

## France – Amérique latine : Croisements de lettres et de voies

Les communications réunies dans ce volume ont été présentées lors du Colloque International *La France et la formation de la culture latino-américaine : thèmes, figures, événements* qui a eu lieu au mois de mai 2004 à l'université de Fribourg en Allemagne, avec la participation de Raymond Bellour, Walter Bruno Berg, Lisa Block de Behar, Vittoria Borsò, Alfonso de Toro, Tania Franco-Carvalho, Hans-Martin Gauger, Charles Grivel, Johannes Kabatek, K. Alfons Knauth, Daniel Lefort, Julio Ortega et Jacques Rancière. Si la diversité pluridisciplinaire des participants - allant de la philosophie à la linguistique, de la littérature comparée, française et latino-américaine à la théorie des images - assurait une visée multiforme, il est tout de même surprenant de constater qu'au lieu de s'en tenir aux multiples influences exercées par la France sur la culture latino-américaine, ils ont plutôt préféré orienter leurs approches sur des aspects clairement interculturels.

Espaces littéraires

France – Amérique latine :  
Croisements de lettres et de voies

Sous la direction de  
Walter Bruno Berg et Lisa Block de Behar

Espaces littéraires

## France – Amérique latine : Croisements de lettres et de voies

Sous la direction de  
Walter Bruno Berg et Lisa Block de Behar



9 782296 024717

ISBN : 978-2-296-02471-7

26 €



L'Harmattan

FRANCE – AMÉRIQUE LATINE  
*Croisements de lettres et de voies*



Sous la direction de  
Walter Bruno BERG et Lisa BLOCK de BEHAR

# FRANCE – AMÉRIQUE LATINE

## *Croisements de lettres et de voies*

Colloque International à l'Université de Fribourg  
Allemagne  
27 et 28 mai 2004

© L'Harmattan, 2007  
5-7, rue de l'École polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>  
[diffusion.harmattan@wanadoo.fr](mailto:diffusion.harmattan@wanadoo.fr)  
[harmattan1@wanadoo.fr](mailto:harmattan1@wanadoo.fr)

ISBN : 978-2-296-02471-7  
EAN : 9782296024717

L'Harmattan  
5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris  
FRANCE

L'Harmattan Hongrie  
Könyvesbolt  
Kossuth L. u. 14-16  
1053 Budapest

Espace L'Harmattan Kinshasa  
Fac. des Sc. Sociales, Pol. et  
Adm. ; BP243, KIN XI  
Université de Kinshasa – RDC

L'Harmattan Italia  
Via Degli Artisti, 15  
10124 Torino  
ITALIE

L'Harmattan Burkina Faso  
1200 logements villa 96  
12B2260  
Ouagadougou 12

**Espaces Littéraires**  
*Collection dirigée par Maguy Albet*

**Déjà parus**

- Michèle RACLOT (dir), *Catherine Paysan, une marginalité flamboyante*, 2006.  
Bernard FAGUET, *L'ange et la bête*, 2006.  
Alain COUPRIE, *Marquise ou la « déhanchée » de Racine*, 2006.  
Bouazza BENACHIR, *Le souci de l'autre*, 2006.  
Amina EL FASSI, *Jacques Brel : lyrisme et ironie*, 2006.  
Gisèle PIERRA, *Le corps, la voix, le texte. Arts du langage en langue étrangère*, 2006.  
Donat RÜTIMANN, *Alberto Giacometti. Écrire la déchirure*, 2006.  
Augustin GIOVANNONI, *Ecritures de l'exil*, 2006.  
François BEAL, *Vialatte, l'intemporel*, 2006.  
Marcel BOURDETTE-DONON, *Raymond Queneau, cet obscur objet du désir*, 2006.  
M.C. BALCON, *Lire Jean-Pierre FAYE*, 2005.  
Luc DELISSE, *Le feu central*, 2005.  
Hédi KHELIL, *Jean Genet : Arabes, Noirs et Palestiniens dans son œuvre*, 2005.  
Bérénice BONHOMME, *Claude Simon, l'écriture cinématographique*, 2005.  
Sébastien LE POTVIN, *Lettres maliennes. Figures et configurations de l'activité littéraire au Mali*, 2005.  
Jean GOLDZINK, *A la recherche du libertinage*, 2005.  
Corinne PASQUA, *Simone Weil, biographie imaginaire*, 2005.  
Catherine SPENCER, *À corps perdus. Théâtre, désir, représentation*, 2005.  
Valère STARASELSKI, *Aragon. La liaison délibérée. Faits et Textes* (édition revue et augmentée), 2005.  
Médoune GUEYE, *Aminata Sow Fall, oralité et société dans l'œuvre romanesque*, 2005.  
Younna CHARARA (textes présentés et annotés par), *Fictions coloniales du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Ziméo, Lettres africaines, Adonis, ou le bon nègre, anecdote coloniale, 2005.

**Préface**

Toutes les communications réunies dans ce volume ont été présentées lors du Colloque International *La France et la formation de la culture latino-américaine : thèmes, figures, événements* qui s'est déroulé du 27 au 28 mai 2004 à l'université de Fribourg en Brisgovie (Allemagne). Si la diversité pluridisciplinaire des participants – allant de la philosophie jusqu'à la linguistique, en passant par des spécialisations en littérature comparée, française ou latino-américaine – garantissait, dès l'abord, une visée multiforme sur les objets en question, il est quand même surprenant de constater que la majorité des participants, au lieu de s'en tenir aux termes mêmes proposés par le titre du Colloque et d'étudier, partant, les multiples influences exercées par la France sur la culture latino-américaine, ont plutôt préféré consacrer leurs études à des aspects clairement *interculturels*. Ceci nous a amenés à choisir un nouveau titre qui renonce à tout dessein unilatéral. En effet, *France – Amérique latine : Croisements de lettres et de voies* propose une réversibilité entre deux mondes qui ne veulent se poser comme étrangers.

Il est bien connu que les relations complexes entre les cultures ne s'établissent pas selon des lois simplement mécaniques – conformément, disons, aux effets de *challenge and response*. À l'origine de toute conformation nouvelle de cultures – conséquence justement des relations *interculturelles* –, il y a toujours des processus épistémologiques, des deux côtés, bien entendu. Pour décrire ces processus, nous proposons – avec le linguiste Ludwig Jäger – les termes corrélatifs de « transcription » et de « scripte ». En effet, tout acte de production de « sémantique culturelle » suppose toujours – selon Jäger – une corrélation entre « scripte » et « transcription ». L'appropriation sémantique d'un phénomène culturel – à savoir, la transcription – n'est autre que la transformation d'un « prescripte » quelconque en « scripte »,

c'est-à-dire, en un phénomène soumis expressément au processus de compréhension qu'est la transcription<sup>1</sup>. Voilà le point décisif de l'argumentation : comme la corrélation entre « scripte » et « transcription » est inhérente à tout processus de « sémantisation culturelle » et que, par conséquent, elle doit être considérée comme une donnée « universelle », il s'ensuit que les différences entre le « faux » et le « vrai », en matière culturelle, vont s'esquiver.

C'est dans ce sens que Jacques Rancière, dès la conférence inaugurale, se met au cœur de la problématique en proposant l'expression heureuse de « mésentente » pour caractériser le champ toujours conflictuel des relations de Jorge Luis Borges avec la littérature française. Le cas exemplaire de cette mésentente serait la visée de Borges sur Flaubert (et, par la suite, sur Proust) qui n'est autre qu'un « renversement strict de ce qui a été le programme de Flaubert », à savoir, « la page coulée dans le marbre opposée à l'évanescence 'pohétique' du rêve ou aux projections de la lanterne magique dans une chambre d'enfant ». Rancière découvre dans le va-et-vient entre lectures et lecteurs une strate supplémentaire dans les ruines circulaires, condition d'une écriture qui ne réfuterait aucunement la possibilité que Borges soit lui aussi un précurseur de Flaubert.

« Pour moi, les grandes villes ont été toujours des femmes », a dit Julio Cortázar, l'autre grand Argentin sujet de la conférence de Julio Ortega. « Buenos Aires est en quelque sorte la femme de ma vie, celle qui reste, en dépit de tout... Paris est la grande amante<sup>2</sup>, ou même « *el fuego central* » [le feu central], expression qui apparaît dans le roman *Rayuela*. Le Paris de *Rayuela*, ce n'est donc pas la capitale des discours dominants, c'est, en l'occurrence, un lieu de cristallisation de la passion, de « l'immédiateté de la subjectivité » (ibid.) et de la recherche poétique. Celle-ci se réalisera, d'un bout à l'autre de *Rayuela*, selon les paramètres du jeu.

« Le passé est à venir » – voilà une belle formule pour désigner le mélange inextricable d'attraction et de répulsion, d'affirmation et de subversion qui caractérise le mouvement moderniste brésilien et ses relations avec la France. Bien que les

auteurs des deux communications consacrées à cette thématique (K. Alfons Knauth et Tania Franco Carvalho) s'efforcent visiblement de rester fidèles aux implications du titre du colloque – « La France a été, en effet, un 'facteur différenciateur' de tout premier ordre pour la formation de l'identité brésilienne et son indépendance culturelle », affirme Knauth sans hésiter –, il faut avouer quand même que la fameuse « *translatio imperii et studii* depuis les Empires de l'Orient vers les Empires de l'Occident [...] s'est quelque peu embrouillée avec la découverte et la conquête de l'Amérique par l'Europe et l'indépendance de l'Amérique qui a suivi ». Or, les effets de cette transcription historique se font sentir par une transformation sémantique singulière : ce qui était considéré en Europe comme une fuite vers l'extérieur – la formule rimbaldisienne « il faut arriver à l'inconnu » fut bel et bien la devise de toute une génération d'avant-gardistes –, est vu dorénavant comme un programme d'investigation sur l'identité culturelle propre, programme au sein duquel, il est vrai, certains critiques on cru découvrir des tendances vers un véritable « auto-exotisme ».

C'est la comparaison avec Proust qui met en relief le rôle particulier des noms propres dans l'œuvre d'Adolfo Bioy Casares. Si on a pu parler, comme l'avait fait Roland Barthes à propos des noms propres dans la *Recherche*, de la « plausibilité francophonique », les stratégies de celle-ci, chez Bioy, transforment le réseau des références en l'aventure d'une fiction parallèle. C'est avec une certaine complicité que Lisa Block de Behar se met à la poursuite des « fantaisies françaises » véhiculées par les noms propres : « Bioy déplace les noms, littéralement et métaphoriquement : ils vont d'un personnage à l'autre, de l'histoire à la fiction, ou se déplacent à l'intérieur de l'imprécision réciproque de leurs limites ». Jeux de déplacements et de substitutions dont « le mystère original » s'avère « encore plus énigmatique quand on le renvoie [...] à son statut paradoxal de sémantique discutable ».

Le point de vue des deux études qui suivent – celle de Vittoria Borsò sur « Charles Baudelaire et la modernité en Amérique



Latine » et celle d'Alfonso de Toro sur la « recodification du théâtre français » par la compagnie argentine *Periférico de objetos* – est celui de la « réception ». Dans les deux cas, ce qui est en jeu c'est respectivement la question de la modernité et celle de la postmodernité en Amérique Latine. Or, le problème le plus épineux est sans aucun doute celui d'attribuer à Baudelaire « la fonction généalogique d'un nouveau paradigme » (Borsò) et qu'on le conçoive, avec George Bataille, avant tout comme le poète de « l'hétérogène » (ibid.), il faut constater que ce paradigme, en Amérique Latine, est pratiquement inexistant. Ce qui existe, ce sont des *transcriptions* plus ou moins « superficielles [...] de la première phase du modernisme », c'est l'interprétation intelligente d'Octavio Paz qui reste, cependant, « encore à l'intérieur du système métaphysique » ; ce sont, finalement, des réminiscences baudelairiennes concernant « la fonction désidentificatrice » du langage chez Delmira Agustini ou la découverte de « l'espace urbain » chez Salvador Novo. En revanche, la scène du théâtre argentin actuel est une des plus fécondes du monde. De Toro retrace le chemin qui mène du théâtre d'avant-garde d'auteurs tels que Jarry, Artaud et Koltès au groupe *Periférico de objetos* dont les mises en scène constituent, en effet, un nouveau paradigme. La nouveauté de celui-ci consiste surtout dans l'emploi transgressif d'un réquisit théâtral qui compte parmi les plus traditionnels, la marionnette. Pour la caractériser, l'auteur introduit le concept d'hybridité : « Les marionnettes du groupe *Periférico de objetos* représentent une prolongation antimimétique, éclatée et discontinue du corps humain [...]. Ni l'actant ni la marionnette ne se cachent l'un derrière l'autre, comme c'est normalement la règle dans le théâtre de marionnettes, ce qui aboutit à un procédé mimétique et enfin à une identification avec les êtres anthropomorphes ». Pour de Toro, cette dissociation systématique entre l'actant et la marionnette qui équivaut à une déformation permanente du corps humain ne fait que renvoyer à la situation cauchemardesque de la dictature soustraite décidément à la représentation.

Si la transcription, le déplacement et l'hybridation sont des processus fondamentaux qui font comprendre la formation de la culture latino-américaine, il faut leur adjoindre un autre processus, celui de l'assimilation. Walter Bruno Berg, dans son étude sur « Santiago de Liniers et Paul Groussac », fait une distinction entre l'assimilation « unilatérale » et l'assimilation « multilatérale ». La première est pour ainsi dire le cas normal en Amérique Latine ; la seconde est plutôt l'exception : « l'acquisition et l'échange des biens culturels cessent d'être liés à un 'territoire' (symbolique ou réel) ; les biens culturels commencent à se 'dé-territorialiser' ». Or, Paul Groussac – Français naturalisé Argentin, une des figures principales de la vie intellectuelle de l'Argentine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle –, se trouve justement à mi-chemin entre les deux extrêmes. Dans sa biographie de Santiago de Liniers – dernier vice-roi du Rio de la Plata, officier français au service des espagnols, fusillé enfin par la *junta* révolutionnaire –, Groussac, tout en proclamant qu'il faut rendre justice au célèbre « comte de Buenos Aires », adopte néanmoins la perspective de l'historiographie nationaliste en déclarant Santiago de Liniers « bouc émissaire » de la révolution argentine : « Pour être un bon Argentin », conclut l'auteur, « il faut tuer le français que je porte au fond de moi-même ; celui-là, un cadavre *dé-territorialisé* – pour ainsi dire – sur le sol argentin, va porter de multiples fruits ».

Si la langue fait partie de la culture en général, il est évident que les grands bouleversements révolutionnaires vont laisser leur empreinte sur l'évolution de la langue. En étudiant l'influence de la pensée linguistique française du XVIII<sup>e</sup> siècle sur les langues en Amérique latine, Johannes Kabatek démontre qu'en effet l'introduction massive des idées « éclairées » concernant la politique linguistique – à savoir, « l'idée absurde de l'unité absolue du langage [...] propre à la Révolution » – a dû se faire attendre soit jusqu'à l'éclatement même de la Révolution en France, soit jusqu'à l'acquisition définitive de l'Indépendance de la part des anciennes colonies. C'est ainsi qu'en 1808 l'intellectuel mexicain Jacobo de Villaurrutia, dans le *Diario de México*, se fait le porte-

parole d'un jacobinisme linguistique sans réserve en transformant les idées de la Révolution française « presque systématiquement en discours national mexicain » avant la lettre, « postulant, par exemple, l'unification des mœurs et l'uniformisation des vêtements ».

La communication de Daniel Lefort qui suit touche à un phénomène qui compte, dans le contexte du présent volume, parmi les plus suggestifs, le bilinguisme poétique. L'exemple choisi est le poète péruvien César Moro qui a rédigé la majorité de ses poèmes (la proportion est de un à cinq) en français. Or, les conclusions qui sont à tirer d'une comparaison entre les poèmes écrits en espagnol et en français sont, à tous égards, démystificatrices : « Il ne fait pas de doute qu'ici, Orphée joue deux partitions interchangeables ». À savoir, « le choix d'une langue n'est [...] pas pour Moro le résultat d'une stratégie poétique, mais plutôt un choix vital ». La question est de savoir si nous sommes en présence – comme le suggère Lefort – d'un exemple de la « culture hybride » dont la figure de proue serait ce « poète du futur, libre de voler *lejos de la calma monótona del charco natal* et de choisir la langue de ses poèmes sans référence étroitement géographique ou nationale ».

Le beau texte de Raymond Bellour sur Henri Michaux et l'Amérique latine, ce n'est pas la reprise du syntagme connu « le peintre et son modèle ». Il n'y a pas le moindre mimétisme dans la manière qu'a le poète de se confronter au Nouveau Monde. En effet, les trois voyages en Amérique latine continuent les deux mouvements essentiels au poète que sont « l'abandon immodéré à l'imagination de soi » et « un mouvement de quête de pensée et de méthode de méditation ». Présents dès l'origine, ils triomphent et s'installent à partir des écrits de la drogue en 1956 et jusqu'à la fin de la longue vie de Michaux. Dans ce long parcours, l'Amérique latine, à travers plusieurs de ses pays, plus ou moins longuement fréquentés, a été pour Michaux « surtout un pourvoyeur d'imaginaire, un espace de transformation et de métamorphose ».

L'antimimétisme, essentiel aux textes de Michaux, est aussi un mot de passe de la conférence de Charles Grivel qui clôt le volume. Le sous-titre « l'invention pseudo-photographique du Brésil » se réfère à deux figures dissemblables et distantes l'une de l'autre de plus d'un siècle, à savoir Hercule Florence, le véritable « découvreur de la photographie » et Blaise Cendrars, auteur des *Histoires vraies*, recueil sur le Brésil. En effet, bien qu'il ait été un véritable pionnier, Florence ne fait que concentrer « tous ses efforts sur les qualités reproductrices du procédé, non sur la réalisation d'une image artistiquement programmée et esthétiquement concurrentielle de celles que permettent de fixer le pinceau, le poinçon ou le burin ». Quant à l'auteur des *Histoires vraies*, il « copie, colle et contrecolle – de telle sorte que l'iconographie qui accompagne ces textes leurrés, après coup, ne peut paraître qu'ironique ou choquante ». Et l'auteur du texte de conclure ironiquement : « *Brésil n'est pas kodak* ».

Notre « post-scriptum » est en réalité une *autre* préface : le linguiste et écrivain Hans-Martin Gauger, avant de procéder à une récitation du premier chapitre du *Candide*, dirige une petite allocution, mêlée d'humour et de réminiscences personnelles, aux congressistes tout en profitant de l'hospitalité du *Frankreichzentrum* pour fêter les bonnes relations franco-allemandes telles qu'elles se sont établies depuis 1945.

Nous remercions également pour notre part le *Frankreichzentrum* de l'Université « Albert Ludwig » de Fribourg en Brisgovie ainsi que la *Deutsche Forschungsgemeinschaft* pour son appui sans lequel le colloque n'aurait pas été possible. Nos plus vifs remerciements s'adressent enfin à Arturo Rodríguez Peixoto pour la qualité professionnelle de son travail de rédaction ainsi qu'à Emmanuelle Moysan de *L'Harmattan* pour bien avoir voulu accepter cette publication.

Walter Bruno Berg / Lisa Block de Behar

## Notes

<sup>1</sup> Voir Ludwig Jäger, « Transkriptive Verhältnisse. Zur Logik intra- und intermedialer Bezugnahmen in ästhetischen Diskursen ». In Gabriele Buschmeier/Ulrich Konrad/Albrecht Riethmüller (Hg.), *Transkription und Fassung*. Bericht des Kolloquiums Mainz 2004. Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz 2006, p. 5, s.

<sup>2</sup> Walter Bruno Berg, *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*. Vervuert Verlag. Frankfurt am Main 1991, p. 76.

## Les Déplacements de la littérature (Borges et l'idée « française » de la littérature)

Jacques Rancière

Vous m'avez fait l'honneur de m'inviter à introduire un colloque sur un sujet où ma compétence est plus que douteuse. En me demandant comment je pouvais y répondre, je me suis souvenu d'une phrase de mon livre *La Mésestente* qui parle justement de l'invitation faite au philosophe de se joindre à la réflexion de telle ou telle corporation de chercheurs. J'y écrivais ceci : « Pour que l'invitation produise quelque effet de pensée, elle doit atteindre son point de mésestente ». La mésestente, écrivais-je à la suite, n'est pas le conflit entre celui qui dit blanc et celui qui dit noir. Elle est le conflit entre celui qui dit blanc et celui qui dit blanc mais n'entend pas la même chose sous le nom de blancheur. Placer cette rencontre sous le signe de la mésestente, cela ne veut pas dire seulement : partir des points de conflit plutôt que de la neutralité des rencontres, croisements et influences entre littératures. Cela veut dire creuser le conflit lui-même, essayer de dégager, derrière la querelle de l'un avec l'autre, une querelle plus secrète de l'un avec l'un. Je partirai donc d'une querelle ouverte, celle qu'un écrivain argentin fait à la littérature française pour essayer d'en dégager une mésestente plus intime, qui concerne la définition même de la littérature comme régime de l'écriture et la compréhension de son rapport avec le monde.

Dans un texte célèbre, Borges critique l'idée d'une spécificité de la littérature argentine qui s'enracinerait dans la tradition populaire et la poésie des *gauchos*<sup>1</sup>. Le culte argentin de la couleur locale n'est, dit-il, qu'un culte européen. La littérature argentine n'a pas d'autre tradition que celle de la littérature universelle. Et là où on la voit enracinée dans le parler de la campagne argentine, comme dans *Don Segundo Sombra*, elle trahit au contraire la métaphore empruntée aux cénacles



contemporains de Montmartre. Ici la référence aux cénacles parisiens veut ne pas être péjorative. La poésie française contemporaine avec laquelle les écrivains argentins prétendent faire une littérature nationale est comprise elle-même dans la littérature universelle, à côté des noms vénérés de Mark Twain et de Rudyard Kipling. Mais il est facile de la rapprocher d'autres textes de Borges où les cénacles parisiens apparaissent clairement comme le lieu spécifique où la tradition littéraire est mise à mal, le lieu de l'ancien monde qui sépare le nouveau monde de lui-même parce qu'il brise la tradition même dans laquelle s'inscrit sa nouveauté.

Je pense notamment au texte intitulé « L'Autre Whitman »<sup>2</sup>. Cet « autre Whitman » que revendique Borges, c'est un poète de la concision et de l'allusion, tout à l'opposé de qu'on fait habituellement de ce poète : le chantre de la démocratie, saluant interminablement les grandes routes, les ports affairés, les cheminées d'usines et les foules inépuisables du continent nouveau. Si le second cache le premier, c'est, nous dit-il, parce que l'Amérique est divisée d'elle-même. L'Amérique des pionniers du Nord n'est racontée à celle du Sud que par le filtre européen. Mais l'Europe, à son tour, ne se raconte à elle-même qu'à travers un filtre bien particulier qui s'appelle Paris. C'est Paris qui a créé le mauvais Whitman, le Whitman cher aux adorateurs futuristes ou unanimistes de la Tour Eiffel, de la radio, du néon et de la vitesse. Et cela, pour une raison bien précise : parce que Paris s'intéresse moins à l'art qu'à la politique et à l'économie de l'art. Paris est le lieu de ces écoles et de ces manifestes qui se parent des insignes politiques et militaires de l'avant-garde et qui doivent pour cela noyer l'art lui-même dans la profusion « démocratique » des choses du monde. Les mêmes raisons qui y nourrissent la nouveauté unanimiste ou futuriste instituent un partage territorial qui impose à l'Amérique latine comme matière littéraire privilégiée une tradition populaire et terrienne.

Entre le nouveau monde et lui-même, la France littéraire est l'obstacle, parce qu'elle est l'obstacle au cours harmonieux de la tradition qui conduit de l'ancien au nouveau. Ce cours

harmonieux caractérise au contraire la littérature de langue anglaise. Si proluxe en détails secondaires que puisse être la journée dublinoise de *Ulysses*, si inextricables que puissent être l'intrigue et le déroulement temporel de *Lord Jim* ou de *Absalon, Absalon !*, ces œuvres n'en reçoivent pas moins le label de la grande tradition du clair récit stevensonien à quoi Borges oppose la prolixité et l'inconséquence qu'il repère également chez Balzac et chez Proust, chez Flaubert ou chez Apollinaire. On remarque, parallèlement, que toute rupture de la tradition littéraire tend à se voir assigner par lui la France comme pays d'origine. C'est ainsi que le futurisme se trouve naturalisé français<sup>3</sup>.

Il serait peu intéressant de penser cette inégalité de traitement en termes de partialité à l'égard d'une nation et d'une tradition littéraire. Mieux vaut essayer de comprendre pourquoi une nation littéraire est ainsi constituée comme le point de rupture de la tradition littéraire elle-même. Pour cela, il faut essayer de voir ce qui tient ensemble les différents reproches que Borges adresse à la France littéraire.

En première analyse, trois arguments soutiennent le verdict. Premièrement la France littéraire s'occupe moins de l'art que de la politique de l'art. Ceci est la perversion fondamentale. Mais les formes de cette perversion sont pensées de deux manières qui définissent deux arguments supplémentaires, quitte à ce que ceux-ci apparaissent à première vue contradictoires. D'un côté, le péché français serait le « whitmanisme » – le whitmanisme parisien bien sûr : la profusion unanimiste et futuriste des énumérations, qui s'oppose à la sélection et à la concision propres à l'art. Mais celui-ci apparaît bientôt n'être qu'un cas particulier d'un vice national : le réalisme. Le réalisme ne se définit par un contenu social particulier. Le réalisme, c'est le sacrifice de la perfection de l'intrigue au profit de la profusion des détails. C'est là ce qui unit secrètement les détours de la psychologie proustienne aux voyages balzaciens dans les profondeurs de la société. Proust nous accable de détails qui ne sont pas acceptables comme inventions, comme résultats d'un choix artistique, mais que nous acceptons comme nous nous résignons au « quotidien insipide

et oiseux »<sup>4</sup>. La vulgarité réaliste, l'introduction dans la littérature de détails qui ne sont pas tolérables comme inventions serait le péché français, la conséquence naturelle de la confusion française entre l'art et ce qui n'est pas lui.

Mais, d'un autre côté, le péché français est à l'inverse la distinction, la recherche du mot rare, la superstition du style. « L'erreur préférée de la littérature actuelle est l'emphase »<sup>5</sup> nous est-il dit dans le texte « De l'éthique superstitieuse du lecteur ». Mais cette superstition est française par excellence. Elle est conforme aux usages d'une langue où l'on dit « je suis navré » pour dire « je ne peux pas venir prendre le thé chez vous »<sup>6</sup>. Elle est conforme au canon de la perfection littéraire résumé dans l'idée flaubertienne du mot qui colle à l'idée, de la phrase qui est l'expression unique de la pensée.

Ce sont deux arguments apparemment opposés : l'invasion proliférante de la prose du monde d'un côté, et, de l'autre, la superstition du style, la recherche obsédante de l'expression parfaite. Il est aisé pourtant de voir ce qui les unit, ce qui lie le vice réaliste au vice esthétique. L'un et l'autre consistent à en faire trop. L'excès des choses va de pair avec l'excès du mot. L'un et l'autre s'opposent à ce qui doit être le cœur de la littérature : l'invention de la fable et la disposition harmonieuse de son nœud et de son dénouement.

En un sens, la mise en cause de ce double excès n'est pas neuve. La double critique adressée par l'écrivain argentin aux héros français de la littérature s'inscrit dans la suite du procès récurrent que ceux-ci avaient déjà eu à subir depuis un siècle de la part des gardiens locaux de la bonne tradition. À Flaubert comme à Proust, leurs compatriotes lettrés ont reproché également deux choses : de mettre trop de choses, trop de petits détails quotidiens et oiseux dans leur livre, de s'épuiser à la recherche de l'expression qui donne à la phrase la solidité du marbre. C'est ainsi qu'un critique contemporain de Flaubert, Armand de Pontmartin, dénonçait dans *Madame Bovary* la rage de tout décrire jusqu'à la lancette et à la cuvette qui agrémentent l'épisode bien superflu de la saignée du palefrenier de Rodolphe

ou aux pâtisseries achetées à Rouen par Monsieur Homais. Barbey d'Aurevilly reproche au même Flaubert de charrier ses phrases l'une après l'autre comme un cantonnier charrie ses cailloux dans sa brouette. Proust, à son tour, reçoit le même reproche sous la plume d'Henri Ghéon : il décrit tout, jusqu'au paquet de gâteaux sur le prie-dieu de Madame Sazerat dans l'église de Combray. Cette profusion des choses et des mots transforme les livres en forêts épaisses qui manquent de ce qui est nécessaire au plaisir littéraire : le dessin des perspectives. En face de *Madame Bovary*, Pontmartin évoque nostalgiquement l'époque de la *Princesse de Clèves*, où les grands seigneurs n'entrevoient le peuple et la campagne que depuis la terrasse de leur château ou à travers les vitres de leur carrosse. De là, nous dit-il un large espace bien dégagé pour l'analyse fine des sentiments nobles propres aux âmes d'élite. Henri Ghéon, de même, se plaint que les arbres proustiens cachent la forêt : « le temps qu'un autre eût employé à faire du jour dans cette forêt, à y ménager des espaces, à y ouvrir des perspectives, il le donne à compter les arbres, les diverses sortes d'essences, les feuilles aux arbres et les feuilles tombées »<sup>7</sup>.

Ces jugements portés sur Flaubert et sur Proust en résument bien d'autres, portés sur Balzac, Hugo ou d'autres. Une formule d'Henri Ghéon, critiquant Proust, pourrait résumer la plainte que depuis près d'un siècle déjà les tenants d'Aristote, d'Horace et de Boileau ont portée contre les novateurs littéraires : « Cette satisfaction organique que nous procure une œuvre dont nous embrassons du regard tous les membres, il nous la refuse obstinément »<sup>8</sup>. L'excès des choses et l'excès du mot définissent un commun écart à l'égard de l'idéal représentatif des belles-lettres : l'œuvre qui est, comme le *logos* platonicien, un bel animal aux membres bien articulés. Une telle œuvre requiert deux conditions essentielles : premièrement, la sélection de la matière fictionnelle qui permet de dégager de la prolifération de la vie les bonnes intrigues bien construites selon un schéma de causalité à la fois logique et surprenant ; deuxièmement, le choix de l'expression propre à procurer adéquatement l'intelligence du

récit et la communication du sentiment, contre la recherche du mot rare. Elle requiert en bref la hiérarchie qui soumet l'expression à la loi de la composition des parties, et la composition des parties à l'invention de la fable.

Ce que ces jugements de valeur traduisent, nous le percevons plus clairement aujourd'hui, c'est proprement un changement de paradigme : entre Balzac et Proust, c'est, de fait, toute une révolution qui a eu lieu sous divers noms ou drapeaux d'école. Cette révolution a substitué au vieil ordre rhétorique de l'*inventio*, de la *dispositio* et de l'*elocutio* un nouvel art d'écrire caractérisé en particulier par deux principes clairement antagoniques de la logique représentative. C'est, premièrement, la suppression de toute hiérarchie des sujets et des épisodes : toute vie est matière à écriture et toute manifestation insignifiante ou tout objet prosaïque est également propre à en écrire la puissance de sens et d'expression. C'est deuxièmement, un nouveau rapport de la partie au tout. Le tout n'est plus l'enchaînement des causes et des effets, l'ordonnance d'ensemble des parties bien agencées. Il est la puissance commune qui habite tout détail et toute phrase. Ces deux principes liés l'un à l'autre suffisent à défaire l'ordre classique des inventions ingénieuses des perspectives bien tracées et de l'expression soumise à la communication des sentiments et des idées. Ils suffisent à défaire ce qui était le cœur même de la logique mimétique : l'existence d'un système de normes séparant l'ordre fictionnel du désordre de la réalité empirique. L'excès « réaliste » des choses et la superstition « esthétique » du mot font système. Et le nom propre de ce système est celui de littérature : la littérature qui impose son nom à partir du XIX<sup>e</sup> siècle comme celui d'un régime nouveau de l'art d'écrire.

A première vue la critique de Borges prend la suite de la critique des tenants des belles-lettres à l'égard de la littérature nouvelle. Quand il dit que les intrigues de Balzac ne sont pas plus satisfaisantes que sa psychologie ou que certains passages de Proust seraient inadmissibles comme inventions, quand il leur oppose l'intrigue « parfaite » de *L'Invention de Morel*, il semble réaffirmer le vieux paradigme du « bel animal » et donner comme

mérite à la littérature argentine de poursuivre, contre le désordre littéraire et la perversion française, la tradition d'une littérature universelle, fondée sur le primat de l'*inventio* et de la *dispositio*.

Très vite, pourtant, les choses se compliquent. Manifestement le problème de Borges n'est pas de restaurer les vastes perspectives nécessaires à l'expression des sentiments de la princesse de Clèves ou de Monsieur de Nemours. Il est probable qu'il doit les trouver aussi étrangers à la rigueur narrative que les extravagances de la psychologie dostoïevskienne. Ce n'est pas pour restaurer un ordre poétique que la France monarchique symbolise de la même manière que la France démocratique en symbolise le désordre. Ce qu'il revendique contre le désordre démocratique de la « vie », ce n'est pas l'ancienne logique des conflits de volontés ou de sentiments. C'est quelque chose que cette logique elle-même aurait refoulé : la puissance singulière du conte.

