



HAL
open science

Lectures et lecteurs en Europe latine et en Amérique latine

Paula Candido Zambelli, Nataly Jollant

► **To cite this version:**

Paula Candido Zambelli, Nataly Jollant. Lectures et lecteurs en Europe latine et en Amérique latine. REEL - Revue étudiante des expressions lusophones, 2017. hal-01665806

HAL Id: hal-01665806

<https://hal.science/hal-01665806>

Submitted on 30 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Revue étudiante des expressions lusophones

REEL N° 1

Lectures et lecteurs en
Europe latine et en Amérique latine

Sous la direction de
Paula Zambelli
Nataly Jollant

Centre de recherches sur les pays lusophones - CREPAL
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Paris, 2017

Comité de lecture

Pierre CIVIL (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)
Mariana DI CIO (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)
Antônio DIMAS (Universidade de São Paulo)
Catherine DUMAS (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)
Olinda KLEIMAN (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)
Nathalie LUDEC (Université Rennes 2)
Ilda MENDES DOS SANTOS (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)
Jean-Yves MERIAN (Université Rennes 2)
Saulo NEIVA (Université Clermont Auvergne)
Nícea NOGUEIRA (Universidade Federal e Juiz de Fora)
Jacqueline PENJON (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)
Claudia PONCIONI (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)
Sébastien ROZEAUX (Université Toulouse II Jean Jaurès)
Ana Isabel SARDINHA-DESVIGNES (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

Publié avec le concours de l'École doctorale 122
Europe latine - Amérique latine

Mise en pages : Jorge Borges
(doctorant en Littérature brésilienne – CREPAL)

Centre de recherches sur les pays lusophones
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
17 rue de la Sorbonne 75005 Paris
Revue étudiante des expressions lusophones
www.lareel.org
ISSN 2552-1187 (imprimé)
ISSN 2497-2614 (en ligne)

Éditorial

La *Revue étudiante des expressions lusophones (RÉEL)* est un projet porté par les doctorants du Centre de recherches sur les pays lusophones (CREPAL) de l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Elle a été conçue comme un outil de diffusion de la recherche étudiante en France et à l'international. Ses principes éditoriaux reposent sur l'interdisciplinarité et l'ouverture effective aux différents espaces et cultures du monde dit lusophone.

Soutenu par l'École doctorale 122 – Europe latine Amérique latine, ce numéro 1 présente les résultats de la Journée d'études « Lectures et lecteurs en Europe latine et en Amérique latine » qui s'est tenue à Paris le 24 octobre 2016. Complètent ce volume des articles provenant de l'appel à articles « Lectures et lecteurs dans le monde lusophone » ainsi qu'une contribution de Roger Chartier.

Editorial

A *Revue étudiante des expressions lusophones (RÉEL)* é um projeto da pós-graduação do Centre de recherches sur les pays lusophones (CREPAL), da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3. A revista foi concebida como um instrumento de difusão da pesquisa discente, de alcance internacional e cujos princípios editoriais baseiam-se na interdisciplinaridade e na abertura efetiva aos diferentes espaços e culturas do mundo dito lusófono.

Contando com o apoio da École doctorale 122 – Europe latine Amérique latine, esse número 1 apresenta os resultados da Jornada de estudos “Leituras e leitores na Europa latina e na América latina”, realizada em 24 de outubro de 2016, em Paris. Artigos provenientes da chamada “Leituras e leitores no mundo lusófono”, bem como uma contribuição de Roger Chartier, completam o volume.

Présentation

Dans le champ des théories littéraires, après la mort de l'auteur déclaré par Barthes (1968) et en l'espace de quelques décennies, le lecteur a pris une place grandissante au-delà de celle du propre texte, devenant un élément constitutif et indissociable de l'analyse du fait littéraire. Ce nouveau paradigme a ouvert la voie à des approches qui prennent en compte l'aspect historique et sociologique de la lecture.

L'acte de lire est ici considéré dans les deux dimensions signalées par Roger Chartier : celle de la compréhension du sens littéral du mot, lire un livre, mais surtout dans son sens métaphorique, lire le monde, la nature¹. Dans ce sens, la Journée d'études organisée le 24 octobre 2016 nous a permis de « lire les lectures et les lecteurs ». Autrement dit, de porter une réflexion sur la façon dont nos recherches doctorales rendent compte du capital théorique et méthodologique développé à partir de la consécration du binôme lecture/lecteur dans l'espace géographique de l'Europe et d'Amérique latine.

Les résultats de cette réflexion composent ce volume de la *Revue étudiante des expressions lusophones*. Portant sur des thèmes aussi variés que le voyage et l'intertextualité, la critique littéraire et la réécriture, ou encore les rapports entre lecture et mémoire, les 12 articles ici présents se rejoignent par leurs interdisciplinarités.

L'article de Nataly Jollant, qui ouvre ce numéro, tisse un lien entre les récits de voyage et une littérature à caractère régionaliste au Brésil du XIX^e siècle. À travers l'analyse de l'œuvre de l'écrivain José Veríssimo, la lumière est mise sur la façon dont cet écrivain s'est inspiré des récits de

¹ Roger Chartier, « Leer la lectura », *Texturas* 21, 2013, p. 1123.

voyage dans la construction de sa littérature amazonienne.

Dans la suite des réflexions sur la construction d'un imaginaire amazonien dans la littérature, Marcia Langfeldt s'intéresse aux lectures qui sont à l'origine d'un ouvrage inachevé de l'écrivain Euclides da Cunha, tout en accentuant la problématique de la mimésis présente dans les écrits amazoniens de l'auteur.

L'évolution des anthologies littéraires brésiliennes et l'auto-représentation de l'anthologiste comme une sorte de lecteur bionique orientent le travail de Paula Zambelli qui se penche sur le cas des deux premières anthologies organisées par Manuel Bandeira sous l'*Estado Novo* (1937-1945).

Dans l'article de Mariana Novaes, il s'agit d'étudier la réception et les interprétations de l'œuvre énigmatique de Murilo Rubião et d'évaluer le « non-lieu » occupé par cet écrivain dans l'histoire littéraire brésilienne et latino-américaine.

L'acte de réécriture dans le projet littéraire du poète José Emilio Pacheco est le sujet d'Anne Garcia, pour qui la mise en place d'une « poétique de l'écriture-lecture » par ce dernier susciterait chez son lecteur « la possibilité d'une lecture-écriture ».

Dans le but d'examiner le caractère auto-conscient du récit de Machado de Assis, Roberto Doring Pinho da Silva revisite l'histoire de la réception critique du célèbre roman *Dom Casmurro*.

Leonardo Silva analyse la construction d'un lecteur modèle érudit et initié à la littérature dans le roman *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, qualifié ironiquement par son auteur, Hilda Hilst, comme une œuvre mineure en raison de sa thématique érotique.

À partir d'un corpus d'épigrammes datant du Ier siècle après J.-C et de peintures du XVI^e et XVIII^e siècles, Victor Camponez Vialetto dresse un tableau de l'évolution de la représentation artistique des pratiques de lecture en Europe.

L'article de Maria Clara Machado porte sur l'intertextualité dans l'œuvre *Vésperas*, de l'écrivaine Adriana Lunardi, dont les personnages sont des écrivaines illustres – Virginia Woolf, Clarice Lispector, Colette et Júlia da Costa – et cherche à mettre en évidence les rôles du lecteur, de l'auteur et de ses propres personnages, par le biais de la mise en perspective d'une sorte de filiation littéraire.

Le thème de la filiation est également présent dans l'étude d'Elias Vidal sur le roman *Dois irmãos*, de Milton Hatoum. Vidal interroge l'évolution

du statut du narrateur et son rapport à la mémoire, à l'identité, et à la construction du récit littéraire.

Les articles de Rodrigo do Prado Bittencourt et de Natália Gonçalves de Souza Santos intègrent la deuxième partie de ce numéro, intitulée « Lectures et lecteurs dans le monde lusophone ». Le premier s'intéresse à la vie culturelle portugaise au XIX^e siècle, notamment au remplacement de la pratique du patronage culturel par le développement d'un marché culturel de masse. Le deuxième article cherche à démontrer l'influence de la lecture du périodique français *Revue des deux mondes*, qui circulait au Brésil au XIX^e siècle, dans la production *essayistique* de l'écrivain Álvares de Azevedo.

Pour clôturer ce numéro, l'article « La Historia de la lectura en América latina vista desde Francia », gentiment cédé par Roger Chartier, qu'ici nous remercions, souligne l'importance des recherches actuelles pour l'établissement d'une l'histoire de la lecture en Amérique latine.

Paula Zambelli et Nataly Jollant
Paris, octobre 2017

Apresentação

No campo das teorias literárias, após a morte do autor, declarada por Barthes (1968), e no intervalo de algumas décadas, o leitor alcançou um lugar crescente em detrimento do lugar do próprio texto, tornando-se um elemento constitutivo e indissociável da análise do fato literário. Esse novo paradigma criou espaços para abordagens que levam em conta o aspecto histórico e sociológico da leitura.

O ato de ler é aqui considerado nas duas dimensões assinaladas por Roger Chartier: a da compreensão do sentido literal da palavra, ler um livro, mas sobretudo no seu sentido metafórico, ler o mundo, a natureza¹. Assim, a Jornada de estudos organizada em 24 de outubro de 2016 permitiu-nos “ler as leituras e os leitores”. Em outras palavras, refletir sobre o modo como nossas pesquisas têm dado conta do capital teórico e metodológico desenvolvido a partir da consagração do binômio leitura/ leitor, na Europa latina e na América latina.

Os resultados dessa reflexão compõem o número 1 da *Revue étudiante des expressions lusophones*. Tratando de temas tão variados quanto viagem e intertextualidade, crítica literária e reescrita, a cena de leitura, as relações entre leitura e memória, os 12 artigos aqui presentes estão ligados por sua interdisciplinaridade.

O artigo de Nataly Jollant, que abre o número, traça paralelos entre os relatos de viagem e uma literatura de caráter regionalista no Brasil oitocentista, analisando a maneira como o escritor José Veríssimo valeu-se dos relatos de viagem na construção de sua literatura amazônica.

¹ Roger Chartier, “Leer la lectura”, *Texturas* 21, 2013, p. 1123.

Dando prosseguimento às reflexões sobre a construção de um imaginário amazônico na literatura, Marcia Langfeldt interessa-se pelas leituras que constituíram a base de uma obra inacabada de Euclides da Cunha, destacando a problemática da mimeses presente nos escritos amazônicos do autor.

A evolução das antologias literárias brasileiras e a (auto)representação do antologista como uma espécie de leitor biônico orienta o trabalho de Paula Zambelli, que se debruça sobre o caso das duas primeiras antologias publicadas por Manuel Bandeira sob o Estado Novo (1937-1945).

O artigo de Mariana Novaes trata da recepção e das interpretações da enigmática obra de Murilo Rubião e pretende avaliar o não-lugar ocupado pelo escritor na história da literatura brasileira e latino-americana.

O ato de reescrita no projeto literário do poeta José Emilio Pacheco é o tema de Anne Garcia, para quem a prática de uma “poética da escrita-leitura” da parte do autor suscitaria, entre seus leitores, “a possibilidade de uma leitura-escrita”.

No intuito de examinar o caráter autoconsciente da narrativa de Machado de Assis, Roberto Doring Pinho da Silva revisita a história da recepção crítica do célebre romance *Dom Casmurro*.

Leonardo Silva dedica-se à análise da construção do leitor modelo no romance *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, da escritora Hilda Hilst, acentuando o fato de que um romance qualificado ironicamente de « menor » pela autora exija aptidões de um “leitor iniciado, capaz de restaurar os não-ditos, tornando-se assim, um coautor”.

Fundamentando-se num corpus de epigramas do século I a. C. e de pinturas dos séculos XVI e XVIII, Victor Camponez Vialetto propõe um quadro da evolução da representação artística das práticas de leitura na Europa.

O artigo de Maria Clara Machado aborda a intertextualidade no romance *Vésperas*, de Adriana Lunardi. Virginia Woolf, Clarice Lispector, Colette e Júlia da Costa são personagens das novelas que compõem o romance e cujo estudo coloca em evidência os papéis do leitor, do autor e das próprias personagens, evocando a perspectiva da filiação literária.

O tema da filiação é igualmente central para Elias Vidal que, em sua leitura atenta do romance *Dois irmãos* de Milton Hatoum, questiona a evolução do estatuto do narrador e sua relação com a memória, com a identidade e com a construção da narrativa literária.

Os artigos de Rodrigo do Prado Bittencourt e de Natália Gonçalves

de Souza Santos integram a segunda parte desse número, intitulada “Leituras e leitores no mundo lusófono”. O primeiro interessa-se pela vida cultural portuguesa do século XIX, notadamente pela substituição da prática da patronagem cultural pelo desenvolvimento de um mercado cultural de massa. O segundo busca demonstrar a influência da leitura do periódico francês *Revue des deux mondes*, que circulava no Brasil, no século XIX, na produção ensaística do escritor Álvares de Azevedo.

Fechando o número, o artigo “La Historia de la lectura en América latina vista desde Francia”, gentilmente cedido por Roger Chantier, ressalta a importância das pesquisas atuais no estabelecimento de uma história da leitura na América latina.

Paula Zambelli e Natly Jollant
Paris, outubro de 2017

Lectures et lecteurs
en Europe latine
et en Amérique latine

Sources d'une fiction régionaliste : José Veríssimo lecteur de récits de voyage

Nataly Jollant*

Résumé

En 1886, l'écrivain et critique littéraire brésilien José Veríssimo (1857-1916) publie *Cenas da vida Amazônica*¹. La finesse des scènes décrites au long de l'ouvrage témoigne de la volonté de l'auteur de dresser une image fidèle de l'Amazonie et de ses habitants. Cette fidélité voulue par l'auteur trouve son origine, entre autres, dans la lecture de récits de voyage qui depuis longtemps ont aidé à bâtir un imaginaire national et étranger sur la région. À travers une lecture de l'œuvre de José Veríssimo, ce court essai a pour but d'analyser dans quelle mesure les récits de voyage ont contribué à la genèse, au XIX^e siècle, d'une littérature fortement marquée par une originalité amazonienne.

Mots-clés : Amazonie, littérature régionaliste, récits de voyage

* Doctorante en Littérature Brésilienne au Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (CREPAL) de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Prépare la thèse intitulée « L'Amazonie comme identité, géographie imaginaire et cartographie littéraire au Brésil du XIX^e siècle : le vécu au service de l'imaginaire » sous la direction de Mme Claudia Poncioni (CREPAL) et codirection de M. François-Michel Le Tourneau (IHEAL-CREDA). Titulaire d'un master en Littérature brésilienne et d'une licence en Portugais parcours Communication obtenus dans la même université.

¹ « Scènes de la vie amazonienne », non traduite en français.

Resumo

Em 1886, o escritor e crítico literário José Veríssimo (1857-1916) publica o livro *Cenas da vida Amazônica*. A acuidade com a qual as cenas são descritas ao longo da obra evidencia a vontade de José Veríssimo de erigir uma imagem fiel da região e dos seus habitantes. Essa fidelidade pretendida pelo autor encontra sua origem, entre outras coisas, na leitura de relatos de viagem que desde sempre contribuíram para construção de um imaginário nacional e estrangeiro sobre a região. Através de uma leitura da obra de José Veríssimo, este breve ensaio tem o objetivo de analisar em que medida os relatos de viagem contribuíram para a gênese de uma literatura amazônica no século XIX.

Palavras-chave: Amazônia, literatura regionalista, relatos de viagem

Introduction

En vertu de leur prétendu caractère documentaire, les récits de voyage sur l'Amazonie ont fourni une abondante matière à l'histoire et à la géographie de la région, et ont également servi à nourrir la création littéraire au XIX^e siècle. À titre d'exemple, Jules Verne (1828-1905), lecteur de la revue *Le Tour du Monde*, fit appel aux récits de voyage de La Condamine (1701-1774), de Humboldt (1769-1859), du couple Agassiz, de Paul Marcoy (1815-1887) et d'Émile Carrey (1820-1880)², pour réunir la documentation nécessaire à l'écriture de son roman d'aventures *La Jangada* (1881)³, dont l'action se déroule en région amazonienne, entre le Pérou et le Brésil.

Du côté des écrivains brésiliens, cela ne fut guère différent. Y compris pour ceux qui ont voulu mettre l'Amazonie en valeur, comme dans le cas de José Veríssimo. Dans ses essais et dans son œuvre de fiction, l'écrivain a essayé de donner l'image d'une Amazonie plus réelle et moins

² À ce propos, nous nous rapportons à l'article de Michel Riaudel : « Le fleuve palimpseste. L'Amazone de Jules Verne, des sources à la fiction », in Joseph M. Farré, Françoise Martinez et Itamar Olivares (éds.), *Hommes de science et intellectuels européens en Amérique latine (XIXe-XXe siècles)*, Paris, Université Paris X, Le Manuscrit, 2005, pp. 397-411.

³ Jules Verne, *La Jangada, Huit cents lieues sur l'Amazonie*, Paris, J. Hetzel, 1881. 2 vol.

merveilleuse que celle à laquelle les lecteurs brésiliens et étrangers étaient habitués jusqu'alors.

Dans son projet de bâtir une littérature amazonienne, José Veríssimo s'est appuyé sur sa mémoire et sur l'observation *in situ* de la région⁴. À ces deux éléments, nous croyons pouvoir en rajouter un troisième : la lecture des récits de voyage, notamment sur l'Amazonie, qui se sont popularisés tout au long du XIX^e siècle. Analyser dans quelle mesure le lecteur José Veríssimo s'est approprié ces récits dans la construction d'une littérature à caractère régionaliste constitue l'objectif principal de cet essai.

José Veríssimo et l'Amazonie : cadre idéologique

En 1899, lors de la réédition remaniée du livre *Cenas da Vida Amazônica*, Machado de Assis écrit à propos de l'œuvre :

Aqui está um livro que há de ser relido com apreço, com interesse, não raro com admiração. O autor, que ocupa lugar eminente na crítica brasileira, também enveredou um dia pela novela, como Sainte-Beuve, que escreveu *Volupté*, antes de atingir o sumo grau na crítica francesa. Também há aqui um narrador e um observador, e há mais aquilo que não acharemos em *Volupté*, um paisagista e um miniaturista. Já era tempo de dar às *Cenas da vida amazônica* outra e melhor edição. Eu, que as reli, achei-lhes o mesmo sabor de outrora. Os que as lerem, pela primeira vez, dirão se o meu falar desmente as suas próprias impressões.⁵

Paru tout d'abord en 1886, *Cenas da vida amazônica* est la seule œuvre de fiction de José Veríssimo à intégrer une série de publications portant sur l'Amazonie. L'écrivain, beaucoup plus connu pour ses talents de critique littéraire, comme l'a souligné Machado de Assis, fut l'un des rares auteurs à mettre cette partie du Brésil en valeur dans la fiction au XIX^e siècle.

Le choix de cet espace n'est pas un hasard puisque José Veríssimo est né à Óbidos, dans l'État du Para, en 1857. Il quitta cette ville en 1869, à

⁴ L'auteur évoque ces deux aspects dans une lettre adressée à Machado de Assis (1839-1908). Voir : Irene Moutinho et Sílvia Eleutério (éds.), *Correspondência de Machado de Assis*, vol. 3, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional: Academia Brasileira de Letras, 2008, pp. 380-381.

⁵ Publiée dans le journal *Gazeta de Notícias*, le 11/06/1899. Disponible sur : Machado de Assis, « Cenas da vida amazônica, por José Veríssimo », [En ligne : <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/170-critica>]. Consulté le 15 octobre 2016.

l'âge de 12 ans, pour étudier à Rio de Janeiro, mais sa santé fragile l'obligea à revenir dans son pays natal, en 1876. Dès son retour, alors âgé de 19 ans, il commença une carrière de journaliste assez féconde, publiant des articles dans plusieurs journaux⁶.

En 1878, il publie *Primeiras Páginas*⁷. Composée d'une dizaine d'essais, l'œuvre constitue, selon l'auteur lui-même « o primeiro fruto de [seu] talento humilde e de [seus] estudos »⁸. Par « études », il faut comprendre les lectures de José Veríssimo sur les sciences en vogue à l'époque, notamment la sociologie et l'ethnographie⁹. De cette dernière, il encourageait vivement l'étude, en affirmant que pour comprendre le Brésil et son histoire, il fallait d'abord passer par l'ethnographie :

Parece-nos, estudando nas fontes originais a história da nossa pátria, ver aparecer aqui e ali, não como comparsa, mas como figura de primeira ordem, uma raça forte, mas perseguida, a afirmar uma vitalidade que a história lhe nega. Daí concluímos que a história do Brasil precisa primeiro estudar a nossa etnografia que, unicamente, lhe dará a compreensão perfeita dos fatos com a dedução de suas leis.¹⁰

Quant à la sociologie, rappelons que la philosophie évolutionniste de Herbert Spencer, les différents courants du darwinisme social, et la philosophie positiviste d'Auguste Comte prônant une « science du réel », ont trouvé un écho important chez les écrivains du réalisme et du naturalisme. Dès lors, des auteurs tels que Balzac, Flaubert et Zola, ont bâti leurs œuvres sur l'observation et la représentation de la société de leur temps¹¹.

Au Brésil, cette tendance s'est également affirmée, sous des formes

⁶ José Veríssimo est passé par les journaux *O Liberal do Pará*, *Diário do Gram-Pará*, *a Província do Pará*, *A República*, pour en citer quelques-uns.

⁷ « Les premières pages », non traduit. José Veríssimo, *Primeiras páginas. Viagens no sertão, quadros paraenses, estudos*, Belém, Typographia Guttemberg, 1878.

⁸ *Ibid.*, p.5, dédicace de l'auteur.

⁹ Pour une compréhension de l'étendue de ces sciences sur la pensée brésilienne, nous nous rapportons à l'œuvre de Lília M. Schwarcz. Voir : Lília Moritz Schwarcz, *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

¹⁰ José Veríssimo, *Primeiras páginas, op. cit.*, p. 135.

¹¹ H. de Balzac (*Le Père Goriot*, 1834), G. Flaubert (*Madame Bovary*, 1857) et E. Zola (*Les Rougon-Macquart*, 1871-93).

À propos du réalisme et du naturalisme voir : Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, 2^e éd. entièrement revue et augmentée, Paris, Nathan, 2005.

diverses, notamment dans l'œuvre d'écrivains comme Machado de Assis (1839-1908), Franklin Távora (1842-1888), Inglês de Sousa (1853-1918) ou encore Aluísio Azevedo (1857-1913)¹². *L'intelligentsia* brésilienne, qui s'était donnée pour tâche de définir l'identité culturelle nationale, a fait l'usage de ces nouveaux paradigmes comme le souligne Claudia Poncioni :

No âmbito da vasta reflexão sobre « o caráter do nacional » no Brasil de finais do XIX, a relação entre progresso material e social, o determinismo geoclimático e o darwinismo social de Spencer ofereciam instrumentos que eram utilizados para conhecer a sociedade do tempo.¹³

D'une part, José Veríssimo, lecteur de Miguel Lemos et de Raimundo Teixeira Mendes, fervents promoteurs du positivisme au Brésil, dont il suivait également les conférences à Escola Central – actuelle Escola Politécnica, de Rio de Janeiro, où il étudia entre 1871 et 1876 –, verra ses travaux marqués par le vif intérêt qu'il portait au positivisme¹⁴. À cet effet, il ne manquera pas de signaler l'importance de la pensée comtienne au Brésil, allant jusqu'à affirmer que « A obra de Augusto Comte é dessas que se pode combater, mas que se não pode negar. O seu valor é sem exagero enorme, e a sua influência, principalmente a não confessada, considerável », avant d'ajouter : « Todo pensamento moderno está impregnado da sua influência, e os mesmos que o combatem e que o negam, são-lhe indiretamente, mau grado seu, mas de fato, devedores »¹⁵.

D'autre part, José Veríssimo s'inscrit dans un mouvement qui prétendait représenter dans la littérature un Brésil plus original : le nord du pays, en général¹⁶, et l'Amazonie, en particulier. En effet, la région représentait un enjeu majeur, car à la fin du XIXe siècle, l'avènement d'une croissance économique fulgurante et d'importants changements sociaux avaient mis en valeur cette partie du pays si éloignée des centres du pouvoir.

¹² Franklin Távora (*O Cabeleira*, 1876), Inglês de Sousa (*O coronel Sangrado*, 1877) et Aluísio Azevedo (*O mulato*, 1881), Machado de Assis (*Memórias póstumas de Brás Cuba*, 1881).

¹³ Claudia Poncioni, « A encenação da Amazônia por José Veríssimo », *Amazonia : Writers, Travelers, & Its People. Interdisciplinary Symposium II (2015)*, UC Davis, Davis, communication non publiée.

¹⁴ Sur l'étendue de la pensée positiviste au Brésil voir : Paul Arbousse Bastide, « Sur le positivisme politique et religieux au Brésil », *Romantisme*, vol. 9 / 23, 1979, pp. 79-97.

¹⁵ José Veríssimo, « O Positivismo no Brasil », *Revista Brasileira*, t. IV, 1895, p. 306.

¹⁶ Le nord du Brésil au XIXe siècle comprenait le territoire des actuels États de l'Amazonas, Pará, Maranhão et s'étendait jusqu'aux limites de la région Nordeste.

Dans une économie déjà mondialisée sur le plan industriel, grâce à l'exploitation du caoutchouc, l'Amazonie, par sa situation hégémonique, était devenue l'un des lieux de commerce le plus prometteurs du Brésil¹⁷. Cela entraîna une immigration massive, et l'émergence d'une société inégalitaire tiraillée entre tradition et modernité. José Veríssimo saisit les mutations qui s'opéraient au sein de cette société et ses rapports avec le milieu naturel amazonien, l'un de derniers espaces sauvages de la planète. C'est dans ce contexte que les récits de voyage allaient jouer un rôle important dans son œuvre de fiction et même dans ses essais : en fournissant la légitimité « scientifique » à laquelle il rajoutera la couleur locale.

À l'origine était le récit

Dans son livre *Primeiras páginas*, qui a pour sous-titre « viagens no sertão, quadros paraenses, estudos », José Veríssimo s'essaye aussi à l'exercice du récit de voyage. Intitulés « Visita a Monte Alegre » et « Do Pará a Óbidos », ces récits ont été publiés d'abord sous la forme de feuilleton dans le journal *Liberal do Pará*, entre mars et mai 1877.

Le choix du récit de voyage retenu par l'auteur n'est pas anodin, puisque l'étude et l'observation pratique des lieux, selon lui, étaient beaucoup plus utiles que n'importe quelle autre source¹⁸. Ce genre, qui jongle entre l'expression de l'expérience du voyage, faisant ainsi appel à l'imaginaire liée à ce dernier, et une scientificité voulue, exprimée par les données objectives que les récits de voyage sont censés fournir, occupera une place importante dans l'œuvre littéraire de José Veríssimo. En effet, la quête d'un retour aux origines passe par ces récits car ils étaient forts d'une description de l'espace amazonien, validés par des naturalistes et des géographes, devenant ainsi une source incontournable d'information.

Par ailleurs, le discours du « vu en direct » passait souvent par une parole qui s'adressait directement au lecteur. C'est peut-être ce caractère vraisemblable des récits qui a attiré l'attention du José Veríssimo lecteur, soucieux à son tour de légitimer son propre discours. Ainsi, il n'hésitera pas à évoquer de façon directe ou indirecte certains voya-

¹⁷ Barbara Weinstein analyse cette période de forte activité économique de la région. Voir : Barbara Weinstein, *A borracha na Amazônia: expansão e decadência 1850-1920*, São Paulo, Hucitec, 1993.

¹⁸ José Veríssimo, *Primeiras páginas*, *op. cit.*, p. 51.

geurs, et à suggérer la lecture attentive de leurs récits :

É, porventura, a Amazônia a região do Brasil que mais tem sido visitada, viajada, explorada e estudada por geógrafos e cientistas, estrangeiros e nacionais, dos mais afa-
mados e ilustres.

Entre os primeiros contam-se o famigerado Alexandre de Humboldt, e sem preocupação de mérito relativo, ou de ordem cronológica, La Condamine, Martius que escapou de perecer afogado no Amazonas (de que existe memória no Cristo Crucificado de bronze, que desde Munique ofereceu à matriz de Santarém), o príncipe Adalberto da Prússia (a quem acompanhava o então conde e depois famoso príncipe de Bismarck), Castelnau, A.R.Wallace, Bates, Agassiz, Orton, Herudon et Gibbon, Ch. Hartt, Chandler, Crevaux e outros.

[...]Aos preciosíssimos livros, memórias, crônicas, relações e viagens dos autores citados ou aludidos, pode o leitor curioso recorrer, se melhor e mais cabal conhecimento dessa região desejar.¹⁹

Compte-tenu des nombreuses publications, force est de constater que le récit de voyage était très en vogue au XIX^e siècle²⁰. Ce genre a fourni beaucoup de textes qui ont contribué à la popularisation de l'Amazonie en Europe. Véhiculant un imaginaire lié aux notions d'enfer et/ou de paradis, ces récits ont aidé à consolider une sorte d'exotisme littéraire à clichés. Sophie-Anne Rocca souligne que celui-ci « naît d'un désir commun entre auteur et lecteur [et] permet précisément la découverte de mondes nouveaux toujours hors des limites du quotidien »²¹.

Cet exotisme littéraire s'inscrit dans l'horizon d'attente du lecteur, habitué à retrouver certains lieux communs dans les descriptions de contrées éloignées, et constitue également une mise en scène des paysages d'ailleurs, appré-

¹⁹ José Veríssimo, *A Amazônia : aspectos econômicos*, Rio de Janeiro, Typographia do Jornal do Brazil, 1892, pp. 98-100.

²⁰ Anne-Gaëlle Weber met en évidence la croissance du numéro de publications des récits de voyage au XIX^e siècle. Prenant en compte les informations fournies par le catalogue général de la Bibliothèque nationale, l'auteure conclut que 1683 récits de voyage parus avant 1800 figurent dans ce catalogue, alors qu'entre 1800 et 1899 ce chiffre augmente à 6113 récits. Voir : Anne-Gaëlle Weber, « Le genre romanesque du récit de voyage scientifique au XIX^e siècle », *Sociétés & Représentations*, vol. 21 / 1, 2006, pp. 59-61.

²¹ Sophie-Anne Rocca, « Exotisme littéraire et mythe amazonien », in *Amazonie, sein de la terre*, 2004, p. 77-85.

hendés parfois de manière superficielle par l'observateur. À titre d'exemple, la description peu flatteuse que fait Agassiz d'une petite ville du Para :

Il est midi quand nous arrivons devant cette petite ville, située sur la rive gauche de l'Amazone, à l'embouchure de la rivière Gurumatuba, et la chaleur est si grande que je ne veux pas descendre à terre avant le soir. Monte-Alegre est assise au sommet d'un coteau qui s'éloigne des bords du fleuve en pente douce, et elle tire son nom d'une montagne située à quatre lieues au nord-ouest. Le terrain est plus accidenté et plus varié qu'il ne l'a été jusqu'à présent ; mais, malgré cela, l'emplacement ne me semble pas mériter son nom de Mont-Joyeux. L'aspect de ce canton me paraît plutôt un peu sombre ; le sol n'est que sable, la forêt est basse, interrompue de temps à autre par des prairies plates et marécageuses couvertes d'herbes grossières. [...] partout où le sable n'est pas trop dur poussent les grossiers et laids buissons auxquels, tout autour de la ville, semble abandonné ce sol ingrat.²²

Dans une note de bas de page, l'explorateur s'empresse de rectifier cette description faite à la hâte :

Je fis plus tard un long séjour à Monte Alegre, et j'appris à connaître ses vallées pittoresques et ses prairies, dont la végétation luxuriante, sont arrosées par des sources délicieuses. La description que j'en donne ici est trop incomplète, mais je la conserve comme parfaitement conforme à ma première impression.²³

En décrivant la même bourgade, José Veríssimo livre à ses lecteurs un tout autre paysage, lui proposant un point de vue très différent que celui dressé par Agassiz :

Monte Alegre é, de todas as localidades do Amazonas, talvez a mais bela. Sobre a chapada de um monte, cerca de trinta metros do nível das águas, está a vila de Monte Alegre, à margem esquerda do Gurumatuba, a que os habitantes do lugar chamam rio de Monte Alegre. [...] Da carteira de viagem copio estas notas, e como são

²² Louis Agassiz et Elizabeth Agassiz, *Voyage au Brésil*, trad. Felix Vogeli, Paris, L. Hachette et Cie, 1869, pp. 177-178.

²³ *Ibid.*, p. 178.

d'après nature e uma impressão primeira, conservo-lhe a mesma forma.

“Quem sobe à torre da igreja matriz fica extasiado ante o belo e grandioso espetáculo que se lhe apresenta aos olhos. Tudo que a região amazônica tem de belo está aí, desde o rio imenso e a floresta secular até o pequeno arbusto e o igarapé. Olhando pela janela do S. da torre vê : ao longe o Amazonas que lá corre com sua majestosa tranquilidade, perdendo-se, como imensa linha esbranquiçada, no imenso horizonte ; depois os seus inúmeros braços – paraná-mirins – que banham as verdes margens da imensidade de ilhas que por aí se espalham. O lápis é por demais pobre para descrever estas coisas ; o pincel e pincel de mestre somente o poderia fazer, ficando contudo aquém da realidade.”²⁴

Nous avons ici deux perceptions assez complémentaires sur le même paysage : la première exogène se veut objective et suppose une interprétation en fonction de repères culturels extérieurs ; la deuxième endogène, possède un caractère très pictural. José Veríssimo nécessite pourtant de la lecture des récits de voyage afin de pouvoir comprendre ce regard du « dehors ». Cela lui permettra d’appréhender le paysage amazonien dans toute sa spécificité, pour ensuite le donner à connaître à ses lecteurs.

La formation d’un lecteur modèle

Les qualités de « paysagiste » et de « miniaturiste » que Machado de Assis prête à José Veríssimo dans la citation initiale de ce texte se justifient par le caractère pictural que ce dernier donne à son œuvre de fiction. En effet, voulant s’éloigner de l’imaginaire mythique lié à l’Amazonie, au lieu de reproduire certaines images figées qui figurent dans les récits de voyage, l’auteur va tenter d’enregistrer et de transmettre à ses lecteurs, tel un croquis, les scènes qu’il observe.

À cette représentation picturale du paysage s’ajoute une description à caractère cartographique :

Figure-se um grande mapa, uma carta geográfica perfeitamente traçada, onde, em uma enorme porção d’água, que ora é tranquila como um copo d’água, na verdadeira comparação popular ; logo o vento fresco encrespa, como

²⁴ José Veríssimo, *Primeiras páginas*, op. cit., pp. 17-18.

o sorriso passando pelos lábios da virgem ; e depois levanta mais forte, formando ondas que assustam ; água essa que aqui é de um vermelho barrento, ali azul, logo depois verde, ora clara ora escura, no meio disto tudo ilhas das mais variadas formas sem obedecerem ao rigor das linhas geométricas, verdes sempre, onde ou se estendem os verdes melancólicos campos e as risonhas campinas, ou as vastas florestas tropicais.²⁵

Le rapprochement entre la littérature, peinture et cartographie s'opère notamment au niveau de la construction symbolique du paysage amazonien. Ce procédé contribue à l'organisation de l'espace « réel », visant à contrer l'image du « désordre opulent »²⁶ attribué à ce dernier. Cela devrait permettre au lecteur de reconstruire à sont tour un paysage qui était déjà une représentation de la réalité.

De même, le dialogue qu'il établit entre essai et fiction joue aussi un rôle fondamental pour la compréhension de l'œuvre de José Veríssimo. *Cenas da vida amazônica*, par exemple, composée de quatre nouvelles et de six « esquisses » (*esbocetos*), contient dans sa première édition de 1886 un essai intitulé « As populações indígenas e mestiças da Amazônia : sua linguagem, suas crenças e seus costumes ».

L'essai d'une centaine de pages, très marqué par les théories racialistes de son temps, livre au lecteur un échantillon de l'histoire, de la géographie, des mœurs et des coutumes des habitants de la région amazonienne. Il avait été publié auparavant dans le livre *Primeiras Páginas* et, dans cette nouvelle édition, l'auteur propose une interprétation plutôt bienveillante des mœurs des populations indigènes et métisses, qu'il justifie dans une note de bas de page :

Este trabalho, pequena contribuição para o estudo da psicologia do povo brasileiro, apareceu pela primeira vez sob o título de “As raças cruzadas do Pará”, nas *Primeiras páginas*, livro publicado pelo autor em 1878. Hoje sai não só muito aumentado e modificado, mas inteiramente refundido e corrigido. É, por assim dizer, um trabalho novo.²⁷

²⁵ *Ibid.*, p. 18.

²⁶ Expression utilisée par l'écrivain Euclides da Cunha, dans sa publication posthume *À margem da história* (1909), pour rendre compte de la difficulté de représenter à l'échelle humaine l'immensité déstabilisante du paysage amazonien.

²⁷ José Veríssimo, *Cenas da vida amazônica*, 1^e éd., Lisbonne, Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão, 1886, p. 9.

De nombreuses informations contenues dans cet essai sont alors reprises dans les nouvelles qui suivent. C'est le cas, par exemple, de la nouvelle intitulée « *O Boto* » qui raconte l'histoire de Rosinha, jeune métisse qui tombe amoureuse d'un Portugais nommé Antônio Bicudo, et fini par tomber enceinte de celui-ci avant mariage. Après avoir abandonné Rosinha, Bicudo périt dans un accident. Rosinha, sous la pression de la société traditionnelle du fin fond de l'Amazonie, n'a d'autre choix que d'attribuer sa grossesse à la malfaisance du « *boto* » ; dauphin rose de l'Amazone qui, selon la tradition orale, se transfigure en homme pour séduire les jeunes femmes des rives des fleuves.

Avant de figurer dans cette nouvelle, la légende du *boto* et ses variations sont expliquées en détail dans la partie de l'essai consacrée aux croyances natives. Une fois intégrée dans la fiction aucun caractère fantastique ne refait surface : c'est bien le drame d'une jeune fille tombée en disgrâce qui est mis en perspective. Dans les autres nouvelles, il s'agit également de dévoiler des drames humains – l'histoire d'un enfant réduit en esclavage, d'un autre enrôlé de force comme « volontaire » de la guerre du Paraguay ou encore la dure vie des *seringueiros*.

Un procédé similaire est mis en place quand il s'agit d'expliquer les expressions typiques de l'Amazonie, comme *cuiambuca*, *kiriri*, *maniçoba* ou encore *pacova*. Ces expressions figurent dans la partie de l'essai dédiée au langage, un glossaire composé d'une centaine de mots. Elles y sont longuement expliquées :

Cuiambuca, vaso feito do fruto da cuieira, em cuja parte superior abre-se um buraco de 2 a 4 polegadas de diâmetro e serve para depositar e carregar água ou outros líquidos. De *cuia* e *mbogua=mboca*, escavar, furar, fazer ôco.

Kiriri, silêncio; calada, sossego noturno; mudez aparentemente absoluta da natureza em calma, à noite, pois que, parece-me só à calada da noite aplicam este termo. De *kiriri*, expressão onomatopéica, cujas sílabas representam sem dúvida aquele quasi imperceptível burburinho que, alta noite, por exemplo, uma ilusão acústica, ou o fato real das finas vozes dos insetos fazem ouvir.

Maniçoba, guizado composto com folhas (çob=ob) de maniva (*manib=maniuma*) carne ou peixe.

Pacova, nome de banana (*musa*). Vem em Vieira *pacoba* e *pacobio*, significado nescio. Com efeito, é também empregado nesse sentido (mas não na forma *pacovio*) e, mais

geralmente, no de fraco, poltrão, da mesma maneira que banana no Sul. F. é um banana = F. é um pacova.²⁸

L'auteur utilisera certaines de ces expressions dans les nouvelles :

Era meio dia; fazia grande calor e o jantar corria silencioso. O Sr. Porfírio atacou sucessivamente a carne cozida, o tambaqui moqueado, e um prato predileto seu, a **maniçoba**. [...] Ao fim do jantar, quando começavam a comer a sobremesa, umas enormes **pacovas** amarelas, acompanhadas ainda com muita farinha, Porfírio disse à mulher: – Apronta as coisas que nós vamos à salga.²⁹

Dans ce sens, si nous considérons qu'« un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif »³⁰, comme le veut Umberto Eco, le procédé de José Veríssimo semble tout à fait pertinent : l'auteur, dans ses essais, fournit à ses lecteurs les clés pour la compréhension de son œuvre fictionnelle et, par extension, de la région amazonienne elle-même.

Ainsi, la mise en valeur des singularités du paysage naturel et humain de l'Amazonie dans l'œuvre de José Veríssimo s'inscrit dans un mouvement aux accents régionalistes et nationalistes : raconter le Brésil à partir de ses « *sertões* ». José Veríssimo-lecteur puise des informations dans les récits de voyage en Amazonie qu'il confirme ou infirme à partir de connaissances qui lui sont propres. José Veríssimo-auteur essaye de bâtir l'image d'une Amazonie plus réelle, aux antipodes de l'imaginaire empreint d'un exotisme manifeste que certains auteurs amazoniens de nos jours cherchent encore à déconstruire.

²⁸ *Ibid.*, pp. 38-55.

²⁹ *Ibid.*, p. 97.

³⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula : ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, pp. 31-32.

Euclides da Cunha, lectures de l'Amazonie

Marcia Caetano Langfeldt*

Résumé

Après avoir publié *Os Sertões* (1902), Euclides da Cunha (1866-1909) a dirigé en 1904 la Commission Mixte de Reconnaissance du Haut Purus pour le gouvernement brésilien. L'écrivain avait l'intention d'écrire un livre sur l'Amazonie et son peuple. Cependant, le livre est resté à l'état de projet, avec la mort de l'écrivain en 1909. Pour écrire sur l'Amazonie, l'auteur s'est inspiré des connaissances de naturalistes et scientifiques, comme Humboldt, Agassiz, Bates, ainsi que des représentations des poètes, tel que John Milton et Victor Hugo, mêlant discours scientifique, journalisme et littérature. Imprégné par ces lectures, l'écrivain cherche dans la région amazonienne la matière première pour conclure son œuvre, le livre jamais abouti, mais qui arrive à nous par des indices textuels, les lectures que l'auteur a faites pour le réaliser. Le but de cet article est de réexaminer la question de la mimésis dans les écrits amazoniens d'Euclides da Cunha.

Mots-clés : Euclides da Cunha, Amazonie, *À margem da história*

* Doctorante en Littérature Brésilienne à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, au Centre de Recherches sur les Pays Lusophones, CREPAL, sous la direction de Claudia Poncioni.

Resumo

Após a publicação de *Os Sertões* (1902), Euclides da Cunha (1866-1909) chefiou a Comissão Mista de Reconhecimento do Alto Purus para o governo brasileiro. O escritor tinha a intenção de escrever um livro sobre a Amazônia e o seu povo. Entretanto, o livro permaneceu um projeto, com a morte do escritor, em 1909. Para escrever sobre a Amazônia, o autor se inspirou do conhecimento de naturalistas e cientistas, como Humboldt, Agassiz, Bates, assim como da representação de poetas, como John Milton e Victor Hugo, amalgamando discurso científico, jornalismo e literatura. Impregnado destas leituras, o escritor busca na região amazônica a matéria prima para finalizar a sua obra, o livro jamais escrito, mas que nos chega através destes traços textuais, das leituras que o autor fez para realiza-lo. A finalidade deste artigo é a de verificar a questão da mimesis nos escritos amazônicos de Euclides da Cunha.

Palavras-chave: Euclides da Cunha, Amazônia, *À margem da história*

Sospecho que la especie humana - la única - está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.

Jorge Luis Borges

La question de la *mimesis* est au centre de l'œuvre de l'écrivain brésilien Euclides da Cunha (1866-1909). Dans le livre *A imitação dos sentidos* (1995)¹, Leopoldo Bernucci étudie l'intertextualité dans la poétique de l'écrivain brésilien à partir de ce qu'il appelle le « processus imitatif ». En ce sens, il pose la question de la *mimesis* non pas comme représentation de la similitude, mais en tant que représentation de la différence à travers laquelle un auteur imposerait sa propre contribution à l'œuvre de celui qui l'inspire, ce qui nous renvoie à l'œuvre de Jorge Luis Borges.

En effet, peu d'écrivains peuvent être considérés aussi proches de la figure du bibliothécaire chez l'auteur argentin, qu'Euclides da Cunha. Durant sa vie,

¹ Leopoldo Bernucci, *A imitação dos sentidos*: Prógonos, contemporâneos e Epígonos de Euclides da Cunha, São Paulo, Edusp, 1995, p. 17.

le Brésilien a démontré une véritable obsession de la lecture. Il a lu tout ce qu'il pouvait et au moyen des stratagèmes les plus variés, ces lectures transparaissent dans son œuvre. Ces procédés ont porté Gilberto Freyre à parler de « wagnerisme littéraire », dans l'œuvre de l'auteur de *Os Sertões*². De son côté, Afrânio Peixoto dans son discours inaugural à l'Académie brésilienne des lettres, dédié à Euclides da Cunha à qui il succédait à la chaire sept, affirmait :

O jagunço, que ele admira, ou o caucheiro, que ele deplora, ficaram assim, para nosso pasmo, comparsas gigantescos de epopeia ou de geenas.... Entrechocam-se as suas ideias sem o seguimento lógico e desdobrado das deduções: irrompem tumultuárias, desconexas, divergentes, paradoxais.³

De son côté, Mário de Andrade dans une critique célèbre de *Os Sertões*, parue dans son journal de voyage en Amazonie, tient le propos suivant :

O livro de Euclides da Cunha é uma boniteza genial porém uma falsificação hedionda. Repugnante. Mas parece que nós brasileiros preferimos nos orgulhar duma literatura linda a largar da literatura de uma vez para encetarmos o nosso trabalho de homens.⁴

Cette critique au vitriol porte en vérité un sens ironique. Un peu plus tôt, dans le même texte Mário de Andrade venait de mettre en valeur l'importance, pour son œuvre, d'Euclides da Cunha qu'il situe parmi d'autres grands auteurs :

Dizem que sou modernista e... paciência! O certo é que jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas. É incontestável que Gregório de Matos, Dirceu⁵, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Bilac ou Vicente de Carvalho são mestres que dirigem a minha literatura. Eu os imito.⁶

Ainsi, l'une des difficultés qui se pose à celui qui cherche à lire et à étudier la production euclidienne réside – en plus d'un style que l'on pourrait définir comme « convulsif » – dans un véritable débordement

² Gilberto Freyre, *Perfil de Euclides e outros perfis*, São Paulo, Global Editora, 2011, p. 43.

³ Afrânio Peixoto, *Discurso de Posse*, ABL, [En ligne : <http://www.academia.org.br/academicos/afranio-peixoto/bibliografia>.] Consulté le 08 octobre 2016.

⁴ Mário de Andrade, *O turista aprendiz*, Brasília, Iphan, 2015, p. 334.

⁵ Nom de plume de Tomás Antônio Gonzaga (1844-1910).

