre avec ma main, je meurs de voir bien... Ah nan, tu ne laisses pas, tu ne laisses pas ? Tu n'aimes pas que je la prends ? »(Rosa, 2001, p.234)

620

Dès le début, le langage révèle une importante expérimentation, marqué par une oralité intense, dans une prose qui s'appuie sur de nombreux recours poétiques tels que les allitérations, les gradations et les répétitions. Le texte met en scène la situation de la parole et permet de voir le monde à travers le point de vue de cet homme-jaguar, dans le « parler du jaguar⁸ ». D'après Haroldo de Campos, dans une analyse bien connue du texte de Rosa, cette espèce de langage du jaguar serait un mot créé par l'écrivain à partir des vocables tupi *nheng*, parler, et *jaguar* (Campos, 1970, p.59). En ce

8NdT : Le terme utilisé par Guimarães Rosa est « jaguanhenhém », mot composé d'un vocable de la langue portugaise, identique au français – jaguar – et d'un vocable de la langue Tupi (de l'ethnie indigène du même nom) – nheng ou nhenhém : parler, dire (source en portugais disponible : 98404-Texto do artigo-193651-1-10-20151214.pdf – accès le 20/08/2022).

sens, nous pouvons noter que la trajectoire du personnage montre qu'il appartient non pas au lignage blanc du père mais à celui du clan tribal de sa mère, dont le totem est le jaguar – son ancêtre et son origine. En langue tupi, *iauara* signifie « jaguar » et *etê*, « véritable ». Conformément à ce qu'écrit Erich Soares Nogueira,

C'est l'acte même de raconter qui, en agissant sur le langage, conduit le tueur de jaguar à cette inévitable et dangereuse métamorphose finale. À ce niveau, on met en péril le statut même du récit : nous n'avons plus une « voix narrative » classique, c'est-à-dire une « voix » élaborant, avec plus ou moins d'omniscience, un discours sur quelque chose, mais un texte qui, à la limite, n'est même pas narratif : un texte qui n'est qu'une voix, qui est la pure présence d'une voix. (Nogueira, 2018, p. 46)

La centralité d'une voix indigène qui raconte à la première personne et se transmute en jaguar apparaît aussi dans le roman de Verunschik, revisitant cet héritage culturel et littéraire. L'écrivaine du Pernambouc⁹ est historienne, poétesse et auteure de quatre romans : *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida*¹⁰ (2014) 621 et *Aqui no coração do inferno*¹¹ (2016); *O peso do coração de um homem*¹² (2017) et *O amor, esse obstáculo*¹³ (2017) qui composent la dénommée « Trilogie infernale ».

Le Son du rugissement du jaguar est inspiré de l'histoire vraie de huit enfants indigènes enlevés au Brésil et emmenés d'Amazonie en Allemagne par deux naturalistes étrangers, célèbres dans le Brésil du XIX^e siècle : Carl Friedrich Philipp von Martius, botaniste allemand qui, avec le zoologue Johann Baptist von Spix, est venu dans le pays en 1817. Après leur retour en Europe, Martius a publié son compte-rendu de voyage en 1823.

9 L'un des vingt-six états fédérés du Brésil.

10 « Notre Thérèse : vie et mort d'une sainte suicidaire »

11 « Ici, au cœur de l'enfer »

12 « Le poids du cœur d'un homme »

13 « L'amour, cet obstacle »

Deux des enfants sont les personnages principaux de l'histoire. Iñe-e, du peuple miranha¹⁴, qui devient, par la force de l'acculturation, la triste Isabelle en Europe et un garçon qui se nomme originellement Juri et est rebaptisé Johann. Après avoir été exposés et étudiés comme représentants sauvages du Nouveau Monde, ils meurent en terre allemande. Deux siècles passent et, tout à coup, la vision d'une lithographie de deux enfants dans une exposition surgit dans la vie de Josefa, originaire du Paraná mais vivant à São Paulo. Son futur sera impacté par cette rencontre inattendue, l'amenant à entreprendre une recherche sur son origine métisse.

Dérivé du latin, le mot *infante* désigne celui qui ne parle pas encore. Une espèce d'aphasie va également toucher les enfants emmenés en Allemagne : dans le navire déjà, l'incommunicabilité est l'une des violences subies car, avant même d'arriver en Europe, ils ne comprennent pas leurs supposés semblables : « Sans parler le nheengatu¹⁵ ni le portugais, mais seulement les langues qu'ils avaient apprises avec leur mère, seuls les enfants du même peuple arrivaient à parler entre eux (...) » (Verunschik, 2021, p. 28).

622

Incommunicabilité et solitude sont les éléments structurants de l'expérience des voyageurs indigènes. En outre, l'espace inconnu fait peur : cette « immense couverture d'eau » (idem, p.11) est en même temps perçue comme le « grand canot de la mort » (idem, p. 12). Décrite comme une fosse commune, la mer reçoit les corps des enfants qui meurent lors de la traversée, seuls survivent Iñe-e et le garçon juri :

Tant d'eau, non, ils n'avaient jamais connu, *un esprit effrayant avec sa bave salée, donnant des coups, bien plus qu'un jaguar.*
(...) En outre, traverser *cette eau infinie et agitée, immense fleuve sans berges*, c'était certainement mourir sans arriver à la

14 Peuple indigène d'Amazonie, aussi présent en Colombie.

15 Le nheengatu est une langue tupi parlée au Brésil dans les régions bordant l'Amazone, ainsi que dans les pays voisins de la Colombie et du Venezuela.

demeure des aïeux. (italique de l'auteure, idem, p.11)

La bave salée mentionnée renforce l'aspect aberrant de l'expérience : crachat, excréments, entrailles d'une eau vécue comme un animal féroce, lieu de peur pour les enfants. L'absence de berges et de limites provoque la terreur par le manque de contours et de sécurité. Pour la fille et le garçon, qui arrivent comme « deux visages sans corps, deux noms sans histoire » (Verunschik, 2021, p. 73), la vulnérabilité est immense car ils portent en eux des éléments qui les fragilisent doublement : ce sont des enfants et ils sont indigènes. Dans le cas de Iñe-e, enfant de sexe féminin, une triple vulnérabilité existe.

Formé de trois blocs, le roman croise des récits d'origine indigène (comme celui du début, décrivant la création du monde vue par les miranha) et des extraits reproduisant la vision des voyageurs, comme par exemple ceux du journal de Martius. Imprégné de sa puissante conviction de supériorité culturelle, ce dernier croit sauver les enfants d'une horrible captivité, alors que pour eux le voyage transatlantique et le séjour en Europe représentent un vécu de pure terreur et de mort. L'auteure dialogue avec le genre de la littérature de voyage, mais elle apporte dans la trame du texte le regard des différents sujets de l'Histoire – côte à côte, l'indigène, la nature et le scientifique s'expriment, abolissant la hiérarchie des savoirs.

623

Un revirement survient car Iñe-e est une fille-jaguar : lorsqu'elle était petite, elle s'est éloignée de la compagnie des femmes de la tribu. Elle disparaît pendant plusieurs heures et est retrouvée sur la berge du fleuve, à côté d'un grand jaguar, Tipai uu, qui ne l'avait pas attaquée et était resté assis à ses côtés « tel quelqu'un qui attend, qui veille, laissant l'enfant intacte et en sécurité jusqu'à l'arrivée de son peuple, moment où elle s'en est allée » (idem, p.18). Elle avait été ensorcelée, « jaguarisée » par l'animal. Quelque temps après, le père, acculturé et rebaptisé d'un prénom catholique, offre

la fille à un groupe d'étrangers mené par Martius, pensant que le rapprochement du félin était un signe de malédiction¹⁶.

Les voyageurs allemands voient la nature sous son aspect monstrueux et maléfique. Ce n'est pas par hasard que l'indigène est considéré comme un être brutal dans un paysage effrayant. Martius, dont les yeux bleus « paraissaient vraiment être ceux d'une bonne personne » (idem, p.28), croit sauver la fille miranha de la captivité, car, selon lui, ces habitants étaient des gens bestiaux et déchus. Mais Iñe-e sent le piège de ce regard aqueux :

Iñe-e est scrutée par le regard de Martius. Il examine le ton marron pâle, « isabélien » comme il dit, de sa peau, le brillant des cheveux noirs, les sourcils fins et saillants, l'étirement des yeux. Sur la poitrine de Iñe-e commencent à sortir deux petites pousses de sein. Elles lancent, parfois, comme si de petites étincelles habitaient sous la peau. La fille resplendit sous le soleil avec, en fond, le vert du paysage. (idem, p. 24)

624 En tant que naturalistes, les hommes de science devenus voyageurs rêvaient de décrire la totalité des éléments qu'ils rencontraient. Entre l'engouement devant la nature et l'inconfort devant les habitants du lieu, ils se permettaient de nommer, cataloguer et dominer¹⁷. Dans ce contexte, une hache pouvait être échangée contre

16 NdT : Le peuple Miranha était considéré comme barbare et anthropophage par les naturalistes et ses chefs étaient connus pour vendre aux Blancs leurs ennemis prisonniers ou même leurs propres fils et filles. Source – accès 20/08/2022 : site en portugais de « Povos indígenas no Brasil - Instituto Socioambiental »

17 Rappelons la nouvelle « La meilleure femme du monde », publiée dans l'ouvrage *Liens de famille* (1960), de Clarice Lispector, dans laquelle est narrée la rencontre de l'explorateur français Marcel Prêtre et d'une pygmée, habitante d'une forêt du Congo, baptisée par le voyageur « Petite Fleur ». Dans cette nouvelle, plusieurs des questions ici abordées sont présentes, comme le colonialisme et la vision classificatrice de l'homme blanc européen. Sa vision de la figure féminine montre qu'elle est perçue comme un être semblable à la nature et susceptible d'être renommée et réprimée.

un enfant et les indigènes étaient « engloutis » et exhibés comme le butin des explorateurs, détenteurs d'une vision hiérarchisante entre les êtres – la collecte de « spécimens » et d'objets emportés en Europe afin d'être étudiés et exposés publiquement était courante. De nombreux objets et êtres trafiqués sont devenus des éléments importants des collections de musées européens, fait qui a été dénoncé dans les dernières décennies.