Mais la puissance du conte est elle-même une puissance ambiguë, caractérisée par des traits antagoniques. D'un côté, elle est le pouvoir de combinaison, la puissance pure de création, débarrassée des pesanteurs du réel, de la psychologie, etc. Le conte est le résultat d'une volonté calculatrice. Celle-ci sélectionne le sujet qui permet une optimisation des effets, à l'encontre de la prolixité des détails vécus et des motivations psychologiques incertaines qui caractérise la forme romanesque. Il est le triomphe de l'artifice sur l'improbable réalisme du roman. Et ce triomphe de l'artifice revendiqué comme tel est l'affirmation d'une sorte d'aristotélisme radicalisé : c'est l'histoire qui fait le poème. Et cette histoire est entièrement pensée en termes aristotéliens : la constitution d'un nœud dénoué dans le jeu de la péripétie et de la reconnaissance. La préface de *L'Invention de Morel* qui brocarde la psychologie de Proust, de Balzac ou de Dostoïevski se termine par un jugement significatif sur le livre de Bioy Casares : « j'ai discuté avec lui les détails de la trame ; je l'ai relue, je l'ai trouvée parfaite ». Tout se passe comme si la puissance du livre était tout entière dans la perfection de son argument. La littérature expose alors le pur pouvoir de l'invention des fictions. Sa forme



est identique à son contenu. La fiction exemplaire a pour contenu la démonstration du pouvoir de la fiction. Le livre à l'intrigue parfaite est identique à la démonstration par la littérature de son propre pouvoir. Ce qui doit – ou, du moins, ce qui aurait dû succéder – à l'ordre classique, c'est alors quelque chose comme un aristotélisme à la deuxième puissance : une affirmation de la puissance inconditionnée d'invention désormais délivrée de toute règle et n'ayant plus d'autre sujet qu'elle-même. Telle serait la « bonne » modernité, celle des récits à formule exactement calculée, qu'illustre Edgar Poe ou le Henry James de *L'Image dans le tapis*, le Henry James des bonnes intrigues sans psychologie, opposé à l'auteur de romans diffus. C'est cette bonne modernité qui aurait été déviée, fourvoyée par la prolixité romanesque et française, par l'excès conjugué des mots et des choses. Et la tâche de l'écrivain latino-américain serait de la dégager comme la forme moderne de la tradition littéraire.

C'est une manière de penser la puissance du conte. Cette manière peut apparaître elle-même comme une variante du paradigme moderniste : en se débarrassant du « quotidien insipide et oisif » pour se consacrer à la pure logique de l'invention, la littérature serait en harmonie avec une peinture qui délaisse femmes nues et chevaux de bataille pour la seule exploitation des possibilités de son médium. Mais cette puissance « formelle » du conte ne va pas sans son exact contraire. D'un côté le conte se caractérise par l'exact calcul de l'auteur qui débarrasse l'art de l'excès des choses. Mais il s'oppose aussi au vice esthétique qui fait couple avec le vice réaliste. En liquidant l'excès des mots, le conte liquide les marques de la prétention auteuriste. Il est en effet le mode de l'écriture qui présuppose que sa matière fictionnelle est déjà donnée. Le conte est ce que l'on raconte parce cela est déjà matière de récit, déjà raconté. Il est, en définitive, ce qui n'a été écrit par personne, la manifestation de l'impersonnel. Il n'est alors pas étonnant que Borges, après avoir rendu hommage à la tradition artificialiste de Poe, critique l'artificialité de l'art poétique développé par sa « Genèse d'un poème »<sup>9</sup>. Poe se représente en maître absolu, inventant la matière

fictionnelle en fonction d'un calcul d'optimalisation des effets à produire. Mais cette manière de représenter la puissance de la fiction n'est que l'absolutisation d'un certain type de situation fictionnelle. Poe se prête la toute-puissance de déduction qu'il prête à son personnage, le détective Dupin. Dupin, bien sûr, est français. L'auteur de la « Genèse d'un poème » est, lui aussi, une victime de l'idéologie ou de la « superstition » française.

Dans son livre sur la question de l'écrivain latino-américain, Amelia Barilli proposait de voir dans « La Mort et la Boussole » une allégorie littéraire<sup>10</sup>. Le détective Lönnrot, qui lui aussi se prend pour Dupin, est pris au piège de sa prétention déductive. Le meurtrier qui le piège peut alors allégoriser l'écrivain latino-américain. Celui-ci profite de sa connaissance du code, de sa connaissance de la « superstition française », pour le subvertir. On peut effectivement trouver l'allégorie pertinente. Mais il faut aussitôt se demander ce que veut dire « subvertir le code ». On peut en effet l'entendre de deux manières opposées : on peut l'entendre – et on l'a souvent fait – au sens d'une « mise en abyme ». A ce moment-là la logique de Dupin-Lönnrot triomphe encore aux dépens mêmes du personnage et Borges ne fait que surenchérir sur le formalisme de Poe. On reconnaît là un certain Borges, celui qu'on a tout particulièrement admiré en France bien sûr, à l'époque structuraliste : l'auteur de récits labyrinthiques « tout à fait ratés » selon lui, comme « La Bibliothèque de Babel » ou « La Loterie à Babylone »<sup>11</sup>.

Mais la bonne interprétation est à l'opposé de cette appropriation française. La défaite de l'écrivain-détective indique la nécessité de retourner le jeu, de défaire la prétention littéraire de maîtrise pour renvoyer la puissance de la fiction à la puissance impersonnelle de l'imagination, cette puissance qui habite l'écrivain et le précède. La puissance du conte que la modernité littéraire peut et doit porter à sa perfection est celle d'un imaginaire universel sans maître. C'est cet imaginaire qui est le cœur de la tradition littéraire. Et la forme poétique qui résume la puissance de cet imaginaire impersonnel et immémorial est l'épopée. L'un des buts essentiels de la littérature, dit Borges, en faisant la leçon à un interviewer français, évidemment marqué par la superstition

nationale, est de « sauver l'épopée ». Si *Lord Jim* est absous de la condamnation qui frappe les romans « informes » de Balzac ou de Proust, c'est parce que son défaut de forme comme roman peut être assimilé à une survivance de l'épopée, parce que c'est un faux roman, un roman qui n'est pas encore un roman.

La bonne modernité littéraire alors ne peut s'identifier simplement à la puissance inconditionnée de l'invention des fables. Elle est également le mouvement qui reconduit cette puissance d'invention à la puissance immémoriale de l'imaginaire collectif. Elle ramène en quelque sorte Poe à Vico, la perfection « aristotélécienne » de l'invention des intrigues à cette puissance impersonnelle qui fait d'Homère le poète qui est poète parce qu'il n'est pas du tout un poète, pas du tout un inventeur d'histoires, de caractères et d'images, mais le témoin d'un âge où la réalité et la fiction ne se séparent pas. La bonne tradition – ou, ce qui revient au même, la bonne modernité littéraire – serait ainsi la conjonction des contraires : l'invention rigoureuse qui s'oppose au désordre du réel et la radicale impersonnalité qui s'oppose à la prétention de maîtrise.

Mais cette formulation est, en un sens, étrangement proche du double principe qui définit la formule « française » de la littérature et qu'explicite l'auteur qui en est l'incarnation, ce Flaubert qui apparaît indissolublement comme le porte-drapeau du réalisme et comme le champion de l'art pour l'art. Les interventions de Borges sur la littérature peuvent être considérées comme un long dialogue avec un auteur qui représente une idée antagonique de la littérature, mais une idée antagonique fondée sur une formule matricielle presque identique, donc un cas exemplaire de mésentente tel que je le définis. Cette mésentente n'est pas vraiment formulée par les textes qui parlent directement de Flaubert. Elle se laisse pourtant pressentir à travers la manière dont chacun d'eux oppose Flaubert à lui-même. Dans « Flaubert et son destin exemplaire », Flaubert apparaît comme l'inventeur de la figure nouvelle de l'écrivain prêtre et martyr et le représentant éminent de la « superstition du langage », exprimée dans son idée de l'équivalence entre l'expression juste et

l'expression musicale. Mais la condamnation de la doctrine s'accompagne aussitôt d'une réserve : la « décence », propre à son caractère, l'aurait préservé des conséquences de sa doctrine<sup>12</sup>. Un même écart fonde la « Défense de Bouvard et Pécuchet ». Si ce roman mérite d'être défendu, c'est parce que, symétriquement à *Lord Jim* qui n'est pas encore un roman, *Bouvard et Pécuchet* ne l'est déjà plus. Flaubert qui y condamne, par la bouche de Pécuchet, la prolixité sociologique et statistique de Balzac, y fait éclater le genre du roman réaliste qu'il a lui-même créé<sup>13</sup>. Même si Flaubert se perd dans le détail des expériences de ses deux personnages, la naïveté réaliste s'abolit virtuellement dans la démonstration de l'inconnaissable et la prolixité romanesque dans la simplicité du conte philosophique.

Si Borges met Flaubert en opposition avec lui-même, au risque d'utiliser pour cela des catégories morales peu satisfaisantes comme la « décence » ou la « probité », c'est parce que Flaubert présente une formule de l'identité des contraires qui est à la fois au plus près et au plus loin de la formule borgésienne. A la base de l'invention de *Madame Bovary*, il y a en effet un certain diagnostic sur le rapport de la modernité romanesque à une tradition qui peut se résumer en un nom, celui de l'épopée. Cette tradition, c'est celle d'un art qui, comme l'art grec – je cite Flaubert – « n'était pas un art, mais la constitution radicale de la vie d'un peuple »<sup>14</sup>. C'est celle de créateurs comme Homère, Shakespeare, Rabelais ou Cervantès qui n'étaient pas des auteurs, mais – je cite toujours Flaubert – « l'instrument aveugle de l'appétit du beau, organes de Dieu par lequel il se prouvait à lui-même »<sup>15</sup>. Le temps de cet art de l'impersonnel est passé. Et le problème est de savoir ce qui peut et doit lui succéder. Le diagnostic, en son fond, n'est pas original. Il reconduit l'opposition schillérienne du *naïf* et du *sentimental* qui a commandé toute la problématique du romantisme et la problématisation hégélienne de la fin de l'art en général et de la poésie en particulier : la poésie est désormais séparée de la prose du monde. Il faut la vouloir et cette volonté contredit l'union

immédiate du vouloir et du non vouloir qui est l'essence même de l'art. Ce qui est propre à Flaubert est la formulation de la solution. Si un certain art, celui qui s'est résumé dans le concept de poésie est du passé, un nouvel art, celui de la prose, est encore en son enfance. Le roman attend son Homère, un nouvel Homère. Les œuvres-mondes, faites par des artistes qui n'étaient pas des artistes appartiennent au passé. Mais il est possible d'en produire l'équivalent : l'œuvre « sur rien », l'œuvre qui ne repose que sur elle-même, qui tient par la seule force de son style.

La force du style, c'est apparemment ce que Borges met en cause : cette recherche de l'exacte coïncidence de l'idée et du mot que Flaubert n'a heureusement pas suivie jusqu'au bout mais qui a inspiré les préciosités de l'âge symboliste. Mais nous savons que ce n'est là qu'une formulation superficielle du problème. Car le style, pour Flaubert, ce n'est justement pas la marque personnelle de l'auteur, se signalant par la recherche du mot rare. C'est tout le contraire. Le style est, dit Flaubert, une « manière absolue de voir les choses »<sup>16</sup>. Cette manière absolue de voir ne peut pas être l'affirmation de la libre subjectivité de l'auteur. Elle doit être au contraire la manière de voir qui supprime toute affirmation de point de vue particulier. La manière absolue de voir les choses est celle qui les installe dans le milieu impersonnel de leur pure visibilité. Elle est celle qui les débarrasse de toutes les connexions ordinaires de l'expérience, de tout ce qui les soumet à une vision organisatrice, accordée à une quelconque fin. C'est cette manière de voir qu'enseigne le Diable de la première *Tentation de Saint Antoine*. Ce que le Diable fait survoler à Antoine, c'est un monde qui réfute l'ordre apollinien ou aristotélécien des histoires et des individualités. C'est un monde où les individuations ne sont que des affectations aléatoires et momentanées de la substance, où elles n'appartiennent pas à des individus mais se composent au hasard des rencontres de ces atomes qui « s'entrelacent, se quittent et se reprennent dans une vibration perpétuelle »<sup>17</sup>.

La force du style qui « tient » le livre est pour Flaubert la capacité de manifester cette vibration, cette puissance de

désindividualisation qui rend toute histoire et tout conflit de volontés à cette danse des atomes. Cette impersonnalité du vide, du rien qui est le milieu des choses, est l'équivalent du monde qui se réfléchissait dans les œuvres-mondes de l'épopée. Si la poétique du mot qui colle à l'Idée n'entraîne aucune préciosité à la manière symboliste, ce n'est pas parce que la décence de l'admirateur de Boileau et de La Bruyère l'aurait préservé des conséquences fatales de sa doctrine, c'est parce que le mot, chez Flaubert comme chez Borges, doit disparaître, se faire oublier. Mais s'il doit se faire oublier, ce n'est pas pour faire valoir l'ingéniosité de l'intrigue, c'est, à l'inverse, pour miner de l'intérieur la marche de l'intrigue, avec ses volontés qui croient poursuivre des buts et ses interprétations qui veulent donner sens. L'excès des mots est identique à cette puissance de désindividualisation qui fait entendre au milieu de toute histoire la respiration du grand Vide qui est l'équivalent du grand Pan défunt.

C'est par là que l'« excès des mots » se lie à l'« excès des choses ». Le « choix des mots » est strictement corrélatif de l'absence de sélection des « choses ». Le « style absolu » est celui qui ne sélectionne pas. Ce qui se passe entre la cuvette et la lancette du palefrenier de Rodolphe, la robe d'Emma et le regard de Rodolphe n'est, de fait, pas différent de ce qui se passe entre le regard d'Emma sur ses échelas de haricots défaits et le mouvement de Charles penché pour ramasser sa cravache, ou encore entre la main de Rodolphe, les paroles du conseiller de préfecture et la poussière soulevée par l'*Hirondelle*. Si l'invasion des choses triviales est contemporaine de l'auto-affirmation de la littérature, ce n'est pas, comme le croient les critiques, par la fatalité des temps démocratiques, c'est que les choses triviales, les plus insignifiantes sont précisément le point de contact entre deux univers : l'univers instrumental des conflits de volontés et d'interprétations et l'univers « absolu » des affections sans raison de la substance. Si le champion de l'art sur l'art est aussi celui de la description des drames de village, c'est que le « sujet » qui correspond exactement à la puissance de désindividualisation du style est l'exploration de ces vies aux frontières de l'individualité,



ces vies saisies à la fois par l'appel intime du vide et par les jeux sociaux des volontés et des interprétations. Mais ce qui se joue autour des ongles d'Emma, de la lancette de Charles ou de la poussière de l'*Hirondelle* n'est pas différent de ce qui se joue autour du tintement d'une fourchette ou du crissement d'une serviette dans le salon Guermantes. L'équivalent de l'épopée perdue qui était – ou aurait été l'identité d'une voix et d'un monde vécu –, c'est la puissance du vide ou du choc par laquelle un monde vécu s'oppose à un autre. Mais la force qui sépare un monde vécu d'un autre est aussi celle qui, en séparant l'invention d'elle-même, la sépare de tout monde vécu qui lui correspondrait. Le roman ne prend la place de l'épopée qu'en la congédiant.

C'est ce qu'allégorise dans *Le Temps retrouvé* la trivialité de la maison Jupien où les héros de l'épopée nationale viennent jouer pour l'excitation des esthètes les apaches de Belleville. La « couleur locale » des « cénacles parisiens » est précisément tout autre chose qu'un engouement d'esthète pour les origines populaires. Elle marque même l'inverse : la rupture de toute continuité entre le chant ou le conte populaire et la solitude de la littérature, cette solitude fût-elle surencombrée de gens du peuple et de choses triviales. *A la Recherche du temps perdu* et *Bouvard et Pécuchet* enseignent différemment la même leçon : il n'y a pas de continuité heureuse entre la littérature et la vie. L'erreur commune à Madame Bovary et à Charlus, à Bouvard et Pécuchet ou à Swann et Saint-Loup est de croire que l'art se réalise dans la vie. C'est pour cela que Bouvard et Pécuchet sont renvoyés au pupitre où ils copient n'importe quoi et que Saint-Loup et Charlus se retrouvent dans la maison Jupien où le premier perd la croix de son héroïsme et le second est livré à des troupes payées pour jouer les apaches des faubourgs. A la place de toute continuité heureuse, il y a le rapport tendu des contraires : la pure volonté du livre sur rien ou le livre « entièrement inventé à des fins de démonstration » de l'ascète des lettres et la radicale impureté du milieu où il se réalise : la grande prostitution des choses et des corps indéfiniment additionnables et substituables. La ligne de partage entre l'acte pur de la littérature et la grande

prostitution des choses doit passer au sein même de celle-ci : c'est la puissance de la phrase flaubertienne qui défait, au fur et à mesure qu'elle les produit les conjonctions du récit pour les renvoyer à la danse indifférente des atomes de poussière, au prix d'un travail aussi interminable que la copie des deux cloportes. C'est le pouvoir de l'Idée platonicienne attribué par Proust à quelques expériences sensorielles « imprimées » dans le livre, au prix de contredire l'idée affirmée par le même Proust, celle du livre entièrement calculé « à des fins de démonstration ». Dans l'un et l'autre cas, le livre seul, dans l'immanence de ses opérations, fait la différence entre deux mondes sensibles. La littérature est la « vie véritablement vécue ». Mais cette « vie véritablement vécue » ne fait la différence qu'en séparant définitivement la vie en deux.

C'est cette rupture que refuse Borges. Il n'est, bien sûr, pas le premier à le faire. C'est que la rupture ne va pas sans nostalgie. On peut penser à la rêverie de Benjamin sur la tradition perdue du narrateur. Par-delà la superbe indifférence de Benjamin au jeu des stratégies littéraires et politiques au sein desquelles s'inscrit la figure du narrateur chez Leskov, il y a la nostalgie d'une littérature qui s'inscrirait encore dans la continuité de l'expérience vécue. Mais il est inutile de faire intervenir la guerre mondiale comme raison de cette « perte de l'expérience ». La littérature est elle-même la perte de cette expérience dont l'épopée/livre du peuple aurait été l'accomplissement poétique. Mais dire qu'elle en est la perte, cela veut dire deux choses : d'une part, elle est la coupure effective de l'art d'écrire avec un régime spécifique d'expérience vécue. Mais aussi, indissolublement, elle en est le deuil, elle se place sous le signe de son deuil. Car ce passé avec lequel elle rompt sans retour, c'est aussi bien la littérature qui se l'est inventé comme la continuité perdue de la parole et de la vie qui donne sens à son travail même de disjonction. La littérature naît sous le signe de ce mythe qu'elle n'en finit pas de reproduire dans le travail même qui lui dit adieu. Elle s'accompagne interminablement du rêve du livre qui ne serait plus en mots, du livre qui serait l'écriture même des choses, la musique de l'avenir,

le verbe accessible à tous les sens. L'auteur du livre entièrement calculé est aussi celui qui rêve d'un livre dont les pages seraient écrites dans la « langue de lumière » des moments heureux. Borges n'en finit pas de polémiquer contre la phrase de Mallarmé selon laquelle le monde est fait pour aboutir à un beau livre. Mais le mal radical pour lui, ce n'est pas tant la superstition du beau livre que la contradiction même du livre toujours tendu vers sa propre suppression, dans le rêve impossible de la langue de lumière et dans l'addition infinie des trivialités au sein desquelles sa différence doit se faire jour et est à tout moment menacée de s'engloutir.

La distinction de l'art n'en finit pas de se perdre dans l'indistinction – ou la prostitution – des mots et des choses en excès. Sauver l'art, sauver la puissance d'invention, c'est alors, pour Borges, prendre à l'envers le jeu de la distinction et de l'indistinction, de l'invention pure et de l'impersonnalité radicale. C'est « renouer » le lien de la littérature avec le mythe et l'épopée, c'est-à-dire d'abord avec ce qui ne s'écrit pas, ce qui ne passe pas par cette « superstition » du livre-monument qui est aussi la condition orpheline de la parole « muette » séparée de la puissance de vie qui la nourrit. Ceux qui admirent l'ingéniosité des « mises en abyme » borgésiennes où le narrateur s'avère être en définitive le rêve de son personnage semblent en général ne pas voir une chose : la « mise en abyme » est d'abord le moyen de combler un abîme. La transformation continue du personnage en narrateur, du lecteur en auteur, du manipulateur en manipulé ou du traître en héros a une fonction bien précise : la réversibilité des expériences, c'est justement l'attestation de la continuité des expériences, la fameuse continuité de la « poésie naïve » schillérienne ou de l'épopée bible ou livre de vie de Hegel. Tous les artifices, toutes les figures de réversibilité qui peuplent l'univers borgésien peuvent être pensés comme la réfutation d'un seul artifice et d'un seul couple de personnages. Ils sont la réfutation interminable du pupitre sur lequel Bouvard et Pécuchet – et Flaubert avec eux – s'attellent à la copie interminable. Si Bouvard et Pécuchet ont tort de croire à la possibilité de réaliser les livres

dans la vie, Flaubert a tout autant tort de croire à la réalisation d'une puissance de vie supérieure dans l'impersonnalité du livre parfait qui raconte l'illusion de ses personnages. En fixant son Don Quichotte et son Sancho Pança dans le travail de servants du livre, il bloque le mouvement infini d'échange qui est, pour Borges, le cœur même de la puissance littéraire : échange entre Cervantès et Don Quichotte, entre Don Quichotte et Roland, entre le narrateur du Quichotte et Cid Hamet Ben-Engeli, entre Pierre Ménard et Cervantès, ou entre Don Quichotte et ses fantômes « allemand, scandinave ou hindoustannique »<sup>18</sup>, entre le soldat Cervantès et n'importe quel lecteur des aventures de ces fantômes.

Chez Borges, comme chez Platon, il y a une bonne et une mauvaise circulation des mots. La mauvaise est celle de la lettre qui ne circule que pour bloquer l'échange : livre interminable, mot qui dirait tout. La bonne n'est plus, comme chez Platon, celle de la parole du maître. Elle est celle du rêve partagé. L'imagination stérile, c'est celle du rêve que nul autre ne peut rêver. Flaubert qui se plaît à entrer dans les « rêves de jeune fille » d'Emma refuse d'être à son tour rêvé par elle, comme le narrateur proustien refuse de l'être par Charlus ou Swann. La bonne circulation, c'est celle du rêve qui peut être rêvé à son tour, qui l'a déjà été un nombre incalculable de fois parce qu'il est lui-même un morceau du rêve qu'est le monde. Au retour des deux clercs à leur pupitre, où s'affirme la présence invisible de l'auteur, omniprésent et invisible comme Dieu dans sa création, s'oppose strictement une autre poétique de l'impersonnel, une autre théologie de la littérature résumée dans une autre fin, celle de « Everything and nothing » où le héros qui a été tout le monde et personne se plaint à Dieu de n'avoir jamais pu être lui-même, à quoi Dieu lui rétorque que lui non plus n'est pas davantage lui-même, qu'il a rêvé le monde comme, lui, William Shakespeare a rêvé son œuvre<sup>19</sup>.

C'est là, bien sûr, le renversement strict de ce qui ont été le programme de Flaubert et l'idée de la littérature : la page coulée dans le marbre opposée à l'évanescence « poétique » du rêve

ou aux projections de lanterne magique dans une chambre d'enfant. Ce qui s'oppose à la répétition infinie de la copie, c'est la réversibilité infinie des places du rêveur et du rêvé, c'est la répétition également infinie du rêve où le livre doit se dissoudre pour tenir sa promesse d'être monde. Une littérature contre une autre, cela veut dire une impersonnalité contre une autre. Mais cela veut dire aussi une autosuppression de la littérature contre une autre. L'article qui dénonce l'éthique superstitieuse du lecteur s'achève sur un paragraphe, à première vue un peu déroutant : la promesse d'une littérature qui sera « capable de prophétiser le temps où elle sera devenue muette, s'acharner contre sa vertu même, s'éprendre de sa dissolution et courtoiser sa fin »<sup>20</sup>. Ce futur, dit Borges, s'annonce déjà dans la pratique de la lecture en silence. Nous comprenons bien que ce silence s'oppose à l'emphase française et tout particulièrement, même si cela n'est pas dit, au trop célèbre gueuloir flaubertien. Mais il s'oppose aussi apparemment à l'analyse d'un autre texte dénonçant également le « culte des livres » et où la superstition flaubertienne et mallarméenne du livre est pensée comme la conséquence ultime de l'innovation de saint Ambroise : la lecture en silence, le regard silencieux sur le livre opposé à la traditionnelle communication orale des expériences et des textes<sup>21</sup>.

Il n'y a pas contradiction pourtant entre ces deux analyses : il y a un bon silence comme il y a un bon bruit. On peut ajouter : il y a un bon livre comme il y en a un mauvais. Le texte dénonçant le culte des livres nous en donne l'explication, en donnant à un français atypique, Léon Bloy, le soin de réfuter la superstition de ses compatriotes. La seule réfutation à donner à l'idée que le monde doive aboutir à un livre, c'est qu'il n'est et n'a jamais été lui-même qu'un livre. A ce prix la mauvaise coupure et la mauvaise alliance du livre et du monde sont également congédiées. La littérature ne se sépare plus de la vie, tout en étant libre des cuvettes et des lancettes, comme des froissements de serviette dans les salons et des bruits de chaînes dans les bordels. Elle n'est rien que le pouvoir immémorial de fabuler un monde et le partage universel de ce pouvoir.

La querelle littéraire que Borges institue à l'égard de la France littéraire est donc bien une mésentente. La mésentente porte sur le nom même de littérature, sur ce qui appartient en propre à sa notion. Elle oppose deux manières d'entendre le rapport que la littérature, pour se séparer des belles-lettres, a institué avec le passé réinventé du mythe et de l'épopée : d'un côté, l'équivalent inversé de la totalité perdue : la solitude de l'écriture qui est celle de la lettre adressée à personne et à n'importe qui, de la lettre qui trace interminablement la différence au sein de l'indifférence des expériences ; de l'autre, le lien retrouvé de l'expérimentation fictionnelle avec le livre de vie des peuples. Cette mésentente sépare tout en deux : pour Borges, il y a une mauvaise impersonnalité qui rend toute chose équivalente avec toute autre, et une bonne impersonnalité qui rend toutes les places réversibles. Il y a un mauvais primat du lecteur qui nourrit la superstition du style et un bon primat du lecteur qui en fait le créateur du livre qu'il lit. Il y a une mauvaise autosuppression de la littérature qui l'attelle à la copie interminable de n'importe quoi et une bonne autosuppression qui fait disparaître la communication des mots dans la communication des expériences. Polémiquant contre l'excès des mots, Borges invente la solution radicale d'une littérature « muette », une littérature qui n'est que la vie de l'imaginaire partagé. Polémiquant contre l'excès des choses, il invente aussi la solution radicale ; celle d'un monde sans choses, d'un monde où il n'y a pas de choses, rien que des états, mais aussi où ces états eux-mêmes ne sont que des rêves, que des imaginations. Pour que la continuité soit assurée entre la littérature et la vie, il faut que la littérature ne soit que rêve, mais il faut aussi que le monde dont elle est ainsi inséparable ne soit lui-même qu'un rêve.

Mais ce qu'il faut ajouter, bien sûr, c'est que cette mésentente sur la littérature n'est pas autre chose que la littérature elle-même comme régime déterminé de l'art d'écrire. La suppression de l'écart des mots et des choses est le rêve constitutif à l'ombre duquel se déploie le parcours interminable de l'intervalle qui les sépare. Que les choses ne soient qu'un tissu de fictions et de



signes dans lequel la volonté s'affirme et s'autodétruit, n'est-ce pas la vérité dernière du réalisme balzacien ? Que les mots ne soient que des états de la matière, n'est-ce pas aussi le rêve de Flaubert ou celui de Proust ? Borges ne fait que mettre en fiction et en théorie le rêve des « Français ». Il porte seul à sa conséquence radicale leur swedenborgisme ou leur schopenhauerisme inconséquent. Mais la chose peut aussi se dire à l'envers : cette « inconséquence » est la logique même de la littérature. Celui qui veut y échapper ne fait qu'inscrire directement dans le livre le rêve dont les autres ménagent l'écart avec la pratique de l'écriture. Cela veut dire que les fragments du monde rêve de Dieu dans lequel se dissolvent les mots ne sont jamais que des agglomérations de mots. Borges écrit, ni plus ni moins que Flaubert. Il arrache Bouvard et Pécuchet à leur pupitre commun pour faire de chacun le lecteur de l'autre. La réversibilité infinie des places, c'est une manière de réfuter Flaubert. C'est une manière de rêver celui qui ne voulait pas être rêvé. Mais ce rêve de Borges rêvant Flaubert, c'est aussi bien le rêve de Flaubert. L'écrivain aveugle qui veut rendre la littérature à l'épopée et au mythe, au prix de faire du monde le rêve de Dieu, qu'est-il sinon cet « instrument aveugle » dont parlait Flaubert, « organe de Dieu par lequel il se prouvait à lui-même » ? Si Borges a raison contre Flaubert, cela veut dire aussi bien que Borges n'est qu'un rêve de Flaubert. Tous les Crétois ne sont peut-être pas menteurs. Mais aucun écrivain n'échappe à la condition de l'écriture.

## Notes

<sup>1</sup> Borges, « L'écrivain argentin et la tradition », in *Discussion*, Paris, Gallimard, 1966, p. 131-147

<sup>2</sup> *Discussion*, p. 26-32

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 27

<sup>4</sup> Borges, préface de A. Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, Paris, 10/18, 1973, p. 8.

<sup>5</sup> *Discussion*, p. 24

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 25

<sup>7</sup> Article de Henri Ghéon dans la Nouvelle Revue française du 1<sup>er</sup> janvier 1914, cité dans la *Correspondance* de Proust, Gallimard, t. 13, p. 29

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Cf. *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1967, p. 64-65.

<sup>10</sup> Amelia Barili, Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. *La cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, México, 1999

<sup>11</sup> Cf. *Entretiens avec Georges Charbonnier*, p. 127

<sup>12</sup> *Enquêtes*, p. 129

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 122

<sup>14</sup> Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1980, t. 2, p. 76

<sup>15</sup> Lettre à Louise Colet, 23 août 1846, *Correspondance*, t. 1, p. 283

<sup>16</sup> Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, *Correspondance*, t. 2, p. 31

<sup>17</sup> Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine* (version de 1849), Paris, 1924, p. 419

<sup>18</sup> Borges, *Discussion*, p. 23-24

<sup>19</sup> Borges, *L'Auteur*, Gallimard, 1982, p. 93

<sup>20</sup> *Discussion*, p. 25

<sup>21</sup> Cf. « Du culte des livres », *Enquêtes*, p. 162-170

## Julio Cortázar desde el fuego central

*Julio Ortega*

La obra de Julio Cortázar (1914-1984) no parece cómoda en la historia de la literatura (entre los órdenes del pasado), quizá porque su escenario más propio es la actualidad de la lectura (el devenir del presente). Maleable, manual, desarmable, se debe al proceso abierto de su poética operativa. No en vano disputa el lugar de la literatura entre los discursos normativos y dominantes. No leemos a Julio Cortázar desde la tierra firme nacional, tampoco desde alguna verdad disciplinaria, y mucho menos desde la autoridad impositiva del intelectual público. Lo leemos desde la orilla donde el lenguaje se despliega como un cosmos emotivo. Lo leemos, se diría, desde la tercera orilla del Sena.

Habría que hacerle justicia en una distinta historicidad literaria, la de las obras que no acaban de escribirse, de las novelas que no terminan, de los relatos que recomienzan. Esa fluidez interior nos sitúa fuera del dominio histórico (de la memoria conocida), en el espacio procesal de una nueva lectura, en una temporalidad incesante, sin principio ni final. Esta narrativa es una constelación en movimiento (de devenir imprevisto), cuyo paso fulgurante nos reconoce no sólo como lectores gratificados por la gracia poética, sino como actores a cargo de re-anudar la fábula mayor de la lectura, la de incluínos.

Como toda narrativa mayor, la de Cortázar ha conocido varias etapas de lectura, algunas de ellas previsibles. Primero fue el entusiasmo de lectores cómplices, ligeramente biográficos, que cultivaban un aura cortazariana. Hubo, soy testigo, una tribu de lectores que deambulan como personajes de un cuento a otro, haciendo méritos de cronopios, y buscando formar parte del Club de la Serpiente, el grupo dedicado a la nostalgia « patafísica » en *Rayuela* (1963). Quizá porque la narrativa de Cortázar descuenta la legibilidad del sujeto como entidad socializada (los contextos

son verbalizaciones más que situaciones), cierto histrionismo irónico (la comedia del personaje en pos de explicación) posee a los suyos, personajes, después de todo, de una hermenéutica literaria elocuentemente latinoamericana; esto es, bullente de literatura, requerida de verificaciones, y capaz de una larga intimidad. Ante esa aventura privilegiada de una voz a la vez irónica y familiar, el lector hizo suya, muy pronto, la apelación nostálgica del escenario « patafísico », ligeramente anarquista, anti-burgués, y capaz de desatar cualquier anudamiento cartesiano. En *Rayuela*, por eso, en primer lugar se trataba de la promesa de libertad que atribuimos a la obra de arte post-vanguardista, derivada del gran Modernismo internacional, en primer término del Surrealismo, de su espíritu más que de su letra. No es casual, entonces, que muchos lectores leyeron *Rayuela* como si llegaran a París.

Otros lectores, más bien académicos, encontraron en esta obra cierta filosofía benéfica, vagamente orientalista y, al final, metafísica. Hoy nos resulta paradójica el peso y pesadumbre semántica de esa lectura probatoria, positivista y bien intencionada. Se habló demasiado y con licencia del « hombre nuevo », supuestamente prefigurado por la rebeldía elocuente de Horacio Oliveira. Pero ese residuo existencialista de la crítica aleccionadora, olvidaba que las confesiones de Oliveira requieren de la caída expurgatoria. De modo que pagado el precio de la verdad vivida, de vuelta de todo, emerge la pulsión lírica del recuento, donde la vida se convierte en obra, y al revés, la memoria en actualidad indeterminada, abierta, gracias a que el lenguaje lleva el don de la creatividad.

En su propio país, aunque había logrado forjar lectores consecuentes, Cortázar fue pronto descartado como cosmopolita por un intenso movimiento anti-cortazariano, que sobre ese gesto de derroche afirmó las consolaciones del nacionalismo. También Borges había sido descartado por un razonamiento paralelo, pero Cortázar fue percibido, si no me equivoco, como más extranjero aún porque había afincado en París, con la comodidad sospechosa de quien prefiere no volver; y porque sus referencias

locales y hasta su habla porteña resultaban anacrónicas. Pronto, se pasó del rechazo al olvido. Sólo los más jóvenes, en Buenos Aires, lo rescataban como un término de referencia interior. Hoy vemos que los mejores continuadores de su proyecto fueron, en primer lugar, Néstor Sánchez, narrador argentino muerto hace poco, quien empezó a escribir a partir de la primera página de *Rayuela* unas novelas casi olvidadas pero no menos valiosas (como *Nosotros dos* y *Siberia blues*), que Cortázar de inmediato reconoció y recomendó. En contra de la conversión dominante a comienzos de los años 70 del escritor en figura pública, Néstor Sánchez optó por un anarquismo radical, se convirtió, en un París ya muy distinto, muy poco mitológico, en *clochard*; fue una suerte de Horacio Oliveira sin relato, en un París sin *Rayuela*. Cuando la policía le pedía sus papeles, mostraba como único documento de identidad la traducción al francés de su primera novela, en la que venía su foto.