⁶ Mário de Andrade, *O turista aprendiz, op. cit.*, p. 297.

d'érudition qui demande une approche herméneutique. Car, si la prose est dénouée d'anecdotes curieuses, de descriptions de jeunes filles intéressantes ou de ruisseaux bucoliques, elle déborde de termes techniques et scientifiques, de cartes ou de descriptions géographiques et météorologiques qui inspirent d'interminables paragraphes.

Pour écrire sur l'Amazonie, l'auteur s'est inspiré des connaissances de naturalistes et de scientifiques, comme le Prussien Alexander von Humboldt (1769-1859), le Suisse Louis Agassiz (1807-1873), les Britanniques Walter Bates (1825-1992), et William Chandless (1829-1896), ainsi que de l'œuvre de poètes tel l'Anglais John Milton (1608-1674), le Bavarois Heinrich Heine (1797-1856) et le Français Victor Hugo (1802-1885), pour ne citer que les plus évidents. Ainsi, le style Euclides da Cunha est une savante fusion de discours scientifique, de journalisme et de poésie.

Notre propos ici est de nous pencher sur la question de la *mimésis* dans les écrits amazoniens d'Euclides da Cunha et de l'interpréter. Cette lecture a pour fil conducteur la proposition de Roland Barthes : « Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait. »⁷

Avant d'entrer dans le cœur du sujet, il nous semble nécessaire de présenter un bref résumé des conditions de production des écrits amazoniens d'Euclides da Cunha.

L'Amazonie comme thématique de recherche

En 1904, l'ingénieur militaire, journaliste et écrivain Euclides da Cunha fut chargé, par le gouvernement de la Première République brésilienne (1889-1930), d'une mission en Amazonie. Il fut nommé directeur de l'équipe nationale de la Commission mixte de reconnaissance du Haut Purus par le ministre des Affaires étrangères, le baron de Rio Branco⁸. Le principal objectif de la Commission était de recueillir des données pour la délimitation territoriale de la région de la rivière Purus, aux confins de la frontière entre le Brésil et le Pérou. Ces données allaient contribuer aux futures négociations avec le Pérou, afin de définir les limites entre ce pays et le Brésil. Un traité allait être signé en 1909.

⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.11.

⁸ José Maria da Silva Paranhos Júnior.

En 1902, Euclides da Cunha avait publié le livre *Os Sertões*⁹. Œuvre composite, fusionnant essai scientifique, reportage journalistique et littérature, le livre fut bien accueilli par le lectorat et par la critique littéraire de l'époque, apportant à son auteur la reconnaissance et l'admiration d'hommes de lettres brésiliens consacrés. À la suite de cette publication, en 1903, Euclides da Cunha est élu membre de l'Institut historique et géographique brésilien et de l'Académie brésilienne des lettres. En 1904, la maison d'édition Laemmert publia un recueil critique sur cette œuvre. Preuve du succès du livre, deux autres éditions de *Os Sertões* parurent en 1903 et en 1905. En 1909, il allait tomber sous les balles de l'amant de son épouse mais heureusement il avait conclu la révision du manuscrit d'une troisième édition, que la maison d'édition Francisco Alves allait publier en 1913.

La bonne réception de *Os Sertões* avait éveillé chez l'auteur, le projet d'abandonner le métier d'ingénieur pour se consacrer exclusivement à la littérature, sa « vraie profession », comme il affirmait dans une lettre adressée au président et fondateur de l'Académie brésilienne des lettres, Machado de Assis¹⁰. Effectivement, Euclides da Cunha démissionne de son poste d'ingénieur des travaux publics de l'État de São Paulo, avant même de disposer d'un emploi fixe. Il cherche alors à se faire nommer par le gouvernement fédéral comme membre de la Commission du Haut Purus. Dans ce but, il écrit en 1904, quatre articles qui furent publiés dans les journaux *O País* et *O Estado de São Paulo*. Ces articles furent repris plus tard dans le volume *Contrastes e Confrontos*¹¹.

Sur l'Amazonie, outre des articles et des rapports présentés à la Commission en question, Euclides da Cunha a également écrit un livre d'essais, *À margem da história* (1909), la préface de *Inferno verde* (1908), écrit par son ami Alberto Rangel¹², a donné des interviews et a prononcé des discours. À ces textes, viennent s'ajouter sa correspondance, ses notes de voyage, les notes marginales insérées dans les écrits de tiers et les cartes qu'il a dessinées et commentées. C'est cet ensemble qui est aujourd'hui

⁹ Deux traductions de *Os Sertões* existent en français : *Les terres de Canudos* (1947), traduit par Sereth Nereu et *Hautes Terres*, de 1993 et 1997, traduit par Jorge Coli et Antoine Seel. Le livre raconte la répression du soulèvement de Canudos, village du sertão de Bahia par l'armée de la république brésilienne. Euclides da Cunha avait été envoyé sur ce front comme correspondant de guerre par le quotidien *Estado de São Paulo*.

¹⁰ Walnice Nogueira Galvão & Oswaldo Galotti, *Correspondência de Euclides da Cunha*, São Paulo, Edusp, p. 197.

¹¹ Euclides da Cunha, *Contrastes e Confrontos*, 1^e éd., Porto, Magalhães & Moniz, 1907.

¹² *Inferno verde* (1908), d'Alberto Rangel.

connu comme « les écrits amazoniens » d'Euclides da Cunha. Dans ceux-ci, tout comme dans ses autres travaux, les frontières entre essai, littérature et journalisme sont très perméables.

L'intention originale de l'auteur était de publier un livre sur la région amazonienne, similaire à celui sur la campagne de Canudos. À ce deuxième livre, jamais publié, il comptait donner le titre de « Un paradis perdu », en référence à l'œuvre de John Milton, philosophe et poète anglais du XVII^e.

C'est la correspondance de l'écrivain qui nous permet de comprendre que la principale ambition d'Euclides da Cunha, lorsqu'il s'aventura en Amazonie, était d'écrire un livre sur la région. De plus, il alimentait son talent d'écrivain, de la lecture des travaux de ceux qui l'avaient précédé. Le 10 mars 1905, depuis la ville de Manaus, où il s'occupait des préparatifs pour son voyage sur le Purus, Euclides da Cunha adressait une lettre à son ami, l'écrivain Coelho Neto, où il disait :

Vivo sem luz, meio apagado e num estonteamento. Nada te direi da terra e da gente. Depois, aí, e num livro: *Um Paraíso Perdido*, onde procurarei vingar a Hiloe¹³ maravilhosa de todas as brutalidades das gentes adoidadas que a maculam desde o século XVIII. Que tarefa e que ideal!¹⁴

Imprégné des lectures d'auteurs étrangers et brésiliens, l'écrivain cherchait la matière première du livre qu'il ne conclurait jamais dans son contact physique avec la région amazonienne. Néanmoins, l'œuvre inachevée dévoile les méthodes de l'écrivain. Ainsi, c'est un voyageur étonné et déçu à son arrivée en Amazonie, que le lecteur découvre :

No submeter a fantasia ao plano geral da natureza, iludem-se os que nos supõem cada vez mais triunfantes e aptos a resumir tudo o que vemos no rigorismo impecável de algumas fórmulas incisivas e secas. Somos cada vez mais frágeis e perturbados.¹⁵

À Leopoldo Bernucci de conclure, à partir de cette affirmation :

Sendo a realidade, muitas vezes, fisicamente inalcançável ou concebida por Euclides como objeto de representação, de certa maneira inapreensível, intraduzível pelo aparato

¹³ Appellation de la Forêt Amazonienne faite par le naturaliste allemand Alexander von Humboldt (1769-1859).

¹⁴ Walnice Nogueira Galvão & Oswaldo Galotti, *op.cit.*, p. 266.

¹⁵ Euclides da Cunha, *Contrastes e confrontos*, 3^e éd., Porto, Magalhães & Moniz, 1913, p.353.

discursivo do autor, sobram a este nada mais que os sentidos atribuídos por outros a esta realidade¹⁶.

Or, cette conception se rapproche de la définition d'Erich Auerbach (1892-1957), pour qui la *mimésis* ne serait pas « un mode de représentation du réel », mais plutôt un « mode de présence du réel dans la représentation »¹⁷. Ainsi, cette définition du concept de *mimésis* permet de mettre au jour le procédé d'écriture d'Euclides da Cunha et, par là même, d'appréhender comment d'autres auteurs se sont « appropriés » les écrits de l'auteur de *Os Sertões*.

Le paradis perdu d'Euclides da Cunha

Pour mener l'analyse de ce rapport intertextuel, je me propose à de dégager trois axes, qui ne sont pas exhaustifs, mais plutôt suggestifs du processus d'écriture euclidienne : le choix thématique, la poétique et le discours scientifique.

Prenons d'abord, l'œuvre mentionnée par l'auteur comme étant source d'inspiration pour le futur ouvrage qu'il envisageait d'écrire, le poème en dix livres de John Milton, *Paradise Lost*. Le livre porte sur l'expulsion d'Adam et Eve du Paradis et sur leur adaptation au monde extérieur. Dans ce cas, si nous remplaçons le Dieu de Milton par le gouvernement brésilien, qui expulse la population non désirée de la région Nordeste du Brésil à la fin du XIX^e siècle et qui l'envoie dans la région amazonienne, l'analogie qu'Euclides da Cunha avait l'intention de faire devient claire. Il voulait rapprocher la punition divine qui a marqué l'humanité pour toujours et l'abandon auquel cette population d'exilés nordestins fut condamnée.

Such place Eternal Justice had prepar'd
For those rebellious, here their Prison ordain'd
In utter darkness, and their portion set
As far remov'd from God and light of Heav'n
As far from the Center thrice to th'utmost Pole.
O how unlike the place from whence they fell!¹⁸

Il est intéressant de comparer cet extrait du poème avec le récit d'Euclides

¹⁶ Leopoldo Bernucci, *op.cit.*, p. 18.

¹⁷ Comme le suggère le sous-titre original en allemand de son œuvre sur le sujet, « Réalité représentée dans la littérature occidentale », et non pas comme il fut traduit en français, « La représentation de la réalité dans la littérature occidentale », Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

¹⁸ Milton, *Paradise Lost : a poem written in ten books*, Londres, John T. Shawcross & Michael Lieb, 1667, p.5.

da Cunha sur les immigrés qui étaient arrivés pour travailler dans la région d'extraction du caoutchouc avec l'article « Um clima caluniado » (« climat calomnié »), du livre *À margem da história* (*À la marge de l'histoire*) :

Quando as grandes secas de 1879-1880, 1889-1890, 1900-1901 flamejavam sobre *Os Sertões* adustos, e as cidades do litoral se enchiam em poucas semanas de uma população adventícia, de famintos assombrosos, devorados das febres e das bexigas – a preocupação exclusiva dos poderes públicos consistia no libertá-las quanto antes daquelas invasões de bárbaros moribundos que infestavam o Brasil. Abarrotavam-se, às carreiras, os vapores, com aqueles fardos agitantes consignados à morte. Mandavam-nos para a Amazônia – vastíssima, despovoada, quase ignota – o que equivalia a expatriá-los dentro da própria pátria. [...]. Mas feita a tarefa expurgatória, não se curava mais dela. Cessava a intervenção governamental. Nunca, até aos nossos dias, a acompanhou um só agente oficial, ou um médico. *Os banidos levavam a missão dolorosíssima e única de desaparecerem...*¹⁹

Ainsi, une fois le sujet de l'œuvre défini, l'écrivain commence son minutieux travail d'expérimentation poétique. Dans l'article « Impressões Gerais », publié dans *À margem da história*, Euclides da Cunha décrit la nature comme un environnement hostile, une terre en formation, qu'il persiste à représenter d'une manière tortueuse, confuse, indéchiffrable :

A inconstância tumultuária do rio retrata-se ademas nas suas curvas infindáveis, desesperadamente enleadas, recordando o roteiro indeciso de um caminhante perdido, a esmar horizontes, volvendo-se a todos os rumos ou arrojando-se à ventura em repentinos atalhos.²⁰

La représentation de la nature, idéalisée, remplie de métaphores sur ce qui sera dit un peu plus tard, est souvent comparée à celle faite par de nombreux poètes romantiques, comme Heinrich Heine, que l'auteur lisait à l'époque où il a voyagé en Amazonie. Cependant, il y a une différence car, dans l'écriture euclidienne, on trouve la projection de l'auteur sur le paysage. À travers le témoignage de personnes qui l'ont connu, de ses écrits et de sa mort tragique, nous savons aujourd'hui à quel point

¹⁹ Euclides da Cunha, *Obras completas*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, vol. I, p. 276.

²⁰ *Ibid.*, p. 255.

Euclides da Cunha était angoissé, désespéré et confus, à cause de ses relations conjugales, quand il est parti pour cette région. Il n'est donc pas difficile de l'imaginer en communion avec cette rivière, ou comme étant cet « intrus impertinent » qu'il décrit dans le passage suivant :

A impressão dominante que tive, e talvez correspondente a uma verdade positiva, é esta: o homem, ali, é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido – quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão.²¹

De nombreuses études ont été consacrées à l'esthétique romantique d'Euclides da Cunha, surtout en raison de son écriture pleine de musicalité, d'antithèses et de phrases percutantes. Toutefois, comme l'a remarqué Luiz Costa Lima, alors que dans le romantisme européen la nature servait à inspirer la réflexion et à approcher le réel matériel, dans le cas présent, la nature se transforme en moyen pour stimuler la lecture du Moi²². Autrement dit, dans le cas d'Euclides da Cunha la nature devient un personnage qui reflète souvent les sentiments de l'auteur, dans un déploiement continu du Moi sur le monde qu'il examine.

Nous et les autres : la question raciale dans les écrits amazoniens d'Euclides da Cunha

Le deuxième axe d'approche de l'écriture euclidienne, le discours scientifique est, sans doute, celui qui attire le plus l'attention des lecteurs de origines diverses et qui rend son œuvre universelle puisqu'elle intéresse des chercheurs de différents domaines tels que l'histoire, la géographie, la géologie, la littérature, la linguistique, et même l'astronomie. Son ambition encyclopédique correspondait à la mode du temps, et il excella dans ce domaine car il croyait que la combinaison entre la littérature et science constituait la voie la plus pertinente pour déchiffrer le monde. Ainsi, afin de mieux comprendre le vrai Brésil et le Brésilien authentique, Euclides da Cunha propose sa propre lecture des théories scientifiques de son temps.

Au début du XX^e siècle, la liste d'œuvres publiées sur l'Amazonie était déjà longue, voyageurs, aventuriers, scientifiques, naturalistes et écrivains

²¹ *Ibid.*, p. 249.

²² Luiz Costa Lima, « Nos sertões da oculta mímesis », in *O controle do imaginário*, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 213.

avaient contribué à bâtir l'image qu'Euclides da Cunha lui-même avait de la région, avant de la connaître. En effet, il avait lu grand nombre de ces textes et les avait, à plusieurs reprises, largement commentés dans la presse.

En ce qui concerne la question humaine, la plupart de ces auteurs, pour ne pas dire la totalité, avait une tendance à voir les peuples autochtones – non seulement les indigènes, mais aussi les Métis qui habitaient la région, comme des individus dépourvus des qualités nécessaires pour le développement de l'Amazonie – en raison du déterminisme biologique important qui était alors en vogue dans le discours scientifique. Gilberto Freyre dans son étude sur Cunha, un « classique » de la critique sur cet auteur, met en valeur la problématique du déterminisme biologique, présente dans divers de ses textes. Interprète important des mécanismes socio-culturels dans la constitution de la société brésilienne, Freyre fut naturellement touché par les propos d'ordre racial émis par Cunha.

En effet, le déterminisme biologique était un facteur important de l'interprétation du monde et avait guidé le naturaliste allemand Alexander von Humboldt, un personnage qu'Euclides da Cunha admirait profondément. Interdit par la Couronne portugaise de pénétrer le territoire de l'Amazonie brésilienne, Humboldt avait traversé de nombreux pays sud-américains, durant cinq ans, entre 1799 à 1804. À son retour en Europe et il avait publié, durant les décennies suivantes, plusieurs livres sur ces voyages. La question du déterminisme biologique est une clef de voûte de ses écrits, même si le savant était opposé à l'esclavage :

Transplantés dans la zone torride, devenus, sous un ciel nouveau, presque étrangers aux souvenirs de la mère-patrie, les Espagnols ont dû éprouver des changements plus sensibles que les Grecs établis sur les côtes de l'Asie-Mineure ou de l'Italie, dont les climats diffèrent si peu de ceux d'Athènes ou de Corinthe. On ne saurait nier les modifications diverses qu'ont produites à la fois dans le caractère de l'Espagnol-Américain, la constitution physique du pays, l'isolement des capitales sur des plateaux, ou leur rapprochement des côtes, la vie agricole, le travail des mines et l'habitude des spéculations commerciales : mais on reconnaît partout chez les habitants de Caracas, de Santa-Fé (Bogotá), de Quito et de Buenos-Aires, quelque chose qui appartient à la race, à la filiation des peuples.²³

²³ Humboldt & Bonpland, *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, Paris, Imprimerie Smith, 1825, p. 579.

On peut ainsi constater que la question de la race, le déterminisme biologique et l'évolutionnisme étaient d'importantes clefs de compréhension de l'Amazonie. En effet, comme l'a souligné Susanna Hecht²⁴, les trois piliers du racisme – le déterminisme environnemental, l'anthropologie scientifique et le darwinisme social – ont servi d'explication et aussi de justification à l'esclavage et, plus tard, aux inégalités sociales qui demeurent depuis l'abolition de l'esclavage au Brésil. Cependant, comme Gilberto Freyre l'a souligné – même convaincu du déterminisme biologique qui prévalait dans les milieux lettrés brésiliens du début du XX^e siècle – Euclides da Cunha n'a jamais été un partisan radical de la supériorité raciale. Il essayait toujours, d'une manière très originale pour l'époque, de faire une analyse des éléments historico-sociaux dans toutes les régions où il a posé son regard. Pour Freyre, la dénonciation qu'Euclides da Cunha fit des injustices sociales, fruits de l'exploitation des populations moins favorisées est la preuve indéniable que l'écrivain n'a jamais été entièrement conquis par les théories déterministes :

Em Euclides da Cunha, o pessimismo diante da miscigenação não foi absorvente. Não o afastou de todo da consideração e da análise daquelas poderosas influências sociais e cuja sombra se desenvolveram, no Brasil, condições e formas feudais de economia e de vida já mortas na Europa ocidental: traços aparentemente cacogênicos mas, na realidade, de patologia social, que o isolamento de populações, no sertão e mesmo nas proximidades do litoral, conservaria até os nossos dias.²⁵

Il importe ici de souligner le projet qu'Euclides da Cunha appelait de ses vœux : la nationalisation de l'Amazonie. La région devait être incorporée au Brésil, puisqu'elle avait vocation à être le laboratoire social, humain et politique du pays.

Dans cette perspective, l'Amazonie était la patrie ultime de ceux qui étaient le fruit d'une adaptation bien réussie. Ainsi, dans son article « Um clima caluniado », il raconte sa rencontre avec un Allemand qui s'était parfaitement adapté à la forêt. Il le compare aux « caboclos » (métis de Blancs et d'Indiens) qui habitaient la région. Il le fait par le biais d'une

²⁴ Hecht, *The scramble for the Amazon and the Lost Paradise of Euclides da Cunha*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 427.

²⁵ Gilberto Freyre, « Perfil de Euclides » in *Perfil de Euclides e outros perfis*, São Paulo, Editora Global, 2011, p. 48.

approche idéologique, pour conclure que la persévérance et la capacité de résilience étaient indépendantes de la race :

[...] Aqueles caboclos rijos e esse saxônio excepcional não são efeitos do meio; surgem a despeito do meio; triunfam num final de luta, em que sucumbiram, em maior número, os que se não aparelhavam dos mesmos requisitos de robustez, energia e abstinência.

Neste caso atiremos de lado, de uma vez, um estéril sentimentalismo e reconhecamos naquele clima uma função superior. [...]. Policiou, saneou, moralizou. Elegeu e elegeu para a vida os mais dignos. Eliminou e elimina os incapazes, pela fuga ou pela morte.

E é por certo um clima admirável o que prepara as paragens novas para os fortes, para os perseverantes e para os bons.²⁶

Si le correspondant de guerre qui était parti à Canudos n'avait pas encore pleinement conscience de son destin d'écrivain reconnu dans le monde des lettres et par l'*intelligentsia* du Brésil de la Première République. L'ingénieur qui dirigeait l'équipe brésilienne de la Commission mixte de reconnaissance du Haut Purus savait exactement que ses observations seraient publiées dans un livre et que ce livre serait lu. Ainsi, le projet de l'homme politique et de l'homme de lettres de travailler pour l'intégration de l'Amazonie au Brésil ne peut pas être dissocié du projet de l'écrivain, qui avait entrepris ce qui devrait être son « œuvre majeure ».

La comparaison entre les écrits d'Euclides da Cunha et les écrits d'autres auteurs sur les mêmes questions, est indispensable pour mieux connaître le parcours de l'écrivain et le processus de construction son œuvre. L'étude en cours, que nous menons, devra rendre possible d'appréhender la stratégie d'Euclides da Cunha et nous permettra de rendre compte du processus d'appropriation des idées et des éléments esthétiques d'autres auteurs mis en œuvre dans l'élaboration de son propre discours. Ce processus fit de lui un intellectuel qui représentait aux yeux de Gilberto Freyre : la « splendeur du tropicalisme »²⁷. Un tropicalisme idéologique qui combinait vision sociale et vision globale.

²⁶ Euclides da Cunha, *Obras completas, op. cit.*, p. 281.

²⁷ Gilberto Freyre, *op.cit.*, p. 49.

Anthologies littéraires au Brésil : les fragments textuels et la représentation du lecteur bionique. Le cas de Manuel Bandeira

Paula Candido Zambelli*

Résumé

Installé dans la vie culturelle brésilienne depuis le XIXe siècle, le genre anthologique se consolide dans les premières décennies du XXe siècle. A partir de l'*Estado Novo* (1937-1945), les anthologies littéraires deviennent alors omniprésentes sur le marché éditorial brésilien, elles sont objet de l'intérêt des plus grands critiques et occupent une place privilégiée dans les projets éducationnels brésiliens. Leur légitimité repose sur l'autorité de l'anthologiste, souvent (auto)représenté comme une sorte de lecteur bionique, connaisseur et garant de la tradition. Cet article s'intéresse aux deux premières anthologies organisées par le grand poète brésilien Manuel Bandeira, en 1937 et 1938. Notre attention se porte notamment sur la représentation du binôme lecture/critique, sur le discours sur la tradition littéraire et sur la consolidation même du genre anthologique.

Mots-clés : Anthologies, littérature brésilienne, Manuel Bandeira, *Estado Novo*

* Doctorante contractuelle sous la direction de Mme Claudia Poncioni, au Centre de recherches sur les pays lusophones (CREPAL) de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, se consacre à la recherche intitulée « Les anthologies littéraires au Brésil : dialogues avec l'identité nationale (XXe siècle) ».

Resumo

Presente na vida cultural brasileira desde o século XIX, o gênero antológico consolidou-se nas primeiras décadas do século XX. A partir do Estado Novo (1937-1945), as antologias literárias tornaram-se onipresentes no mercado editorial, na crítica e no seio do sistema educacional. Sua legitimidade repousava na noção de autoridade do selecionador, frequentemente representado como uma espécie de leitor biônico, conhecedor e filtro da tradição. Esse artigo interessa-se pelas duas primeiras antologias organizadas por Manuel Bandeira, em 1937 e 1938, notadamente no que concerne a representação do binômio leitura/crítica, o discurso sobre a tradição literária e a própria consolidação do gênero antológico.

Palavras-chave: Antologias, literatura brasileira, Manuel Bandeira, Estado Novo

Employée par Nadine Ly pour désigner la croissance exponentielle du nombre d'anthologies littéraires publiées au cours du XX^e siècle dans l'ensemble du monde ibérique, l'expression « pulsion anthologique »¹ semble décrire de justesse le cas spécifique du Brésil qui a connu à la même période un phénomène de consolidation du genre anthologique. C'est plus précisément à partir de l'*Estado Novo* (1930-1945) que les anthologies littéraires sont devenues des objets omniprésents, que ce soit sur le marché éditorial, dans la critique littéraire ou au sein du système éducatif brésilien.

Ces objets ont ainsi participé activement à la construction du discours dominant – et parfois officiel – que ce dernier ait porté sur la tradition littéraire brésilienne ou sur l'identité nationale que la littérature aidait à façonner. Les anthologies avaient en effet le pouvoir de véhiculer des valeurs tant esthétiques qu'idéologiques dont la légitimité reposait sur la notion floue de l'autorité de l'organisateur. Cette autorité dérivait clairement de la lecture : qu'il soit professeur, critique ou écrivain, l'anthologiste était souvent représenté et s'auto représentait comme une

¹ Nadine Ly, « La pulsion anthologique », in Geneviève Champeau et Nadine Ly, *Phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 2000, pp. 35-55.

espèce de lecteur bionique, c'est-à-dire, connaisseur de l'intégralité de la tradition, capable de la filtrer et de la doter d'un sens majeur.

Parmi les intellectuels qui se sont consacrés à l'organisation d'anthologies dans les premières décennies du XX^e siècle, le cas de Manuel Bandeira (1886-1968) se démarque. Dans ses 14 recueils, ce célèbre poète, critique et professeur a pratiqué le genre anthologique sous toutes ses formes. Néanmoins, alors que Bandeira bénéficie en tant que poète d'une vaste fortune critique, sa facette d'anthologiste demeure peu étudiée. Dans ce travail, nous chercherons à analyser ses deux premières anthologies – *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*² et *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*³ – publiées par le Ministère de l'Éducation et de la Santé dans les premières années de l'*Estado Novo*, à les situer dans l'évolution du genre anthologique au Brésil et à cerner la question de la représentation de l'anthologiste en tant que lecteur bionique, omniscient et prescripteur d'une littérature nationale.

L'évolution et les enjeux du genre anthologique au Brésil

Au Brésil, l'avènement de la forme anthologique moderne coïncide avec l'indépendance politique du pays, acquise en 1822, qui voit émerger l'État-nation en même temps que l'affirmation d'une littérature, d'une langue et d'une culture nationales. Les anthologies comptaient ainsi parmi les premiers supports de l'effort de constitution d'une historiographie littéraire brésilienne. En 1945, Antonio Candido a affirmé que « o hábito das antologias – tão característico do nosso tempo – parece ter sido uma das vias por que se estabeleceram a análise e o estudo da literatura portuguesa e brasileira »⁴.

Le développement de cette « habitude des anthologies », de l'indépendance jusqu'à l'*Estado Novo*, peut être présenté comme un mouvement de différenciation, de spécialisation et de consolidation du genre anthologique par rapport à d'autres objets éditoriaux qui pouvaient, à l'image des anthologies, porter un discours sur la tradition littéraire et avoir recours à une esthétique du fragment.

² Manuel Bandeira, *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1937.

³ Manuel Bandeira, *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938.

⁴ Antonio Candido, *O método crítico de Silvio Romero*, 5^e éd., São Paulo, EDUSP, 1988, p. 18.

À partir de 1829, année de la parution du premier recueil de poésie brésilienne⁵, la génération romantique s'est consacrée, avec ses *parnasos*, *florilégios* et *seletas* – appellations courantes de la forme anthologique au XIX^e siècle – à établir un repositoire de la littérature brésilienne, à travers la recherche et la mise en lumière de textes et de poètes nationaux.

Le processus de différenciation des anthologies est marqué, d'un côté, par la publication de l'œuvre inaugurale de Sílvio Romero, *História da literatura brasileira*⁶, qui a posé les bases de l'historiographie littéraire brésilienne et, de l'autre, par l'*Antologia Nacional*⁷ – premier recueil à avoir utilisé le mot « anthologie » en 1895. Cette anthologie vouée à l'enseignement de la littérature et utilisée sur l'ensemble du territoire brésilien pendant plus de 70 ans, a marqué l'esprit de générations de lecteurs parmi lesquels figuraient de nombreux écrivains, participant ainsi activement à la constitution des canons nationaux et de la transmission littéraire.

A la suite du succès de l'*Antologia Nacional*, les ouvrages semblables se sont multipliés et le genre s'est installé dans la vie littéraire du pays. Selon Luciana Stegagno-Picchio,

a antologia tornou-se, no Brasil, o exame da crítica. Poetas, estudiosos de literatura e críticos literários procuraram dar, através de suas escolhas, recuperações e exclusões, interpretações pessoais ou de escola sobre um patrimônio literário ainda suscetível de novas interpretações.⁸

Les premières décennies du XX^e siècle ont été témoins de la diversification des pratiques et des formes désignées par le nom d'anthologie. On a ainsi pu voir apparaître les anthologies de contes, les anthologies régionales, celles dédiées à des générations ou à des écoles spécifiques ainsi que des anthologies appelées « dos novíssimos » dont le but était de contourner les barrières communes à la publication et de présenter aux lecteurs les écrivains ultra-contemporains. L'abondance et la diversité des anthologies présentes dans les catalogues de la plupart des maisons d'éditions brésiennes paraissent corroborer le succès éditorial et l'existence

⁵ Januário da Cunha Barbosa, *Parnaso brasileiro ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, como já impressas*, Rio de Janeiro, Typographia imperial e nacional, 1829.

⁶ Sílvio Romero, *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Garnier, 1888.

⁷ Fausto Barreto et Carlos de Laet, *Antologia nacional : ou Coleção de excertos dos principais escritores da língua portuguesa, do 20 ao 16 século*, Rio de Janeiro, Viúva Azevedo & Cia, 1895.

⁸ Luciana Stegagno Picchio, *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Lacerda, 2004, p. 61.

d'un public friand de ce produit culturel.

Cependant, la consolidation du genre correspond au moment où les anthologies ont été intégrées au projet de modernisation du Brésil et de refonte de l'identité nationale mis en place par Getúlio Vargas après la Révolution de 1930. Les réformes menées par le Ministère de l'Éducation et de la Santé, conduites notamment par le ministre Gustavo Capanema, ont abouti à une législation qui plaçait l'enseignement de la littérature au centre de la formation civique et patriotique de l'individu⁹. La forme anthologique, à son tour, a été placée au centre de cet enseignement, comme l'atteste la dense législation régulant l'éducation nationale au long de la période Vargas¹⁰. Chargé également de la politique culturelle, le ministre a mis en place un programme d'éditions officielles, dont une série d'anthologies destinées au nouveau public de lecteurs réguliers – *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica* et *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana* intègrent cette collection. Ainsi, la forme anthologique a définitivement migré du monde de l'école vers le grand public, sans abandonner pour autant sa fonction pédagogique.

Cette évolution d'un peu plus d'un siècle suggère le premier enjeu du genre anthologique : son affirmation même. Face à une multitude de formes, de titres et d'usages, nous pouvons nous demander ce qu'est une anthologie et ce qui nous permet de parler de genre anthologique. Si les anthologies varient parfois dans leurs caractéristiques éditoriales, elles ne varient guère par rapport à ce qu'on pourrait nommer leur action anthologique – l'enchaînement de gestes de sélection, d'organisation et de contextualisation du fragment littéraire, dans toute son intentionnalité. La dynamique entre ces trois gestes accorde à ces objets ce qu'ils peuvent avoir de plus caractéristique : le fait d'être porteurs d'une certaine idée de la littérature¹¹.

Parmi les définitions d'anthologie, celle qui fait plus clairement la liaison entre la transmission d'une « certaine idée de la littérature » et la figure de l'anthologiste comme un lecteur bionique, est celle de l'espagnol Claudio Guillén :

La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración [...]. La lectura es su

⁹ Simon Schwartzman, Helena Bomeny et Vanda Costa, *Tempos de Capanema*, São Paulo, Paz e Terra, 2000.

¹⁰ Voir notamment l'arrêté ministériel : Ministério da Educação e Saúde, « Portaria Ministerial de 17 de março de 1936 », in *Diário Oficial da União*, 19 mars 1936, Section 1, p. 5792.

¹¹ Emmanuel Fraisse, *Les anthologies en France*, Paris, PUF, 1997, p. 15.

arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroja a la facultad de dirigir las lecturas de los demás [...]. Escritor de segundo rango, el antólogo es un superlector de primerísimo rango.¹²

Ce qui semble pourtant échapper à cette représentation est le fait que la sélection anthologique est toujours une sélection de deuxième degré. Elle opère sur un matériel sélectionné en amont – comme l’a déjà remarqué Amedeo Quondam¹³. Si l’on constate le poids des anthologies dans la construction de la tradition littéraire, en volume de publications qui se succèdent et s’inspirent, il est concevable que l’action anthologique puisse être fondée sur une sélection non seulement de deuxième, mais de troisième, de quatrième, voire de énième degré.

Manuel Bandeira, du lecteur à l’anthologiste

En 1954, alors âgé de 68 ans, Manuel Bandeira a publié *Itinerário de Pasárgada*, ouvrage qu’il a surnommé son « autobiographie poétique ». Il s’agit de l’itinéraire de l’écrivain-lecteur qui permet en même temps d’envisager les origines de l’anthologiste. En retraçant le chemin de sa découverte de la poésie et les bases de sa formation d’écrivain, Bandeira cite justement l’*Antologia Nacional* :

Do Camões lírico apenas sabia o que vinha nas antologias escolares, especialmente na que era adotada no Ginásio, a de Fausto Barreto e Carlos de Laet. Eis outro livro que fez as delícias de minha meninice e de certo modo me iniciou na literatura de minha língua. Antes dos parnasianos a cantata Dido de Garcão, (meu pai fez-me decorá-la), já me dera a emoção da forma pela forma, e era com verdadeiro deleite que eu repetia certos versos de beleza puramente verbal.¹⁴

Outre les anthologies, les mentions faites aux pratiques de lecture liées à une esthétique du fragment, comme celles des almanachs ou de la presse périodique, sont des constantes aussi bien dans l’*Itinerário* que

¹² Claudio Guillén, « Sobre las antologías », *Ínsula*, n° 721-722, 2007, p. 2. Publié initialement en *Entre lo uno y lo diverso : introducción a la literatura comparada : (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets Editores, 2005.

¹³ Amedeo Quondam, « Ideologia e struttura della forma “antologia” », in *Petrarquismo mediato*, Rome, Bulzoni, 1974, pp. 9-17.

¹⁴ Manuel Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*, Rio de Janeiro, Jornal das letras, 1954, p. 14.

dans l'ensemble de chroniques publiées par Bandeira dans la presse, rassemblées par exemple en *Andorinha, Andorinha*¹⁵.

Dans les anthologies, en général, les textes préfaciels – responsables de la dimension pragmatique de l'œuvre¹⁶ – sont l'endroit par excellence de la construction de l'image du lecteur bionique et partant de l'autorité qui légitime son projet anthologique.

Les longues préfaces des deux anthologies de Bandeira analysées ne révèlent pas uniquement le lecteur de poésie, mais également un lecteur avide des critiques littéraires et des historiens de la littérature brésilienne. Ces textes font l'état de l'art de l'historiographie littéraire depuis les romantiques, pointent leurs failles et situent les anthologies dans ce contexte. Sílvio Romero, José Veríssimo et Ronald de Carvalho sont relus, ainsi que les anthologistes du XIX^e siècle sur lesquels Bandeira pose un regard condescendant. Nous constatons malgré tout un silence curieux pour un aussi considérable corpus d'anthologies du XX^e siècle. Aucune mention n'y est faite de *Sonetos Brasileiros*¹⁷, de Laudelino Freire ou encore de *Páginas de ouro da poesia brasileira*¹⁸ et *Poetas Brasileiros*¹⁹, organisés par le poète parnassien Alberto de Oliveira, dont Bandeira était un lecteur avéré.

Le premier aspect à retenir des projets anthologiques de *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica* et de *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana* est leur caractère officiel, inscrit dans leurs pages de garde :

Esta obra, comemorativa do centenário da publicação dos « Suspiros Poéticos e Saudades », foi mandada publicar sob os auspícios do presidente Getúlio Vargas, pelo Ministro Gustavo Capanema, e faz parte da coleção de antologias que o Ministério da Educação vai publicar.²⁰

Les deux titres sont organisés d'une façon très sobre et centrée sur les textes : l'ouvrage consacré aux romantiques ne présente même pas les notes biobibliographiques, pourtant déjà usuelles à l'époque. Les noms des auteurs, suivis de leurs dates de naissance et de décès précédent sim-

¹⁵ Manuel Bandeira, *Andorinha, Andorinha*, 2^e éd., Sélection et organisation de Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

¹⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 9.

¹⁷ Laudelino Freire, *Sonetos brasileiros, século XVII-XX*, Rio de Janeiro, M. Orosco & C., 1904.

¹⁸ Alberto de Oliveira, *Páginas de ouro da poesia brasileira*, Rio de Janeiro, 1911.

¹⁹ Alberto de Oliveira et Jorge Jobim, *Poetas brasileiros*, Rio de Janeiro/Paris, Garnier, 1921.

²⁰ Manuel Bandeira, *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*, op. cit., p. 5.

plement les poèmes sélectionnés, qui sont éventuellement annotés et portent les références d'origine – soit des publications des auteurs ou des recueils antérieurs. Les courtes notices biobibliographiques ajoutées au volume sur les parnassiens paru l'année suivante ne changent en rien la prééminence du texte par rapport à la biographie.

Cependant, les critères de sélection des fragments, exposés minutieusement dans ces préfaces, s'appuient souvent sur la notion de génie du poète :

O critério que obedeci na organização desta antologia coincide sensivelmente com o juízo de Ronald de Carvalho, que é, creio, o consenso da atualidade. Os nossos grandes poetas da fase romântica são Gonçalves Dias, Castro Alves, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu e Fagundes Varela; [...] Ao lado das suas produções, as dos outros [...] soam fraquíssimas aos nossos ouvidos – poesias de diletantes em suma. Poesia morta e enterrada.²¹

Ces critères se traduisent par une action anthologique épuratrice qui privilégie l'inclusion de nombreux textes d'un nombre restreint d'écrivains qui, n'étant pas des « diletantes », ont su cultiver un art poétique résistant au temps, d'après l'anthologiste. Prenant le canon établi par l'*História da literatura brasileira* comme point de départ, le discours préfaciel cherche à éloigner toute subjectivité dans la mesure où il valorise la recherche et la lecture extensive des sources primaires. Ainsi, Bandeira affirme :

Voltando à lista de Sílvio Romero: li todos esses poetas. Dos que não deixaram livros, pesquisei-lhes as produções em coletâneas, revistas e jornais: não me parece que se tenha dado nenhum caso injusto de esquecimento. Por mim, reclamaria maior atenção para Bernardo Guimarães, cujo *Devanear do Cético* é um dos poemas importantes do romantismo, e para a *Bodarrada* de Luís da Gama, que reputo a melhor sátira da poesia brasileira.²²

La même méthode a guidé la sélection des parnassiens : « Esse termo de parnasiano não aparece no artigo “A Nova Geração” de Machado de Assis [...]. Tive o cuidado de rastreá-lo nas revistas e jornais do tempo, e fui encontrá-lo pela primeira vez numa nota crítica de Alberto de Souza. »²³

²¹ *Ibid.*, p. 10.

²² *Ibid.*, p. 13.

²³ Manuel Bandeira, *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*, op. cit., p. 8.

Le ton adopté par l'anthologiste dans ses textes est celui du verdict. Ses arguments ne laissent de place ni aux pondérations ni aux expressions de doute, même lorsqu'il justifie les exclusions :

Vai de certo chocar muitos leitores o fato de incluirmos aqui o brasileiro naturalizado Filinto de Almeida e excluirmos o brasileiro nato Gonçalves Crespo. Tenho que este pertence literariamente ao movimento português, ao passo que aquele pertence ao nosso, onde combateu ombro a ombro com os renovadores da nossa poesia.²⁴

En ce sens, l'exemple le plus remarquable est celui de l'exclusion du poète romantique Manuel de Araújo Porto-Alegre. Selon Bandeira,

Não se salva uma só coisa da versalhada [...] das *Brasilianas*. [...] Um só episódio, um só passo dos quarenta cantos do *Colombo*. As suas descrições não passam de meros exercícios retóricos, às vezes bem ridículos [...] descrevendo as nossas frutas em sessenta e um versos que são uma caricatura grotesca da natureza americana.²⁵

Les éléments comme l'assertion, l'ironie et l'insistance sur la correction d'erreurs des prédécesseurs participent à la construction de l'image de l'anthologiste comme étant un lecteur bionique. Cette posture évoque aussi la proposition de Leyla Perrone-Moisés selon laquelle la critique des écrivains, emblématique de la modernité, a souvent la particularité de mettre en avant sans pudeur les jugements de valeur²⁶.

En revanche, il est impératif de noter que cette absence de pudeur, ainsi que l'avatar du lecteur bionique ne sauraient exister qu'à l'intérieur de ce discours paratextuel et ne résistent pas à la confrontation avec un *corpus* de documents susceptibles de clarifier certaines conditions de production de ces anthologies.

La déconstruction de l'image du lecteur bionique

Le premier aspect concernant l'image du lecteur bionique à déconstruire est l'association du travail de l'anthologiste à la notion de vocation ou d'appel. Dans sa correspondance, dans ses mémoires et dans la presse pério-

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁵ Manuel Bandeira, *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*, op. cit., p. 11.

²⁶ Leyla Perrone-Moisés, *Altas literaturas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 10.

dique, Bandeira se réfère souvent à la genèse de ce projet éditorial. Le 8 juillet 1936, le poète écrit à son ami, l'écrivain Mário de Andrade :

[...] Você um dia me falou de um poema ou trecho de poema de Fagundes Varela que você achava muito bom. Preciso saber disso. Estou encarregado de fazer uma antologia dos românticos. Vou fazer, romanticamente, coisa pessoal. O Sousa da Silveira foi encarregado de fazer uma edição crítica de Suspiros poéticos. [...] As duas iniciativas fazem parte do plano de comemoração do centenário do livro de Magalhães.²⁷

L'affirmation « Vou fazer, romanticamente, coisa pessoal » paraît dissonante par rapport aux diverses affirmations d'objectivité de l'action anthologique présentes dans l'appareil critique des recueils. De plus, le ton assertif du texte préfaciel, l'impression de maîtrise de l'intégralité des textes et de la tradition et le purisme de la recherche documentaire cèdent la place au partage d'impressions, à la sélection hésitante, aux expressions de doute, comme le montrent les lettres du 23 septembre et du 18 octobre 1937, respectivement transcrites ci-dessous :

Mário,
não precisa mais mandar as *Esfinges*. Afinal encontrei aqui quem as arranjasse. Creio que nas *Esfinges* estão incluídas as poesias que compunham os *Mármares*, não? Você algum dia leu os versos escolares da Francisca Júlia? Há alguma coisa boa entre eles?²⁸

Mário,
[...] veja se me arranja alguém [...] para copiar o soneto "Beata Beatrix" das *Rezas do Diabo* do Venceslau de Queiroz. Na cópia deve vir também o nome do editor, ano da edição e página. Não houve meio de descobrir aqui este livro. As bibliotecas não o têm, ninguém o tem. Tenho o soneto copiado de um *Almanaque Garnier*, mas é pouco citar de almanaque, quando o livro existe.²⁹

Bien que Bandeira paraisse avoir employé tous les moyens à sa disposition pour trouver les originaux cités, le fait est que son premier contact

²⁷ Marcos Antonio de Moares (éd.), *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, São Paulo, Edusp, 2000, p. 623.

²⁸ *Ibid.*, p. 639.

²⁹ *Ibid.*, p. 640.

avec le poème « Beata Beatrix », qu'il a effectivement inclus dans *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*, s'est fait grâce à un almanach. Cette information nous amène donc à penser qu'il s'agit ici d'une sélection de deuxième degré, qui opère, comme nous l'avons écrit précédemment, sur un matériel sélectionné en amont. De même, le rôle consultatif de Mário de Andrade est susceptible de rajouter davantage de filtres à cette sélection : la lecture individuelle peut devenir lecture d'un groupe ou d'un prescripteur. Dans le cas présent, qui n'est pas le seul du genre, il ne s'agit pas simplement de demander un service afin de localiser un exemplaire mais de confier le jugement critique à autrui (« Há alguma coisa boa entre eles? »). Ainsi, la lecture exhaustive annoncée dans la rhétorique de la préface, est remplacée par une lecture partagée et nécessairement lacunaire.

Dans ses lettres, Manuel Bandeira a également avoué son mécontentement par rapport à la réalité éditoriale contraignante des projets anthologiques :

Rio de Janeiro, 20 março de 1937,
 [...] Só agora que a *Antologia* dos românticos entrou no prelo, embora a composição estivesse pronta desde fins do ano passado. E afinal não sei como eu queria. Eu queria um volume maneiro que pudesse meter no bolso do paletó. [...] essa gente de tipografia é horrível. Era para a obra sair ainda dentro do ano de 36, sacrifiquei o formato, e foi em pura perda. Já estamos em março e nada de acabarem o trabalho.³⁰

Après avoir publié six anthologies et avoir constaté le potentiel de polémique inhérent au genre, Bandeira revient avec du recul sur son activité d'anthologiste dans *Itinerário de Pasárgada*.

[Desde a organização de *Poesias Escolhidas*] principiei a sentir como é difícil organizar qualquer espécie de antologia. Já organizei seis: todas seis me deixaram insatisfeito, por todas seis recebi críticas nem sempre justas. E, o pior, é que magoei involuntariamente a muitos amigos. O culpado das minhas atividades antológicas foi Gustavo Capanema [...]. Queria o grande ministro [...] que eu resumisse em cinco antologias a melhor poesia do Brasil [...]. Aceitei ocupar-me dos românticos e dos parnasianos. Fiz-lhe ver [...] que o modernismo era cumbuca onde eu, macaco velho, não me atreveria a meter, já não digo a mão, mas

³⁰ *Ibid.*, p. 632.

sequer a primeira falange do dedo mindinho.

Quem organiza uma antologia escreve sempre um prefácio em que declara o critério adotado. O que sucede de ordinário é que a maioria dos leitores não faz caso do prefácio. Agora sei que os prefácios são inúteis, e entre apanhar e apanhar, antes apanhar sem prefácio.³¹

Nous constatons que l'anthologiste a progressivement renoncé aux longues préfaces justificatives tout en allant encore plus loin. En effet, ce dernier a remplacé le discours d'autorité et l'auto-représentation de lecteur bionique par une appréciation plus pondérée de son action anthologique, envisageable dans le bref avant-propos de l'anthologie *Poesia do Brasil*, de 1963.

Naturalmente esta antologia terá os consabidos defeitos de todas as antologias. Não é nada fácil escolher autores, e nos autores os melhores poemas. A verdade é que nenhuma antologia pode por si só representar a poesia de um país: para isso são necessárias algumas antologias. A nossa pretende apenas ser uma dessas algumas.³²

L'évolution perceptible dans le discours anthologique de Manuel Bandeira est l'évolution même du genre qui, après un moment d'euphorie liée à la nouveauté et aux possibilités multiples de la forme anthologique, a vu ses pratiques et principes confrontés aux enjeux et surtout aux limites de l'acte de sélection.