À son arrivée en Allemagne, la fille tente de réagir en convoquant l'animal qui se trouve en elle. Mais rien ne se passe. Avec la haine qu'elle ressent, elle pense qu'elle pourrait tuer tout le monde, y compris son propre père. Si la guerre, la convoitise et la débâche sont des affaires à prédominance masculine, à ce moment-là, le féminin s'insurge, le jaguar retentit en qualité de totem tribal de la mère : « Je n'épargnerais que les enfants, les femmes, les grands-mères et les grands-pères. Aucun autre homme ne resterait debout, car on sait bien que l'homme appartient à la guerre tout comme la guerre appartient à l'homme » (Verunsch, 2021, p. 51).

625

Iñe-e a douze ans, elle ne peut toujours pas se transmuter en grand félin et la souffrance se prolonge. Pour ces êtres égarés, l'exil fait mal et le corps souffre du froid et des maladies inconnues. Alors la mort apparaît comme une issue inévitable.

Lorsque le récit place Josefa, face à l'image des enfants dans l'exposition, elle a l'intuition d'avoir une connexion insoupçonnée avec eux. Le visage de cette enfant lui est très familier. Elle retrouve dans ses souvenirs l'histoire d'une de ses grand-mères, prise « au lasso » pour le mariage. Enfoui dans l'histoire familiale, ce récit montre le lien existant avec tant d'autres femmes chassées par les colonisateurs. À propos de la dramatique récurrence de tels épisodes dans la culture brésilienne, l'écrivain Daniel Munduruku affirme que nous sommes une nation accouchée de force, se référant à une douleur qui devrait habiter tous les Brésiliens :

Ce fut ainsi avec les premiers indigènes forcés à recevoir des gens qui s'imposaient par la cruauté et l'ambition ; des gens qui jetaient des regards lubriques sur les corps nus – et sacrés - des femmes natives. (...) Le Brésil a besoin de se réconcilier avec son histoire ; d'accepter qu'il a été construit sur un cimetière. Ce n'est qu'ainsi que nous saurons aborder avec créativité la véritable histoire de comment « ma grand-mère a été prise au lasso ». (Munduruku, 2018)

Munduruku ne mentionne pas gratuitement l'image du cimetière. **Le son du rugissement du jaguar** est aussi constitué d'un sillage de morts. En renvoyant à tant de voix, le roman s'ancre dans le présent, remémorant un temps d'atrocités et appelant à l'urgence de penser le Brésil d'aujourd'hui. Dans le texte, les mots revendiquent une autre histoire, ils regardent le passé pour lire le présent.

En analysant le racisme au Brésil, Antônio Simas parle de la colonisation comme d'un phénomène de longue durée mettant en œuvre des artifices jusqu'à nos jours : « La discrimination, 626 cependant, va au-delà du corps physique (mais elle part de lui) et s'établit aussi à partir de l'infériorisation des biens de ceux que le colonialisme tente de soumettre » (Simas, 2021). L'historien entend la survie de diverses manières :

Quelques restes vivants arrivent à devenir des survivants. D'autres, même pas cela. Les survivants peuvent devenir « supra vivants » - ceux qui ont été capables de déjouer leur propre condition d'exclusion (les restes vivants), ont cessé d'être seulement réactifs à l'autre (comme les survivants) et sont allés au-delà, inventant la vie comme une puissance (supra vivants). (idem)

La morsure féroce du narrateur de Guimarães Rosa, fils d'une mère indigène, chasseur de jaguar qui abandonne cette activité, résonne dans la jeune Iñe-e à travers l'image des dents et des mandibules mordant et déchirant leur agresseur. Du point de vue du langage, le travail de Rosa est radical : il crée un narrateur qui parle tupi et dévore les phonèmes de la langue de l'opresseur. Il élabore un texte anthro-

pophage, mâchant le portugais de l'intérieur, ou, selon Haroldo de Campos, un portugais tacheté de tupi, un récit saupoudré de mots en tupi qui mangent peu à peu la langue portugaise (Campos, 1970, p. 61).

Dans les textes, tous les personnages, dans le « devenir-jaguar », iront jusqu'à tuer et même massacrer l'autre, dans un geste d'où sont exclues la pitié et la charité. Chez Rosa, le conte s'achève dans l'obscurité d'une nuit sans lune, où l'on entend le tir du revolver du voyageur. En tant que lecteurs, nous sommes en plein suspens, dans l'impossibilité de savoir de manière certaine si l'homme blanc a blessé à mort son interlocuteur ou si l'homme-jaguar a tué le voyageur. Pour les critiques tels que Walnice Nogueira Galvão, il n'y a pas de doute sur le fait que le protagoniste est tué par les tirs de son interlocuteur (Galvão, 2008, p. 23). Ce qui est sûr, c'est que dans la scène finale, le langage va en se désagrégeant, prenant la place de l'écriture par des miaulements, des rugissements et une série de mots en tupi dans ce final effrayant :

Détourne ce revolver ! Tu t'amuses, non, détourne le revolver vers d'autres... J'bouge pas, non, j'suis tranquille, tranquille... Oh, tu veux m'tuer, oui ? Retire, retire le revolver par-là ! T'es malade, tu vas mal... tu es venu m'arrêter ? Oh : j'mets la main par terre pour rien, non, c'est pour rien... Oh le froid... T'es fou ?! Hé, va dehors, c'est mon ranch, ouh ! Va-t'en ! tu me tues, l'ami vient, ordonne arrêter toi... Jaguar, viens, Maria-Maria, mange-le... Jaguar mon parent... Eh, à cause du Noir ? J'ai pas tué un Noir, non, j'racontais des conneries... Oh le jaguar ! Ouille, ouille, tu es bon, ne fais pas ça avec moi, non, me tue pas non... Moi, Cacuncozo...Fais pas ça, fais pas... Bavard... Hé !...

Hé, Aar-rrâ... Aaâh...tu m'as arrhoûu... remuaci... Rêiucáa-nacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê...

¹⁸(Rosa, 2001, p. 235)

18 NdT : De nombreuses interjections, onomatopées et formes verbales mélangeant deux langues ne sont pas traduisibles.

Le narrateur renforce sa parenté avec le monde animal – « jaguar mon parent » –, par un lien immuable avec les félins, univers dérivé de son ascendance maternelle. Dans le texte, Galvão attire l'attention sur le fait que le narrateur prétend avoir tous les noms (Galvão, 2008, p. 25). De cette observation, nous pouvons souligner qu'il a été baptisé par sa mère Bacuriquirepa, puis son père l'a emmené chez un missionnaire catholique qui l'a rebaptisé Tonico, prénom dérivé de Antonio de Jesus (« Antonho de Eiesús »), alors que Nhô Nhuão Guede, l'homme qui l'avait engagé pour tuer des jaguars l'appelait Tonho Tigreiro. La multiplicité de noms est l'indication qui nous permet de penser que son identité ne dure pas. En effet, il sera rebaptisé plusieurs fois : un premier prénom lui est attribué par la culture de la mère, un second par la figure du père, et un troisième par la fonction de tueur de jaguar qu'il allait assumer. À mesure que se précise le devenir-animal, tous ces noms perdent de leur importance, n'adhèrent pas totalement au personnage : « Maintenant, de nom je n'ai plus, non » (Rosa, 2001, p. 215).

628

De la même façon, dans le roman de Verunsch, Iñe-e est détruite par le projet mortel des scientifiques allemands. Son extermination débute déjà en terre brésilienne, dans le pacte établi par son propre père qui adhère aux valeurs européennes, et culmine en la mort physique en Allemagne, où l'imposition d'un autre nom est une violence s'ajoutant à tant d'autres : « Pour sûr, j'ai été Iñe-e, tombée d'un palmier-bâche¹⁹, volée, « dé-nommée », après Miranha, Isabella, Iñe-e. Maintenant je ne veux plus, non, ni prénom ni vêtement » (Verunsch, 2021, p. 155). Iñe-e, Miranha, Isabella, Uaara Tipai uu : combien de prénoms sont nécessaires pour dire qui est cette enfant ?

« Je n'ai plus de prénom », « Je n'en veux plus » : insistent le narrateur de Rosa et la protagoniste de Verunsch. Ne pas avoir,

¹⁹ En portugais : buriti. Palmier aux fruits comestibles, courant au Brésil, qui peut atteindre trente mètres de hauteur.

ne pas vouloir : la véhémence de la négation, le refus de l'errance des prénoms donnés par d'autres lors de divers « re-baptêmes » transparaît dans la négation succédant à l'affirmation, réitérant le ton d'intense oralité et d'un parler propre à ces deux personnages tant de fois « dé-nommés ». La nudité unit aussi leurs trajectoires ; l'un comme l'autre font l'expérience du manque de vêtements en se détachant du corps humain. Ils se débarrassent du nom et des vêtements, dans une sorte de libération de toute imposition extérieure, l'absence d'ornements se manifestant dans le domaine du langage - n'avoir aucun nom - et dans l'espace du corps.

Il est utile de rappeler que les deux protagonistes sont exterminés – concrètement ou symboliquement, si nous prenons en considération la possible ambiguïté dans le dénouement du conte de Guimarães Rosa. Dans le cas de la fille indigène, la demande d'une autre histoire survient au moment du geste final du récit, quand la fille et le jaguar s'unissent en un seul corps et qu'elle prend, une bonne fois pour toutes, le prénom de Uaaara Tipaio uu. En reprenant vie sous la forme d'un jaguar, il se produit un recommencement dans lequel Iñe-e venge sa propre mort. Après sa fin, la scène de son retour à Munich, en volant avec ses ailes de *uiruuetê*, ne laisse aucune place à un éventuel réalisme. Le 13 décembre 1868, Uaara Tipai uu tue Martius :

629

(...) une fille qui n'est plus Tipai uu depuis qu'on lui a donné des griffes et des crocs et parce que, elle énorme, lui tout petit, elle grandissant, grandissant jusqu'à ce que sa bouche soit de la taille exacte pour casser une tête de Blanc, chaque grande dent comme un piton, il a voulu crier, mais de sa bouche n'est sorti rien, aucun son, lui là, totalement dominé, oui, mouillé de pisse, oui, son oreille explosant dans un vrombissement qui était le vrombissement d'être massacré. Et il est mort.²⁰ (Verunsch, 2021, p. 151)

20 NdT : Tout comme le personnage du conte de Guimarães Rosa, la jeune fille du roman utilise un langage comportant des approximations syntaxiques et lexicales de la langue portugaise.