Otro continuador de Cortázar es el narrador cubano Antonio Benítez Rojo. En sus cuentos de la vida habanera, entre la fluidez cotidiana y el abismo del pasado, Benítez Rojo dialoga fecundamente con los cuentos de Cortázar, y lo hace afirmando su propio diseño. Sus personajes poseen una indeterminación semejante a la de los personajes de Cortázar, aunque sus correlatos son históricos; su libro más cortazariano es *Mujer en traje de batalla* (2001), en la que recrea la biografía de Henriette Faber, nacida en Lausana en 1791, que se había disfrazado de hombre para poder estudiar medicina en París; fue luego médico del ejército de Napoleón en la campana de Rusia, y más tarde huyó a Cuba, donde se casó con una mujer y, al ser descubierta, fue juzgada y expulsada a New Orleans, donde desapareció. Esta es una novela de vehemencia stendhaliana, libertad creativa, y juego de espejos y desdoblamientos.

Pero el cortazariano más feliz es Alfredo Bryce Echenique, cuya voz se hizo en la intimidad del diálogo propuesta por el habla de los cuentos del maestro. En esa dicción cálida, dúctil, donde las palabras adquieren el poder de humanizar a los interlocutores, Bryce Echenique forjó su propia entonación, entre



el humor bufo y la poesía de los afectos. En *La vida exagerada de Martín Romaña* puso al revés el programa de *Rayuela*: París ya no es la fuente propicia sino la tribuna de los latinoamericanos inevitables, llenos de convicciones y ningún remordimiento. Reunidos en el café de una terraza, recuerdan cómo sonaban llegar a París, y siente la nostalgia de ese viaje, porque París era mejor antes de llegar. A la Ciudad Luz se le han quemado los plomos, concluye Martín Romaña. Y por eso, el peruano que sale a la calle y se encuentra con que está al medio de Mayo del 68, exclama que este es un momento histórico, y que no sabiendo que llevarse, decide cargar con un adoquín de la calle, que se lleva feliz, como si se llevara una sílaba del idioma de la permanente Revolución francesa. Al menos, de la que le ha tocado.

Entre los narradores más jóvenes, la huella parisina de Cortázar prosigue su linaje con el argentino Rodrigo Fresán, cuya poética performativa empieza desde la libertad exploratoria y el gusto por el riesgo de la prosa cortazariana; y con Jorge Volpi, cuya novela *El fin de la locura* (2002) rescribe *Rayuela* ya no desde el « fuego central » de París sino desde sus cenizas. En lugar de Oliveira, Volpi nos deja en manos de un estudiante mexicano, filósofo al día y líder político, que narra su largo desencuentro con Althusser y Lacan; y, desde mayo 68, demuestra que América Latina está construida por grandes discursos teóricos y dominantes, que se suceden unos a otros, y que inexorablemente caen y sucumben, demostrando su fugacidad precaria. Al final, entendemos, América Latina no tendrá lugar propio mientras se deba a la hermenéutica de un discurso dominante.

Pero cuando Cortázar en *Rayuela* proclama que en París se toca « el fuego central » no se refería, necesariamente, al « aura » de una comunicación esencial, sino a la inmediatez de la subjetividad, salvada gracias a lo que Kristeva llamó « la revolución del lenguaje poético ». Para Cortázar, sin embargo, esa lección de ruptura y subversión no era simbolista ni surrealista, sino que partía de la subjetividad no incautada por la mercancía, y capaz de sostener

su territorio de exploración, afinidades y convocaciones. Desde París, por ello, parecía posible la temporalidad de lo libre, cuya materia tangible era la voz misma, esa fluidez del tiempo vivo. La ciudad del paseante era ahora la del dialogante, y gracias a ese « derecho de ciudad », la subjetividad no está del otro lado del lenguaje, y encarna de inmediato en la voz. En *Rayuela* y en 62, *modelo para armar*, todo está tocado por el arrebató de una voz hecha de vehemencia expresiva, interlocución tramada, humor oral, y furor poético. Por otro lado, el diseño de las novelas es fragmentario o hecho por « figuras », instancias cristalizadas que se suman en un espacio de tensiones. Así, los capitulillos de *Rayuela* poseen una dinámica favorecida por su propio montaje, interpolación y remisión. El juego de leer a saltos no es meramente ingenioso o divertido sino el mejor modo posible, tal vez el único, de sostener en la lectura el dinamismo imantado de esas iluminaciones y episodios, que, de otro modo, serían un « diario de escritura » o, peor aún, una novela sin novelización.

Se puede, por ello, decir que la novela es aquí la parodia de la novela: está vaciada de relato, coordenadas verosímiles, argumentación, motivaciones y consecuencias. Tiene, sin embargo, el poder de la lectura en el interior de la ficción: el de leer lo vivido como una obra por hacer sentido, y en esa lectura todo está librado al presente, a la indeterminación de lo vivo. Por ello, la primera pregunta de Oliveira « ¿Encontraría a la Maga? » es una demanda en voz alta por el poder de la escritura, potencial pero actual, condicional pero poderosa, porque anuncia en el sujeto de la búsqueda la historia de la novela y en la pérdida de la amada el luto de la pareja, esa tinta de la escritura reparadora.

Esta pregunta declara el programa de la novela: el cuento de la búsqueda y el recuento de escribirlo. En la indeterminación convocada, el relato es el acto verbal que potencia las respuestas como su ruta dialógica. Así, el narrador es autor (adelanta las interrogaciones de su drama) y actor (ensaya las respuestas como el juego de su relato).

Esta pregunta anticipa el doble recorrido, las dos orillas del libro: el soliloquio y el coloquio. Una orilla contempla el paso de las aguas, el brío de la tinta, la fluidez de los hechos. La otra, refleja la acción verbal del diálogo, la actualidad de la ficción en la palpitación del habla. Pero ambas corrientes (como en la canción de Garcilaso, camino de razones en las aguas anegadas) se funden y confunden con humor, nostalgia, ironía, juego; esto es, en la complicidad de empatía, que exime al autor de su propia biografía y consagra al actor como la imagen en el espejo del lector. De manera que esa pregunta puede desglosarse en las siguientes propuestas del relato latente:

*Tal vez podría encontrarla si, como antes, recorro los puentes de la prosa de París sobre el agua que habla a lo largo de mi historia y esta novela; el perspectivismo verbal me recobra ya no en la calle parisina sino en su página: esta novela es la ciudad de París repartida entre sus actores en el presente de la lectura; buscar es mi signo, preguntar mi método, y gracias a este linaje discursivo parisino, el diálogo es el espacio de mi convicción.*

La voz de *Rayuela* hace de las preguntas (a través de este Horacio y sus nuevas epístolas) la causa suficiente de su soliloquio y su intimidad. Convierte, por lo mismo, el circunloquio en coloquio, en diálogo.

Pienso que para evitar una lectura sentimental, por un lado, y filosofante, por otro, hace falta volver al París que heredó Cortázar, a ese mapa del discurso de las vanguardias, que entre la capital del siglo XIX, que levantó Benjamin, y el escenario de los vasos comunicantes, que trazó Breton, se abre, desde el título, como un programa de rehabilitación; como si París tuviese que ser el último bastión contra la mecanización no de la obra de arte sino del mundo contemporáneo, amenazado de convertirse en un mercado literal.

Este paso y paseo del ser en el lenguaje es ahora la aventura del juego. De por sí evidente, esta hipótesis anuncia lo más complejo, sistemático y pasional de una obra que se resiste a acabar, que rehace una y otra vez la partida. Porque en la

naturaleza del juego, la variación permanente es el comienzo, ensayado no sólo para abolir el azar sino para abrir el flujo de la coincidencia entre voces comunicantes.

La obra de Cortázar se puede leer, me gustaría demostrar, como un plan de juego. Como el proyecto de convertir el juego en la lengua franca de la naturaleza humana, revelada en la gratuidad del juego, despropósito sin propósito. El juego, evidentemente, no es una actividad subsidiaria, paralela u optativa que sigue al « tiempo real », al del valor productivo. Tampoco es parte del « tiempo libre », rehúsa ser moneda corriente en la manipulación de los bienes. Más bien, es el espacio mismo de las revelaciones durables, del diálogo contaminante y el saber dilapidado.

Ya el « Tablero de direcciones » (incluido a última hora, según las cartas a Porrúa) sugiere el planteamiento del juego: la elección entre alternativas, las reglas del juego de leer. Y si el número arriba de cada capítulo suma uno a la lectura, la remisión al final del mismo lo resta del que leeremos: leemos no añadiendo capítulos, sino substrayéndolos del libro, como quien toma cartas de la baraja hasta que las dos últimas se remiten una a otra. Los juegos, sin embargo, llevan el signo de lo insignificante, y no deben buscar « ascender a sacrificio », y la libertad demanda « evitar como la peste toda sacralización de los juegos ». Los encuentros con la Maga son parte del juego, que supone una « técnica », la de « citarse vagamente », a tal punto que los « encuentros eran a veces tan increíbles » que desafían a las « probabilidades ». Lo excepcional, en verdad, ha sido suscitado por la aleación de otra cartografía, la de la subjetividad, cuya imantación implica estar « ocupadísimo en mirar los árboles, los piolines que encontraba por el suelo ». Al inconformista, confirma Morelli, « otra libertad más secreta y evasiva lo trabaja, pero solamente él (y eso apenas) podría dar cuenta de sus juegos ».

Si el centro de la obra cortazariana es una teoría y práctica sobre la creatividad, la ampliación de los poderes de invención no se daría sin la innovación poética del juego. Este juego es un lenguaje completo, es decir, una nominación exploratoria (como el *gigli* sustitutivo, como el habla *cronopia*, poco socializada);

pero también un ensayo de las inminencias del deseo. Sin valor de uso, esta actividad fugaz del juego (cambiante y deseante) es, sin embargo, capaz de recusar todos los órdenes en su radicalidad gratuita, talante demiúrgico, y pasión aleatoria.

La economía del juego se reproduce a partir de una noción paradójica, la del desvalor de los signos más creativos. Así, el terrón de azúcar que rueda bajo la mesa del restaurante, los piolines que se encuentra en los bolsillos, el paraguas roto al que se da entierro, configuran la serie de los objetos sin finalidad (« cosas inútiles ») en *Rayuela*. Son sílabas de un discurso desanudado por su carácter no utilitario. Son signos sin otro significado que el residual en el espacio derivado y contrario del juego. Y sin embargo, con estos signos mínimos *Rayuela* construye un lenguaje de inquietante poder, que abandona el Archivo genealógico y se proyecta hacia un futuro reanudado por los ritos de purificación del juego. Los cronopios, se diría, pertenecen al nuevo Cronos, donde se habla la lengua pía, la de los pájaros libres. Al final, el lenguaje del juego trama, a modo de ejemplos, la puesta en duda de los discursos dominantes. Esos micro-relatos configuran, por así decirlo, lugares tentativos del juego, donde refulge su humor liviano y proyecto irónico.

Los breves lugares del juego, pasajes y umbrales irrepetibles, donde tienen lugar el azar subjetivo, el goce estético, el diálogo contra rutina, adquieren el trámite distintivo de su gratuidad. El juego acontecen en ese teatro pasajero, fugazmente, como una ceremonia intensa, casual y nostálgica. Los repetidos tableros que son un puente irrisorio no dejan de ser, primero, una cuerda del malabarismo emocional. Estos objetos carecen de lugar en el mercado, no tienen clientes ni valor de uso; y sólo tienen la forma instantánea de un valor de juego. No son símbolos de otro discurso, son signos de un próximo discurso, piedra señalada del camino. La « rayuela » misma, ese dibujo en la acera, que se juega con un guijarro y cuyos saltos entre casillas religa la tierra y el cielo, es una figura casual y momentánea, cuyo valor lo dicta la duración del juego; esto es, la temporalidad pura del espectáculo. La novela se llamó primero « Los juegos », después « Mandala », y por fin « Rayuela ».

Aunque, en sus cartas a Francisco Porrúa, Cortázar prefiera llamarla « contranovela ». De uno a otro nombre, se impone la gratuidad de un mapa del juego.

Quiero decir que la novela es el mayor juego: empieza cuando todo ha terminado, como el recuento de sí misma y como el proyecto de otra novela. Esa otra novela radicalmente nueva, es convocada aquí como la imagen en el espejo de Morelli: se cruza de ida con la novela que viene de más lejos. Por eso, leemos la novela como la peregrinación de Oliveira aunque sabemos que su aventura ha terminado cuando empieza el relato, porque quien habla en la novela es una voz que regresa para recuperarse en la escritura. El « yo » de Oliveira es Morelli, el « otro » radical. La novela por hacerse es la imagen de la novela que leemos. Los « lectores » que descifran lo cuadernillos de Morelli se leen a sí mismos, y los leemos leyéndonos. Hasta la Maga es la heroína de otro relato, el proyecto de una Quimera perdida. Así, los tiempos de la historia (la memoria del relato) no corresponden a los tiempos de la escritura (la suma de las restas), porque lo decisivo no es la experiencia de un sujeto sino la puesta en página de la voz. *Rayuela* es ese vasto soliloquio, construido como un libro inventado, creciente e incompletable.

El 7 de noviembre de 1958 Julio Cortázar soñó que se encontraba en la casa de su infancia en Buenos Aires pero que esa casa estaba en una calle de París. Bajo el título de « Mandala », hizo un gráfico del sueño en su cuaderno de notas. Más adelante, tituló « Cap.I. Novela. La araña » a una nota basada en ese sueño; y ya fuera del cuaderno escribió un posible relato erótico, que llamó « La araña ». El sueño de una casa graficado como dos espacios que se suman, y el fragmento y el relato consiguientes, son el origen de *Rayuela*. Ninguno de estos tres pretextos está en la novela pero, en cambio, el capítulo 123 los elabora como una génesis del relato. En ese capítulo, Horacio Oliveira despierta y recuerda el sueño; pero mientras lo reconstruye sabe que lo está perdiendo. En esa escena original de la escritura, los espacios sumados, inexorablemente, se restan objeto tras objeto. La suma de lo narrado y la resta de lo discontinuo serán decisivas al comienzo y al final de la composición de la novela.



Publicado en 1983 por Ana María Barrenechea con el título de *Cuaderno de bitácora de « Rayuela »*, el cuaderno de notas, que Cortázar llamó su « log-book » de la novela, consigna además de « Mandala » otros dos títulos posibles: « Los juegos » y « Almanaque ». Este es un cuaderno de trabajo donde el autor anotó los orígenes posibles de su novela, algunos fragmentos sueltos, y, sobre todo, el drama textual de su organización. Al final, después de rechazar la noción armónica de la figura de un « mandala », se le impone el título de « Rayuela », que subraya la fragmentación pero también la articulación y el juego. Interesantemente, el título se le aparece cuando comenta lo que será la última parte de la novela, en la que Horacio Oliveira se balancea en la ventana de un manicomio, tentado por el suicidio, como si tuviese que saltar a su próxima casilla de la rayuela. El cuaderno consigna también los varios intentos de ordenar el material disperso, que incluirá, como sabemos, la parte de Buenos Aires, la de París, y la de los fragmentos y notas atribuibles a Oliveira. Al final, Cortázar encuentra la idea de la « remisión » y trabaja sobre las dificultades y posibilidades de intercalar los capítulos como saltos de una rayuela. Vuelve, entonces, a la primera página del cuaderno, y anota:

#### RAYUELA

El libro se podrá leer:

- 1) siguiendo el orden de las remisiones
- 2) como cualquier libro

Tenerlo presente al hacer el Shuffling.

Sin embargo, todavía le faltaba encontrar la solución decisiva: la remisión no sería una suma de capítulos sino una resta. Esa solución, que le permitió enseguida reordenar los capítulos en las tres partes (en una suma de restas), la encontraría no en el log-book sino en el manuscrito mismo. Nos detendremos ahora en este verdadero laboratorio de la novela.

Lo primero es que el manuscrito de Austin no corresponde a la novela publicada. Incluye la mayor parte de los capítulos, revela el proceso laborioso de la escritura, e ilustra todos los dilemas de reordenamiento que el autor ensaya, intenta y descarta, pero no es el manuscrito final.

El manuscrito consigna el proceso de escritura de la novela a través de sus varias revisiones de lenguaje, personajes, ambientes, tiempos, hablantes; como también el proceso de edición interna, de cortes y recortes, citas y referencias, ya que el autor iba barajando fragmentos e incluyendo citas de revistas y periódicos. Son numerosas citas, que construyen una suerte de diario de reapropiaciones felices e inclusivas. Más importante es el hecho de que el manuscrito consigna las seis alternativas que Julio Cortázar ensayó antes de descubrir la simultaneidad de la lectura de una novela intervenida.

En primer lugar, desde un comienzo Cortázar entendió la naturaleza fragmentaria y discontinua de su proyecto narrativo. La cronología de la escritura está todavía por establecerse, y el log-book no siempre es claro acerca de qué se escribió primero; es verosímil que Cortázar empezara con la parte de Buenos Aires, volviera a París, y por necesidad del relato concluyera con Buenos Aires. Hay que recordar que el presente de la escritura es un ligero pasado evocativo (« ¿Encontraría a la Maga?... Pero ahora ella no estaba »), que registra una temporalidad sumaria y decisoria. La historia más que una cronología es una *heterotopía*, un agregado de lugares disímiles. Esta historia se inscribe como discontinuidad (restada) en el discurso y como fábula (sumada) de una biografía del nuevo arte en la novela. No es casual que el único gesto cronológico de la historia en el manuscrito (« En esos días del cuarenta y dos ») sea revisado (« del cincuenta y pico »), y termine siendo en la novela « del cincuenta y tantos ».

Pero, en seguida, ese proyecto requiere su propia secuencia, y el autor se propone titular cada capítulo con el nombre de un personaje. Pronto, el método se demuestra insuficiente, y junto a la numeración aritmética aparece otra, en números romanos,

lo que será decisivo cuando separe los fragmentos de la progresión de las páginas. Pero en el manuscrito de Austin se revelan todavía otros intentos previos: un orden por letras mayúsculas (que parece un agrupamiento temático algo desesperado), y un orden probablemente serial, por colores. Predominan los capítulos de amarillo, anaranjado, verde y rosado; en cambio son menos los rojos y negros. Pero también hay morados, celestes, azules y marrones (se trata de una breve raya vertical en la parte superior izquierda de la página). Son más numerosos, en cambio, los que no llevan color alguno. Evidentemente, los colores sugieren núcleos temáticos para un ordenamiento secuencial. Otras marcas señalan el principio dominante de la remisión: (Viene de...) y (Pasa a...), que tal vez sugiere un gesto folletinesco; en el log-book, divertido por su propio juego, Cortázar imagina que el último capítulo (que no será el último) debería terminar con la remisión: «Pasa a Ud.» Ya sabemos que la novela pasa a sí misma, que el último capítulo, 131, remite al 58, que remite al 131... Pero será, precisamente, el descubrimiento de la perspectiva del lector lo que rehace la novela con el principio del juego.

Se podría proponer una teoría (una hipótesis de trabajo) que situase este proceso de composición en el proyecto mismo de la escritura de la novela. Esta sería una teoría de la tachadura. Mi tesis es que *Rayuela* nace no solamente de su escritura sino de su propia tachadura.

La tachadura en el manuscrito de *Rayuela* es una práctica sistemática del proceso que la constituye. Recordemos que la novela, desde el comienzo, es deliberativa: se plantea entre dos espacios urbanos, es un discurso reflexivo del exilio, asume los debates estéticos de la hora, y se propone el arte nuevo de rehacerlo todo para recomenzar fuera de la literatura, desde donde los surrealistas dejaron la poesía. Esto es, se propone una escritura del cambio, que explora las biografías de la letra, su nuevo relato. Cambiar la lectura, esa propuesta modernista de Borges, se convierte aquí en una práctica que incluye al lector como agente de un arte por hacerse. Ese es, precisamente, el

discurso deliberativo que el manuscrito revela como tachado. *Rayuela* consigna sus orígenes pero sólo para borrarlos; nace, así, a favor de su tachadura.

Y ello es posible gracias a la solución poética que Cortázar encuentra como una revelación de la forma. Ocurre que los motivos de la culpabilidad del exilio, el programa surrealista, los juicios estéticos de la hora, la crítica de la socialización burguesa y de la trivialización moderna, así como la necesidad ética de una salvación por el arte que haga del artista una vía común — todo este complejo debate que constituye el sub-texto de la novela, es transferido y desplazado, en varios sentidos tachado, por el proceso mismo de construir el sistema formal de una nueva novela.

Veamos este párrafo:

Se preguntó si no valdría la pena echar a vivir de una manera tal que, impulsado por una serie de decisiones particularmente insensatas, asumidas ya fuera en nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo, de la Patria, de la Justicia, de las Reivindicaciones Obreras, del Pacifismo, del Anticolonialismo, o de cualquier Principio Humanitario, la carrera uniformemente acelerada terminase en un estallido supremo, ya fuera polvorín, pared de fusilamiento, canonización, siete pilares de la sabiduría o cohete sideral, y que ese estallido fuera la *visión*, el encuentro, por fin el encuentro con el centro, con la explicación y la justificación y la redención, el todo en el mismísimo segundo de la nada, la perfecta bienaventuranza mezclada con cinco plomos en la cabeza o el aterrizaje a mil por hora en Casiopea.

Este resumen de opciones contrarias fue tachado en el manuscrito de *Rayuela* porque la fábula misma se encargaría de hacer el camino opuesto; desde la rayuela des-cifrada, el suyo propio.

Todavía antes de ensayar los ordenamientos de los fragmentos de la protonovela, cuya lectura lineal le resultaba episódica y poco radical, Cortázar consideró la posibilidad de una novela de hojas sueltas que se mezclaran en una caja. Pronto le resultó una fórmula previsible, de énfasis vanguardista. Luego imaginó cuadernillos para cada personaje, capítulos serializados,

núcleos argumentales. Hasta que, por fin, jugando con distintos ordenamientos, descubrió el principio de la remisión, la práctica combinatoria y la « resta » de la lectura, que descuenta de la idea del Libro cada capítulo/casilla, al modo de una figura rotante. *Rayuela* reconoce un largo proceso antes de cuajar como una gozosa epifanía del lenguaje.

Pero sus afirmaciones vitales, estéticas y hasta morales, no son un programa inculcado sino un desarrollo argumental. Por eso, para el equilibrio de los pasos del juego, son tan importantes los paisajes y personajes que encarnan el no-juego, aquellos que oponen una negatividad contraria. Me refiero a dos grandes áreas opuestas a la creatividad; primero, lo inauténtico (los artistas pomposos, las señoras prominentes, « amigas del arte » y « medio putonas »); y, después, la Gran Costumbre (la vida cotidiana, cuya subjetividad ha sido ocupada por la reproducción social, por la mercancía que dicta la forma del deseo). El juego es un alegato contra la sociedad como maquinaria normativa, y contra el sistema de producción capitalista capaz de convertir a la mercancía en la forma de la amnesia, como decía Adorno. Benjamin adelantó que la forma de la mercancía adquiriría en Baudelaire el contenido social de una alegoría de la percepción (*Arcades project*, 335); y que la pérdida del « aura » del poeta se debía a que el mercado reproducía masivamente la imagen. *Rayuela* responde a esas homologías modernistas desde una refutación radical de los poderes disuasivos del mercado y su usurpación de la subjetividad. Pero en lugar de recaer en un tardío anticapitalismo romántico, Cortázar desarrolla la práctica de una contra-producción en los márgenes del mercado (la « contranovela »). Frente a la reproducción, asume el carácter precario de los signos inútiles para construir su rebelión de cosas, o sea, su gran juego rebelde; y contra el mercado, introduce el valor de la emotividad como principio de lo genuino.

Incluso en *Libro de Manuel* (1973), donde el relato busca ahora hacer coincidir al « homo faber » con el « homo ludens », el juego se despliega como una estrategia mediadora del nuevo

grupo parisino : Yo sé jugar sola pero ahora es otra cosa, un juego que a lo mejor puede servir para algo, nunca se sabe », dice Ludmilla, ante la mirada irónica de Andrés. El fracaso de la empresa del relato político se convierte en la moral del juego: « el juego es grande y yo creo que vale la pena, total ganar o perder no tiene importancia en sí... », concluye « el que te dije », el Narrador. Pero en esta novela el juego se ha hecho instrumental, y su función es otra, la de desplegar las contradicciones. El mismo proyecto, construir un « manual del libro » a través de citas y recortes para Manuel, el lector futuro, anuncia una enciclopedia de ejemplos, curiosidades y extravagancias, cuya política, más que aleccionadora, es una subversión de la sintaxis, que aquí busca asumir las contradicciones, el juego y lo útil, la marginación y la disputa del centro, el sueño y la crítica, el deseo y la acción. La suma, sin embargo, por una vez se resiente de su carácter aglutinante, y el juego reconoce sus pausas. Pasada la actualidad de su denuncia, nos queda, sin embargo, la lección de su empresa: esa « moral del fracaso », que alienta en la novela como la conciencia de los límites puestos a prueba.

Entre la « patafísica » (que recicla los objetos del arte como precarios) y el anarquismo (la rebelión contra la socialización burguesa), el sistema de producción de *Rayuela* es un modelo de crítica y poética, de pensamiento libérrimo y emotividad artística. Se alimenta, es cierto, del culto del « azar objetivo » y los « objetos hallados » que prodigó el surrealismo; pero está libre tanto del coleccionismo de Breton (después de todo un *marchant* de arte moderno) como del gabinete de las vanguardias. Hasta el gusto por los « piantados » revela la empatía del proyecto con el desvalor de lo irrisorio, con la rareza inquietante de una racionalidad totalizadora y, por eso, tan atractiva como ilusa. En una carta a Porrúa, cuando se está componiendo *Rayuela*, Cortázar le pide añadir alguna nota que advierta al lector que Ceferino Piriz es real, que no ha sido inventado por el autor. Inventado, sería creíble; real, es increíble, casi inverosímil. El « piantado » es un genio al revés, el otro lado de la creatividad, su desvarío.



Desde « Casa tomada », donde los hermanos, lectores de literatura francesa, son expulsados de la Casa por una fuerza invasora desconocida, el gesto de pérdida se confunde con el de liberación: los hermanos sin padres, al salir arrojan las llaves de la Ley, aliviados de dejar detrás la matriz nacional, esa casa tomada por la memoria sin rostro. Paralelamente, la pareja de jóvenes citados a la casa siniestra de la policía secreta en « Segunda vez », va a desaparecer dentro del espacio enemigo del estado como cuerpo nacional devorador. Entre la pérdida de la casa paterna y la desaparición en la casa policial, entre la nación y el estado, la ficción rehúsa los términos del orden normativo, la identidad indulgente, y la autoridad deshumanizadora. La ficción, como anunció Lacan, es la forma interna de una verdad libre. Tanto, que ese relato no requiere de la primera persona (nunca se sabrá como narrar esto, dice un Narrador cortazariano), ni del libro como mercancía (sino de la « contranovela », que levanta su propia Zona del exilio como espacio ganado a las autoridades de todo turno en la promesa de la Ciudad del Arte). Desautorizando su propio linaje, estas novelas construyen otra heredad, la de un tiempo del recomienzo, ese futuro permanente que alienta en la lectura, en manos del lector.

### Bibliografía

- Alazraki, Jaime (ed.), *Critical essays on Julio Cortázar*. New York, G.K. Hall, 1999.
- Alonso, Carlos J. (ed.), *Julio Cortázar: new readings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Boldy, Steven, *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- Brody, Robert, *Julio Cortázar, Rayuela*. London, Grant and Cutler, 1976.
- Cortázar, Julio, *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Liminar de Haroldo de Campos. Texto establecido por J.O. y Flor María Rodríguez-Arenas. París, Colección Archivos, 1966 (2ª ed.)
- Cortázar, Julio, *Cuaderno de bitácora de «Rayuela»*. Ed. y estudio de Ana María Barrenechea. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1983.
- Cortázar, Julio, *Cartas 1937-1963*. Ed. de Aurora Bernárdez, Madrid, Alfaguara, 2000 (3 vols.)
- Yurkievich, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1994.

## Charles Baudelaire et la modernité en Amérique Latine

Vittoria Borsò

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir no existiría.

Jorge Luis Borges<sup>1</sup>

### La réception de Charles Baudelaire et la difficulté d'être moderne

La critique contemporaine internationale a fait de Charles Baudelaire le mythe du poète de la modernité, un poète devenu très tôt un « classique », comme le constate déjà Henry James en 1876<sup>2</sup>. Même dans le monde hispanique, Baudelaire « incarnó el hecho nuevo de la generación que venía »<sup>3</sup>. En fait, des auteurs congéniaux comme Gómez de la Serna ou Cansinos-Asséns se laissent inspirer par la subversion antibourgeoise du flâneur et du bohémien<sup>4</sup>. Le monument de « Baudelaire » occupe ainsi une place centrale dans la topographie internationale de la modernité<sup>5</sup>. Cela dit, la réception de Baudelaire reste un problème complexe et c'est donc de cette complexité que nous nous occuperons dans les réflexions suivantes.

Si bien en Amérique Latine la réception du poète de la modernité est antérieure à celle en Espagne<sup>6</sup>, elle est pourtant tout aussi ambivalente. Bien que l'on fasse très souvent référence à Baudelaire, on se sent provoqué par son écriture dont le « satanisme », au XIX<sup>e</sup> siècle, ne paraît pas correspondre au but identitaire que la poésie latino-américaine a pris à son compte. Le paradoxe des *Fleurs du Mal* n'est pas acceptable. On admire

les fleurs, à savoir la beauté du vers, le rythme, la sensualité, la synesthésie et l'exotisme, mais on condamne le mal impliqué dans cette beauté<sup>7</sup>. Le premier « modernisme » hispano-américain est donc plus proche du côté parnassien de Baudelaire et plus attentif à la mélancolie et au rythme de Verlaine<sup>8</sup>. On n'aime pas ce que la poésie et la pensée baudelairiennes offrent sur le nouveau chemin vers la modernité, à savoir la destruction du « Temple » du langage de la nature<sup>9</sup> et le refus de la moralité de l'art. Le mal est inacceptable pour des raisons intrinsèques à la poésie du modernisme latino-américain, incapable d'abandonner l'objectif pédagogique. Les poètes du premier modernisme hispano-américain ignorent donc la portée proprement moderne de l'œuvre de Baudelaire, bien qu'ils suivent attentivement les processus de modernisation qui ont lieu à Paris, ville vers laquelle on se sent absolument dévot. Pour Rubén Darío, par exemple, Paris est un « complexe » entre la dévotion religieuse et le pathologique, comme l'a bien observé Pedro Salinas<sup>10</sup>.

Le premier modernisme laisse donc intact le temple du langage; il est un modernisme encore romantique, comme on peut bien observer à propos d'un des sonnets programmatiques de Rubén Darío dont le deuxième quatrain et le premier tercet sont un hymne à la force divine du langage<sup>11</sup>. Même si le rythme y domine, en proposant un modèle du monde, et si bien la sensualité et la synesthésie deviennent le dispositif de la perception, l'objectif du poème reste, néanmoins, la vision holistique du cosmos. La conception pan-religieuse de la réalité acquiert de la force dans l'œuvre de Rubén Darío qui abandonne l'idéal de la pureté de l'art en faveur des thèmes politiques, à savoir la construction de l'identité culturelle latino-américaine. La première phase du modernisme qui entend l'œuvre baudelairienne de manière autant rapide que superficielle, ne sera donc pas l'objet de mes réflexions. Mon point de départ est, par contre, les thèses développées par Octavio Paz dans *Los hijos del limo* (1974)<sup>12</sup>, son étude sur la poétologie cosmopolite de la modernité. Paz constate, à juste titre, que la poésie latino-américaine ne connaît la modernité dans le sens de Baudelaire qu'à partir du

postmodernisme, c'est à dire dans le contexte de la seconde génération du modernisme<sup>13</sup>. Il s'agit des auteurs nés dans les années 1880.

Déjà en base à ces observations on voit bien que l'étude de la réception de Baudelaire ne peut pas se limiter à l'énumération des traductions, rescriptions ou réactions explicites qui, d'ailleurs, en Amérique Latine ont été rapidement nombreuses<sup>14</sup>. En analysant l'œuvre des auteurs par lesquels passe la réception de Baudelaire, il faut se demander dans quelle mesure les concepts associés avec le nouveau paradigme mis en œuvre par l'écrivain français sont entrés dans la modernité hispano-américaine. Ma démarche présente pourtant un problème supplémentaire. Car il faut préciser de quelle modernité on parle quand on attribue à Charles Baudelaire la fonction généalogique d'un nouveau paradigme qui, à l'opinion de plusieurs critiques, n'est pas seulement une époque de la littérature, mais aussi une attitude face au langage de l'art et face à l'expérience du monde, une attitude qui continue à persister et même à survivre après les différentes phases de la si dite postmodernité. L'irritation que la pensée poétique de Baudelaire provoque au-delà de la beauté du rythme et de l'héritage parnassien a donné lieu à plusieurs images d'un Baudelaire précurseur. Il y a le Baudelaire proustien, c'est à dire le Baudelaire de la mémoire, qui est aussi celui du choc de la modernité admirablement perçu par Walter Benjamin<sup>15</sup>, et encore le Baudelaire tel qu'il ne désirait pas être, à savoir le Baudelaire d'une poétique normative, proposée par Suzanne Bernard qui se réfère surtout aux poèmes en prose<sup>16</sup>. Mais on a aussi le Baudelaire irrationnel et pathologique tel que l'a établi la lecture de Jean-Paul Sartre<sup>17</sup>, ou bien le Baudelaire censé dénoncer le Paris du Second Empire comme l'a interprété la critique allemande, qui sur une base marxiste a compris son œuvre comme une étude sociologique<sup>18</sup>. Mais il faudrait aussi mentionner le Baudelaire de Georges Bataille, c'est à dire celui de l'hétérogène et de la transgression, ou encore le Baudelaire de l'esthétique du mal et du choc admirablement interprété par Karl-Heinz-Bohrer<sup>19</sup>, et enfin aussi la vision idéaliste de



Baudelaire telle que l'a forgée Hugo Friedrich<sup>20</sup>. Je voudrais ajouter le Baudelaire des passages et des médias, celui qui par le biais de l'interprétation benjaminienne, offre à la fois une théorie implicite de l'histoire et une théorie du langage et de la massification médiatique à l'intérieur des espaces urbains<sup>21</sup>.