Nonobstant la force et les impacts durables de la représentation de l'anthologiste en tant qu'hyper-lecteur, nous pouvons conclure que Manuel Bandeira bâtit son répertoire littéraire à partir de la lecture d'ouvrages fragmentaires, partiels et voués à la synthèse, comme le sien propre. Cette somme de sélections de deuxième, de troisième, d'énième main est paradoxalement le point de départ d'interprétations qui entendent représenter l'ensemble de la production textuelle d'un groupe, d'une époque ou d'une Nation. L'analyse approfondie des nombreuses anthologies construites à partir de pratiques de lecture similaires, réservant toutes à l'anthologiste une autorité indéniable, ainsi qu'une réflexion globale sur le parcours du genre anthologique au Brésil – surtout dans les premières décennies du XX^e siècle – s'avèrent donc nécessaires à une connaissance plus précise des mécanismes de construction, de circulation et d'affirmation de l'historiographie littéraire brésilienne.

³¹ Manuel Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*, *op. cit.*, p. 96.

³² Manuel Bandeira et José Guilherme Merquior, *Poesia do Brasil*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1963, p. 5.

Problématiques sur la réception de l'œuvre de Murilo Rubião au Brésil

Mariana Novaes*

Résumé

Ce travail a pour but de faire une lecture de la trajectoire littéraire de Murilo Rubião (1916-1991) à partir de la réception et de l'interprétation de son œuvre, toujours très énigmatique. De ce fait nous nous interrogeons sur la place de l'écrivain dans la littérature brésilienne et latino-américaine. Murilo Rubião y occupe-t-il un lieu atypique, pour ne pas dire un « non-lieu » ? Quel rôle a joué le « boom » du genre « conte » et du réalisme magique dans les années 1960 dans la reconnaissance de l'auteur ? En quoi cette concomitance a-t-elle été source de malentendus ? Quelles voies l'interprétation de son œuvre peut-elle suivre sans en limiter l'esthétique ?

Mots-clés : Murilo Rubião, esthétique de la réception, littérature brésilienne et hispano-américaine, théorie de l'effet

* Doctorante au Centre de Recherches Latino-Américains (CRLA-Archivos) à l'Université de Poitiers avec le projet de thèse Murilo Rubião : pour une édition critique et génétique, sous direction de Michel Riaudel. ATER à l'Université de La Rochelle.

Resumo

Este trabalho tem por objetivo fazer uma leitura da trajetória literária de Murilo Rubião (1916-1991) apontando as problemáticas da recepção e da interpretação de sua obra, ainda enigmática. Assim, algumas questões podem ser colocadas: qual o lugar ocupado pelo escritor na literatura brasileira e latino-americana? Murilo Rubião ocupa um lugar atípico, para não dizer um “não lugar”. Qual foi o papel exercido pelo “boom” do gênero conto e do realismo mágico nos anos 1960 para que o autor fosse reconhecido? Como essa associação pode gerar interpretações equivocadas? Quais vias de interpretação podemos seguir sem delimitar sua estética?

Palavras-chave: Murilo Rubião, estética da recepção, literatura brasileira e hispano-americana, teoria do efeito

L'écrivain Murilo Rubião (1916-1991) a toujours eu une trajectoire singulière dans la littérature brésilienne. Son œuvre qui *a priori* peut être considérée comme condensée, ne comptant que de trente-trois nouvelles, ¹est en effet soumise à plusieurs transformations et multiplications. Murilo Rubião a sans cesse réécrit ses textes.

Passée par de longues phases d'indifférence puis de succès, la réception de l'œuvre de Murilo Rubião peut être divisée en deux phases² : la première à partir de 1940, quand Murilo Rubião publie sa première nouvelle dans le journal *Belo Horizonte*³ et la deuxième à partir de la parution de *Os dragões e outros contos*⁴ en 1965. Dans un premier temps la critique, étonnée par une littérature jamais vue au Brésil, a essayé de lui assigner un genre et d'en déterminer une lignée, sinon des influences.

¹ Sept ans après la mort de Murilo Rubião, en 1998, la maison d'édition Ática a publié *Murilo Rubião: contos reunidos*, où « A diáspora » a été rajoutée aux autres trente-deux nouvelles.

² Il est important de noter qu'à l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivain, d'autres études viendront élargir les possibilités de lecture de l'œuvre de l'écrivain.

³ Murilo Rubião, « O mundo tem duas faces », *Revista Belo Horizonte*, Belo Horizonte, juil. 1940.

⁴ Murilo Rubião, *Os dragões e outros contos*, Belo Horizonte, Movimento-Perspectiva, 1965.

La seconde période est marquée par le *boom* du réalisme magique et du genre nouvelle en Amérique latine, et par l'assimilation discutable de Murilo Rubião avec ces écrivains.

1940-1965 : une réception mitigée

L'œuvre de Murilo Rubião a été reconnue et consacrée très tardivement. De 1940 à 1946, ses nouvelles sont publiées dans les journaux, les revues littéraires du Minas Gerais, de São Paulo et de Rio de Janeiro. En 1946, l'une de ses nouvelles est publiée dans *Pequenã antologia de cuentos brasileiros*⁵ à Buenos Aires en Argentine. Avant de publier son premier livre, l'écrivain avait déjà écrit trois volumes, rassemblant une cinquantaine de nouvelles. Pendant près de quatre ans, ses originaux ont essuyé le refus des maisons d'éditions de Rio de Janeiro et Porto Alegre. Son premier recueil, *Elvira e outros mistérios*, est refusé par sept éditeurs. Le deuxième, *O dono do arco íris*, ne connaît guère plus de succès. À chaque livre refusé, de nouvelles transformations et changements sont apportés par Rubião, comprenant des ajouts, des suppressions et des passages entièrement réécrits.

Grâce à l'écrivain et critique littéraire Marques Rebelo, mentor et ami de Murilo Rubião, la toute nouvelle maison d'édition Universal publie en 1947 – un an après la publication de *Sagarana*, de Guimarães Rosa⁶ – son troisième livre, le premier en terme de publication, de Murilo Rubião, *O ex-mágico*⁷, avec un tirage de deux mille exemplaires en partie financé par l'auteur.

Le livre est bientôt épuisé et des critiques renommés de l'époque comme Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux, Carlos Drummond de Andrade et Oscar Mendes commentent ses nouvelles. Les presque cinquante articles publiés par de nombreux critiques suite à la parution de *O ex-mágico* témoignent d'une réception qui reconnaît le caractère précurseur de son œuvre et qui admet une difficulté à la comprendre, à l'interpréter.

Au début de sa carrière, Murilo Rubião a envoyé ses originaux à Mário de Andrade. L'écrivain de São Paulo se déclarait incapable de comprendre et d'apprécier cette littérature :

⁵ Murilo Rubião, « El ex mago », in *Pequeña antologia de cuentos brasileiros*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1946.

⁶ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, Universal, Rio de Janeiro, 1946.

⁷ Murilo Rubião, *O ex-mágico*, Universal, Rio de Janeiro, 1947.

Dos três trabalhos que você propõe pra antologia, eu escolhia “O Mágico”, acho o mais perfeito de todos, com maior unidade no sustentar o diapasão da ... fantasia. (Vamos pra todos os efeitos, nesta carta, chamar de fantasia, o que você mesmo numa das suas cartas ficou sem saber como chamar, si “surrealismo”, si “simbolismo”, a que se poderia acrescentar “liberdade subconsciente”, “alegorismo” etc. Fica aqui “fantasia”). [...] É que eu fico sempre numa enorme dificuldade de dar opinião pra esse gênero de criação em prosa a que estou denominando aqui de baseada no princípio da fantasia⁸.

Moacir de Andrade, dans une critique⁹ publiée aussitôt après la publication de son premier livre, en 1947, dit que l’unique chose qu’on peut affirmer avec précision, c’est qu’il s’agit des « contos de Murilo Rubião ».

L’une des critiques principales qui soulève des questions fondamentales pour la compréhension de sa prose, est formulée dans l’article de Álvaro Lins¹⁰ intitulé « Os novos » publié en 1948 par le journal *Correio da Manhã*. Álvaro Lins, bien qu’étonné par l’aspect original de sa littérature et par la concision et l’uniformité de ses thèmes, n’hésite pas à émettre une critique sur les manquements et les imperfections de certaines nouvelles de Rubião. La nouvelle « Bárbara », par exemple, est considérée comme pittoresque et insipide et « O pirotécnico Zacarias » sans intensité psychologique. L’essayiste rend également compte de la concision du langage, des thèmes ainsi que du genre « nouvelle », qui ont toujours fait partie du projet littéraire conscient de l’auteur. Selon Álvaro Lins :

Bem raro o livro de contos em que todas as peças sejam convergentes, ligadas no final, por efeito de uma concepção uniforme do autor, que signifique ao mesmo tempo certa maneira única de tratar os seus temas como a forma de construção, lançada sempre com as mesmas bases e objetivos. Esta é sem dúvida a primeira qualidade de *O Ex-Mágico*, livro de contos do sr. Murilo Rubião, escritor mineiro. [...] devemos estimá-lo e admirá-lo, antes de tudo, pela circunstância de

⁸ Mário de Andrade, « Lettre à Murilo Rubião », São Paulo, 27 décembre 1943, in Marcos Antônio de Moraes (éd.), *Mário e o pirotécnico Zacarias : Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*, Belo Horizonte, São Paulo, Editora UFMG/IEB-USP, 1995, p. 24.

⁹ Moacir de Andrade, « O ex-mágico », in *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 1947, p. 1.

¹⁰ Álvaro Lins, « Os novos », in *Correio da Manhã*, 1948. [En ligne : <http://150.164.100.248/WebSupLit/exbGer/exbSup.asp?Cod=22106002198709>]. Consulté le 30 octobre 2016.

haver levantado para si próprio um tipo particularíssimo de realização artística e haver se mantido conscientemente dentro dela, aliás, com bastante originalidade e talento.¹¹

En 1948 dans la *Folha de Minas*, Otto Maria Carpeaux¹², voit l'émergence de Murilo Rubião comme l'un des principaux événements littéraires au Brésil. Carlos Drummond de Andrade¹³, dans une critique de 1951 publiée par le journal *Minas Gerais*, le considère comme le représentant brésilien de l'esthétique de l'absurde et un écrivain à la fois simple et complexe.

En 1953, Murilo Rubião publie son deuxième recueil intitulé *A estrela vermelha*¹⁴, avec un tirage de seulement 116 exemplaires. L'ouvrage contient tout juste quatre nouvelles inédites. On ne recense guère plus d'une dizaine de critiques publiées sur le livre. Dans l'article « Murilo Rubião e a realidade menor »¹⁵, publié en 1953 par Fábio Lucas, on remarque la difficulté de comprendre l'œuvre de Murilo Rubião en la plaçant dans le contexte littéraire de l'époque. Le critique n'accepte pas le choix de Murilo Rubião pour une littérature qui va au-delà du réalisme existant au Brésil. Pour le critique, l'œuvre de Murilo Rubião manque d'une critique sociale : « a atmosfera essencial, a presença da época com seus problemas, com seus tumultos ». Selon lui, Murilo Rubião est un auteur « entre tantos outros que fazem a plenitude da arte burguesa ».

Ainsi, la réception de *O ex-mágico e A estrela vermelha* constitue une première phase de la critique de son œuvre. Une phase durant laquelle la critique intriguée s'adapte à son œuvre tout en ouvrant plu-

¹¹ Álvaro Lins, *op. cit.*, p. 9.

¹² Otto Maria Carpeaux, « A civilização mineira é um fenômeno vivo », in *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 8 février 1948.

¹³ Carlos Drummond de Andrade, « Estética do Absurdo », in *Estado de Minas*, Belo Horizonte, juillet 1951. [En ligne : <http://www.murilorubiao.com.br/imprensa.aspx?id=7>]. Consulté le 30 octobre 2016.

¹⁴ Murilo Rubião, *A estrela vermelha*, Rio de Janeiro, Hipocampo, 1953. Publié avec un tirage de 116 exemplaires, le livre fait partie d'une collection organisée par la maison d'édition, composée de vingt ouvrages d'écrivains alors contemporains comme Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Emílio Moura et Guimarães Rosa etc.

¹⁵ Fábio Lucas, « Murilo Rubião e a realidade menor », in *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11 avril 1954, v.3, p. 2. [En ligne : <http://www.murilorubiao.com.br/imprensa.aspx?id=7>]. Consulté le 30 octobre 2016.

sieurs voies d'interprétation pertinentes, mais aussi des malentendus. Cet étonnement s'explique en partie par le contexte et par la critique de l'époque qui ne réussit pas à interpréter son oeuvre, la situant dans une dichotomie pauvre et insuffisante : entre une littérature réaliste et documentaire d'une part et une littérature plus imaginative et esthétique d'autre part. Au Brésil, l'héritage du réalisme *stricto sensu*, représenté par les romans régionalistes et urbains, la littérature de Murilo Rubião et d'autres écrivains comme Clarice Lispector et Guimarães Rosa s'oppose à la littérature réaliste de José Lins do Rego, Graciliano Ramos et José Américo de Almeida. À l'époque l'apparition d'oeuvres majeures dans la littérature brésilienne comme *Sagarana* de João Guimarães Rosa en 1946 et *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector en 1943, n'ont pas eu de reconnaissance de la part du lecteur et les critiques ont eu des difficultés à les interpréter.

Dans cette première phase, la critique a ouvert des chemins importants pour l'interprétation de l'oeuvre de Murilo Rubião mais n'a pas su lui trouver une place sur la scène littéraire brésilienne. Étonnée, la critique a essayé de circonscrire son oeuvre dans plusieurs genres comme la fantaisie, la prose intime, l'impressionnisme, le supra-réalisme, le surnaturel, la transfiguration mythique de la réalité, le fantastique, l'insolite ou le merveilleux. Murilo Rubião sera sans cesse associé à l'écrivain tchèque Franz Kafka mais aussi à Virginia Woolf, Henry James, James Joyce, Eça de Queiroz, Guy de Maupassant ou encore Tchekhov. Cependant Murilo Rubião ne reconnaît que des matrices distinctes du courant hispano-américain : Machado de Assis, les Allemands Adelbert von Chamisso et E.T.A. Hoffmann, l'Américain Edgar Allan Poe ou encore le genre du roman de chevalerie et l'Ancien Testament.

L'apparition de Murilo Rubião dans la littérature brésilienne fut, sans doute, révolutionnaire et inédite. Depuis le début de son parcours littéraire, Murilo Rubião a suivi un projet littéraire conscient et très élaboré, marqué par la thématique, le choix pour le genre « conte » et également par la constante réécriture de ses nouvelles. On peut dire que Murilo Rubião est le précurseur d'une littérature et d'un savoir faire littéraire jamais vu au Brésil ¹⁶.

¹⁶ Souvent comparé à l'écrivain José J. Veiga, celui-ci a publié son premier livre en 1959, après l'apparition des premières nouvelles de Murilo Rubião.

1965-2016 : la réinterprétation

Après 1965, lorsqu'est publié *Os dragões e outros contos* à mille exemplaires, par l'Imprensa Oficial de l'État du Minas Gerais, la critique réinterprète son œuvre. Pendant ce temps, Murilo Rubião révisé et modifie ses nouvelles. Ainsi, Antonio Candido avoue, dans une lettre de 1967, n'avoir pas été capable de remarquer le caractère précurseur de sa littérature :

Agora, relendo e lendo há anos de distância da primeira experiência de leitura, fiquei admirado, sobretudo, com o caráter precursor de muitos aspectos que não conhecíamos então, ou que só depois apareceram na literatura.¹⁷

O pirotécnico Zacarias paraît chez Ática en 1974, vendu à plus de cent mille exemplaires. Réunissant dix nouvelles inédites, *O convidado* paraît chez Edições Quiron et reçoit le prix Pen Club do Brasil. L'écrivain est aussi reconnu à l'étranger. En 1979, son livre *O ex-mágico* est traduit aux États-Unis ; en 1981 *O pirotécnico Zacarias* paraît en allemand ; en 1986, une anthologie de ses nouvelles est publiée en Tchécoslovaquie et en 1988, deux de ses œuvres sont adoptées pour le concours Capes et Agregation de Portugais en France¹⁸.

Cette deuxième phase marque une étape décisive dans la consécration littéraire de Murilo Rubião. Cette reconnaissance s'explique notamment par une assimilation discutable au réalisme magique hispano-américain, à son choix pour le genre de la nouvelle ainsi qu'aux rôles qu'il a joué comme fonctionnaire de l'État de Minas Gerais et dans la création et l'idéalisation du *Suplemento Literário do Minas Gerais*, revue littéraire et culturelle créée en 1966 et qui existe toujours.¹⁹ Cela contribue à l'insérer dans les cercles littéraires locaux et nationaux, et à le reconnaître comme un personnage important dans l'histoire culturelle de l'État de Minas Gerais.

¹⁷ Antonio Candido, *Lettre à Murilo Rubião*, Poços de Caldas, 25 de fevereiro de 1967. [En ligne : <http://www.murilorubiao.com.br/correspvarias2.aspx>]. Consulté le 30 octobre 2016.

¹⁸ Concours de recrutement d'enseignants du second degré par le Ministère de l'Éducation nationale.

¹⁹ Le travail de Murilo dans le *Suplemento Literário do Minas Gerais* ainsi que la littérature et la critique littéraire publiées dans le périodique ont été les sujets de mon mémoire de Master (dissertação de mestrado) : *O Suplemento Literário do Minas Gerais no arquivo de Murilo Rubião* (UFMG, 2014).

En tant que journaliste, avant le *Suplemento*, en 1938, il a animé la revue de culture *Tentativa*. L'écrivain a aussi travaillé au journal *Folha de Minas*, à la revue *Belo Horizonte* et a été directeur de la *Rádio Inconfidência*. En tant que fonctionnaire, il a été secrétaire du gouverneur de Minas Gerais et du président du Brésil, Juscelino Kubitschek, et conseiller culturel du Brésil en Espagne à Madrid, de 1956 à 1960. En 1967, il est nommé directeur de l'École Guignard et en 1975, il est élu président du Conseil de Culture de l'État de Minas Gerais.

En tant que directeur du *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Murilo diffuse la culture et la littérature de l'époque en collaboration avec des intellectuels renommés et de nouveaux écrivains qui auront postérieurement leur travail reconnu par la critique d'aujourd'hui. Le journal dirigé par Murilo est précurseur dans la diffusion de la littérature latino-américaine et le genre du conte y tient un espace très important. Dans les années 1960 et 1970, le *Suplemento Literário de Minas Gerais* est responsable de la publication des entretiens, critiques et traductions des écrivains hispano-américains, comme les textes inédits au Brésil de Jorge Luís Borges, Julio Cortázar, Javier Villafaña, Vicente Huidobro, Octávio Paz et Miguel Angel Astúrias. Le journal est le premier à publier et à traduire au Brésil la nouvelle "Todos os fogos o fogo", de l'Argentin Cortázar, parue en 1968.²⁰

Durant les années 1960, Jorge Luís Borges, Julio Cortázar, Gabriel Garcia Marquez, Miguel Angel Asturias et Alejo Carpentier, ayant comme précurseurs les œuvres de Horácio Quiroga, Leopoldo Lugones, ont connu un énorme succès de réception critique hors de leurs pays d'origine. À cette époque, le parcours littéraire de l'écrivain brésilien Murilo Rubião était situé à tort à la confluence du réalisme magique des écrivains hispano-américains. Cette assimilation fut déterminante pour son succès en ce qui concerne les ventes et le nombre de lecteurs. Au Brésil, contrairement à l'Amérique hispanophone, la littérature n'a pas eu une tradition dans le genre fantastique qui ne peut pas être considérée comme un mouvement. Les écrivains Machado de Assis, Aluísio de Aze-

²⁰ Le *Suplemento* a traduit des nouvelles comme « Propriedades de um sofá », de Julio Cortázar, « Uma literatura de fundações », de Octávio Paz, et « A solitária », de Javier Villafaña. Toutes les éditions du *Suplemento Literário de Minas Gerais* sont disponibles en ligne sur le site : « <http://150.164.100.248/WebSupLit/> ». Consulté le : 30/10/2016.

vedo, Mário de Andrade, Raul Bopp, Martim Cererê et Monteiro Lobato ont utilisé le surnaturel comme sources créatives, sans pour autant que ce soit le cœur de leur projet littéraire.

Le genre de la *nouvelle* en Amérique latine et la théorie d'effet dans Murilo Rubião

Dans les années 1970, l'un des genres narratifs les plus importants et le plus pratiqués en Amérique latine est la nouvelle littéraire. Dans ce contexte, l'article « Algunos aspectos del cuento »²¹ de Julio Cortázar est significatif dont sa première publication a eu lieu dans la revue *Casa de las Américas*, en 1970. On peut aussi ajouter l'œuvre *América Latina en su Literatura*²², en 1972, organisée par l'Argentin Cesar Fernandez Moreno. Cette explosion du genre est en partie due à sa divulgation dans la presse, dans les suppléments littéraires et culturels, via les concours et prix littéraires très courants à l'époque, et sans doute aussi aux caractéristiques propres du genre. En effet celui-ci est synthétique et riche dans sa forme, homogène dans le développement de ses actions, avec un univers limité au niveau des personnages et de l'espace. Du fait de ses possibilités de se diversifier en thématique et en volume, il vise plus facilement le lecteur et son rayonnement permettra de représenter l'hétérogénéité culturelle et identitaire latino-américaine.²³

Aux XIX^e siècle, Edgar Allan Poe sera le premier écrivain à théoriser sur ce genre. Dans *Review of Twice-Told Tales*²⁴, sa préface critique sur les nouvelles de l'écrivain Nathaniel Hawthorne, Poe propose la théorie du principe d'effet dont le texte doit être lu d'une seule traite. Pour lui, la nouvelle séduit généralement par l'économie des moyens qu'elle met en œuvre et il y a toujours un rapport entre l'évolution de la nouvelle et l'effet qu'elle provoque sur le lecteur. Le genre de la nouvelle est produit dans un travail conscient, bien calculé, dont les éléments du texte doivent être condensés.

²¹ Julio Cortázar, « Algunos aspectos del cuento », *Casa de las Américas*, n° 60, juil.1970.

²² Cesar Fernandez Moreno, *América en Literatura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1972.

²³ Guida N. da Silva Bittencourt, « Integração e identidade no conto latino-americano », *Caderno de letras*, vol. 1, n° 7, 1996.

²⁴ Edgar Allan Poe, « Review of Twice-Told Tales » [1842], in Charles E. May (éd.), *Short story theories*, [En ligne : <http://www.eldritchpress.org/nh/nhpoe1.html>]. Consulté le 30 janvier 2017.

Le geste constant d'écriture et de réécriture de Murilo Rubião dénonce son rapport à la littérature et au métier d'écrivain. Le processus de création de Murilo Rubião, pour ne pas dire l'éternel *work in progress*, reflète la conception de l'artiste et de l'œuvre moderne : l'écriture est le résultat d'un travail méticuleux, laborieux et toujours inachevé. Lecteur déclaré d'Edgar Allan Poe, Murilo Rubião a une oeuvre dont le langage transparent et la concision des textes s'approchent du réel et provoquent ces « effets » sur le lecteur. Pour que le récit se mette en œuvre, le lecteur doit rentrer dans le texte et accepter l'atmosphère imaginative de ses nouvelles. L'appréhension totale est indispensable pour établir ce pacte entre le lecteur et l'auteur.

Les nouvelles de Murilo Rubião proposent une perspective qui invalide le rationnel, mais où l'absurde des situations n'est qu'un déguisement pour mettre en valeur la réalité. L'extraordinaire montre les drames de l'existence humaine et le lecteur, séduit par la maîtrise de la narration, accepte comme normales des situations improbables.

Dans les deux phases de la réception critique de Murilo Rubião, les malentendus par rapport à son oeuvre persistent. Dans l'échec comme dans le succès, Murilo Rubião reste toujours étrange. L'écrivain peut être considéré comme le précurseur d'une littérature jusqu'alors jamais vue au Brésil, fondée sur un projet littéraire construit de façon uniforme, de constante relecture de ses textes, où la lecture du réel est balisée par le fantastique et l'absurde.

La lecture comme outil de création poétique : réécritures et intertextualités dans l'œuvre de José Emilio Pacheco

Anne Garcia*

Résumé

Dans l'œuvre du narrateur et poète José Emilio Pacheco (Mexico D.F., 1939-2014), les textes sont perpétuellement soumis à réécriture, constamment remis en circulation. Et cette dynamique de retour, de répétition modifiante, Pacheco l'insuffle aussi bien à sa propre production textuelle qu'à celle d'autres écrivains. Le processus de réécriture fonctionne alors comme un dispositif d'exposition des phénomènes de lecture et d'écriture et se fonde, chez Pacheco, sur la reprise du texte dans le texte et, par là, sur la lecture érigée comme source de création. La contestation d'une esthétique de l'expression entraîne de fait une réévaluation des notions de création et d'originalité, mais elle implique également un regard nouveau sur l'auteur ainsi que sur le lecteur : Pacheco propose une poétique de l'écriture-lecture qui ouvre au récepteur la possibilité d'une lecture-écriture.

Mots-clés : Réécriture, intertextualité, José Emilio Pacheco, Roland Barthes, réception

* Agrégée d'espagnol, docteure en littérature latino-américaine par l'Université de Paris-Est Créteil (thèse dirigée par Mme Graciela Villanueva), A.T.E.R. à l'Université de Paris-Est Créteil.

Resumen

En la obra del narrador y poeta José Emilio Pacheco (México D.F., 1939-2014), los textos están sometidos siempre a una práctica de la reescritura y de la re-circulación. Esta dinámica de vuelta hacia lo “ya dicho”, de repetición modificante, Pacheco la aplica tanto a su propia producción textual como a la de otros escritores. El proceso de reescritura funciona entonces como un dispositivo de exposición de los fenómenos de lectura. En su obra, la escritura se funda en la recuperación del texto dentro del texto y, de esta forma, en la lectura erigida como una fuente de creación. La contestación de una estética de la expresión acarrea de hecho una reevaluación de las nociones de creación y de originalidad. Implica también una mirada nueva sobre el autor y el lector: en efecto, Pacheco propone una poética de la escritura-lectura que ofrece al receptor la posibilidad de una lectura-escritura.

Palabras-claves: Reescritura, intertextualidad, José Emilio Pacheco, Roland Barthes, recepción

Sin miedo al anacronismo ni a la opción por las causas perdidas, quiero proponer no tanto una defensa sino un elogio del libro y la lectura. Si toda la ética se resume en la frase “No hagas a los demás lo que no quieras para ti mismo”, a nadie le hace daño mi propuesta: Haz cuanto esté a tu alcance para que los demás obtengan el placer que los libros te han dado día tras día durante más de medio siglo.¹

Dans l'œuvre poétique de José Emilio Pacheco (Mexico D.F., 1939-2014), narrateur et poète récompensé en 2009 par le Prix Reina Sofía les textes sont perpétuellement soumis à réécriture, constamment remis en circulation. Et cette dynamique de retour, de répétition modifiante, Pacheco l'insuffle aussi bien à sa propre production textuelle qu'à celle d'autres écrivains. Dans cet article, nous souhaitons traiter de la réécriture comme dispositif d'exposition des phénomènes de lecture et d'écriture en montrant qu'elle se fonde, chez Pacheco, sur la reprise du texte dans le texte et, par là, sur la lecture érigée comme source de création.

¹ José Emilio Pacheco, *La lectura como placer*, Grupo Alexander Bain, México, 1995, p. 21.

Lorsque José Emilio Pacheco s'adonne à la réécriture de textes d'autres auteurs (que nous appelons la réécriture allographe), quelle que soit sa forme ou son propos – citation, hommage, parodie, continuation, etc. –, c'est en premier lieu son rôle de lecteur qu'il affirme et met en pages. Certes, les dédicaces et les hommages, les influences et les collaborations qu'il revendique dans les rares entretiens qu'il a donnés, les prologues et les passages métatextuels de son œuvre sont un clin d'œil aux auteurs qui l'accompagnent. Mais ils dessinent aussi, en négatif, l'image d'un immense lecteur. Si la reprise de ses propres textes (*i. e.* la réécriture autographe) et les procédés de suppression, d'ajout, de correction, de modification ou d'amendement qui l'accompagnent repose essentiellement, pour le scripteur, sur le retour d'un déjà-écrit, la réécriture allographe est l'occasion du retour d'un déjà-lu.

En la lectura es donde Pacheco encuentra sus motivaciones y razones y desde donde crea su escritura. Desde ella y a través de ella investiga, reseña, traduce y opina sobre traducciones, crítica y comenta a los críticos, homenaja, juega, inventa, adapta, yuxtapone y como él mismo afirma, “calumnias y trascribe”, revisa ediciones, rastrea influencias (la palabra no le gusta, dice que “es sólo nuestra semi educación que así les llama” y prefiere hablar de “correspondencias”), busca semejanzas y repercusiones, descubre fuentes, compara, admira, cuenta anécdotas, habla con la historia y con la crítica, pero sobre todo, habla con la literatura mexicana y de otras culturas, de hoy y de ayer, siguiendo la divisa de José Martí: “Conocer diversas literaturas es el medio mejor de librarse de la tiranía de alguna de ellas”.²

Lecture de la lecture (méta-lecture) d'après Roland Barthes

D'après Barthes, en France, le premier à ébranler l'empire de l'auteur est Mallarmé, qui substitue à l'auteur le langage lui-même : « pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur » nous dit Barthes³. Après lui, Valéry, Proust, les surréalistes, chacun à sa manière, signalent une inexorable transition dans notre conception de l'écriture au terme de laquelle le scripteur vient remplacer l'auteur. Le texte devient

² Sara Sefchovich, « José Emilio Pacheco el Sabio », *Revista de la Universidad de México*, 2014, n°120, p. 23.

³ Roland Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], *Œuvres Complètes*, t. III (1968-1971), Éric Marty (éd. et notes), Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 41.

alors ce « tissu de citations, issues des mille foyers de la culture »⁴ et Barthes de nous présenter le scripteur moderne comme une figure qui ne puise plus dans ses émotions, souvenirs, passions ou impressions mais dans un immense dictionnaire que le langage de la littérature universelle aurait mis à sa disposition. Cette reconfiguration des acteurs du littéraire contribue à la fameuse « mort de l'auteur » et à son corollaire, la (re)naissance du lecteur :

Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture : un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur ; le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité du texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit.⁵

Même si Barthes a nuancé par la suite son propos, il n'en reste pas moins que la figure de l'auteur comme sujet tout-puissant de la création a été ébranlée par les apports du structuralisme, et a flanché, notamment sous les assauts du concept d'intertextualité.

Lorsqu'il invite à une théorie de la lecture, Barthes en dessine quatre niveaux⁶ : le niveau perceptif, dénotatif, associatif ou connotatif et, celui qui nous intéresse tout particulièrement, le niveau inter-textuel, qui prendrait pour objet « la pression des stéréotypes et/ou des textes antérieurs de la culture »⁷.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶ Barthes définit ainsi les quatre niveaux : « 1^{er} Niveau Perceptif : perception des entités visuelles, problèmes d'apprentissage, de lecture rapide, de lecture intériorisée : physiologie, psychologie expérimentale, physio-psychologie de la lecture (USA). 2^e Niveau Dénotatif : intellection des messages : linguistique de la communication. 3^o Niveau Associatif (connotatif) : développement des associations symboliques des sons seconds, des interprétations : linguistique de la signification, psychanalyse, sémiologie. 4^o Niveau Inter-textuel : pression des stéréotypes et/ou des textes antérieurs de la culture : sémantique, sociosémiologie des codes sociaux.

⁷ Roland Barthes, « Pour une théorie de la lecture » [1972], *Œuvres Complètes*, t. IV (1972-1976), Éric Marty (éd. et notes), Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 172.

Ce niveau intertextuel, on le sait, a été théorisé par Kristeva qui fait du texte une « mosaïque de citations ». Glosant les écrits de Bakhtine au sujet de l'ambivalence du mot littéraire, Kristeva explique que lorsque celui-ci parle de deux voix qui s'unissent dans le récit, « [il] a en vue l'écriture comme lecture du corpus littéraire antérieur, le texte comme absorption de et réplique à un autre texte »⁸. Même si Bakhtine et Kristeva ont ici pour modèle le roman polyphonique, nous allons voir qu'il existe de forts points de convergence entre cette pensée du littéraire et celle de notre auteur mexicain, qui affirme prendre pour départ les textes des autres et revendique l'idée que ce que nous avons lu nous appartient autant que ce que nous avons vécu.

Michael Riffaterre, quant à lui, fait notamment le constat que c'est le récepteur, le lecteur, qui construit l'intertexte : celui-ci ne peut se manifester sans son intervention. « L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné »⁹.

L'intertextualité est donc tout à la fois un outil moderne de production textuelle, un système de relations entre différents textes et la forme par laquelle le récepteur, en lisant, génère un ensemble de présuppositions d'autres textes, rendant possible une lecture non linéaire, la seule lecture littéraire selon Riffaterre.

Revenons à Barthes. Dans son essai « Sur la lecture » (1976), le critique s'interroge sur le plaisir de la lecture, lié pour lui au potentiel de séduction du texte (Barthes parle du *donjuanisme* du texte). Il distingue trois types de plaisir de lecture. Le premier est un plaisir « fétichiste » : le lecteur « prend plaisir aux mots, à certains mots, à certains arrangements de mots »¹⁰. Le second est produit par une force de l'ordre du suspense : « le livre s'abolit peu à peu et c'est dans cette usure impatiente, emportée, qu'est la jouissance ; il s'agit, bien entendu, principalement du plaisir métonymique de toute narration »¹¹. Le troisième type de plaisir

⁸ Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, n° 239, avril 1967, p. 439.

⁹ Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n°41, février 1981, « Intertextualités médiévales », p. 4.

¹⁰ Roland Barthes, « Sur la lecture » [1976], *Œuvres Complètes*, t. IV (1972-1976), Éric Marty (éd. et notes), Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 933.

¹¹ *Ibid.*

de lecture est le plaisir de l'écriture : « la lecture est conductrice du Désir d'écrire [...] ce n'est pas du tout que nous désirons forcément écrire *comme* l'auteur dont la lecture nous plaît ; ce que nous désirons, c'est seulement le désir que l'auteur a eu du lecteur lorsqu'il écrivait, nous désirons le *aimez-moi* qui est dans toute écriture »¹². Il ajoute un peu plus loin :

Dans cette perspective, la lecture est véritablement une production : non plus d'images intérieures, de projections, de fantasmes, mais, à la lettre, de travail : le produit (consommé) est retourné en production, en promesse, en désir de production, et la chaîne des désirs commence à se dérouler, chaque lecture valant pour l'écriture qu'elle engendre, à l'infini.¹³

Selon nous, l'élan de réécriture qui traverse toute la production pachéquienne est la manifestation textuelle, la revendication explicite, en faveur de l'assouvissement de ce désir d'écriture né de la lecture. Nous allons voir comment, par le biais de la réécriture, José Emilio Pacheco propose une mise en texte de ces éléments centraux de la théorie de la lecture barthienne.

La lecture textualisée

Lorsque nous nous penchons sur le versant narratif de l'œuvre pachéquienne, nous pouvons constater que les protagonistes-lecteurs sont nombreux dans les nouvelles de l'enfance et que les allusions aux lectures de jeunesse (qui coïncident toujours avec les lectures juvéniles de Pacheco) sont fréquentes. Pour ce groupe de personnages, incarné le plus souvent par les jeunes protagonistes des récits de l'enfance que l'on trouve dans *El viento distante* (México, Era, 1963), *El principio del placer* (México, Joaquín Mortiz, 1972) ou dans le roman *Las batallas en el desierto* (México, Era, 1981), la lecture est associée – et cela ne fait aucun doute –, au plaisir. Elle est pour ces jeunes adolescents l'un des seuls, si ce n'est le seul moyen d'accès à « algo parecido a la felicidad ». Ce sont des plaisirs autorisés, acceptés, même s'ils ne sont pas toujours innocents et peuvent représenter un danger : en premier lieu celui de confondre le monde fictif « idéalisé » des romans d'aventures avec la réalité, comme dans « Tarde de agosto », ou pire, celui de choisir de s'abandonner complètement à

¹² *Ibid.*, p. 934.

¹³ *Ibid.*

cet univers, de risquer de ne plus trouver sa place dans la réalité puisque, comme le dit le professeur de sport de Jorge dans « El principio del placer » : « leer mucho debilita la voluntad ».

La lecture des romans d'aventures (d'Emilio Salgari, de Jules Verne) est la toile de fond sur laquelle le jeune héros va se lancer dans une aventure amoureuse : le désir de lecture semble s'articuler au désir de l'autre, au plaisir que procure le fantasme d'un amour partagé. Cette coïncidence n'est pas fortuite et Barthes nous explique que le sujet-lecteur se place entièrement sous le registre de l'imaginaire, du fantasme : « toute son économie de plaisir consiste à soigner son rapport duel au livre (c'est-à-dire à l'Image), en s'enfermant seul à seul avec lui, collé à lui, *le nez sur lui*, si j'ose dire, comme l'enfant est collé à la Mère et l'Amoureux suspendu au visage aimé »¹⁴.

Cependant, c'est dans le versant poétique de son œuvre que Pacheco recourt le plus fréquemment à un processus particulièrement remarquable d'écriture-lecture, où il prend comme point de départ des textes déjà existants et en propose un « poème-lecture ». La voix poétique s'y présente alors comme un lecteur plutôt que comme un scribeur. C'est le cas dans « De sobremesa, a solas, leo a Vallejo »¹⁵ où Pacheco cherche dans sa lecture du poète péruvien une voix amie, à laquelle il peut s'associer pour dire les petits riens, l'infime, les instants qui composent la « continua erosión del mundo ». Dans d'autres cas, le « je poétique » s'efface et fait dialoguer deux textes, coïncider deux époques.

Dans le texte, maintes fois réécrits, « Lectura de los “Cantares mexicanos” », par exemple, se juxtaposent la reprise de fragments de chants nahuatl dénonçant la violence de l'invasion espagnole de México-Tenochtitlan en août 1521, fragments puisés dans la traduction qu'en donnèrent Miguel Ángel Garibay et Miguel León Portilla dans *Visión de los vencidos* en 1950, et les témoignages – empruntés à l'ouvrage d'Elena Poniatowska *La noche de Tlatelolco* (1971) – des survivants de la répression sanglante qui eut lieu sur la Place des Trois Cultures, dans le quartier de Tlatelolco de la ville de Mexico, peu avant l'ouverture des Jeux Olympiques de 1968. Les textes anonymes des « vaincus » de la Conquête entrent en résonance avec les témoignages des étudiants, des militants ou des simples habitants présents à Tlatelolco il y a maintenant près de cin-

¹⁴ Roland Barthes, « Sur la lecture », *op. cit.*, p. 932.

¹⁵ José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano*, México, FCE, 2000, p. 158.

quante ans. En reprenant dans ses poèmes les textes et les voix d'autrui, Pacheco fait naître un dialogue à travers l'espace et le temps, et donne à ces fragments de discours une valeur esthétique.

Dans une toute autre démarche, sa « Lectura de la Antología Griega » lui permet de donner à lire ses versions de vingt et une épigrammes d'auteurs grecs, dont Archiloque, Sapho, Anacréon, Platon et Callimaque. Ces traductions libres, qu'il nomme des « approximations », lui offrent la possibilité de « créer des poèmes à partir d'autres poèmes » : là encore, on retrouve la lecture à l'origine de l'écriture. Parmi ces poèmes-lectures, un texte nous semble particulièrement intéressant à commenter. Il s'agit de « El Padre Las Casas lee a Isaías, XIII » où la lecture par un personnage historique d'un intertexte biblique entraînera une re-sémantisation multiple de l'extrait cité.

El padre Las Casas lee a Isaías, XIII

*Estruendo de multitud en los montes,
como de mucho pueblo.*

*Y traen los instrumentos de su furor
para borrar del suelo a los opresores.*

*Y los castigarán por su iniquidad
y harán que cese la arrogancia de los
soberbios.*

*Y nadie se ocupará de la plata
ni seguirá codiciando el oro .*

[...]

4 Estruendo de multitud en los montes, como de mucho pueblo; estruendo de ruido de reinos, de naciones reunidas; Jehová de los ejércitos pasa revista a las tropas para la batalla.

5 Vienen de lejana tierra, de lo postrero de los cielos, Jehová y los instrumentos de su ira, para destruir toda la tierra.

[...]

9 He aquí el día de Jehová viene, terrible, y de indignación y ardor de ira, para convertir la tierra en soledad, y raer de ella a sus pecadores.

[...]

11 Y castigaré al mundo por su maldad, y a los impíos por su iniquidad; y haré que cese la arrogancia de los soberbios, y abatiré la altivez de los fuertes.

[...]

17 He aquí que yo despierto contra ellos a los medos, que no se ocuparán de la plata, ni codiciarán oro.

[...]

Le titre nous annonce une situation de lecture : le dominicain Bartolomé de Las Casas (1474-1566), sensibilisé à la cause des populations indigènes lors de la conquête et la colonisation des Antilles, y fait une lecture de la Prophétie d'Isaïe sur la chute de Babylone. Le poème ne s'attache pas à décrire cette situation : il nous met directement face au texte « lu » : un texte fragmentaire et sélectif, nouvelle forme de centon puisque chacun des vers qui composent la lecture de Las Casas – le poème que nous avons sous les yeux – renvoie à un extrait presque littéral d'un fragment de la prophétie d'Isaïe¹⁶.

Quantitativement, la transformation du texte original est drastique : seules quelques bribes sont conservées lors de la « lecture » qu'en fait Las Casas. La « lecture » du dominicain ne semble retenir de la prophétie que les éléments susceptibles d'entrer en correspondance avec les préoccupations de Las Casas dans le contexte de la Hispaniola au début du xvi^e siècle : le grondement des hommes prêts à combattre, armés de leur colère, décidés à anéantir l'ennemi ; la punition à venir pour tous ceux qui ont fait le mal par convoitise d'or et d'argent. En revanche, les fragments empruntés à l'intertexte biblique sont, pour la plupart, des reprises littérales et les transformations, minimales, servent surtout l'insertion dans un nouveau contexte d'énonciation, où disparaît la première personne du singulier. Les mêmes temps verbaux sont utilisés : le présent d'abord, pour décrire les tensions qui sourdent et le climat de révolte, le futur ensuite, pour annoncer et présenter comme inéluctable le châtement contre les mauvais. Par ailleurs, la « lecture » de Las Casas est linéaire et l'ordre original des versets est respecté.

Certaines suppressions, certaines nouvelles associations, font cependant grandement varier le sens du texte biblique : alors que la prophétie d'Isaïe décrit la colère de Jehova et lui cède la parole lors de sa commination, toutes les mentions à Jehova sont supprimées : la « lecture » engage l'homme, l'histoire, mais exclut le divin. La violence est maintenue dans la radicalité du propos mais pas dans la description des châtements contre l'ennemi. Enfin, l'objet de la colère est modifié : le mal qui est dénoncé n'est plus causé par les impies ou les pécheurs, mais par les *opresores*, l'un des seuls mots qui n'est pas emprunté au texte biblique et qui, à notre sens, introduit une légère et subtile anachronie pour nous inviter à lire le poème depuis la

¹⁶ Transcrite en face du poème dans sa version de la bible de Reina-Valera de 1960.

perspective de Las Casas et, simultanément, depuis un contexte contemporain. En mettant en poème la circulation des textes, José Emilio Pacheco nous incite à voir la lecture comme une forme première de réécriture.

La réécriture comme mise en texte de la théorie de la lecture

Chez Pacheco, la « mort de l'auteur » est remplacée – par le biais de la réécriture allographe – par son inéluctable dissolution : dans le prologue à son recueil de nouvelles *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, Pacheco introduit ainsi ses premiers textes :

Hasta donde sé “La sangre de Medusa” y “La noche del inmortal” son los primeros cuentos mexicanos que ostentan el influjo descarado de Borges. En una época en que se perseguían como crímenes las “influencias” y lo “libresco”, mucho antes de que se formulara el concepto de intertextualidad, estos relatos se atrevieron a tomar como punto de partida textos ajenos y a creer que lo leído es tan nuestro como lo vivido.¹⁷

Dans ce prologue qui accompagne la seconde édition (revue, corrigée et augmentée) de *La sangre de Medusa*, Pacheco revendique l'influence de certains auteurs (en admettant qu'elle est, en ce qui concerne Borges, quelque peu effrontée), expose les lectures qui l'ont guidé lors de l'écriture initiale, complète son inventaire avec les ouvrages lus au moment de la réécriture du recueil et, enfin, expose les procédés initiaux de pseudonymat utilisé lors des premières publications des textes ici compilés. En multipliant les sources littéraires précédant la création et la re-création de ces textes, il se présente comme un scripteur parmi une multitude d'autres : c'est la dimension collective du travail littéraire – par le biais de la lecture et de l'imitation des autres – qui prédomine ici. Tout porte à croire, du moins en ce qui concerne les récits de jeunesse, que l'écriture de Pacheco ne trouve pas son origine dans des arguments sortis de son imagination mais dans les pages déjà écrites par ses prédécesseurs.

Dans son œuvre poétique, il met en place diverses stratégies pour brouiller la relation d'appartenance entre un texte et son auteur. La multiplication des sources et des citations allographes, surtout, mais aussi le recours aux hétéronymes et aux citations apocryphes contribuent sans

¹⁷ José Emilio Pacheco, *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México, Era, 1990, p. 10.

nul doute à cette volonté d'anonymat : l'« autorité » (*autoría*) du poète se trouvant submergée au milieu de l'océan des œuvres et des noms des autres auteurs. Le brouillage de la figure de l'auteur semble atteindre son point culminant lorsque Pacheco fait écrire à son hétéronyme poétique Julián Hernández (dont il avait, dans un recueil antérieur, dressé un vif portrait bio-bibliographique¹⁸) ce vers : « La poesía no es de nadie. Se hace entre todos »¹⁹ qui n'est autre que la reprise de l'injonction de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous. Non par un. »

Pacheco défend l'idéal d'une littérature anonyme et provisoire. Idéal qu'il réaffirme en 2001 dans un article publié dans *Letras Libres* où il met en évidence le rôle du lecteur dans le processus de création littéraire :

Un libro es un objeto más entre las cosas del mundo hasta que llega el lector y la poesía que yace bajo las palabras vuelve a ser parte de la vida. Importa el poema, no quien lo escribió y da lo mismo que sea un poeta mayor o menor. Si sobrevive —porque el tiempo humilla o enriquece a los versos—, tarde o temprano se volverá anónimo.²⁰

Pacheco ne se contente pas de défendre cette conception de la littérature dans ses articles ou prologues : certains poèmes présentant une nette dimension programmatique sont également le lieu d'une défense de l'anonymat. Le poème « Carta a George B. Moore en defensa del anonimato » en est l'exemple le plus éloquent : sollicité par un critique états-unien qui lui envoie une longue liste de questions, Pacheco répond par une lettre publique en vers, dont nous ne citons ici que quelques extraits :

No sé por qué escribimos, querido George.
Y a veces me pregunto por qué más tarde
publicamos lo escrito. Es decir, lanzamos
una botella al mar, harto y repleto
de basura y botellas con mensajes.
Nunca sabremos
a quién ni adónde la llevarán las mareas.
Lo más probable es que sucumba a la tempestad y el
abismo [...]

¹⁸ Notice bio-bibliographique du fictif Julián Hernández que nous avons été étonnée de voir reproduite dans l'ouvrage dirigé par Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos* (t. IV, México, UNAM, 1997, s. v. Hernández, Julián).