L' enfant grande, grandissant ; l' adulte petit, effrayé. En raison de sa proximité avec un savoir ancestral, la jeune fille incarne une forme possible d' invention de cette vie comme une puissance qui subvertit, à sa manière, les effets désastreux du processus colonisateur, forcée qu' elle a été de survivre au milieu des ruines de son monde originel. Dans le roman de Verunschik, le cri du jaguar-fille se multiplie et devient un « assez ! », un « non » sonore. En plein Munich, la morsure mortelle ainsi que le rugissement final apportent une réponse à une déclaration présente au début du roman, produite par la cosmovision du peuple miranha sur la création du monde et des animaux.

C' est à eux que nous devons rendre compte du minerai extrait jusqu' à ce que la terre devienne une croûte blessée, des cuves explosées, des carburateurs bouchés, des rivières empoisonnées et des minuscules particules de plastique qui remplissent le ventre des océans. C' est à eux que nous devons rendre des comptes. Et ils le feront payer. (idem, p.8)

630 L' Histoire est un triste défilé de barbaries et, aussi bien dans « Mon oncle le jaguar » que dans ***Le son du rugissement du jaguar***, les indigènes (et leurs descendants) périssent comme des corps qu' il est toujours possible de tuer davantage et dans une condition inhumaine. Que ce soit dans le passé ou dans le Brésil d' aujourd' hui, le mépris et la violence persistent²¹.

Dans le roman contemporain, on ne recherche pas la réconciliation ou l' apaisement, et le verbe au futur – « ils le feront payer »

21 Le 09 août 2021, Journée Internationale des Peuples Indigènes, la « Coordination des Peuples Indigènes du Brésil » - *Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB)* a déposé au Tribunal Pénal International de La Haye une plainte contre le gouvernement de Bolsonaro, l' accusant de crimes contre l' humanité et de génocide. Le document prétend que le gouvernement a agi de manière délibérée en vue d' exterminer les ethnies et les peuples dans le but d' obtenir un « Brésil sans indigènes » : refus explicite de délimiter les terres, légalisation d' activités invasives et omission dans le traitement contre la pandémie de Covid 19 sont les arguments énumérés.

donne un avertissement évident. Mourir est à peine une partie du tout, et cette compréhension de la finitude arrive par une autre voie, dans laquelle la ligne temporelle se distend, connectant les passés et les futurs. À ce moment-là, il est impératif de se souvenir. Ne pas oublier amène à rester vigilant car le passé peut revenir telle une violence continue, mais il peut être aussi une sorte de réponse effective de l'opprimé. Verunschik construit un personnage massacré historiquement qui, parlant à la première personne, raconte sa disposition à lutter, « infatigable, entraînée pour être prête, sans jamais oublier » (Verunschik, 2021, p. 153).

Dans le roman, le ventre de l'océan ne berce plus doucement l'être qui sème dans le corps indigène le premier Brésilien²², mais il vomit les ordures de centaines d'années de déchets matériels et symboliques. Le besoin de rendre des comptes surgit et est mis en évidence par la nécessité de se responsabiliser. En ce sens, nous pouvons penser que quelque chose bouge dans la prose actuelle. Peut-être s'agit-il de l'insurrection sous forme de morsure qui se plante dans l'agresseur car « la justice du jaguar se rend avec les crocs » (idem, p. 135).

631

Marielle Macé dans *Sidérer considérer*, en pensant au sentiment que nous devrions avoir envers les migrants contemporains – dans le sens de se laisser affecter, sans nécessairement rester sidérés ou pétrifiés face à cette situation – parle des vies vécues dans des conditions de destruction pour suggérer la possibilité d'une autre manière de vivre, en tenant compte des personnes exposées à la violence de masse (Macé, 2018, p. 18). L'anthropologue française souligne l'importance d'accueillir autrement ces vies, en défendant l'urgence d'une « veille intense » (p. 38), en tant qu'état permanent d'alerte.

22 Je fais référence à Moacir, fruit de la relation interethnique entre Martim, le colonisateur portugais, et Iracema, protagoniste indigène de *Iracema* (1965), roman de José Alencar.

Une intention identique est exprimée par les mots de Jaider Esbell, citée dans l'article de Paula Alzugaray et Leandro Muniz (2021), lesquels soulignent l'importance et la récurrence de l'imaginaire du jaguar pour les cosmogonies indigènes, la science et la littérature. Esbell rappelle que, pour les Makuxi, le jaguar représente le défi et met la société en état de veille. Il serait complémentaire à la figure du jabuti²³ : l'un est force et agressivité, l'autre est parcimonie et patience. Il affirme : « Cette dichotomie représente la manière de faire face aux impulsions, à la haine, à la rancœur ou comment utiliser notre sagesse pour notre travail de « contre-colonisation » » (Esbell dans Alzugaray, Muniz, 2021).

632 Il est intéressant de penser à ces deux pôles, celui de la veille et celui de la férocité, visibles dans une revanche qui arrive par la gueule, avec des dents aiguisées se postant devant nous. Parfois, le geste de réaction est individuel mais c'est dans la sphère collective que se trouve la nécessité urgente d'imaginer d'autres mondes possibles. Reprenant l'image omniprésente d'un « devenir-jaguar », il est important de considérer l'idée d'une affirmation de la vie prenant forme dans un plan politique et collectif : « Le jaguar est mon parent, jaguar, mon peuple » (Rosa, 2001, p. 195). Dans la Jaguaretema, terre des jaguars, il faut être attentif et fort.

Traduction du portugais du Brésil : Patrick Louis

Révision du texte traduit : Magali de Vitry d'Avaucourt

23 Le « jabuti » est une très grosse tortue terrestre.

RÉFÉRENCES

ALENCAR, José de. Iracema In **Obra Completa**. Rio de Janeiro : Editora José Aguilar, 1959.

ALZUGARAY, Paula ; MUNIZ, Leandro. “A constelação da onça”, In Revista **Select**, vol. 10, no. 50, 2021. Disponível em <https://www.select.art.br/a-constelacao-da-onca/> Acesso em 24 de junho de 2022.

CAMPOS, Haroldo de. “A linguagem do Iauaretê” In **Meta-linguagem**. Petrópolis: Vozes, 1970

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Devir-intenso, Devir-animal, Devir-imperceptível. (Devenir-intense, devenir-animal, devenir imperceptible)* Trad. de Suely Rolnik. In DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. (dans Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix. Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie – 1980 – Les Éditions de Minuit)** Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “O impossível retorno” In **Mínima mímica** : ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 11-40.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco,1993

MACÉ, Marielle. **Siderar, considerar** (*Sidérer, considérer – Migrants en France, 2017 - Éditions Verdier – 2017*) : migrantes, formas de vida. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018.

MUNDURUKU, Daniel. “Minha avó foi pega a laço” Disponível em <https://racismoambiental.net.br/2018/03/24/minha-avo-foi-pega-a-laco/>. Acesso em 12 de março de 2021.

NOGUEIRA, Erich Soares. Os sentidos da voz: vocalidade em Guimarães Rosa. São Paulo: Edusp, 2018.

ROSA, João Guimarães. “Meu tio o iauaretê”. In: **Estas Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 191-235

_____. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986

VERUNSCHK, Micheliney. **O som do rugido da onça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SIMAS, Antonio. “Pilantras e padilhas: a dança dos corpos encantados”. Revista piauí, 12 de março de 2020, disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/pelintras-e-padilhas-danca-dos-corpos-encantados/>. Acesso em 13 de março de 2021.

Littérature afro-brésilienne: de la faible adhésion au Modernisme brésilien de 1922 au projet de refondation d'une identité nationale

Zilá Bernd¹

Introduction

634 On affirme en général que les afro-descendants n'ont pas participé au Mouvement Moderniste Brésilien. J'aimerais attirer l'attention sur deux effacements considérables : Lima Barreto (1888-1922) et Lino Guedes (1897-1951) dont les registres ont été complètement effacés pendant la période des manifestations de la Semaine d'Art Moderne et ses dédoublements.

Leurs œuvres, même si elles s'approprient, en différents aspects, des idéaux modernistes, sont restées en marge de ce processus. Quelles sont les raisons de ces absences ? L'époque était de fortes manifestations de racisme au Brésil et la couleur de la peau et l'origine humble de ces deux auteurs, ont contribué pour qu'ils restent en marge du projet moderniste, malgré le fait qu'ils soient de nos jours reconnus comme des écrivains majeurs dans le panorama de la littérature brésilienne et afro-brésilienne. Les principales propositions des Modernistes telles que : absence de formalisme ; rupture avec l'académisme et le traditionalisme ; critique des modèles parnassiens et des esthétiques conservatrices du XIXème siècle ;

1 Professeure de l'Universidade La Salle/RS/Brésil ; Chercheuse 1A CNPq

influence des avant-gardes artistiques européennes et valorisation de l'identité et de la culture brésilienne étaient présentes, de toute évidence, dans les œuvres de Lima Barreto et, dans une certaine mesure, chez Lino Guedes, surtout en ce qui concerne le combat aux positions racistes des élites brésiliennes.

Une des raisons qui pourraient expliquer l'invisibilisation de Lino Guedes a trait à son association aux écrivains considérés comme maudits par les modernistes à l'instar de Coelho Neto, Silveira Bueno et João Ribeiro. Cela lui a valu d'être identifié comme « pré-moderniste », ce qui revient, en réalité, à être exclu du projet Moderniste, malgré les innovations présentes dans son œuvre ainsi que dans celle de Lima Barreto, parmi lesquelles la critique systématique des manifestations racistes très fortes dans la société brésilienne y compris dans les milieux intellectuels.

Si les Modernistes de 1922 se caractérisent par l'irrévérence et par l'iconoclastie, les positions antiracistes de ces deux auteurs afro-brésiliens pourraient être incluses dans le cadre du mouvement qui s'est notabilisé par le combat des formalismes et de toutes les formes d'autoritarisme et discrimination. La critique systématique qu'ils ont développé dans le sens de dénoncer l'hypocrisie des élites brésiliennes, devrait ou pourrait les inclure dans le cadre de la révolution moderniste menée par des auteurs de l'avant-garde de l'époque comme Mario et Oswald de Andrade, parmi beaucoup d'autres.