Les premières réactions explicites des poètes hispano-américains face à l'irritation baudelairienne sont doubles et antagonistes. À l'intérieur de la tradition hispanique la modernité signifie une attaque à la morale chrétienne qui est le signe intrinsèque de l'ordre du monde. On refuse pourtant l'image pathologique et amoral, ou bien on admire la portée blasphématoire de sa pensée. L'érotisme de Baudelaire est donc compris comme une transgression de l'ordre du discours moralisant, et c'est précisément dans ce sens-là qu'aura lieu la première réception de Baudelaire dans le monde hispanique. Le signe de cette préférence est l'adoption privilégiée du Satanisme, autant en Amérique Latine qu'en Espagne<sup>22</sup>.

### **Satanisme et transgression : premier pas vers la désacralisation du modernisme**

On retrouve le Satanisme dans plusieurs poèmes antireligieux, dont je mentionne, par exemple, « Misa negra » de José Juan Tablada (1871-1945) paru en 1893. En lisant le poème on croit plutôt reconnaître l'érotisme pubertaire d'un séminariste rappelant le premier Rimbaud. « Misa negra » de Tablada est l'union du désir érotique et de l'abstinence religieuse du couvent<sup>23</sup>. Tablada abandonnera ce chemin en faveur du Haïku japonais qu'il adapte à l'espagnol. Ce sont notamment des poèmes en trois vers dans lesquels la perception pure de petites choses et l'expérience sensuelle de l'instant alternent avec des images ironiques du quotidien<sup>24</sup>. L'adaptation de Baudelaire par les poètes du modernisme sert donc à dépasser la première phase liée à la sacralisation du poète. La tendance à la mystique satanique de l'ange déchu est, par exemple, particulièrement marquée dans

l'œuvre du Mexicain Salvador Díaz Mirón (1853-1928), surtout dans les poèmes de la deuxième époque (1892-1901) où le culte du laid et de l'image scandaleuse n'est que l'instrument du refus de la beauté moderniste. Dans le poème « El muerto », on remarque la juxtaposition d'images hétérogènes, telle qu'on la connaît de Baudelaire. Néanmoins, le sujet n'est pas impliqué dans le travail du mal, il en reste absent, tel qu'un narrateur extradiegétique qui observe le mal dans le monde. Justement ce dernier aspect ne correspond pas à l'articulation discursive de Baudelaire qui amène le sujet du discours jusqu'aux limites de l'abîme. Dans la culture hispanique la profanation de la mort s'inscrit, donc, dans l'ordre discursif religieux sans pouvoir aboutir aux limites anthropologiques qui sont impliquées dans la transgression baudelairienne. La sécularisation de la pensée instaurée en France par la philosophie de Voltaire n'ayant pas eu lieu dans le contexte hispaniste, le satanisme baudelairien est finalement le dispositif d'une tentative de transgression qui n'abandonne pas complètement l'ordre du discours prémoderne.

Le poète mexicain Díaz Mirón adopte, par exemple, « La Géante ». Tandis que le texte du Mexicain est une série d'images monstrueuses (on pourrait aussi constater : misogynes et racistes) qui ont la seule fonction de détrôner la sacralité poétique, dans le sonnet de Baudelaire le sujet est impliqué par un désir situé aux limites du 'naturel'. Dans d'autres poèmes de Díaz Mirón le laid et l'image de l'ange déchu ne sont que le point de départ d'un mouvement qui, finalement, revient à la force poétique face à une beauté empruntée de la nature. Dans « A ella » le poète oppose à la femme ivre – selon le modèle des poèmes du vin – le chant des oiseaux, dans « Gris de perla », à la corruption du langage du peuple répondent « suspiros de luz musical ». Le thème du prolétariat est une invocation au retour à la chaleur de la famille et du « hogar » dont le symbole est la « jaula con el pajarito »<sup>25</sup>. Le poète mexicain n'a pas encore abouti à une poésie nouvelle, une poésie transcendant le discours moral. Il faudra attendre la démarche du postmodernisme vers le chemin de la modernité.

### L'arrivée de la modernité baudelairienne : Le postmodernisme

Si le modernisme hispano-américain avait illustré la transparence et le pouvoir du langage ainsi que des sujets moraux, le postmodernisme démontre leur naufrage. Un poète au seuil du postmodernisme<sup>26</sup>, le Mexicain Enrique González Martínez (1871-1952) publie, entre autres choses, une anthologie de la poésie française. González-Martínez prend ses distances de l'essentialisme de la poésie moderniste. Le programme de cette critique se trouve dans le fameux sonnet « Tuércele el cuello al cisne »<sup>27</sup>. L'image clef de la poésie n'est plus le cygne, symbole de la beauté, mais le « búho » (hibou), symbole du savoir. Le refus de la beauté et le désir d'une poésie inquiétante où le langage se tait et les allégories, ruines du temps, ne transmettent plus de message, est le sens des tercets de ce poème :

Tuércele el cuello al cisne<sup>28</sup>

[...]

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas  
Desde el Olimpo, deja el regazo de Palas  
Y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...

El no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta  
Pupila, que se clava en la sombra, interpreta  
El misterioso libro del silencio nocturno.

On serait tenté de voir dans le silence de la nuit une allusion à l'épuisement du langage transparent du symbole romantique mise en scène dans « Le coucher du soleil romantique » de Baudelaire. Mais ce qui manque dans le poème de González Martínez est l'expérience de la dissolution et de la rapidité du changement, de la fuite du temps, à savoir l'expérience de la disparition du monde. Dans le poème de González Martínez, en plus, les allégories ne sont pas encore mêlées à la rapidité de la modernisation urbaine, comme le montre Baudelaire dans « Le

cygne ». L'image n'a pas acquis l'hétérogénéité de la ville moderne où les ruines du passé se croisent avec les signes du nouveau, rendant ainsi possible une perspective que Walter Benjamin considéra, à juste titre, l'optique étrange de la « profane Erleuchtung » – une illumination profane qui fait entrevoir la vie dans la mort et vice-versa. Néanmoins, González Martínez capte, dans un sonnet de la collection « La muerte del cisne » (1915) l'essence de la temporalité moderne, à savoir l'éternité du mouvement ou, dans la terminologie de Paz, la tradition de la rupture<sup>29</sup>. Le retour permanent et l'éternelle variation, déjà présente dans l'idée de la mode de Baudelaire, font penser à la sérialité de la mode qui nous sera proposée par la postmodernité.

Mañana los poetas<sup>30</sup>

Mañana los poetas cantarán en divino  
Verso que no logramos entonar los de hoy:  
Nuevas constelaciones darán otro destino  
A sus almas inquietas con un nuevo temblor.

Mañana los poetas seguirán su camino  
Absortos en ignota y extraña floración,  
Y al oír nuestro canto, con desdén repentino  
Echarán a los vientos nuestra vieja ilusión.

Y todo será inútil, y todo será en vano;  
será el afán de siempre y el idéntico arcano  
y la misma tiniebla dentro del corazón.

Y ante la eterna sombra que surge y se retira,  
Recogerá del polvo la abandonada lira  
Y cantarán con ella nuestra misma canción.

La désacralisation du beau est accentuée dans les textes du poète uruguayen Julio Herrera y Reissig (1875-1910) et du cubain Julián del Casal (1863-1893). Ils sont des inaugurateurs du postmodernisme inspirés plutôt par Baudelaire que par le prosaïsme minimaliste de Ezra Pound ou bien par l'expression pure de William James qui, selon Octavio Paz, ont été également

empruntés par le postmodernisme<sup>31</sup>. Baudelaire est, en effet, directement cité dans le poème de Herrera y Reissig « Desolación absurda »<sup>32</sup>, un poème de 14 strophes qui démolie la tour d'ivoire de la poésie. Tout comme Leopoldo Lugones, Herrera y Reissig désacralise la fleur, symbole de l'harmonie poétique. Le mot « marchita » ne contient plus les connotations morales et baroques du *vanitas vanitatum*, et cette absence du sens moral est confirmée par les deux dernières strophes du poème dont les allusions à Baudelaire sont aussi évidentes qu'ironiques :

Desolación absurda

[...]

¡Tú eres póstuma y marchita,  
misteriosa flor erótica,  
miliunanochesca, hipnótica,  
flor de Estigia acre y marchita;  
tú eres absurda y maldita,  
desterrada del Placer,  
la paradoja del ser,  
en el borrón de la Nada,  
una huri desesperada  
del harem de Baudelaire!

¡Ven... Declina tu cabeza  
de honda noche delincuente  
sobre mi tétrica frente,  
sobre mi aciaga cabeza;  
deje su indócil rareza  
tu numen desolador,  
que en el drama inmolador  
de nuestros mudos abrazos  
yo te abriré con mis brazos  
un paréntesis de amor!

Surtout dans ses poèmes en prose – une réécriture du *Spleen de Paris* –, le poète cubain Julián del Casal a clairement compris les moments importants de la modernité baudelairienne. Même si Octavio Paz ne le mentionne pas puisqu'il fait plutôt parti du premier groupe de poètes modernistes il est, par contre, digne

d'être considéré dans le contexte de nos réflexions, autant à cause des métaphores chères aux avant-gardes que pour sa lucide interprétation de la modernité urbaine.

Flores<sup>33</sup>

Mi corazón fue un vaso de alabastro  
donde creció, fragante y solitaria,  
bajo el fulgor purísimo de un astro  
una azucena blanca: la plegaria.

Marchita ya esa flor de suave aroma  
Cual virgen consumida por la anemia,  
hoy en mi corazón su tallo asoma  
una adelfa purpúrea: la blasfemia.

On reconnaît la volonté manifeste d'emprunter des *Fleurs du mal* la profanation de la moralité de l'imaginaire poétique. Dans « Flores » le geste profanateur est réalisé par des naturalismes par lesquels l'idéal poétique est projeté dans les bas miasmes de la vie quotidienne, dans la matérialité et la mortalité du monde. L'inventaire du poète maudit caractérise aussi del Casal, par exemple dans le poème « Crepuscular » (in « Bustos y rimas », 1892) :

Crepuscular<sup>34</sup>

Como vientre rajado sangra el ocaso,  
manchando con sus chorros de sangre humeante  
de la celeste bóveda el azul raso,  
de la mar estañada la onda espejeante...  
Como ramos que ornaron senos de ondinas  
Y que surgen nadando de infecto lodo,  
Vagan sobre las ondas algas marinas  
Impregnadas de espumas, salitre y yodo...

Par cet imaginaire Julián del Casal attaque le mysticisme romantique (« agoniza la luz ») sans pourtant sacraliser le bas et sans tomber dans la pédagogie antireligieuse. C'est plutôt une



poésie désillusionnée même par rapport à l'enivrement de l'exotisme baudelairien. Même le thème de l'invitation au voyage est traité ironiquement<sup>35</sup>. L'ironie est ubiquitaire, et Julián del Casal jette également des regards mordants, caustiques, au culte de la littérature « costumbriste » (Una maja)<sup>36</sup>. « En el campo » est, par exemple, le titre ironique d'un poème qui chante l'« impur amour des villes ». Avec une citation baudelairienne tirée du « Peintre de la vie moderne » le *je* se réfère à la lumière des villes, une lumière à gaz dont la beauté est capable de détruire la métaphysique de la religion :

En el campo<sup>37</sup>

Tengo el impuro amor de las ciudades,  
y a este sol que ilumina las edades.

Les traces plus ou moins fidèles des *Fleurs de mal* que nous venons d'observer dans le postmodernisme ne seraient pas intéressantes si nous ne considérions pas la manière dans laquelle la pensée de Baudelaire est entrée dans le discours hispano-américain. Or, c'est en nous occupant de *Los hijos del limo*, l'essai d'Octavio Paz sur la modernité, que nous pourrions analyser la fonction généalogique du poète français autant dans le postmodernisme que dans l'esthétique même d'Octavio Paz.

### Généalogie de la modernité dans Hispano-Amérique : Chances et limites de la réception de Baudelaire par Octavio Paz

La généalogie présentée par Paz rappelle, superficiellement, celle proposée par Hugo Friedrich dans *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956). En effet, Baudelaire est expliqué par Octavio Paz comme un romantique « nordique » qui adopte la pensée analogique de William Blake et Novalis, en radicalisant la fonction du rythme dont il fait le dispositif performatif de l'organisation du monde. Sur le modèle de l'analogie sécularisée

des romantiques anglais et allemands Baudelaire libère donc l'analogie poétique de toute réminiscence scholastique. Paz souligne en effet que la nouveauté de Baudelaire se trouve dans le paradoxe. Mais dans la conception du paradoxe on trouve justement aussi une divergence entre la pensée d'Octavio Paz et celle de Hugo Friedrich. Ce dernier avait entendu le paradoxe comme l'expression de « l'idéalité vide » des *Fleurs du mal*, due à la perte des fondements transcendants (la « *transzendente Obdachlosigkeit* ») que Georg Lukács avait diagnostiqué pour la modernité<sup>38</sup>. Par contre, Paz reconnaît dans le paradoxe le signe de la rupture entre les mots et les choses qui, loin d'être une perte, oblige le sujet à construire un nouveau langage. Le paradoxe est donc déjà le signe d'un « linguistic turn ». L'expérience de la temporalité et donc l'expérience d'une métamorphose continue empêchent autant la transparence symbolique ou mimétique que la motivation naturelle du signe présumée dans l'épistémologie classique ou pré-moderne, et c'est cette expérience qui donne lieu à la rupture du langage mimétique. Le langage, imprégné de temporalité, ne permet plus la transitivité à l'autre. Il construit plutôt le monde par des rythmes nouveaux. Le sonnet « Correspondances » illustre très clairement cet écart ou bien la volonté de ce nouveau paradigme :

#### Correspondances<sup>39</sup>

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité.  
Vaste comme la nuit et comme la clarté.  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Baudelaire détruit le Temple majestueux du langage de la nature, à savoir l'espace holistique pré-ordonné de la métaphysique occidentale, autant religieuse que laïque, en le substituant par un langage des sens et des synesthésies, donc par des espaces intermédiaires, des espaces qui éloignent le sujet du territoire connu, du territoire de son identité<sup>40</sup>. La volonté de découvrir le langage de l'autre, ou bien l'altérité dans le langage, devient, en plus, le moteur des poèmes en prose. Mais on reviendra sur cela. Car on a abouti ici à l'altérité du langage et donc à la compréhension d'un Baudelaire qui n'est plus celui d'Octavio Paz. Voyons, par contre, les thèses de ce dernier qui souligne la perte du langage cosmique<sup>41</sup>, la négation de l'analogie, et qui voit dans cette négation un dispositif méta-poétique. C'est la négativité de la rupture face à l'harmonie du symbole. Cette rupture programmatique permettra à la poésie moderne de s'établir en tant que tradition de la rupture. Dans l'histoire de la poésie moderne hispano-américaine, les poètes postmodernistes que nous venons d'observer – Paz mentionne l'Argentin Leopoldo Lugones et le Mexicain López Velarde<sup>42</sup> – établissent cette rupture, manifestée par l'introduction du prosaïsme dans le rythme du vers. Cette thèse d'Octavio Paz est incontestable, même si elle est moins radicale que ne le suggère Baudelaire lui-même. Mais restons encore sur le modèle offert par Octavio Paz qui, à mon avis, lui permet la démonstration de la thèse poursuivie dans *Los hijos del limo*, à savoir la critique du surréalisme<sup>43</sup>, en tant qu'un mouvement basé sur la révolution qui ou bien s'épuise, ou bien mène à une répétition continuelle du renversement. Face à l'épuisement du surréalisme, dans *Los hijos del limo* Paz proclame la « longue durée » de l'ironie et de la meta-réflexion qu'on a déjà pu observer chez Baudelaire et qu'on a trouvé aussi dans la poésie postmoderniste hispano-américaine. Ces qualités, à nos jours, sont en effet également décisives dans la phase de la

modernité qu'on appelle postmoderne (aux sens des années 70). Le paradoxe baudelairien du langage artistique ouvre – selon Paz – sur deux concepts clé auxquels est due la longue durée de la modernité, à savoir: a) la découverte du langage comme médium constitutif de la perception du monde<sup>44</sup>; b) la conception d'un beau qui correspond à la seule beauté de la modernité, à savoir l'éternité du fugitif et une beauté plurielle: « Gracias a la modernidad, la belleza no es una sino plural »<sup>45</sup>. La modernité est donc basée sur la temporalité, et le flux du temps (que Proust a également vu en Baudelaire) comporte la résurrection et la vivification du beau en tant qu'un beau chaque fois nouveau et particulier<sup>46</sup>. Malheureusement cette intuition de Paz, comme souvent, surpasse sa propre position épistémologique qui, d'ailleurs, se révèle dans le passage qui suit immédiatement à celle qu'on vient de voir. Car la chance vivificatrice de la beauté éternellement fugitive, menant à la mort, est aussi la cause de la perte et du châtement du sujet. Paz conclue en effet: « Si la modernidad es lo transitorio, lo particular, lo único y lo extraño, es la marca de la muerte »<sup>47</sup>. Le flux du temps est pourtant interprété non pas comme vie, donc par rapport au présent, mais comme l'expérience de la mort, et pourtant comme négation de l'avenir. L'« être-dans-le-monde » comme expérience de la mort correspond à l'interprétation de Heidegger, chère à Paz dès son essai sur le Mexique<sup>48</sup>. Mais cette thèse obtient ici une tournure spécifique. Car la mort est interprétée comme châtement, donc moralisée et mise en rapport avec le *memento mori* du baroque. Dans les concepts du péché et du châtement on reconnaît facilement l'héritage de la tradition hispaniste, fortement moralisante, plus baroque qu'existentialiste. Le vocabulaire même le révèle: « detrás del maquillaje de la moda, la mueca de la calavera »<sup>49</sup>. La dualité satanique que Paz observe chez Baudelaire est inscrite dans un système moral, et la transgression de la métaphysique proposée par Paz dans le contexte de Baudelaire reste encore à l'intérieur du système métaphysique. Par cette référence au discours de la religion et aux figures baroques, Paz abandonne le chemin ouvert par sa thèse sur la

temporalité et rejoint la position que nous venons d'observer dans la première réception de Baudelaire en Amérique Latine (et en Espagne). La provocation de la modernité, brièvement abordée et puis négligée par Paz, sera, par contre, le sujet de nos réflexions suivantes.

**Au-delà du postmodernisme : Baudelaire et le défi de la modernité : l'hétérogène, l'indétermination du langage et le pouvoir constitutif du médium linguistique**

La modernité envisagée par Paz à partir de Baudelaire aboutit à un niveau critique et métalinguistique et conduit au dédoublement du sens entre la spiritualité et le matérialisme, ou bien à la rupture du lien entre les mots et les choses et à la recherche de la vérité à partir du langage. Néanmoins, le Baudelaire de Paz est contradictoire. Il oscille entre le mal nordique et une beauté imprégnée de lumière et de corporalité païennes. Paz délègue le sensualisme de Baudelaire à l'héritage païen de la poésie européenne. Selon lui, Baudelaire suit les traces de Goethe envers la sensualité de la méditerranée ainsi que la sensualité voluptueuse et vitale du langage. Cependant, cette modernité n'est pas encore vraiment entrée dans un autre espace, à savoir l'espace de l'hétérogène et de l'altérité. Je propose un regard sur cet « espace autre » en partant d'une lecture de « L'étranger », le premier poème en prose.

*L'étranger (I)*<sup>50</sup>

- Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ?
- Ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?
- Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.
- Tes amis ?
- Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.
- Ta patrie ?
- J'ignore sous quelle latitude elle est située.
- La beauté ?

- Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.
- L'or ?
- Je le hais comme vous haïssez Dieu.
- Eh ! Qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?
- J'aime les nuages... les nuages qui passent... là bas...là bas... les merveilleux nuages !

Le sujet est plongé dans un autre espace, où les fondements de l'identité sont perdus. Il ne reste que les nuages, ses mouvements, leur rapidité fugitive et le vague d'un langage où les distinctions et classifications ne sont plus données. Dans d'autres poèmes en prose – je pense, par exemple, à « Assommons les pauvres » – on retrouve aussi bien la violence du sujet identitaire que la réponse de l'autre à cette violence<sup>51</sup>. Baudelaire refuse de manière explicite l'idée de l'art inspiré par le démon pédagogique de Platon. Son propre démon pousse le sujet aux limites de son identité morale afin de trouver un espace où l'altérité est originaire par rapport au sujet. « Assommons les pauvres » donne aussi la formule de la fonction de l'art dans le sens de l'esthétique du mal, une esthétique des-identificatrice telle que la décrira Georges Bataille.

La connexion intrinsèque du langage avec l'altérité est une caractéristique, à mon avis, frappante dans la poésie de Delmira Agustini (1886-1914), l'auteur uruguayen contemporain au postmodernisme. Le langage de Delmira Agustini s'inscrit dans l'ambivalence du passage entre le réel et le rêve, entre la jouissance et la douleur, le bien et le mal, le désir et l'impotence, la vie et la mort. Les images du poème « A Eros » sont la mise en scène de la différence inscrite dans la corporalité du langage.

*Ofrendando el libro*<sup>52</sup>

*A Eros*

Porque haces tu can de la leona  
 Más fuerte de la Vida, y la aprisiona  
 La cadena de rosas de tu brazo.

Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo



Esencial de los troncos discordantes  
Del placer y del dolor, plantas gigantes.

Porque emerge en tu mano bella y fuerte  
Como en broche de místicos diamantes  
El más embriagador lis de la Muerte.

Porque sobre el Espacio te diviso,  
Puente de luz, perfume y melodía  
Comunicando infierno y paraíso.

-Con alma fúlgida y carne sombría...

Le thème du cygne revient avec des images oniriques qui fragmentent le corps en le réduisant à des organes isolés :

El cisne<sup>53</sup>

Pupila azul de mi parque  
Es el sensitivo espejo  
De un lago claro, muy claro...  
Tan claro que a veces creo  
Que en su cristalina página  
Se imprime mi pensamiento.

Flor del aire, flor del agua,  
Alma del lago es un cisne  
Con dos pupilas humanas,  
Grave y gentil como un príncipe;  
Alas lirio, remos rosa...  
Pico en fuego, cuello triste  
[...]

Al margen del lago claro  
Yo le interrogo en silencio...  
Y el silencio es una rosa  
Sobre su pico de fuego...  
Pero en su carne me habla  
Y yo en mi carne le entiendo.  
A veces ¡toda! soy alma;  
A veces ¡toda! soy cuerpo.

Hunde el pico en mi regazo  
Y se queda como muerto...  
¡Y en la cristalina página,  
En el sensitivo espejo  
Del lago que algunas veces  
Refleja mi pensamiento,  
El cisne asusta de rojo,  
Y yo de blanca doy miedo!

Dans ce texte de 1913 on trouve l'étrange regard du rêve qui, comme pour les images baudelairiennes, est aussi installé dans le réel, ou bien dans la « chair du monde » (y compris le corps)<sup>54</sup>, en transformant la réalité par l'imaginaire onirique. Le texte ne s'arrête pas avec la démonstration de la scission du sujet entre spleen et idéal, comme nous l'avons observé auparavant. Au contraire, les deux domaines sont réunis par des passages continuels. L'altérité inscrite dans les images conduit à une optique différente. C'est une vision matérialiste, tel que Benjamin caractérise l'« illumination profane ». Le langage de Delmira Agustini se fonde sur l'altérité et l'étrangeté de l'expérience. « L'autre » attaque directement et fortement le sujet, tandis que l'écriture est l'expérience de cette rencontre, où le sujet est assujéti à l'autre, et où il se trouve littéralement regardé, touché et même attaqué par l'autre. L'analogie est celle de la modernité; elle ne conduit pas à une identité exclusive, éliminatrice des différences. Tel que nous l'avons observé dans le sonnet de Baudelaire, les analogies sont plutôt la mise en scène de la différence. Dans cet espace, la classification de l'identité des choses serait un acte de violence. Ou bien comme le dit Jorge Luis Borges par rapport à l'analogie: « Ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras cosas »<sup>55</sup>. Du point de vu de l'altérité, l'identité serait la renonciation à la multiplicité du monde, et donc à l'altérité<sup>56</sup>.

Chez Delmira Agustini, comme chez Baudelaire, le langage a donc une fonction desidentificatrice. Le domaine de l'hétérogène est l'espace que Baudelaire introduit dans la littérature avec l'oxymoron des « fleurs du mal ». Le verbe être n'est plus le

fondement de l'ontologie ou d'une morale qui, par le biais du langage, distingue entre le bien et le mal, mais au contraire, le langage poétique de la modernité démontre l'impossibilité de toute classification linguistique préétablie en aspirant en même temps au silence de la nuit. L'acte de l'écriture fait percevoir la pluralité des chemins possibles et l'altérité intrinsèque à chaque décision. L'hétérogène est en effet le vrai enfer de Baudelaire. C'est encore une fois Borges qui a formulé cette thèse: Dans « la duración del infierno » Borges imagine le moment du réveil où le sujet ne connaît plus les lieux auxquels il appartient – tel que Baudelaire le fait dans l'« Étranger ». « Esta vigilia desconsolada ya es el Infierno, esta vigilia sin destino será mi eternidad. Entonces desperté de veras: temblando »<sup>57</sup>. L'enfer du langage est la situation dans laquelle se retrouve le sujet qui, arrivant trop tard au coucher du soleil romantique, se réveille dans l'hétérogène du monde.

La confrontation avec la mort devient dès lors l'expérience des limites de l'identité, et pourtant le thème de la mort correspond à la recherche des limites du sens du langage. On peut bien reconnaître cette fonction dans « Muerte sin fin » (1925) de José Gorostiza. Dans les derniers vers de ce long poème, le verbe « être » ne localise plus la vérité. Il est le passage entre l'identique et la différence<sup>58</sup>. L'infinie catastrophe des étoiles qui inaugure la modernité est l'ouverture d'un (nouvel) interstice entre la bipolarité du sujet, entre l'idéalité et la matérialité, entre le rêve et le réveil, entre l'abstrait et la corporalité du langage. Mais c'est aussi l'espace dans lequel le langage commence à être une pratique esthétique et aussi éthique, une pratique du sujet par rapport à l'altérité, par rapport aux autres.

Gorostiza appartient à la si dite « Autre avant-garde » mexicaine, l'avant-garde qui ne dépend pas de l'idéologie de la révolution, mais s'installe dans la tradition de la poésie moderne, la poésie de la mémoire<sup>59</sup>. Dans « Segundo Sueño », Bernardo Ortiz de Montellano, un autre poète du groupe, fait une référence directe au dernier vers du « Voyage », dédié à Maxime Du Camp. C'est le poème intégré dans le chapitre « La Mort » et celui qui

conclut *Les Fleurs du mal* avec la phrase : « Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ». La réflexion sur un langage qui provient de l'inconnu, et donc de la mort, concerne justement le dépassement des limites du sens préétabli. C'est là que le langage devient un médium sur lequel s'inscrivent, comme dans le corps, les traces de la temporalité et de la rencontre du sujet avec le monde<sup>60</sup>.

Je viens au dernier point : L'espace urbain. C'est le domaine dans lequel on retrouve le Baudelaire dont Benjamin fera l'objet de ses illuminations. C'est le Baudelaire qui découvre dans la ville moderne une autre optique, et aussi le Baudelaire qui, dans les perceptions assourdissantes, bizarres et étranges qui entourent le sujet, découvre la mobilité du regard et sa propre réflexivité par rapport au pouvoir de construire l'ordre du temps et de l'espace<sup>61</sup>.

Tout comme Gorostiza, Salvador Novo qui lui aussi appartient au groupe des *Contemporains*, constate cette transformation de la phénoménologie urbaine dans son poème « Ciudad »<sup>62</sup>. Dans les villes modernes le regard est indifférent aux sens auratique et autoritaire, mais c'est un regard nomade qui sollicite à trouver – dans chaque moment – la contingence et le lieu de la présence. Le poème représente la répétition – monotone – de la vie quotidienne, mais aussi la vitalité du regard, une vitalité trouvée dans la rencontre avec les petites choses qui s'offrent par hasard aux yeux du flâneur. L'individualité ou l'originalité ne sont plus données. Ce qui compte ce sont plutôt les formes qui émergent du quotidien, au milieu des répétitions et des changements. Tel que Baudelaire le démontre dans le sonnet « A une passante », aussi le texte de Novo souligne le choc du regard qui rencontre l'hétérogène du mouvement : « Broches de sol absurdo/en la pared/como en estantes hay/vida en hojas interrumpidas ». Salvador Novo dont les *Chroniques* ont inspiré celles de Carlos Monsiváis est le flâneur de la ville du Mexique. « En defensa de lo usado » Novo s'exprime en faveur de la mode et de l'esthétique de la reproduction. La perte de l'aura est aussi la libération d'une pratique culturelle qui, dans la catastrophe du

langage autoritaire, retrouve la possibilité d'une pratique sensuelle, disséminée, qui dans la répétition trouve le lieu de sa propre articulation.

Avec les *Contemporains* la poésie a perdu le Temple de l'éternité, mais c'est justement en perdant l'autorité du temps et de l'ordre du monde éternel qu'émerge, peut-être chaque fois, le sens du temps modern et contemporain.

## Notes

<sup>1</sup> Borges, Jorge Luis, « Kafka y sus precursores », « Otras Inquisiciones » (1952), in Borges, Jorge Luis, *Prosa completa*, Vol.2, Barcelona, Bruguera, 1980, 226-228. Dans cet essai sur Kafka Borges déconstruit l'asymétrie entre original et « copie ». C'est la réception qui construit ses propres originaux.

<sup>2</sup> Cf. González del Valle, Luis T., *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*, Madrid, Editorial Verbum, 2002, 69.

<sup>3</sup> Pardo Bazán, Emilia, « La literatura » 3, p. 292, cité par González del Valle 2002, 72.

<sup>4</sup> Cf. González del Valle 2002, 38. La fascination qu'exerce Baudelaire sur « modernisateurs » en Espagne a été démontrée, entre autres, par le roman de Manuel de Prada *Las máscaras del héroe*. Madrid, Valdemar, 1996. Cf. aussi de Prada, Manuel. *Desgarrados y excéntricos*. Barcelona, Seix Barral, 2001.

<sup>5</sup> « Él es la estatua de bronce en la plaza central de nuestra memoria », Ramón Gómez de la Serna, cité selon González del Valle 2002, 70. Dans son portrait de Baudelaire Ramón conclue « Su obra se comentó desde la misma noche de su muerte, y no se pierde ni se deja de recitar por los poetas en ningún momento. Es el misal que permanece aún hoy mismo ». (Gómez de la Serna, Ramón, « El desgarrado Baudelaire », « Efigies », Ramón Gómez de la Serna, *Retratos completos*, Madrid, Aguilar, 1961, 11-78, p. 76).

<sup>6</sup> Déjà José Martí en est conscient. Baudelaire et Flaubert, dit-il, « han tenido cincel en las manos, en vez de pluma » (cf. González del Valle, 2002, 69).

<sup>7</sup> Cf., par exemple, la condamnation de Manuel Reina, poète « pre-modernista » qui évoque « el siniestro/Baudelaire con su tétrica mirada » (« A un poeta », 1894, 7) en traduisant librement « Don Juan aux enfers » (« Don Juan en los infiernos. Pensamiento de Baudelaire » (1894, 139), cité selon Hambrook, Glyn, « Baudelaire canonisé et le modernismo espagnol : La Revue Helios 1903-1904 », *Bulletin baudelairien*, 30(2) (1995), 100-111, p. 101.

<sup>8</sup> Amado Nervo s'inspire, par exemple, de Paul Verlaine (cf. « Para Rubén Darío », 263).

<sup>9</sup> Voir le sonnet « Correspondance ».

<sup>10</sup> Cf. González del Valle 2002, 34. En ce qui concerne Rubén Darío, celui-ci, après avoir participé au premier moment de la réponse « modernista » à Baudelaire (*Los raros* contient, par exemple, de nombreuses allusions au poète français), continue à faire des commentaires intermittents jusqu'au crépuscule du « modernismo », en 1911. (Voir Hambrook, Glyn, « Baudelaire canonisé et le modernismo espagnol : La Revue Helios



1903-1904 », *Bulletin baudelairien*, 30(2) (1995), 100-111, p. 101.

<sup>11</sup> « Ama tu ritmo y ritma tus acciones/ Bajo su ley, así como tus versos;/ eres un universo de universos/ y tu alma una fuente de canciones.// La celeste unidad que presupones/ Hará brotar en ti mundos diversos./ Y al resonar tus números dispersos/ Pitagoriza en tus constelaciones.// Escucha la retórica divina/ Del pájaro del aire y la nocturna irradiación geométrica adivina;/ mata la indiferencia taciturna/ y engarza perla y perla cristalina/ en donde la verdad vuelca su urna » (*Prosas profanas*, 1896, in Jiménez, José Olivio, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1985, 203).

<sup>12</sup> Paz, Octavio: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974.

<sup>13</sup> Aussi en Espagne, la revue *Helios* accorde une place importante à la littérature française. Dans cette seconde phase du « modernismo », Baudelaire, néanmoins, n'occupe que la troisième place après Maeterlinck et avant Victor Hugo (en ce qui concerne la revue *Helios* voir Glyn Hambrook, 1995, 102).

<sup>14</sup> Voir Morales Saravia, José (Hg.), *Baudelaire im spanischen Sprachraum. Rezeptionswege einer literarischen Moderne*, Frankfurt, Vervuert, 2004.

<sup>15</sup> Benjamin, Walter, « Das Paris des Second Empire bei Baudelaire », in Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1990, 7-100; Benjamin, Walter, « Über einige Motive bei Baudelaire », in Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1990, 101-150; Benjamin, Walter, « Zentralpark », in Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1990, 151-186. Sur l'interprétation de la modernité de Baudelaire par Walter Benjamin voir aussi mon article Borsò, Vittoria, « Baudelaire, Benjamin et la/les modernité/s », in *L'année Baudelaire* 8 (2004), 149-172.

<sup>16</sup> Bernard, Suzanne, *Les poèmes en prose de Baudelaire à nos jours*. Paris 1959.

<sup>17</sup> Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*. Précédé d'une note de Michel Leiris, Paris, Gallimard, 1947.