¹⁹ José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano*, México, FCE, 1980, p. 346.

²⁰ José Emilio Pacheco, « Reloj de arena : Borges de noche », *Letras Libres*, n°28, 2001, p. 26.

Escribo y eso es todo. Escribo: doy la mitad del poema.
Poesía no es signos negros en la página blanca.
Llamo poesía a ese lugar del encuentro
con la experiencia ajena. El lector, la lectora
harán o no el poema que tan sólo he esbozado. [...]

Extraño mundo el nuestro: cada día
le interesan cada vez más los poetas;
la poesía cada vez menos.
El poeta dejó de ser la voz de la tribu,
aquél que habla por quienes no hablan.
Se ha vuelto nada más otro *entertainer*. [...]

Dans la dernière strophe, il s'adresse directement à son destinataire, George B. Moore, qui incarne ici la figure du lecteur :

Acaso leyó usted que Juan Ramón Jiménez
pensó hace mucho tiempo en editar una revista.
Iba a llamarse "Anonimato".
Publicaría no firmas sino poemas;
se haría con poemas, no con poetas.
Y yo quisiera como el maestro español
que la poesía fuese anónima ya que es colectiva
(a eso tienden mis versos y mis versiones).
Posiblemente usted me dará la razón.
Usted que me ha leído y no me conoce.
No nos veremos nunca pero somos amigos.
Si le gustaron mis versos
qué más da que sean míos / de otros / de nadie.
En realidad los poemas que leyó son de usted:
Usted, su autor, que los inventa al leerlos²¹.

En plus de critiquer ouvertement la tendance actuelle qui médiatise le poète et laisse dans l'oubli la poésie, Pacheco, là aussi, convoque d'autres auteurs (il reprend Juan Ramón Jiménez et Fernando Pessoa), et d'autres textes. L'image de la bouteille à la mer, symbolisant le lien hasardeux entre l'auteur et le lecteur, renvoie à Alfred de Vigny d'abord, mais aussi à Mandelstam, repris par Celan, comme l'a montré Annie Epelboin²². Pacheco, dans cette lettre-poème, finit par ériger le lecteur en co-créateur

²¹ José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano*, *op. cit.*, p. 302.

²² Annie Epelboin « La communauté poétique : Mandelstam et la bouteille à la mer », *Études littéraires*, vol. 41, n°2, 2010, pp. 19-31.

du poème : pour que surgisse la poésie il est nécessaire qu'un autre prenne le relais et actualise en les faisant siens les vers qui ont été donnés²³.

Le langage est un bien commun, et aucun mot n'apparaît véritablement comme vierge (il sera toujours chargé des significations conférées par ses emplois antérieurs) ; cependant, pour qu'il y ait réécriture, il faut que l'on puisse établir de manière objective un lien d'identité entre le syntagme à l'origine de la réécriture et le syntagme réécrit. Les opérations de réécritures, dans toute leur diversité formelle et fonctionnelle (citation, hommage, pastiche, centon, suite, imitation, etc.) sont avant toute chose le retour du scripteur vers un déjà-lu, qu'il expose comme tel dans le texte en train de s'écrire, et qu'il invite le lecteur à re-connaître. Dans le cas de la réécriture pachéquienne, même si la compétence du lecteur est engagée, le fait que la réécriture soit, dans la grande majorité des cas, montrée (par différentes marques et indices) et revendiquée (par un discours métapoétique), rend possible un repérage clair des occurrences de la réécriture et facilite ainsi son analyse²⁴.

Signes conventionnels de la réécriture, les indices typographiques constituent les marques visibles du fragment réécrit et permettent de l'assimiler à une unité de discours rapporté. « Le changement typographique, – nous dit Antoine Compagnon –, par son évidente indexation matérielle dans la substance de l'expression graphique, ne peut échapper au lecteur, et une de ses fonctions les plus courantes est bien, en effet, de formaliser une citation »²⁵. Le critique présente d'ailleurs la citation comme une ré-énonciation qui s'effectue simultanément à la renonciation à un « droit d'auteur »²⁶.

²³ Dans un autre poème, intitulé « Para ti », Pacheco reprend l'image de la bouteille à la mer, la complète avec celle du vol du vampire, empruntée à Michel Tournier. Celui-ci dans son recueil d'essais *Le vol du vampire. Notes de lectures* affirmait en effet : « Un livre n'a pas un auteur, mais un nombre indéfini d'auteurs. Car à celui qui l'a écrit s'ajoutent de plein droit dans l'acte créateur, l'ensemble de ceux qui l'ont lu, le lisent, ou le liront. Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement. » (Michel Tournier, *Le vol du vampire. Notes de lectures*, Paris, Mercure de France, 1981, p. 10.)

²⁴ Bien sûr, le travail de l'investigateur sera compliqué par les cas-limites de réécriture (comme peuvent l'être la réécriture qui ne laisse pas de trace, ou la réécriture involontaire...).

²⁵ Anne-Claire Gignoux, *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003, p. 28.

²⁶ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éd. du Seuil, 1979, p. 40.

Citons, par exemple, le bref poème « Escolio a Jorge Manrique » :

La *mar no es el morir*
sino la eterna
circulación de las transformaciones.²⁷

qui propose une nouvelle vision poétique et « amende », en quelque sorte, les fameux vers de las « Coplas por la muerte de su padre » : « Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir ». Les vers d'origine sont transformés : la citation est ici dé-littéralisante (puisqu'elle déconstruit la lettre de l'original), et dé-conceptualisante (puisqu'elle prend le contre-pied du contenu conceptuel initial) : que reste-t-il du texte et de l'idée qu'il portait ? Peut-être qu'il n'en reste que sa fonction phatique : la citation « donne rendez-vous, elle invite à la lecture, elle sollicite, elle provoque, elle aguiche comme un clin d'œil »²⁸. Il s'agirait, par le biais de cette « trace » de Manrique que l'on trouve dans Pacheco, d'ouvrir ou de ré-ouvrir l'échange entre le lecteur, les scripteurs et le fragment cité.

José Emilio Pacheco, toujours, cherche à faire du texte un objet qui transcende son auteur : d'abord parce qu'il est toujours, de façon plus ou moins consciente, plus ou moins revendiquée, le résultat d'un travail collectif et qu'il se fonde sur un langage commun à tous, ensuite parce que le texte survit à l'auteur (même si « tôt ou tard », il n'en restera que quelques lignes), enfin parce que si l'écrivain est responsable de ce qu'il écrit, il ne participe qu'à moitié à sa réalisation, à son actualisation, et qu'il a besoin du lecteur pour que le texte soit dans le monde, puisque, comme l'affirmait Michel Tournier : « Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement ». Pour reprendre et détourner l'expression de Bakhtine, ce n'est que par l'entremise du lecteur que le texte « aura sa fête de renaissance ». Malgré sa disparition prévisible, le texte écrit reste comme une « trace », un signe potentiel qui reprend sens (transitoirement) à chaque fois qu'il est lu.

²⁷ José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano*, *op. cit.*, p. 82.

²⁸ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 23.

« Ne faites pas cela,
ma chère ! »

Le lecteur-coauteur dans la fiction de Machado de Assis

Roberto Doring Pinho da Silva*

Résumé

L'article porte sur le caractère autoconscient du récit de Machado de Assis. Le point de départ théorique est le concept de *roman autoconscient* proposé par le critique nord-américain Robert Alter. En appliquant ce concept à la fiction de Machado, nous suggérons que, en attirant l'attention du lecteur, à chaque instant, sur la matérialité de l'acte de la lecture, l'écrivain lui expose les entrailles du jeu littéraire et, par extension, l'invite à agir en tant que coauteur de ses œuvres. L'histoire de la réception critique de *Dom Casmurro* est emblématique de ce qui serait la dépendance d'un certain Machado à l'égard des lecteurs-coauteurs. Nous essayons de montrer que l'option du récit autoconscient chez Machado entraîne des implications directes pour l'activité de la lecture.

Mots-clés : Machado de Assis, littérature brésilienne, récit autoconscient

* Roberto Doring Pinho da Silva est doctorant au CREPAL (Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3), où il prépare une thèse sur la poésie de Manuel Bandeira, sous la direction de Mme. Cláudia Poncioni. Il a rejoint le service diplomatique brésilien en 1999, après avoir conclu sa formation en Droit à l'Université de l'État de Rio de Janeiro.

Resumo

O artigo trata do caráter autoconsciente da narrativa de Machado de Assis. O ponto de partida teórico é o conceito de *romance autoconsciente* proposto pelo crítico norte-americano Robert Alter. Ao aplicar o conceito à ficção de Machado, sugerimos que, ao chamar a atenção do leitor, a cada instante, para a materialidade do ato da leitura, o escritor lhe expõe as entranhas do jogo literário e, por extensão, o convida a agir como coautor de suas obras. A história da recepção crítica de *Dom Casmurro* é emblemática do que seria a dependência, de um certo Machado, de leitores-coautores. Procuramos mostrar que a opção pela narrativa autoconsciente, em Machado, tem implicações diretas para a atividade da leitura.

Palavras-chave: Machado de Assis, literatura brasileira, narrativa autoconsciente

Dans un bref article sur l'œuvre de Jorge Luis Borges¹, Emir Rodríguez Monegal affirme que l'auteur argentin appartient à cette famille d'auteurs – Petronio, Rabelais, Cervantes, Sterne... – qui produisent deux textes en même temps : l'un, *transparent*, qui fait le lecteur oublier qu'il pratique une opération complexe appelée « lecture » ; l'autre, *opaque*, qui, en réfléchissant sur lui-même, rend le lecteur conscient de cette opération. Ce dernier, le texte opaque, exige du lecteur, selon Monegal, une posture active à l'égard de l'œuvre, une posture de collaboration avec l'auteur – phénomène qui a la faculté de potentialiser la jouissance du texte littéraire.

Dans ce travail, nous nous proposons de montrer que Machado de Assis fait partie de cette famille-là. En suite, nous essayons d'examiner certaines des conséquences, sur le plan de la lecture, de la récurrence du texte opaque dans le récit machadien.

Il faut aussitôt souligner que le manque de temps – ce « ministre de la mort », tel l'appelle Brás Cubas – limite le *corpus* fictionnel ici analysé. Ainsi, les références aux (et les citations des) textes de Machado

¹ Emir Rodríguez Monegal, « Introducción », in *Jorge Luis Borges : Ficcionario – una antología de sus textos*, Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

s'en tiennent à *Mémoires posthumes de Brás Cubas* et *Dom Casmurro*. Ce choix, qui se justifie par l'importance reconnue de ces œuvres dans l'ensemble de la production de l'écrivain, ne signifie pas que les observations qui en découlent soient inapplicables à d'autres romans ou à des comptes machadiens.

Tout d'abord, prenons le concept de « roman autoconscient » proposé par le critique nord-américain Robert Alter. Dans son instigateur *Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre*,² Alter défend, en somme, que le roman autoconscient est celui qui systématiquement « dénonce » son statut fictionnel. C'est celui qui attire l'attention du lecteur, à chaque instant, sur le fait que lui, lecteur, il *lit*. Exactement comme dans le texte opaque dont parle Monegal.

Même les lecteurs les moins attentifs de Machado auront déjà remarqué que, surtout dans ses « romans de maturité », l'auteur a souvent recours à cette technique d'écriture. Dans ces romans, plusieurs stratégies typiques du style autoconscient sont récurrentes. Sans aucune prétention de les épuiser, nous allons en parcourir quelques-unes.

Une stratégie fréquente ce sont les apostrophes dirigées avec insistance au lecteur. Dans l'extrait « Lecteur, il y eut là un geste que je ne décris pas parce que je l'ai entièrement oublié, mais il fut beau et tragique, crois-moi » (p. 305)³, issu du chapitre CXXXVI de *Dom Casmurro*, le narrateur – ce qui est si habituel chez Machado – « dialogue »⁴ avec nous, les lecteurs. Il met ainsi en évidence le fait que nous *lisons*. Il nous empêche « d'embarquer » dans l'illusion romanesque. Il nous prive de la « suspension de l'incrédulité » dont parle Coleridge, une attitude

² Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.

³ Toutes les citations de *Dom Casmurro* seront extraites de : *Dom Casmurro et les yeux de ressac*, Paris, Éditions Métailié, 2015 (traduction de Anne-Marie Quint). Le numéro de la page correspondante viendra entre parenthèses, juste après la citation, dans le corps du texte.

⁴ La nature de ce « dialogue » est polémique. Sergio Paulo Rouanet, dans son essai « Contribuição, salvo engano, para uma dialética da volubilidade », publié dans *Mal-estar na modernidade*, le considère *tyranique*, puisqu'il s'agirait, en réalité, d'un monologue du narrateur dans lequel le lecteur n'a la moindre possibilité de réaction. Marta de Senna, dans son essai « Sterne e Machado, o pacto com o leitor », publié dans *O olhar oblíquo do Bruxo*, lorsqu'elle concentre son analyse sur le besoin du lecteur de coopérer avec l'auteur pour comprendre où il veut en arriver, considère que le dialogue se vérifie *effectivement* et qu'il serait donc *légitime*.

fondamentale dans la tradition du roman réaliste-naturaliste.

Le même phénomène se passe dans cet autre extrait :

Ma lectrice, qui est mon amie et qui a ouvert ce livre dans l'intention de se délasser de la cavatine d'hier pour se préparer à la valse d'aujourd'hui, veut le fermer bien vite en voyant que nous frôlons un abîme. Ne faites pas cela, ma chère ; je change de cap (p. 278).

Ces quelques mots composent le chapitre CXIX de *Dom Casmurro*, « Ne faites pas cela, ma chère ! ». Le discours y est particulièrement chargé d'autoconscience. Au delà de l'apostrophe adressée au lecteur, nous retrouvons au moins deux autres stratégies fréquentes chez les narrateurs opaques.

Attardons-nous sur la première d'entre elles. Lorsqu'il demande à sa « lectrice » de poursuivre la lecture, qu'il lui rappelle qu'elle *a ouvert* le livre qu'elle a sous les yeux et qu'il lui demande de ne pas le *fermer*, le narrateur fait éclater au grand jour la circonstance que nous avons entre les mains un *objet* appelé « livre ». Et, lorsque l'auteur – à travers le discours de son narrateur – souligne la concrétude physique du texte, il nous suggère de lire celui-ci avec réserve, avec l'éloignement de quelqu'un qui sait avoir devant soi une fraude appelée « roman »⁵. C'est la stratégie narrative qui consiste à mettre l'accent sur le caractère matériel de l'œuvre littéraire.

Poussant cette stratégie à la limite, Machado, dans d'autres moments de sa fiction, et comme le font d'autres romanciers autoconscients – Sterne en est un maître –, arrive même à utiliser des ressources typographiques. En ce sens, le chapitre LV de *Mémoires posthumes de Brás Cubas*, « Le vieux dialogue d'Adam et Ève », va de soi. Le lecteur qui ne s'en souvient pas peut avoir recours à ses *Mémoires posthumes* – il verra de quoi il s'agit.

La deuxième stratégie narrative que l'on souhaite faire remarquer dans le court chapitre « Ne faites pas cela, ma chère ! » consiste à développer chez le narrateur l'habitude de discuter du processus narratif en soi – de faire usage du métalangage. Quand il concocte ouvertement les chemins

⁵ Sur le roman comme « fraude », Robert Alter, dans son *Partial Magic...*, cite l'extrait suivant d'un livre (« finely intelligent », d'après lui) de Mia I Gerhardt, intitulé *Don Quijote : la vie et les livres* (Amsterdam, Hollandsche Uita. Mig., 1953) : « [L'historien maure de *Don Quichotte*, narrateur qui collabore clairement pour imprimer un caractère autoconscient au roman, est le principal instrument dont se sert Cervantes pour créer entre l'écrivain et le narrateur perspicace] a delectable complicity over this subtle *fraud* [mon italique] which is the novel ». Robert Alter, *op. cit.*, p. 21.

possibles que peut prendre le roman, le narrateur attire à nouveau l'attention du lecteur sur la condition d'artifice de son texte. Une fois qu'il aura « frôlé un abîme », le narrateur peut « changer de cap », car, après tout, c'est lui qui *invente* ce qui est lu. L'opacité du texte est ainsi renforcée.

On observe que la tactique consistant à exposer au destinataire de l'œuvre les règles de l'élaboration littéraire se rapproche beaucoup de ce que Robert Alter considère l'une des caractéristiques les plus importantes du roman autoconscient : l'assimilation d'une certaine dose de *critique littéraire*. Car ne serait-ce de la (l'auto-)critique littéraire ce que font ces narrateurs de Machado de Assis qui évaluent constamment leurs méthodes et options discursives ? C'est carrément dans cette direction que pointe le prologue de *Mémoires posthumes de Brás Cubas*, dont on ne cite qu'un bref extrait, choisi quasi au hasard : « C'est qu'il s'agit ici, en vérité, d'une œuvre diffuse, composée par moi, Brás Cubas, suivant la manière libre d'un Sterne ou d'un Xavier de Maistre, mais à laquelle j'ai peut-être donné parfois quelque teinte chagrine de pessimisme. (p. 11) »⁶

L'emphase donnée au monde des livres dans le discours du narrateur apparaît aussi comme une stratégie du métarécit de Machado de Assis (ainsi que chez d'autres romanciers de sa lignée). On est frappé par le grand nombre de citations et allusions littéraires chez Machado – qui décidément *n'ignore pas* la longue tradition culturelle dont il fait partie. Au contraire, il prend en compte ce qui a déjà été écrit, et le fait en sorte que des auteurs et des livres du passé contribuent pour élargir le sens (les sens) de ses textes.⁷ Et, une fois que le narrateur et d'autres personnages vivent plongés dans l'univers des livres, comment le lecteur peut-il oublier qu'il est aussi attaché à la lecture d'un...livre ? À certains niveaux, on obtient même un effet de mise en abîme.

L'ancrage littéraire marque d'ailleurs l'*action* elle-même d'importants personnages de Machado. *Mémoires posthumes de Brás Cubas* et *Dom Casmurro* sont tous les deux des livres manifestement écrits par leurs narrateurs en première personne : Brás décide, après son propre décès, d'écrire

⁶ Toutes les citations de *Mémoires posthumes de Brás Cubas* seront extraites de : *Mémoires posthumes de Brás Cubas*, Paris, Éditions Métailié, 2015 (traduction de R. Chadebec de Lavalade). Le numéro de la page correspondante viendra entre parenthèses, juste après la citation, dans le corps du texte.

⁷ Pour une étude approfondie de la question, voir : Silvano Santiago, « Toda a memória do mundo », *Revista Tempo Brasileiro*, n° 133/134, Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, 1998.

ses mémoires ; Bento Santiago décide, déjà âgé, d'écrire un témoignage dans lequel il affirme prétendre « relier les deux extrémités de [s]a vie ». L'un et l'autre – tel le Conseiller Aires, plus tard – sont des *narrateurs-écrivains*. Ce sont des personnages qui explicitement disent prendre la plume pour construire leur récit. Écrire est l'action par excellence à laquelle ils se consacrent, en démontrant la forme structurelle par laquelle le monde des livres est présent dans les romans dont ils sont les protagonistes.

Le choix esthétique du récit autoconscient – du texte opaque – acquiert un sens propre dans le cadre de la trajectoire du roman en tant que genre. Ce qui nous mène vers une brève digression historique.

Robert Alter observe que la *communication littéraire* a évolué dans le sens de discréditer la valeur de la parole écrite. La littérature est née orale, et nous savons que les bardes récitaient leurs vers à de petits groupes d'auditeurs avec lesquels ils partageaient une immémoriale sagesse. Au tout début de la tradition écrite, le mot – peut-être car il n'était accessible, dans des manuscrits, qu'à une petite élite alphabétisée – a continué à jouir de son ancienne condition magique, voire sacrée. Avec l'invention de l'imprimerie par Gutenberg, et toute l'avancée technique qui l'a suivie, pourtant, la parole écrite, « moulée » et mise à la portée d'un nombre beaucoup plus important d'individus, s'est usée de plus en plus. Elle n'a retenu de son passé que des traces de cette force quasi surnaturelle capable d'attribuer un *statut* de vérité à ce qui est écrit *par le simple fait d'être écrit*⁸.

Le roman est le seul genre littéraire qui naît après la parution de la l'imprimerie, dans un environnement de crise d'autorité de la parole écrite. Dans ces conditions, le développement structurel et thématique du genre, s'il ne peut pas être lié strictement à l'invention de Gutenberg, ne peut pas non plus en être dissocié – si cette simplification de coupure marxiste nous est permise.

Dans le panorama de la consolidation du roman, comme conséquence du scepticisme envers la parole écrite qui marquait la culture de l'imprimerie encore naissante, on a remarqué que la simple reconnaissance du *statut* fictionnel de la littérature pourrait être la clef pour une tradition rénovée – tradition dans laquelle la *conscience de la fiction* ser-

⁸ Cf. Robert Alter, *op. cit.*, pp. 1-2.

virait comme matière première pour la création de fictions. Comme dit toujours Robert Alter, c'est ainsi, avec *Don Quichotte*, qu'a surgi, auto-conscient, le *roman* tel que nous le concevons aujourd'hui.⁹

Derrière la genèse du roman se trouve sans doute, encore selon Alter, une crise de confiance chrétienne et humaniste dans le pouvoir du langage et de la tradition littéraire pour esquisser la gloire de la nature divine. C'est comme si, ternie la lumière de vérité qui se détachait de la littérature – de la poésie de Milton... –, le romancier, sans plus croire à la possibilité de représentation verbale de la réalité, construisait des fictions qui, en se dénonçant en tant que telles, exposent la fragilité de la capacité mimétique de la littérature.

Il est certain que la discussion de l'ontologie du roman est plus complexe que cela. La littérature est le terrain privilégié de l'ambiguïté et du paradoxe. Même les romans autoconscients pourront œuvrer une forme quelconque de *mimesis* en même temps qu'ils testent les limites de la *mimesis*. *Mémoires posthumes de Brás Cubas* constitue un exemple éloquent de cette possibilité. Mais là, il s'agit d'une autre discussion.

Achevée la digression historique, il nous intéresse de comprendre que la bonne exégèse des romans autoconscients ne peut pas se passer de tenir en compte leur caractère... autoconscient.

Chez Machado de Assis, cet aspect est central. Dans l'élaboration de ses textes, au lieu d'essayer de coopter le lecteur pour un monde autonome d'illusions, Machado choisit de créer des narrateurs qui révèlent, sans aucune cérémonie, le squelette de l'œuvre littéraire. Or, alors qu'il expose les règles du jeu littéraire, l'auteur veut des partenaires avec qui interagir. Il est à la recherche de lecteurs non simplement passifs, capables uniquement de voir son *texte transparent*. Il est plutôt à la recherche de lecteurs disposés, en pénétrant dans son *texte opaque*, à devenir, dans un certain sens, coauteurs de ses œuvres.

À ce point, il est déjà évident, mais il n'est peut-être pas trop de l'explicitier, que le narrateur auquel nous nous référons ne peut pas être

⁹ Cf. *Ibid.*, p. 3. Dans cette même page, Robert Alter explique encore que les romanciers n'ont absolument pas été les premiers écrivains à reconnaître clairement la condition fictionnelle des fictions, mais ce sont eux qui ont été les premiers à en faire la charpente de nouvelles fictions.

confondu avec l'auteur empirique, ou bien nous perdriions le meilleur du roman machadien. Le narrateur est une voix interne à l'œuvre, entité fictionnelle dans le discours de laquelle l'auteur empirique introduit des pistes qui, bien déchiffrées, mènent le lecteur rusé à des conclusions surprenantes sur le personnage titulaire du récit et sur l'ensemble de l'œuvre dans laquelle il s'insère.

En analysant la manière dont Machado de Assis (et aussi Laurence Sterne) dépendent de ce lecteur rusé, la chercheuse brésilienne Marta de Senna parle d'un « pacte » que ces auteurs établissent avec le lecteur – ainsi que d'autres romanciers anglais du XVIII^{ème} siècle, tels Defoe, Richardson et Fielding. Senna met en lumière le concept de « lecteur-modèle » que – elle le rappelle – Umberto Eco a créé comme contrepartie à celui d'« auteur-modèle ». La chercheuse le résume :

Celui-ci, l'auteur-modèle, à la différence de l'auteur empirique et du narrateur, c'est la voix narrative, ou l'ensemble de stratégies textuelles qui fabrique ingénieusement un lecteur capable de coopérer pour la pleine mise à jour (?) de ce qu'il lit. Ce n'est pas seulement une question de *prévoir* un lecteur, de *s'attendre* à ce qu'il existe, mais de faire bouger le texte dans le sens de construire ce lecteur.¹⁰

La démonstration définitive du potentiel littéraire compris dans les textes opaques de Machado de Assis se trouve peut-être dans l'examen de la réception critique de *Dom Casmurro*, livre publié en 1900 (*sans* être sorti avant en feuilleton, contrairement à ce que faisaient d'habitude les écrivains de l'époque, comme Machado lui-même).

La réception de *Dom Casmurro* est marquée par une énigme littéraire que les critiques ont mis soixante-dix ans à dévoiler. Les premiers lecteurs du roman, ne tenant pas en compte que derrière le narrateur en première personne se trouvait un véritable sorcier dénommé Machado de Assis, se sont laissé emporter par la figure du charmeur Bento Santiago – qui se présente comme un *gentleman*, un homme cultivé et jaloux de sa *privacy*. Ainsi, ils sont tombés dans le piège préparé par l'auteur : ils se sont laissé convaincre, sans place pour le doute, de la thèse défendue par le narrateur, impitoyable acte d'accusation contre Capitu, qui reste sans défense, car réduite au silence.

Dans les premières décennies du XX^{ème} siècle, même des critiques

¹⁰ Marta de Senna, « Sterne e Machado: o pacto com o leitor », in *O olhar oblíquo do Bruxo : ensaios em torno de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, p. 35.

connus par leur acuité n'ont pas mis en question la rhétorique de *Dom Casmurro*. Alfredo Pujol, dans une des sept conférences qu'il a prononcées sur Machado de Assis en 1917, a soutenu :

Passons maintenant à *Dom Casmurro*. C'est un livre cruel. Bento Santiago, une âme candide et bonne, soumise et confiante, faite pour le sacrifice et pour la tendresse, aime depuis l'enfance sa voisine, la délicieuse Capitulina – Capitu, comme on l'appelait en famille. Capitu est une des plus belles et fortes créations de Machado de Assis. Elle porte la tromperie et la perfidie dans des yeux pleins de séduction et grâce. Dissimulée par nature, le dessein est chez elle, pour ainsi dire, instinctif voire inconscient. Bento Santiago, dont la mère souhaitait qu'il fût prêtre, réussit à échapper au destin qu'on lui avait préparé, obtient le diplôme de droit et se marie avec sa camarade d'enfance. Capitu le trompe avec son meilleur ami, son compagnon au séminaire Escobar, et Bento Santiago apprend que l'enfant présumé du couple n'est pas à lui. La trahison de sa femme le rend sceptique et presque méchant. Les voisins l'ont surnommé Dom Casmurro, en raison de ses habitudes recluses et réservées, depuis qu'il a perdu la joie de vivre...¹¹

Nous observons que Pujol – et il n'en a pas été le seul – a adhéré inconditionnellement au point de vue du narrateur.

Comme il est largement connu aujourd'hui, ce ne fut qu'en 1960 qu'une universitaire nord-américaine, Helen Caldwell, a dépassé la barrière du texte *transparent* du roman. Il a été nécessaire six décennies pour qu'une lectrice – étrangère – se rende compte du fait que, chez *Dom Casmurro*, l'auteur (Machado de Assis) fait que son narrateur (Bento Santiago) laisse échapper un ensemble de pistes dont le déchiffrement permet au lecteur de conclure que, si le livre qu'il a sous les yeux est « cruel », comme l'avait proclamé Pujol, cela ne se doit pas aux raisons énoncées par celui-ci. Cela est plutôt dû au fait qu'on est devant une œuvre dans laquelle un être profondément jaloux, pris par la conviction qu'il a été trahi par sa femme, se donne au travail d'écrire un livre avec le but de l'accuser sans lui donner aucun droit de réponse.

¹¹ Alfredo Pujol, *Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1934, pp. 238-9.

Dans une thèse sur *Dom Casmurro*¹², Caldwell localise la pointe du fil de la laine littéraire de cette œuvre machadienne dans les références faites au long du roman à la pièce *Othello*, de Shakespeare. D'où le titre de son travail, *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Lorsqu'elle tire le fil – mais pas jusqu'au bout, comme on verra plus tard – de cette laine enchantée, Caldwell s'éveille pour un autre *Dom Casmurro*. Elle comprend que le narrateur conquiert la sympathie (et la confiance) du lecteur pour ensuite, une fois qu'il l'a sous son emprise, décrier librement Capitu – alors qu'en « réalité » l'épouse *peut* être aussi innocente que Desdémone. Elle comprend que dans l'ouvrage de Machado, contrairement à celui de Shakespeare, c'est Dom Casmurro lui-même qui plante en soi le germe de la jalousie, rassemblant Othello et Iago dans le même personnage : Bento Santiago – *Saint-Iago*...

Au sujet de la contribution de la critique nord-américaine à la lecture de *Dom Casmurro*, Roberto Schwarz propose que « dans l'essentiel, l'énigme littéraire que Machado avait dressée était déchiffrée ». ¹³ Caldwell nous a appris à lire le roman en nous méfiant à chaque ligne de ce qu'« écrit » Bento Santiago. Nous sommes devenus, nous les lecteurs, à partir de son étude, plus attentifs aux pistes cachées par l'auteur-sorcier dans la rhétorique du narrateur. Motivés par un auteur qui nous pousse dans l'exercice de coauteurs à travers son narrateur autoconscient, nous nous sommes mis à coopérer avec l'actualisation du texte qui nous est donné à lire.

La voie de la coopération entre lecteur et auteur, autour de la figure du narrateur, peut mener à des destinations variées – toutes légitimes, à condition d'être fondées sur l'autorité du texte. Helen Caldwell a mis en lumière à quel point il est essentiel de parcourir cette voie.

Silviano Santiago, dans *Retórica da verossimilhança*,¹⁴ apporte lui aussi une contribution décisive pour cette démarche multidirectionnelle. Santiago voit *Dom Casmurro* comme un roman éthique, qui exige du lecteur une réflexion sur l'ensemble. Pour le critique, pendant la lecture du

¹² Helen Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis – A Study of Dom Casmurro*, Berkeley, University of California Press, 1960.

¹³ Roberto Schwarz, « A poesia envenenada de *Dom Casmurro* », in *Duas meninas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p 11.

¹⁴ Silviano Santiago, « Retórica da verossimilhança », in *Uma literatura nos trópicos : ensaios sobre dependência cultural*, Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

roman, nous ne devons pas nous identifier à Bentinho ou à Capitu, mais en garder la distance imposée par l'auteur lui-même. Il soutient que, ce faisant, nous comprenons que le thème majeur de *Dom Casmurro* est la jalousie et non pas la trahison. Nous comprenons que, dans le roman, « la seule vérité à être recherchée est celle de Dom Casmurro », non pas celle de Capitu. Nous comprenons enfin que le roman porte sur un narrateur qui fait usage de ressources rhétoriques pour, une fois ayant persuadé soi-même, persuader les autres (nous) de sa vérité – un parcours qu'il conduit, comme bon avocat et ancien séminariste, en faisant primer le *vraisemblable* et le *probable* sur le *vrai* et le *factuel*. Dans les mots de Silviano Santiago,

Par le biais de son discours ordonné et logique, [le narrateur] cherche à résoudre son angoisse existentielle. Après avoir persuadé soi-même, il veut persuader les autres de sa vérité. On remarque cependant que l'ex-séminariste et avocat encourt deux erreurs lorsqu'il établit sa vérité. Du point de vue strictement juridique, il pêche car il fonde la persuasion sur le vraisemblable, et du point de vue moral-religieux, car il soutient ses justificatives par le probable.¹⁵

Et les champs de coopération lecteur-auteur ne s'épuisent jamais. *Dom Casmurro* – ainsi que d'autres récits de Machado et de ses frères et cousins littéraires – continue à demander la coopération des « consommateurs » qui soient à la hauteur du défi.

Voyons. Nous avons remarqué ci-dessus que, en identifiant Bento Santiago à Othello, Helen Caldwell avait tiré le fil de la laine du roman – mais pas jusqu'au bout. En effet, la richesse qui advient de l'opacité du texte machadien est virtuellement infinie, et la relation elle-même entre Bento Santiago et Othello, élément crucial de la thèse de Caldwell, a été nuancée par des successeurs de celli-ci dans la coécriture de l'œuvre machadienne.

Des études plus récentes sur le classique de Machado modulent le contraste entre *Dom Casmurro* et l'ensemble de l'œuvre de Shakespeare. Marta de Senna,¹⁶ que nous avons déjà citée, et le critique portugais Hel-

¹⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶ Cf. Marta de Senna, « Shakespeare, Sterne, Machado : “a little more than kin and less than kind” », in *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*, op. cit.

der Macedo¹⁷ suggèrent, à bonne raison, que Bento Santiago se rapprocherait plus du Prince du Danemark que du Maure de Venise. D'après les deux exégètes, l'état d'indécision constante de Dom Casmurro – qui arrive au point de se retrouver devant le doute du *to be or not to be*, dans le chapitre CXXXVI du roman, « La tasse de café » – l'éloigne du guerrier et décidé Othello, et l'identifie plutôt à l'intellectuel et hésitant Hamlet.

C'est-à-dire : Machado de Assis, sorcier implacable, se délice de construire des récits glissants et même équivoques, produisant de la matière pour des générations et générations de lecteurs.

On achève avec un retour au début : Jorge Luis Borges.

Face à ce qui est le projet littéraire matérialisé dans *Dom Casmurro*, notre pensée se tourne vers le texte *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, dans lequel l'écrivain argentin écrit :

[...] Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores – a muy pocos lectores – la adivinación de una realidad atroz o banal. [...]¹⁸

Nous sommes en pleine Bibliothèque de Babel. Si Browning, par exemple, est un précurseur de Kafka¹⁹, il me semble raisonnable de supposer que Machado le soit de Borges. *Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza.*

¹⁷ Cf. Helder Macedo, « Machado de Assis : entre o lusco e o fusco », in *Entre Machado e Eça : reflexões sobre o romance*, Lisboa, Colóquio Letras, 121/122, 1991.

¹⁸ Jorge Luis Borges, « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », in *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 13.

¹⁹ Allusion au texte « Kafka y sus precursores », publié dans *Otras Inquisiciones*.

La construction du lecteur modèle dans *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, de Hilda Hilst

Leonardo Alexander do Carmo Silva*

Résumé

Roman hybride, ironique et métatextuel, *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, de l'écrivaine brésilienne Hilda Hilst, est une réflexion critique sur l'acte d'écrire et sur la situation de l'écrivain dans la contemporanéité. Cet article propose d'étudier la construction du lecteur modèle dans ce roman. Au contraire de ce que Hilst a annoncé, ironiquement, dans quelques entretiens, son texte n'est pas une reddition à la littérature de masse. Le roman cible un lecteur initié à la littérature, un lecteur actif, qui participe à la construction du sens du texte, qui restaure les non-dits, et qui devient, par conséquent, son co-auteur.

Mots-clés : littérature brésilienne, lecteur modèle, intertextualité, métatextualité, ironie

* Leonardo Alexander do Carmo Silva est doctorant en Études du monde lusophone à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (École Doctorale 122, Unité de recherche – CREPAL). Il a un master en Études Lusophones (Paris 3), un master en Littératures Comparées (Université Paris-Sorbonne – Paris 4) et il est licencié en Lettres Modernes (Université Paris Diderot – Paris 7).

Resumo

Romance híbrido, irônico e metatextual, *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, da escritora brasileira Hilda Hilst, é uma reflexão crítica sobre o ato de escrever e sobre a situação do escritor na contemporaneidade. Este artigo propõe um estudo sobre a construção do leitor modelo no romance. Ao contrário do que Hilst anunciou, ironicamente, em algumas entrevistas, seu texto não é uma rendição à literatura de massa. O romance visa um leitor iniciado na literatura, um leitor ativo, que participa da construção do sentido do texto, que restaura os não-ditos, e que se torna, conseqüentemente, seu coautor.

Palavras-chave: literatura brasileira, leitor modelo, intertextualidade, metatextualidade, ironia

En cinquante ans de carrière, Hilda Hilst a produit une œuvre extrêmement variée, composée de textes poétiques, de pièces de théâtre, de contes, de romans et de chroniques. Tout a commencé en 1950, avec la publication de son premier recueil de poèmes intitulé *Presságio*, un début timide mais prometteur. Bien que respectée et admirée par la critique, qui lui a décerné quelques prix au cours de sa carrière, Hilst regrettait le fait que son œuvre ne soit pas lue et reconnue par ses compatriotes.

Les ouvrages de Hilda Hilst ont été publiés, dans leur majorité, par des petites maisons d'édition, avec un tirage réduit et une distribution limitée. Hilst a d'ailleurs toujours eu des difficultés pour se faire publier. Les éditeurs se justifiaient en disant que son écriture était trop difficile ou inaccessible et que, de ce fait, ses livres ne se vendaient pas.

Après quatre décennies de littérature « sérieuse », Hilda Hilst publia, en 1990, son premier livre pornographique, *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, l'histoire d'une petite fille de huit ans qui raconte ses aventures lubriques. Trois autres publications du même genre ont suivi, deux romans (*Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, en 1990, et *Cartas de um sedutor*, en 1991) et un recueil de poèmes (*Bufólicas*, en 1992).

Comme beaucoup de textes de Hilda Hilst, *Contos d'Escárnio. Tex-*

*tos grotescos*¹, le deuxième roman de la tétralogie obscène de l'auteure, mélange provocation, humour et satire. Hilda Hilst invite le lecteur à participer à un jeu littéraire et à rire avec elle. Mais à quel type de lecteur Hilda Hilst s'adresse-t-elle dans le roman ? Selon Umberto Eco, le texte est une « machine paresseuse » qui exige un travail coopératif du lecteur pour combler les lacunes, remplir les blancs et décoder les non-dits². En conséquence, le texte présuppose une actualisation par le lecteur et une coopération interprétative. Au moment de l'écriture l'auteur peut façonner le lecteur, c'est-à-dire, il agit dans le texte de façon à construire un lecteur modèle, celui qui est capable de saisir le sens profond de son œuvre et l'actualiser.

Hilda Hilst crée à travers les diverses références intertextuelles, les adresses au lecteur, les commentaires ironiques et métatextuels une relation de connivence avec ce lecteur modèle qui devient d'une certaine manière son « partenaire de crime ». Pour que l'expérience de lecture soit totalement aboutie, le lecteur se doit d'intervenir dans le réseau de signifiés du texte. Le lecteur actif pourra ainsi se délecter des références intertextuelles, des jeux de mots, parodies et inversions établis par l'auteur.

Contos d'Escárnio est centré sur Crasso, le narrateur principal du roman et son auteur fictionnel. Le personnage est un sexagénaire qui décide de se lancer dans la littérature après avoir constaté l'ignoble qualité de ce qui était produit. Ironique, politiquement incorrect et grossier, il raconte ses principales aventures sexuelles et les efforts qu'il fait pour retrouver les textes perdus de Hans Haeckel, un écrivain existentialiste et sérieux qu'il a connu à travers Clódia, l'une de ses maîtresses. Le roman est l'assemblage du récit « autobiographique » de Crasso, dans lequel s'enchaînent d'autres textes, comme les contes « fictionnels » du narrateur principal et les contes de Hans Haeckel.

Il y a une proximité sémantique entre le nom du narrateur, Crasso (du latin *crassus*, qui signifie lourd, grossier), et le mot « rude » (du latin *rudis*, ignorant, grossier, inculte). Le nom du narrateur principal du roman révèle certainement beaucoup de son caractère, essentiellement grossier. Son statut dans le roman est cependant très complexe et

¹ Hilda Hilst, *Contos d'Escárnio, Textos Grotescos* [São Paulo, Siciliano, 1990], São Paulo, Globo, 2002. Les références du texte original seront intégrées dans le texte entre parenthèses. La traduction des citations sera présentée en note de bas de page.

² Umberto Eco, *Lector in fabula* [1979], Paris, Grasset, 1985, p. 29.

même paradoxal : il ridiculise à plusieurs reprises le savoir érudit, mais, en même temps, il ne cesse de démontrer sa propre érudition. Crasso est, par conséquent, rude et érudit.

Dans *Contos d'Escárnio*, Hilst joue avec les attentes du lecteur, ou pour utiliser un terme plus littéraire l'horizon d'attente. On sait d'après les travaux de Hans-Robert Jauss et d'autres théoriciens de la réception qu'une œuvre se situe en continuité ou en rupture par rapport à une tradition et que l'expérience des lecteurs renvoie à la perception d'une conformité ou d'un écart par rapport à cette tradition. Ainsi, la réception d'une œuvre est guidée par les attentes créées par les œuvres antérieures et par les genres littéraires auxquels elles appartiennent.

Selon Compagnon, le genre est une « convention discursive » et doit être envisagé dans son lien avec la « phénoménologie de la lecture³ ». Cette idée se trouve exprimée chez d'autres théoriciens, comme Gérard Genette, pour qui les genres (ou *architextes*) auraient une fonction fondamentale d'orientation de lecture : « La perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'« horizon d'attente » du lecteur, et donc la réception de l'œuvre⁴. » Dans son article *Genres littéraires et orientation de la lecture*, Raphaël Baroni explique que chaque lecteur a une compétence générique, un amalgame de connaissances abstraites et de stéréotypes culturels qu'il constitue à partir de la pratique de la lecture⁵. Un écrivain peut prévoir la compétence générique de son lecteur et jouer avec ce qu'il anticipe à propos du texte. Dans *Contos d'Escárnio*, Hilda Hilst invite son lecteur à accompagner la « mutation » incessante du récit. Si le genre est un outil d'orientation de lecture, l'hybridation générique chez Hilst propose une sorte de désorientation systématique.

Les ouvrages littéraires contemporains tendent à exploiter ce que Baroni appelle la « dynamique générique » à travers des opérations de différenciation, d'hybridation ou de transposition⁶. Selon Compagnon, « toutes les œuvres modernes sont impures⁷ ». Le mélange, l'intertext-

³ Antoine Compagnon, « La Notion de genre », *Fabula.org*. [En ligne : <http://www.fabula.org/compagnon/genre1.php>]. Consulté le 07 janvier 2017.

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 12.

⁵ Raphaël Baroni, « Genres littéraires et orientation de la lecture », *Poétique* 2, n° 134, 2003, pp. 141-157. [En ligne : www.cairn.info/revue-poetique-2003-2-page-141.htm]. Consulté le 07 janvier 2017.

⁶ *Ibid.*

⁷ Antoine Compagnon, *op. cit.*

tualité, l'hybridité, le métissage, en tant que valeurs artistiques, ont supplanté la notion de pureté. Dans *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, Hilda Hilst rend l'opération d'hybridation encore plus extrême, car elle exploite non seulement plusieurs genres littéraires consacrés (comme le conte, le poème, la tragédie), mais aussi quelques types de textes qui n'appartiennent pas forcément au domaine de la littérature (comme la lettre) et d'autres plus éloignés (comme le texte didactique).

Ainsi comme l'hybridation de genres, l'ironie influence également la façon dont le texte sera lu. Dans *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, l'ironie joue un rôle fondamental, étant l'élément structurant du récit. C'est la mise à distance engendrée par l'ironie qui permet à Hilda Hilst de créer un texte à la fois pornographique et érudit, car tout, dans le récit, passe par le regard ironique de l'auteure empirique et de son double, l'auteur fictionnel, Crasso. Chez Hilst, l'ironie est le principe de création artistique, responsable de l'introduction d'une réflexion sur la pratique de l'écriture dans un contexte où les arts se voient soumis aux lois du marché.

L'ironie est généralement perçue comme un art langagier qui consiste en une prise de distance vis-à-vis des choses et de soi-même. Dans son essai consacré à l'ironie littéraire, Philippe Hamon pense l'ironie comme une construction sémiotique, un montage scénographique complexe, qui vise un effet particulier, et qui exprime le réel autrement. L'auteur rejette donc une conception simpliste de l'ironie fondée sur les notions de contradiction ou d'opposition et envisage plutôt l'ironie comme une opération d'inversion des rapports ou de contestation/disqualification de certains discours, des modes et des structures de raisonnement. Ainsi, Hamon préfère les termes « décalages » et « champs de tension » pour rendre compte de la complexité de ce type de communication⁸.

Pour Hamon, l'ironie est une sorte de comble de la littérature parce qu'elle instaure une « coopération dynamique » avec le lecteur et parce qu'elle incarne, à travers les clivages, les dédoublements, les distances critiques et les inversions, l'essence même du mode de communication littéraire. Une œuvre ironique sollicite un lecteur actif, qui participe à la construction des sens du texte, qui restaure les non-dits, qui interprète et reconnaît les références et qui devient, ainsi, le co-auteur du texte.

⁸ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, p. 40.

Le texte ironique est fondamentalement inconfortable pour son lecteur⁹. *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos* n'offre pas un divertissement facile, il exige la participation active et critique du lecteur qui doit dépasser le premier niveau de lecture et reconstruire les significations ironiques présentes dans le texte.

Il est donc important de comprendre la tétralogie obscène comme un projet ironique, l'ironie étant présente non seulement au niveau textuel, mais aussi dans la conception même du projet. Les nombreux entretiens que Hilda Hilst (qui vivait de manière recluse depuis les années soixante) a donné à partir de la publication de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, où elle affirme faire son adieu de la littérature sérieuse, font partie d'une mise en scène, d'un geste radical, irrévérent et ironique de protestation contre l'uniformisation de l'art, contre la dictature de la banalité, et la culture de masse qui selon l'écrivaine privilégie des récits médiocres, standardisés, prévisibles et plein de clichés qui deviennent très souvent des best-sellers.

Hilst utilise la mise à distance engendrée par l'ironie, pour adresser des critiques féroces non seulement aux éditeurs, mais aussi aux lecteurs et à son propre pays, vu comme un lieu où rien n'est pris au sérieux. Dans l'incipit du roman, Crasso, l'auteur fictionnel, présente son projet comme étant une ordure littéraire : « Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu¹⁰ » (p. 14). La pornographie lui convient parce qu'il s'agit d'un type de discours peu prestigieux et associé à la mauvaise qualité. Évidemment, il y a un grand écart entre ce qu'il dit et ce qu'il fait.

Dans un autre passage ironique du texte, le narrateur brocarde la société au sens plein : « J'ai ça en horreur quand je commence à penser. C'est répugnant. Grâce au démon, maître de la Planète, il n'y a pas beaucoup de gens qui pensent. » Le lecteur modèle, celui qui est complice de l'auteur, comprendra que ce sont les personnes qui n'aiment pas lire ou

⁹ « Selon le modèle proposé par W. Booth, le lecteur (ou auditeur) doit : 1) reconnaître une intention ironique chez l'auteur, ce qui suppose le repérage de certains signaux particuliers ; 2) passer en revue les sens implicites possibles ; avant de : 3) choisir le "bon" sens visé en excluant les autres ou le seul sens littéral ». Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰ « J'ai décidé d'écrire ce livre parce qu'il m'est arrivé au long de ma vie de lire de telles ordures que j'ai fini par me dire qu'autant valait écrire les miennes. » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques* [Paris, Gallimard, 1994], traduction de Maryvonne Lapouge-Petorelli, Paris, Le Serpent à Plumes, 1999, p. 12.

qui préfèrent les textes distrayants et faciles qui sont ici visées.