Si le Mouvement Moderniste cherchait à construire un art "essentiellement brésilien", à partir de la dévoration des éléments européens et brésiliens, rien de mieux que d'aller les chercher chez les artistes non-blancs : Noirs, Indigènes, Métis qui n'étaient jusqu'alors que des objets d'études et non pas les protagonistes des milieux culturels, mais qui avaient des contributions qui venaient justement à la rencontre de cet objectif majeur : créer un art essentiellement brésilien... Selon un article récent de la revue *Vogue*, ce que nous venons de mentionner se constitue comme une des

principales problématisations que l'on peut faire de la Semaine de 22 à partir de notre regard de 2022. Je cite un extrait de l'entrevue de Sabrina Fidalgo avec le collectionneur Ademar Britto Jr. (*Vogue* 27/06/2021) : « Malgré la grande importance d'avoir introduit au Brésil l'esprit d'avant-garde de son temps, ce mouvement, en vérité, a été une extension du projet colonial créé sous l'égide des barons du café dont les *leaders* étaient direct ou indirectement liés aux esclavocrates de l'élite rurale »².

Ce que nous pouvons contre argumenter face à cette position, c'est que s'il est vrai que Paulo Prado, historien et caféiculteur, était un des plus grands mécènes de la Semaine de 22, Mário de Andrade, de « couleur douteuse » – comme il disait de lui-même qu'il était métis – était, à côté de Oswald de Andrade, la grande star de ce mouvement. Abdias do Nascimento décrit l'importance de l'œuvre de Mário de Andrade pour la culture brésilienne et pour la population noire :

636

Dans un pays où la littérature est une espèce de perversion collective, le maître Mário de Andrade a réussi à faire un apostolat d'une véritable intelligence et d'une authentique expression spirituelle, méprisant le succès littéraire tant valorisé par la quasi-totalité de ceux qui écrivent des livres au Brésil. (C'est moi qui traduit.)³

Nous allons voir, par la suite, les raisons de l'absence de Lino Guedes et Lima Barreto de la bouillonnante scène littéraire de 1922.

2 Revista Vogue, 27/06/2021: <https://vogue.globo.com/Vogue-Gente/noticia/2021/06/sobre-apagamentos-no-movimento-modernista-e-o-protagonismo-negro-na-arte-contemporanea-brasileira.html>

3 “Num país em que a literatura é uma espécie de perversão coletiva, o mulato Mário de Andrade conseguiu fazer um apostolado de genuína inteligência e de genuína expressão espiritual, desdenhando do sucesso literário em que se compraz a quase totalidade dos que escrevem livros no Brasil.” (Nascimento, 2003, p. 72, APUD Camargo, 2018, 46-47)

Lino Guedes

Lino Guedes, malgré le fait d'avoir publié 13 livres entre 1924 et 1938, au-delà de son activité comme journaliste centrée sur la problématique de la place du Noir dans la Société post-esclavagiste, n'a pas mérité une place dans la littérature brésilienne et n'a pas participé aux événements associés au Modernisme brésilien. Selon Oswald de Camargo, Lino Guedes était "le Noir qui est passé à côté du mouvement de 1922", puisqu'il considérait que la voie iconoclaste du Modernisme n'était pas celle que la collectivité noire devait suivre. Dans l'optique de Lino Guedes, les Noirs devaient d'abord conquérir leur espace dans la société et, surtout, lutter pour l'acceptation dans le monde des Blancs qui les considéraient comme des individus de deuxième classe.

Selon Oswald de Camargo (2016), Lino Guedes pensait que le chemin à suivre serait celui d'approcher les Noirs d'abord de la scolarisation et ensuite de la littérature, par la voie des vers de 7 syllabes, popularisés par le *cordel* et par l'oralité et bannis du projet moderniste. Pour le poète, la communauté noire devrait assumer une posture moralisatrice, qui pourrait lui assurer une place dans la société blanche. Voyons le poème « Novo rumo ! » (Nouvelle direction !), du livre *Negro preto cor da noite*, de 1932 :

637

“Negro preto cor da noite”/ Noir noir couleur de la nuit
 Nunca te esqueças do açoite / N'oublie jamais le fouet
 Que cruciou tua raça. / Qui a blessé ta race
 Em nome dela somente / Seulement en son nom
 Faze com que nossa gente / Fait en sorte que notre peuple
 Um dia gente se faça! / Un jour puisse devenir un peuple !

Le poète, à l'instar des modernistes, présentait une attitude courageuse de critique de toute forme de manifestations racistes et d'exclusion des Noirs du processus d'ascension sociale et professionnelle, pendant la période post-abolitionniste, laquelle n'avait presque rien changé par rapport aux préjugés qui excluaient les Noirs des milieux sociaux. Pourtant, Lino Guedes s'est restreint « aux ongles du Parnasse, pour reprendre une expression d'un autre écrivain exclu, Lima Barreto », comme nous le rappelle Eduardo de Assis Duarte. Ainsi, si Lino Guedes a renouvelé dans le sens d'associer la littérature brésilienne à la lutte contre le préjugé racial, il n'a pas été considéré par les modernistes qui répudiaient les modèles littéraires qui étaient ceux des anciens, à savoir, des parnassiens et des symbolistes, projets littéraires dominants au XIX^e siècle.

638 Ce que nous pouvons conclure par rapport à Lino Guedes, c'est qu'il a choisi un chemin de lutte en faveur de l'émergence des Noirs dans la société brésilienne, mais en adoptant la conception des Blancs qui voyaient dans les habitudes bohèmes des Noirs, des éléments qui pouvaient justifier ces préjugés. Ses efforts se sont concentrés, dans le sillage de Lima Barreto, à dénoncer le racisme et le manque d'opportunités pour la collectivité noire. Dans ce sens, il n'a pas vu, chez les modernistes de 22, la possibilité de trouver un écho à cette ambition. Ne pas avoir participé à des mutations et à des transgressions proposées par les Modernistes lui a valu une invisibilité totale non seulement dans le cadre des activités modernistes comme dans la littérature brésilienne, dans la mesure où il est resté classé comme pré-moderniste ce qui va lui assurer l'invisibilité pour la postérité.

Ruy Castro, dans un ouvrage récent intitulé *Les voix de la métropole : une anthologie de Rio des années 20* (2021), va récolter justement les œuvres des années 1920 qui sont restées effacées du cadre du Modernisme et par voie de conséquence de la littérature brésilienne. L'auteur nous rappelle l'importance de la parole impri-

mée à une époque où il n’y avait pas d’autres moyens de communication à distance. Dans cette anthologie de 2021, Ruy Castro réunit des extraits de 41 écrivains qui, malgré le fait d’être admirés à leur époque – les années 20 – “sont restés hors catalogue, en dehors de la circulation et en dehors de la mode il y a cent ans” (2021, p. 11, c’est moi qui traduit). L’auteur fait ressortir que João do Rio, Lima Barreto et Murillo Mendes ont été redécouverts dans les années 1950 et réédités, pourtant, à l’exception de ces trois écrivains, tous les autres ont été oubliés en permanence jusqu’à nos jours. L’auteur remarque aussi que l’objectif de son anthologie fut justement celui de faire sortir de l’ombre des auteurs qui ont eu un impact en leur temps et dont les œuvres peuvent être lues avec un grand intérêt de nos jours. Ces voix sont restées inaudibles, selon Ruy Castro dû au fait de ne pas avoir été classées comme « modernistes », mais comme “pré-modernistes”. L’anthologie *Les voix de la métropole* a comme objectif de profiter des commémorations du Centenaire de la Semaine d’Art Moderne de 1922, pour illuminer des ouvrages qui sont restés en marge, comme par exemple, ceux de Lino Guedes et Lima Barreto.

639

À l’époque du Modernisme, Lino Guedes prétend que la « régénération de la race » ne s’accomplira que par la pratique d’une morale puritaine, et envisage que l’ascension des Noirs ne se fera que par l’étude (de la culture des Blancs), « seul chemin pour l’ascension du Noir », comme réfère Benedita Gouveia Damasceno (2003, p. 72). Ce ne sera qu’avec Solano Trindade, qui commence à publier en 1944, que la culture populaire des Noirs sera convoquée à s’installer comme matière première de la poésie afro-brésilienne et servira d’élément fondamental pour la fondation d’un projet identitaire des Noirs au Brésil.

Lima Barreto

Voyons le cas de Lima Barreto, dans le livre *Os Bruzundangas*, publié en 1922. Dans cet ouvrage moins connu de l’auteur, on vérifie une critique féroce de l’ordre social au Brésil, présentant ce peuple fictif - “les bruzundangas” – avec toutes les caractéristiques des Brésiliens de l’époque vivant dans un pays dominé par la corruption, l’hypocrisie, la valorisation risible des titres comme celui de « docteur » que les riches pouvaient acheter, et par la servilité des bruzundangas face aux modèles européens. Tout ce que les modernistes critiquaient est décrit en détail dans ce livre d’une incroyable actualité encore aujourd’hui. La satire de l’élite brésilienne développée par Lima Barreto est vraiment féroce et on se demande comment ce livre a pu être publié. On comprend pourquoi il n’a eu aucun succès lors de la première édition et est resté, jusqu’aux années 1952, quand ses œuvres complètes ont été éditées, complètement méconnu.

640 Les *Bruzundangas* est une œuvre qui aurait pu être signée par les plus éminents modernistes étant donné le caractère démolisseur des satires de la société post-abolition. Pourquoi est-elle passée inaperçue en 1922, année de sa publication ? Peut-être à cause de la trajectoire erratique de Lima Barreto, plusieurs fois interné dans des maisons pour aliénés, ou encore à cause de son alcoolisme et sa posture en marge des débats académiques. Et peut-être pour une dernière raison : il était écrivain de Rio de Janeiro et le mouvement moderniste a été articulé par des intellectuels de São Paulo. Mário de Andrade a dit à propos de lui qu’il était un écrivain de banlieue....

Lilian Schwarcz raconte dans son livre *Lima Barreto, triste visionário* (2017) que « la condamnation du comportement de l’écrivain a dépassé l’évaluation de son art et il est resté pendant quasi trente ans dans une espèce de vide littéraire ».⁴

4 “a condenação ao comportamento do escritor sobrepujou a avaliação de sua arte e ele permaneceu durante quase trinta anos, numa espécie de vácuo literário” (2017, versão digital sem menção de páginas).