<sup>18</sup> Voir, entre autres, Oehler, Dolf, *Pariser Bilder I (1830-1848). Antiburgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*. Frankfurt/M. 1979.

<sup>19</sup> Bohrer, Karl Heinz, *Der Abschied. Theorie der Trauer*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1996. Voir mon commentaire (Borsò 2004).

<sup>20</sup> Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, Rohwoldt, 1956.

<sup>21</sup> Cf. Borsò 2004.

<sup>22</sup> Cf. González del Valle 2002.

<sup>23</sup> Dans ce contexte il faut mentionner les traductions effectuées par les « précurseurs » tels que Manuel José Othon (1858-1906) qui en 1875 publie, par exemple, la traduction de « Satanas » de Baudelaire (Cf. Jiménez 1985, 15).

<sup>24</sup> Voir Borsò, Vittoria, « Das Haiku José Juan Tabladas und der Augenblick von Octavio Paz », in Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hg.), *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext*, Frankfurt/M., Vervuert, 1991, 437-460.

<sup>25</sup> Le Mexicain Ramón Lope Velarde est, sans doute, un des poètes les plus intéressants du postmodernisme. Néanmoins, comme le souligne Paz, la négation ironique et la méta-critique ainsi que la désacralisation de la poésie sont plutôt liés à l'introduction du prosaïsme et du style minimaliste américain (Whitman, Ezra Pound). De Baudelaire on reconnaît le thème du temps et du dédoublement du sujet, comme le démontrent les citations suivantes: « je suis la plaie et le couteau » ou bien « ser en un solo acto el flechador y la víctima » (cf. Paz, Octavio, *Cuadrivio* [1965]. México, Joaquín Mortiz, 1985, 73).

<sup>26</sup> Selon la catégorisation de Federico de Onís ou bien aussi en partant de Max Henríquez Ureña, González Martínez doit être considéré comme le dernier moderniste et le premier postmoderniste (Jiménez 1985, 277).

<sup>27</sup> Paru en *Los senderos ocultos*, 1911 (*Obras completas*, éd. et prologue de Antonio Castro Leal, México, Colegio Nacional, 1971). Il s'agit d'une transposition de la thèse de Verlaine « Prends l'éloquence et tords lui le cou » dans « Art poétique » (*Jadis et Naguère*, 1885); cf. Jiménez 1985, 278.

<sup>28</sup> Jiménez 1985, 286.

<sup>29</sup> Paz, Octavio, « Poesía en movimiento », in Octavio Paz, Alí Chumachero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco (Hg.), *Poesía en movimiento* (México 1915-1966), México, Siglo XXI editores, 1985, T. I., 3-36, p. 10.

<sup>30</sup> González Martínez, Enrique, « Mañana los poetas », in *La muerte del cisne*, 1915 (Jiménez 1985, 286).

<sup>31</sup> Cf., par exemple, les 'Haïkus' de José Tablada ou les « Poemas solariegos » de Leopoldo Lugones (1928). Pour l'analyse de ces poèmes et de leur rapport avec le pragmatisme américain voir Borsò, Vittoria, « Interamerikanische Moderne. Amerika und Europa im Dialog am Beispiel der Literatur und Kunst Mexikos », in Astrid Böger et al., *Amerika und Europa im Dialog*. (impr.).

<sup>32</sup> « Los maitines de la noche », *Poesía completa*, 5 Vols., Montevideo, O. M. Bertani, 1913 (Jiménez 1985, 406).

<sup>33</sup> *Hojas al viento* (1890), cf. Jiménez 1985, 124.

<sup>34</sup> *Bustos y rimas* (1893), cf. Jiménez 1985, 130.

<sup>35</sup> Par exemple dans « Nostalgias » (*Nieve*, 1892), cf. Jiménez, 1985, 126-127.

<sup>36</sup> Les portraits de femmes correspondent à ce programme, soit qu'il s'agit de thèmes classiques comme par exemple « Elena », soit qu'il s'agit d'un portrait « costumbrista », comme « Una maja » ; un portrait épuré de tout nationalisme et abandonné également à l'ironie et à un regard mordant.

<sup>37</sup> *Bustos y rimas* (1893), cf. Jiménez 1985, 134-135.

<sup>38</sup> Par rapport aux *Fleurs du mal* Hugo Friedrich parle de « inhaltslose Idealität » (idéalité sans contenu). Friedrich 1956, 48.

<sup>39</sup> Il s'agit du quatrième sonnet de la première partie de *Les Fleurs du mal* (Paris, Ed. Garnier Flammarion, 1991, 62-63). Dans *Stanze*, Giorgio Agamben interprète ce sonnet par rapport à la conscience de Baudelaire relative à une nouvelle époque dans laquelle l'ancienne différence entre art et marchandise est abolie. En soulignant l'artificialité des correspondances, Baudelaire invente une nouvelle esthétique. Cf. Agamben, Giorgio, *Stanze. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur*. Zürich-Berlin, Diaphanes, 2005.

<sup>40</sup> Baudelaire lui-même souligne cette thèse en parlant de « l'immense clavier des correspondances » (188), tel qu'il le présente dans son propre sonnet. Dans le cadre « exotique » de l'exposition universelle de 1855 Baudelaire propose une nouvelle théorie du cosmopolitisme : « [...] – je le demande à tout homme de bonne foi, pourvu qu'il ait un peu pensé et un peu voyagé, – que ferait, que dirait un Winckelmann moderne (nous en sommes pleins, la nation en regorge, les paresseux en raffolent), que dirait-il en face d'un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme [...] ? Cependant c'est un échantillon de la beauté universelle [...] Peu d'hommes ont, – au complet – cette grâce divine du cosmopolitisme ». Baudelaire, Charles, « Exposition Universelle – 1855 – Beaux-Arts I. Méthode de critique – De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts – Déplacement de la vitalité », *Critique d'art*. Bibliothèque de Cluny I, Paris, Armand Colin, 1965, 185-194, p.186.

<sup>41</sup> C'est le sens que Paz y voit dans sa lecture du sonnet « Correspondances » (1974, 110).

<sup>42</sup> L'ironie est évidente dans l'adaptation du poème de Baudelaire « De profundis clamavi » par López Velarde. Il s'agit du poème « Te honro en el espanto » (*Zozobras*, 1919). Contrairement à Díaz Mirón, dans le poème de Ramón López Velarde le sujet est impliqué dans la recherche de ses limites face à l'altérité de la mort.

<sup>43</sup> Voir Schulz-Buschhaus, Ulrich, « Octavio Paz. Los hijos del limo – Europäische Avantgarde und mexikanisches Bewusstsein », in Karl Hölz (Hg.), *Literarische Vermittlungen : Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur*. Tübingen, Niemeyer, 1988, 137-150.

<sup>44</sup> Octavio Paz 1974, 105.

<sup>45</sup> Octavio Paz 1974, 129.

<sup>46</sup> Octavio Paz 1974, 129.

<sup>47</sup> Octavio Paz 1974, 129. (« Si la modernité est le transitoire, le particulier, l'unique, l'étrange, la modernité est, donc, le signe de la mort ».) – traduction par Vittoria Borsò.

<sup>48</sup> Paz, Octavio (1950), *El laberinto de la soledad*. México, FCE 1985.

<sup>49</sup> Octavio Paz 1974, 35; cf. aussi pp. 129, 147, 149.

<sup>50</sup> Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Paris, La Pléiade, 1973, p. 277

<sup>51</sup> Cf. mon analyse des poèmes en prose in Borsò 2004.

<sup>52</sup> *Los cálices vacíos*, pórtico de Rubén Darío (1913). Cf. Jiménez 1985, 445.

<sup>53</sup> *Los cálices vacíos*, pórtico de Rubén Darío (1913). Cf. Jiménez 1985, 450-451.

<sup>54</sup> Je fais référence à l'étroite relation entre le corps, le sujet et l'espace qui fonde la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty.

<sup>55</sup> Borges, Jorge Luis, « De alguien a nadie », « Otras inquisiciones » (1952), in Borges, Jorge Luis (1980, Vol. 2), 259-261.

<sup>56</sup> « La literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin ». (138). Borges, Jorge Luis, « La supersticiosa ética del lector », *Discusión* (1932), in *Prosa completa*, Vol.1, Barcelona, Bruguera, 1980, 135-138.

<sup>57</sup> Borges, Jorge Luis, « La duración del infierno », *Discusión* (1932), in Borges, Jorge Luis (1980 Vol 1), 175-181, p.179.

<sup>58</sup> Cf. Borsò, Vittoria, « De la soledad a la pluralidad de las voces – 'Modernidad' en 'Muerte sin fin' de José Gorostiza », in Inke Gunia/Katharina Niemeyer/Sabine Schlickers/Hans Paschen (Hg.), *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericana de los siglos XIX y XX. Estudios en homenaje a Klaus Meyer-Minnemann*, Berlin, Walter Frey, 2000, 319-334.

<sup>59</sup> Cf. Goldammer, Björn, *Mexikos « andere » Avantgarde*. Thèse de doctorat à l'Université Heinrich-Heine, Düsseldorf 2005.

<sup>60</sup> C'est en faisant référence à Baudelaire que Ortiz de Montellano, dans « Segundo Sueño », formule cette expérience « phénoménologique » qui est à la fois l'expérience de l'altérité du corps et de la médialité du langage : « Del sonido a la piedra y de la voz al sueño/ en la postura eterna del dormido/ sobre mármol de cirio y cuchillos/ofensa a la raíz/ del árbol de la sangre – concentrado – /mi cuerpo vivo, mío/ mi concha de armadillo/ triángulo de color sentido y movimiento/ contorno de mi mundo que me ahiera y me forma/ y me conduce/ del sonido a la voz y de la voz al sueño ». (Ortiz de Montellano, Bernardo, *Sueños* (1933), in *Homenaje Nacional a los Contemporáneos*, introducción, selección y notas de Luis Mario Schneider. México 1982, Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 38).

<sup>61</sup> Cf. Borsò, Vittoria, « Baudelaire, Benjamin et la/les modernité/s », in *L'année Baudelaire* 8 (2004), 149-172.

<sup>62</sup> « Carretes de hilo/ para enhebrar la sed infinita/ sobre los techos.// Huecos en la carne/ de los edificios/ para el dolor de adivinar el aire remoto.// El suelo se pega a nuestros pies/ aunque ascendamos/ como se aspira/ para expirar./ / Broches de sol absurdo /en la pared/ como en estantes hay /vida en hojas interrumpidas ». Novo, Salvador, « XX Poemas » (1925), in *Nuevo amor y otras poesías*. México, FCE 191, p. 45.

## Le passé est à venir Primitivisme et modernisme dans les avant-gardes françaises et brésiliennes

K. Alfons Knauth

### I. M/ondes en mouvement

Rimbaud, l'allié des « Peaux-Rouges criards » du *Bateau ivre*, qui se disait « nègre », « absolument moderne » (*Saison en enfer*) et « en avant » (*Lettre du voyant*), fut la figure de proue de l'avant-garde française qui exerça une influence décisive sur le mouvement moderniste et primitiviste du Brésil<sup>1</sup> des années Vingt du XX<sup>e</sup> siècle. Son poème *Mouvement*, l'un des premiers en vers libres, proche des poèmes en prose qui l'entourent dans le recueil des *Illuminations*, est le paradigme du tout-mouvement des temps modernes, d'un *transport sans port* sur le *Vaisseau du Progrès*. Sur ce vaisseau navigue aussi le poète, Orphée accompagnant Jason, mais, adoptant une position critique, il « se poste » et « chante » à l'écart. Le chant poétique, qui se veut d'avant-garde, n'est que toléré par le capitaine d'industrie, car considéré comme « ancienne sauvagerie ». Cette ancienneté contraste curieusement avec la jeunesse du poète<sup>2</sup>, mais surtout avec la modernité du Vaisseau du Progrès et le Nouveau Monde de la Science et de la Technique découvert par les navigateurs emportés par le déluge de la Révolution industrielle. Face à cette nouveauté, le poète, primitif et moderne à la fois, tout en étant relégué à la fin du poème, est mis en vedette par l'observateur lyrique. Selon la perspective qu'on adopte, interne ou externe, le poète « se poste » à l'arrière-garde ou à l'avant-garde du Vaisseau du Progrès. Quoi qu'il en soit, la future décision du poète de quitter l'Europe et de mener une vie plus primitive se prépare déjà.



Le Vaisseau du Progrès figure en vedette dans l'Exposition Universelle de 1889 à Paris. Avec le coq gaulois qui chante à la proue, il navigue dans le bassin de la Fontaine monumentale du Champ de Mars, le cap mis sur la Tour Eiffel, phare et port de la Civilisation<sup>3</sup>. Dans le catalogue de l'Exposition, un critique d'art qualifie cette allégorie, illuminée la nuit grâce à une installation électrique sophistiquée, d'« absolument moderne »<sup>4</sup>. La description du Vaisseau *Progrès* dans le catalogue est flanquée d'un *Chant séculaire*, couronné par le jury de l'Exposition sous la présidence de Théodore de Banville. Dans ce poème triomphaliste, la France, au chant du coq d'une ère nouvelle, va « prendre par la main » les peuples du monde entier pour les conduire vers un avenir resplendissant<sup>5</sup>. On comprend pourquoi, face au cocorico-à-l'âne de l'époque, dont la rhétorique colonialiste se reflète dans *Mouvement*, Rimbaud ait assigné au poète une distance critique. Posté à l'arrière du poème, il a été en avant sur son temps.

Le navire jumeau du Vaisseau du Progrès de *Mouvement* est le Vaisseau utopique des anthropophages dans le roman *Serafim Ponte Grande* d'Oswald de Andrade. Les deux textes sont des *Vaisseaux communicants* entre les deux mondes de l'Europe et de l'Amérique. Ils communiquent de colonialiste à colonisé à la recherche d'une liberté commune hors du commun. Le roman brésilien est une suite de flashs narratifs qui rappellent, au-delà des instantanés de Cendrars, les tableaux-éclair des *Illuminations*<sup>6</sup>. Pendant son vagabondage sur les ondes – marines et hertziennes – du monde<sup>7</sup>, le protagoniste Serafim fait figure de « mauvais ange » de la communication. Chantre lyrique et satirique, il joue de la harpe et du harpon sur le grand pont – *Ponte Grande* – de son paquebot<sup>8</sup>, s'attaquant aux réalités cosmopolites et capitalistes, tout en profitant des technologies « archangéliques »<sup>9</sup> de la communication et des transports. Installant, après un acte anarchiste, un rocambolesque paratonnerre sur sa tête, il s'attire les foudres des autorités qui s'abattent sur lui depuis les gros nuages des intempéries politiques. Après ce naufrage sur un gratte-ciel de São Paulo (chap. « Fim

de Serafim »), le secrétaire de Serafim, dans le chapitre final « Os antropófagos », prend le gouvernail du Vaisseau utopique et se fait le porte-voix des idées de l'*Antropofagia*, le mouvement primitiviste du modernisme brésilien, fondé par Oswald de Andrade. Les navigateurs sont invités à se débarrasser des vêtements hypocrites de la civilisation pour s'initier à la vie libre et sauvage des anthropophages culturels. Sur le pont du navire, un barde entonne une parodie obscène de l'épopée colonialiste des *Lusiadas*. Pour sauvegarder leur liberté, les navigateurs ne remettront plus jamais les pieds sur terre, laissant en même temps aux terriens la liberté de se libérer. Ce sera donc un *transport sans port* plus avancé que celui de *Mouvement* : Orphée et Jason, le primitif et le moderne, ne s'opposent plus, mais ils commandent et ils chantent à l'unisson, créant par là une version brésilienne de l'*artecrazia* futuriste.

Pourtant, dans les divers paratextes du roman, le Vaisseau utopique se voit renié par son propre auteur. D'abord, dans une notice fictive de l'éditeur, *Serafim Ponte Grande* est relégué parmi les *Obras renegadas* de l'écrivain. Puis, dans la préface, postérieure à la rédaction du livre de plusieurs années, mais intégrée dans sa première publication (1933), Oswald de Andrade déclare l'avant-garde littéraire du Brésil dépassée par les progrès du capitalisme tardif. L'avant-garde ayant échoué, le Vaisseau utopique de *Serafim Ponte Grande* ne navigue plus qu'« en remorque du capitalisme » (« à toa na maré alta da última etapa do capitalismo »). Au lieu de s'évader, comme Rimbaud, vers les pays barbares, Oswald de Andrade, qui s'y trouve déjà, opérera pour la Révolution prolétaire.

## II. Primitivisme métaphorique vs. primitivisme métonymique

Dans un premier périple, nous avons balisé le parcours du modernisme primitiviste en France et au Brésil depuis le début jusqu'à la fin des avant-gardes historiques. Ce parcours se déroule sur le fond d'une mouvance mondiale, s'exprimant par

un renouveau du symbolisme maritime des Découvertes, amplifié par les ondes de la communication hertzienne.

Il ressort de notre revue des deux m/ondes en mouvement, une divergence fondamentale entre l'Europe et l'Amérique quant au rapport du modernisme avec le primitivisme, qui va s'accroissant par la suite. Pour l'Europe, le primitivisme est d'abord un phénomène exogène et périphérique, relié au fait du colonialisme et d'un anticolonialisme naissant ; par conséquent, il relève surtout du domaine esthétique et existentiel. En revanche, pour l'Amérique latine, objet de l'ancien et du nouveau colonialisme européen, le primitivisme est un phénomène endogène et central qui relève de l'identité nationale et de l'émancipation culturelle vis-à-vis de l'Europe.

A partir de cette situation se sont développées deux rhétoriques : une rhétorique d'un primitivisme plutôt métaphorique en Europe (Rimbaud : « Je suis un nègre ») et une rhétorique d'un primitivisme plutôt métonymique en Amérique latine (Mário de Andrade : « Somos os primitivos duma era nova »<sup>10</sup>), ce dernier s'étendant entre les deux extrêmes d'un auto-exotisme<sup>11</sup> à tendance métaphorique et d'un néo-indianisme à tendance réaliste<sup>12</sup>. Même si un moderniste brésilien ne s'identifie que métaphoriquement à un Indien, il est en principe dans un contact plus direct avec la culture indienne – « tão á mão »<sup>13</sup> – qu'un primitiviste en Europe. C'est le cas du mulâtre Mário de Andrade qui s'imagina Tupi : « Sou um tupi tangendo um alaúde » – « Je suis un Tupi jouant du luth » (*O trovador*). La présence de la culture indienne dans l'espace culturel du Brésil, confirmée par ses propres recherches sur le folklore indigène, donne au moderniste brésilien une raison métonymique de se sentir partiellement primitif. Au-delà de la présence synchronique du primitivisme dans le Brésil moderne, il y a une coprésence diachronique par l'intermédiaire de l'Histoire nationale. Par sa contribution directe ou indirecte à la formation historique du Brésil, l'Indien est entré dans la conscience et le subconscient collectif de la nation, ce qui est rappelé sans cesse par la cohabitation actuelle sur le même territoire<sup>14</sup>.

### III. Le marquage identitaire dans le modernisme primitiviste

Le primitivisme latino-américain se présente donc comme une marque distinctive et identitaire à l'échelle nationale et continentale. Face à l'Europe décadente, qui veut se ressourcer aux énergies primitives des cultures tropicales, l'Amérique latine se réapproprie le primitivisme et le revendique comme partie intégrante de son propre patrimoine culturel. Mário de Andrade le réclame expressément pour le Brésil – « o nosso primitivismo »<sup>15</sup> –, tout en insistant sur le fait qu'il s'agit non pas d'une reproduction du passé, mais d'une inspiration par le passé conduisant à « uma nova fase construtiva ».

Le fait historique qui a déclenché le projet d'une *brasilidade*<sup>16</sup> ou d'une *culture nationale*<sup>17</sup> moderniste fut le Centenaire de l'Indépendance du Brésil en 1922. C'est dans ce contexte que le modernisme se situa délibérément avec la mise en scène spectaculaire de la *Semana de Arte Moderna* qui consacra l'autonomie de la culture brésilienne. Ayant obtenu son indépendance politique en 1822, le Brésil se devait, à présent, de réaliser son indépendance culturelle<sup>18</sup>. Des échos de cette référence commémorative se trouvent dans *Klaxon*, la première revue moderniste fondée en 1922 : « neste glorioso anno do Centenario da Independencia »<sup>19</sup>. Il fallait s'émanciper à la fois de la culture européenne traditionnelle, qui continuait à gouverner le Brésil sous la tutelle de l'*Academia Brasileira de Letras*, et de la culture de l'Europe moderniste. La double formule émancipatrice qui en résulta, fut le primitivisme natif face à l'Europe et le modernisme européen face à l'académisme brésilien. Leur synthèse constitue, grosso modo, le modernisme brésilien. Le dénominateur commun du modernisme brésilien et du brasilianisme traditionaliste est le patriotisme de la *brasilidade*.

Il est frappant de voir comment le *modernismo* reproduit l'idéologie et l'imaginaire de la *brasilidade* patriotique, tout en les nuanciant et en les modifiant sur des points essentiels. Le

paradigme de la *brasilidade* se manifeste le plus clairement dans l'Hymne national qui a été officialisé précisément à l'occasion du Centenaire de l'Indépendance en 1922. Or, si l'on compare la revue *Klaxon* et les manifestes modernistes avec le *Hino do Brasil*, cité à maintes reprises, on constate un important tronc commun de stéréotypes imaginaires et idéologiques de la *brasilidade* : le leitmotiv du « Brasil brasileiro »<sup>20</sup>, l'écho séculaire du *Grito de Ipiranga*, le gigantisme, le nouveau-mondisme, le tropicalisme, la symbiose du peuple et de la terre, la constellation du *Cruzeiro*, le symbolisme cosmique et tellurique du drapeau, l'amour de la patrie jusqu'à la mort sacrificielle (*Klaxon* 1, p. 1). Il est arrivé même à l'anthropophage Oswald de Andrade de s'identifier avec le *Hino do Brasil*, fait qu'il explique, paradoxalement, par son anarchisme foncier<sup>21</sup>.

Au lieu de le claironner, il est vrai, les modernistes 'klaxonnent' le patriotisme à la manière futuriste. Et, dès le manifeste initial, *Klaxon* fait des retouches importantes au paradigme patriotique, en introduisant les principes complémentaires de l'internationalisme et de la polyglossie, ainsi que les principes de la construction et de l'expérimentation dans les domaines de la créativité littéraire et de la culture nationale. Par conséquent, le *Hino do Brasil* voisine avec *La Marseillaise*, le drapeau *verdeamarelo* avec le drapeau *tricolore*, les gratte-ciel de São Paulo avec la Tour Eiffel<sup>22</sup>, le portugais avec le français, l'italien et l'espagnol. Le dialogue avec la culture européenne est omniprésent et jugé indispensable pour la formation d'une propre culture brésilienne.

Le principe de la construction créative et animétique, dérivé de l'*esprit nouveau* et du cubisme français, est appliqué à la construction d'une culture nationale du Brésil. Celle-ci, à son tour, se veut créative et animétique, mais d'une façon plus complexe : face à sa propre réalité et face à l'Europe, au lieu d'imiter, elle se propose de construire et de créer un espace culturel de « type » brésilien, moyennant la transformation des énergies et des ressources natives, aussi bien naturelles que spirituelles. Graça Aranha, qui développe ses idées dans son

essai *O espírito moderno* (1924), pour marquer la différence du modèle brésilien, forge la formule « fazer coisa nova e coisa nossa »<sup>23</sup>.

Il paraît que le principe de la construction, présent dans toute l'avant-garde brésilienne, ne s'emploie pas seulement à « construire le Brésil » (*Revista de Antropofagia* II, 2), mais aussi à construire le concept d'un nouveau Brésil et d'une nouvelle « cultura nacional ». Au milieu du discours brasilianiste, on trouve fréquemment la mise en cause de certains stéréotypes de la *brasilidade*, donc un processus de déconstruction au sein même de la construction des images et des idées du Brésil. La dialectique de la « demolição e construção » (Graça Aranha, *O espírito moderno*), qui a été appliquée d'abord au conflit entre le Brésil lusitain et le *Brasil brasileiro*, sert souvent à relativiser le *Brasil brasileiro* lui-même. À la limite, le Brésil, « nosso Brasil », n'existe même pas, comme dans le poème *Hino nacional*<sup>24</sup>, une parodie de l'hymne national par le moderniste et nominaliste Drummond de Andrade : « Nenhum Brasil existe ». En fin de compte, c'est l'aboutissement du mouvement perpétuel qui pourtant, lui aussi, a été considéré comme une particularité du Brésil moderne, transformateur de l'*esprit nouveau* de l'Europe sous le signe solaire de l'« energia tropical » : « O Brasil é móvel » (Graça Aranha).

À présent, nous allons examiner quelques procédés de transformation de modèles identitaires du modernisme primitiviste. Le primitivisme moderniste se divise en deux branches qui souvent se croisent : la première, tropicaliste, se greffe surtout sur la nature ; la deuxième, multiethnique, se base sur les cultures aborigènes et le métissage ethnique et culturel caractéristique du Brésil, tout en se combinant avec le tropicalisme de la nature.



#### IV. Le tropicalisme moderniste

Dans la première phase du modernisme il y a une branche primitiviste qui essaie de faire abstraction de la culture indigène et qui se félicite même de ne pas avoir à recourir à une culture indigène comme celle du Pérou et du Mexique, afin de pouvoir s'identifier plus nettement à ses origines européennes. Elle va jusqu'à désavouer le qualificatif de « primitivismo » qu'elle considère trop régressif et comme un pur artifice des intellectuels 'arcadiques'. En revanche, elle fait dériver la spécificité de la culture brésilienne des « énergies élémentaires » de la nature tropicale, tout en tirant parti de l'*esprit nouveau* européen. C'est le cas de Graça Aranha et de son élève Ronald de Carvalho, ainsi que d'une certaine fraction de la revue *Klaxon*. Pourtant, Graça Aranha a bien du mal à se passer complètement du facteur ethnique primitif; car, juste après l'avoir repoussé, il se voit obligé de faire entrer dans la formation de l'*esprit moderne* brésilien non seulement les éléments du milieu naturel, mais aussi ceux de la race<sup>25</sup>, c'est-à-dire la « confluência das raças povoadoras do país », y compris leur « selvageria inicial e persistente »<sup>26</sup>. Quoiqu'il en soit, les ancêtres brésiliens de l'esprit « sauvage » de cette branche moderniste sont surtout les paulistes « bandeirantes » : dans le milieu de la revue *Klaxon*, on s' imagine volontiers « bandeirantes do pensamento »<sup>27</sup> ; et jusque dans la jungle urbaine de la *Paulicéia desvairada* – « essa selva selvagem da cidade »<sup>28</sup> – on pense et on sent « bandeirantemente »<sup>29</sup>.

Pour mettre en lumière la brasilidade moderne, les modernistes tropicalistes développent un véritable imaginaire solaire. À cet effet, ils installent une espèce de laboratoire 'tropologique'. Leur soleil se compose d'éléments naturels, techniques et verbaux, picturaux et musicaux. On élabore tout, à partir du topos du soleil tropical, jusqu'à la langue brésilienne qu'on imagine une émanation du soleil : « a linguagem brasileira [...] este maravilhoso encanto [...] do esplendor solar » (Graça Aranha, *O espírito moderno*). Le soleil tropical se présente sous une forme parfaitement allotropique : il est à la fois disque antique et flèche

indienne (*Klaxon* 3, pp. 4 sq.), horloge et gratte-ciel (M. de Andrade, *Losango Cáqui* XXII), il brille à midi comme à minuit (M. de Andrade, *Rondó do tempo presente*) et, sous la plume de Mário de Andrade et de Luís Aranha, il émet des rayons X et des rayons ultraviolets (Luís Aranha, *Paulicéia Desvairada*, *Klaxon* 4, p.11). Les Brésiliens sont considérés comme les fils du soleil (« filhos do sol », *Manifesto antropófago*). Celui-ci les dote d'une « sábia preguiça solar » (*Manifesto Pau-Brasil*) et les investit de sa couleur de disque de bronze : « o Sol [...] marcando de moreno os brasileiros » (M. de Andrade, *O poeta come amendoim*). Par ses ardeurs, le soleil marque la ville rocheuse de São Paulo et, avec elle, l'avant-garde du Brésil qui en ressort calcinée, transfigurée : « *Rochedos São Paulo* – Vanguarda calcinada do Brasil » (O. de Andrade, *Pau-Brasil*). Dans une *translatio* intercontinentale et interlingue, le soleil finit par devenir une 'propriété' brésilienne : le *Mare nostrum* de la Méditerranée latine se déplace vers le Brésil, « ao Solem nostrum » (O. de Andrade 1990, 149). L'imaginaire du tropicalisme solaire, certes, est nuancé par des *contrastes simultané*s tels que les oxymores « luz e bruma » et « forno e inverno morno » qui caractérisent, selon la vision de Mário de Andrade, la folle mégapole de São Paulo (*Inspiração/Paulicéia desvairada*), mais l'isotopie tropique du tout-soleil n'en est pas pour autant diminuée.

Le symbolisme solaire joue un rôle éminent dans l'imaginaire de l'Histoire. Suivant la devise *Ex oriente lux* et le cours cosmique du soleil, il s'est déroulé au long de l'Histoire une *translatio imperii et studii* depuis les Empires de l'Orient vers les Empires de l'Occident. Cette progression cosmique et historique s'est quelque peu embrouillée avec la découverte et la conquête de l'Amérique par l'Europe et l'indépendance de l'Amérique qui s'ensuivit. L'Occident s'est, en quelque sorte, scindé en deux. Pendant que, avec la Grande Guerre de 1914-1918, le soleil de l'hégémonie mondiale se couchait à l'Occident européen, il se levait, en revanche, à l'Occident américain. Le reflet s'en trouve dans le renouveau du panaméricanisme, portant

toutefois en son sein, un rebondissement du conflit entre anglo-et latinoaméricanisme. Le Brésil et l'Amérique Hispanique essayaient d'établir un Empire complémentaire et contraire aux Etats-Unis de l'Amérique du Nord : *Nuestra América* vs. *la Otra América*, Ariel vs. Caliban. Le Brésil, à lui-seul, se voyait comme les *Estados Unidos do Brasil*, un nom que les modernistes se plaisaient à afficher<sup>30</sup>. L'imaginaire des intellectuels latino-américains était fortement empreint du dualisme solaire Europe-Amérique. On se servait volontiers des idées et des images associées à l'ouvrage d'Oswald Spengler *Der Untergang des Abendlandes*, dont le titre, surtout dans la version espagnole *El Ocaso de Occidente*, signalait le symbolisme cosmique sous-jacent. Celui-ci était appuyé, depuis les *Soleils couchants* de la littérature *Fin de Siècle*, par l'impact d'images frappantes telles que « soleil cou coupé » qui ponctue la fin de *Zone* d'Apollinaire.

Or, c'est l'Aurore culturelle de l'Amérique que les intellectuels latino-américains, avec le comte Hermann Keyserling, aimaient à opposer à l'Ocaso de l'Europe. La revue *La Pluma* publia, en 1927, un essai intitulé *La renovación de occidente* (Acotaciones a Spengler), où le directeur de la revue, Alberto Zum Felde, développe la thèse que « la renovación psíquica del occidente euro-americano, es una negación rotunda del concepto de Spengler ». Les modernistes brésiliens, Paulo Prado et Oswald de Andrade en tête, fondaient leur vision « radieuse » d'un Brésil nouveau-mondiste sur une conception spenglérienne du Déclin de l'Occident Européen (cf. la Préface de *Pau-Brasil*) ; une vision semblable se trouve chez Mário de Andrade<sup>31</sup>. Les « auroras americanas » de Serafim Ponte Grande illustrent ce symbolisme culturel, ainsi que le modernismo brésilien, représenté par des artistes tels qu'Anita Malfatti et Mário de Andrade : « Brasil aurora de arte seculo XX » (Luís Aranha, Paulicéia desvairada<sup>32</sup>). Tout se passe comme si la devise solaire *Sol oriens in occiduo*, qui inaugura la brasilidade à l'âge baroque<sup>33</sup>, orientait aussi les modernistes dans leur projet d'une culture nationale autonome. Le symbolisme solaire du Brésil connaît un aggiornamento historique du fait de son écart par rapport au déclin de l'Occident européen.

Cependant, fidèle au principe subversif de la devise *Sol oriens in occiduo*, le laboratoire tropologique du modernisme a remis en question le topos même du tout-soleil tropical. Dans son poème *Sol*, publié en tête de la deuxième « denticão » de la *Revista de Antropofagia*, Oswald de Andrade met du soleil partout, non seulement dans tout le Brésil, mais encore dans toutes les régions méridionales du monde, notamment les pays de la Méditerranée. Ainsi, il déterritorialise le « Sol noster » qu'il avait lui-même implanté au Brésil. Il rend le tout-soleil redondant et le révèle comme une triviale t<sup>au</sup>ologie<sup>34</sup>. En bon anthropophage, un commensal d'Oswald, Julio Paternostro (peut-être son pseudonyme), finira par manger le soleil dans le poème-pilule<sup>35</sup> de la rubrique *Comidas*, qui voisine avec *Sol* sur la même page. C'est la version anthropophage des *Zones d'Alcools* :

O horizonte reto  
Metodicamente  
Jantou  
O Sol

A la tropologie du soleil son associés étroitement les tropes de la végétation tropicale. Les couleurs représentatives des deux domaines sont réunis dans le drapeau national et reprises par le mouvement moderniste *verdeamarelo*. Dans une tradition qui remonte à l'âge baroque, le modernisme crée toute une forêt tropicale de fleurs rhétoriques, greffées à présent sur l'imaginaire de la grande ville. Le Nouveau Monde, et même le nouveau Nouveau Monde urbanisé et technicisé, s'imaginent les plus proches de la Création primitive et de la Nature<sup>36</sup>, concrètement comme une synthèse simultanéiste de la forêt vierge et de la jungle urbaine<sup>37</sup>. Celle-ci a connu sa vision la plus élaborée dans les recueils poétiques *Paulicéia desvairada* (1922) de Mário de Andrade et *Pau-Brasil* (1925) d'Oswald de Andrade, ainsi que dans le roman *Macunaíma* du premier Andrade. Le concept de la poésie *Pau-Brasil* est entièrement basé sur l'imaginaire végétal du Brésil, dont la première exploitation agricole et coloniale fut le

*pau-brasil*. Le manifeste conclut par la séquence: « Vegetação. Pau-Brasil ». Le bois-Brésil est reconverti par le modernisme en un produit poétique et d'exportation autogérée: « E a Poesia Pau-Brasil, de exportação » (*Manifesto Pau-Brasil*, 1924)<sup>38</sup>.