Une autre cible du regard critique et ironique de Hilst dans le roman est son propre pays :

Começa a descer do alto do palco uma grande roda de carroça igual a uma bandeja. Ao redor da roda, cacetas como luminárias. No centro da roda, garrafas de cachaça. E lindas mulatas. Sambando, naturalmente. [...] As mulatas descem da bandeja, invadem o palco aos gritos de “Viva o Brasil!” várias vezes. O palco está em festa. Seleção de futebol, samba, música muito frenética¹¹. (p. 67-68)

Cet extrait décrit un spectacle carnavalesque où les symboles nationaux sont réunis. D’une façon caricaturale, Hilda Hilst dénonce un pays où règne ce qu’elle appelle « bandalheira », une débauche généralisée.

Le façonnage du lecteur modele passe, nous l’avons dit, par des procédés intertextuels, comme le récit qui est lui-même un tissage de références. Dans son ouvrage *L’intertextualité – Mémoire de la littérature*, Tiphaine Samoyault définit cette pratique intertextuelle : « la référence n’expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d’auteur, de personnage ou l’exposé d’une situation spécifique¹² ». Le caractère intersémiotique de ces références est un trait important de l’écriture de Hilst. L’auteure dialogue constamment avec diverses manifestations artistiques (les arts plastiques, le cinéma, la musique et la littérature) et différents champs du savoir (comme l’Histoire et la philosophie). Les références érudites servent aussi à signaler la supériorité intellectuelle du narrateur qui, pédant, peut se moquer aisément des autres personnages et du lecteur.

Toutes les pratiques intertextuelles, intratextuelles et intersémiotiques

¹¹ « Commence alors à descendre de la scène une grande roue de carrosse en forme d’estrade. Autour de la roue, une corolle de sexes féminins fait office de luminaires. Au centre, de superbes mulâtresses se déhanchent en brandissant des bouteilles de cachaça sur un air, naturellement, de samba endiablée. [...] Les mulâtresses descendent de l’estrade, elles envahissent le plateau aux cris de “Vive le Brésil”. C’est carnaval ! Musique frénétique, sambas, et sélection des équipes de football pour les futures rencontres internationales. » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 82, 83.

¹² Tiphaine Samoyault, *L’intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 35.

présentes dans le roman font partie d'un exhibitionnisme intellectuel qui contraste avec l'ordure littéraire que l'auteur fictionnel veut produire. Il ne faut pas oublier que le savoir érudit est filtré par le regard désacralisant du pornographe. À ce propos, Eliane Robert Moraes souligne que, dans le roman, tout le savoir revient à une source première, le sexe¹³. La référence, la citation, l'allusion et la parodie créent une nouvelle orientation de lecture ; le lecteur est souvent invité à sortir de la linéarité du texte et à déchiffrer les références qui lui sont présentées, participant ainsi activement à la construction du sens du texte.

L'écriture de Crasso, l'auteur fictionnel du roman, est marquée par un flux de paroles, parfois chaotiques et désordonnées, le récit étant interrompu à plusieurs reprises par ses digressions. Les références érudites se trouvent souvent dans ces moments où le narrateur semble s'écarter du sujet principal, et se laisser emporter par des associations inattendues :

Isso não é mãe, é uma cariátide (aquelas que sustentam as colunas do Partenon), isso é uma Helena (aquela de Páris), isso é uma Taylor infinitamente melhorada, sem aquelas pés número 40, isso é uma Garbo-mulher (Junior considerava a Garbo um homem) e sem aquelas pés que por favor... e aí eu discordava porque para a Garbo aquelas pés 40 iam bem¹⁴. (p. 109-110)

Dans ce passage du texte, par exemple, on trouve un mélange de références hétérogènes à des stars du cinéma classique hollywoodien, à des personnages mythologiques et à des monuments architecturaux. Les parenthèses explicatives, un recours très présent dans le roman et qu'on retrouve ici, créent un type de dialogue avec le lecteur. Néanmoins, quelques références dans le roman sont moins explicites, comme cette allusion à un tableau de Van Gogh : « e você acha que os girassóis do outro

¹³ Eliane Robert Moraes, "A Prosa Degenerada de Hilda Hilst", in Regina Przybycien et Cleusa Gomes (éds.), *Poetas mulheres que pensaram o século XX*, Curitiba, Editora UFPR, 2007, p. 11.

¹⁴ « Ce n'est pas une mère que tu as, c'est une cariátide (telles qui soutiennent les colonnes du Parthénon), c'est une Hélène (celle de Páris), c'est une Elizabeth Taylor très améliorée, c'est, mais sans ces pieds pointure 40, une Garbo-femme (Junior prenait Garbo pour un homme), sans, oui, ces pieds qui sont une pitié... et là, je l'interrompais, parce que cette fameuse pointure quarante, à Garbo, lui allait très bien. » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 141.

eram daquela cor¹⁵? » (p.39). Il s'agit d'une manière de tester la compétence encyclopédique du lecteur, qui doit trouver la référence tout seul.

Dans un autre passage du roman, l'opposition entre pornographie et art est abordée à partir d'une référence intersémiotique : « Ele voltou com uma faca dentro de uma bacia de água. Lembrou-se do Polanski : A Faca na Água. Bonito aquele filme. você assistiu A Faca na Água? não. Eu só assisto filme pornô¹⁶ » (p. 91) Cet extrait est intéressant parce que le roman ne cesse justement de rompre la frontière entre ces deux univers.

Dans le roman, Hilda Hilst fait référence non seulement à plusieurs auteurs qui appartiennent au canon littéraire, comme Shakespeare, Catulle Fernando Pessoa, Ezra Pound, Euclides da Cunha, Lucrèce, mais aussi à son œuvre, comme le montre cette référence intertextuelle au roman *O Caderno Rosa de Lori Lamby* : « Quando o Hans Haeckel pensou em escrever uma estorinha meninil muito da ingenuazinha pornô para ganhar algum dinheiro porque ele passava fome àquela época, o editor falou: escabroso, Hans, nojentinho, Hans, isso com menininhas¹⁷! » (p. 104-105). Pour Hilst, parler de sa propre production littéraire est une manière de jouer avec la réception de son roman scandaleux et de se moquer d'elle-même.

De toutes les modalités de l'intertextualité, la parodie est peut-être celle qui, dans le roman, montre le plus clairement la désacralisation de la littérature. Dans *Palimpsestes*, Genette explique ce que veut dire « parodie » :

ôdè, c'est le chant ; *para* : « le long de », « à côté » ; *parò-dein*, d'où *paròdia*, ce sera (donc?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix en contrechant – en contrepoint – ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie¹⁸.

¹⁵ « Et tu crois vraiment que les tournesols de l'autre étaient jaunes ? » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 46.

¹⁶ « Il revint avec un couteau dans une baignoire d'eau. Il se souvint de Polanski : *Le couteau dans l'eau*. Un joli film. - Tu as vu *Le couteau dans l'eau*? - Non, je ne vois que des films porno. » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 117.

¹⁷ « Le jour où Hans a eu l'idée, pour se faire un peu d'argent, il n'avait à l'époque pas un sou vaillant, d'écrire une petite histoire d'un porno tout ce qu'il y a de plus gentil et anodin avec des enfants comme protagonistes, l'éditeur s'est récrié : scabreux Hans ! écœurant, Hans, de pareilles horreurs avec des petites filles ! » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 134.

¹⁸ Gérard Genette, op. cit., p. 17.

Le mot « transposition » est fondamental pour comprendre ce que fait Hilda Hilst dans sa parodie des tragédies classiques, le *Teatrinho nota 0, nº 1*. Dans ce texte, l’auteure mélange plusieurs personnages célèbres de la littérature, comme Clodia, Heidi, Ophélie, Lucrèce, Banquo (Báocu) et Macbteh (Madbed), et crée une trame unique à partir de leurs différentes histoires. Ainsi, Hilda Hilst fait une réécriture burlesque, humoristique et obscène de Hamlet (« Tola Ofélia! O picalhão de um louco/ Só te traria a ti um enorme desgosto!/ Já pensaste o que seria um Hamlet-marido/ Dormitando contigo, e a sós vociferando/ Com uma imunda caveira? Ser ou não ser¹⁹... », p. 57) et de *Macbeth*, de Shakespeare (« Silenciai! Vem aí Báocu, o general!/ Vede como caminha de forma dolorida!/ Deve estar com a regueira assada/ E mui comida²⁰ », p. 58), et d’Œdipe Roi, de Sophocle (« *Lucrécia*: Esta é Jocasta. Tão dissimulada! *Ofélia*: Faz-se de sônsa, mas de sônsa é que ela não tem nada! *Heidi*: Há séculos que sabe de Édipo as origens²¹. », p. 64).

Écrite en vers et en rimes irréguliers, la pièce joue avec des inversions. Les grands héros tragiques sont accusés de pédérastie ; les héroïnes, au lieu de pleurer l’absence de leurs maris ou de leurs fils, se moquent des héros et mettent en cause leur virilité. Outre les personnages des tragédies classiques, la présence des elfes, personnages de la littérature fantastique ou des contes des fées, et d’Heidi, personnage suisse de la littérature de jeunesse, crée un mélange encore plus insolite.

Il y a, dans *Contos d’Escárnio*, une écriture qui se penche sur elle-même. Plus que dans le récit de l’histoire de Crasso et de ses aventures sexuelles, le vrai sens du roman se trouve dans la mimesis du processus de production et de réception littéraire. La construction du récit devient ainsi le vrai sujet du roman. La mise en abyme du processus de l’écriture se fait à travers les deux personnages écrivains : Crasso et Hans Haeckel.

¹⁹ « Folle Ophélie, le goupillon d’un fou/ Ne te causerait jamais que du dégoût ! / As-tu déjà pensé à ce que serait un Hamlet époux/ Partageant ton lit et te chantant à l’heure du loup/ En brandissant une tête de mort : “Être ou ne pas être ? ” » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 69.

²⁰ « Tais-toi ! Voici venir Banco, le général ! / Vois comme il marche avec difficulté/ Il doit avoir l’entrefesse ramonée/ et très gougnottée. » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 70.

²¹ « *Lucrèce* : Voici Jocaste. La pire des cachottières. *Ophélie* : Elle fait la demeurée, mais, croyez-moi, c’est une rusée. *Heidi* : Elle la connaît depuis des lustres, l’origine d’Œdipe. » Hilda HILST, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 77.

Dans son ouvrage consacré à la métatextualité, Wenche Ommundsen donne une définition de ce procédé littéraire : « Metafiction presents its readers with allegories of the fictional experience, calling our attention to the functioning of the fictional artefact, its creation and reception, its participation in the meaning-making systems of our culture²². » Mettant l'accent sur le statut d'artefact du texte, la métafiction examine les structures fondamentales du récit de fiction, déstabilise le lecteur et l'invite à établir une relation autre avec l'histoire. Dans cette relation, il n'est pas permis au lecteur de s'évader, ni d'oublier le caractère fictif du récit. Il est donc amené à maintenir une distance critique dans sa relation au texte, qui favorise la réflexion sur le fonctionnement du récit et sur son rapport avec la réalité.

Les commentaires, les digressions et les adresses aux lecteurs attirent l'attention de ces derniers sur la construction minutieuse du texte. Les commentaires du narrateur portent parfois sur ses choix lexicaux :

Meu pau fremiu (essa frase aí é uma seqüela minha por ter lido antanho o D. H. Lawrence). Digo talvez meu pau estremeceu? [...] Esse negócio de escrever é penoso. É preciso definir com clareza, movimento e emoção. E o estremecer do pau é indefinível²³. (p. 32)

Dans ce passage, le narrateur réfléchit sur la difficulté à trouver le mot juste pour décrire un phénomène sexuel. La métatextualité se révèle aussi lorsque Crasso lance des avertissements aux lecteurs : « Transcrevo-o para o meu leitor. Se quiser continuar vivo, pule este trecho²⁴ » (p. 43). Un procédé analogue peut être perçu dans la manière dont le narrateur joue avec les mots et ses significations : « Clódia morava num ateliê ensolado, vidraças dando para uma praça onde se vendiam flores em listradas

²² Wenche Ommundsen, *Metafictions*?, Melbourne, Melbourne University Press, Interpretations, 1993, p. 12.

²³ « Ma queue frémit (cette expression est une séquelle de mes lectures d'antan, de D.H. Lawrence). [...] Et je dois avoir lu une mauvaise traduction de D.H. Lawrence, car voici ce que je lis ici, dans le dictionnaire : "Frémir (du latin fremere) : être agité d'un faible mouvement d'oscillation qui produit un son léger, confus". [...] Cette histoire d'écrire, quel casse-tête ! Il faut définir avec clarté mouvement et émotion. Or, le tressaillement de la queue est quelque chose d'indefinissable. » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 35-36.

²⁴ « Je retranscris la nouvelle en question pour mon lecteur. S'il tient à rester en vie, qu'il saute ce passage. » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 50.

barracas e onde boceteiras (atenção! são vendedoras ambulantes de miudezas) transitavam por lá²⁵ [...] » (p. 38). Dans ce passage, le narrateur commente de nouveau son choix lexical. L'usage du mot « boceteiras » est motivé par sa ressemblance avec le mot obscène qui désigne le sexe féminin et il permet au narrateur d'exhiber sa connaissance, en jouant avec l'ambiguïté du mot.

En conclusion, dans *Contos d'escárnio – Textos Grotescos*, les commentaires ironiques, intertextuels, les références érudites, les commentaires métatextuels et les adresses et clin d'œil au lecteur invitent à une lecture au deuxième degré et engendrent une mise à distance du lecteur par rapport au texte. Ces procédés rompent avec l'illusion fictionnelle et accentuent la dimension critique, provocatrice et autoréflexive de l'œuvre. Hilda Hilst s'adresse à un lecteur actif, complice et aussi rieur. Ce lecteur comprendra très vite que l'histoire dans ce roman occupe une place secondaire. Ce qui importe, c'est la manière de raconter l'histoire (s'il y en a vraiment une). Le lecteur est invité à admirer les prouesses littéraires, la créativité et le sarcasme de Hilst qui, comme son narrateur, est une exhibitionniste. À travers son narrateur ironiste, Hilda Hilst fait semblant de choisir la littérature facile. Néanmoins son roman est la preuve que, pour elle, la littérature doit secouer le lecteur et le faire sortir de sa zone de confort.

²⁵ « Clodia habitait un atelier ensoleillé avec des larges baies vitrées donnant sur une place où l'on vendait des fleurs dans des minuscules barraques tendues de toile rayée et où circulaient des matelotes (attention, je parle des marchandes ambulantes). » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 43.

La représentation artistique des pratiques de lecture : parallèles possibles entre la Rome Impériale et la postérité

Victor Camponez Vialetto*

Résumé

L'idée que l'on peut se faire de ce qu'est un livre et la manière dont les lecteurs établissent le contact avec les textes relèvent de pratiques sociales qui sont tributaires de leur temps et qui n'ont pas toujours été telles que nous les connaissons de nos jours. Selon que leur support se trouve être un rouleau de papyrus, comme c'était le cas au temps de la Rome antique ou le codex qui l'a remplacé, la manière de lire se présentent sous des formes très différentes tout au long de l'histoire de la diffusion de la parole écrite. S'intéressant à un *corpus* qui comprend l'art poétique et la peinture, l'étude menée ici cherche, par le biais de l'analyse de trois épigrammes de Martial (I^{er} siècle après J.-C.) et des tableaux « Il bibliotecario » (1566), de Giuseppe Arcimboldo, et « La Liseuse » (1772), de Jean-Honoré Fragonard, à extraire des indices textuels et iconographiques qui nous permettent d'identifier le parcours de la lecture et du lecteur en les rapportant aux moments historiques de leur production et aux supports qui sont les leurs. Il s'agit ainsi d'examiner les différents contextes de la lecture en Europe, à la lumière des différents supports textuels et des changements que ces derniers subissent.

Mots-clés : représentation, lecture, Europe

* Doctorant en Études du monde lusophone à la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, sous la direction de Mme Olinda Kleiman (Paris 3) et M. Michel Riaudel (Université de Poitiers).

Resumo

A ideia que se faz de um livro e a relação leitor-texto fazem parte de uma rede de práticas sociais e nem sempre se deram do mesmo modo. Dos rolos de papiro até os códex atuais, os leitores e a maneira de ler se apresentam sob diversas formas ao longo da história da difusão da palavra escrita. Interessando-se a um *corpus* que compreende a arte poética e a pintura, este artigo busca, por meio da análise de três epigramas de Marcial (século I d.C.) e dos quadros “O bibliotecário” (1566), de Giuseppe Arcimboldo e “A leitora” (1772), de Jean-Honoré Fragonard, extrair indícios textuais e iconográficos que permitam identificar o percurso da leitura e do leitor, relacionando-os a seus momentos históricos e aos suportes escritos de cada época. Desse modo, este artigo tem como escopo examinar os diferentes contextos de leitura na Europa, à luz de diferentes suportes textuais.

Palavras-chave: representação, leitura, Europa

Cet article vise à comparer les pratiques de lecture de la Rome Impériale à celles observées dans les communautés lectrices à une époque ultérieure en Europe. A cet effet, la représentation artistique de la lecture a été fixée comme support privilégié pour la réflexion et un *corpus* a été sélectionné afin d’analyser les figurations de l’acte de lecture à différents moments de l’histoire européenne. L’idée est de d’identifier des rapports existants entre différentes formes de représentations et les différents moments dans lesquels celles-ci s’inscrivent. On peut légitimement penser que les figurations de la lecture sont tributaires de l’époque à laquelle elles ont été conçues. S’interroger sur la lecture à un moment donné, c’est tenter de déterminer, avant tout, la façon dont on appréhendait le livre, le lecteur et l’auteur, tout en situant socialement l’acte de lire. Ainsi, prenant en compte un recadrage diachronique du lire, le *corpus* est constitué de trois épigrammes de Martial, auteur du premier siècle de la Rome impériale, et des représentations modernes de la lecture, picturales cette fois : les tableaux « Le bibliothécaire », d’Arcimboldo (XVI^e) et « La liseuse », de Fragonard (XVIII^e). Il s’agit de moments différents et de représentations différentes, qui présentent

cependant l'intérêt commun de permettre une réflexion sur le rôle de la lecture et sa figuration en tant qu'objet artistique.

Le but d'un tel rapprochement est de tracer des lignes directrices qui guident le parcours du livre et du lire, et d'examiner les conjonctures sociales dans lesquelles la lecture se réalisait à Rome, dans la période impériale, en France et en Italie, à une époque ultérieure, que nous avons fixée aux XVI^e et XVIII^e siècles, en même temps que de repérer des points de convergence et de divergence entre les pratiques. Nous rejoignons ici la pensée de Chartier, selon laquelle

les actes de lecture qui donnent aux textes des significations plurielles et mobiles se situent à la rencontre des manières de lire, collectives ou individuelles, héritées ou novatrices, intimes ou publiques, et des protocoles de lecture déposés dans l'objet lu, [...] conformément aux habitudes de son temps [...].¹

La première partie de cet article s'attachera à donner une vision d'ensemble de l'univers du lire évoqué par les épigrammes de Martial, de ses personnages et des situations de lecture qui s'y donnent à lire. La seconde partie s'intéressera à la représentation de la lecture dans le cadre des arts visuels, par le biais de l'analyse d'images d'objets précis se rapportant d'une manière ou d'une autre à l'acte de lecture. La problématique suivante guidera notre travail : comment les figurations artistiques de la lecture mettent-elles en lumière les pratiques lectrices à travers le temps ? Y a-t-il des rapports que l'on puisse établir entre ces représentations et le moment où la lecture est saisie, par le truchement du texte ou de l'image ? Pour tenter d'apporter une réponse à ces questions, nous proposons une approche diachronique en retenant trois périodes, avec une distance temporelle conséquente entre la première et les deux autres, ce qui devrait permettre une mise en perspective éclairante des évolutions des pratiques.

Le monde de la lecture chez Martial

Le genre épigrammatique a, selon Leite², son origine dans l'écrit, en quoi il se distingue de la plupart des genres de l'Antiquité, d'origine essentiellement orale. Étymologiquement, le terme « épigramme » renvoie

¹ Roger Chartier, « Du livre au lire », in *Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages, 1985, p. 80.

² Leni Ribeiro Leite, *Martial e o livro*, Vitória, Edufes, 2013, p. 63.

à des inscriptions gravées sur la pierre qui, en dépit de l'inclusion de l'épigramme dans le genre lyrique, n'ont jamais été accompagnées à la lyre. À l'époque de la Rome Impériale, moment historique où Martial écrit ses textes, l'épigramme garde la brièveté des inscriptions sur la pierre, la différence résidant dans son statut de genre littéraire et dans la façon dont elle circulait, comme texte sur papyrus. Martial nous intéresse en particulier parce qu'il s'éloigne d'une tendance sentimentale, récurrente dans le genre épigrammatique, pour mettre l'accent sur des thèmes de la vie sociale, souvent avec ironie et mordacité. Le *corpus* qui fait l'objet de cette étude comporte trois figurations du lire.

Il va sans dire que nous ne prétendons pas prendre la figuration de la lecture chez Martial en tant que document historique, mais comme processus de fictionnalisation de l'acte de lecture. Cependant, nous ne pouvons pas ignorer que cette fictionnalisation s'alimente du phénomène sociologique de lecture qu'il met en scène, ce qui engage une recherche, dans son contenu, d'éléments situant la place du livre et de la lecture dans la communauté lectrice à laquelle Martial fait allusion. Il faut donc remonter au phénomène social du livre à son époque afin de mieux cerner le contexte justifiant de telles figurations de la lecture.

Dans ce cadre, l'épigramme 1, 29 est le premier texte sur lequel nous nous pencherons :

Fama refert nostros te, Fidentine, libellos
Non aliter populo quam recitare tuos.
Si mea vis dici, gratis tibi carmina mittam:
Si dici tua vis, hoc eme, ne mea sint.³

Le personnage Fidentinus, incarnation du mauvais récitateur ou du plagiaire chez Martial, récite, en l'occurrence, les vers du poète comme s'il les avait écrits. Le poète lui fait donc deux propositions : soit de lui envoyer son livre gratuitement, demandant en retour que Fidentinus le désigne comme étant l'auteur, soit que Fidentinus achète son livre, ce qui autoriserait le mauvais récitateur à s'en proclamer l'auteur. Deux aspects attirent ici notre attention : la pratique de la récitation et la solution monétaire proposée par le poète concernant le plagiat.

³ Le bruit court, Fidentinus, que tu lis mes vers au public tout comme s'ils étaient de ton cru. Si tu veux qu'ils soient dits de moi, je t'enverrai mes poèmes à titre gracieux ; mais si tu veux les faire passer pour tiens, achète du moins mon silence. Martial, *Épigrammes*, Tome 1, Paris, Belles Lettres, p. 23-24 (traduction de H.J. Izaac.).

La référence à la récitation impose une mise au point contextuelle de la pratique de la lecture à ce moment de l'histoire de Rome. Selon Vescovi⁴, le rapport entre l'oralité et la littérature est à ce point indissociable à cette époque que le texte écrit est conçu comme objet à oraliser. La lecture serait donc un acte favorisant le lien social, réalisée dans des lieux publics et pour de nombreux publics différents. Nous pouvons en conclure que le texte occupe une place particulière dans l'espace social, ce fait étant essentiel pour saisir la manière dont cette communauté lectrice établit des relations avec la lecture et par le biais de la lecture.

Du même fait, il importe également de reconstituer sémantiquement l'emploi de certains termes se référant à l'acte de lecture. Selon Cavallo⁵, le lancement des œuvres littéraires à Rome se faisait lors d'un événement connu comme *recitatio*, mot dérivant du verbe latin *recitare*, qui évoque la lecture d'un texte en recourant à la vue et à la voix. Le sens de ce mot suggère la lecture à haute voix et non pas l'oralisation d'un texte préalablement appris par cœur. À ce moment de l'Histoire, la lecture à haute voix ne se donnait pas comme moins raffinée ni moins complète que la lecture silencieuse.

Pour ce qui est de la solution proposée dans le cas de plagiat, il nous faut remonter aux rapports de la Rome Impériale avec l'instance auteur à l'époque concernée. Contrairement à ce qui se passe de nos jours, les droits d'auteur n'existaient pas. Selon Leite⁶, les *bybliopole* étaient des professionnels similaires aux libraires de nos jours qui s'occupaient également de l'édition d'ouvrages. Le cheminement le plus probable pour qu'un ouvrage voie le jour était d'en passer par une autorisation de publication de la part de l'auteur, suivie de l'achat du manuscrit par le *bybliopola* qui, dès lors, deviendrait le titulaire des droits et des profits de la vente et pouvait rééditer l'ouvrage autant de fois qu'il le souhaitait. Ce que Martial semble suggérer dans cette épigramme se fonde sur un rapport de cette nature avec le texte : comme cela se produit pour le *bybliopola*, si Fidentinus veut posséder le texte du poète, il doit l'acheter. Le poète est, de toute évidence, ironique, puisqu'il insinue un transfert de paternité de l'ouvrage et non pas du livre physique, en tant que marchandise.

⁴ Leticia Fantin Vescovi, « Letramento e recitação na Roma Imperial », *Codex*, vol. 2, n° 2, 2010, p. 107.

⁵ Guglielmo Cavallo, « La lecture dans le monde romain », in Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (éd.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, p. 89.

⁶ Leni Ribeiro Leite, *op. cit.*, 2013, p. 52.

Le deuxième poème sur lequel nous mettons l'accent est le 2,1 :

Ter centena quidem poteris epigrammata ferre,
 sed quis te ferret perlegeretque, liber?
 At nunc succincti quae sint bona discite libelli.
 Hoc primum est, breuior quod mihi charta perit;
 deinde, quod haec una peragit librarius hora,
 nec tantum nugis seruiet ille meis;
 tertia res haec est, quod si cui forte legeris,
 sis licet usque malus, non odiosus eris.
 Te conuiuia leget mixto quincunce, sed ante
 incipiat positus quam tepuisse calix.
 Esse tibi tanta cautus breuitate uideris?
 Ei mihi, quam multis sic quoque longus eris!⁷

Dans cette épigramme, Martial parle à son propre livre et énumère à son intention les avantages qu'il y a à être un petit livre : la petite quantité de papier utilisé, le peu de temps qu'il faut pour le copier et la rapidité avec laquelle il est lu dans une situation conviviale. Quatre aspects méritent notre attention dans cette épigramme : le souci concernant le support matériel du livre, la figure du copiste, le contexte dans lequel la lecture est effectuée et l'adéquation du livre à une telle situation de lecture.

L'intérêt porté à la quantité de papier utilisé et à la figure du copiste ont trait tous les deux au processus d'édition et de distribution du texte écrit. Il est connu que la copie manuelle était le seul moyen permettant la parution de plusieurs exemplaires d'un même ouvrage. La référence à la taille d'un ouvrage et le temps nécessaire à son édition – à sa copie – est un thème propre à la communauté lectrice dont l'intérêt fait émerger l'œuvre de Martial. Nous pouvons réfléchir, donc, sur deux aspects qui sont reliés au contexte de la lecture dans la Rome de Martial : les dimensions physiques du livre, à savoir le support matériel et le processus d'édition et de circulation des textes. En ce qui concerne le support

⁷ Tu aurais certes pu présenter un triple cent d'épigrammes, mais qui t'aurait supporté et lu jusqu'au bout, mon pauvre livre ? Apprends, au contraire, les avantages d'un tout petit volume. Le premier, c'est que je gaspille moins de papier ; le second, c'est que mon copiste aura fini dans l'espace d'une heure, et ainsi il ne sera pas forcé de se consacrer à mes seules bagatelles ; le troisième, c'est que, si tu trouveras par hasard un lecteur, tu auras beau être mauvais d'un bout à l'autre, tu ne le rebutteras pas. Le convive pourra te lire une fois sa boisson préparée, et même avant que la coupe placée devant lui ait commencé à tiédir. Te crois-tu donc suffisamment protégé par tant de brièveté ? Hélas ! que de lecteurs vont encore te trouver trop long ! Martial, *op. cit.*, p. 56.

matériel, Cavallo affirme que « jusqu'aux II^e-III^e siècle, “lire un livre” signifiait lire un rouleau : on prenait le rouleau dans la main droite et on le déroulait progressivement de la main gauche, qui retenait la partie déjà lue ; à la fin, le rouleau n'était plus tenu que par la main gauche. »⁸ Le rouleau, également connu comme *uolumen*, était fait normalement de papyrus et avait une longueur plus ou moins définie. La matérialité du papyrus exerçait une influence sur la façon dont le texte se présentait aux lecteurs : du côté où les fibres de papier se trouvaient à l'horizontale (*recto*) était placé le texte. Selon Cavallo, la matérialité des livres avait des implications cruciales sur le processus de lecture⁹. Un livre-rouleau, par exemple, ne contenait pas forcément l'intégralité d'un ouvrage. Ainsi, très souvent, les différents rouleaux qui contenaient un seul ouvrage étaient lus séparément, certains de façon plus approfondie que d'autres, ce qui entraînait une manière fractionnée de se mettre en contact avec un ouvrage et, du même fait, compromettait fortement la notion d'œuvre complète. Le rouleau et son extension caractérisent donc un livre, mais pas toujours un ouvrage dans sa totalité. Nous en concluons que les supports matériels ne sont pas secondaires dans l'étude des textes et de la lecture. Les uns et les autres sont indissociables et déterminent, dans une certaine mesure, le contenu et la réception des textes.

Quant à l'édition et à son processus, la difficulté d'obtention de copies fait de la brièveté du livre un point positif pour sa diffusion : plus court, celui-ci est plus facile et plus rapide à copier, ce qui détermine une probabilité plus élevée d'avoir de nombreuses copies en circulation. De nos jours, à l'ère de la mécanisation, un tel critère ne saurait prévaloir.

Nous nous attarderons à présent sur la situation de lecture décrite : il s'agit d'une fête ou d'un banquet, suggéré par le mot « *conuiuia* », convive. Le livre en question sera lu au cours d'une occasion sociale. Il est donc fort probable que nous nous retrouvions à nouveau confrontés à une récitation, vu que l'intention d'un événement social est l'interaction. Le verbe « *legere* », utilisé dans l'original latin, pourrait porter à croire qu'il s'agit d'une lecture silencieuse. L'analyse de l'ensemble des poèmes de Martial nous permet, cependant, de conclure que ce verbe est souvent utilisé comme synonyme de « *recitare* ». Ce qui nous autorise à penser que, dans cette épigramme, le verbe « *legere* » désigne une lecture à haute

⁸ Guglielmo Cavallo, *op.cit.*, p. 87.

⁹ *Ibid.*, p. 95.

voix est, avant tout, le contexte : lors d'un événement social, il serait pour le moins surprenant qu'un convive se tienne à l'écart des autres pour entreprendre une lecture silencieuse. Selon Leite¹⁰, la récitation dans la Rome Impériale constitue un moment de convivialité, d'entretien des liens sociaux, ce que corrobore la lecture que nous proposons ici.

Continuant à nous pencher sur une situation de lecture, il nous paraît également pertinent d'analyser l'adéquation suggérée par Martial entre la longueur du livre et la situation dans laquelle il sera lu. Conscient du fait que la poésie est, la plupart du temps, appréciée collectivement, l'auteur semble veiller à écrire son livre en prenant en compte le moment de sa lecture, autrement dit le moment de sa récitation publique. Un ouvrage qui devait faire l'objet d'une lecture orale, dans une situation sociale donnée, devait répondre à certains critères de brièveté.

L'épigramme 7,51 est le troisième poème qui compose notre corpus :

Mercari nostras si te piget, Urbice, nugas
 et lasciua tamen carmina nosse libet,
 Pompeium quaeres – et nosti forsitan – Auctum;
 Vltoris prima Martis in aede sedet:
 iure madens uarioque togae limatus in usu
 non lector meus hic, Urbice, sed liber est.
 Sic tenet absentes nostros cantatque libellos
 ut pereat chartis littera nulla meis:
 denique, si uellet, poterat scrpsisse uideri;
 sed famae mauult ille fauere meae.
 Hunc licet a decuma – neque enim satis ante uacabit –
 Sollicites, capiet cenula parua duos;
 ille leget, bibe tu; nolis licet, ille sonabit:
 et cul « Iamsatis est » dixeris, ille leget.¹¹

¹⁰ Leni Ribeiro Leite, *op. cit.*, p. 47.

¹¹ Si tu n'as pas envie, Urbicus, d'acheter mes bluettes, tout en désirant connaître mes vers badins, tu n'as qu'à demander Pompeius Auctus, que d'ailleurs tu connais peut-être : il est assis à l'entrée du temple de Mars Vengeur : il est tout imprégné de droit et rompu à toutes les pratiques du barreau. Cet homme n'est pas un lecteur de mon livre, Urbicus : il est mon livre lui-même. Il possède si bien mes petits volumes, il les déclame si bien, loin de lui, que pas une lettre de mes pages n'est perdue ; en un mot, si la fantaisie l'en avait pris, il eût pu passer pour en être l'auteur ; mais il préfère travailler à ma renommée. Tu peux l'aller trouver à partir de la dixième heure (jusque-là, en effet, il n'aura pas assez de loisir) : en toute petite salle à manger vous recevra tous deux : il lira ; toi, tu boiras. Quand bien même cela te déplairait, il fera sonner mes vers ; et lorsque tu auras dit : « En voilà assez ! », il lira encore ! Martial, *op. cit.*, p.225.

Dans ce poème, le poète conseille à Urbicus d'aller chercher Pompeius Auctus, un lecteur assidu de ses ouvrages. Selon le poète, Pompeius n'est pas seulement un lecteur, mais son livre même, puisqu'il le récite sans s'aider du texte écrit. Urbicus pourra ainsi écouter les poèmes de Martial lors d'un dîner avec Pompeius. Ici, nous nous intéresserons à deux aspects : le genre des personnages et la situation de lecture.

Même dans un *corpus* exigü comme celui-ci, nous constatons la présence de trois personnages masculins : Fidentinus (1, 29), et maintenant Urbicus et Pompeius. Une analyse de l'ensemble des poèmes mettant en scène des situations de lecture confirme la présence exclusive de personnages masculins chez Martial. Une telle constatation nous invite à réexaminer le contexte de la lecture dans la Rome Impériale, afin de vérifier la participation des femmes à la communauté lectrice de cette époque. À en croire Cavallo, « l'entrée des femmes dans le monde de la lecture [à Rome] ne se fait pas sans mal : selon les conceptions de la société romaine, partagées par certains auteurs, il valait mieux que la femme 'ne comprenne rien à ce qu'elle lit dans les livres', car rien de plus insupportable qu'une femme savante. »¹² Si la société romaine tenait à leur place les femmes lectrices, il est facile de comprendre pourquoi des personnages féminins ne figurent pas dans les représentations littéraires.

Quant à la situation de lecture, ce qui se trouve à nouveau évoqué, c'est l'accès au texte via une occasion de convivialité, en l'occurrence un dîner entre Urbicus et Pompeius. La scène créée par le poète nous amène à conclure qu'Urbicus, après avoir écouté la récitation de Pompeius, aura lu son livre, ce qui rapproche l'acte d'écouter de celui de lire. Ce rapprochement n'est pas rare dans le monde classique. Pour cette communauté, la lecture ne semble pas se borner au rapport lecteur-document écrit. Lors des événements sociaux, la *recitatio* institue une forme particulière de lecture non marquée par l'individualité impliquant la saisie d'un contenu ou, plus souvent, la jouissance d'un texte littéraire à travers l'écoute. Écouter un texte correspondait tout à fait à une lecture pleinement effectuée, car, comme en témoigne Chartier, « cette lecture écoutée ne distingue pas le lire et le dire. »¹³ Il est également essentiel d'évoquer les questions d'alphabétisation dans la Rome impériale, afin de mieux cerner une telle proximité entre la lecture et

¹² Guglielmo Cavallo, *op. cit.*, p. 94.

¹³ Roger Chartier, *op. cit.*, p. 87.

l'écoute. Selon Chartier¹⁴, relativement rares étaient ceux qui étaient en mesure de déchiffrer tous les types d'écriture, la plupart des gens étant juste capables de lire les inscriptions en lettres majuscules. Ainsi, pour la majorité de la population, la seule manière possible d'accéder à un texte littéraire reposait sur l'écoute.

Le sixième vers (« non lector meus hic, Urbice, sed liber est ») nous offre un autre élément qui rend compte de l'importance de l'oralité pour les lecteurs romains. Quand le poète affirme que Pompeius n'est pas qu'un lecteur, mais son livre-même, il crée un parallèle entre le support écrit et le « support humain » : Pompeius « possède » le texte de la même manière que le papier possède les vers qui y ont été écrits. La lecture d'un livre sur papier aboutit au déchiffrement du code trouvé dans ses pages ; dans le cas d'Urbicus, écouter les vers que Pompeius récite correspond à avoir effectué la lecture d'un livre, les deux situations constituant des actes d'accès direct au texte. Une analyse des verbes utilisés dans le poème confirme cette tendance : *cantare*, *sonare* et *legere* sont utilisés pour désigner la même action effectuée par le personnage au cours du dîner. « Lire », « chanter » et « sonner » sont placés comme équivalents, ce qui, une fois encore, rapproche les instances de l'oral et de l'écrit.

La représentation picturale du lire aux XVI^e et XVIII^e siècles

L'analyse des épigrammes de Martial nous donne des éléments pour reconstituer certains aspects concernant le livre et le contexte dans lequel il était inséré dans la Rome Impériale. Si l'analyse textuelle peut fournir des indices précieux dans ce sens, les arts visuels peuvent, eux aussi, susciter des discussions sur la lecture.

Passons à présent à l'analyse des deux tableaux. Dans « Le bibliothécaire », tableau de Giuseppe Arcimboldo, peint en 1566, nous nous trouvons devant une représentation particulière de l'univers de la lecture : il s'agit d'une pile de livres qui composent une figure humaine, le bibliothécaire évoqué par le titre de l'œuvre. Il est possible d'identifier également d'autres éléments liés à ce métier, tels que des marque-pages, par exemple. Bien que de tailles différentes, tous les livres ont le

¹⁴ *Ibid.*, p. 82.

même format. Il s'agit du premier détail qui retient l'attention : alors que, dans la Rome impériale, le *uolumen* constitue le support le plus utilisé pour la circulation des textes, dans le tableau d'Arcimboldo on constate la prédominance absolue d'un autre support, le codex. Le codex est une invention romaine consistant en une sorte de livre de même format que celui utilisé actuellement, avec des pages coupées et empilées, assemblées et fixées à une couverture. À un moment donné dans l'Antiquité, les livres-rouleaux et les codex coexistaient, mais les usages étaient différents : une œuvre littéraire exigeait un *uolumen* tandis qu'un texte plus simple et de moindre importance pouvait circuler sous la forme d'un codex. Cette distinction n'existe plus au XVI^e ; il ne nous est donc pas possible, dans le cadre de l'analyse, de déterminer la nature ou l'envergure du contenu des livres présents dans le tableau. Ce que nous pouvons affirmer, en revanche, c'est que l'expérience de lecture d'un livre sous le format *uolumen* n'est pas exactement la même que celle qui s'offre au lecteur du même texte via le codex. Si le *uolumen*, comme nous l'avons dit, imposait certaines contraintes à l'extension du contenu, le codex garantit la souveraineté du contenu sur le support de transmission : peu importe l'extension d'un ouvrage ; son texte pourra certainement être édité dans un seul codex, la seule différence étant l'épaisseur due au nombre de pages empilées. La présence de ces éléments dans le tableau d'Arcimboldo ne donne pas seulement à voir un autre support écrit ; elle rend surtout perceptible une nouvelle conception du livre. Il s'agit là, d'ailleurs, d'une belle métaphore : dans le tableau, les codex forment une figure humaine. La métaphore des livres formant une figure humaine ne manque d'ailleurs pas d'intérêt. À l'époque de Martial, une telle représentation serait inimaginable, vu l'importance mineure donnée à un support textuel tel que le codex. Il va sans dire que le choix d'un élément qu'il importe de figurer sur le plan artistique se fixe prioritairement sur des objets particuliers, méritant d'être représentés. Le codex, dans ce contexte, apparaît comme synonyme de livre et indique un changement du statut de ce support : de conteneur de textes de moindre importance, il devient suffisamment important y compris pour former une figure humaine.

La création de l'imprimerie par Gutenberg au début du XV^e siècle est un autre élément qui ne peut pas être négligé dans cette analyse. Cette création nous permet de déduire, quoique le contenu des livres représentés par Arcimboldo ne soit pas observable, que des techniques modernes

ont été utilisées pour éditer les codex qui nous y sont présentés. Cela suggère des modifications concernant la présentation du texte dans son support. Selon Cavallo¹⁵, la *scriptio continua*, méthode d'écriture qui ne séparait pas les mots par des espaces, était la méthode prédominante dans les textes latins à partir du premier siècle de notre ère. Cette difficulté supplémentaire pour le déchiffrement exigeait, plus que jamais, le recours à l'oralisation, afin de mieux saisir la succession des mots. La méthode typographique de Gutenberg éliminait une telle difficulté, ce qui rendait la lecture silencieuse moins laborieuse qu'auparavant.

La représentation du bibliothécaire en être solitaire se heurte aux représentations de Martial, qui évoquent toujours la lecture en collectivité. Une représentation similaire se trouve dans le tableau qui viendra clore cette analyse : il s'agit de « La liseuse », de Fragonard, peint en 1776. La lectrice de Fragonard est également représentée seule et tenant un codex d'une main. Ce qui est frappant, cette fois, et qui mérite que l'on s'y arrête pour l'analyse, c'est qu'il s'agit d'une représentation féminine. Dans les épigrammes de Martial, comme il a été stipulé plus haut, la réalisation de la lecture est toujours publique, récitée et attribuée à un personnage masculin. Dans la peinture de Fragonard, cependant, le livre est placé dans les mains d'une femme, dans un cadre privé et très vraisemblablement silencieux. Nous pouvons en déduire que la présence de la figure féminine dans l'univers de la lecture du XVIII^e siècle est suffisamment importante pour être représentée dans un tableau.

Quant à l'alphabétisation des femmes dans la Rome impériale, Chartier affirme qu'elle était « réduite à la seule lecture ».¹⁶ Par conséquent, et compte tenu du fait que les écrits circulant à l'époque de Martial sont, dans leur immense majorité, l'œuvre des hommes, il est facile de comprendre pourquoi, contrairement à la représentation que « La liseuse » met en scène, dans les épigrammes de Martial la lecture est toujours associée aux figures masculines.

Il est cependant, nous semble-t-il, une raison plus décisive justifiant le manque de représentations féminines dans les poèmes de Martial. Dans la Rome Impériale, les rares femmes alphabétisées se tenaient dans la sphère privée pour réaliser leurs lectures. C'est ainsi que l'on peut comprendre leur absence chez Martial comme étant parfaite-

¹⁵ Guglielmo Cavallo, *op. cit.*, p. 95.

¹⁶ Roger Chartier, *op. cit.*, p. 83.

ment cohérente dans le cadre de lecture évoqué par ses épigrammes : puisqu'il y est fait allusion aux récitation, le féminin ne pouvait évidemment pas y figurer, étant donné que les femmes se livraient surtout à la lecture silencieuse, hors des situations sociales. On ne saurait donc, pour appréhender les réalités dans toute leur complexité, se contenter de souligner les différences entre les figures représentées chez Martial et celle qui apparaît dans le tableau de Fragonard ; encore faut-il préciser les circonstances qui déterminent la présence de chacun de ces lecteurs : la situation évoquée par Martial ressortit à la vie publique ; celle peinte par Fragonard relève de la vie privée. La femme représentée tient un codex, qui est aussi le support des livres composant le bibliothécaire d'Arcimboldo. Un détail dans ce tableau, qui pourrait fort bien passer inaperçu, mais qui contribue à notre analyse, concerne la main gauche de la lectrice, qui est libre et repose sur un appui. La lecture d'un rouleau occupait les deux mains du lecteur ; celle d'un codex permet la libération de l'une d'entre elles, accordant ainsi à la personne qui lit la possibilité, par exemple, de prendre des notes lors de la lecture. On mesure donc à quel point la modification du support écrit détermine y compris la position du corps pendant l'acte de lire.

Conclusion

La comparaison des différentes représentations de lecture nous permet, surtout, de reconstituer les différents cadres dans lesquels la lecture s'est développée au fil du temps en Europe. Les pratiques culturelles, y compris celle de la lecture, se renouvellent et interagissent avec les nouvelles technologies inventées par l'humanité, et celles-ci, à leur tour, nous invitent à découvrir de nouvelles manières d'entrer en contact avec les textes. Des variantes telles que l'alphabétisation dans une communauté donnée, les supports utilisés pour faire circuler les textes et les contraintes physiques imposées à ses lecteurs entraînent des rapports particuliers entre cette communauté et le lire. Une fois les circonstances modifiées, les manières d'accéder à la culture écrite elles aussi s'altèrent inévitablement. Cela peut provoquer non seulement l'entrée de nouvelles couches de la population dans l'univers de la lecture – et éventuellement l'exclusion d'autres –, mais aussi favoriser la circulation d'ouvrages, élargissant ainsi l'espace de la lecture solitaire. Dans les tableaux, nous trouvons un cadre individuel et solitaire de lecture, qui se fait suffisamment important

pour devenir un sujet artistique. Dans le monde classique, au contraire, la lecture est représentée en tant que pratique collective et donc sociale, propre à assurer la circulation et la diffusion d'un contenu qui n'était accessible qu'aux quelques *happy few* possédant des livres et, comme on est fondé à le penser, la fortune qui y donnait droit.

Au terme de ce travail il ne s'agit pas, en tout cas, de suggérer une ligne évolutive pour la lecture, qui aurait gagné en sophistication au fil du temps ; il s'agit bien plutôt de reconnaître les modifications que le lire a subies au long des siècles en tant que résultat d'un travail créatif, cherchant à expérimenter de nouvelles manières d'entrer en contact avec le répertoire du savoir et de la créativité humaine gravés dans les grands textes qui ont été écrits et qui continuent de l'être.

Adriana Lunardi, lectrice de Virginia Woolf, de Clarice Lispector, de Julia da Costa et de Colette, dans *Vésperas*

Maria-Clara Machado*

Résumé

Cet article porte sur la question de l'intertextualité dans *Vésperas*, œuvre de l'écrivaine brésilienne Adriana Lunardi, paru en 2002 au Brésil, traduite chez Gallimard, en 2005. Hantée par les rapports entre vie et mort, fiction et réalité, Lunardi essaie de reconstituer dans ce recueil les derniers moments de la vie de neuf écrivaines, dont cinq anglophones, trois brésiliens (lusophones) et un francophone français, respectivement : Virginia Woolf, Dorothy Parker, Ana C, Colette, Clarice Lispector, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Zelda Fitzgerald et Julia da Costa. Afin d'étudier certains aspects qui révèlent la façon dont l'intertextualité enrichit ce livre, nous nous interrogerons sur la question du rôle du lecteur, de l'auteur et du personnage dans quatre nouvelles de *Vésperas* consacrées à Virginia Woolf, Clarice Lispector, Colette et Júlia da Costa. Au cours de cette analyse, nous nous appuyerons sur les études de Roland Barthes et d'Antoine Compagnon à propos du rôle de l'auteur et du narrateur, ainsi que sur les recherches de Julia Kristeva et de Gérard Genette vis-à-vis de la conceptualisation et de la catégorisation de l'intertextualité.