Dans cet ouvrage, l'historienne Lilia Moritz Schwarcz affirme que, de son côté, Lima Barreto considérait « les jeunes de São Paulo »⁵ comme des adeptes de la vague futuriste et des légitimes représentants des élites bourgeoises et industrielles (Schwarcz, 2017). En revanche les modernistes le considéraient, aussi bien que d'autres écrivains de Rio de l'époque, « trop conservateur ».

Malgré ces incompréhensions de part et d'autre on constate que le processus de « abrasileiramento » était évident aussi bien dans l'œuvre de Mário de Andrade que dans celle de Lima Barreto.

Ce que nous pouvons constater c'est que si Lima Barreto a souffert avec les préjugés contre les Noirs à l'époque, Mário de Andrade, dont les deux grand-mères étaient descendantes d'esclaves ou ex-esclaves, lui aussi a signalé, dans différents écrits, qu'il a été victime de préjugés : les gens l'appelaient « getulino » qui était une espèce de collectif de personnes noires. Pourtant, malgré cette situation, il a su dépasser une vision binaire Blanc x Noir, en signalant la grande diversité du peuple brésilien. Dans *Remate dos Males*, publié en 1930, sous le pseudonyme de Mário Sobral, on trouve un poème intitulé « Eu sou trezentos » (*Je suis trois cent*) qui peut être lu comme un symbole de la diversité culturelle brésilienne, ou, comme le réfère João Luiz Lafeté : « *Eu sou trezentos* renvoie à cette diversité de langages et des modes d'être, mais il peut être également lu comme symbole de la personnalité fragmentée et divisée de l'homme contemporain. (1990, p. 27) »⁶ Ce poème configure ce que l'on pourrait considérer, dans le sillage d'Édouard Glissant, l'inauguration au Brésil d'une poétique du Divers. Cette poétique a dépassé, en quelque sorte, le binarisme dominant à l'époque du Modernisme et a correspondu à une façon de contourner le conflit

641

5 « os moços de São Paulo ».

6 « *Eu sou trezentos* alude a essa diversidade de linguagens e modos de ser, mas pode ser lido também como símbolo da personalidade fragmentada e dividida do homem contemporâneo » (1990, p. 27)

brésilien où des idéologies racistes convivaient avec des images d'un Brésil Métis. C'est la façon que Mário de Andrade a trouvé de contourner l'impasse d'un pays qui - tout en proclamant le métissage comme caractéristique du pays tropical - continuait à pratiquer des politiques de blanchissement.

Lima Barreto, de son côté, essaie de construire certains de ses personnages comme des victimes humanisées du racisme, comme le suggère Cuti (2011) qui affirme dans son livre *Lima Barreto : retratos do Brasil negro* :

Connaître la théorie raciste, la voir incorporée au quotidien de l'époque, sentir par expérience propre, la violence de cette pratique et être capable de la détecter littérairement a été le grand legs de Lima Barreto (C'est moi qui traduit).⁷

Dans ses œuvres complètes, publiées par Francisco de Assis Barreto en 1952, nous pouvons voir que dans ses romans, ses articles et ses essais, il y avait la marque de la contestation du racisme que l'auteur lui-même résume de la façon suivante :

642

Nous devons montrer dans nos œuvres qu'un Noir, un Indien, un Portugais ou un Italien peuvent se comprendre et s'aimer, dans l'intérêt commun de nous tous. (C'est moi qui traduit)⁸

Conclusions

Ce que nous aimerions enregistrer, dans cette année du centenaire du Modernisme Brésilien, c'est l'absence de l'intellectualité noire sur la scène publique de l'époque, invisibilité qui a caractérisé des auteurs comme Lima Barreto et Lino Guedes, parmi d'autres, dont les voix sont restées inaudibles, malgré la force de leur argu-

⁷“Conhecer a teoria racista, vê-la incorporada no cotidiano da época, sentir por experiência própria, a violência daquela prática e ser capaz de detectá-la literariamente foi o grande legado de Lima Barreto” (Cuti, 2011)

⁸“devemos mostrar nas nossas obras que um negro, um índio, um português ou um italiano se podem entender e se podem amar, no interesse comum de todos nós” (Barreto, 1956, v. XIII, p. 13)

mentation contre les croyances racialistes dominantes à l'époque qui attribuaient au "mélange des races inférieures" la cause des dégénérescences de notre pays, suivant les thèses racistes d'auteurs comme Arthur de Gobineau, féroce critique du métissage.

Montrer que, même s'ils ont été ignorés dans leur temps, ces deux auteurs seront révérenciés quand, à partir des années 1970, une littérature afro-brésilienne émerge au Brésil par la revendication d'un lieu de parole dans la société et dans le champ littéraire institué. De 1970 jusqu'à nos jours, ce sont 50 années, de (re)élaboration identitaire et de construction d'une esthétique afro dans la littérature qui atteint de nos jours un haut degré de sophistication et d'authenticité que nous pouvons apercevoir dans les œuvres d'auteurs comme Edimilson de Almeida Pereira, Djamila Ribeiro, Conceição Evaristo, Cuti, Oswaldo de Camargo, Miriam Alves, parmi beaucoup d'autres.

Ces deux auteurs – Lino Guedes et Lima Barreto - ont donné naissance au projet de refondation d'une conscience noire dans le cadre des processus de construction d'une identité nationale. Le Noir esclave, paria dans la société, même s'il a été émancipé, gardera le stigmate de la servitude et ne sera pas inclus tout de suite, au contraire, il deviendra victime de préjugé car il porte en soi le stigmate de l'esclavage. Il luttera encore pour une citoyenneté pleine car la notion de diversité culturelle n'intègre pas encore le concept de nation au Brésil.

Les relire dans le cadre des commémorations du Centenaire de la Semaine d'Art Moderne, peut faire naître un intérêt plus grand pour la littérature afro-brésilienne actuelle qui s'est nourrie du leg de leurs ancêtres héroïques.

Nous avons traité ici de l'ABSENCE des afro-brésiliens. Avant de conclure, il est important de souligner, également, l'invisibilité séculaire des peuples originaires. Néanmoins, la donne est en train de changer. Il suffit de penser à leur présence dans le contexte artis-

tique contemporain. Nous aurions pu parler de Denilson Baniwa qui mentionne les Baniwa et leur capacité à capturer des informations et des techniques non-indigènes dans l'actualité "pour construire des récits anticoloniaux pour la continuité indigène" (*Vogue*, fev. 2022, p. 65). Ils appellent ce mouvement **REANTROPOFAGIA**, qui est d'ailleurs le titre d'une peinture de Denilson Baniwa où la tête de Mário de Andrade, en version noire, est servie sur un plateau indigène, avec une édition de *Macunaíma*. Derrière il y a une petite lettre sur laquelle il est écrit que le dîner est servi aux indigènes : c'est une suggestion pour qu'ils dévorent l'anthropophagie construite à partir d'une pensée européenne et occidentale, explique Denilson, en ajoutant:

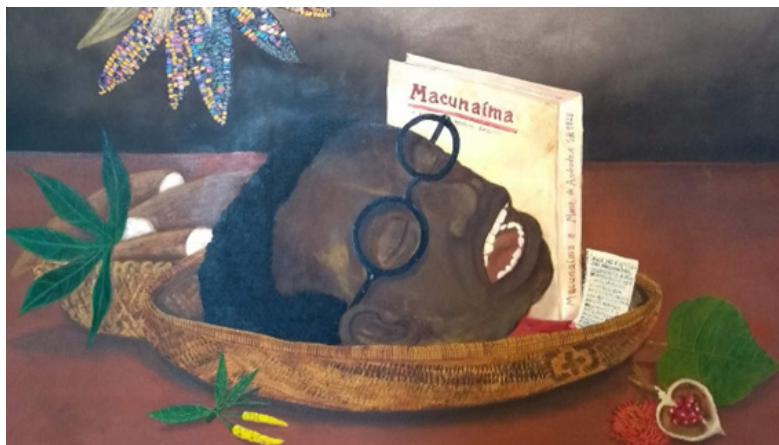
Ce qui semble être une violence est aussi un hommage à Mario et Oswald de Andrade qui, d'une certaine manière, réussissent à condenser une pensée très complexe comme celle des indigènes, mais ils ne réussissent pas totalement, car ils sont pris à leurs corps blancs, académiques, occidentaux et élitistes.

644

(C'est moi qui traduit)⁹

Re, de Reantropofagia renvoie à la resignification dans le présent des actes d'insoumission et de subversion de la pensée de ceux qui ont conçu la Semana de Arte Moderna de 1922, laquelle, selon l'artiste et peintre Denilson Baniwa a besoin d'être rééditée, dans l'année du Centenaire et partagée avec tous ceux qui ont été invisibilisés en 1922.

9 O que parece ser uma violência é também uma homenagem a Mário e Oswald de Andrade que, de alguma maneira, conseguem condensar um pensamento muito complexo que é o indígena, mas não acertam totalmente, pois estão presos aos seus corpos brancos, acadêmicos, ocidentais e elitistas (Baniwa, *Vogue*, fev. 2022, p. 65.)



Vogue.globo.com/Vogue Brasil. Fev. 2022, p. 65.

RÉFÉRENCES

645

BARRETO, Lima. **Os Bruzundangas**. Rio de Janeiro: Editora Vermelho Marinho, 2019.

_____. **O cemitério dos vivos**. Rio de Janeiro, 1921. Kindle.

BARRETO, Lima. **Impressões de leitura**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BERND, Zilá, org. **Antologia de poesia afro-brasileira; 150 anos de consciência negra no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza, 2011.

CASTRO, RUY. **As vozes da metrópole: uma antologia do Rio dos anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CAMARGO, Oswaldo. **Lino Guedes: seu tempo e seu perfil**. São Paulo: ciclo contínuo editorial, 2016.

_____. **Negro drama; ao redor da cor duvidosa de Mário de Andrade**. São Paulo: Ciclo contínuo, 2018.

CUTI. **Lima Barreto: retratos do Brasil negro**. São Paulo: editora Selo Negro, 2011.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. **Poesia negra no Modernismo brasileiro**. 2.ed. Campinas: Pontes editores, 2003.