La synthèse la plus dense de la Nature primitive et de la Ville futuriste se trouve dans le poème-minute *Rochedos São Paulo* du recueil *Pau-Brasil*:

#### ROCHEDOS SÃO PAULO

Everest da Atlântida  
Vanguarda calcinada do Brasil  
Ponto geocêntrico erigido  
Contra as escarpas das ondas  
Do Amazonas  
Poleiro de Gago Coutinho

Dans cette synthèse, fusionnent d'abord les *contrastes simultané*s du temps primitif et du temps moderne, de l'Amazonie et de São Paulo, c'est-à-dire des espaces séparés par des millénaires et des milliers de kilomètres; ensuite ceux des gratte-ciel brésiliens et du Mount Everest ainsi que ceux du feu et de la glace, renvoyant aux oxymores traditionnels. Le cumul de ces contrastes simultanés fait apparaître la capitale de l'avant-garde brésilienne comme le centre du monde. Pourtant, sur le plan poétique, le géant géocentrique se voit concentré dans un poème-point, un « ponto geocêntrico » imaginaire<sup>39</sup>.

L'Europe rend hommage au Brésil moderniste avec la première traversée de l'Atlantique en hydravion, réalisé par le Portugais Gago Coutinho en 1922, à l'occasion du Centenaire de l'Indépendance du Brésil. Le pôle, sur lequel le pilote met le cap dans la vision du poète, est le « poleiro » de São Paulo ou bien le « poulailler » du Teatro Municipal, où se déroule le spectacle de la Semana de Arte Moderna. Cette *Segunda Descoberta do Brasil*, revendiquée par les Portugais de la *Nau do espaço* de Armando de Araujo (1922) qui célébra l'événement de la traversée aérienne dans une épopée lusitaniste<sup>40</sup>

fut, en réalité, la découverte de l'indépendance de la culture brésilienne.

#### V. Le hasard fait nécessité

Le hasard de la première découverte du Brésil est un topos historique qui a été problématisé par les modernistes. Ainsi, il est thématiqué dans deux poèmes voisins de *Rochedos São Paulo*. Le poème *Tarde de partida*, qui représente le départ d'Oswald de Andrade de Lisboa pour le Brésil après un de ses tours d'Europe, évoque dans le vers final « o acaso dos Brasis ». De même, dans le dernier vers de *O Cruzeiro*, poème qui associe le tropicalisme et le modernisme du Brésil sous la constellation 'nationale' de la Croix du Sud, figure le principe du « acaso »<sup>41</sup>. Or, ce hasard de la première découverte du Brésil par les Portugais, avec la création du *modernismo* et son *Pau-Brasil* autochtone et autogéré, est en passe de devenir une nécessité, nécessité revendiquée explicitement pour l'art du *modernismo* par le klaxiste Rubens de Moraes<sup>42</sup> ». La nécessité du *modernismo* brésilien se cristallise dans la constellation du *Cruzeiro*, « construído no céu », ainsi que dans les rochers urbains des *Rochedos São Paulo*.

Une autre nécessité moderniste est la découverte, ou plutôt la création, d'un nouveau rythme poétique par le moderniste Mário de Andrade: « o balanço das minhas cantigas ». Ce « balanço », qui est « pluritonalidade moderníssima » et préfigure le « desafinado » du *Balanço da bossa*<sup>43</sup>, sert au poète à dépasser le hasard de la « Pátria acaso » (*O poeta come amendoim*). L'*Antropofagia*, elle aussi, ressent « no acaso deste continente »<sup>44</sup> le hasard du Brésil traditionnel et essaiera de l'objectiver par son concept de culture autochtone recyclée.

C'est dans le poème *O Cruzeiro* que la corrélation entre le hasard et la nécessité, inhérente à la *brasilidade*, est la plus manifeste, grâce aux implications intertextuelles du *cruzeiro*. L'image de la constellation fixant le hasard, complétée par le principe du constructivisme technique, signale clairement



l'influence de Mallarmé et de Blaise Cendrars. La France a été, en effet, un « facteur différenciateur » de tout premier ordre pour la formation de l'identité brésilienne et de son indépendance culturelle. Par sa présence outre-atlantique et son prestige linguistique et intellectuel, elle a contribué considérablement à ce que l'Amérique latine en tant que telle se rende compte de son altérité face aux cultures et aux langues ibériques qui l'ont colonisée et qui y restent imprimées<sup>45</sup>.

## VI. Chiasmes interculturels

Blaise Cendrars, grâce à sa collaboration intense avec les modernistes brésiliens et son enthousiasme pour le Brésil, a été sans doute le « facteur différenciateur » le plus immédiat avec, en plus, un recyclage remarquable des valeurs réciproques. Entre ses œuvres et celles du premier *modernismo* il y a de nombreuses 'vues croisées' qui forment des chiasmes interculturels exemplaires. C'est Cendrars qui a défini le Brésil comme le pays des « contrastes simultanés » (*Utopialand*<sup>46</sup>), du primitif et du moderne, du passé et du futur<sup>47</sup>. En même temps, c'est lui qui a communiqué au Brésil le principe du simultanisme poétique, développé dès 1912. Sous sa forme de poème instantané, mise au point dans les recueils *Pau-Brasil* et *Feuilles de route*, ce simultanisme est le produit d'une coopération directe entre les poètes Cendrars et Oswald de Andrade et l'artiste brésilienne Tarsila do Amaral qui a illustré les deux recueils contemporains (1924-1925).

Un des chiasmes interculturels les plus élémentaires entre la France et les tropiques, en particulier le Brésil, est la double image de la Tour Eiffel qui devient palmier, comme dans le poème *Tour* de Cendrars, et des palmiers qui deviennent Tour Eiffel, comme dans le poème *Morro azul* d'Oswald de Andrade, où la Tour Eiffel, à partir des « antennes » des palmiers, est projetée au firmament comme une constellation de la communication. Dans un tableau de Tarsila do Amaral, intitulée *Carnaval em Madureira* (1924), la Tour Eiffel, flanquée d'un palmier, est

transplantée au milieu d'une favela en fête. On trouvera une variante de la combinaison de la Tour et du palmier dans le tableau contemporain *São Paulo* (1924)<sup>48</sup> de la même artiste. Le chiasme tour-palmier et palmier-tour soulève, entre autres, la question de la généalogie et de la hiérarchie entre les deux archétypes de la verticalité<sup>49</sup>.

Emblème éminent du rôle « différenciateur » de la France, La Tour Eiffel se manifeste aussi de façon allusive. Elle s'esquisse dans la fameuse lettre A « plus grande qu'une tour »<sup>50</sup>, sur la couverture accroche-œil de la revue *Klaxon* (1922-1923) qui, par ailleurs, cite la *Tour* de Cendrars dans son troisième numéro. Le rapprochement de la lettre A et de la Tour Eiffel a été fait tout récemment par le poète Pierre Garnier qui, dans son recueil spatialiste *Le poète Yu* (2003), considère la Tour Eiffel comme un avatar de la lettre A<sup>51</sup>. Le tableau *Carnaval em Madureira* de Tarsila do Amaral, où le A de la Tour s'inscrit en grand sur la toile, peut être regardé comme un pendant primitiviste de la couverture de la revue *Klaxon*.

Encore plus que par son architecture, c'est par la télégraphie et l'imagination sans fil que la Tour Eiffel a servi de médiateur interculturel à l'époque. Ces procédés techniques et littéraires, élaborés dans *Tour* (1912) de Cendrars, *Lettre-Océan* (1914) d'Apollinaire, *Tour Eiffel* (1917) de Vicente Huidobro et *Paris brûle* (1923) d'Yvan Goll, marquent profondément le discours de la littérature moderniste au Brésil<sup>52</sup>. En échange, la télégraphie sans fil aussi bien que l'imagination sans fil ont leur contrepartie dans l'imagination magique, magnifiée dans les cultures plus proches des pratiques de la magie réelle. La technique simultaniste de l'imagination sans fil s'associe donc, dans la littérature brésilienne, avec la magie verbale 'proprement dite'. La parole poétique y rehausse son pouvoir de 'transport' par attraction métonymique. À côté de la poésie de *Paulicéia desvairada*, *Clã do Jabuti*, *Pau-Brasil* et *Cobra Norato*, mais aussi du discours poétique des *Manifestes*, c'est le roman *Macunaíma* qui se distingue par ses multiples télescopes d'ordre machinal, magique et imaginatif. Le dernier chapitre de

*Macunaíma*, d'ailleurs, s'intitulait originellement « Torre Eiffel »<sup>53</sup>. Si ce titre n'a pas été retenu, il n'en reste pas moins que le roman montre un croisement hallucinant de différentes espèces de magie 'médiatique' qui 's'informent' mutuellement. La magie primitive révèle la magie moderne de la machine : *Macunaíma* est traversé par *uma máquina*.

On peut imaginer un autre chiasme magico-moderniste, de type nettement surréaliste, entre *Macunaíma* (1926-1928) et *Le paysan de Paris* (1924-1926) d'Aragon. À l'opposition entre *Le Passage de l'Opéra* du Paris urbain et *Le sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont*, riche en rêveries rousseauistes et américaines (palmiers, pirogues, perroquets, hamac, Christophe Colomb, quartier Amérique, rue Bolivar) correspondrait celle de l'Amazonie et de São Paulo. L'objectif commun des deux romans serait la recherche d'une mythologie moderne, marqué par l'éphémère, mais à l'envers du progrès technique et de ses machines infernales.

## VII. La tridentité du Brésil

Le primitif et le moderne se retrouvent au contact des ethnies amérindiennes, afro- et euro-américaines. Ce contact caractérise l'Amérique dans son ensemble, mais il est le plus intense au Brésil, où la présence des « trois races différentes »<sup>54</sup> a promu le modèle d'une 'tridentité' nationale. Celle-ci, cependant, s'avéra problématique. Si elle existait bel et bien au niveau collectif, au niveau individuel on la vivait tant bien que mal. Elle était donc très instable et montrait des facettes bien changeantes.

Le modernisme brésilien a cherché à modeler et à objectiver cette tridentité flottante. Tout en se rendant compte de ses difformités, il a mis en valeur la « formação étnica rica » (*Manifesto Pau-Brasil*) du Brésil, à l'exception de quelques modernistes conservateurs autour de Graça Aranha et Paulo Prado qui continuaient à favoriser le purisme de la latinité<sup>55</sup>. Les modernistes ont même essayé d'intégrer l'ethnie japonaise dans le nouveau portrait du Brésil<sup>56</sup>, en soulignant la parenté des ethnies

asiatiques et amérindiennes. Loin de réduire « l'âme » et la « race » brésilienne à une unité illusoire, comme le faisait « o psicólogo da raça », G/raça Aranha, ils se sont adonnés à certains exercices de désidentification, tout en gardant le discours basique de la *brasilidade*. Ainsi, ils déconstruisirent subtilement le stéréotype de l'enthousiasme que Ronald de Carvalho, l'élève de Graça Aranha, s'appliquait à inscrire dans l'identité de tous les américains, à la recherche d'un supposé « caracter diferencial » et d'une « finalidade natural » du continent et du Brésil en particulier<sup>57</sup>.

Sur le plan littéraire, l'instable tridentité brésilienne s'exprime de la façon la plus exemplaire dans le 'roman national' *Macunaíma*, dont le sous-titre est précisément « o herói sem nenhum caráter ». Ce 'héros', un Indien noir de l'Amazonie, après avoir subi plusieurs métamorphoses magiques, finit par incarner les trois races élémentaires du Brésil. Mais celles-ci se trouvent dans un état de déséquilibre constant, ce qui justifie la désidentification signalée par le sous-titre. La tridentité est comme le masque mouvant d'un carnaval national, « bárbaro e nosso », revendiqué par le *Manifesto Pau-Brasil* comme un trait essentiel de la culture brésilienne. Avec Emir Rodríguez Monegal, on peut voir dans la carnavalesation de l'*Antropofagia* un jeu de l'imagination visant à une future intégration des races<sup>58</sup>.

L'aspect carnavalesque de la tridentité brésilienne se manifeste aussi dans l'habit d'arlequin que revêt le poète dans *Paulicéia desvairada* et qui, dès le poème initial *Inspiração*, s'étend à toute la ville folle de São Paulo. Les losanges multicolores de l'habit reflètent les facettes contradictoires des différentes races, ainsi que tous les oxymores de ce São Paulo qui représente le nouveau Brésil, moderne et primitif. Le poète mulâtre s'identifie à toutes ces races : il s'imagine un *Orfeu negro* avant la lettre, ou bien un « novo Anfião moreno »<sup>59</sup> qui, avec la « magie » de son chant, enchante les pierres de la *Paulicéia desvairada* ; puis il se métamorphose en un trouvère Tupi : « Sou um tupi tangendo um alaúde. » (*O trovador*). Cette double identification à l'homme primitif<sup>60</sup> est pourtant intermittente :

« intermitentemente no meu coração arlequinal » (*O trovador*). Le poète « tupi » peut se transformer donc en homme blanc et moderne, comme il arrive dans le poème *Improviso do Mal da América* (1928). Simultanément, le protagoniste indien de *Macunaíma* (1928) peut faire le même chemin en sens inverse, c'est-à-dire se transformer d'abord en homme blanc, puis retourner à la forêt vierge.

La dialectique inhérente à cette complexe tridentité représente la richesse, mais aussi le 'mal d'Amérique'. Ce *Mal da América* marque le nom même de Mário de Andrade dont les initiales correspondent à celles du titre de son poème. S'il est vrai que l'auteur finit par s'identifier au métissage – « Meus brasileiros lindamente misturados » (*Noturno de Belo Horizonte*) – il n'en reste pas moins que, à l'intérieur de ce métissage, c'est l'aspect euro-brésilien qui prédomine<sup>61</sup>.

### VIII. Le mé/tissage des textes

Les facettes ethniques de l'habit d'arlequin indiquent le 'tissu métais' dont il est fait : « De certo que essas cores também tecem minha roupa arlequinal » – « ces couleurs, certes, tissent aussi mon habit d'arlequin » (*Improviso do Mal da América*). À l'instar de ce mé/tissage textile, le texte même du *modernismo* est mé/tissé. Le mé/tissage textuel se manifeste surtout dans son multilinguisme<sup>62</sup>. Celui-ci ne s'articule pas seulement au niveau national dans le contact du portugais avec les langues primitives, mais aussi au niveau international dans le contact du portugais avec les langues modernes étrangères. Le français a été un « facteur différenciateur » important pour l'émancipation de la langue nationale au Brésil. D'abord, le romantisme rousseauiste de Chateaubriand avait fortement contribué à promouvoir l'indianisme brésilien du XIX<sup>e</sup> siècle et à différencier de la sorte la langue brésilienne – « a linguagem brasileira » – face à la langue portugaise. Le fleuron rhétorique de cet indianisme fut le conte identitaire *Iracema* de José de Alencar, dont le titre tupi-guarani, contenant l'anagramme *America*, signalait déjà tout le

programme indo-brésilien dont le narrateur se faisait le porte-parole.

À l'époque du *modernismo*, le français, outre la promotion indirecte du plurilinguisme primitiviste, se manifestait massivement dans le discours littéraire en tant que « língua internacional da época »<sup>63</sup>. Le A de la Tour Eiffel de *Klaxon* avait donné le la de la francophonie, peut-être avec un clin d'œil à cette langue française qu'illustre le calligramme de la Tour Eiffel dans le *Canonnier conducteur* d'Apollinaire : « Salut monde dont je suis la langue éloquente ». Comme nous avons déjà signalé, la revue *Klaxon* fait entrer dans son projet de formation d'une culture nationale brésilienne une composante internationale où la langue française joue un rôle de premier plan : à côté des nombreux gallicismes, on y trouve une quantité considérable de poèmes en français écrits par des Belges ou des Suisses, mais aussi par des Brésiliens tels que Serge Milliet ou Manuel Bandeira. Une francophonie très prononcée, côté oral et code écrit, marque le discours de la *Revista de Antropofagia* ainsi que les romans et les recueils de poésie de Mário et Oswald de Andrade.

*Paulicéia desvairada*, le paradigme poétique du *modernismo*, introduit la langue française dès le poème programmatique *Inspiração*. Dans ce poème, où São Paulo et Paris se croisent, le français forme un des losanges de l'habit métais d'arlequin ; il couronne la série des oxymores 'brasiliques' par la mise en vedette d'une dissonance galliciste au vers final : « Galicismo a berrar nos desertos da América ! » – « Gallicisme à beugler dans les déserts d'Amérique. » Le terme « galicismo » renvoie à la présence générale de la langue et de l'esprit français dans l'inspiration du poète et de l'Amérique en général. On en mesure l'importance, si l'on tient compte de la signification indigène du phénomène du « berro », revalorisée par l'*Antropofagia*<sup>64</sup> : le beuglement servait aux Indiens de méthode géodésique pour mesurer l'étendue d'un terrain déterminé.

Concrètement, le 'beuglement galliciste' renvoie à la présence explicite de Paris et la présence latente des *Fleurs du mal* dans *Inspiração* (« perfumes de Paris », « flores feitas de original »),



ainsi qu'à la reprise trans/littérale des *Fleurs du mal* dans « uma flor-do-mal » du poème *Nocturno*. Son *flair du mal* mis à part, le gallicisme d'*Inspiração* renvoie à l'inspiration verlainienne, plus exactement aux *Fêtes galantes*. Outre le discours carnavalesque, Mário de Andrade a emprunté aux *Fêtes galantes* le titre *Colloque sentimental* pour désigner le poème homonyme de *Paulicéia desvairada* où se répandent, en plus, dans le vers final, « todos os perfumes de Paris ». Le mixtilinguisme de ce « carnaval dos títulos » (*Colloque sentimental*) s'étend au cœur même du recueil patriotique de *Losango cáqui* où le son du français carnavalise la musique d'une parade militaire : « V'lá Paris...pan-bataclan... » (*Losango cáqui* XLIII)<sup>65</sup>. Dans *Máquina-de-escrever* (*Paulicéia desvairada*), le poète brouille les lettres du clavier d'une machine à écrire, en y inscrivant le mot d'ordre français « Fraternité » qui s'écarte, tout en s'en rapprochant, des mots brésiliens « Igualdade » et « Liberdade ». Le mot « Fraternité » est confirmé et nié par le « point » final qui est aussi de suspension :

Escrevendo com a mesma letra....

Igualdade

Liberdade

Fraternité, point.

Ce n'est pas seulement la langue française qui se diffuse depuis la Tour Eiffel, mais, en fonction de sa T.S.F. babélique, toute la globoglossie moderne, y compris les langues primitives, comme on peut le constater déjà dans la *Lettre-Océan* d'Apollinaire avec la mise en relief du langage cryptique et calligrammatique des Mayas. Le A de la Tour Eiffel se transpose dans le « Alfa » de la Croix du Sud (O. de Andrade, *Cruzeiro*) qui, dans le drapeau du Brésil, représente l'État de São Paulo. Le A tropical, à son tour, reflète le A de la langue tupi qui représente la lumière sur la base du mot « ara », comme Plínio Salgado l'expose dans son article *A língua tupy* dans la *Revista de Antropofagia*<sup>66</sup>. Le mot « ara », dans lequel s'incarne le A

lumineux, signifie simultanément la lumière, répercutée dans le nom « Aracy » ou « Guaracy », c'est-à-dire la Mère du Jour, ainsi que le perroquet dont le plumage contient le spectre solaire<sup>67</sup>. Le A devient une synesthésie cosmopoétique qui fait écho au A klaxiste de la cosmopolis<sup>68</sup>.

La langue tupi-guarani fait partie de la langue brésilienne depuis le récit programmatique d'*Iracema*. Contrairement à l'indianisme auto-exotique de José de Alencar, les modernistes sont guidés par un concept interculturel : ils aspirent à une synthèse originaire entre les cultures primitives et modernes. Sous la devise « Tupy or not tupy that is the question » et sous la tutelle de Guaraci, la divinité de la lumière, le *Manifesto antropófago* d'Oswald de Andrade présente un projet de 'tupinisation' du Brésil, pays qu'il appellera désormais par son nom aborigène *Pindorama*. Il dissémine des termes et des textes en tupi, avec ou sans traduction, dans la *Revista de Antropofagia*, après en avoir déjà affiché dans le *Manifeste*. À partir du titre bilingue *Nhengaçu verde amarelo* (1929)<sup>69</sup>, le tupi marque également le manifeste du groupe néo-indianiste de l'*Anta*.

Mário de Andrade met au point tout un programme littéraire et linguistique d'une nouvelle langue nationale, à laquelle le tupi se trouve parfaitement intégré. C'est surtout dans le roman *Macunaíma* qu'il illustre cette nouvelle langue brésilienne, mais aussi dans ses poèmes où il intègre, parfois, des accents didactiques, comme dans *Lundu do escritor difícil*<sup>70</sup>. Son appel « fale fala brasileira » (« parlez le brésilien ») implique l'actualisation du patrimoine indigène, toute la « sub-gramática »<sup>71</sup> du portugais oralisé, aux niveaux prosodique, lexical et morphologique. Au lieu de 'singer' le français, le poète recommande l'usage conscient des éléments linguistiques indigènes, de reconnaître, par exemple, dans le mot « guariba » (d'origine tupi) le sens de « macaco », c'est-à-dire de « singe ». Après que le français a aidé à déclencher la tupinisation du portugais, il sera dès à présent concurrencé par le tupi.

L'idiome tupi est actualisé tant sur le plan intérieur du portugais que sur le plan extérieur du contact des deux langues

indépendantes et contiguës. Ces contacts, évidemment, se notent dans l'écriture littéraire. Il est curieux d'observer que le tupi, selon l'analyse qu'en fait Plínio Salgado<sup>72</sup> et selon l'exemple cité dans le *Manifesto antropófago*, se rapproche par sa 'syntaxe primitive', une syntaxe elliptique sans prépositions ni conjonctions, en contact direct avec les choses du cosmos, du style télégrammatique de l'imagination sans fil. Le style T.S.F., qui d'ailleurs marque tout le *Manifeste anthropophage*, assume donc une nouvelle dimension cosmopoétique. La boucle interculturelle est bouclée : la T.S.F. devient Tupi sans fil.

La dimension africaine de la langue brésilienne a été longtemps refoulée et ne commence à être valorisée à une échelle sociale un peu plus large qu'après l'abolition de l'esclavage (1888). À part quelques prédécesseurs au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment Sousândrade dans son *Guesa errante*, il appartient au *modernismo* d'avoir promu la conscientisation de la culture africaine comme partie intégrante de la culture nationale du Brésil. Certainement le néganisme de l'avant-garde française a eu un effet de renforcement, surtout la peinture de Picasso, *L'anthologie de la poésie noire* de Blaise Cendrars et les *Poèmes nègres* de Tristan Tzara, mais aussi la *Revue nègre* qui est évoquée comme phénomène concomitant du primitivisme indigène dans *A língua tupy* de Plínio Salgado. Oswald de Andrade, dès sa conférence à la Sorbonne en 1923<sup>73</sup>, a revendiqué le réalisme du nègre comme une particularité de la culture brésilienne. Ce réalisme a marqué la culture du carnaval aussi bien que le style du mulâtre Machado de Assis qui, formant une sorte de chiasme intraculturel, est européen à la surface et afro-brésilien en profondeur. Plus tard, se basant sur les hypothèses de l'ethnologue français André-Jean Festugière, Oswald va relier la musique afro-brésilienne directement à l'orphisme africain : celui-ci, dans l'antiquité, avait été importé en Grèce en passant par l'hermétisme de l'Égypte, puis transporté au Brésil par l'intermédiaire des esclaves africains<sup>74</sup>. D'ailleurs, en confrontant dans le roman *Serafim Ponte Grande* le Bal Nègre parisien à la *samba* des *favelas*<sup>75</sup>, le narrateur parodie le pseudo-primitivisme de Paris.

L'africanisation de la langue brésilienne, outre les nombreux termes empruntés aux idiomes africains, est essentiellement mise en œuvre par le moyen de la musique, en particulier le rythme et le chant. A ce propos, Oswald de Andrade a noté très pertinemment que les Portugais, dès leur entrée au Brésil, s'exprimèrent à travers le sonnet et les Africains à travers leurs chants modulés par l'*urucungo* (= *berimbau*)<sup>76</sup>. Il paraît que le poète et musicologue Mário de Andrade, qui dans *Paulicéia desvairada* s'était présenté comme « Anfião moreno », ait réussi l'africanisation partielle de son discours. Du moins était-il apprécié dans le milieu moderniste, et ceci même par ses adversaires, comme le poète de la *samba*<sup>77</sup>. Toutefois, la poésie afro-brésilienne authentique, malgré quelques progrès réalisés dans les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, attend toujours son public littéraire au Brésil<sup>78</sup>.

Il faut souligner encore la synergie entre les deux primitivismes indien et africain dans le projet moderniste d'un discours national. *Macunaíma*, de nouveau, est le paradigme le plus élaboré de ce dialogue trilingue (auquel s'ajoute une globoglossie internationale). Sur le plan de la peinture, ce sont les tableaux *Abaporú* et *Antropofagia*<sup>79</sup> de Tarsila do Amaral qui, avec leur titre tupi, leurs personnages eurafricains et leur discours primitiviste et moderniste, correspondent le plus à ce triple syncrétisme.

Avec le métissage des idiomes primitifs et modernes, les modernistes brésiliens inversent les valeurs rhétoriques traditionnelles. En se déclarant « barbares » et « impurs »<sup>80</sup>, ils professent délibérément le *barbarisme* stylistique dont était stigmatisée l'hétéroglossie depuis la rhétorique antique ; en même temps, ils désavouent le corollaire du *barbarisme*, l'idéal deux fois millénaire de la *cathara lexis* et du *purisme* stylistique. Dans ce domaine, les modernistes brésiliens et européens convergent et divergent à la fois. Dans *L'antitradition futuriste* (1913), Apollinaire avait transgressé, lui aussi, la norme du purisme monolingue, en plaçant le postulat innovateur du « Polyglottisme » au beau milieu typographique de son manifeste. Pourtant, d'une

façon autrement provocatrice, il associa la polyglossie poétique aux concepts de « LA PURETÉ » et de la « Littérature pure ». Outre l'effet de provocation, cette association de la polyglossie et de la pureté introduit une nouvelle notion de la pureté linguistique, correspondant à la « pureté » de l'art cubiste<sup>81</sup> ou bien de la « poésie pure ». L'hétéroglossie contribue à désautomatiser et à autonomiser le langage, à « donner un sens plus pur aux mots de la tribu » par l'intermédiaire même du *barbarisme*. Ce qui relève de l'esthétique de la surprise. Or, ce barbarisme impur et pur à la fois, avec, en plus, sa 'magie incantatoire'<sup>82</sup>, est revendiqué par les modernistes 'anthropophages' comme une 'propriété' du trilinguisme brésilien.

Il est curieux de constater que, dans le manifeste *L'antitradition futuriste*, le postulat du « polyglottisme » soit matérialisé non seulement moyennant le mélange 'barbare' des langues modernes, mais aussi par un langage purement onomatopéique qui, selon toute apparence, se veut 'primitif'. Cette 'Ursprache' apparaît dès la première ligne du manifeste futuriste dans une espèce de 'r/anagramme' qui évoque l'origine du langage humain, l'hypothétique langage batracien. Celui-ci réapparaît dans la séquence qui clôt le bloc central du manifeste : « ou ou ou crapaud ». L'association du langage humain et du langage batracien faisait fureur à l'époque, à partir des thèses du 'fou littéraire' Jean-Pierre Brisset qui, dans son essai *Les origines humaines* (1900/1913<sup>83</sup>), affirmait que l'origine des langues est à chercher dans le coassement des grenouilles, le « ou » du mot « grenouille » correspondant au 'Urlaut' de l'humanité. C'est à cette thèse<sup>84</sup> que se réfère Blaise Cendrars dans son poème *Tour*, lorsqu'il fait allusion à « la grenouille de Pierre Brisset » dans le contexte modernissime de la Tour Eiffel.

Or, il y a une relation très directe, anecdotique d'abord, entre la grenouille de Jean-Pierre Brisset et l'*Antropofagia* brésilienne, entre le langage batracien européen et américain. Blaise Cendrars, qui avait localisé l'origine de la civilisation dans l'Amazonie, peuplée de « colonies de grenouilles »<sup>85</sup>, a probablement transmis la connaissance de la thèse de Brisset à

ses amis anthropophages qui connaissaient tous son poème *Tour*. Lorsque ceux-ci se réunirent dans un restaurant de grenouilles à São Paulo et qu'Oswald de Andrade référa la thèse de la curieuse descendance humaine, Tarsila do Amaral en tira la conclusion qu'eux, les modernistes, qui mangeaient des grenouilles, étaient bien des anthropophages<sup>86</sup>. Là-dessus, elle peignit le tableau *Abaporú* (=Anthropophage) et, la même année, le tableau *O sapo* (= le crapaud)<sup>87</sup>. À la même occasion, Oswald de Andrade lança le slogan « Tupy, or not tupy, that is the question ». De cet épisode est né, comme le veut la tradition, la dénomination du groupe de l'*Antropofagia*.

Ce qu'on peut dégager de cette anecdote, en dehors de son humour, c'est qu'il y a un rapport très étroit entre le primitivisme ethnique et le primitivisme animal. Celui-ci est renforcé dans les cultures américaines à cause de leur communication cosmique encore relativement intacte, raison pour laquelle les primitivistes de l'Europe, tels que Cendrars et les surréalistes, ont cherché à entrer en contact avec elles. La zoophonie – non seulement celle du crapaud, mais surtout celle du perroquet, plus proche de la voix humaine – a produit une véritable zoopoétique au Brésil, motivée par la mentalité totémiste des tribus indigènes. Ceci est particulièrement vrai pour le roman *Macunaíma* qui s'avère à la fin être un récit narré par un perroquet, le totem de la « terra dos papagaios ». Ce récit se fait sur le fond d'un langage cosmique et simultanément cosmopolite.

L'auteur, par son mé/tissage linguistique, avec ou sans fil, reprend les discours primitifs et modernes pour en faire un texte 'synthétique', dans le double sens du mot. Il recherche le langage des origines avec l'objectif d'une originalité 'nôtre' : « coisa nova e coisa nossa ».



### IX. Le contretemps

« – Tudo é tempo e contra-tempo ! » C'est ainsi que commence le chapitre qui contient le message posthume de Serafim Ponte Grande, intitulé « Pregação e disputa do natural das Américas aos sobrenaturais de todos os Orientes » – « Sermon et dispute de l'homme naturel des Amériques à l'adresse des hommes surnaturels de tous les Orientes (y compris l'Europe) ». Le *modernismo* anthropophage, dans son projet d'une contre-culture nationale et continentale, s'est proposé de construire un temps spécifiquement brésilien et latino-américain, « nosso tempo »<sup>88</sup>, altéritaïre et contradictoire, opposé au temps de l'Europe. Cette opposition s'exprime par une lutte calibanesque, au tempo turbulent : « Eu sou uma forma vitoriosa do tempo. Em luta seletiva, antropofágica. Com outras formas do tempo : moscas, eletro-éticas, cataclismas, policías e marimbondos ! » – « Je suis une forme victorieuse du temps : En lutte sélective, anthropophagique. Avec d'autres formes du temps : mouches, électro-éthiques, cataclysmes, agents de police et guêpiers rebelles<sup>89</sup> ».

Dans un premier temps, le *modernismo* s'est inspiré du temps futuriste avec lequel il partage le renouvellement permanent, l'actualisme et l'instantanéisme. C'est le futuriste portugais António Ferro qui développe cette idée dans le poème *Nós* de la revue *Klaxon* (vol. 3, pp.1-2), sur la toile de fond de la VeloCidade, la ville futuriste par excellence que fut São Paulo pour les intellectuels de l'époque. Plus radical que les futuristes italiens, le klaxiste nie tout simplement le passé : « o passado não existe ». Il réduit le temps à l'heure de l'horloge, inhérente à l'homme moderne, dont l'âme coïncide avec le temps et le corps avec l'horloge : « Somos relógios que pulsam ». À l'instar de Marinetti dans *La religione della velocità*, le klaxiste élève son concept du temps au rang d'une religion : « Somos os religiosos da Hora. » Il ne reste qu'à en déduire la maxime macaronique : *Cujo relógio eius religio*.

À cette conception d'un temps pointu s'oppose celle d'un temps mou qui fond le passé avec le présent et le futur jusqu'à en estomper les contours dans l'espace mollusque. C'est la coprésence du temps primitif et du temps moderne qui tient du temps mythique de l'Éternel Retour et qui correspond au lieu commun du temps des tropiques, commun aux surréalistes comme au moderniste et primitiviste Blaise Cendrars. Contrairement au temps mythique, le temps mou du *modernismo* n'est pas régularisé par l'anneau ferme des années, par le rythme circulaire des rites. Il y a plutôt une coprésence diffuse des différents temps, dérégularisée par le rêve poétique. Ce temps mou s'est matérialisé dans *Macunaíma*, roman onirique et ironique à la fois. Tous les temps, d'ordre personnel aussi bien que mythique et historique, s'y mêlent dans un désordre anachronique, parallèlement au télescopage des espaces. Il se trouve que l'un des trois objets représentatifs de la civilisation que le héros indien ramène de São Paulo à l'Amazonie est précisément une horloge. Cette horloge, bien entendu, n'a aucune fonction dans l'atemporalité de la forêt vierge, si ce n'est celle des horloges molles que Salvador Dalí a peint trois ans après la parution du roman. Le temps est suspendu, pour ainsi dire, dans le hamac où le héros traîne jusqu'à sa fin, en compagnie de son perroquet totémique. Le temps de l'Horloge (*die Uhrzeit*) a été résorbé par le temps archaïque de la Nature (*die Urzeit*) et ne laisse plus qu'un souvenir des temps modernes. Le récit du perroquet de Macunaíma en rendra compte par l'intermédiaire du narrateur du roman.