Mots-clés : Lunardi, intertextualité, filiation

* Doctorante en Études Lusophones à la Sorbonne Nouvelle – Paris 3 en cotutelle avec l'Université de Brasília. Membre du Centre des Recherches sur les Pays Lusophones – Crepal. Son projet de thèse s'intitule « Naître ou devenir brésilien : une étude des processus de construction identitaire des auteurs issus de l'immigration ». Actuellement, elle est chargée de cours dans le département de Portugais de la Sorbonne Nouvelle.

Resumo

O presente artigo trata da questão da intertextualidade no livro *Vésperas*, de Adriana Lunardi, publicado em 2002. A obra coloca em evidência as relações entre vida e morte, ficção e realidade, ao reconstituir os últimos momentos de vida de nove escritoras já falecidas. Cada morte/vida inspira um conto: são cinco anglófonas, três brasileiras e uma francesa, respectivamente: Virginia Woolf, Dorothy Parker, Ana C, Colette, Clarice Lispector, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Zelda Fitzgerald et Julia da Costa. Para este artigo, analisaremos a questão da intertextualidade em quatro contos que tratam das vésperas de morte de Virginia Woolf, Clarice Lispector, Colette e Julia da Costa. Neles, a questão da intertextualidade é marcada pelos papéis assumidos por autor, narrador e personagem. Usaremos como base teórica os estudos de Roland Barthes et Antoine Compagnon sobre autoria e narração; e de Julia Kristeva e Gerard Genette, sobre intertextualidade.

Palavras-chave: Lunardi, intertextualidade, filiação

Women are beginning to explore their own sex, to write of women as women have never been written of before, for of course, until very lately, women in literature was the creation of men.

Virginia Woolf¹

Introduction

Dans ce travail, nous nous interrogerons sur la question de l'intertextualité, sur le rôle du lecteur, de l'auteur et du personnage dans quatre nouvelles de *Vésperas*², le deuxième livre de l'écrivaine brésilienne Adriana Lunardi, paru en 2002 au Brésil puis traduit et publié chez Gallimard, en 2005. Il s'agit de neuf nouvelles portant sur la veille de la mort de neuf écrivaines déjà disparues. Les récits transitent entre biographie et

¹ Virginia Woolf, « Women and Fiction », *Granite and Rainbow*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1998, p. 82.

² Adriana Lunardi, *Vésperas*, e-book, Rio de Janeiro, Rocco, 2002. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront faites à partir du numéro de la page concernée.

fiction et mettent en valeur des personnages assujettis à la mort. Dans ce contexte, la littérature est vue comme le seul moyen permettant de vaincre le caractère éphémère de la vie humaine. En parlant des vies et des œuvres d'auteurs femmes, le récit pose également la question de la légitimité du canon littéraire ainsi qu'il questionne les enjeux de la réception lorsque l'on dévoile la porosité entre le rôle de l'auteur et celui du lecteur, étant donné que tout texte se construit à partir de la reprise d'autres textes selon Julia Kristeva (1969).

Concernant la question du canon littéraire, Béatrice Didier³ nous rappelle que la littérature a été cultivée par plusieurs femmes comme un moyen d'aller chercher leur unité en tant que personne. L'auteure a étudié les récits de douze femmes écrivaines⁴ ainsi que leurs conditions socioculturelles dans des siècles et des espaces géographiques différents. À partir de ses analyses, Didier observe des points communs entre elles et conclut que, depuis les premiers récits féminins trouvés, les femmes en général ont toujours été exclues de l'espace public et fréquemment représentées comme objet dans la littérature.

Les femmes écrivains ont essayé de surmonter ces conditions de soumission en écrivant - principalement des récits intimes, car, selon Didier, il y avait chez elles le besoin de parler de soi. Puisqu'elles ne recevaient pas, en général, d'éducation formelle et que, par conséquent, elles ne maîtrisaient pas les règles du jeu littéraire masculin, elles ont tenté tantôt de l'imiter, tantôt de le subvertir. Dans les deux cas, elles ont payé le prix d'être des femmes hors normes : l'oubli de leurs travaux dans la mémoire canonique des littératures mondiales. Dans *Véspères*, Adriana Lunardi rappelle au lecteur le parcours de neuf femmes écrivains, célèbres ou anonymes, évoquant le besoin, toujours d'actualité, de réévaluer le canon littéraire par rapport aux préjugés de la société patriarcale. Les récits évoquent, à travers les personnages fictifs, les auteures suivantes : Virginia Woolf, Dorothy Parker, Ana C, Colette, Clarice Lispector, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Zelda Fitzgerald et Julia da Costa. Nous porterons notre réflexion sur les nouvelles consacrées à Virginia Woolf, Clarice Lispector, Colette et Júlia da Costa dans le but d'analyser le récit

³ Voir Béatrice Didier, *L'écriture-Femme*, Paris, Presse Universitaire de France, 1981.

⁴ George Sand, Mme de Charrière, Mme de la Fayette, Colette, Marguerite Duras, Jane Eyre, Marie Shelley, Radclyffe Hall, Virginia Woolf, Kathleen Rayne, Sapho et Thérèse d'Avila.

construit par Lunardi aussi bien en sa qualité de lectrice que d'auteure.

Cette dernière fait émerger quelques faits véridiques de la vie de ces neuf écrivaines disparues, mais jamais dans le but de revendiquer un rôle de biographe. En effet, on ne trouve pas, chez Lunardi, la préoccupation qui, d'après Philippe Lejeune, doit motiver le récit biographique, autrement dit, la préoccupation de l'horizon de ressemblance⁵. Dans ce cas précis, l'auteur-narrateur s'applique à ce que son personnage ressemble le plus possible à son modèle hors-texte. Or, Lunardi n'établit aucun pacte avec la réalité puisque, pour revisiter ces vies du passé, elle n'emploie que quelques aspects référentiels, que Roland Barthes appellerait des biographèmes⁶. En d'autres termes, les neuf nouvelles sont créées à partir de certains *flashes*, de quelques petites données biographiques utilisées par l'auteure pour parcourir le chemin romanesque, mobilisant tant des aspects concrets que sa mémoire de lectrice.

Contrairement au schéma biographique décrit par Lejeune dans *Le pacte autobiographique* (1996), les narrateurs de chacune de ses nouvelles ne se confondent pas avec l'auteure. Dans le cas de la nouvelle « Ginny », le narrateur relate à la troisième personne le chemin du personnage Virginia vers la rivière Ouse. Par la suite, dans « Clarice », le narrateur-personnage Joana raconte son parcours d'identification envers l'écrivaine Clarice Lispector. Quant à « Colette », le narrateur-personnage correspond au personnage Claudine⁷ qui rend visite à sa créatrice. Finalement, dans « Sonhadora », le narrateur raconte à la troisième personne les derniers instants de la vie du protagoniste Julia.

Au-delà des données biographiques des auteures évoqués, l'écrivaine se réfère à leurs œuvres à partir de la lecture qu'elle en fait, mettant en scène un phénomène très courant en littérature : celui de la rencontre entre textes, ce que Julia Kristeva appelle des intertextualités. D'après Kristeva, aucun texte n'est créé à partir de rien, mais tous se construisent à travers la reprise d'autres textes, selon le bagage de lectures que porte chaque auteur :

⁵ « La relation du personnage (dans le texte) au modèle (référant hors-texte) est certes d'abord une relation d'identité, mais surtout de ressemblance [...] dans la biographie c'est la ressemblance qui doit fonder l'identité ». Voir Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p.38.

⁶ Voir Roland Barthes, *A câmara clara*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984.

⁷ Personnage créé par Colette, protagoniste du roman intitulé *Claudine à l'école*. Voir Willy et Colette, *Claudine à l'école*, Albin Michel, Paris, 2013.

Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). [...] Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit au moins comme double.⁸

Ainsi, l'intertextualité, dimension constructive de tout récit, selon Kristeva, peut nous donner à lire deux textes en même temps : celui que l'on a sous les yeux et l'autre, d'un autre auteur, qui est évoqué et aide à construire le texte lu. Il est intéressant d'observer que Julia Kristeva souligne le fait que le concept d'intertextualité en dépasse un autre, celui de l'intersubjectivité. Au lieu d'une rencontre entre subjectivités, il y a rencontre de langages littéraires.

Nous savons depuis les analyses de Roland Barthes⁹ que la mort de l'auteur a été déclarée au profit de l'apparition du lecteur et de sa capacité d'interprétation indépendante de la recherche des intentions de l'auteur. Néanmoins, pour Antoine Compagnon, sans la figure de l'auteur, « la lecture serait abstraction vide »¹⁰. Le théoricien fait un résumé de la critique littéraire sur le rôle de l'auteur et nous aide à comprendre pourquoi, au final, la figure de l'auteur est importante pour l'analyse littéraire.

Pour Compagnon, il est possible de limiter la place de la biographie, de la vie et de l'intention de l'auteur dans l'analyse d'une œuvre, mais il est nécessaire de maintenir la figure de l'auteur au profit d'un maintien du dialogue à l'intérieur de l'œuvre entre le lecteur et l'auteur imaginaire ou empirique. Compagnon explique que « l'œuvre ne permet jamais de remonter au vrai auteur, mais à un auteur fictif »¹¹. Parallèlement, l'auteur, quand il crée, imagine le lecteur, avec lequel il discute. C'est ainsi que le « dialogue à l'intérieur de l'œuvre », comme le défend Compagnon, peut être développé.

Notre travail cherchera à étudier quelques marques d'intertextualité présentes dans le texte, selon la catégorisation de Gérard Genette¹². Dans

⁸ Julia Kristeva, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1969, p 84-5.

⁹ Voir Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *apud* Antoine Compagnon, *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?* Université de Paris IV-Sorbonne, UFR de littérature française et comparée, Cours de licence LLC 316 F2, [En ligne : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>]. Consulté le 13 Février 2015.

¹⁰ Antoine Compagnon, *op.cit.*

¹¹ Paul Valéry *apud* Antoine Compagnon, *ibid.*

¹² Voir Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, p. 7-8.

un premier temps, nous verrons comment l'allusion à des données biographiques peut rendre compte d'un lien symbolique entre la présentation de ces auteurs et l'intention de créer un parcours paradigmatique de l'écrivain femme, voie dans laquelle Lunardi décide de s'engager. Ensuite, nous centrerons notre analyse sur les allusions dans le récit à certains thèmes travaillés par les écrivaines évoqués. En dernier lieu, nous verrons comment l'intertextualité peut nous amener à réfléchir au statut du personnage dans l'œuvre.

Un parcours de filiation littéraire

Le choix de Virginia Woolf comme personnage pour la première nouvelle peut indiquer, métaphoriquement, l'ouverture de la littérature aux femmes. Mondialement connue, cette auteure s'est impliquée très tôt pour la reconnaissance des œuvres des femmes écrivains dans les canons littéraires. De la même manière, placer en fin d'ouvrage Júlia da Costa, poète brésilienne oubliée du XIX^{ème} siècle, peut être une façon de dénoncer l'exclusion d'importantes écrivaines du canon littéraire brésilien ainsi que les difficultés rencontrées tout au long de leur chemin artistique.

C'est Virginia Woolf qui, en marchant vers la rivière Ouse dans la première nouvelle intitulée « Ginny », inaugure les voies littéraires dans lesquelles s'inscrit Lunardi. On se souvient que c'est Virginia Woolf, l'auteure, qui a annoncé, lors de sa célèbre conférence aux étudiants de l'Université de Cambridge en 1928 : « il est indispensable qu'une femme possède quelque argent et une chambre à soi si elle veut écrire une œuvre de fiction »¹³. Woolf a cherché à démontrer la relation étroite entre la condition de dépendance des femmes vis-à-vis des hommes et le silence auquel elles ont été réduites. L'extrait suivant, tiré de la nouvelle « Ginny », dans laquelle Virginia Woolf est évoquée, peut nous montrer, d'abord, qu'il s'agit bien évidemment de la description des pas du protagoniste vers la rivière où elle trouvera la mort. Ensuite, sur un plan plus symbolique, nous pouvons y voir l'évocation du travail herculéen entamé par Woolf, tout au long de sa vie, pour faire avancer la littérature – la sienne et celle d'autres femmes – en faisant parfois quelques pas en arrière ou en s'enfonçant les pieds dans la boue :

Cada passo exige mais e mais força dos músculos e pernas,
que parecem manipuladas por fios invisíveis nas mãos de

¹³ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, éditions Denoël, 1977, 1992 pour l'édition française, p.8.

um bonequeiro amator. Ao tirar um dos pés do chão e continuar sua romaria claudicante, Virginia sente o sapato prender-se à lama em que se assentara. Insiste em removê-lo. Parece ter-se colado. Ela não pode avançar nem retroceder. A sensação é de estar presa na própria imobilidade.¹⁴

C'est comme si les difficultés que Virginia, le personnage, rencontre sur son chemin étaient celles de toutes les femmes qui tentent d'avancer, mais qui se sentent soit manipulées, soit prises au piège, que ce soit dans la vie ou dans les pages d'un livre. Le parcours de l'écrivaine Virginia Woolf pourrait donc représenter celui de toutes les femmes ; un parcours qui, loin d'être stable, doit se faire sur un terrain marécageux. De ce fait, Lunardi transforme son personnage en paradigme de toutes les femmes auxquelles elle rendra ensuite hommage. Mais, avant de marcher vers la rivière Ouse et d'y noyer pour toujours les voix qui la persécutent, Ginny, personnage qui évoque Virginia Woolf, écrit une dernière fois :

Reconhece a dificuldade que enfrentara para encontrar cada palavra e dar ao texto o tom justo que o assunto merece. Tivera de fugir do labirinto de vozes em que está encarcerada, fazer rascunhos e tentativas erráticas, e ser muito rápida quando conseguiu. Escrever fora o único jeito que ela havia encontrado para suportar a vida. É também sua maneira de anunciar sua despedida.¹⁵

Même troublé par les voix qui l'empêchèrent de vivre en paix, le protagoniste reconnaît le pouvoir salvateur de la littérature face aux intempéries de la vie, ainsi que les difficultés rencontrées par tout écrivain pour trouver les mots les plus justes, voire la parfaite correspondance d'idées entre mots et sentiments. Le protagoniste peut donc nous rappeler encore une fois la trajectoire d'autres femmes, d'autres auteurs, ainsi que, bien évidemment, celle de l'écrivaine Virginia Woolf.

En ce sens, la littérature est également le seul chemin possible pour le protagoniste de la nouvelle « Clarice ». Située au milieu du livre, celle-ci retrace l'histoire d'une jeune fille de 17 ans, en évoquant à la fois l'œuvre et la vie de l'écrivaine brésilienne Clarice Lispector. Le narrateur-personnage porte le prénom de Joana, tout comme le premier protagoniste romanesque de l'auteure Clarice Lispector. Dans *Vésperas*, Lispector est

¹⁴ p.16.

¹⁵ p. 9.

reconnue comme l'une des voix majeures de la littérature brésilienne et, en particulier, la plus remarquable écrivaine du pays jusqu'à nos jours¹⁶. De notre point de vue, Lunardi voit en elle l'écrivaine à qui l'on doit l'ouverture de la voie littéraire pour les femmes du Brésil. Dès son premier roman, *Lispector* crée ce protagoniste, Joana, qui fait basculer les structures de la littérature brésilienne. C'est un personnage féminin qui fuit son destin de femme au foyer :

Lembrou-se do marido que possivelmente a desconhecia nessa ideia. Tentou relembrar a figura de Otávio. Mal, porém, sentia que ele saíra de casa, ela se transformava, concentrava-se em si mesma e, como se apenas tivesse sido interrompida por ele, continuava lentamente a viver o fio da infância, esquecia-o e movia-se pelos aposentos profundamente só [...] E livre, nem ela mesma sabia o que pensava.¹⁷

Comme on le voit ci-dessus, le lecteur de *Lispector* est confronté à une représentation de la femme totalement inattendue à l'époque. On s'aperçoit qu'elle ne se retrouve finalement libre que lorsque son mari quitte la maison et qu'elle se libère de lui et des contraintes liées au mariage. Au début des années 1940, cette façon d'aborder une histoire du point de vue d'une femme dans un style introspectif était complètement nouveau. Après *Perto do Coração Selvagem*, Clarice Lispector continue en effet à créer des personnages féminins hors norme. Ce n'est donc pas par hasard si Lunardi donne à la jeune narratrice de la nouvelle « Clarice » le même prénom que le premier protagoniste féminin de *Lispector*, c'est-à-dire Joana. Ce prénom pourrait représenter tous les personnages dérivés de la Joana claricienne, avec cette manière intime, franche, étrange et en même temps familière de parler des femmes et de soi-même, inaugurée par Lispector dans la littérature brésilienne.

Joana, le protagoniste de la nouvelle « Clarice » dans *Vésperas*, interroge elle-aussi, tel le premier protagoniste de Clarice Lispector, sa place au sein d'une famille (biologique) fracturée et au sein de laquelle elle ne parvient pas à se sentir tranquille. D'ailleurs, Joana, la narratrice de « Clarice », tout comme l'écrivaine Clarice Lispector, découvre très jeune sa vocation littéraire. En déclarant que sa filiation biologique la laisse sans repères dans le monde, elle va donc se créer une autre filiation auprès

¹⁶ Voir la section « Sobre as personagens », *Vésperas*, *op.cit.*, p.166.

¹⁷ Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, Lisboa, Relógio d'Água editores, 2000, p.17.

de l'auteure brésilienne évoquée dans la nouvelle. Dans le cimetière du Caju, à Rio de Janeiro, où repose Lispector, la jeune fille annonce être venue s'affilier à l'auteure : « Sobretudo, tinha ido ali para me filiar »¹⁸. Elle justifie sa présence devant le tombeau de Lispector : « E aqui há encontro »¹⁹. *Alter ego* de sa créatrice²⁰, Joana expose les raisons qui légitiment la place incontournable de Lispector dans le canon particulier que s'est choisi Lunardi. Ces femmes se reconnaissent et dialoguent. Elles questionnent, chacune à leur manière, la place des femmes dans la vie et dans l'art, en construisant, consciemment ou non, leur propre chambre, leurs espaces de signification et leurs valeurs.

À la fin de l'ouvrage, avec la nouvelle « Sonhadora », ce sont les derniers moments de la poète Júlia da Costa, que Lunardi met en évidence, en parlant de cette femme morte aveugle et oubliée avant la publication de son roman auquel elle avait travaillé huit ans durant. En évoquant le passé de Júlia da Costa, Lunardi participe également au réexamen du canon littéraire et met enfin en lumière cette femme oubliée dont la production écrite aurait pu figurer dans le canon littéraire brésilien en raison d'une œuvre vaste et de qualité dont les thèmes s'inscrivent dans le courant romantique²¹. Les sujets abordés dans son œuvre sont ceux de la souffrance causée par l'amour, ainsi que de la mort, de la nature, de l'ennui. À travers le personnage Júlia, qui évoque l'histoire de son double réel, Lunardi s'interroge sur les femmes écrivains oubliées, en rendant hommage à toutes celles qui ont écrit et en retravaillant, en même temps, plusieurs de leurs thèmes.

Allusions aux thèmes et aux idées littéraires

Ainsi, chez « Sonhadora », Lunardi reprends, par exemple, des sujets abordés par le poète Júlia da Costa, comme l'imaginaire marin. La nouvelle est construite avec des images confrontant la fragilité de la vie et la force de la littérature. La mort, acte final de la vie, est représentée par le long voyage d'une embarcation vers la haute mer, l'ultime mystère,

¹⁸ p.103.

¹⁹ p.102.

²⁰ Voir Maria Graciete Besse, « Espaços e heranças na obra de Adriana Lunardi », in *Espaço e Gênero na Literatura Brasileira Contemporânea*, Porto Alegre, Editora Vasconcelos Leal Zouk, 2015, pp. 219237.

²¹ Voir Zahidé Lupinacci Muzart, *Escritoras brasileiras do século XIX : antologia*, Florianópolis, Mulheres, 2000.

le chemin inconnu vers lequel marche tout être. Cette rencontre, entre l'élément liquide et le littéraire, enrichit d'ailleurs aussi bien les œuvres de Clarice Lispector et de Virginia Woolf que celle de Júlia da Costa. Ainsi, plusieurs occurrences intertextuelles dans *Vésperas* peuvent révéler une appropriation par Lunardi des métaphores liées à l'eau employées par ces écrivaines dans plusieurs de leurs récits.

Dans ce contexte, les images désignent généralement le rite du passage et la transformation souvent liés à l'idée de mort, comme dans l'extrait suivant de la nouvelle « Ginny » : « Os rastros que deixou vão se apagando à medida que se aproxima do rio »²². Dans ce passage, *o rio* (la rivière) peut être interprétée comme la mort, tout comme *os rastros* (les vestiges) peuvent représenter la vie. D'ailleurs, dans toute l'œuvre romanesque de Woolf, la romancière met en évidence des métaphores qui évoquent souvent le milieu liquide ainsi qu'un imaginaire ancré dans les eaux, comme le montre l'extrait suivant, tiré de son livre *Mrs Dalloway* :

What a lark! What a plunge! [...] How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave, the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen.²³

L'imaginaire marin baigne aussi la nouvelle « Clarice », en intertextualité avec l'écrivaine à qui le récit rend hommage. On retrouve, chez Clarice Lispector, une œuvre aussi traversée de rencontres entre la femme et la mer. Nous pouvons par exemple revenir au protagoniste Joana pour souligner son étrange et puissante relation avec la mer. Dans *Perto do coração selvagem*, l'absence du père du personnage principal prénommé Joana n'est surmontée que par la présence de l'immensité de la mer qui remplit toute son existence, comme nous pouvons le constater à partir de l'extrait suivant : « Mergulho e depois emergo, como de nuvens, das terras ainda não possíveis, há ainda não possíveis. Daquelas que eu ainda não soube imaginar, mas que brotarão. Ando, deslizo, continuo, continuo »²⁴. En effet, dès les premières publications, l'œuvre de Clarice Lispector a recours à l'image de la mer, tout comme chez Virginia Woolf,

²² p.11.

²³ Virginia Woolf, *op. cit.*, p.1.

²⁴ Clarice Lispector, *op. cit.*, p.81.

pour évoquer une multitude de significations qui traduisent souvent une transformation, un passage, un devenir.

Selon le philosophe français Gaston Bachelard, le destin de l'élément liquide, fluide, est le destin de celui qui meurt à chaque instant, une mort quotidienne, une substance qui cause la ruine dans un vertige incessant, aussi incessant que la rénovation de la substance de son être : « É a água que vai arrastar toda a paisagem para seu próprio destino »²⁵. Bachelard explique que la construction psychique d'images peuplées d'éléments basiques de la nature, comme l'eau, peut aussi représenter un retour aux origines. Nous pensons que c'est le cas dans un autre passage de *Vésperas* tiré de la nouvelle « Clarice », dans lequel le texte reprend des images déjà travaillées par l'auteure Lispector, dans *Perto do Coração Selvagem* : « O mar! – me lembro - preciso descobrir se fica longe, se posso ir a pé até a praia, andar sozinha, andar até saber o que é lalande. »²⁶ Bachelard explique ce sentiment : « Se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas é porque, em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial. Todas as formas de amor recebem um componente do amor por uma mãe. »²⁷

De fait, dans cet extrait de « Clarice », le personnage de Joana se languit de sa rencontre avec la mer, jusqu'à être capable de trouver aussi ses origines, jusqu'à découvrir le sens de *lalande*. Nous savons que *lalande* est un néologisme inventé par Clarice Lispector et attribué à son personnage Joana dans *Perto do Coração Selvagem*. Quand le mari du personnage principal lui demande ce qu'est *lalande*, dans une tentative d'appréhender un peu plus son monde intérieur, Joana répond en ce termes :

- É como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para o outro. Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda a vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve

²⁵ Gaston Bachelard, *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*, Trad. Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p.65.

²⁶ p.94.

²⁷ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p.119.

você sentirá Lalande... Pode crer em mim, eu sou uma das pessoas que mais conhecem o mar.²⁸

Ainsi, lalande représente un peu le fort lien entre le monde intérieur de Joana, indomptable, et la mer dans l'œuvre *Perto do Coração Selvagem*, ainsi que le désir du personnage de « Clarice », dans *Vésperas*, d'appréhender le sens de ce mot et de, par là, trouver ses véritables origines, fondées délibérément sur une filiation littéraire, d'après la définition de Dominique Viart²⁹. Outre la coïncidence de thèmes et d'idées littéraires, nous observons finalement un autre type d'intertextualité que Genette a baptisé de « transposition ». Ainsi, lorsque le narrateur-personnage de la nouvelle « Minet-Chéri » révèle son identité à la fin du texte, nous savons qu'elle résulte d'une transposition de Claudine, création de l'écrivaine Colette.

L'intertextualité : transposition

En intertextualité avec le livre *Claudine à l'école*, la fin de la nouvelle récupère et retravaille les phrases d'ouverture de l'œuvre de Colette et Willy. Si dans le livre de *Claudine à l'école*, le narrateur-personnage raconte : « Je m'appelle Claudine, j'habite Montigny ; j'y suis née en 1884 ; probablement je n'y mourrai pas »³⁰, dans la nouvelle de Lunardi, Claudine reprend son poste de narrateur-personnage et clôt la trame avec la révélation de son identité : « Meu nome é Claudine, nasci em 1884, em Montigny, e nunca hei de morrer. »³¹ Nous percevons qu'il s'agit presque d'une copie ou d'un plagiat, car dans la nouvelle de Lunardi l'auteure emploie quasiment la même formule, mot pour mot, si l'on considère la traduction en français. Pourtant, dans le livre de Colette, Claudine ne sait pas qu'elle est un personnage, elle ne connaît que sa condition de narratrice.

Dans « Minet-Chéri », Claudine rend visite à sa créatrice, Colette, « que está diante de Deus », et a pleine conscience de ses statuts littéraires : « Fui criada para durar, viver um tempo que não finda. »³² Dans le livre de Colette, Claudine espère seulement ne pas mourir à l'endroit où elle est née.

²⁸ Clarice Lispector, *op.cit.*, p.150.

²⁹ Voir Dominique Viart, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines 2*, Caen, Minard, 1999, pp. 115-139.

³⁰ Voir Willy et Colette, *op.cit.*, p.5.

³¹ p.83.

³² p.82.

Dans la nouvelle de Lunardi, Claudine sait qu'elle ne mourra jamais, ce qui opère une grande différence entre les deux récits sur le plan sémantique, ces derniers n'étant identiques qu'en apparence. Il y a donc une transposition du même narrateur-personnage, Claudine, à partir d'une transformation de sa condition, d'une réappropriation de la part de Lunardi qui reconstruit Claudine selon sa propre optique, en révélant toujours une tension entre la biographie et la fiction ainsi qu'entre les choses finies et les choses pérennes. Dans « Minet-Chéri », en même temps que la narratrice-personnage sert à valoriser le rôle de l'auteur, comme un Dieu ou bien le créateur, elle met également en évidence le jeu littéraire, la représentation, marquée par le tissage et le retissage des langages.

Au-delà du débat sur le plagiat ou l'influence, nous comprenons qu'il y a entre ces écrivaines une rencontre ; il y a une compréhension, un partage, indépendamment de savoir s'il y a intention ou non. Le personnage de Joana, dans *Vésperas*, transmutation du premier personnage de Clarice, sorte d'*alter ego* de Lunardi, confirme notre supposition : « E aqui há encontro. » Ainsi, la perspective adoptée par le récit, selon notre lecture, prend en compte les affinités de pensée entre ces auteures et les affinités de représentation du monde qui en découlent.

Conclusion

Au fil du livre, les nouvelles révèlent neuf agonies de poétesses et de romancières, autant de points de vue pour mieux approcher l'énigme de la disparition. Comme nous l'avons mentionné, les données biographiques ne laissent aucun doute : il s'agit d'auteurs femmes réelles déjà disparues dont les histoires, racontées sous forme de nouvelles, illustrent la porosité des limites entre biographie et fiction, mettant en évidence la possibilité d'un pacte plus flexible entre auteur et lecteur par rapport à ce que Lejeune³³ nous apprend.

³³ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op.cit.* Sur ce sujet, Simon Fournier explique que : « Les textes littéraires contemporains [...] tendent à montrer en effet qu'on ne peut pas distribuer des types de textes dans deux catégories génériques mutuellement exclusives dont une comporterait des biographies, des écrits scientifiques et historiques alors que l'autre contiendrait des récits de fiction, des romans et des pièces de théâtre. Il existe en fait un faisceau complexe de relations qui se tissent entre les catégories génériques préexistantes, rendant ainsi possible la formation de nouvelles classes génériques ». Voir Simon Fournier, « La genèse de la biographie fictionnelle dans la théorie des actes de discours », *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, [En ligne : http://www.uqtr.ca/AE/Vol_11/libre/fournier.htm]. Consulté le 01 janvier 2015.

Dans un effort pour comprendre les moments cruciaux que vivent ces auteures transformées en personnages, Lunardi entreprend un voyage vers ces vies de femmes, mettant en question la construction du canon littéraire dont la révision se fait toujours urgente ; car, selon le professeur Regina Dalcastagnè, les inégalités hommes-femmes persistent toujours dans le domaine littéraire brésilien. Ses études révèlent que les femmes sont auteures de moins de 30% des romans et contes publiés au cours des quinze dernières années au Brésil. De plus, les rôles de narrateurs leurs sont rarement concédés et elles sont sous-représentées parmi les personnages dans l'univers des ouvrages publiés à cette période³⁴.

Même si Lunardi ne revendique pas le rôle d'écrivaine féministe, son ouvrage offre aux lecteurs de nouvelles perspectives de représentation de la femme par rapport à un univers toujours dominé par le récit masculin. En menant ce que Madelénat appelle un « combat biographique »³⁵, l'auteure entreprend un parcours à travers le discours littéraire qui suggère des proximités, des identifications ainsi que des écarts entre les vies et œuvres de chacune de ces auteures-personnages et entre elles et celles de l'auteure. De ce combat émerge un nouveau *je*, qui ressaisit sa vie au fil d'autres vies. Grâce à ces rencontres symboliques, nous pouvons également réfléchir aux circulations littéraires opérées par cette écriture palimpseste qui révèle la dimension intertextuelle de tout texte.

Selon notre interprétation, Lunardi ne met pas en avant le quotidien qui étouffe tout être humain, la « petite biographie »³⁶, mais elle propose un approche sensible des liens entre la vie et la mort, à partir d'un lignage particulier d'auteurs chez qui le texte devient le lieu de rencontre intertextuelle, de réinvention de la vie, ainsi que de lecture et de création, où le rôle du lecteur, celui de l'auteur, ainsi que des personnages se confondent et se complètent, indispensables qu'ils sont au tissu narratif, comme Compagnon l'illustre quand il affirme : « lorsqu'on tire un fil, tout vient. »³⁷

³⁴ Ces études ont pour objet 165 auteurs et 258 romans contemporains. Voir Regina Dalcastagnè, *A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo*, [En ligne : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/dalcastagne.pdf>]. Consulté le 17-03-2015.

³⁵ Voir Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Antoine Compagnon, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, *op.cit.*

Nael, de lecteur à écrivain, un parcours de filiation dans *Dois irmãos*, de Milton Hatoum

Elias Vidal Filho*

Résumé

Nael, le narrateur de *Dois irmãos*, deuxième roman de Milton Hatoum, initialement personnage presque imperceptible, cherche au moyen du recueil des témoignages du groupe familial à rendre compte de l'histoire d'une famille dont il est le fils bâtard. Ce faisant, il dévoile son intérêt véritable : celui de connaître l'identité de son père et d'affirmer sa filiation, raison pour laquelle il garde et organise les divers récits familiaux. Le narrateur deviendra progressivement le personnage central du livre, ce changement se produisant simultanément à l'intériorisation de la focalisation narrative : à l'origine homodiégétique, le narrateur devient peu à peu autodiégétique. C'est grâce au rôle qui est le sien, d'exécuteur testamentaire, qu'il réussit à organiser le chaos et à construire sa propre identité, un mouvement qui part de l'autre pour aller vers soi. Ainsi, Nael abandonnera la quête de sa filiation puisqu'il finit par se construire grâce au récit littéraire qu'il tisse au fil de l'ouvrage.

Mots-clés : narrateur, filiation littéraire, identité.

* ATER et doctorant en Études Lusophones à l'Université Sorbonne Nouvelle, se consacre à la thèse intitulée « L'oubli, le fragment et le double dans l'œuvre romanesque de Milton Hatoum », sous la direction de Mme. Claudia Poncioni, dans le cadre du Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (CREPAL) ; a obtenu une licence en Lettres – Littératures Lusophones à l'Universidade Estadual Paulista (UNESP).

Resumo

Nael, o narrador de *Dois irmãos*, segundo romance de Milton Hatoum, inicialmente personagem quase imperceptível, procura contar a história de uma família de quem ele é o filho bastardo à partir dos testemunhos que recolhe. Nesse processo ele revela seu real interesse: conhecer a identidade de seu pai e, assim, filiar-se. O narrador se tornará progressivamente personagem central do livro, ao mesmo tempo em que a focalização narrativa é interiorizada: no início homodiegético, o narrador passa a autodiegético. É graças ao seu papel de inventariante que ele organiza o caos e constrói sua identidade, um movimento do outro para si. Assim, Nael abandonará sua busca pela filiação através de seu pai já que filia-se através de seu relato literário que tece ao longo do romance.

Palavras-chave: narrador, filiação literária, identidade.

Milton Hatoum est né à Manaus, ville de l'Amazonie brésilienne et d'origine libanaise. Tous ses quatre romans ont reçu des prix (notamment le Prix *Jabutí*) : *Récit d'un Certain Orient* (1989), *Deux frères* (2000), *Cendres de l'Amazonie* (2005) et *Orphelins de l'Eldorado* (2008). Son œuvre a été traduite dans douze langues et publiée dans quatorze pays, ayant reçu l'attention des critiques littéraire et universitaire. Les romans de Hatoum se trouvent aujourd'hui dans une place importante dans la littérature brésilienne : d'une part ils font partie des grandes œuvres contemporaines, et d'autre part s'alignent à la production des grands écrivains de la tradition littéraire.

L'œuvre romanesque de Milton Hatoum s'est toujours positionnée de façon diamétralement opposée à la posture du régionalisme littéraire, dont l'épicentre référentiel jusque-là dans la littérature amazonienne était toujours l'espace local. L'exception de l'œuvre *hatoumiana* semble être due à l'importance de la mémoire, pilier du contenu et de la forme, qui se déroule comme une écriture du passé, de l'oubli, du témoignage, de l'héritage, du double et du fragment. Les romans de Hatoum sont surtout de romans de narrateurs. Son travail narratif sophistiqué dialogue avec celui d'auteurs consacrés, comme Machado de Assis et Graciliano Ramos, en ce qui concerne la concision linguistique, et William Faulkner et Marcel Proust, en ce qui concerne les multiples voix narratives et le rôle central de la mémoire.

*Dois irmãos*¹ raconte l'histoire de l'effondrement d'une famille *ma-naura* d'origine libanaise, qui se donne principalement à partir de la rivalité des frères jumeaux Yaqub et Omar. Nael, l'unique narrateur du roman, est le fils bâtard d'un des jumeaux et de la domestique Domingas. Il donne la parole aux autres personnages de l'histoire en récupérant les témoignages qui lui ont été confiés. Selon Hatoum, ces voix contribuent à l'ambiguïté du roman, dans le sens où le roman est le lieu de l'ambiguë, de la représentation des multiples facettes de la vie et des individus.

Cet article cherche à expliciter et commenter l'évolution de la présence et de l'importance du narrateur dans l'intrigue et la diégèse du roman. Ce sera fait à partir de l'analyse d'abord de la présence du narrateur en tant que personnage dans l'intrigue, voir son rôle de confident des témoignages des parents ; ensuite, de son acquisition du travail testamentaire et sa filiation transgénérationnelle ; et finalement, du passage de narrateur *homodiégétique* à *autodiégétique* et l'instance *auteur* ajoutée au pair *personnage-narrateur*.

I

Nael se rappelle des témoignages et les organise afin de découvrir l'identité de son père et donc s'affilier. Ainsi, chaque voix représente la vérité de chaque personnage sur l'identité du père de Nael. Ces vérités sont comme des couches, qui ensemble révéleraient la vérité sur la filiation de Nael. Dans les deux cas, soit pour l'ambiguïté, soit pour la construction d'une réponse, les témoignages sont vus à travers les yeux du narrateur-personnage, organisés et présentés par son travail linguistique et littéraire.

L'on peut dire, dans ce sens, que le narrateur d'abord aligne et ensuite coud ces récits, en mettant en évidence et en cristallisant sa position ; il est en train de tisser une courtepointe qui est le roman, dont les morceaux sont les témoignages. Les perceptions de Nael au sujet de ces témoignages sont aussi découpées, déchiquetées. La discontinuité de la mémoire est un autre emblème du passé qui ne se présente qu'en morceaux : parce que l'individu est lui-même découpé.

L'héritage de Nael n'est pas la petite chambre à l'arrière qu'il a reçue lorsque la maison a été remise à Rochiram, même si c'était tout ce qui

¹ Milton Hatoum, *Dois Irmãos* [2000], São Paulo, Companhia das Letras/Companhia de Bolso, 2006. Dorénavant cité *DI*.

restait de la maison de la famille. Le patrimoine de Nael se trouve plutôt dans les successions humaines de la famille, ses conflits et affections, ses souvenirs et son oubli. Dans l'exorde de *Spectres de Marx*², Derrida dissocie la richesse matérielle de l'héritage, et attire l'attention sur la fonction ontologique d'hériter : seulement à partir de l'héritage l'être prendra sa forme. L'auteur indique également que cette métamorphose se produit uniquement par le témoignage, car le témoignage averti au sujet de l'héritage, qu'ensuite pourra être travaillée, digérée et alors l'héritier deviendra l'être.

Derrida expose la réflexion selon laquelle il est impossible d'apprendre à vivre avec soi-même et de la vie, sinon apprendre de la mort et à travers l'autrui. « En tout cas de l'autre au bord de la vie »³, car le mort ou celui dont la mort est proche a déjà pu parcourir sa vie et donc apprendre à vivre. Ainsi, le travail de l'héritage est possible à travers les témoignages et ne peut être réalisé que pour répondre à la mort : « apprendre à vivre avec les fantômes, dans l'entretien, la compagnie ou le compagnonnage, dans le commerce sans commerce des fantômes »⁴.

Autrement dit, le travail de l'héritier est aussi celui de l'élaboration du deuil : « Dans ce travail du deuil en cours, dans cette tâche interminable, le fantôme reste ce qui donne le plus à penser – et à faire. Insistons et précisons : à faire et à faire arriver aussi bien qu'à laisser arriver »⁵. Cela parce que c'est à celui qui reçoit le spectre d'élaborer le deuil, qui « consiste toujours à tenter d'ontologiser des restes, à les rendre présents, en premier lieu à *identifier* les dépouilles et à *localiser* les morts »⁶. Puis, dans la même élaboration du deuil, le mort est rendu présent par la mémoire et ses dépouilles inventoriées⁷.

² Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 162.

⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁷ *Inventaire*, du latin *inventarium*, qui vient du verbe *inventire*, trouver. Formé à partir du préfixe *in-*, à l'intérieur ; du participe du verbe *venire*, *ventus* ; et du suffixe *-ario*, qu'indique l'ensemble, la collection ou lieu pour collectionner. Inventer, suggestivement, aussi du latin *inventus*, formé par les mêmes composants *in-*, *ventus*. Par conséquent, le rapport entre inventaire, ce qui guide le travail de l'héritier, et inventer, le travail du récit, que dans le cas de Nael équivaut au travail de l'héritier, est étymologiquement prouvé. L'oubli est l'espace de l'invention. Antonio Geraldo da Cunha, *Dictionnaire étymologique de la langue portugaise*, Rio de Janeiro, Lexikon, 2010.

Le récit de Nael commence avec les morts de Zana : la perte de sa maison, la tristesse causée par l'inimitié des jumeaux, son épuisement physique et enfin sa mort complète. À ce moment-là, Nael était complètement éloigné de sa famille. Même avant, Yaqub et Omar, qui étaient déjà comme des morts (des spectres pour Nael), ne participaient plus à sa vie. Le choix de commencer le roman à partir du dernier décès, celui de Zana, indique que seulement après le travail de deuil l'inventaire pourrait être fait.

Cependant Nael s'est construit narrateur depuis l'enfance. En plus des histoires du voisinage qu'il racontait à Zana, des histoires qui lui racontait Halim et de sa relation avec la poésie de Laval, la recherche de Nael sur l'identité de son père l'a amené à orpailler les secrets de famille (« No entanto, depois de insistir muito, arranquei dela alguns minutos de confissão »⁸) et ainsi, après le refus de Domingas à s'enfuir avec lui, il a commencé à prendre part à tout : « Então, fiquei com ela, supor-tei a nossa sina. E passei a me intrometer em tudo »⁹. Cette recherche était déjà le sommaire de ce qui serait l'intrigue de son récit.

Même si cette attitude pourrait être vue négativement comme quelque chose d'égoïste, dans cet environnement des conflits familiaux quelqu'un de disponible à écouter allait être perçu. Pour Derrida, « plus elle est “*out of joint*”, plus on a besoin de convoquer l'ancien, de lui “emprunter”. L'héritage des “esprits du passé” consiste, comme toujours, à emprunter »¹⁰. En d'autres termes, le désagrégement des personnages et leurs relations interfamiliales a mis en lumière les irrésolutions du passé de chacun ; et la disposition de Nael de les écouter à son tour a corroboré au renforcement du lien entre chacun des témoins et lui-même.

Alors, si d'abord il investiguait, il est en même temps devenu un confident, à des différents degrés, de tous les membres de la famille. Cette affection conquise a correspondu à l'appropriation des témoignages qui se sont déroulés au même rythme que la filiation de Nael. La proximité du narrateur et Halim est le précurseur de la filiation transgénérationnelle de Nael, car son insertion dans la famille élide le père. Comme les jumeaux n'ont pas été responsables de l'héritage, Nael a été celui qui a recueilli le témoignage de Halim : « A intimidade com os filhos, isso o

⁸ *DI*, p. 53.

⁹ *DI*, p. 67.

¹⁰ Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, op. cit., p. 178-9.

Halim nunca teve. Uma parte de sua história, a valentia de uma vida, nada disso ele contou aos gêmeos »¹¹.

II

Malgré leur proximité, la relation entre les rejetés Domingas et Nael et le reste de la famille est assez complexe, quelque chose entre la soumission et l'affection. Mère et fils occupent les positions tantôt de débiteurs tantôt de créanciers : même s'ils ont été bien accueillis, ils l'ont été en tant que des serviteurs. En d'autres termes, si d'une part mère et fils étaient débiteurs par rapport à leur adoption, d'autre part ils étaient des créanciers de l'affection qui n'ont pas reçu. Ce paradoxe a été maximisé chez Nael, d'abord parce qu'il était le lien entre l'indigence de sa mère et la légitimité de cette famille ; deuxièmement parce que le travail de Nael, très différent de celui de subalterne de Domingas, était le travail de l'héritier ; et, finalement, parce que Nael n'a pas pu profiter de la reconnaissance en tant que fils de ce père – ce qui a augmenté encore plus l'injustice envers lui et son travail d'inventaire.

Pourtant, comme l'héritage présuppose la dette payée pour le travail sur l'inventaire, seulement après avoir terminé ce travail l'héritier a le droit sur les biens hérités, devenant ainsi créateur. « Pas d'héritage sans appel à la responsabilité. Un héritage est toujours la réaffirmation d'une dette mais une réaffirmation critique, sélective et filtrante »¹².

L'évolution de la présence de Nael en tant que personnage et narrateur est remarquable d'une extrémité à l'autre du roman. Au début du roman sa présence est presque imperceptible : « Zana me dizia sem olhar para mim, talvez sem sentir a minha presença »¹³. Le lecteur perçoit à peine la présence d'un narrateur timide, presque discrédité. Tant la vision des personnages sur Nael que son propre positionnement contaminent l'impression du lecteur : la première apparition du personnage Nael est en tant que présence *non perçue* par Zana. Nael fait même une échelle d'importance attribuée aux enfants de la maison, où il est le dernier : « Rânia significava muito mais do que eu, porém menos do que os gêmeos »¹⁴.

¹¹ *DI*, p. 39

¹² Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, op. cit., p. 150.

¹³ *DI*, p. 9.

¹⁴ *DI*, p. 23-24.

Nael a hérité des uniformes et des livres scolaires des jumeaux. Il a obtenu son diplôme au « Poulailier des vandales ». Il a retenu les témoignages que lui ont été confiés et les a présentés comme des composantes de l'histoire de la famille, mais pas de la sienne. Toutefois, dans le dernier quart du récit, il s'est inclus dans cette histoire : « E aindá teve tempo [Halim] para testemunhar alguns acontecimentos importantes na nossa vida. »¹⁵ Il est ensuite intervenu dans les combats entre les frères, a défendu le grand-père mort de l'absurdité d'Omar : c'est la preuve qu'il commence à être revêtu de l'état d'héritier. Il fut le dernier compagnon de Halim, plus encore que Zana, trop occupée avec l'absence du cadet. Il a écrit à propos Zana à Yaqub. Lorsque de la visite de Yaqub, il formait avec Domingas un triangle de convivialité : « Levantava-se às cinco, quando só eu e Domingas estávamos acordados. Às seis, me convidava para sentar à mesa do café da manhã. »¹⁶

A l'occasion de son anniversaire, l'épisode du vertige a démarqué de nouveau que Nael était en effet l'exécuteur testamentaire, car Halim et Domingas lui ont accordé plus d'attention qu'à Omar. En plus, à l'arrivée de sa majorité, moment auquel il serait en mesure d'être responsable de l'inventaire, il a gagné de Halim un stylo plume. Cet épisode du stylo plume est en fait central dans l'affirmation de filiation de Nael : d'abord parce qu'il marque le travail de l'écriture (qui sera son héritage), et ensuite parce qu'il devient clair ici qu'il s'agira d'une filiation transgénérationnelle – puisqu'il sera incorporé à famille en passant par son grand-père et non pas son père. Je cite :

Passai alguns dias deitado, e me alegrou saber que Halim dera mais atenção ao neto bastardo que ao filho legítimo. Ele sequer pisou na soleira da porta do Caçula. No meu quarto entrou várias vezes, e numa delas me deu uma caneta-tinteiro, toda prateada, presente dos meus dezoito anos.¹⁷

Sa filiation transgénérationnelle est encore éprouvée par le choix de Halim de son prénom, celui de son arrière-grand-père, en même temps que le prénom Nael est mentionné pour la première fois :

Minha mãe quis sentar na mureta que dá para o rio escu-

¹⁵ *DI*, p. 138.

¹⁶ *DI*, p. 148.