DUARTE, Eduardo de Assis. Lino Guedes resgatado. Literafro. 3 de janeiro de 2022. <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/resenhas/memorialismo/25-oswaldo-de-camargo-lino-guedes>

_____. Lino Guedes: imprensa e folhetim negro na década de 1920. Literafro, 2022. <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/arquivos/autores/linoguedescritica1.pdf>

FONSECA, Maria Nazaré Soares. À guisa de apresentação. Site Literafro. 14/12/2008 <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/resenhas/ensaio/1160-oswaldo-de-camargo-negro-drama-ao-redor-da-cor-duvidosa-de-mario-de-andrade>

GUEDES, Lino. Novo Rumo! IN: BERND, Zilá, org. **Antologia de poesia afro-brasileira; 150 anos de consciência negra no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza, 2011.

LAFETÁ, João Luiz. **Mário de Andrade. Literatura comentada**. São Paulo: editora Nova Cultural, 1990.

MIRANDA, Antonio. **Lino Guedes: 1897-1951**. http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/sao_paulo/lino_guedes.html

646 NASCIMENTO, Abdias. Abdias do Nascimento fala do Museu de Arte Negra. IPEAFRO. http://www.abdias.com.br/museu_arte_negra/abdias_man.htm

REVISTA VOGUE. Sobre apagamentos no movimento modernista e o protagonismo negro na arte contemporânea brasileira. São Paulo, 27/06/2021. [Vogue.globo.com/Vogue-Gente/noticia/2021/06/sobre-apagamentos-no-movimento-modernista-e-o-protagonismo-negro-na-arte-contemporanea-brasileira.html](https://vogue.globo.com/Vogue-Gente/noticia/2021/06/sobre-apagamentos-no-movimento-modernista-e-o-protagonismo-negro-na-arte-contemporanea-brasileira.html)

REVISTA VOGUE BRASIL. Brasilidade em transformação. Fev. de 2022, p. 64-65. <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2022/02/vogue-de-fevereiro-dissecamos-capa-obra-de-arte-criada-por-elian-almeida.html>

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto, triste visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. Contradições entre Semana de 22 e o Brasil do início do século XX. <http://www.usp.br/aun/antigo/exibir?id=4442&ed=765&f=3>

Sur les auteurs

André Dias est Maître de conférences de littérature brésilienne et coordinateur du programme d'études supérieures en études littéraires à l'Université fédérale Fluminense. Animateur du Groupe de Recherche Littérature et Dissonance – LIDIS/UFF et Chercheur Associé au PRINT – UFF, il coordonne le groupe de travail Dramaturgie et Théâtre de l'Association nationale pour la recherche et les études supérieures en lettres et linguistique – ANPOLL. Il est jeune scientifique de notre État à la Fondation du soutien à la recherche de l'État de Rio de Janeiro – FAPERJ, où il développe le projet : *Antonio Abujamra : Literature Meets Theatre*. Il est chercheur associé au PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR. Auteur de plusieurs articles scientifiques et chapitres de livres, il a organisé des dossiers thématiques dans des revues et des livres, dont *Literatura e teatro : Encenações da Existência* (EDUFF, 2018). En 2012, il a publié son livre *Lima Barreto e Dostoiévski : Vozes Dissonantes* (EDUFF, 2012).

647

Ângela Maria Dias est professeure retraitée de théorie littéraire (UFRJ) et de littérature brésilienne et littérature comparée (UFF), essayiste, critique littéraire et chercheuse au CNPq. Elle a été chercheuse boursière CAPES/FULBRIGHT, à l'Université Brown (USA, 2007), et professeure invitée à l'Université de Georgetown (USA, 2007 – 2008). Outre plusieurs articles dans des revues spécialisées et l'organisation de plusieurs recueils d'essais, elle a publié, ces dernières années, *Cruéis Paisagens, Literatura Brasileira e Cultura Contemporânea* (EdUFF, 2007) ; *A forma da emoção, Nelson Rodrigues e o melodrama* (7Letras, 2013), *Valêncio Xavier : o minotauro multimídia* (Oficina Raquel, 2016) et *Linhagens performáticas na literatura brasileira contemporânea* (7Letras, 2019). Elle intègre l'équipe du projet de recherche PRINT UFF.

Bethania Mariani est professeure à l'Université fédérale Fluminense, chercheuse niveau 1B au CNPq et scientifique de notre État (FAPERJ). Elle a obtenu son doctorat en linguistique en 1996 à l'Université Estadual de Campinas (UNICAMP) et travaille au programme de 3e cycle en études linguistiques en tant qu'enseignante, consultante et chercheuse dans les domaines de l'analyse du discours et de l'histoire des idées linguistiques.

Brigitte Thiérion est Maître de conférences à l'Université de Paris-Sorbonne. Ses recherches portent sur les représentations de l'Amazonie dans les récits de voyage et de fiction. Elle est l'auteure d'une thèse sur l'écrivain Márcio Souza. Elle étudie les littératures autochtones du Brésil et du Québec. Membre du CREPAL, elle développe le projet *Amerindianidades* qui explore les multiples formes dont les peuples autochtones se manifestent à l'époque contemporaine. Elle a proposé plusieurs expositions. Dernièrement, ses recherches portent sur l'*autonomisation* des femmes autochtones dans les arts, la littérature et la politique. Elle participe à des projets de muséologie participative associant des chercheurs autochtones et au séminaire international Mondes autochtones qui associe des universités brésiliennes, espagnoles et portugaises.

Eduardo F. Coutinho (PhD U. C. Berkeley, EUA) est professeur émérite de littérature comparée à l'UFRJ et chercheur 1A au CNPq. Il a été professeur invité dans plusieurs universités au Brésil et à l'étranger et *Distinguished Visiting Professor* à l'Université de l'Illinois (États-Unis). Il est membre fondateur de l'ABRALIC et ancien vice-président de l'AILC/ICLA. Il a publié dans des revues spécialisées au Brésil et à l'étranger. Parmi ses livres, on distingue : *The Synthesis Novel in Latin America : a Study on Guimarães Rosa ; Literatura Comparada na América Latina : ensaios ; Literatura Comparada : reflexões ; Rompendo barreiras : ensaios ; e Brazilian Literature as World Literature* (ed).

Eurídice Figueiredo est titulaire d'un doctorat de l'Université fédérale de Rio de Janeiro (1988), travaille au programme de 3e cycle en études littéraires de l'Université fédérale Fluminense (UFF). Elle a publié *Janelas para o mundo ; Literatura comparada ou autores estrangeiros que você precisa conhecer* (avec Anna Faedrich, EdUFF, 2002), *A nebulosa do (auto)biográfico : vidas vividas, vidas escritas* (Zouk, 2022), *Por uma crítica feminista : leituras transversais de escritoras brasileiras* (Zouk, 2020), *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (7letras, 2017), *Mulheres ao espelho : autobiografia, ficção e autoficção* (EdUERJ, 2013), *Representações de etnicidade : perspectivas interamericanas de literatura e cultura* (7Letras, 2010), *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana* (EdUFF, 1998), ainsi que des articles dans des ouvrages collectifs et des revues nationales et internationales. Elle a organisé plusieurs livres et numéros de revues. Elle est chercheuse 1B au CNPq. Courriel : euridicefig@gmail.com.

Fábio Almeida de Carvalho est docteur en lettres de l'Université fédérale Fluminense, Maître de conférences à l'Université fédérale de Roraima et chercheur au CNPq, coordinateur et chercheur associé au PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR. Il développe des études sur les échanges et transferts littéraires et culturels et la circulation littéraire. Parmi ses publications figurent, entre autres : *Interpretações do Brasil* (Org.) (2015) ; *Makunaima ≈ Macunaíma : contribuições para o estudo de um herói transcultural* (2015) ; *Decentralização da vida literária – Teoria, Crítica e Autoria em tempos de diversidade* (2021), ainsi que des chapitres de livres et des articles dans des revues spécialisées.

Fernando Simpício dos Santos est Maître de conférences à l'Université fédérale de Rondônia (UNIR), rattaché au département académique des lettres vernaculaires (DALV) et au master académi-

que en études littéraires (PPGMEL). Parmi ses recherches actuelles, des travaux sur les thèmes suivants : théorie du roman ; littérature et violence ; narration, imaginaire et modernité. Il est chercheur associé au Procad Amazônia UFF-UFRR-UNIR.

Frederico van Erven Cabala est doctorant du *Programme de Pós- Graduação* en études littéraires de l'Université fédérale Fluminense, sous la direction du Prof. Dr. André Dias, avec une recherche portant le titre : « As voltas de O rei da vela no teatro brasileiro moderno ». Il a publié des chapitres dans des livres et des articles dans des revues dont les thèmes abordent principalement les productions de fiction d'Oswald de Andrade, de Lúcio Cardoso et de Nelson Rodrigues.

José Luís Jobim est professeur à l'Université fédérale Fluminense, ex-président de l'association brésilienne de littérature comparée et chercheur au CNPq et FAPERJ. Ses publications les plus récentes dans des revues et des livres: « North-South Comparatism: New Worldism, Theories of Lack and Acclimatization » (2022); « The Geopolitics of Comparing and Representing the Other » (2021); « Literatura Comparada e Literatura Brasileira » (2020). Il a été professeur invité à l'Universidad de la Republica (Uruguay), à la *Chaire des Amériques* (Université de Rennes 2, France), à l'Université de l'Illinois (USA), membre du *Board of Advisors e seminar leader* au *Institute for World Literature* (Harvard). Il est chercheur du projet PRINT UFF. Plus d'informations, y compris la liste complète des publications, sur <http://lattes.cnpq.br/2864489503546804>.

Laura Rivas Gagliardi est chercheuse associée à l'Institut Luso-Brasileiro de l'Université de Cologne, en Allemagne, où elle développe le projet « Nouvelles perspectives sur la théorie postco-

loniale : sur l'histoire et la connaissance dans les études littéraires brésiliennes », financé par la Fondation allemande pour la recherche. Elle est licenciée en lettres de l'Université de São Paulo, possède une maîtrise et un doctorat en lettres romanes de l'Université libre de Berlin. En 2020, elle publie sa thèse de doctorat *Literaturgeschichte und Ideologie : Ferdinand Wolfs literaturpolitisches Projekt* « *Le Brésil littéraire* » (1863) [Histoire littéraire et idéologie : le projet politico-littéraire de Ferdinand Wolf dans « O Brasil literário » (1863)] aux éditions De Gruyter.