Le contretemps de l'*Antropofagia* engagée est autrement subversif. Oswald de Andrade renversa la chronologie de l'Histoire traditionnelle en établissant, sur le fond d'une uchronie imaginaire, la chronologie alternative d'une Histoire brésilienne qui commence par un acte de cannibalisme des Indiens tupi qui, en 1554, dévorèrent l'évêque portugais Sardinha. L'anthropophage moderne retourne au passé non pas pour y rester, mais pour le changer et changer avec lui l'avenir. Il rebrousse chemin pour débrousser le terrain historique et imaginer l'uchronie d'une

Histoire brésilienne telle qu'elle aurait pu se passer sans la conquête matérielle et spirituelle entreprise par les Européens. Au lieu d'imaginer seulement cette Histoire alternative, il aspire à la réaliser à l'avenir, dans l'esprit du passé, avec les données historiques du moment: « Continuamos a tradição caraiba interrompida pela descoberta »<sup>90</sup>. Il combine donc l'uchronie et l'utopie dans une perspective réaliste. En termes concrets, il met au point le projet d'une anthropophagie culturelle dont l'objectif sera la dévoration, c'est-à-dire l'assimilation, l'élimination et le dépassement de l'esprit européen qui a aliéné le Brésil. Le tabou chrétien sera remplacé par le totem brésilien, le devoir par le désir et le plaisir, l'abstraction de la philosophie et de la morale par le 'concrétisme' et le 'naturalisme'.

Ce cannibalisme culturel consiste pour une bonne part dans la revalorisation et la réappropriation des valeurs européennes. L'imagination uchronique voit le Baroque, les Lumières, le Romantisme, le Dadaïsme et le Surréalisme de l'Europe comme autant de créations à partir de l'expérience américaine<sup>91</sup>. Les Européens se sont parés des plumes de la culture indienne et, puis, ils ont tué la poule aux œufs d'or: tout développement ultérieur des cultures autochtones a été étouffée. L'*Antropofagia* se propose de réécrire et de réaliser dans un futur proche l'Histoire du Brésil, ce non-lieu du passé, et ceci avec les éléments de l'Histoire détournée par l'Europe et en passe d'être U.S. urpée par les États Unis<sup>92</sup>. Il est à noter que ce non-lieu, cette tache blanche sur la mappemonde de la mémoire, n'est pas le non-lieu de l'Origine du monde, mais bien un non-lieu de l'Histoire, d'une Histoire alternative à laquelle l'*Antropofagia* cherchera à donner lieu dans la réalité future du pays.

Ce recyclage historique produit des chiasmes interculturels qui modifient radicalement la vision des choses. À titre d'exemple, nous signalons la vue croisée ab) de l'*Antropofagia* vue comme l'épigone du surréalisme (la vue européenne) et ba) du surréalisme vu comme précurseur de l'*Antropofagia*<sup>93</sup> (la vue brésilienne), cette dernière étant motivée par l'antériorité de l'esprit surréaliste au Brésil par rapport au mouvement surréaliste de l'Europe.

Toutefois, la France occupe une place à part face à l'Amérique latine. En raison de sa fonction émancipatrice pour le Brésil, les anthropophages constatent une étonnante « *comunhão do espírito franco-brasileiro* »<sup>94</sup>. On rend hommage à la France en appelant le Brésil par le nom qu'André Thevet lui avait donné dans son ouvrage sur *Les singularités de la France antarctique*<sup>95</sup>. N'empêche que la culture française est soumise, elle aussi, à une révision fondamentale. Cette révision est amorcée, sur la base du *Manifesto antropófago*, par l'anthropophage Adour dans son *História do Brasil em 10 tomos* qui, en fait, n'est qu'un précis critique de 10 paragraphes<sup>96</sup>. Si la France a contribué à la formation du Brésil, elle aussi a été formée par le Brésil dès les premiers échanges culturels aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, grâce aux intermédiaires que furent André Thevet, Jean de Léry<sup>97</sup>, Ronsard, Montaigne et Claude d'Abbeville. Si l'*Antropofagia* s'inspire du naturalisme primaire de Rousseau, c'est que Rousseau s'est inspiré à son tour du naturalisme des autochtones brésiliens<sup>98</sup>. Si l'*Antropofagia* entreprend une « Révolution Caraïbe (sc. Tupi) »<sup>99</sup>, analogue à la Révolution française, c'est que la Révolution française découle de l'esprit libertaire des Caraïbes (sc. Tupi). Il s'agit donc, dans cette perspective, d'une formation réciproque des cultures française et brésilienne qui, cependant, obéit à des paramètres bien différents.

## X. Desordem e progresso

La vision subversive de la *História do Brasil* d'Adour commence par le constat du hasard de la découverte du Brésil par les Portugais<sup>100</sup>. L'*Antropofagia* compte en faire une nécessité, celle du « *homem natural tecnizado* », tridentaire et tropicaliste, qui synthétise le primitif et le moderne. Cette nécessité a trouvé un symbole dans la constellation de l'Indien Macunaíma, avec son horloge au lobe de l'oreille, constellation héroïco-comique qui se substitue à la constellation de la Grande Ourse. Avec son protagoniste éponyme, c'est le roman *Macunaíma*

qui s'installe telle une nouvelle constellation culturelle du Brésil. Indirectement, Mário de Andrade semble confirmer cette vue, lors qu'il oppose l'identité assurée de son livre à la contingence du Brésil colonial dans la boutade suivante: « Só me resta pois o acaso dos Cabrais, que por terem em provável acaso descoberto em provável primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertence a Portugal. Meu nome está na capa de *Macunaíma*, e ninguém o poderá tirar »<sup>101</sup>.

Toutefois, la nouvelle nécessité du Brésil est relativisée par ses propres promoteurs. C'est une nécessité négatrice qui, tout en niant le hasard, se hasarde à se nier elle-même. Nous avons vu que l'existence même du Brésil a été mise en cause par Drummond de Andrade dans sa contrefaçon de l'hymne national. Après que le premier vers du *Hino nacional* a évoqué la découverte du Brésil, le dernier vers reconduit les Brésiliens précisément au hasard initial du pays qui pourrait bien ne pas exister en tant que tel: « Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros ? »

En nihilisant et nominalisant le Brésil, ce poème signale également l'écart sémiotique qui existe entre la réalité du Brésil et sa représentation littéraire. Dans les grands portraits du Brésil tels que *Retrato do Brasil* et son corollaire *Macunaíma*<sup>102</sup>, il est inscrit, pour ainsi dire, l'avis: *Ceci n'est pas le Brésil*. À fortiori, la formule s'applique au « romance brasileiro » *O Guarany* et son couple identitaire Peri et Ceci. Avec une prise de dadaïsme, on peut affirmer même que *Ceci é uma pipa*<sup>103</sup>.

La nécessité du Brésil est remise en question aussi à travers la rigoureuse historisation du projet national commune à la plupart des modernistes qui, en général, se rendent compte du risque essentialiste. La pluralisation et l'ironisation du projet brésilien vont dans le même sens. Même si le discours identitaire de l'*Antropofagia* maintient le principe de la *brasilidade*, il est extrêmement controversé, pluriel et ironique. Les anthropophages ne dévorent pas seulement leurs adversaires, mais eux-mêmes se déchirent à belles dents dans la *Revista de Antropofagia*, en se partageant, à cœur joie, les filets et entrefilets des pages du

journal. Dès l'éditorial carnavalesque *Abre-alas* du premier numéro de la *Revista*, Antônio de Alcântara Machado avait proclamé le principe d'autophagie littéraire: « contra os outros e contra nós mesmos (...) despertando em cada conviva o apetite de meter o garfo no vizinho » – « contre les autres et contre nous-mêmes [...] éveillant en chaque convive l'appétit de mettre la fourchette dans le corps du voisin ». Ainsi, Mário de Andrade est 'dévoré' par Oswald et ses commensaux dans un article de la *Revista* et aussitôt restauré dans un autre<sup>104</sup>.

L'autophagie des anthropophages va plus loin et s'étend au corpus d'un même écrivain qui s'auto-dévore. Nous avons déjà noté qu'Oswald de Andrade se contredit délibérément dans le texte et les paratextes de son roman *Serafim Ponte Grande*. Pareillement, Mário de Andrade, dès le *desvairismo* de la *Paulicéia desvairada*, se dédit de ses propres ismes au moment même où il les formule<sup>105</sup>. Envisageant une carnavalisation de la culture, il change sans cesse les facettes de son habit d'arlequin<sup>106</sup>. Dans sa rétrospective du *modernismo* de 1942, il évoque la diversité des « mil e uma teorias salvando o Brasil, construindo o mundo », sans pour autant la révoquer en tant que telle. Il pluralise et internationalise l'espace du Brésil au point qu'on a pu parler d'une véritable « heterotopia »<sup>107</sup>. La constellation du *modernismo* est donc bien mobile et se re-considère à chaque instant.

Si le projet d'une culture de la *brasilidade* est maintenu par le modernisme, ce n'est certainement pas la devise *ordem e progresso*, inscrite dans la constellation du drapeau national, qui l'oriente. Vu la satire de cette devise dans *Macunaíma* et *Serafim Ponte Grande*<sup>108</sup>, c'est bien son revers *desordem e progresso* qui s'impose. L'un des éléments de ce désordre est l'idée d'un progrès à rebours tel que la tribu avant-gardiste l'a conçu. Toutefois, ce contretemps est un mouvement essentiellement orienté vers le futur ; il avance, tout en tournant en rond, tel une roue ou une horloge, circulaire et linéaire à la fois: « O meu relógio anda sempre para a frente » – « mon horloge va toujours en avant » (*Serafim Ponte Grande*).



Contrairement au principe de l'ordre, le principe du progrès est rarement démenti par les modernistes brésiliens<sup>109</sup>. À son retour de Paris, Oswald de Andrade met ostentativement le cap sur le « progresso de São Paulo » (*Canto do regresso à pátria*), synonyme de la « vanguarda (...) do Brasil » (*Rochedos São Paulo*)<sup>110</sup>. Cependant, ce progrès est intimement lié à l'expérience de Paris, comme le démontre la configuration oxymorique du recueil *Pau-Brasil* qui finit précisément sur le mot « Paris » : « Uma saudade feliz / De Paris » (*Contrabando*). C'est l'emblème du progrès, la Tour Eiffel, qui fait le « tour du monde » (Cendrars, *Tour*) avec le moderniste brésilien. La Tour ne tourne pas seulement sur elle-même et autour du monde, mais, moyennant la communication globale accélérée, elle fait tourner le monde comme une roue ou une toupie : « Tourne toupie du monde » (Yvan Goll, *Paris brûle*)<sup>111</sup>.

Comme nous avons pu le constater, la Tour Eiffel se tropicalise dans le modernisme brésilien sur la base de la tour-palmier chez Cendrars. Dès la poésie *Pau-Brasil*, il s'y ajoute une certaine tupinisation à travers les « Torres coqueiros » (*Versos baianos*) qui affichent un panache tout Tupi et anthropophage : « Os coqueiros se empenacham / Como guerreiros em festa » – « Les cocotiers s'emplument / Comme des guerriers en fête » (*Recife*). La tupinisation culmine dans l'*Antropofagia*, avec sa contre-culture et son contretemps, situé entre le passé primitiviste et l'avenir moderniste, entre le Brésil et une Europe 'dévorée' par un Brésil autrement progressif. Il n'en reste pas moins la répercussion de la « toupie du monde » dont la rotation folle se ressent jusque dans la séquence déroutante du *Manifesto antropófago* : « Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros »<sup>112</sup>.

En conclusion, il faut donc nuancer la devise provocatrice du *Manifesto antropófago* et en dégager les mots délirant sous les mots : « Tupy or not Toupie, c'est la question ».

## Notes

Je tiens à remercier ma collègue Marie-Elisabeth Parent, docteur ès lettres, pour une lecture attentive du manuscrit.

<sup>1</sup> Cf. Mário de Andrade, *A escrava que não é Isaura* (Introdução) (1924) : Rimbaud le « vagabond génial » qui inaugure la nouvelle Poésie « libre et sauvage » que « les modernistes adorent » ; Rubens de Moraes, *Balanço de fim de século* : « É aos simbolistas, a Rimbaud, que devemos todas as conquistas da literatura contemporânea (sic) » (Toutes les citations des revues historiques du modernisme sont conformes à l'orthographe originale) (*Klaxon* 4, 1922, p.13) ; pour Oswald de Andrade, dans son roman *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), la ville de São Paulo est la « cidade de Rimbaud » (titre du chapitre 13).

<sup>2</sup> En réalité, il s'agit d'un couple de poètes (« couple de jeunesse ») qui, sans doute, a été imaginé à partir du couple Rimbaud-Verlaine et ses diverses traversées de la Manche.

<sup>3</sup> *L'Exposition de Paris* (1889), vol.1-2, Supplément au n° 20.

<sup>4</sup> « Bien qu'il (sc. le sculpteur Coutan) n'ait pas encore osé briser tous les vieux moules, le sentiment aussi bien que l'exécution de cette œuvre magistrale sont absolument modernes. » (Frantz Jourdain, « La Fontaine monumentale », in *L'Exposition de Paris*, vol.1-2, p.115).

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Jorge Schwartz (1993, 186) a rapproché la structure de *Memórias sentimentais de João Miramar* des *Illuminations* ; à plus forte raison, ce rapprochement s'impose pour *Serafim Ponte Grande*.

<sup>7</sup> Cf. le calligramme de la *Lettre-Océan* d'Apollinaire du cycle *Ondes* qui fait communiquer les deux mondes – l'Europe et l'Amérique – par les ondes de la T.S.F. comme celles de l'Océan.

<sup>8</sup> Il s'agit ici d'une amplification interprétative et imaginative de l'action de *Serafim Ponte Grande*, basée sur l'image symbolique inhérente à la fiction (l'Ange de Portugal, la Nau Catarineta, la harpe éolienne et celle des cordages du bateau) ; cf. Rimbaud « le plus beau des mauvais anges » (Verlaine, *Crimen Amoris*) et son attitude de naufragé face au « chant raisonnable des anges (sc. qui) s'élève du navire sauveur » dans *Une saison en enfer*.

<sup>9</sup> Cf. les « relógios [...] arcangélicos » dans le bureau de la « Interastral Quanta & Radio Railway » du chap. « Surumba » (p.122).

<sup>10</sup> À confronter aussi au principe primitiviste des peintres futuristes italiens : « Noi siamo [...] i Primitivi di una nuova sensibilità » dans le *Manifesto tecnico* (1910).

<sup>11</sup> L'auto-exotisme brésilien a été analysé par Antônio Cândido (1981, 324) et, avec l'emploi du terme « auto-exoticism », par Kimberle S. López

(1998, 27); voir aussi Berg 2002 et Berg 2003, 33.

<sup>12</sup> Cf. Tristão de Athayde : « o neo-indianismo de hoje abandonou todo romantismo indiano para chegar ao puro realismo indianista » (in *Revista de Antropofagia* II, 8, 1929). Le réalisme indigéniste des modernistes de l'*Antropofagia* se manifeste à travers leur intervention dans le débat contemporain autour de la « civilisation » du « sauvage » (« civilização e selvageria »), à l'occasion d'une opération de 'pacification' de la tribu des Indiens Urubus du Maranhão (*Revista de Antropofagia* II, 15 - 1/8/1929). Dans un article emprunté au journal *A Gazeta* de São Paulo, on plaide en faveur de la liberté et de la « pureza » des Indiens vivant encore à l'état naturel, et on insiste sur la nécessité de préserver ces « ultimos representantes da primitiva comunidade humana ».

<sup>13</sup> Plínio Salgado, *A língua tupy*. In: *Revista de Antropofagia* I, 2 (1928).

<sup>14</sup> Cf. Humberto de Campos, *Confissão*, in *Revista de Antropofagia* II, 9 (1929).

<sup>15</sup> *Prefácio interessantíssimo de Paulicéia desvairada*, 1922.

<sup>16</sup> Le terme *brasilidade* était très répandu à l'époque ; le poète Manuel Bandeira l'applique au modernisme et parle de la « brasilidade modernista » (*Revista de Antropofagia* I, 3) ; l'*Antropofagia* se considère « comme une école de la *brasilidade* » (« escola de brasilidade ») (*Revista de Antropofagia* II, 4) ; et dans sa lettre à Carlos Drummond de Andrade du 28 février de 1928, Mário de Andrade va jusqu'à qualifier de « pro-brasilidade » et de « brasileirismo de estandarte » la rédaction enthousiaste de son roman *Macunaíma* (M. de Andrade 1988, 399).

<sup>17</sup> Cf. Mário de Andrade : « O movimento modernista (...) sistematizando uma 'cultura' nacional ». (Andrade 1942).

<sup>18</sup> Cf. Raul Bopp : « A coincidência com o ano do centenário do Ypirangadaria, ao movimento, uma significação de autonomia, nas letras e nas artes ». (Bopp 1966, 18).

<sup>19</sup> Rubens de Moraes : « Aos homens de experiencia », in *Klaxon* 5, 1922, pp. 9-11, ici p. 9. Toutes les citations des revues historiques du modernisme sont conformes à l'orthographe originale.

<sup>20</sup> Le leitmotif du « Brasil brasileiro » résonne encore dans les éditoriaux intitulés « de antropofagia » de la *Revista de Antropofagia* (II, 4 et II, 9).

<sup>21</sup> Préface I de *Serafim Ponte Grande*.

<sup>22</sup> *Klaxon* 5, p. 5 ; *Klaxon* 3, p. 2 etc.

<sup>23</sup> La formule évoque celle de José Martí, *Nuestra América* s'opposant à l'Amérique du Nord, la *otra América*. Le Brésil, selon Graça Aranha, ne doit pas seulement se démarquer vis-à-vis de l'Europe, mais aussi vis-à-vis des États Unis. Mais, en fait, Graça Aranha se rapproche plus de l'*Ariel* de Rodó que du calibanesque Martí, plus proche celui-ci de l'*Antropofagia* ; Ronald de Carvalho s'en est bien rendu compte en associant le promoteur du modernisme aux « fulgurations » d'Ariel dans

son hommage du numéro spécial que *Klaxon* lui a consacré (« Graça Aranha, creador de entusiasmo », *Klaxon* 8/9, 1922-1923, pp. 2-4, ici p. 2).

<sup>24</sup> Dans *Brejo das Almas*, 1931-1934.

<sup>25</sup> On y remarque une modernisation du déterminisme de Taine moyennant la conception constructiviste de l'*esprit nouveau*.

<sup>26</sup> Les idées précédentes de Graça Aranha et de Ronald de Carvalho sont développées surtout dans l'essai *O espírito moderno* et dans le numéro 8/9 de *Klaxon* consacré à Graça Aranha. Ronald de Carvalho les applique aussi à son analyse de *Macunaíma*.

<sup>27</sup> Rubens de Moraes, in *Klaxon* 5, p. 10. Voir aussi l'« energia bandeirante » du klaxiste Menotti del Picchia, exposée dans sa conférence sur l'art moderne tenue pendant la *Semana de Arte Moderna*. Del'« energia » bandeirante » surgira « uma arte genuinamente brasileira, filha do céu e da terra, do Homem e do mistério ».

<sup>28</sup> Mário de Andrade, *Prefácio interessantíssimo de Paulicéia desvairada*.

<sup>29</sup> Mário de Andrade, *Tu* ; voir aussi la métamorphose du « bandeirante » en automobiliste et de ses chevaux sanguins en chevaux-vapeur dans le poème *O domador (Paulicéia desvairada)*. En revanche, les « bandeirantes » seront bannis par l'*Antropofagia* 'tupiniste' (cf. O. de Andrade 1972, 178) ; Mário de Andrade prendra une position critique face aux « bandeirantes » dans son poème *Tietê* (cf. Ronaldo Assunção 1999, 307 sq.).

<sup>30</sup> Cf. O. de Andrade, « Nos E.U. do Brasil » (*Reclame*) et le chapitre *Estados Unidos do Brasil* dans *Serafim Ponte Grande*. Voir aussi le recueil de poésies de Menotti del Picchia intitulé *República dos Estados Unidos do Brasil* ; il est annoncé dans la *Revista de Antropofagia* (I, 1, p. 2).

<sup>31</sup> « A França, como as outras grandes civilizações européias [...] está num fim de civilização, fim de raça, fim de progresso, decadência [...]. Agora livres, pelo exemplo dos europeos, vamos seguir o nosso caminho que é todo diverso do da Europa [...] ». (Lettre à Sérgio Milliet, citée dans Schelling 1988, 75-76).

<sup>32</sup> In *Klaxon* 4, p. 11. Mário de Andrade.

<sup>33</sup> C'est l'*Academia Brasileira dos Esquecidos* de Salvador da Bahia qui, en 1724, se plaça sous cette devise (Knauth 2003, 80).

<sup>34</sup> À comparer avec l'entropisme tropical de César Vallejo, notamment dans son poème 'calorique' *Trilce XXXII*.

<sup>35</sup> L'expression « poema-comprimido » a été forgée par Paulo Prado dans sa préface au recueil *Pau-Brasil*.

<sup>36</sup> Pour le développement de ce topos promu par Hermann Keyserling et Alejo Carpentier cf. Knauth 2003, 86.

<sup>37</sup> Cf. l'expression « essa selva / selvagem da cidade » tirée du *Prefácio interessantíssimo* que nous avons déjà citée plus haut.

<sup>38</sup> Paulo Prado, dans sa préface à *Pau-Brasil*, souligne l'autochtonie 'végétale' du recueil poétique : « brotando do sol natal, inconsciente. Como uma planta » (O.Andrade 1990, 59).

<sup>39</sup> Le Brésil à lui seul est conçu comme tout un monde dans l'image « Preguiçosos no mappa mundi do Brasil » du *Manifesto antropófago*.

<sup>40</sup> Des vers extraits des *Lusiadas* sont placés en exergue de cette œuvre traditionaliste, dont le sous-titre est *Segunda Descoberta do Brasil* (Portugal 1922). D'ailleurs, le copilote de Gago Coutinho, Sacadura Cabral, est au centre de la pièce de théâtre *O céu de Sacadura* que créa Luísa Costa Gomes à l'occasion de L'Exposition Universelle de Lisboa et du *Quinto Centenário* des Découvertes portugaises (Lisboa, Cotovia 1998).

<sup>41</sup> Oswald de Andrade, sous le pseudonyme Jacob Pum-Pum) reprend le thème dans un poème de la *Revista de Antropofagia* intitulé *Combinação de côres* : « Verdamerelo / Dá azul? / Não: / Dá azar. » (II,14, 1929). Évidemment, il s'agit de la mise en cause de la fausse 'nécessité' du verdeamarelismo nationaliste qui est considéré comme un résultat du hasard, étant donné qu'il se fonde trop sur la symbolique traditionnelle du Brésil. Cf. infra.

<sup>42</sup> « A Arte moderna è uma manifestação natural e necessaria » (sic) (*Klaxon* 5, 1922, p.10).

<sup>43</sup> Il est vrai que Mário de Andrade refuse encore le terme « desafinação », mais c'est bien ce terme que les « passadistas » veulent lui coller dans *Rondó do tempo presente* ! João Gilberto, à la fin des années 50, s'appropriera volontiers le style du *Desafinado* (texte de Newton Mendonça) qui, rejeté lui aussi dans un premier temps, marquera toute une époque. *Balanço da bossa nova e de Tropicália* (A.de Campos, 1993).

<sup>44</sup> Poronominare (pseud.), « Uma adesão que não nos interessa » (in *Revista de Antropofagia* II,10, 1929).

<sup>45</sup> Ce fut Alberto Zum Felde, directeur de la revue avant-gardiste *La Pluma* de Montevideo, qui développa ce rôle différenciateur de la France pour les cultures hispanoaméricaines : « el primer factor que 'diferenció' a América de España [...]. Francia es, intelectualmente, madre de esta América » (Felde 1927, 10).

<sup>46</sup> In Cendrars, 53.

<sup>47</sup> Ibid., p.55 et Cendrars 1987, 26-27.

<sup>48</sup> Dans ce tableau, contrairement à *Carnaval em Madureira* où elle est évidente, la Tour Eiffel n'est que suggérée. La tour-palmier du tableau *São Paulo* préfigure la réplique de la Tour Eiffel qu'on a érigée quelques années plus tard dans la sky-line de São Paulo.

<sup>49</sup> Cf. Jacques Prévert, *Le grand fraisier* (in *La pluie et le beau temps*).

<sup>50</sup> Nous nous permettons ce montage de la séquence « O reclame produzindo letras maiores que torres » extraite du *Manifesto Pau-Brasil* (1924).

<sup>51</sup> La lettre A, à son tour, serait une réplique du mont Fuji au Japon.

<sup>52</sup> Il faut ajouter, bien sûr, le modelage de la littérature moderniste par les médias de la photographie et du film. On retrouve la technique des instantanés de préférence dans les recueils ou 'albums' de poésie, le dynamisme cinématographique dans le roman ; Oswald de Andrade a qualifié son roman *Mémoires sentimentaux de João Miramar* de « cineromance ».

<sup>53</sup> Lopes 1988, 211. Le titre « Torre Eiffel » a été remplacée par le titre « Orsa maior », qui renvoie plutôt à la constellation mallarméenne (cf. Haroldo de Campos 1973).

<sup>54</sup> Motta filho : « um fatalismo historico [...] de tres raças diversas » (*O psicologo da raça*, in *Klaxon* 8/9, 1922-1923, p.5).

<sup>55</sup> Cf. Motta filho, *O psicologo da raça* (in *Klaxon* 8/9, 1922-1923, pp.5-7). Il s'entend que le schéma identitaire de l'hymne national du Brésil ne comporte aucune marque pluri-ethnique.

<sup>56</sup> Cf. Sylvestre Machado, *O Japonês* (in *Revista de Antropofagia* I,8, 1928, p.5). Mário de Andrade, de son côté, a signalé des affinités avec les cultures de la Chine et de l'Inde (*O turista aprendiz*) ; cf. les rapports de *Macunaíma* avec la tradition des récits orientaux dans Knauth 1997, 330-331.

<sup>57</sup> Cf. la satire *Abrideira* de Mateus Cavalcante (in *Revista de Antropofagia* I,7, 1928, p.3).

<sup>58</sup> Cf. Rodríguez Monegal 1979, 408.

<sup>59</sup> *Prefácio interessantíssimo*. Amphion et Orphée figurent tous les deux comme synonymes dans le texte.

<sup>60</sup> « Sentimentos em mim [...] dos homens das primeiras eras » (*O trovador*).

<sup>61</sup> Ce déséquilibre général de la culture brésilienne, y compris le modernisme, est mis en relief, depuis la perspective d'une esthétique indo- et afrobrésilienne, par le critique Antonio Risério, notamment dans *Textos e tribos. Poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros* (1993). Kimberle S. López (1998) saisit de très près l'ambivalence euro-indienne chez l'auteur de *Macunaíma*.

<sup>62</sup> Cf. Assunção 1999 et Knauth 2002.

<sup>63</sup> Mário da Silva Brito dans l'introduction à la réédition de *Klaxon* (1976, sans pagination).

<sup>64</sup> Cf. Bopp 1966 chap. « Berro ».

<sup>65</sup> Il y a une carnavalisation réciproque entre la France et le Brésil (cf. Rodríguez Monegal 1979), avec un nouveau chiasme interculturel.

<sup>66</sup> L'article est étalé sur deux numéros, le premier et le deuxième de la revue. L'analyse linguistique et symbolique de la lettre A se trouve dans



le deuxième numéro à la page 7.

<sup>67</sup> Cf. « penas de papagaio tingidas de sol » dans le poème *O Índio Ciará* de Heitor Marçal (in *Revista de Antropofagia* II,6, 1929).

<sup>68</sup> À comparer avec le « A noir » des « mouches éclatantes » du sonnet *Voyelles* de Rimbaud et avec le A Aurore du 'poème mécanique' de Pierre Garnier.

<sup>69</sup> Comme Plínio Salgado, un des auteurs du manifeste, avait exposé dans son essai publié dans la *Revista de Antropofagia*, « nhengatú » signifie « la bonne langue » (I,2, 1928, p.7).

<sup>70</sup> *Lundu de l'écrivain difficile* (*Revista de Antropofagia* I,7, 1928, p.3). Cf. l'analyse très pertinente de Ronaldo Assunção (Assunção 1999, 312 sq.).

<sup>71</sup> Cf. le chapitre homonyme dans Bopp 1966.

<sup>72</sup> Op.cit., p.6.

<sup>73</sup> « O negro é um elemento realista » - « le noir est un élément réaliste » (*O esforço intelectual do Brasil contemporâneo*, in O.de Andrade 1991, 29-38, ici p.32). Heloisa Toller Gomes constate l'absence du négisme chez Oswald à l'époque du *Manifesto antropofágico* (Toller 1999, 249 sq.). Ce n'est pas tout à fait correct. Dans le *Manifesto*, la culture afrobrésilienne est présente sous la forme du christianisme africanisé (« Fizemos Cristo nacer na Bahia » - « Nous avons fait naître le Christ à Bahia »; cf. le récit « Noël à Bahia » et l'interprétation africaniste qu'en donne Cendrars 1970, 88-100); sa présence s'intensifie dans la *Revista de Antropofagia*, et même dans les tableaux fondateurs de l'*Antropofagia* (*Abaporú* et *Antropofagia*) de Tarsila do Amaral elle est bien visible.

<sup>74</sup> *A marcha das utopias* (1953), chap. *Descoberta da África*, in O. de Andrade 1972, 220-228, ici: pp.222-223.

<sup>75</sup> Chap. « La banane ».

<sup>76</sup> *O esforço intelectual do Brasil contemporâneo*, p.32. Manuel Bandeira écrivit un poème intitulé *Berimbau* qui fut repris par la *Revista de Antropofagia* sous la rubrique *Poesia antropofágica* (II,15=16; 1/8/1929).

<sup>77</sup> Oswald de Andrade, in: Oswald Costa: *Resposta a Ascenso Ferreira*, in *Revista de Antropofagia* II,15, 1929.

<sup>78</sup> Cf. Risério (1993), Risério (1996), Bastide (1973), chapitre « A poesia afro-brasileira ».

<sup>79</sup> Le premier tableau (*Abaporú*=*Anthropophage*) donna son nom au mouvement de l'*Antropofagia*. Le deuxième, dont il se trouve une reproduction dans la *Revista de Antropofagia* (II, 15; 19/7/1929), est une contamination des tableaux *A negra* (1923) et *Abaporú* (1928).

<sup>80</sup> Cf. Oswald de Andrade, « Bárbaro e nosso » (*Manifesto Pau-Brasil*); cf. Mário de Andrade : « fala impura » (*Macunaíma*, « Epílogo »).

<sup>81</sup> Apollinaire a analysé ce concept dans son essai *Sur les peintres cubistes* (1913), tout en associant « la peinture pure » avec « la littérature

pure » (chap. « Sur la peinture »).

<sup>82</sup> Voir le caractère magique qu'Aragon attribue à l'apparition des langues étrangères dans un milieu dominé par une langue maternelle (*Le paysan de Paris*, « Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », chapitre XV).

<sup>83</sup> Le titre de cette première édition est *La science de Dieu ou la création de l'homme*. La deuxième édition, portant le titre *Les origines humaines*, paraît à Angers en 1913, année dans laquelle Brisset est couronné « Prince des penseurs » à Paris. Cf. Cesbron 1985, 131.

<sup>84</sup> Cf. Leibniz: *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Livre III, Chapitre II « De la signification des mots », § 1.

<sup>85</sup> *Le principe de l'utilité* (1924) ; les « colonies de grenouilles » proviennent d'un poème de Ludwig Rubiner cité par Cendrars (ibid.).

<sup>86</sup> L'anecdote est rapportée par Raul Bopp (Bopp 1966, chap. « Restaurantes das rãs »). Selon Bopp, c'est à cette occasion aussi qu'Oswald de Andrade prononça le fameux slogan « *Tupy or not tupy, that's the question* ». (sic ! ibid.)

<sup>87</sup> Le tableau *O sapo* n'est pas mentionné dans l'anecdote de Raul Bopp, mais il figure en vedette (d'abord seul, puis multiplié par huit dans un montage couvrant la dernière page) dans le catalogue de l'exposition *Modernismo Brasileiro* qui eut lieu en 2004 à l'Ambassade du Brésil à Berlin. Le tableau appartient à la Fundação Armando Alvares Penteado. Le catalogue fut publié par LIT Verlag, Münster 2004. Voir aussi l'article « O modernismo brasileiro em Berlim » de Viviane de Santana Paulo dans *Tópicos* 43 (2004), pp. 33-38.

<sup>88</sup> Clovis de Gusmão, *Carta a Drummond de Andrade*, citée dans Plínio Doyle, « História de revistas e jornais literários », in *Revista do Livro* XIII, 41 (1970), pp.57-58. Cf. Wenzel White 1972, 159.

<sup>89</sup> *Serafim Ponte Grande*, loc.cit.

<sup>90</sup> *Revista de Antropofagia* II,9, 1929. Cette idée a été reprise par la « neo-antropofagia » des années Soixante. Dans un de ses textes fondateurs, *Geleia geral* de Torquato Neto (1968), le Brésil figure comme « Pindorama – país do futuro », comme l'amalgame du passé et du futur. Le poème est cité dans A.de Campos 1993, 303-305.

<sup>91</sup> Pour le Baroque cf. *A marcha das utopias* : « o Barroco é o mundo novo » (in O.de Andrade 1972, 227-228) ; pour les autres époques cf. *Manifesto antropofágico* ; le cannibalisme métaphorique de dada (Picabia), qui a devancé le cannibalisme culturel de l'*Antropofagia*, a été anticipé, à son tour, par le 'cannibale' brésilien Sousândrade, comme il a été démontré par Augusto et Haroldo de Campos dans leur ouvrage *Revisão de Sousândrade* (Campos 1964).

<sup>92</sup> Voir l'éditorial d'Antônio de Alcântara Machado dans la *Revista de Antropofagia* I,8 (déc.1928) et le chapitre IX de *Macunaíma*. On s'y

attaque, comme dans le débat très suivi de la revue uruguayenne *La Pluma* (1927-1930), au panaméricanisme anglo-américain dont les répercussions s'étaient manifestées dès la première conférence panaméricaine à Washington en 1889 (pour le Brésil voir l'article *Les trois Amériques* dans le catalogue de l'Exposition Universelle de 1889, et pour l'Amérique hispanique les essais *Nuestra América* et *Ariel*). Hans Ulrich Gumbrecht, dans son commentaire du *Manifesto antropófago* (Gumbrecht 1999, 197), situe le début de l'anglophobie des sociétés latinoaméricaines à une époque bien postérieure. Il est vrai qu'à côté de l'anglophobie moderniste on trouve aussi des hymnes à l'adresse des U.S.A., surtout dans le sillage de Walt Whitman, par exemple dans le poème *A minha América* de Jorge de Lima (cf. Martins 1965, 206 sq.).