¹⁷ *DI*, p. 151.

ro. Ficou calada por uns minutos, até a claridade sumir de vez. “Quando tu nasceste”, ela disse, “seu Halim me ajudou, não quis me tirar da casa... Me prometeu que ia estudar. Tu eras neto dele, não ia te deixar na rua. Ele foi ao teu batismo, só ele me acompanhou. E ainda me pediu para escolher teu nome. Nael, ele me disse, o nome do pai dele. Eu achava um nome estranho, mas ele queria muito, eu deixei... Seu Halim. Parece que a vida se entortou também para ele... Eu sentia que o velho gostava de ti. Acho que gostava até dos filhos.¹⁸

Domingas était vraiment assise sur un muret ; en portugais, « être sur le muret » est une métaphore pour l’hésitation. Son hésitation était celle de révéler ou non l’identité du père de Nael, qui serait l’hésitation entre les jumeaux. Encore une fois ici l’archétype de jumeaux rivaux, dans lequel toujours l’un des deux est le choisi, est extrapolé : aucun des deux n’est choisi : le muret donnait sur la *rivière sombre* (dans l’original). La rivière *Léthé*, symbole de l’oubli, renforcé par *sombre*, est un pléonasme. La claire référence au conte *La troisième banque*, de João Guimarães Rosa, justifie l’interprétation selon laquelle la rivière est le lieu de la rencontre avec le père, de la révélation (observons encore l’antithèse du mot en portugais, de ce qui est encore une fois *voilé*). Le silence de la mère confirme cette atmosphère jusqu’à la disparition de toute clarté.

Enfin, il est devenu le seul maître de la maison, avant qu’elle ne soit vendue à Rochiram. « Fiquei sozinho na casa, eu e as sombras dos que aqui moraram. Ironia, ser o senhor absoluto, mesmo por pouco tempo »¹⁹. Selon Alberto Eiguer dans le livre *La part des ancêtres*²⁰, l’enfant ne rembourse pas toujours le don qu’il a reçu de son parent ; à la place, il pourrait offrir le paiement compensatoire à un autre membre de la famille, par exemple à son fils, comme il est récurrent. La question de la réception du don et de faire le don est similaire à celle de la paire créancier-débiteur. Halim n’a pas été un père présent, il ne voulait pas de ses enfants et croyait que ses enfants, en particulier Omar, lui avaient volé sa femme. En revanche, il a confié à Nael les histoires de sa vie, l’amitié que

¹⁸ *DI*, p. 180.

¹⁹ *DI*, p. 188.

²⁰ Alberto Eiguer, Evelyn Granjon et Anne Loncan, *La part des ancêtres*, Paris, Dunod, 2006.

ses enfants n'ont pas eue, et même le don de l'héritage de son père qui lui a été rendu à travers son prénom.

Selon Eiguer, pour Freud le transgénérationnel traite de l'héritage, parce qu'il est abordé du point de vue de la transmission de la loi, des interdictions et du rôle du père dans la famille, celui d'unifier. Cette idée est soutenue par le concept du « fantasme originaire, qui se transmet de génération en génération, et qui a un rôle organisateur orientant le psychisme vers des voies universelles. Le fantasme originaire permet au sujet de se fonder, en réveillant l'appétit de savoir »²¹. Le *fantasme* (cette structure dans laquelle sont projetés et fonctionnent des différents contenus) est transmis à travers les témoignages des anciens membres de la famille, conformément à la déclaration de Derrida sur « apprendre à vivre avec les morts ». D'après Freud, rien ne peut échapper à la transmission. Et surtout, ce qui est nié, caché – les silences, les deuils impossibles d'une génération – sont transmis aux générations suivantes, de sorte que « la famille se constitue comme «mémoire de l'oubli» »²².

Ainsi, paradoxalement, ce qui lie est aussi ce qui manque. L'irrésolution des ancêtres émerge de l'oubli, le passé est mis à jour, représenté, et c'est le moment de la résolution. En étant une partie du transgénérationnel, l'enfant est pris par cette résolution qui est le moyen de connaître son origine. Comme le travail de l'écriture du testament sur l'héritage, requis pour ce qui est transmis entre les générations, ce parcours identitaire est fait plutôt des lacunes, d'oubli et d'ombre que de certitudes, de mémoire et de clarté. Par-là, l'on espère affirmer l'interpénétration des travaux générationnel et individuel, à nouveau *hériter* et être. Ici, ce qui a été refusé d'être transmis et reçu construit l'être : « Toute affiliation se fait sur les failles de la filiation »²³. Tout lien familial se construit et tient sur du négatif transgénérationnel²⁴.

Dans le cas de Nael cette interpénétration des travaux générationnel et identitaire est ostensible car il est bâtard, déraciné. La bâtardise porte le fardeau de la honte et de la culpabilité d'une union charnelle non

²¹ *Ibid.*, p. 3.

²² *Ibid.*, p. 49.

²³ René Kaës, « Filiation et affiliation », *Revue de thérapie familiale psychanalytique : Le divan familial*, n° 5 2000, pp. 61-78.

²⁴ Albert Ciccone. *La transmission psychique inconsciente*, Paris, Dunod, 1999.

acceptée socialement, qui vit l'éternité du péché originel. Pour Eigner, l'un des trois mécanismes compensatoires de déracinement est le retour à l'ancestral. Nul doute que ce parcours dépend de la reconnaissance de cette identification par l'ancêtre, à travers un objet transgénérationnel : le nom, par exemple. Il est fascinant de se rappeler de l'une des connotations de reconnaissance : la *gratitude*. Être déraciné est une rupture à partir de laquelle émerge l'étranger en soi-même, peut-être la devise de la fragmentation. S'enraciner, c'est se familiariser avec soi-même (malgré son *je* fragmenté, comme tous le sont). C'est écrire le propre nom.

Un autre facteur qui corrobore la nature transgénérationnelle de sa filiation est l'abdication du père. Son hésitation entre lequel des jumeaux peut être son père, ou lequel des deux il veut comme père, est (ir)résolue dans l'insignifiance de la réponse. Découvrir l'identité du père est dépassé, l'archétype des jumeaux rivaux est transcendé. Il se sent affilié par sa mère et Halim, enterrés l'un à côté de l'autre. En dépit de ne pas avoir été révélé par Domingas quand ils étaient dans la rivière, Yaqub pourrait être le père de Nael ; ou, l'apparition spectrale d'Omar dans la dernière scène du roman pourrait soutenir la théorie qu'il fut son père. Cependant, la renonce de Nael a supplanté ce secret, car il a crûment dit qu'aucun des deux frères n'a eu d'enfant.

A loucura da paixão de Omar, suas atitudes desmesuradas contra tudo e todos neste mundo não foram menos danosas do que os projetos de Yaqub: o perigo e a sordidez de sua ambição calculada. Meus sentimentos de perda pertencem aos mortos. Halim, minha mãe. Hoje, penso: sou e não sou filho de Yaqub, e talvez ele tenha compartilhado comigo essa dúvida. O que Halim havia desejado com tanto ardor, os dois irmãos realizaram: nenhum teve filhos. Alguns dos nossos desejos só se cumprem no outro, os pesadelos pertencem a nós mesmos.²⁵

En d'autres termes, ni l'ingouvernable (Omar) ni le calculateur (Yaqub) ont suffi pour l'affilier. Les désirs qui ne s'accomplissent que sur l'autre semble être l'écho des successifs transferts d'affection, de désaffection, de primogéniture et d'héritage. Nael a pris sur lui la responsabilité d'organiser ce chaos, de gérer ce patrimoine.

²⁵ *DI*, p. 196.

III

Pour Dominique Viart²⁶, dans son essai *Filiations Littéraires*,

Le sujet contemporain s'appréhende comme celui à qui son passé fait défaut. Tel constat invalide la conscience sûre de soi, qui procède de l'intuition et favorise les égarements identitaires. L'autobiographie, si violemment remise en question ces dernières années, devient, au-delà de l'impossible récit de soi, le nécessaire récit des autres avant soi.²⁷

Nael s'identifie beaucoup à ce sujet contemporain, puisque son passé lui est absent, il n'est donc pas sûr de son identité et cherche également des réponses à partir de son récit sur sa famille. À l'exemple des dégradés croissants du chaos de plus en plus présent, de la rivalité entre les jumeaux, du transfert de primogéniture à laquelle est liée l'incorporation de la responsabilité de l'héritage par Nael, de l'assimilation affective de sa présence par les autres membres de la famille et même de la gradation d'images de la paire présent-absent... Ces gradations sont consonnes à celle-ci, que Nael commence son récit en écrivant à propos de cette famille et finit par écrire à propos de lui-même. Tel quel le sujet qui se construit à partir de l'autrui : « Le sujet de notre temps, qui n'advient pas à ses propres désirs et s'aperçoit ne pas pouvoir même les identifier vraiment, ne peut se connaître que par le détour d'autrui. »²⁸ Toujours selon Viart, « Le problème est bien en effet celui de la transmission familiale de quelque chose – un héritage – et de l'inscription de soi dans une Histoire »²⁹. Enfin, si pour Proust « tout lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même »³⁰, il peut être possible de dire que chaque écrivain est quand il écrit, l'écrivain de lui-même.

Selon Gérard Genette³¹, ses catégorisations dans l'analyse de l'œuvre de Proust, À la recherche du temps perdu, même en ce qui concerne ce roman, ne sont pas étanches, puisqu'une grande œuvre littéraire dépasse

²⁶ Dominique Viart, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines 2*, Caen, Minard, 1999, pp. 115-139.

²⁷ *Ibid.*, p. 124.

²⁸ *Ibid.*, p. 123.

²⁹ *Ibid.*, p. 123.

³⁰ *Ibid.*, p. 131.

³¹ Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

de niches. Le récit de DI est un exemple, car il est un amalgame des structures et des procédures décrites par le critique français. L'utilisation de sa terminologie vise à affirmer plutôt la difficulté de le décrire, la sophistication de ce roman.

L'on peut dire qu'il existe deux types de focalisation du récit dans ce roman : l'externe et l'interne. La focalisation *externe* est, selon la définition de Genette, « où le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments »³². Cet éloignement lui a également permis de prendre la responsabilité de l'héritier-narrateur. Toutefois, en ce qui concerne la découverte de l'identité de son père il n'a pas été neutre et, dans la mesure où le récit aborde son histoire, il a une tendance à internaliser cette focalisation. La pensée et les sentiments que le narrateur cache du lecteur sont en effet ceux qu'il n'assume pas non plus à lui-même. Il se découvre aux yeux du lecteur, se découvre presque en même temps que le lecteur le découvre. Le lecteur attentif peut lire ce qui est dit dans les entre-lignes, et faire correspondre les répétitions du contenu refoulé, maintenant de Nael au lecteur, de manière davantage pulvérisée.

La focalisation *interne*, d'autre part, est *variable*, car elle expose d'autres points de vue à travers les témoignages, mais aussi *multiple*, parce que le même événement est évoqué par plusieurs personnages (« comme dans les romans par lettre, où le même événement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages-épistoliers »³³). Toutefois, l'analyse ne peut pas oublier que tous les témoignages sont filtrés et projetés par Nael, comme dans un kaléidoscope. Les témoignages contribuent à la polyphonie du roman et à mettre en évidence l'ambiguïté. En ce que concerne l'intrigue, le fait que Nael donne la parole à l'autre peut être interprété comme le fondement de sa légitimité en tant que membre de la famille, car dans quelques témoignages l'identité de son père pourrait être révélée.

Paradoxalement, en ce que concerne la structure romanesque, la diversité des voix établit l'ambiguïté, ce qui est exactement l'espace du roman, selon Milton Hatoum³⁴. D'après Granjon :

³² *Ibid.*, p. 207.

³³ *Ibid.*

³⁴ Elias Vidal, « Interview avec Milton Hatoum », *Revue étudiante des expressions lusophones* – *RÉEL*, n° zéro, oct. 2016, « Spécial littérature brésilienne contemporaine », p. 73-82.

Dans la famille, l'histoire partagée se co-construit, se dit, s'écrit ou se tait en plusieurs lieux, par différentes voix, sous différentes formes. Ces voix se mêlent et se complètent, et entre un discours babélien et une chaîne discursive cohérente et signifiante, le groupe cherche sa voix singulière. Mémoire, oublis et souvenirs se mêlent, s'échangent, se complètent, s'annulent et participent à la construction de l'histoire et du roman de la famille.³⁵

Cette voix singulière est celle de Nael. Le narrateur est conscient de son processus créatif. Dans l'extrait suivant, sur les morceaux qui composent son tissu narratif, forcé d'être une mosaïque, étant donné que les personnages et la famille sont fragmentés : « Ele [Halim] me fazia revelações em dias esparsos, aos pedaços, “como retalhos de um tecido”. Ouvei esses “retalhos”, e o tecido, que era vistoso e forte, foi se desfibrando até esgarçar. »³⁶ Dans le second extrait, le commentaire métanarratif se tourne vers l'oscillation entre les discours de Laval et Halim, la paire ontologique *se souvenir-oublier*, comme une sorte de dialogue virtuel entre l'auteur et le narrateur Nael.

Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e a voz do amante de Zana. Ia de um para o outro, e essa alternância – o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer.³⁷

La limite, bien que floue, entre les focalisations externe et interne est le moment où le narrateur devient le héros de l'histoire³⁸. Ou encore, le moment où le récit de son individuation, jusque-là un second récit, devient le premier récit. En fait, l'histoire de son individuation devient le *fantasme*, la structure, à partir de laquelle on établit et lit le parcours de chaque personnage dans sa propre individuation, quel que soit le profit du parcours.

³⁵ Alberto Eiguier, Evelyn Granjon, Anne Loncan, *La part des ancêtres*, op. cit., p. 44.

³⁶ *DI*, p. 39

³⁷ *DI*, p. 197.

³⁸ À l'exemple (inverse) de ce que dit Jean Rousset : « Le narrateur conduit précisément l'histoire de son héros – sa propre histoire – jusqu'au point où, dit Jean Rousset, “le héros va devenir le narrateur” [In : *Forme et Signification*] – je dirais plutôt *commence de devenir* le narrateur, puisqu'il entre effectivement dans son travail d'écriture ». Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 237.

Dans le même sens, mais à l'égard de la voix narrative, le narrateur de DI passe de *homodiégétique*, « narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte »³⁹, à *autodiégétique*, lorsque le narrateur est le héros de son récit⁴⁰. En plus de la découverte du père et de son individuation, Nael devient un narrateur autodiégétique aussi dans la mesure où il assume le rôle de l'auteur du livre que le lecteur a sur ses mains, la dimension metadiégétique du roman. Cela parce qu'il a été le seul capable de prendre la responsabilité de l'héritage de sa famille, il est le héros et le roman est le résultat de cette responsabilité.

La conquête du *je* narrateur ne signifie pas le confort de la subjectivité, bien au contraire. La distance et la décentralisation du *je* narré, le mémorial, et des autres personnages, sont soutenues de façon ténue et donc tendue. D'où parfois un narrateur comme Nael a des éclairs de l'omniscience. Il convient de noter que dans DI, ce qui est appelé omniscience est habilement infléchi dans les choses que le narrateur a vues ou écoutées, qu'il a reçu le témoignage, a déduit et a créé (sans l'assumer). Lors d'une interview (note de bas de page 34), Milton Hatoum parle de ses narrateurs à la première personne et à la troisième personne, conformément aux paroles de Genette:

Il lui faut donc à la fois un narrateur "omniscient" capable de dominer une expérience morale maintenant *objectivée*, et un narrateur autodiégétique capable d'assumer personnellement, d'authentifier et d'éclairer de son propre commentaire l'expérience spirituelle qui donne son sens final à tout le reste, et qui demeure, elle, le privilège du héros. D'où cette situation paradoxale, et pour certains scandaleuse, d'une narration "à la première personne" et cependant parfois omnisciente.⁴¹

Tel qu'un enfant ou un adolescent, il y a des moments où le *je* narré a une certaine conscience de sa vocation littéraire et se débat contre elle.

³⁹ *Ibid.*, p. 252.

⁴⁰ « L'absence est absolue, mais la présence a ses degrés. Il faudra donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit (Gil Blas), et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin [...]. Nous réserverons pour la première variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique) le terme, qui s'impose, d'*autodiégétique* ». *Ibid.*, p. 253.

⁴¹ *Ibid.*, p. 259.

Il affirme que personne ne peut se libérer seulement avec des mots et a même voulu fuir avec sa mère de cette famille. Mais peu à peu il s'identifie à sa vocation : « Mas eu me lembro, sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia de rio »⁴²; tout en reconnaissant la difficulté de l'élaboration : « Hoje é menos difícil pensar nisso »⁴³. Les indices de cette vocation, présentées auparavant, sont des annonces confirmées dans le présent de la narration.

Dans la dernière partie du roman le récit est pris par la frénésie d'approcher le dénouement : Nael est narrateur-auteur, « comme si le temps de l'histoire tendait à se dilater et à se singulariser de plus en plus en se rapprochant de sa fin, *qui est aussi sa source* »⁴⁴, selon Genette. Nael narrateur-auteur est la fin et l'origine de son individuation comme personnage, l'origine du roman. La dimension metadiégétique du récit est donc affichée, à partir de la représentation comme élaboration de l'individu et du deuil, de l'héritage comme la rencontre de ces deux extrêmes, la véritable "naissance" du sujet et le deuil des morts.

D'après Viart, « Le besoin d'écrire se lie à une interrogation de l'origine et de la filiation »⁴⁵. Il a été souligné que la base de cette question est l'incomplétude, l'ignorance, la fragmentation et la scission de l'origine et de l'affiliation, et donc, du sujet. Ce caractère se reflète dans le récit, comme déjà mentionné. Maintenant, l'instance auteur est l'occasion d'un questionnement sur quelles relations sont établies entre l'auteur et les grands modèles littéraires. Relations qui intègrent la pensée de l'auteur Milton Hatoum, car selon lui-même, son travail se tourne vers le passé littéraire, et non pas vers la post-contemporanéité. Pour Viart,

Loin de mettre la rupture au principe de son esthétique, une grande part de la littérature contemporaine – et ce n'est du reste pas limité à la fiction narrative – se pose ainsi avec une certaine acuité la question de son héritage. Tourné vers des figures littéraires qu'il investit de sa propre quête (Rimbaud, Flaubert...), l'écrivain d'aujourd'hui entre en dialogue avec cet héritage.⁴⁶

⁴² *DI*, p. 67.

⁴³ *DI*, p. 87.

⁴⁴ Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 236.

⁴⁵ Dominique Viart, « Filiations Littéraires », *op. cit.*, 116.

⁴⁶ *Ibid.*, 116.

Cela équivaut à une crise de l'écriture contemporaine : Hatoum parle de la difficulté d'écrire après Guimarães Rosa, par exemple. En outre, la question de Nael « Qui suis-je ? », transformée en « qui me hante ? », ou « qui me persécute ? », comme le veut Derrida⁴⁷, est transférée maintenant à l'auteur. Quelle est l'affiliation de l'auteur, ou plutôt, à qui veut-il s'affilier ? Quelle est son héritage ? Parce que « la littérature contemporaine n'est pas d'abord une production mais une réception : une "lecture-écriture" »⁴⁸.

Le travail littéraire de Nael est donc basé sur l'organisation des témoignages reçus et aussi de son propre témoignage. C'est grâce à son rôle, celui d'exécuteur testamentaire, qu'il réussit à organiser le chaos et à construire sa propre identité, un mouvement qui part de l'autre pour aller vers soi. Ainsi, Nael abandonnera progressivement la quête de sa filiation puisqu'il finit par se construire grâce au récit littéraire qu'il tisse au fil de l'ouvrage.

⁴⁷ « Non pas simplement "ça hante", comme nous venons de nous risquer à traduire, mais plutôt "ça revient", "ça revenante", "ça spectre" ». Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, op. cit., p. 212.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 131.

Lectures et lecteurs
dans le monde lusophone

Educação, Cultura e Arte em Portugal, no século XIX

Rodrigo do Prado Bittencourt*

Resumo

Este artigo busca analisar a vida cultural do Portugal do século XIX. Ele visa perceber as linhas de força que configuraram as principais transformações ocorridas durante este período no país como um todo. Percebe-se a criação de um mercado cultural de massas. Assim, o império do mercado e a necessidade de vendas sobrepõe-se à antiga instituição do mecenato. Percebe-se também a expansão do ensino básico promovida por iniciativa do Estado Liberal e o avanço da alfabetização, se bem que ainda em meio a muitos problemas e dificuldades. Tais mudanças acabam por afetar profundamente a arte e a cultura, modificando o cenário do começo do século, quando elas eram ainda elitizadas, eruditas e alheias às pressões econômicas da indústria capitalista.

Palavras-chave: Portugal, Liberalismo, alfabetização, mercado literário

* Graduado em Ciências Sociais pela USP, mestre em Teoria e História Literária pela UNICAMP e doutorando em Literatura Portuguesa pela Universidade de Coimbra. Bolsista CAPES.

Résumé

Cet article a pour but d'analyser la vie culturelle du XIXe siècle au Portugal. Il vise à comprendre les grandes lignes qui ont façonné les principaux changements qui se sont produits pendant cette période dans tout le pays. On aperçoit la création d'un marché culturel de masses. Ainsi, l'empire du marché et la nécessité de ventes remplacent l'ancienne institution de patronage. Il est également remarqué l'expansion de l'éducation de base promue par l'initiative de l'État Libéral et l'avancement de l'alphabétisation, bien qu'étant toujours au milieu de nombreux problèmes et difficultés. Ces changements finissent par affecter profondément l'art et la culture, en modifiant le scénario du début du siècle, où ils étaient encore dominés par l'élite, hautement érudits et inconscients des pressions économiques de l'industrie capitaliste.

Mots-clés : Portugal, libéralisme, alphabétisation, marché littéraire

Deseja-se aqui analisar alguns aspectos das transformações culturais, no âmbito do conhecimento e da arte, pelas quais passou Portugal no século XIX. Para a discussão sobre este tema é preciso ter em mente a mudança de paradigma que representou a adoção do Liberalismo. Em teoria, este posicionamento político defende a liberdade de expressão, a criatividade, a inovação e a ciência. Na prática, nem sempre foi assim, mas é certo que os liberais não poderiam adotar a mesma política cultural que os absolutistas. Ao menos, não sem boas justificativas.

Deve-se atentar, entretanto, que a repressão à oposição é uma medida comum a absolutistas e liberais, embora com diferentes graus de sutileza. Lembrando que mesmo governos que se autodeclaram "liberais" podem ser adequadamente classificados como "autoritários" em sua política cultural e também podem apresentar forte repressão a qualquer tipo de oposição. O governo de Costa Cabral é um bom exemplo disto. O governo liberal não deixou de censurar e perseguir; mesmo após 1834, tem-se o funcionamento da repressão à livre veiculação de ideias.

Assim, deve-se ter em mente que o Liberalismo, a despeito de seus golpes contra a Igreja Católica e a Inquisição, não deixou de agir de modo semelhante aos inimigos que dizia combater. Ao menos, em alguns momentos.

Isso porque se temia não o conjunto da população, mas alguns poucos intelectuais. Mesmo no último quartel do século XIX, o número de analfabetos em Portugal ainda era altíssimo, de modo que eram os intelectuais progressistas o maior perigo do ponto de vista do Estado. Cunha afirma que “em 1878 a percentagem de analfabetos, em Portugal, era da ordem dos 83% baixando para 19,2% em 1890” e que era de “90% a percentagem relativa ao analfabetismo da mulher, mesmo no ano de 1878”¹.

Especialmente durante o governo de D. Miguel, se fez notar esta perseguição à intelectualidade opositora. A devassa feita em casa de Afonso é um elemento ficcional que faz referência a esta prática². São os intelectuais os primeiros a conhecerem as ideias vindas de fora e são estas que sucessivamente preocuparão os governantes ao longo do século. Temia-se que as agitações, revoluções e golpes de Estado de outros países acabassem por se reproduzir em solo lusitano. Houve, ao longo do século XIX, uma intensa sucessão de utopias e projetos políticos, o que muitas vezes atormentou aqueles que desejavam a manutenção da ordem. O Liberalismo, nas quatro primeiras décadas do século XIX em Portugal travou intensa luta contra o Absolutismo. Até vencê-lo e consolidar-se como sistema político vigente, foi tratado como ideologia criminosa e subversiva. Após a sua consolidação, no entanto, será o Liberalismo quem reagirá às novas ideologias libertárias. Já a partir da década de 1870, ele passará a travar embates contra o Republicanismo e, em menor grau de intensidade — porque mais fracos no país — o Socialismo, o Comunismo e o Anarquismo. Estas ideologias constituíam ameaças, sob o ponto de vista da elite governante portuguesa e será sobretudo na figura dos intelectuais que elas serão combatidas, como outrora o Absolutismo combateu os intelectuais liberais.

Não se pode descartar a possibilidade de revoltas populares, mas elas se escassearão cada vez mais, ao longo do século. Além disso, deve-se levar em consideração que elas podem, sim, ser influenciadas por protestos de intelectuais ou ocorrerem em prol também dos interesses da classe média, mas têm uma ligação profunda com as condições econômicas das classes baixas e com a piora de sua situação devido a fatores conjunturais, tais como crises, problemas na produção agrícola, inflação, etc. Assim, a

¹ M. R. Cunha, *A Inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*, Coimbra, Almedina, 2004, p. 34-35.

² No romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, o intelectual liberal Afonso da Maia tem sua casa invadida e vasculhada por tropas miguelistas.

carestia dos alimentos, o baixo poder de compra dos salários ou alguma lei específica que prejudicasse um grupo profissional amplo tendiam a causar revoltas populares com uma frequência muito maior que ideais filosóficos veiculados por livros e discutidos por lentes de Coimbra.

Após a queda do Absolutismo, que tinha intensa penetração popular, devido às suas raízes históricas e à ação educativa da Igreja Católica, as revoltas populares tendem a deixar o eixo social, ideológico e político para consolidarem-se enquanto demandas por transformações econômicas, como se disse. Isso porque nenhuma outra ideologia conseguiu uma penetração social tão intensa e arraigada no seio da população de baixa renda quanto anteriormente o Catolicismo e o respeito pela Coroa e sua autoridade de direito divino. Isso é reflexo também do próprio avanço do capitalismo e do crescimento em importância de tudo que diz respeito às realidades econômicas, em detrimento de fatores meramente ideológicos.

Esta transformação fortalecedora da luta de classes é reflexo da própria ascensão da burguesia, que, como já se viu, não esconde, como fazia a aristocracia, sua dominação por trás dos véus da tradição ou da religião, mas a expõe em toda sua crueza de relações pecuniárias interesseiras. Isso porque, ao contrário da aristocracia, dominante no Antigo Regime, a burguesia dispõe de capital econômico, mas não de capital cultural. Ela está longe de ter o prestígio, a liderança e o respeito social de que a aristocracia dispõe e lutará por todo o século XIX para tentar, se não equilibrar esta balança, ao menos, enfraquecer sua oponente. Isso quando não deseja ser assimilada pela própria adversária, como é o caso da burguesia de Portugal, pelo menos durante a maior parte do século XIX.

De todo modo, a maior relevância dos aspectos econômicos coloca a burguesia numa situação em que deve fazer acompanhar o crescimento de seus lucros de uma gradual e pequena melhoria dos salários e outros elementos influentes nas condições de vida das classes baixas. Assim, os avanços econômicos constituem a melhor arma contra as possíveis revoltas. E, ainda que menos que o resto da Europa, Portugal cresce economicamente, no século XIX: “uma fase mais dinâmica (1870-1890, com uma taxa de crescimento médio anual de 1,18%) é enquadrada por períodos mais frouxos (1850-1870, com uma taxa de crescimento de 0,68%, e 1890-1910, em que ela é de 0,47%)”³

³ F. T. Fonseca, “Flutuações e Crises Económicas”, in J. L. Roque e L. R. Torgal (org.), *História de Portugal: o Liberalismo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 341.

Retomando, é aos intelectuais, pois, que se dirige a censura e a política cultural portuguesas do século XIX. Assiste-se, nas primeiras décadas deste período, ao desenvolvimento de um nova classe intelectual, desta vez a favor do Liberalismo; pronta para contestar o Antigo Regime. A formação desta nova intelectualidade (ou *intelligentsia*) não se deu sem percalços e contradições. Acusações de traição não foram raras e houve momentos em que as ideias liberais e miguelistas pareciam concordar sobre alguns pontos.

Surge, no entanto, uma ruptura no edifício ideológico português. Agora, novas propostas se opõem às antigas com vigor e demandam um posicionamento claro diante de cada questão. A citação acima, sobre o estilo Setembrista na escrita das leis e na indumentária mostra que a questão já não se restringe ao conteúdo, mas mesmo a forma adotada pelos conservadores é rejeitada. O lugar de poder da intelectualidade também muda, perdendo poder a *intelligentsia* clerical e mesmo a da Universidade de Coimbra, em prol de um avanço de outros centros universitários, criados neste século; da imprensa, que encontra-se em pleno desenvolvimento; de uma classe artística cada vez mais autônoma e de membros do Estado Liberal.

Evidentemente, a abertura aos contestadores não se deu sem luta e algumas instituições mantiveram-se firmes em sua posição a favor da manutenção do *status quo*, rejeitando com veemência as ideias liberais e seus adeptos. Assim, muitas vezes a veiculação das ideias desta nova intelectualidade se deu na clandestinidade e na contestação não apenas do posicionamento político vigente, mas das instituições que o apoiavam. Em outras palavras, a contestação à política autoritária, retrógrada e obscurantista da Universidade de Coimbra muitas vezes se confundiu à luta não contra um posicionamento político desta instituição, que poderia ser mudado, mas contra ela, em si. Isso por ela ser percebida como construída historicamente de um modo inerentemente conservador e por não se crer em sua efetiva mudança. Quanto à Igreja, as ordens religiosas foram extirpadas, sendo assim facilmente assimilado ao Estado Liberal o clero regular. O ataque às ordens foi também um ataque à intelectualidade clerical, mas as disputas contra este centro de poder não cessaram por causa disso, permanecendo ativas durante todo o século XIX; embora a questão da Universidade de Coimbra a tenha ofuscado, na segunda metade do período. Com efeito, a tradicional universidade, bastião do conservadorismo, será ao longo do século atacada por intelectuais que desejam romper com o seu monopólio do saber e da autoridade acadêmica.

O Liberalismo historicamente constitui-se de uma ideologia burguesa de classe média. Assim, não poderia ele compactuar com o elitismo da Universidade de Coimbra e com o conhecimento tomista puramente abstrato nela veiculado. Pouco interessante economicamente, este tipo de conhecimento tradicionalmente clerical é relegado a segundo plano dentro da perspectiva burguesa, que visa tão somente o lucro e, portanto, o incremento da produtividade e da mais-valia.

Assim, esta nova intelectualidade vai propor a criação de outros institutos de ensino superior, dotados de outros cursos, mais atraentes para ela, pois mais aplicáveis às atividades da indústria e do comércio. Isso, sem mencionar, a criação de cursos técnicos para a formação da mão-de-obra operária que trabalharia para esta burguesia, qualificando o proletariado não com o intuito de beneficiá-lo, mas de aumentar a produtividade e, portanto, aquilo que Marx chamou de “mais-valia relativa”⁴.

Estes novos cursos e novas instituições são criados em franca oposição ao conhecimento produzido pela Universidade de Coimbra, tido como meramente mnemônico, postiço, ultrapassado e inútil. No entanto, a própria Universidade não deixou de sofrer mudanças e de criar novos cursos e novas cadeiras em cursos tradicionais, atendendo, em parte, às demandas desta nova intelectualidade e modernizando-se.

A estigmatização das atividades manuais, tão tipicamente aristocrática e, como já foi dito acima, tão arraigada em Portugal no século XIX, é fruto de uma mentalidade aristocrática já bem antiga, mas ainda viva. A erudição é valorizada como bem supremo e o cultivo das Letras, da Teologia, da Filosofia e do Direito – ensinados como não mais que a memorização de fórmulas arcaicas e pouco práticas – ainda são vistos por muitos como o verdadeiro conhecimento. A capacidade crítica e a análise da realidade empírica são criticadas como mesquinhas e pequenas, diante dos grandes conhecimentos universais legados pela tradição. Ocupar-se das leis da natureza, ao invés dos clássicos, afigura-se para muitos como uma atividade essencialmente burguesa e baixa. Acontece, porém, que o poder da burguesia é crescente e o conflito entre estas duas perspectivas se acentuará cada vez mais.

Diante da politização do campo intelectual, neste momento de intensas transformações sociais, e da perseguição política sofrida por muitos destes novos personagens da História Portuguesa, surge a iniciativa de

⁴ Karl Marx, *El Capital: Crítica de la Economía Política*, México, FCE, 1999.

separar a intelectualidade dos conflitos partidários, conferindo-lhes uma espécie de imunidade frente às sucessivas mudanças de grupos políticos no poder. Isso é feito após a traumática guerra civil entre liberais e absolutistas entre 1832 e 1834, conflito fratricida que provocou o exílio de muitos intelectuais, como afirmam Torgal e Vargues: “resultou que esse êxodo fosse essencialmente o dos grupos sociais mais cultos”. São estes autores também que destacam os principais dentre estes intelectuais exilados: Almeida Garrett, Sá da Bandeira, Luís da Silva Mouzinho de Abulquerque, o futuro Duque da Terceira e os Bracamp. A importância desta intelectualidade dentre os perseguidos e exilados é tão grande que, uma vez fora do país, ela produziu um intenso e vivo jornalismo destinado não a temas dos locais em que se encontravam, mas voltados para a discussão da realidade política de Portugal.⁵

A perseguição política somou-se à religiosa, uma vez que o Absolutismo ligava-se ao Catolicismo Ultramontano e o Liberalismo à Maçonaria. Isso fez com que os ódios recrudescem ainda mais. Diante disso, a segurança da intelectualidade crítica ao *Ancien Régime* fica comprometida durante o reinado de D. Miguel. Mesmo após a vitória liberal (que não acontecerá sem percalços e retrocessos), a liberdade de pensamento, a imunidade parlamentar e a autonomia de cátedra permanecem ameaçadas. A violenta repressão reacionária não desaparece totalmente do cenário lusitano do século XIX (e se mostrará presente, sobretudo, no Período Cabralista), mas não é ela a única ameaça, ocorre também uma mesquinha disputa por cargos e vencimentos, em meio a alternância de partidos políticos no poder. Disputa que leva os intelectuais do partido vencido à demissão e aos problemas financeiros, sobretudo após a implantação da Regeneração, em 1851.

É neste contexto que esta nova classe de pensadores tenta alcançar uma relativa autonomia diante das constantes trocas de gabinetes ministeriais, instaurando sua legitimidade na sua condição de detentores do saber e do talento e rejeitando a submissão direta aos grupos partidários de políticos profissionais. A ideia é que intelectuais de diferentes posicionamentos políticos possam debater livremente, sem perderem seus empregos no Estado ou na Imprensa a cada mudança de governo. A luta pela concretização deste ideal tem em Garrett um de seus principais protagonistas e vem

⁵ L. R Torgal e I. N. Vargues, “Da Revolução à Contra-Revolução: Vintismo, Cartismo, Absolutismo. O exílio político”, in J. L. Roque e L. R Torgal, *op.cit.*, p.68-9.

desde a década de 1840. Com efeito, é de 1846 um documento de autoria de Garrett, no seio dos trabalhos da Liga Promotora de Melhoramentos da Imprensa, em que advoga a união de toda a classe intelectual e jornalística em torno de sua autonomia, recusando-se a aceitar represálias por iniciativas puramente literárias publicadas em veículos de imprensa da oposição.

Isso, por si só, já mostra, por um lado, um processo de amadurecimento do campo intelectual, e, por outro, a formação de um público leitor cada vez maior e mais assíduo, com um consumo de obras intelectuais capaz de garantir a autonomia deste grupo de produtores culturais e intelectuais. Verdadeira independência e imunidade, entretanto, só poderiam vir de uma verdadeira democratização da imprensa, da universidade e do parlamento. Sem isso, a disputa nunca seria de fato igual. Ou seja, sob o manto da imunidade protetora conferida a todos os membros do campo, ofuscam-se aí as disputas internas do próprio campo; na defesa da luta dos interesses tidos como de toda a classe, é deixado de lado o fato de que existe profunda desigualdade no seio desta classe. Em nome da autonomia da classe, exige-se a submissão dos mais radicais aos mais conceituados e famosos intelectuais, como Garrett e Herculano. Isto ocorre num momento em que as Letras e o Jornalismo já não eram atributos apenas de uma pequena elite. A democratização da educação trouxe o acesso às Letras não apenas à antiga elite nobre, mas surgem agora, ainda que em Portugal eles sejam poucos, alguns “proletários das letras”.

Tem-se, portanto, uma pequena elite intelectual, política e artística a pregar a união de seus membros, de modo que divisões partidárias não os afetem. Esta união, entretanto, apenas reforça sua entronização no poder, em detrimento de toda uma ampla camada de baixos funcionários públicos e empregados da imprensa, que têm seu ganha-pão no uso da palavra e da escrita, mas que pouco interessa à esta elite.

A democratização do conhecimento escolar atingiu outras classes, mas não as levou para a elite. Antes disso, criou uma subclasse de letrados dentro do proletariado. Para estes, a solidariedade não existe e a “República das Letras” não passa de uma vã promessa. Não é à toa que Eça de Queirós os coloca ainda abaixo do operariado fabril, no caso de Portugal. Os pobres amanuenses das repartições públicas lisboetas ganham ainda menos que os trabalhadores braçais da moderna indústria e estão mais sujeitos a perder o emprego ou a não conseguir a merecida promoção por causa do favorecimento pessoal patrimonialista que vigora no Estado. Como na Rússia de Gógol, o funcionário aprende antes a bajular e a manter um comportamento

servil que a desempenhar com eficácia seu trabalho. Afinal, de nada adianta ser um bom funcionário se o que traz o progresso na carreira é o gesto de agradar o superior hierárquico e não as qualidades do trabalho feito.

Esta nova classe letrada, que poderia ser chamada de “proletariado das letras”, empobrecida pelo baixo ordenado e embrutecida pelas condições aviltantes em que desempenha suas funções, não necessariamente terá peso nas decisões mais importantes a serem tomadas no país. Ninguém se importa com que estes baixos funcionários pensam ou desejam. Sua educação serôdia, pois ainda atrelada à arcaica metodologia da memorização de compêndios ultrapassados, terminou com o diploma e nem sempre continua com a leitura e a pesquisa voluntárias na vida adulta. Não apenas porque seu trabalho pouco interessante e mal remunerado lhes enfastia, mas porque ainda a literatura constitui-se um privilégio para poucos.

Não podia, pois, deixar de ser restrito o número dos que, para além de saber ler, dispunham de tempo para o fazer, de dinheiro para comprar ou alugar os livros e da privacidade que a leitura requeria. E para estes, de acordo com as necessidades e as pretensões, o livro podia ser uma forma de pensar ou “matar” o tempo, mas também um precioso instrumento de prestígio social⁶

Assim, a polémica em torno da perseguição da intelectualidade militante a cada mudança de partido e de ministério não pode ser vista como uma perseguição da elite contra as classes mais baixas e, por conseguinte, mais vulneráveis. Ela constitui-se mais uma disputa interna de poder, no seio desta mesma elite. Evidentemente, esta elite já não é tão restrita como nos tempos de Voltaire, como evoca Eça de Queirós no prefácio ao livro de seu amigo Conde de Arnoso⁷. Ainda assim, ela está longe de constituir-se um grupo amplo dentre aqueles que sabem ler e escrever.

Demograficamente, esta elite pode ser vista como uma minoria intelectualizada; sociologicamente, pode-se dizer que ela vê todo o resto do país como constituído de uma horda de brutos a serem tutelados. Mais

⁶ M. R. Cunha, *op. cit.*, p. 83.

⁷ Diz Eça a respeito das transformações no campo da escrita literária e jornalística: “Nos tempos em que Voltaire, já depois de Candide, mesmo já depois da Pucelle, se contentava com cem leitores — tempos que nos devem parecer bem incultos, neste ano da Graça e de voraz leitura em que o Petit Journal tira oitocentos mil números” (J. M. Eça de Queirós, “Carta-prefácio a Azulejos do Conde de Arnoso”, in *Cartas Públicas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, p.187).

acessível ao leitor médio, não é à toa que o romance constitui-se, durante o século XIX, a forma padrão da veiculação de ideias e de projetos formativos. Forma burguesa por excelência, na visão do jovem Lukács, ele será escolhido pelo Romantismo e depois pelo Realismo como gênero literário preferido, desbancando assim o lirismo da poesia árcade, extremamente aristocrática.

Assim, os leitores que possam ser recrutados no interior das classes médias e do proletariado são levados a uma experiência artística nova, cada vez mais de características massivas, e cada vez mais voltada para o lucro comercial. Aqueles que receberam uma educação formal e conquistaram a glória de pertencer ao restrito número de alfabetizados não necessariamente são valorizados como seres pensantes e capazes, portanto, de contribuir para a escolha do rumo que o país deve tomar. No âmbito de avanço do capitalismo e da formação da indústria de massa, no entanto, eles são sempre bem-vindos, se não como cidadãos, como consumidores.

Se há excluídos dentre os novos grupos de leitores que surgem; se a educação escolar não foi capaz, a despeito das promessas liberais, de trazer maior igualdade e dignidade; o avanço do capitalismo aumentou a pobreza e fragilidade das classes baixas e sua dependência em relação aos patrões, cada vez mais ricos. Por conseguinte, se os “proletariados das letras” não são ouvidos e são importantes apenas enquanto consumidores e subservientes bajuladores, o que dizer dos analfabetos e dos camponeses? Eles só merecem menção, dentro do discurso da elite culta, rica e poderosa, quando causam preocupação. São lembrados apenas quando sua pobreza os leva a um estado de revolta que faz com que eles se tornem uma ameaça.

Daí a censura aos intelectuais poder ter como alvo estes despossuídos. Havia o medo de que ideias contestadoras viessem a se espalhar. Ainda mais diante do cenário de paternalismo que se percebe no século XIX, com a elite a querer instruir e educar as classes incultas por meio de suas produções culturais, sobretudo do teatro, da imprensa e do romance. Temia-se o surgimento de líderes dentro desta classe marginalizada; ainda que líderes vindos de outras classes, mais bem preparadas intelectualmente. Assim, afirma Rodrigues, procurando entender a censura no século XIX, em Portugal: “As ideias socializantes dos meados do século XIX aparecem tão perturbadoras do *statu quo* como as ideias reformado-

ras do século XVI”⁸. Por isso, a perseguição aos críticos e a defesa acirrada dos antigos centros de poder intelectual; locais em que a ordem encontra seus pilares ideológicos e a defesa ardorosa de seus princípios.

Mas, apesar da “guerra” que se lhe fazia, a Universidade coimbrã manter-se-á, até à República, impenetrável a transformações radicais e a Faculdade de Direito continuaria a fornecer o pessoal para os lugares de direcção na função pública e também grande parte do pessoal político superior⁹

O Liberalismo Português passa necessariamente pela luta contra a Universidade de Coimbra, que defendia seu posto de dona do espaço cultural/intelectual português. As polémicas com este centro reaccionário duram todo o XIX e geram não apenas a Questão Coimbrã, em 1865, mas toda uma ampla gama de artigos de jornais, discursos, romances, livros analíticos a favor e contra o modelo universitário então vigente.

Nesta luta por uma renovação do ambiente intelectual e cultural, a formação das novas gerações passa a ser essencial. Toda e qualquer tentativa de reforma educacional no século XIX lusitano passa pela questão da reforma da Universidade. Vários projetos são discutidos e este bastião de conservadorismo consegue ainda assim arrastar-se mais ou menos intacto durante todo este período.

Interessante notar, entretanto, que, embora tão poderosa e tão duramente atacada por alguns, a Universidade nunca deixou de ser formada por um pequeno grupo de lentes e alunos, comparativamente ao resto da população portuguesa. Cunha menciona o “reduzido número relativo à população universitária, aproximando-se do milhar na década de 70 e não ultrapassando os 1500 no final do século”¹⁰. Seu poder, porém, vinha muito mais do peso de sua tradição que de sua capacidade de disseminar por toda a sociedade pessoas formadas em seus bancos. Ressalta-se, assim, mais uma vez, o carácter elitista da intelectualidade portuguesa.

E não será, com efeito, o surgimento de outro centro universitário de igual prestígio, capaz de rivalizar com Coimbra, que diminuirá o poder desta universidade e democratizará o acesso ao conhecimento e o livre

⁸ G. A. Rodrigues, *Breve história da censura literária em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p. 91.

⁹ M. L. L. Santos, “Sobre os intelectuais portugueses no século XIX (do Vintismo à Regeneração)”, *Análise Social*, nº 57, 1979, p. 102.

¹⁰ M. R. Cunha, *op. cit.*, p.41.

debate de ideias. Isto foi verdade para a oposição entre Oxford e Cambridge, na Inglaterra, mas não aconteceu em Portugal. O relativo enfraquecimento da Universidade se dá pelo próprio emergir de uma cultura de massa cada vez mais bem estruturada e mais explorada comercialmente. Acompanhando a queda da aristocracia, este fenômeno traduz o fortalecimento burguês e corresponde-lhe, como um equivalente cultural de seu domínio econômico cada vez maior.

Assim, em tempos de avanço capitalista, uma cultura de massa substitui a erudição livresca e serôdia do clero e dos lentes. O latim e o tomismo perdem poder, mas não para as ciências exatas e suas pesquisas avançadas no âmbito do conhecimento natural. Este tipo de conhecimento se desenvolve pouco em Portugal. Na segunda metade do século XIX, já não se discute religião com a mesma frequência numa casa tipicamente portuguesa e não se admira profundamente o elegante saber de um professor da Universidade. Em seu lugar, porém se discute, como atesta várias vezes Eça de Queirós, as aventuras d'*Os três mosqueteiros* ou os amores de Elvira; a admiração respeitosa, por sua vez, dirige-se aos senhores romancistas, criadores destas personagens e de uma verdadeira máquina de ganhar dinheiro: o folhetim romanesco. Consolida-se, assim, o capitalismo e morre o Antigo Regime. Com ele, morre o apego à erudição. Tem-se, agora, o império das classes médias.

Esta realidade, que Eça de Queirós e tantos outros, testemunham em textos diversos, é atestada pela historiografia como fato correto. De fato, o Portugal que assiste ao *fin de siècle* carrega consigo certa desilusão, como afirma Eduardo Lourenço; fruto destas radicais transformações e das frustrações das mais variadas expectativas quanto aos benefícios que elas poderiam ter trazido. Já não há mais volta, porém. Tudo mudou. Não há espaços idílicos de preservação do passado. Nem mesmo o campo já não é mais o mesmo. A cultura e a literatura não passam incólumes a estas transformações, evidentemente.

Álvares de Azevedo e a *Revue des deux mondes*: a leitura como contestação

Natália Gonçalves de Souza Santos*

Resumo

Este artigo analisa a maneira como o escritor romântico Álvares de Azevedo se apropria das ideias veiculadas por periódicos franceses em circulação no Brasil do oitocentos, para elaborar seus ensaios literários. A fim de demonstrar sua relativa autonomia, conquistada graças a uma leitura altamente crítica, serão analisados dois desses ensaios: “George Sand: Aldo o rimador” e “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”. O fato de ambos os textos traduzidos e comentados por Azevedo terem sido publicados num mesmo número da *Revue des deux mondes* (1833) sugere que essa publicação tenha sido uma das principais fontes consultadas por ele, tanto para acessar obras literárias quanto ideias críticas divulgadas pela revista e que contribuíram à formação da postura ímpar que o autor teve frente ao projeto localista do Romantismo brasileiro.