Lígia Chiappini est professeure émérite de Brazilianistik (littérature et cultures brésiliennes) de l'Institut Latino-Américain de l'Université Libre de Berlin. Elle a également été enseignante-chercheuse de théorie littéraire et littérature comparée de l'Université de São Paulo-USP. Elle a publié plusieurs articles et ouvrages, parmi lesquels : *Welt des Sertão/Sertão der Welt. Erkundungen im Werk João Guimarães Rosa*, 2007 (org. En collaboration avec Marcelo Vejmelka) ; *Antonio Callado e os longes da Pátria*, 2010; *Studies in the Literary Achievement of João Guimarães Rosa, The Foremost Brazilian Writer of the Twentieth Century*, 2012 (en collaboration avec David Treece et Marcel Vejmelka).

651

Livia Reis est professeure de littératures hispaniques à l'Université fédérale Fluminense, docteure en lettres (langue espagnole et littératures hispaniques) de l'Université de São Paulo (1997) et chercheuse associée au projet Print-UFF *Produção e circulação dos discursos e narrativas*. Elle a publié et organisé diverses revues et livres au Brésil et à l'étranger, parmi lesquels : *Fronteiras do Literário*. Niterói : EdUFF, 1997 ; *Mulher e Literatura*. Niterói: EdUFF, 1999 ; *Fronteiras do Literário II*. Niterói : EdUFF, 1999 ; *Hispanismo 2000*. Rio de Janeiro, ABH/ Consejería de Educación, 2001 ; *Dom Quixote : Utopias*. Niterói : EdUFF, 2005 ; *Uma suíte*

carioca, Alfonso Reyes e o Brasil. Rio de Janeiro : 7 letras, 2013 et *Conversas ao sul, ensaios sobre literatura e cultura latino-americana*. Niterói : EdUFF, 2009.

Luís Madureira est professeur du département d'études culturelles africaines (African Cultural Studies) et directeur du centre d'études africaines (African Studies Program) de l'Université de Wisconsin-Madison.

Luiz Fernando Valente est né à Rio de Janeiro et a été élevé au Brésil et aux États-Unis. Il est professeur de littérature brésilienne et comparée et ex-directeur du département d'études portugaises et brésiliennes de la Brown University (2003-2012). Il est l'auteur de *Mundividências : leituras comparativas de Guimarães Rosa, História e ficção : convergências e contrastes*, et d'environ quatre-vingt articles et essais dans des ouvrages collectifs sur la littérature brésilienne, la littérature comparée, la théorie littéraire et l'histoire intellectuelle brésilienne. Il est co-éditeur de *Brasil/Brazil : Revista de Literatura Brasileira*, membre fondateur de la *Brazilian Studies Association* (BRASA) et ex-président de l'*American Portuguese Studies Association* (APSA).

Marcos Antonio de Moraes possède une licence en lettres (linguistique, portugais et français) de l'Université de São Paulo (1991), une maîtrise en littérature brésilienne de l'Université de São Paulo (1997) et un doctorat en littérature brésilienne de l'Université de São Paulo (2002). Il est actuellement enseignant - chercheur de l'Institut d'études brésiliennes de l'Université de São Paulo. Son expérience dans le domaine des lettres se distingue plus particulièrement en historiographie littéraire brésilienne. Ses principaux sujets de recherche portent sur : l'épistologie brésilienne, le mémorialisme brésilien, le modernisme brésilien, l'œuvre de Mário

de Andrade, critique génétique et textuelle. Membre de l'équipe Mário de Andrade, à l'Instituto de Estudos Brasileiros (SP).

Maria Aparecida Ribeiro a été professeure à l'Université de l'État de Rio de Janeiro (UERJ) pendant plus de vingt ans, elle a aussi collaboré avec l'Université fédérale Fluminense et l'Uni-Rio. À partir de 1990, elle a été professeure de l'Université de Coimbra où elle a dirigé des séminaires scientifiques portant sur l'éducation et a enseigné la littérature et la culture brésiliennes, dans les cours de licence, maîtrise et doctorat, où elle a dirigé de nombreuses thèses. De 1990 à 2012, quand elle a pris sa retraite, elle a dirigé l'Institut d'études brésiliennes de la faculté de lettres de l'Université de Coimbra. Parmi ses œuvres, on note : *História Crítica da Literatura Portuguesa — o Realismo* (Lisboa, 1994) ; *Teatro de Francisco Gomes de Amorim. Ódio de Raça. O Cedro Vermelho*. Braga, 2000) ; *Teatro Brasileiro. Textos de Fundação. Glória e Infortúnio ou A Morte de Camões. António José ou O Poeta e a Inquisição. O Juiz de Paz da Roça* (A Coruña, 2002) ; *A Carta de Caminha e seus Ecos* (Coimbra, 2003) ; *Drummond(d)tezuma — correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Joaquim Montezuma de Carvalho*, Coimbra, 2004 ; *Drummond em Coimbra* (org), Coimbra, 2004 ; *Camões, personagem dramática*. Dinamarca. (Coimbra, 2014) ; *Amélia Janny (1842-1914)* (Col. Senhoras do Almanaque, Lisboa, 2019).

653

Mireille Garcia est Maître de Conférences en littérature brésilienne contemporaine au département de portugais de l'Université Rennes 2, en France, et autrice du livre *Milton Hatoum, Identités, Territoires et Mémoires*, publié en 2017 aux éditions Presses Universitaires de Rennes (Prix de thèse 2015 de l'Institut des Amériques). Elle est membre de l'équipe de recherche ERIMIT (*Équipe de Recherche Interlangue : Mémoires, Identités, Territoires*) de l'Université Rennes 2 – REEHL (*Recherche sur les Espaces Hispanophones et*

Lusophones) –, du groupe de recherche *Historiografia literária, cânone e ensino* de l'Université de Brasília (UnB), de l'équipe de recherche *Literatura e dissonâncias* de l'Université fédérale Fluminense (UFF) et chercheuse associée au CAPES-PRINT-UFF (PRINT–Programme d'internationalisation du CAPES - Brésil) *História, circulação e análise de discursos literários, linguísticos, artísticos e sociais*, de l'Université fédérale Fluminense (UFF), Rio de Janeiro.

Pauline Champagnat est docteure en littérature de l'Université Rennes 2, avec la thèse « Littérature et identités minorisées dans les œuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique) ». Post-doctorat à l'Université fédérale Fluminense. ATER au département de portugais de l'Université de Rennes 2. Lignes de recherche : littératures africaines d'expression portugaise, littérature afro-brésilienne, littératures antillaises.

Paulo Moreira a un PhD en littérature comparée de
654 l'Université de Californie et est actuellement professeur associé à l'Université d'Oklahoma. Il a publié divers articles et critiques ainsi que deux livres : *Localismo Modernista : Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo* en 2012 aux éditions de l'UFMG et *Literary and Cultural Relations Between Brazil and Mexico : Deep Undercurrents*, en 2013, chez Palgrave Macmillan.

Paulo Silveira (Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira) est maître et docteur en arts visuels de l'Université fédérale du Rio Grande do Sul où il enseigne. Chercheur en histoire et théorie de l'art, en particulier sur l'étude du langage et du contexte des œuvres et des dispositifs qui ont établi l'art contemporain, approche de l'œuvre et de l'activité artistique et de l'esthétique et de la rhétorique de la visualité. Membre du comité brésilien d'histoire de l'art (CBHA) et de l'association nationale des chercheurs en arts plastiques (ANPAP, comité d'histoire, théorie et critique d'art).

Renata Flávia da Silva est docteure en lettres vernaculaires à l'Université fédérale de Rio de Janeiro (2008) et a effectué un stage de post-doctorat au Centre d'études sociales de l'Université de Coimbra (2013/2014), financé par le programme CAPES/FCT. Professeure associée de littératures africaines de langue portugaise de l'Université fédérale Fluminense depuis 2008, elle a organisé les compilations *Utopias comuns em múltiplas fronteiras : ensaios sobre as literaturas africanas de língua portuguesa* (2017) et *De guerras e violências : palavra, corpo e imagem* (2011), en partenariat avec Laura Cavalcante Padilha. Elle est chercheuse associée du PRINT-UFF.

Rita Olivieri-Godet est docteure en théorie littéraire et littérature comparée de l'Université de São Paulo. Elle a réalisé un post-doctorat en littérature comparée à l'Université Paris 10. Professeure émérite de littérature brésilienne de l'Université Rennes 2 et membre honoraire de l'Institut Universitaire de France (lauréate en 2013, avec le projet de recherche *Écrire les Amériques: altérité amérindienne et topologie imaginaire de l'espace américain*). Membre de l'équipe ERIMIT-Équipe de Recherches Interlangues « Mémoires, Territoires et Identités » et du GT « Relations littéraires interaméricaines » d'ANPOLL. Chercheuse associée du PRINT-UFF-Letras. Professeure invitée à l'Université de Bordeaux 3, à l'UEFS-Bahia, à l'Université fédérale Fluminense, à l'Université du Québec à Montréal. Plus d'informations sur http://labos.crea-rennes2.fr/ERIMIT/author/godet_rita/

655

Roberto Mibielli est licencié en lettres à l'Université fédérale de Santa Catarina (1990), possède une maîtrise en éducation à l'Université fédérale Fluminense (2000), un doctorat en lettres à l'Université fédérale Fluminense (2007), un post-doctorat à l'UFF (2016) et un second post-doctorat à l'Université fédérale de Rondônia (PROCAD-Am/CAPES - 2021). Il est professeur associé de l'Université fédérale de Roraima, et travaille au programme de 3e

cycle en lettres, qu'il coordonne de janvier 2017 à décembre 2020, puis réassume en 2022. Il a créé et coordonne le Groupe d'études littéraires comparées, culture et enseignement de la littérature (DGP/CNPq). Il est chercheur du CNPq.