Palavras-chave: Romantismo brasileiro, Álvares de Azevedo, periodismo literário, leitura, literatura comparada

* Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo (Brasil), bolsista FAPESP. Sua pesquisa de doutorado é intitulada “Um leitor inconformado: Álvares de Azevedo e o periodismo do século XIX”, e é orientada pelo Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins. Entre 2014 e 2015, realizou estágio de pesquisa na Université Paris 8 – Vincennes/Saint-Denis, com auxílio da CAPES e supervisão da Profa. Dra. Maria Helena Araújo Carreira.

Résumé

Cet article analyse la manière dont l'écrivain romantique Álvares de Azevedo s'approprie des idées véhiculées par le journalisme littéraire français en circulation au Brésil au XIX^e siècle, dans le but d'écrire des essais littéraires. Pour démontrer que cet auteur a acquis une autonomie relative par rapport à ses sources, grâce à une lecture très critique, l'article étudie deux de ses essais, à savoir: « George Sand : Aldo o rimador » et « Alfredo de Musset : Jacques Rolla ». Le fait que les deux textes traduits et commentés par Azevedo aient été publiés dans un même numéro de la *Revue des deux mondes* (1833) suggère que cette publication est une des sources principales qu'il a consultées, soit pour lire des oeuvres littéraires, soit pour acquérir des idées critiques qui sont à la base de sa position alternative devant le projet local du Romantisme brésilien.

Mots-clé : Romantisme brésilien, Álvares de Azevedo, journalisme littéraire, lecture, littérature comparée

Introdução

Manoel Antônio Álvares de Azevedo (1831 – 1852) escreveu quatro ensaios representativos de um tipo de crítica literária produzida nos ambientes acadêmicos no Brasil do século XIX. São eles “Literatura e civilização em Portugal”, “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”, “George Sand: Aldo o rimador” e “Lucano”. À exceção do ensaio acerca de “Rolla”, parcialmente publicado no periódico acadêmico *Ensaio Literários*, em 1850, de um discurso acadêmico e de alguns poucos poemas, toda a sua obra é de publicação póstuma. Além dos trabalhos consagrados à crítica, o autor produziu uma peça de teatro, *Macário*, e um tipo de novela formada por contos mais ou menos independentes, a *Noite na taverna*. Porém, ele é reconhecido, sobretudo, pela sua produção poética, sendo a sua *Lira dos vinte anos*, publicada pela primeira vez em 1853, um dos livros de poesia mais populares do Romantismo brasileiro.

Nesse sentido, grande parte da fortuna crítica dedicada a Álvares de Azevedo concentra-se em sua produção poética, sendo seus estudos literários geralmente utilizados como complemento no debate das ques-

tões suscitadas pela sua poesia. No entanto, pesquisas mais recentes têm evidenciado que, de modo semelhante a sua produção literária, os seus ensaios pressupõem a presença de um leitor perspicaz. E, graças à essa capacidade, foi possível ao autor posicionar-se de forma ímpar diante do projeto político e literário dos românticos brasileiros, de certa forma subvencionados pelo governo central, e cuja proposta principal era a de formação de uma literatura brasileira com identidade própria, centrada na cor local e no indianismo. Tal projeto vinha no esteio de nossa independência política de Portugal, ocorrida em 1822, e congregou, em diferentes escalas, esforços de toda a intelectualidade do período. Tamanha mobilização resultou, de acordo com Irineu E. J. Corrêa, numa “articulação com força de norma e verdade, cuja transgressão resulta em variadas reações na defesa de seus eleitos e ataque de seus agressores [...]”.¹

Um leitor a seu modo engajado

Até mesmo a correspondência pessoal de Álvares de Azevedo deixa entrever a importância que ele dedica à leitura, sendo considerado, desde muito jovem, “mais que assíduo leitor, [...] um devorador de livros”². Numa carta remetida a um amigo, datada de março de 1850 e redigida durante as férias escolares, Azevedo afirma:

Não tenho passado ocioso estas férias, antes bem trabalhadas de *leitura* tenho-as levado. Nesse pouco espaço de três meses *escrevi* um romance de duzentas e tantas páginas; dois poemas, um em cinco e o outro em dois cantos; uma análise do *Jacques Rolla* de Musset; e uns estudos literários sobre a marcha simultânea da civilização e poesia em Portugal, bastante volumosos; um fragmento de poema em linguagem muito antiga, mais difícil de entender que as *Sextilhas de Frei Antão*, noutra gosto porém, mais ao jeito do *Th. Rowley*, de Chatterton.³

Com base neste fragmento, torna-se perceptível que, para Azevedo, a escrita surge quase como consequência da leitura, sendo ambas aparen-

¹ Irineu Eduardo Jones Corrêa, “Bernardo Guimarães, crítico de Gonçalves Dias”, in Celina Maria Moreira de Mello e Pedro Paulo Ferreira Catharina (org.), *Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2006, p. 96.

² José Veríssimo, “História da literatura brasileira, 1916”, *apud* Álvares de Azevedo, *Obra completa*, Organização de Alexei Bueno, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2000, p. 43.

³ Álvares de Azevedo, “Correspondência”, *op. cit.*, p. 822-3 (grifos nossos).

temente indissociáveis. Tal interligação é assinalada, em sua obra crítica, por meio de um processo constante de referenciação bibliográfica, o que não raro lhe rendeu opiniões negativas.

Para além da conhecida verbosidade romântica e de uma possível pretensão erudita,⁴ é possível pensar as marcas de leitura presentes nos ensaios literários de Álvares de Azevedo como registro de uma atividade reflexiva, que se pretendia multiplicadora, deixando diversas possibilidades de diálogo abertas, em contraposição a um projeto hegemônico. Pode-se, assim, concebê-las como sendo “práticas de leitura”, noção discutida por João Adolfo Hansen, a partir de diversos autores. Para Hansen, ao contrário do “ato de leitura”, que se circunscreve ao indivíduo empírico e às suas motivações psicológicas, a “prática de leitura” não apenas abrange esse primeiro nível, como também avança em direção a algo mais amplo, englobando a “posição-leitor”, que seria um ponto de convergência entre o indivíduo, as leituras precedentes de uma determinada obra e o próprio meio no qual a pessoa que lê está inserida, pois “a leitura sempre é feita no presente de um corpo já tatuado pela cultura”.⁵ Assim, duas variáveis básicas se colocam em relação: “de um lado, os condicionamentos sociais do leitor e sua liberdade relativa de inovação; de outro, a estrutura retórica ou as convenções simbólicas do texto, que sempre constituem o destinatário, prescrevendo-lhe o modo adequado de ler.”⁶

Embora Hansen discuta com mais especificidade a leitura literária, estende-se aqui as suas considerações para a leitura de uma forma geral, pois, tendo em vista o nível de aprofundamento exigido na recepção do texto ficcional, pressupõe-se que a sua interpretação mobilize as capacidades necessárias para leitura de outros tipos de textos.⁷ No caso dos ensaios de Álvares de Azevedo, nota-se uma gama variada de fontes bibliográficas, que abrange a leitura de obras literárias traduzidas, analisadas ou apenas aludidas por ele, e a de textos não-ficcionais, como, por exemplo, os de crítica literária, que contribuem com a posição metodológica assumida nos ensaios. Ao colocar

⁴ Cf. José Brito Broca, *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*, São Paulo, Polis, 1979, p. 320.

⁵ João Adolfo Hansen, “Reorientação no campo da leitura literária”, in Marcia Abreu e Nelson Schapochnik (org.), *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*, Campinas, Mercado das Letras; São Paulo, Fapesp, 2005, p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷ Karlheinz Stierle, “Que significa a recepção do texto ficcional”, in Luiz Costa Lima (org.), *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*, 2ª ed, Rio de Janeiro, Paz e terra, 2002, p. 123.

em relação esse conjunto de escritos, o autor se justapõe a uma longa história de leitura, procurando reatualizá-la, discuti-la, sempre a partir da posição que ocupa na sociedade brasileira do século XIX, patriarcal e escravocrata, na qual “ler é luxo; e a leitura literária, o supra-sumo dele”⁸.

Sob essa ótica, os ensaios literários de Azevedo tornam-se um rico e complexo registro da recepção das leituras feitas pela pequena elite letrada brasileira, entre as décadas de 1840 e 1850. Dessa maneira, mesmo que sejam textos ditos de exceção, por não assumirem a postura nacionalista então esperada, ainda assim não se pode dizer que eles estejam à margem das discussões do período, já que procuram estabelecer um diálogo com seus possíveis leitores, notadamente os pares acadêmicos de Azevedo na Faculdade de Direito de São Paulo, circunscrevendo-se a um determinado “horizonte de expectativas”⁹, mesmo que, ao fim, seu objetivo talvez fosse subverter esse mesmo horizonte.

Dessa forma, pode-se reconhecer a postura alvaresiana na maneira como Karin Volobuef descreve a relação entre escritor romântico e público leitor. Para ela,

o romântico não intenta *satisfazer* o leitor comum, disposto apenas a servir-se da literatura como passatempo ou entretenimento. Ele deseja, ao contrário, *produzir* um leitor intelectualmente ativo que se disponha a aceitar o desafio de abordar o texto de modo crítico e independente.¹⁰

E, na tentativa de fomentar a existência do leitor tal qual ele “intelectualmente ativo” e não mero replicador do que lia nos periódicos em circulação no país, Azevedo produz um tipo de crítica que, a partir de leituras relativamente comuns naquele período – a *Revue des deux mondes*, os escritores franceses da geração de 1830 –, reordena esse mesmo referencial em prol de outras demandas, no que tange à fundação de nossa literatura. Nesse sentido, pode-se dizer que ele seleciona ativamente ideias que contribuam para um projeto crítico particular¹¹.

⁸ João Adolfo Hansen, *op. cit.*, p. 23.

⁹ Karlheinz Stierle, “Que significa a recepção do texto ficcional”, in Luiz Costa Lima (org.), *op. cit.*, p. 129.

¹⁰ Karin Volobuef, *A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*, São Paulo, UNESP, 1999, p. 71.

¹¹ Salvaguardadas as devidas diferenças, as apropriações feitas por Álvares de Azevedo podem ser pensadas em termos de transferência cultural. Cf. Michel Espagne e Michael Werner, *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*, 2ª ed., Paris, PUF, 1995.

A crítica literária de Álvares de Azevedo

É, então, a partir de um processo profícuo de leituras que Álvares de Azevedo escreve seus textos, podendo impactar na formação de outros leitores e, conseqüentemente, influir no debate dos rumos da literatura brasileira no oitocentos. Nesse sentido, os ensaios “Alfredo de Musset: Jacques Rolla” e “George Sand: Aldo o rimador” funcionam como exemplo das frentes que o autor procura abarcar em suas reflexões: por um lado, ele pretende divulgar obras de autores importantes para sua geração, à medida que comenta e traduz fragmentos dos poemas aludidos e, por outro, através das questões que ele suscita em torno deles, demonstrar outros caminhos, que não o do localismo, para o projeto de constituição de nossa literatura, chegando a questionar, mais de uma vez, a validade do discurso indianista. Em ambos os casos, o acesso a tais textos motivadores se deu por meio da imprensa.

É sabido o grande desenvolvimento que a imprensa conheceu ao longo de todo o oitocentos, tanto em níveis estruturais, quanto sociais, fazendo com que ela se tornasse não apenas um veículo de comunicação, em escala mundial, mas um agente doutrinador. A possibilidade de acesso a diversos produtos culturais por meio desse veículo é importante para Álvares de Azevedo e para a toda a elite letrada brasileira do século XIX, que via na interlocução com a Europa o caminho para o fortalecimento de nosso meio intelectual pós-independência.

Nesse momento de apogeu da imprensa, a cultura ganha um novo lugar que será valorizado através da eclosão, na primeira metade do século, de um novo tipo de publicação: as revistas. Publicações que, grosso modo, encontravam-se entre a imediatez do jornal e o aprofundamento do livro¹². Dentro dessa atmosfera de maior possibilidade comunicacional, muitas delas se propuseram um papel de intermediação cultural, publicando matérias que apresentavam um panorama amplo e, por vezes, estereotipado, de diversos povos do mundo, formado a partir de sua literatura, cultura, política, etc.

Dentre elas, a mais citada por Azevedo é a *Revue des deux mondes*, periódico francês fundado em 1829, de notável aceitação no seio da intelectualidade brasileira e mundial. Uma proposta de passagem cultural pode ser entrevista desde o seu título, bem como em sua linha editorial,

¹² Katia Aily Franco de Camargo, *A Revue des deux mondes: intermediária entre dois mundos*, Natal, EDUFRN, 2007, p. 27

exposta no primeiro volume. Para os editores,

il importe donc de bien connaître ce qui se passe ou ce qui s'est passé chez les autres peuples, afin de n'adopter de leurs institutions que ce qui pourrait s'appliquer à nos mœurs, à notre caractère, aux progrès de nos lumières, à la position géographique de notre territoire.¹³

Embora a revista objetive proporcionar a seus leitores conhecimentos sobre o estrangeiro, é inegável o cunho utilitarista e, por vezes, etnocêntrico de sua linha editorial, que se torna mais evidente em artigos que depreciam determinadas organizações sociais quando comparadas àquela que vigorava na França, e não aquela do interior francês, mas, em muitos casos, a de Paris.¹⁴ Diante dessa perspectiva que, em mais de uma ocasião, desqualificou o meio cultural das Américas em comparação à matriz europeia e prescreveu o exotismo e a cor local como únicas possibilidades de fortalecimento a essas jovens literaturas,¹⁵ resta-nos refletir sobre qual seria a postura assumida por Álvares de Azevedo enquanto leitor desse periódico.

As duas obras discutidas por ele nos ensaios aqui analisados foram divulgadas num mesmo volume da RDM, em 1833. O poema “Rolla”, de Alfred de Musset, conta a trajetória de um jovem cético, proveniente de uma camada média da sociedade francesa, que se entrega a uma vida errante, após o recebimento da herança paterna. Em apenas três anos, ele esgota todos os seus meios de subsistência em banquetes e jogos. Vendo-se pobre, ele decide matar-se num prostíbulo, no qual pretende gastar suas últimas moedas. Lá, encontra Marion, menina prostituída pela própria mãe devido à pobreza em que ambas se encontravam. É nos braços dela que o jovem experimenta seu primeiro e derradeiro minuto de amor verdadeiro, antes de ingerir o veneno que o mata.

O drama *Aldo le rimeur*, de George Sand, narra os insucessos de um jovem poeta miserável, desde a sua luta pela sobrevivência e pela glória poética frente às leis do mercado – o que ocasiona a morte de sua mãe

¹³ “Avertissement”, *Revue des deux mondes*, Tomo I, série 1, Paris, au bureau de la *Revue des deux mondes*, 1829, p. I.

¹⁴ Ver Cte. Suzannet, “Le Brésil en 1844”, *Revue des deux mondes*, Tomo II, Paris, au bureau de la RDM, p. 849-909.

¹⁵ Ver Philarète Chasles, “De la littérature dans l’Amérique du Nord”, *Revue des deux mondes*, Tomo III, 4ª série, Paris, au bureau de la RDM, 1835, pp. 169-202.

devido à falta de recursos –, até o encontro misterioso com a rainha Agandecca e seu acolhimento no palácio real. Mesmo sob a proteção da soberana e obtendo a estima da corte, o poeta não se isenta das dúvidas existenciais e de uma sensação de deslocamento em relação às estruturas da sociedade, considerando a possibilidade de matar-se para se libertar de suas angústias. O que o dissuade dessa resolução, ao menos momentaneamente, é uma conversa com o astrólogo da rainha, o Dr. Acrocronius, que o convida para admirar um eclipse lunar. A última cena descreve o percurso de ambos rumo à montanha que garantiria um melhor ponto de observação do fenômeno, conferindo a essa obra um final aberto e enigmático.

Azevedo destaca os aspectos antitéticos presentes no poema de Musset, especialmente a oposição fé/descrença, o que sugere que ele quer apresentar uma obra que se valia da teoria dos contrastes, cujo maior expoente na França foi Victor Hugo, e da qual o poeta brasileiro também fez uso, notadamente na composição binômica da *Lira dos vinte anos*. Em “George Sand: Aldo o rimador”, os conflitos intrínsecos da individualidade romântica são retomados de um outro ângulo: a do *status* da arte poética dentro de uma sociedade em franco processo de industrialização, contexto que impacta negativamente na manutenção das artes e de seus cultores, de acordo com o poema de Sand.

Para além da tradução/divulgação das obras e da discussão proposta em torno dos problemas que elas levantam, é possível entrever uma perspectiva que orienta a abordagem dos dois poemas: nos seus ensaios, Azevedo procura evidenciar os empréstimos que são feitos pelos autores analisados, assumindo, a nosso ver, um viés comparatista, totalmente lastreado pela RDM e pelo fortalecimento dos estudos de literaturas estrangeiras (ancestrais dos estudos de literatura comparada), publicados nessa mesma revista, a partir de 1830.¹⁶

No ensaio dedicado a “Rolla”, nota-se, desde o princípio, a intenção de marcar a sobreposição de diferentes civilizações na constituição de uma herança literária da qual o poeta francês não hesita em se servir. Preservando a análise baseada na teoria dos contrastes, o autor procura demonstrar que mesmo a literatura grega, base da civilização ocidental,

¹⁶ Para uma discussão pormenorizada sobre as relações entre as cadeiras de literaturas estrangeiras e a literatura comparada, na França, ver: Michel Espagne, *Le paradigme de l'étranger: les chaires de littérature étrangère au XIX^e siècle*, Paris, CERF, 1993.

já continha em si traços de outras culturas. Assim, ele inicia seu artigo da seguinte maneira:

o gênio é como o Jano latino: tem duas faces. No Homero daquela Grécia inda vibrante das tradições selváticas dos autóctones – dos mitos romances dos Pelásgios, que a colonização Egípcia viera nublar do seu misticismo – há a *Iliada*; e [...] entre a tragédia com seu entreccho épico, e a comédia em embrião com a sua sátira aristofânica [...], a *Odisseia*.¹⁷

Contudo, o principal ponto de apoio do qual Azevedo se vale para tecer suas comparações é a poesia de *lord* Byron, especialmente no que tange ao sentimento de descrença que ela aporta, transfigurado no tom cético assumido pela personagem Rolla. Afinal, conforme o ensaísta, “no licor com que Musset purpuriza sua taça, sente-se o ressaibo dos vinhos queimadores de *Lord* Byron”.¹⁸ Por sua vez, o poeta inglês deixa aflorar os elementos gregos que apreendeu em sua estadia nesse país. Nesse sentido, Azevedo o descreve como “o homem que ia se embeber de poesia nas mesmas montanhas onde a poesia grega impregnara suas lendas imorredoiras [...]”.¹⁹

A utilização de termos como “ressaibo”, “embeber”, “impregnar” evidencia a existência de um mecanismo de transmissão entre os poetas, bastante valorizado por Azevedo, sendo que, aquele que se encontra na ponta da cadeia, neste caso, Musset, não tem, em nenhum momento, sua produção literária diminuída por operar essa apropriação. Aliás, o poeta francês poderia até mesmo aprimorar-se ao ocupar esse lugar, à medida que, ao ler Byron, ele teria contato não só com o estilo do poeta inglês, mas também com a tradição grega da qual este se impregnara. Para Azevedo,

Alfredo de Musset é uma dessas almas de poeta, que se batizaram do ceticismo das ondas turvas de Byron. Não é um plagiário contudo – não é um árido imitador. – Mal fora dizer de seus poemas – eis ai uma cópia. [...] É uma ideia funda, como um líquido negro que se lhe injetou pelas artérias – uma vida febril de alheia seiva que se denuncia nas tintas.²⁰

¹⁷ Álvares de Azevedo, “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”, *op. cit.*, p. 678.

¹⁸ *Ibid.*, p. 679.

¹⁹ *Ibid.*, p. 700-701.

²⁰ *Ibid.*, p. 679.

As relações de fonte/influência com as quais Azevedo está trabalhando são marcadas pela presença de metáforas hídricas como ‘onda’, ‘líquido’, ‘seiva’, que apontam tanto para a ideia de fluidez, quanto de circulação. Porém, ao mesmo tempo em que o crítico usa um conceito tradicional, cabível naquele contexto, nota-se que o seu sentido é estendido, já que Musset, mesmo imbuído das leituras que faz, não teria diante delas uma postura passiva de recebimento, mas ele se nutriria delas para a criação de novos objetos estéticos.

A ascendência de Byron se faz sentir também no estilo de George Sand, porém, em menor escala, segundo Azevedo; o que talvez o leve a eleger um outro autor para servir de contraponto em sua análise de *Aldo le rimeur*. Ele se vale, então, de uma peça de Alfred de Vigny, intitulada *Chatterton* (1835), poeta inglês cuja curta vida, permeada pelo escândalo do plágio poético e findada tragicamente pelo suicídio, tornou-se uma espécie de mito para muitos escritores românticos. O que se evidencia ao longo dessa comparação é que dois autores de mesma nacionalidade, Vigny e Sand, trabalham temática semelhante, desenvolvendo, entretanto, um tratamento distinto para ela.

Por isso, para Azevedo,

Aldo é, como Chatterton – um poeta que se acabrunha na miséria. Até aí a ideia de Sand se funde na de Alfredo de Vigny: – contudo, na justa entre o melodioso cantor de *Eloá* [...] e Sand ardente, a esta devia caber o laurel. O *Chatterton* que teve quarenta representações seguidas apesar de seu nenhum interesse *dramático* [...] é contudo uma sombra ante a riqueza bem imaginativa da criação do *Aldo*.²¹

A tradução alvaesiana se concentrará, sobretudo, em torno dos monólogos das peças, momentos de maior subjetividade, nos quais os protagonistas expõem suas crenças. Tal percurso vem reforçar a proximidade biográfica e ideológica dos dois personagens, ambos órfãos, de origem humilde, sensíveis em relação aos destinos da humanidade, à qual devotam uma confiança que não lhes é retribuída. Dessa forma, a diferença decisiva entre as obras residirá na cena final: George Sand opta por um desfecho que tende à distensão cômica, deixando o suicídio do poeta em suspenso, enquanto Vigny trabalha com a tensão paté-

²¹ Álvares de Azevedo, “George Sand: Aldo o rimador”, *op. cit.*, p. 665.

tica, apresentando na última cena o cadáver de Chatterton.²²

A originalidade e a qualidade das obras analisadas é, mais uma vez, ressaltada, sugerindo que Azevedo acredita ser possível o desenvolvimento de temas que se assemelham, por artistas contemporâneos, o que ainda assim contribui para o enobrecimento da literatura pátria. O estudo da influência, nesse caso, dá-se a partir do contato entre escritores de um mesmo país, sendo que um deles consegue apropriar-se produtivamente de uma ideia estrangeira (a vida do poeta inglês Chatterton), enquanto o outro, já contanto com essa obra no horizonte, consegue produzir uma outra, até mesmo mais criativa, segundo Azevedo. Isso faz crer que o olhar para o externo faz parte do desenvolvimento das letras nacionais, convertendo-se em etapa necessária e produtiva.

Esse ambiente de circulação e trocas culturais encontrava-se favorecido pela RDM, não apenas por sua linha editorial, mas pelo vigor dos estudos de literaturas estrangeiras, desenvolvidos em universidades francesas, e cujos professores tinham seus cursos frequentemente publicados pela *Revue*. Entre estes, destacamos os nomes de Jean-Jacques Ampère²³ e Xavier Marmier,²⁴ ambos citados por Álvares de Azevedo, ao longo de sua obra crítica, e grandes propagadores desses estudos na França, ainda que seus nomes sejam pouco conhecidos na contemporaneidade.²⁵

A grande preocupação dessas pesquisas era prover o leitor francês de um conhecimento sobre literaturas estrangeiras, geralmente da Europa, baseando-se na filologia de origem alemã e em grandes quadros históricos comparativos, que vinham a ressaltar, por um lado, uma origem comum aos diferentes povos do continente, devido a ondas migratórias e, por outro, uma raiz linguística igualmente comum, o grande tronco indoeuropeu. Marmier, num artigo publicado na RDM,

²² *Ibid.*

²³ Sobre Ampère, ver Espagne, “Le début d’une discipline : Claude Fauriel et Jean-Jacques Ampère”, *op. cit.*, pp. 34-41.

²⁴ Sobre Marmier, ver Jacques Dugast, “Xavier Marmier (1808 – 1893)”, *Revue de littérature comparée*, tomo LXXIV, fascículo 295, 2000, pp. 307-316.

²⁵ Claude Pichois afirma que, juntamente com Abel-François Villemain e Philarète Chables, esses pensadores podem ser considerados como sendo “les vrais initiateurs de la littérature comparée” na França, a medida em que eles propõem uma primeira onda sistematizada de comparatismo. Pierre Brunel, Claude Pichois et Michel André, *Qu’est-ce que la littérature comparée ?*, 3a ed., Paris, Armand Colin Éditeur, 1983, p. 18.

em 1836, elege os estudos filológicos como a melhor ferramenta para análise dos fluxos migratórios dentro do continente, revelando parentescos inauditos. Segundo ele, “on pourrait faire la carte géographique de toutes ces langues, les suivre comme autant de fleuves dans leurs sinuosités, [...] et, à l’aide de ces études philologiques, constater la migration des peuples.”²⁶

As interligações étnicas e linguísticas resgatadas de um passado remoto apontam para uma sobreposição de diferentes culturas na composição da civilização europeia. Além disso, elas são intensificadas devido à dinâmica sofrida pelo continente naquele momento, mais intensa a partir do advento da Revolução Francesa, obrigando diversos povos a interagir. É justamente o despertar das nacionalidades acentuado ao longo do oitocentos que fomentará o interesse pelo estrangeiro, resultando numa espécie de cosmopolitismo da diferença e rompendo, de forma relativa, com a hegemonia da cultura francesa. Nesse sentido, Georges Gusdorf pontua que “à la Cosmopolis intellectuelle sans frontières, à l’Europe de l’homogénéité, succède une Europe des frontières et des différences.”²⁷

O traço comum entre todos os povos europeus seria precisamente o fato de serem diferentes entre si. Essa característica deveria ser valorizada, pois mesmo a definição do nacional se daria por meio de um processo de alteridade. A possibilidade de um intercâmbio, a partir dessa perspectiva, está posta e é desejada, ao menos num nível intelectual, como pode ser visto nessa passagem de Philarète Chasles, publicada na *Revue de Paris*, em 1835: “tout peuple sans commerce intellectuel avec les autres n’est qu’une maille rompue du grand filet.”²⁸

A questão que se coloca, pela primeira vez, é a da interdependência das nações, mesmo a das consideradas mais importantes. Nesse sentido, a criação das cadeiras de literaturas estrangeiras, na França, marca a necessidade desse ato de colocar-se em perspectiva por meio de uma

²⁶ Xavier Marmier Rousseau, “Lettres sur l’Islande – V. Langues et Littératures”, *Revue des dix mondes*, Tomo VIII, série IV, Paris, aux bureau de la RDM, 1836, p. 479 e 480.

²⁷ Georges Gudorf, *Le romantisme I : le savoir romantique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1993, p. 290.

²⁸ Philarète Chasles, “Cours de M. Philarète Chasles à L’Athénée: Littérature étrangère comparée (séance d’ouverture)”, *La Revue de Paris*, Tomo XIII, Nova série, 1835, p. 250.

visão institucional, revelando que, “desde suas origens, a literatura comparada acha-se em íntima conexão com a política”²⁹. Por outro lado, cabe lembrar que esse cenário não é isento de tensões, sendo que a mentalidade cosmopolita do período forneceu, em alguns casos, “uma pintura idealista da harmonia literária internacional”. Para Sandra Nittrini, essa mentalidade serviu para “contrabalançar as tendências a cerradas interiorizações, próprias de um contexto de criação de nações.”³⁰

Conclusão

Diante de todo esse movimento de comunicação e de intercâmbio entre as literaturas ditas matriciais, do qual Álvares de Azevedo tomava conhecimento por meio da leitura de periódicos estrangeiros, é possível que ele tenha pensado em valer-se do mesmo horizonte em sua crítica literária, a fim de alocar a literatura brasileira no movimento maior da literatura ocidental. Afinal, se escritores do porte de Byron, Musset, Sand e Vigny inspiraram-se em outras literaturas e fizeram empréstimos para construção de uma poética própria, por que não haveria de se passar o mesmo com uma literatura que estava se constituindo, como a brasileira?

E é exatamente esse o questionamento que ele coloca em “Literatura e civilização em Portugal”, ao refletir sobre “que lucro houvera – se ganha a demanda – em não querermos derramar nossa mão cheia de joias nesse cofre mais abundante da literatura pátria; por causa de Durão, não poderemos chamar Camões nosso [...]?”.³¹ A “demanda” aludida na citação é justamente a da autonomia literária do Brasil. Para Azevedo, a manutenção de um vínculo, garantido por meio da língua, com a literatura portuguesa, aqui chamada de literatura pátria, asseguraria aos nossos escritores uma parte legítima de toda a herança ocidental aventada pelos teóricos das literaturas estrangeiras, sob a qual se poderia erigir as bases de nossas letras. A partir disso, ele pode se colocar como mais um elo na cadeia de transmissão cultural, o que fez com que ele visualizasse o projeto localista do romantismo brasileiro como limitador.

²⁹ Sandra Nittrini, *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*, 3ª ed, 1ª reimpressão, São Paulo, Edusp, 2015, p. 21.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Álvares de Azevedo, “Literatura e civilização em Portugal”, *op. cit.*, p. 715.

Conclui-se, portanto, que a recepção dos periódicos franceses por Álvares de Azevedo propiciou não só a possibilidade de leitura e debate de textos literários produzidos pelos autores do Romantismo francês, mas também o contato com textos teóricos que contribuíram para o embasamento de uma proposta crítica que vai na contramão do projeto central da literatura brasileira no século XIX, e mesmo de algumas proposições desses mesmos periódicos como, por exemplo, a prevalência da cor local nas literaturas americanas.

Dessa forma, nota-se que suas atividades de leitura e escrita de ensaios literários poderiam ter levado a um efeito multiplicador de sua postura em relação ao Romantismo brasileiro, criando outras vias para a fundação de nossa literatura, e o fizeram, em alguma medida. Porém, assim como se passou com outras vozes dissonantes do discurso hegemônico, que emergiram numa sociedade cujos os hábitos e acesso à leitura eram (e ainda) são restritos, a voz ensaística de Álvares de Azevedo não ecoou a contento em seu tempo, prevalecendo as notas de sua *Lira dos vinte anos*.

Contribution

La historia de la lectura en América latina vista desde Francia*

Roger Chartier

El tema parece fácil pero no lo es. Como lo mostraron la historia del arte de Baxandall o la sociología cultural de Bourdieu, el ojo que ve lo hace siempre a partir de los esquemas de percepción, los hábitos mentales y las categorías de inteligibilidad del individuo que mira. Es la razón por la cual las observaciones que voy a presentar no pueden ser sino el resultado de mis propias experiencias, necesariamente parciales, tanto como historiador de las prácticas de lectura en el mundo occidental como viajero frecuente en algunos países de América latina – algunos y no todos.

De ahí, los límites de mi conocimiento de las investigaciones desarrolladas y publicadas en esta parte del mundo. Privilegia mi conocimiento México, Brasil, Argentina y Chile que son los países donde dicté cursos, seminarios y conferencias desde los años noventa del siglo veinte y de donde llegaron los estudiantes que hicieron o están haciendo una tesis de doctorado conmigo. Esta geografía desigual se refleja de una cierta manera en este congreso ya que más allá de las comunicaciones presentadas

* Da comunicação “La historia de la lectura en América latina vista desde fuera”, proferida no I Encontro Regional da Society for the History of Authorship, Reading and Publishing (SHARP) – América Latina, Universidade Federal Fluminense, Niterói, novembro de 2013.

por los colegas brasileños las más numerosas fueron o serán dictadas por colegas de Argentina (14) y de México (9).

Mi primera observación se remite a la diferencia en cuanto a las matrices de la historia de la lectura. En las historiografías europeas nació a partir de tres campos de investigación: la historia del libro y la edición en Francia, la bibliografía material en Inglaterra, la historia de la escritura en Italia y España. Lo muestran la presencia de estudios sobre las prácticas de lectura en la *Histoire de l'édition française*, en los volúmenes de la *Cambridge History of the Book in Britain* y en las revistas *Scrittura e Civiltà* (una revista dirigida por Armando Petrucci y desgraciadamente desaparecida) o *Cultura escrita y sociedad* de nuestro amigo Antonio Castillo, también desaparecida. Me parece que en los países de América latina las matrices de la historia de la lectura fueron diferentes otorgando un papel esencial a la historia de la alfabetización y la educación, la historia de la construcción del estado-nación o de la opinión pública, y la historia de la literatura.

Sin embargo, semejante observación no debe hacer olvidar la fuerte vinculación entre historia de la lectura e historia de la edición en América latina. Lo indica a claras el contenido de los volúmenes colectivos que marcaron la trayectoria de la historia de la lectura en Brasil. En 1998, el libro *Leitura, história e história da leitura*, organizado por Márcia Abreu, era el resultado del "Primeiro Congresso de História do Livro e da Leitura no Brasil". Asoció la historia de las estrategias editoriales, del comercio del libro y la censura con la historia de los libros escolares, la historia de las bibliotecas privadas o públicas, y la historia de las prácticas de lectura. Suponía la existencia previa de un importante conjunto de estudios monográficos: su bibliografía final sobre "Leitura e escrita no Brasil" indica 228 títulos. Diez años después, en 2008 el libro *Impresso no Brasil. Dois séculos de livros brasileiros*, organizado por Aníbal Bragança y Márcia Abreu, reúne 35 ensayos que vinculan una primera parte titulada "Uma nova história editorial brasileira: editores, tipógrafos e livreiros" con una segunda parte dedicada a "Cultura letrada no Brasil: autores, leitores e leituras".

Fuera de Brasil, la historia de la lectura pudo también apoyarse en la historia de la edición, tanto en Chile con la primera de todas las historias nacionales del libro, - obra de un solo autor, Bernardo Subercaseaux,- la *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)*, publicada en 1993, como en México con las investigaciones del Instituto Mora dirigidas

por Laura Suárez de la Torre. Es en México también que se encuentran dos libros colectivos que se presentan como historias “nacionales” de la lectura: *Leer en tiempos de la colonia. Imprenta, bibliotecas y lecturas en la Nueva España* dirigido por Idalia García Aguilar y Pedro Rueda Ramírez (UNAM, 2010) y *Lecturas y lectores en la historia de México* dirigido por Carmen Castañeda, Luz Elena Galván Lafarga y Lucía Martínez Moctezuma (El Colegio de Michoacán, 2004). Carmen Castañeda, que falleció en 2007 y que fundó en Guadalajara el seminario “Historia de la Cultura Escrita en México”, fue una pionera en la historia del libro y de la lectura en su país.

Una de las diferencias más contundentes de la historia de la lectura tal como está practicada en ambos lados del Atlántico es su fuerte vinculación en América latina con la historia de la educación. Es el caso en Brasil, con las publicaciones de carácter histórico del “Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita” (CEALE) de la Universidade Federal de Minas Gerais – por ejemplo el libro *História da cultura escrita: séculos XIX e XX* publicado en 2007 –, con los actas del “Segundo Colóquio Internacional sobre Letramento e Cultura Escrita”, publicados en 2010 por la Editora UFMG bajo la dirección de Marildes Marinho (que falleció trágicamente en 2011) y Gilcinei Teodoro Carvalho bajo el título de *Cultura escrita e Letramento*, o los actas de “Primeiro Seminário Internacional sobre História do Ensino da Leitura e Escrita”, editados por María do Rosário Longo Mortatti y publicados en 2011 por la Editora UNESP con el título de *Alfabetização no Brasil. Uma história de sua história*.

La misma relación entre la historia de la educación y la historia de la lectura se encuentra también en México y Argentina. En México el “Seminario de Historia de la Educación en México” del Colegio de México desempeñó un papel fundamental que empezó en 1988 con la publicación de la *Historia de la lectura en México* de Josefa Zoraida Vázquez. En Argentina, un papel paralelo fue desempeñado por el equipo “Historia Social de la Educación” de la Universidad Nacional de Luján con la publicación en 2002 del libro dirigido por Héctor Rubén Cucuzza y Pablo Pineau, *Para una historia de la enseñanza de la lectura y escritura en Argentina. Del catecismo a La Razón de mi Vida* (Miño y Davila) y en 2012 de la *Historia de la lectura en Argentina. Del catecismo colonial a los netbooks estatales*, dirigido por Héctor Rubén Cucuzza y Roberta Paula Sprengelburg (Ediciones del Calderón). En todos estos libros brasileños,

mexicanos y argentinos, la historia de la lectura es antes de todo la historia del aprendizaje del leer, de las prácticas escolares y de los libros didácticos a los cuales fue dedicado el “Segundo Seminário Internacional sobre História do Ensino da Leitura e Escrita” reunido en la UFMG en julio del 2013 sobre el tema “Métodos e material didático na história do ensino inicial de leitura e escrita no Brasil”.

Un segundo rasgo original de la historia de la lectura en América latina es su vínculo con la historia de la formación del Estado-nación. En esta perspectiva, las prácticas de lectura adquieren una importancia particular en los procesos que caracterizan las independencias y que construyen la politización de las sociabilidades a partir de los espacios y conductas de la esfera privada. Es un tema esencial no solamente en las “Historias de la vida privada” publicadas en Uruguay, Brasil, Argentina y Chile, sino también de las investigaciones dedicadas a las relaciones entre ámbitos privados y espacio político en Colombia a finales del Antiguo Régimen (por ejemplo con los estudios de Renán Silva sobre la sociabilidad ilustrada en la Nueva Granada), o bien la formación de una “opinión pública” en el siglo XIX, apoyada sobre la prensa, la caricatura y los panfletos como lo muestran entre otros los estudios de Laura Suárez en México (particularmente el libro que organizó sobre *Creación de estados de opinión en el proceso de independencia mexicano*, Instituto Mora, 2000), de Alejandra Araya y Jorge Pablo Olguín Olate en Chile, de los historiadores de la prensa y las revistas en Argentina, o de Jorge Alberto Amaya Banegas en Honduras con su libro *Historia de la lectura en Honduras. Libros, lectores, bibliotecas, librerías, clase letrada y la nación imaginada en Honduras 1876-1930* (Tegucigalpa, 2009).

En este marco se pueden ubicar los estudios dedicados a la circulación y apropiación de los impresos “populares” entre el Antiguo Régimen y el siglo XX. En Argentina y en Chile la atención se focalizó sobre la lectura de las revistas de amplia circulación tal como en la tesis que está acabando Sandra Szir sobre el semanario ilustrado argentino *Caras y Caretas* o el libro de Alvaro Soffia Serrano, *Lea el mundo cada semana. Prácticas de lectura en Chile 1930-1945* publicado por las Ediciones Universitarias de Valparaíso. En Brasil los “folhetos de cordel” son el objeto privilegiado por la historia de las lecturas (o escucha) populares – un objeto que invita a las comparaciones con los pliegos sueltos castellanos o catalanes, las “*broadside ballads*” inglesas o los libros o libritos de la “*Bibliothèque bleue*” francesa. El archivo de la “Fundação Casa de Rui Barbosa” que

conserva 9000 “folhetos” y propone una muy rica base de datos electrónicos, testimonia por la importancia histórica e historiográfica de la literatura de cordel en Brasil.

La forma poética de los “folhetos de cordel” nos remiten a otra matriz de la historia de la lectura en América latina: la historia de la literatura o también la literatura misma. No puedo evitar una cita de Borges, encontrada en *Otras inquisiciones*: “Una literatura difiere de otra ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída”. Numerosos son los escritores que compartieron el interés por las transformaciones de la lectura en el correr de la historia. Me limitaré a mencionar tres libros entre muchos otros: *El último lector* del novelista y ensayista argentino Ricardo Piglia (Anagrama, 2005), *El arte de la distorsión (y otros ensayos)* del colombiano Juan Gabriel Vásquez (Alfaguarra, 2009) y, por supuesto, *Una historia de la lectura* de Alberto Manguel (Alianza Editorial, 1998). El vínculo anudado entre literatura y lectura, tanto para entender cómo fueron leídas las obras literarias como para mostrar cómo algunas de estas obras transformaron los horizontes de expectativas de los públicos lectores, inspiró varias investigaciones. Algunas privilegiaron las lecturas de un género literario particular – por ejemplo la novela, tal como en el libro de Marisa Lajolo y Regina Zylberman, *A formação da leitura no Brasil* (Atica, 1996) o en el volumen dirigido por Márcia Abreu, *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita no séculos XVIII e XIX* (Mercado das Letras, 2008). Otras investigaciones se focalizaron sobre la aparición de las mujeres autoras y la ampliación del público de las lectoras como las estudió Graciela Batticuore en sus tres libros: *El taller de la escritora* en 1999 (un libro dedicado a las veladas literarias de Juana Manuela Gorriti a finales del siglo XIX), *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina 1830-1870* en 2005 y *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución* en 2011. Otra perspectiva puede ser la “biografía” de un libro, o de una edición de un libro y de sus lectores y lecturas: es el objeto de la tesis de Ariadna Biotti sobre la edición de la *Araucana* de Ercilla que publicó el editor König en Santiago de Chile en 1888 y que transformó el inmenso poema de la conquista en un libro de la nación.

Una última característica de la historia de la lectura en los países de América latina es la atención dada al comercio transatlántico de los libros. En el tiempo de la colonia, este comercio define lo que se lee tanto en Brasil o Chile donde no hay imprentas, como en México y

Perú donde la producción impresa de los talleres locales no representa sino una parte muy minoritaria de los libros que circulan. De ahí la importancia de la presencia de los libros portugueses en Brasil tal como la establecen el libro de Márcia Abreu *Os caminhos dos livros* (Mercado das Letras, 2003), los trabajos de Nelson Schapochnik sobre las colecciones de los “gabinetes de lectura” o los ensayos que Luiz Carlos Villalta dedicó a la censura eclesiástica y las lecturas prohibidas en el Brasil del siglo XVIII dividido entre Inquisición e Ilustración. En el siglo XIX, si se modifica el equilibrio o desequilibrio entre producción nacional e importación de libros impresos en Europa, no desaparece sin embargo la importancia del comercio transatlántico. Es el caso en Brasil como lo muestran los estudios sobre la “*librairie française*” en Rio de Janeiro - así las investigaciones de Eliana Dutra y Lúcia Granja sobre los Garnier o de Lúcia Bastos Pereira das Neves y Tania Maria Bessone sobre la difusión de la literatura política francesa (y portuguesa) en la primera mitad del siglo XIX. Es el caso también en México como lo indican las tesis fundadas sobre los archivos franceses de Arnulfo de Santiago Gómez y Kenya Bello Baños.

Dos notas de pie de página para acabar esta mirada necesariamente deformada por los encuentros que hice, los estudiantes que recibí o mis propias investigaciones. En primer lugar me parece importante subrayar la importancia creciente en la historia de la lectura en América latina de los trabajos dedicados al siglo XX con tres temas fundamentales: el libro popular (estudiado para Colombia entre 1930 y 1948 por Renán Silva o para Costa Rica entre 1900 y 1930 por Patricia Vega); los intercambios entre países de América latina y las traducciones entre portugués y español que son el objeto del libro de Gustavo Sorá, *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación internacional de las ideas* (Libros del Zorzal, 2003); y finalmente, las censuras y violencias de las dictaduras militares contra los libros, los autores, los editores y los lectores tal como fueron estudiadas en el caso argentino por Hernán Invernizzi y Judith Gociol en su libro *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar* (Eudeba 2003) y en el caso brasileño por Sandra Remão en *Resistência e Repressão: a censura a Livros na Ditadura Militar* (Edusp, 2011).

Segunda nota. No me detuve en esta ponencia sobre las investigaciones de los historiadores europeos acerca de las lecturas en América latina. Sería un tema muy interesante para otro balance. Hoy quiero solamente

subrayar la existencia de trabajos de historiadores latino-americanos sobre la historia de las lecturas en Europa. Pienso en las investigaciones de Gustavo Sorá sobre la Feria internacional del libro de Frankfurt, de Ana Utsch sobre el papel de las encuadernaciones industriales en las estrategias editoriales y los usos de los libros en la Francia del siglo XIX, o de Andrés Freijomil sobre las prácticas de lectura de Michel de Certeau, un lector que escribió sobre la lectura y con quién quisiera concluir mi intervención: “Muy lejos de ser escritores, fundadores de un lugar propio, herederos de labriegos de antaño pero sobre el suelo del lenguaje, cavadores de pozos y constructores de casas, los lectores son viajeros : circulan sobre las tierras del prójimo, nómadas que cazan furtivamente a través de los campos que no han escrito, que roban los bienes de Egipto para disfrutarlos”. Como viajero, como cazador furtivo a través de los libros, agradezco a todos los amigos, colegas y estudiantes, de las tierras americanas, que me permitieron disfrutar de los bienes de sus países, de sus trabajos y saber.

Table de matières

Sumário

Éditorial 3

Présentation

Paula Zambelli et Nataly Jollant 5

Lectures et lecteurs en Europe latine et en Amérique latine

Sources d'une fiction régionaliste :

José Veríssimo lecteur de récits de voyage

Nataly Jollant 13

Euclides da Cunha, lectures de l'Amazonie

Marcia Caetano Langfeldt 25

Anthologies littéraires au Brésil : les fragments textuels et la
représentation du lecteur bionique. Le cas de Manuel Bandeira

Paula Zambelli 37

Problématiques sur la réception de l'œuvre
de Murilo Rubião au Brésil

Mariana Novaes 49

La lecture comme outil de création poétique :
réécritures et intertextualités

Anne Garcia 59

« Ne faites pas cela, ma chère ! » Le lecteur-coauteur
dans la fiction de Machado de Assis

Roberto Doring Pinho da Silva 73

La construction du lecteur modèle dans
Contos d'Escárnio. Textos Grotescos, de Hilda Hilst
Leonardo Alexander do Carmo Silva 85

La représentation artistique des pratiques de lecture :
parallèles possibles entre la Rome Impériale et la postérité
Victor Camponez Vialeto 97

Adriana Lunardi, lectrice de Virginia Woolf, de Clarice Lispector,
de Julia da Costa et de Colette, dans Vésperas
Maria-Clara Machado 111

Nael, de lecteur à écrivain, un parcours de filiation
dans Dois irmãos, de Milton Hatoum
Elias Vidal 125

Lectures et lecteurs dans le monde lusophone

Educação, Cultura e Arte em Portugal, no século XIX
Rodrigo do Prado Bittencourt 143

Álvares de Azevedo e a Revue des deux mondes:
a leitura como contestação
Natália Gonçalves de Souza Santos 155

Contribution

La historia de la lectura en América latina vista desde Francia
Roger Chartier 171

Centre de recherches sur les pays lusophones
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
17 rue de la Sorbonne 75005 Paris
Revue étudiante des expressions lusophones
www.lareel.org
ISSN 2552-1187 (imprimé)
ISSN 2497-2614 (en ligne)