Rogério Lima est Maître de conférences à l'Université de Brasília et docteur en sémiologie de l'Université fédérale de Rio de Janeiro (2001). Il est chercheur invité à l'Université fédérale Fluminense - UFF, dans le cadre du programme *Pesquisador visitante* de la FAPERJ/2021. Il est boursier de Productivité en recherche 2, du Conseil national de recherche scientifique et technologique – CNPq. Ses publications récentes sont: *Literatura e (i)migração no Brasil*, organisé avec Waïl Hassan, aux éditions Makunaima, 2020. *Mobilidades linguístico-culturais: reflexões epistêmicas para o ensino*, organisé avec Ana Adelina Lôpo, aux éditions Makunaima, 2020. Plus amples informations sur <http://lattes.cnpq.br/2929899812598313> et <https://orcid.org/0000-0002-9481-6611>.

656

Sheila Praxedes Pereira Campos est docteure en études de littérature, dans le domaine de la littérature comparée à l'Université fédérale Fluminense, avec une licence et une maîtrise en lettres à l'Université fédérale de Roraima. Elle est actuellement Maître de conférences à l'UFRR où elle enseigne les littératures amazoniennes et les pratiques d'enseignement en littérature, en licence de lettres et dans le *Programa de pós-graduação* en lettres. Son projet de recherche intitulé « A Amazônia entre a realidade e a ficção: viagens e viajantes reais e imaginários », interroge la formation discursive sur l'Amazonie, centrée sur les voyages et les voyageurs, en particulier Theodor Koch-Grünberg, et ces dernières années, sur Mário de Andrade. Plus amples informations sur <http://lattes.cnpq.br/1556713506765175> et <https://orcid.org/0000-0002-5648-6682>

Silmara Dela Silva est docteure en linguistique de l'UNICAMP (2008). Elle est Maître de conférences au département des sciences du langage, à l'Institut de lettres de l'Université fédérale Fluminense (UFF), chercheuse au Laboratoire d'archives du sujet (LAS) et dirige le groupe de recherche MiDi – Mídia e(m) Discurso (CNPq). Elle est coordinatrice du PPG en études du langage, présidente de l'Association nationale de post-graduation et recherche en lettres et linguistique (ANPOLL), 2021-2023, et jeune scientifique de la FAPERJ (2015/2017 et 2018/2022). Son expérience recouvre le journalisme et l'enseignement en linguistique et en communication sociale, et ses études se consacrent à l'analyse des discours de/ sur les médias.

Silvio Renato Jorge, docteur en lettres de l'Université fédérale de Rio de Janeiro, avec des stages de post-doctorat à l'Université de São Paulo et au Centre des études sociales de l'Université de Coimbra, il est professeur à l'Université fédérale Fluminense où il coordonne le *Programa de pós-graduação* en lettres en études de littérature. Coordinateur et chercheur associé du PRINT-UFF, il est boursier de la Productivité en recherche niveau 1C du CNPq et membre du comité consultant en lettres et linguistique de cette agence de soutien à la recherche. Il est chercheur associé du PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR

657

Sonia Netto Salomão est professeure de la chaire de langue et traduction portugaise et brésilienne à la Sapienza Université de Rome 1. Directrice de la chaire « Antônio Vieira » de l'Institut Camões et présidente de l'Association italienne des études portugaises et brésiliennes. Elle se consacre à l'histoire de la langue portugaise, à l'histoire de la traduction, à la critique de la traduction, au baroque et aux inédits de Vieira en Italie, au XIXe luso-brésilien, au XXe brésilien, à la censure. Elle est chercheuse associée au PRINT-

-UFF-Letras. Parmi ses ouvrages : *Censores de pincenê e gravata, dois momentos da censura teatral no Brasil* (Prêmio INACEN) ; *Antônio Vieira, Sermões italianos* ; *Antônio Vieira, As Lágrimas de Heráclito* ; *A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais ; Traduzione, Tradizioni* ; *Machado de Assis e o cânone ocidental, itinerários de leitura* (Prix Jabuti de théorie et critique littéraire) ; *Temas da Língua Portuguesa : do Pluricentrismo à Didática*.

Stefania Chiarelli est docteure en études de littérature de la PUC-Rio et Maître de conférences de littérature brésilienne à l'Université fédérale Fluminense. Elle a effectué un stage de post-doctorat à la Sapienza Université de Rome (2020), centré sur les thèmes du déplacement, de la mémoire et de la migration. Chercheuse associée du PRINT-UFF, elle a publié les essais *O cavaleiro inexistente de Italo Calvino : uma alegoria contemporânea* (EDUCS, 1999) et *Vidas em trânsito : as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum* (Annablume, 2007) et a co-organisé diverses compilations sur la littérature brésilienne contemporaine, parmi lesquelles *Falando com estranhos – o estrangeiro e a literatura brasileira* (7Letras, 2016). Sa plus récente publication s'intitule *Partilhar a língua – leituras do contemporâneo* (7Letras, 2022).

658

Zilá Bernd est docteure en lettres de l'Université de São Paulo, professeure à la retraite du *Programa de pós-graduação* en lettres de l'Université fédérale du Rio Grande do Sul, ex-professeure du *Programa de pós-graduação* en mémoire sociale et biens culturels de l'Université La Salle (Canoas RS). Elle est chercheuse niveau 1A au CNPq. Elle est *Officière* (2014) de l'*Ordre National du Québec* et *Officière de l'Ordre des Palmes Académiques* (Gouvernement français). Elle a publié de nombreux livres au Brésil, en France et au Canada, des centaines d'articles scientifiques et a participé à de nombreux événements nationaux et internationaux. Elle a reçu en 2019 le prix du chercheur *Gaúcho*, de la FAPERGS.

Index

- ALENCAR, José de; 206, 633
- AMARAL, Aracy; 331, 344, 364
- ANDRADE, Carlos Drummond de; 232, 344, 411, 424, 615
- ANDRADE, Mário de; 112, 168, 206, 232, 233, 279, 292, 331, 344, 424, 518, 543, 564
- ANDRADE, Gênese; 386, 519
- ANDRADE, Oswald de; 40, 67, 93, 128, 206, 318, 327, 344, 424, 543
- ARANHA, Graça; 89, 262, 296, 298, 299, 307, 322, 324, 325, 327, 334, 337, 411, 541, 543, 577, 578, 588
- ARTUNDO, Patricia; 280
- ASSIS, Machado de; 89, 115, 119, 128, 219, 225, 226, 230, 238, 371, 522, 535, 584, 606
- AUERBACH, Erich; 615
- BANDEIRA, Manuel; 67, 77, 93, 78, 206, 224, 305, 323, 328, 332, 335, 345, 347, 348, 363, 364, 365, 379, 380, 381, 395, 411, 477, 543, 564, 577, 578 659
- BARRETO, Lima; 281-293, 296, 379, 380, 387, 634-636, 638-643, 645, 647, 281-293, 296, 379, 380, 381, 387, 634-646
- BARTHES, Roland; 369, 370, 386
- BERND, Zilá; 485, 645, 646
- BOMFIM, Manoel; 306
- BRITO, Mário da Silva; 128, 189, 344, 424
- CALVINO, Italo; 424, 615
- CAMPOS, Haroldo de; 40, 424, 633,
- CAN, Nazir Ahmed; 406,
- CARVALHO, Fábio Almeida de; 112, 168, 485,
- CASCUDO, Câmara; 331, 345, 411, 424, 558, 564,
- CHAGAS, Manuel Pinheiro; 185
- CLEARY, Joe; 207
- COSTA LIMA, Luiz; 175, 190

- COUTINHO, Afrânio; 128, 294, 307, 616
COUTINHO, Eduardo; 115, 129
COUTO, Mia; 389, 390, 395, 396, 399, 403, 404
CUTI; 642, 643, 645
DANTE ALIGHIERI; 196, 207, 611
DELEUZE, Gilles; 619, 633
ESBELL, Jader; 95-98, 100, 101, 108-112, 113, 114, 167, 464, 632
FERNANDEZ RETAMAR, Roberto; 121, 122, 129
FICHTE, Johann Gottlieb; 205, 207
FISCHER, Luís Augusto; 214, 515, 519
GAMA E CASTRO, José da; 195, 207
GENETTE, Gérard; 370, 386
GLISSANT, Edouard; 486,
GUATTARI, Félix; 619, 633
GUEDES, Lino; 634, 635, 637, 638, 639, 642, 643, 645, 646
GRAÇA, Antônio; 507
JACKSON, K. David; 142, 307
660 JOBIM, José Luís; 93, 114, 190, 386, 480, 519, 564
KOCH-GRÜNBERG, Theodor; 113, 168
KRENAK, Ailton; 103, 104, 114, 465, 481, 486,
LEITE, Ana Mafalda; 391, 406, 459
LOBATO, Monteiro; 296, 305, 313, 512, 530, 587
LOPEZ, Telê Porto Ancona; 99, 112, 486
MATA, Inocência; 406, 459
MICELI, Sérgio; 183, 190
MIGNOLO, Walter; 129, 486
MONEGAL, Emir Rodriguez; 207
MUNDURUKU, Daniel; 104, 111, 114, 460, 463, 469, 470, 471, 475, 479,
483, 485, 487, 486, 625, 633
OLIVEIRA, Fernão de; 207
OLIVIERI-GODET, Rita; 386, 486, 487
PICCHIA, Menotti del; 190

PINTO, Edith Pimentel; 207
PIZARRO, Ana; 130, 280
PERRONE-MOISES, Leyla;
POSNETT, Hutcheson Macaulay; 200, 207
REIS, Livia; 651, 280
REYES, Alfonso; 121, 261- 264, 273, 280
RIBEIRO, João; 102, 202, 207, 635
ROCHA, João César de Castro; 425, 504
RUFINO, Eliakin; 490, 492,-494, 500, 506, 508, 517, 616
ROSA, João Guimarães; 396, 402, 415, 636
RUFFATO, Luiz; 293, 387, 388, 594
SANTIAGO, Silviano; 565, 616
SCHWARCZ, Lilia; 284, 286, 288, 289, 291, 293, 646
SILVEIRA, Sousa da; 207
SOUZA, Eneida Maria de; 565
TELES, Gilberto Mendonça; 617
TELLES, Tenório; 506
VALENTE, Luiz Fernando; 308
VERUNSCHK, Micheline; 618, 633
WISNIK, José Miguel; 425, 488