<sup>93</sup> Cf. Cunhambebinho (pseud.) : « o surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofágicos » (article *Péret* dans *Revista de Antropofagia* 17/3/1929).

<sup>94</sup> Adour (pseud.), dans *História do Brasil em 10 tomos* (*Revista de Antropofagia* II,4, 1929).

<sup>95</sup> Ibid. ; cf. Wenzel White 1972, 127, 143.

<sup>96</sup> L'article est dédié, avec une pointe d'ironie, à l'historien Rocha Pombo, dont l'ouvrage homonyme *História do Brasil* faisait autorité à l'époque.

<sup>97</sup> Le récent roman historique *Rouge Brésil* de Jean-Christophe Rufin (Prix Goncourt 2001) témoigne de l'intérêt durable des Français pour cette matière, après les diverses rééditions de Thevet et de Léry, qui ont même eu lieu en livre de poche.

<sup>98</sup> *Revista de Antropofagia* II,7, 1929.

<sup>99</sup> Le concept de la « Revolução Caraíba » est introduit dans le *Manifesto antropófago* et développé dans la *Revista de Antropofagia*.

<sup>100</sup> « Portugal viu por acaso a terra escondida » (*Revista de Antropofagia* II,4, 1929) ; voir aussi l'article *Incitação aos canibais* de António de Alcântara Machado dans la *Revista de Antropofagia* I,2, 1928 : « o Brasil foi país descoberto por acaso ».

<sup>101</sup> *A Raimundo Moraes*, in *Diário Nacional*, São Paulo, 20/9/1931 ; aussi dans *Mário de Andrade* 1988, 427. Dans cet article, l'auteur s'amuse à démontrer, d'un côté, l'intertextualité presque plagiaire de *Macunaíma* et, de l'autre côté, son originalité essentielle.

<sup>102</sup> Les deux livres ont paru la même année ; le roman est dédié à Paulo Prado, l'auteur de l'essai. La deuxième dédicace à José de Alencar, l'auteur d'*Iracema* et d'*O Guarany*, que Mário de Andrade avait prévue pour l'édition de 1926, a été supprimée dans l'édition définitive de 1928. Pour la portée mythopoétique de *Macunaíma* voir Rodríguez Monegal 2003, 224.

<sup>103</sup> Notons qu'en portugais « pipa » signifie « barrique » ou « ivre ».

<sup>104</sup> Dans l'article *Moquem* (= *Gril*) (*Revista de Antropofagia* II,6, 1929),

comme dans *Ortodoxia* (II,3, 1929), Mário de Andrade est littéralement grillé en tant que critique littéraire, tandis qu'on exalte la qualité littéraire de *Macunaíma*. De plus, à la satire de *Moquem* fait face un poème dédié à Mário de Andrade « *O Índio Ciará – Para Mario de Andrade* ».

<sup>105</sup> « Está acabada a escola poética 'Desvairismo'. Próximo livro fundarei outra. » (Fin du *Prefácio interessantíssimo*) ; voir aussi la fin du manifeste *A Escrava que não é Isaura*.

<sup>106</sup> Ettore Fonazzi-Agrò considère la permutation permanente du 'jeu culturel' chez Mário de Andrade comme constitutif de son idée d'identité nationale (Fonazzi-Agrò 1998, 316).

<sup>107</sup> Miguel Gomes 2000, 289.

<sup>108</sup> La satire de la devise « ordem e progresso » est explicite dans *Macunaíma* (chapitre IX « Carta pras Icamíabas »). Dans *Serafim Ponte Grande*, c'est le concept de l'ordre qui est caricaturé (chap. « Testamento de um legalista de fraque »).

<sup>109</sup> Dans le domaine esthétique, pourtant, on lui préfère en général les termes *modernismo* ou *vanguarda*. Le critique 'klaxiste' Rubens de Moraes, dans son article *Aos homens de experiencia* (*Klaxon* 5, 1922, p.9), tout en se voulant moderne, nie le progrès dans le domaine esthétique, avec une nette allusion à la devise du drapeau *ordem e progresso* : « Em arte não ha progresso. O progresso só existe para as cousas materiaes e na bandeira brasileira ».

<sup>110</sup> Dans le *Manifesto antropófago* aussi, Oswald de Andrade met en relief le « progresso » et se fait visionnaire avec l'anticipation des « aparelhos de televisão » (sic !). Parmi la « machinerie » du progrès figurent les « transfusores de sangue » qui semblent symboliser surtout le métissage des races et des cultures.

<sup>111</sup> La toupie figure également dans le poème *Tour de Cendrars* : elle évolue autour de la Tour-Palmier dans un temple hindou. Pour une application actuelle de la toupie, voir les toupies sophistiquées qui depuis le mois d'avril 2004 tournent autour de la terre pour mettre à l'épreuve la théorie einsteinienne de la déformation de l'espace en fonction de la relativité du temps. L'accélération du progrès esquissée dans le dernier paragraphe comprend aussi le moment de la fatalité associée à l'image de la roue et de la toupie. Cette fatalité est très ressentie à l'époque, notamment chez Goll. Voir aussi Aragon, *Le paysan de Paris*.

<sup>112</sup> « itinéraires » ou « feuilles de route ».

## Bibliographie sommaire

- Andrade, Mário de (1942), *O movimento modernista*. São Paulo.
- Andrade, Mário de (1988), *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. (éd. Telê Porto Ancona Lopez). Trindade - Florianópolis (Brasil), Editora da UFSC. (Coleção Arquivos 6).
- Andrade, Mário de (1966), *Poesias completas*. São Paulo, Martins.
- Andrade, Oswald de (1972), *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. (= *Obras completas* vol.VI).
- Andrade, Oswald de (1990<sup>1</sup>), *Pau-Brasil*. (éd. Haroldo de Campos). São Paulo, Globo.
- Andrade, Oswald de (1990<sup>2</sup>), *Memórias sentimentais de João Miramar*. (éd. Haroldo de Campos). São Paulo, Globo.
- Andrade, Oswald de (1990<sup>3</sup>), *Serafim Ponte Grande*. (éd. Haroldo de Campos). São Paulo, Globo.
- Andrade, Oswald de (1991), *Estética e política*. São Paulo, Globo.
- Assunção, Ronaldo (1999), « Indícios de oralidade literária e identidade cultural na poesia de Mário de Andrade ». In Berg, Walter Bruno/Schäffauer, Markus Klaus (éd.), *Discursos de oralidade na literatura rioplatense del siglo XIX al XX*. Tübingen, Gunter Narr, pp. 295-318.
- Bastide, Roger (1973), *Estudos brasileiros*. São Paulo, Perspectiva.
- Berg, Walter Bruno (2002), « Autoexotische Identitätskonstruktionen in Lateinamerika und ihre Dekonstruktion im 20. Jahrhundert ». In Fludernik, Monika/Haslinger, Peter/Kaufmann, Stefanie (éd.), *Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos*. Würzburg, Ergon, pp. 297-313.
- Berg, Walter Bruno (2003), « Vom Modernismus zur Avantgarde : Der skeptische Weg Lateinamerikas in die Moderne ». In Alber, Jan/Fludernik, Monika (éd.), *Moderne/Postmoderne*. Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag, pp. 19-41.
- Bopp, Raul (1966), *Movimentos modernistas no Brasil 1922-1928*. Rio de Janeiro: Livraria São José.
- Campos, Augusto de (éd.) (1993), *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª edição. São Paulo, Perspectiva.
- Campos, Augusto/Campos, Haroldo de (1964), *Revisão de Sousândrade*. São Paulo, Invenção.
- Campos, Haroldo de (1973), *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo, Perspectiva.
- Campos, Haroldo de (1990), « Serafim : um grande não-livro ». In O. de Andrade 1990:5-28.
- Cândido, Antônio (1981), *Formação da literatura brasileira*. Vol.2 (1836-1880). Belo Horizonte, Itatiaia.

- Cendrars, Blaise (1970), *La vie dangereuse. Chez l'armée anglaise. D'outremer à indigo*. Paris, Le Club Français du Livre. (= *Œuvres Complètes* Tome 8).
- Cendrars, Blaise (1971), *Trop c'est trop. Bibliographie générale*. Paris, Le Club Français du Livre (= *Œuvres Complètes* Tome15).
- Cendrars, Blaise (1987), *Le Brésil, des hommes sont venus...* Saint-Clément-La Rivière, Fata Morgana.
- L'Exposition de Paris (1889). 4 vol. Paris, Librairie Illustrée.
- Cesbron, Georges (1985), *Dix siècles de littérature angevine*. Angers, Presses de l'Université d'Angers, p. 131.
- Finazzi-Agrò, Ettore (1998), « A palavra em jogo. Macunaíma e o enredo dos signos ». In Colóquio/Letras 149-150, pp. 313-324.
- Follain de Figueiredo, Vera (1999), « Antropofagia : uma releitura do paradigma da razão moderna ». In Nuevo Texto Crítico 12, nº 23/24, pp. 235-242.
- Funke, Hans-Günter (2002), « Spuren eines Metadiskurses über die Problematik der Wahrnehmung und Darstellung fremdkultureller Wirklichkeit in den Brasilien-Reiseberichten Thevets und Lérays ». In Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 36, pp. 395-426.
- Garnier, Pierre (2003), *Le poète Yu*. Madrid, Hebreo Errante.
- Gomes, Miguel (2001), « A doutrina esquecida : uma releitura de Macunaíma ». In Revista Hispánica Moderna 54, pp. 279-293.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich (1999), « Biting you softly. A commentary on Oswald de Andrade's Manifesto antropófago ». In Nuevo Texto Crítico 12, nº 23/24, pp. 191-198.
- Jackson, K. David (éd.) (1992), *One hundred years of invention. Oswald de Andrade and the modern tradition in Latin American literature*. Austin (Texas), Abaporu Press.
- Jackson, K. David (1998), *A vanguarda literária no Brasil. Bibliografia e antologia crítica*. Frankfurt/M., Vervuert.
- Klaxon. *Mensário de Arte Moderna* (1976). Introdução Da Silva Brito. São Paulo, Martins. (Reprint).
- Knauth, K. Alfons (1997), « Macunaíma in Macondo. Eine Studie zum lateinamerikanischen Totalroman ». In Gather, Andreas/Werner, Heinz (éd.), *Semiotische Prozesse und natürliche Sprache. Festschrift für Udo L. Figge*. Stuttgart, Steiner, pp. 322-336.
- Knauth, K. Alfons (1999), « Il poliglottismo futurista ». In *Italianisch* 41, pp. 16-34.
- Knauth, K. Alfons (2002), « Multilinguisme national et international dans le modernisme brésilien ». In Schmeling, Manfred/Schmitz-Emans, Monika (éd.), *Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Würzburg, Königshausen, pp.207-231.



- Knauth, K. Alfons (2003), « *Sol oriens in occiduo*. Sinn und Bild Lateinamerikas ». In *Iberoromania* 57, pp. 80-113.
- Lopez, Telê Porto Ancona (éd.) (1988), Mário de Andrade : *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Florianópolis, UFSC.
- Martins, Wilson (1965), *O modernismo*. São Paulo, Cultrix (= *A Literatura Brasileira* Bd.6).
- Revista de Antropofagia* (1976). Reedición da revista literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª « Dentições » 1928-1929. Introdução de Augusto de Campos. São Paulo.
- Risério, Antonio (1993), *Textos e tribos. Poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro, Imago.
- Risério, Antonio (1996), *Oriki Orixá*. São Paulo, Perspectiva.
- Rodríguez Monegal, Emir (1979), « Carnaval / Antropofagia / Parodia ». In *Revista Iberoamericana* 45, pp.401-411; aussi dans Rodríguez Monegal 2003, pp. 347-358.
- Rodríguez Monegal, Emir (2003), *Obra selecta*. Selección, prólogo, cronología y bibliografía de Lisa Block de Behar. Caracas, Biblioteca de Ayacucho, chap. « La novela brasileña », pp. 221-240.
- Rössner, Michael (1991), « Spuren der europäischen Avantgarde im 'modernistischen Jahrzehnt' in Brasilien ». In Wentzlaff-Eggebert, Harald (éd.), *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext*. Frankfurt/M., Vervuert, pp. 31-50.
- Santana Paulo, Viviane de (2004), « O modernismo brasileiro em Berlim ». In *Tópicos. Deutsch-Brasilianische Hefte*. Cadernos Brasil-Alemanha 43 (2004), pp. 33-38.
- Schelling, Vivian (1988), « Mário de Andrade : a primitive intellectual. » In *Bulletin of Hispanic Studies* 55, pp. 73-86.
- Schwartz, Jorge (1993), *Vanguardia y cosmopolitismo*. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Toller Gomes, Heloisa (1999), « A questão racial na gestação da antropofagia oswaldiana ». In *Nuevo Texto Crítico* 22, n° 23/24, pp. 249-259.
- Wenzel White, Erdmute (1972), *Les années vingt au Brésil : Le modernisme et l'avant-garde internationale*. Paris, Éditions Hispaniques.
- Zum Felde, Alberto (1927), « América y Europa », in *La Pluma* (Montevideo) 2, pp. 9-15.

## Santiago de Liniers et Paul Groussac : aspects d'une généalogie paradoxale

Walter Bruno Berg

### 1. Préliminaires

Je me permets de commencer par deux remarques. La première est due à Beatriz Sarlo, la deuxième à Tzvetan Todorov. Dans une conférence prononcée ici-même, à Fribourg (en 1994), sur le conflit entre « oralité et langues étrangères » dans la littérature argentine dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, Beatriz Sarlo mentionne le cas de Victoria Ocampo qui raconte que dans son enfance, dans la *estancia* de sa famille paternelle, « les sons des mots français (mots de la culture, des fables, des contes de fées, lus par l'institutrice) se mêlaient aux bruits de la sonnaile » (Sarlo 1997, 38). Todorov pour sa part, au début de la quatrième partie de son livre *La conquête de l'Amérique* – dont le thème général est la « typologie des relations à autrui » (Todorov 1982, 192, sq.) –, cite le cas mémorable de l'Espagnol Gonzalo Guerrero qui, s'étant égaré seul parmi les indiens – d'après le témoignage d'un de ses contemporains, le célèbre évêque de Yucatán Diego de Landa –, devait s'assimiler complètement à la culture et aux modes de vie de ceux qu'il était venu conquérir (Voir Todorov 1982, 201).

L'intérêt théorique des deux cas cités, séparés de quatre siècles, consiste à déterminer le degré d'assimilation – pour employer la notion-clé de Todorov – des individus respectifs à une culture dite « étrangère ». Mais en même temps, il est clair que les exemples sont propres aussi à s'interroger sur la catégorie même d'assimilation (voir Todorov 1982, 12). C'est que l'assimilation, pour Todorov, est toujours un processus unilatéral. Ou elle se fait dans un sens ou dans l'autre. Or, s'il est vrai – pour suivre la ligne de l'exposé de Beatriz Sarlo, mais aussi le

témoignage de Victoria Ocampo – que pour l'élite argentine des années trente la pratique des langues étrangères – et en particulier celle du français – est un véritable substitut de la langue maternelle<sup>1</sup>, nous voilà face à un phénomène paradoxal. L'assimilation cesse d'être unilatérale ; elle se transforme en un processus « multilatéral » ou réciproque. Mais cette réciprocité a une conséquence importante : l'acquisition et l'échange des biens culturels cessent d'être liés à un « territoire » (symbolique ou réel) ; les biens culturels commencent à se « dé-territorialiser ». Librement, le conquérant espagnol met à la disposition des indiens son « art » de faire la guerre à l'européenne ; ce qu'il reçoit en échange, c'est l'art indien de se peindre la peau, « une femme de haut rang » (Landa, *ibid.*) et toutes sortes d'« idolâtries »... En revanche, la jeune Victoria Ocampo, pour s'être empreinte de culture française – jusqu'au point de sentir et de penser *en français* –, ne cesse pas d'être, pour autant, « Argentine »... Autre exemple d'assimilation : celui de Paul Groussac, dont nous occuperons maintenant.

## 2. Paul Groussac

Qui était Paul Groussac ? Pour ceux qui le connaissent peu, je rappellerai quelques informations de base. Né en 1848 à Toulouse, Groussac arrive à Buenos Aires à l'âge de dix-huit ans. Il ne parle pas espagnol. Pourtant, peu de temps après son arrivée à Buenos Aires, il commence déjà à publier dans des revues argentines. En 1870, il est invité à Tucumán par Nicolás Avellaneda. Dès lors, Groussac devient un homme public. Sans rompre jamais les liens avec son pays d'origine, Groussac entretient des contacts – parfois polémiques – avec les figures principales de l'Argentine de l'époque. A sa mort, en 1929, Jorge Luis Borges, dans un hommage de deux pages, résume l'importance de l'écrivain en lui attribuant une qualité qui, dans la perspective du futur auteur de *Discussion*, constitue peut-être la louange la plus remarquable, à savoir, la *lisibilité* ou – Borges cite l'expression en anglais – la *readableness* (Borges 1974,

233)<sup>2</sup>. L'illustration la plus surprenante de cette assimilation quasi parfaite de Groussac par les écrivains latino-américains est cependant le fameux « poema de los dones » dans *El Hacedor* de Borges. Je résiste (pour des raisons de temps) à la tentation d'en proposer une interprétation. Voici quand même le texte :

Al errar por las lentas galerías  
Suelo sentir con vago horror sagrado  
Que soy el otro, el muerto, que habrá dado  
Los mismos pasos en los mismos días.

¿Cuál de los dos escribe este poema  
De un yo plural y de una sola sombra?  
¿Qué importa la palabra que me nombra  
si es indiviso y uno el anatema?

Groussac o Borges, miro este querido  
Mundo que se deforma y que se apaga  
En una pálida ceniza vaga  
Que se parece al sueño y al olvido.  
(Borges 1974, 809, sq.)

## 3. La duplicité de Groussac

Voyons maintenant de plus près cette duplicité de Groussac qui est bien plus, évidemment – selon la belle formule de Borges –, que celle d'un « mero viajante de la discreción de Paris » ou celle d'un simple « misionero de Voltaire entre el mulataje » (Borges 1974, 233). Nous prenons comme base deux des œuvres les plus connues de Groussac, œuvres dont la thématique similaire permet justement de repérer des perspectives identiques : d'un côté, *Santiago de Liniers. Conde de Buenos Aires*, étude historique sur le personnage-clé de la célèbre campagne de reconquête et de défense de Buenos Aires contre l'invasion anglaise, épisode décisif de l'histoire argentine immédiatement avant la révolution émancipatrice ; d'un autre côté, *Los que pasaban*, une série de portraits de cinq « hommes publics » – dont deux présidents – que l'auteur comptait, de leur vivant, parmi ses amis personnels.

Or, l'interférence entre l'histoire et l'autobiographie – constitutive pour *Los que pasaban* – n'est point absente de *Santiago de Liniers*. Dès la préface – rédigée d'ailleurs à Paris – Groussac ne se fait pas faute de mettre en valeur un curieux phénomène de parallélisme : l'auteur du livre aussi bien que son personnage principal sont français d'origine ; le premier s'est fait naturaliser Argentin, le second Espagnol. Militaire de carrière au service des Espagnols, Liniers a sauvé la ville de Buenos Aires des mains des anglais. Quand éclate la révolution, il est accusé cependant de haute trahison par le gouvernement révolutionnaire et finalement, malgré les services rendus à la communauté, passé par les armes. Écrire sur Liniers, dit Groussac, équivaut donc – avant tout – rendre justice<sup>3</sup>. L'intérêt du livre se réduirait-il donc à un acte de solidarité entre deux compatriotes ? Voilà la conclusion de l'historien Bartolomé Mitre (voir Groussac 1998, 14) face à laquelle Groussac se voit contraint de prendre ses distances :

[...] sólo quiero agregar a este prefacio una breve reflexión, que mejor llamara – a la francesa – «confidencia». [...] Pues bien: al recorrer de nuevo esta biografía de un francés, escrita por mí en lengua castellana, [...] el como vaho sutil que de estas páginas se desprende no evoca ahora para mí la silueta airosa del compatriota cuya exaltación persiguiera, según insinúa más arriba mi respetado crítico, sino la masa oscura y esfumada del Buenos Aires familiar donde actuara mi héroe. A la distancia, el personaje se pierde en el vasto escenario; y la conciencia que ahora me asiste, contra cualquier afirmación contraria, es que en el presente libro encontrará el lector imparcial, no tanto la biografía de un francés que se ilustró bajo la bandera española, cuanto un fragmento de verdadera historia argentina, con suficiente color y sabor local, y que, si no me engaña el sentido, huele mucho menos a parque parisienne que a llanura pampeana y monte arribeño. (Groussac 1998, 14, s.)

Si l'on en croit cette « confidence », l'intention du livre serait tout autre que celle suggérée par Mitre. Il ne s'agit pas d'exalter un compatriote, mais de représenter un « morceau de la véritable histoire argentine ». Écrire sur Liniers – malgré le protagoniste français du livre, et malgré son auteur également français –, c'est donc évoquer infailliblement l'atmosphère argentine.

Nous voilà donc confrontés, une fois de plus, au phénomène paradoxal de l'assimilation « multilatérale » ou réciproque, phénomène caractéristique – disions-nous – des processus culturels de l'Argentine. Ce que nous voyons maintenant, c'est que l'assimilation « multilatérale » est conditionnée non seulement par des éléments discursifs proprement dits, mais aussi par une pragmatique historico-culturelle spécifique. C'est elle qui est déterminante – en dernière instance – pour le choix et la disposition des éléments discursifs au niveau des discours actuels. En d'autres termes, et pour le dire plus simplement : s'il est indéniable qu'une grande partie de l'argumentation de Groussac est formée d'éléments discursifs d'origine « française », il n'en reste pas moins que *l'instance d'énonciation* de ces discours est – intentionnellement au moins – « argentine ». Examinons la structure que je viens d'indiquer, caractéristique d'ailleurs des écrits de Groussac en général, par le moyen d'un exemple précis, c'est-à-dire le discours historiographique tel qu'il se manifeste dans les deux écrits sur lesquels nous allons nous pencher.

## 4. Groussac et l'Histoire

### 4.1. Documentation, critique et morale

Une des choses qui sautent aux yeux en lisant les deux textes en question, c'est l'abondance des réflexions méta-discursives parsemées dans le texte. C'est à ce niveau-là surtout que l'auteur fait ostensiblement parade de l'origine européenne – et plus précisément française – de ce qu'on pourrait appeler son armature intellectuelle. C'est un ensemble de savoirs et de techniques dont la supériorité par rapport aux manifestations analogues de la vie intellectuelle locale – à savoir « nationale » – n'est jamais démontrée, mais tout simplement présumée. À aucun moment Groussac ne se réfère de manière systématique à un auteur ou à une théorie qui auraient sa préférence. C'est ainsi que, tout au début de la préface de Liniers, il prétend de subordonner, de manière globale, sa propre étude à l'« actual criterio europeo



de la labor histórica » (Groussac 1998, 9), sans préciser, pourtant, en quoi ce critère consiste exactement. Quand il lui arrive de nommer un auteur précis, ce n'est que pour rappeler une anecdote, un trait d'esprit ou une citation célèbre des auteurs en question, jamais pour les intégrer systématiquement à son propre discours.

Si les références précises aux autorités européennes font défaut, il est vrai que Groussac lui-même ne manque jamais une occasion pour rappeler le cadre théorique dans lequel se situe son propre travail. Ce qui commence ainsi à s'esquisser, c'est une théorie historiographique constituée par trois points de repère : *documentation, critique et morale*.

Une fois de plus – pour des raisons de temps – je ne m'occuperai que du point qui me paraît vraiment essentiel, à savoir le « mariage » entre la critique et la morale. En s'attaquant à l'historiographie nationale, qui aurait méconnu – et même déformé – le rôle joué par Santiago de Liniers lors de l'émancipation de la vice-royauté du Rio de la Plata, Groussac se réfère à plusieurs reprises au principe de *justice*. Or, qu'est-ce qu'il entend ici par « justice » ? Notons d'abord que le terme, s'il exerce une fonction-clé dans *Santiago de Liniers*, ne joue aucun rôle dans *Los que pasaban*. Il est évident que le sens que lui attribue Groussac est loin de la signification *universaliste* qu'il recouvre chez la majorité des philosophes. C'est pour Santiago de Liniers que Groussac réclame justice, non pas pour l'humanité en général, même pas pour tous les Argentins. Que ce soit la célèbre conquête du « désert » – exploit qui entraîna l'élimination à peu près complète de la population autochtone (voir Groussac 2001, 178 ; 225) –, que ce soit la problématique « barbarie et civilisation », rappelée à propos d'une valorisation de la figure du premier président libéral Bartolomé Mitre (Groussac 2001, 149), que ce soient les manœuvres « révolutionnaires » de l'« Unión Cívica » dirigée par Leandro Alem (Groussac 2001, 252 ; 256), que ce soit, finalement, la controverse concernant le projet du « suffrage universel » (Groussac 2001, 267 ; 276) – dans tous

ces cas où sont en jeu les antagonismes séculaires de la société argentine, le mot de « justice » est significativement absent. Si le discours de Groussac continue à être « critique », la critique pourtant ne s'exerce pas au nom d'un postulat éthique, mais au nom d'une conscience individuelle. En présentant cinq portraits de célèbres contemporains qu'il a personnellement connus, il est évident que non seulement Groussac suggère la comparaison, mais qu'il prétend, intellectuellement au moins, au même rang qu'eux. Dans la perspective de la théorie du « champ » de Pierre Bourdieu, la critique n'est donc qu'un instrument manipulé par l'auteur pour se positionner lui-même par rapport à ceux dont il dresse le portrait.

Revenons donc à notre question. Comment faut-il interpréter le terme de « justice » dans *Santiago de Liniers* ? C'est que – nous l'avons déjà dit –, le terme est là, dès le début du texte. Groussac s'attaque à tout un courant de l'historiographie nationale en lui reprochant d'avoir présenté sous un faux jour le personnage de Santiago de Liniers et son rôle pendant le processus de l'émancipation. Il s'agit donc de *rectifier* la fausse image de Liniers laissée par l'historiographie nationale. La falsification serait explicable soit par un manque de professionnalisme historiographique, soit par « fanatismo patriótico y sectario » (Groussac 1998, 328).

La formule est forte. L'attaque dépasse les limites d'une querelle académique. Ce qui est suggéré ici, c'est que le prétendu manque de professionnalisme ne serait que le symptôme d'un défaut beaucoup plus grave au niveau de la subjectivité même : c'est que les historiens nationaux, en vertu d'un patriotisme sans fissures, ont tout simplement faussé l'histoire. Voilà donc une nouvelle signification – la plus importante – du terme de « justice ». Elle est située, nettement, au niveau de la morale. Avec un rigorisme étonnant – conformément, cependant, à la noble maxime du révolutionnaire français Sieyès que « no pueden ser libres los que no saben ser justos » (Groussac 1998, 13) –, Groussac se met à prêcher maintenant la théorie d'une liaison indissoluble entre la justice et le sentiment patriotique :

Se pronunciará algún día la sentencia reparadora sin mezquinas reservas; se ensanchará a la medida de un gran pueblo la noción de justicia, para confundir en un mismo culto admirativo, no digamos a los verdugos con las víctimas, sino a los soldados de una y otra causa que cayeron en buena lid al pie de su bandera. Entonces reconoceremos a nuestros «vandeanos», y miraremos alzarse en una plaza de la ciudad reconquistada, la estatua de Liniers junto a la de Belgrano, como se han alzado en otra parte, a impulso de un solo patriotismo, las de Hoche y La Rochejacquelein... (333).

La référence au célèbre mouvement royaliste et antirévolutionnaire de la Vendée est significative et nous ramène à notre sujet, la France et l'Argentine. Elle démontre que l'argumentation de Groussac, malgré son rigorisme moraliste, est moins abstraite qu'elle ne paraît. Voyons donc, pour terminer, comment Groussac va situer, par opposition justement au discours officiel de l'historiographie nationale, la figure de Santiago de Liniers.

#### 4.2. Santiago de Liniers et son rôle dans l'histoire argentine

Nous résumons notre argumentation en trois remarques :

##### 4.2.1 Première remarque : Groussac – historien argentin

Nous avons vu plus haut que Groussac, tout en citant avec satisfaction la critique favorable que Mitre donne de son livre, n'accepte pourtant pas l'interprétation du « procer », qui semble insinuer que le livre était motivé avant tout par un sentiment de solidarité entre compatriotes. Pour sa part, il insiste sur l'importance du livre qui consiste à avoir reconstruit, authentiquement, un « morceau de la véritable histoire argentine ». La prétention de l'auteur est soulignée par un trait stylistique : Groussac, en parlant de l'historiographie nationale – malgré ses attaques véhémentes – continue à se référer à ses collègues en termes de « nous ». Il se considère donc comme un historien

argentin. Son opposition ne vient pas de l'extérieur, mais de l'intérieur. Son livre est une attaque au monologue fermé du patriotisme doctrinaire. Il doit être lu comme un plaidoyer pour un modèle d'identité basé sur des procédés que nous venons de définir comme ceux de l'« assimilation multilatérale ». Voilà aussi la teneur – nous l'avons déjà dit – de la « confidence » qu'il nous livre à la fin de la « préface ».

##### 4.2.2 Deuxième remarque : Santiago de Liniers – « bouc émissaire » de la révolution argentine

Groussac, à la fin de son livre, après avoir passé en revue tous les documents disponibles, arrive à la conclusion que l'exécution de Liniers par le gouvernement « révolutionnaire » fut une injustice et que cette injustice, en quelque sorte, est perpétuée par l'historiographie officielle qu'il n'hésite pas à qualifier – nous connaissons déjà la citation – de fanatique et de sectaire. Liniers, en tant qu'officier espagnol, s'estimait à raison lié au souverain espagnol par le serment de fidélité. Le considérer comme traître est une falsification historique qui pêche, en outre, par son anachronisme parce qu'elle part de l'hypothèse erronée que la situation était en 1810 la même que dix ans plus tard.

Or, pour caractériser à la fois l'ambiguïté du personnage et son destin tragique, Groussac recourt à une notion qui est devenue, grâce aux études de Jacques Girard, une notion-clé de l'anthropologie contemporaine. Je parle de la notion de « bouc émissaire ». L'expression apparaît trois fois dans le texte. La première occurrence se situe tout au début de la deuxième partie (« El virreynato y la Revolución »). Ce passage constitue déjà une évocation succincte des détails tragiques qui seront rapportés plus tard :

Nos toca ahora seguir a Liniers en la etapa final que le conduce a la catástrofe, convirtiéndole en *victima propiciatoria de la revolución* [c'est nous qui soulignons], por él, si bien a pesar suyo, fomentada. No son únicamente las funciones que desempeña, las que permiten

concentrar en su biografía todo un proceso histórico, sino la reacción curiosa de su idiosincrasia compleja, en presencia de las circunstancias que obran decisivamente en la suerte del país. (Groussac 1998, 159)

À mesure que les événements en Espagne, à la suite de l'invasion napoléonienne, deviennent incontrôlables, le sort de Liniers, face aux institutions locales, commence à devenir incertain. C'est ainsi que, pour la première fois, il ne peut plus compter avec le soutien de l'« Audiencia » :

Esta misma Audiencia pretorial, enérgica defensora de Liniers en sus cuestiones con Elío y Álzaga [...], no pudo de reconocer que «en tan crítica situación, no había otro recurso que separar del mando a don Santiago Liniers, substituyéndole un jefe español, que por serlo removiese el pretexto en que se apoyaron aquellos atentados». Todas las consideraciones que hoy llamaríamos «oportunistas» concurrían, pues para designar al *bouc émissaire* [les italiques sont dans le texte !] de la situación, siendo así que la noción eterna de justicia, feliz o desgraciadamente, no figura entre aquellas. (Groussac 1998, 257, s.)

La troisième occurrence est un commentaire anticipé du « fait accompli » : Liniers se trouve à Córdoba afin de régler une affaire privée concernant sa propriété d'Alta Gracia. Il se trouve dans la maison de son ami Concha quand arrive la nouvelle de la Révolution du 25 mai au Cabildo de Buenos Aires :

Allí le sorprendió, a los cinco o seis días, el anuncio formidable, en casa de su amigo Concha, en la Plaza Mayor. Vanos habían sido todos los esfuerzos de los hombres y de las cosas para arrancar del libro fatídico la página de sangre: *nadie se libra de su destino, y era el del penúltimo virrey servir de víctima propiciatoria a la Revolución* [c'est nous qui soulignons]. (Groussac 1998, 291)

Le texte de Groussac est étonnant. Bien qu'il n'ait pu avoir connaissance des analyses de Girard, sa description du destin de Liniers contient l'ensemble des « stéréotypes de la persécution », essentiels – selon Girard – au phénomène du bouc émissaire :

1° stéréotype : *La situation d'une crise sociale d'envergure « catastrophique »*. Ce qui est inhérent à la crise, c'est la tendance à l'« indifférenciation », à savoir, « une perte radicale du social lui-même, la fin des règles et des 'différences' qui définissent les ordres culturels » (Girard 1982, 22). Dans le cas de Liniers, la crise sociale, bien sûr, a une double face: l'effondrement des autorités en Espagne d'une part, l'éclatement des désordres « révolutionnaires » de l'autre ;

2° stéréotype : *le caractère arbitraire de l'accusation*. L'invention, grâce à la mobilisation des foules, des crimes « indifférenciateurs » (Girard 1982, 37). Minutieusement, Groussac analyse ce procès d'indifférenciation au point culminant de la crise, c'est-à-dire, au lendemain de la Révolution :

Al día siguiente de la incruenta victoria, comenzó a despuntar y tomar forma una suerte de derecho divino de la Revolución, tanto más absoluto e indiscutible en la mente de sus apóstoles, cuanto menos defendible ante el derecho positivo. Desde el 25 de mayo, el ser español fue tenido en estas provincias por un defecto sospechoso, y el ser realista, por un delito: lo propio que ocurrió en la Reconquista con los moros de España, que al ser vencidos se hicieron objeto de escarnio y vilipendio. Fuera de la novísima iglesia revolucionaria, no hubo ya salud ni perdón: en nombre de la pasión excluyente que, al punto de estallar, se propagó rápidamente, como un incendio de verano en la pampa, fueron muchos perseguidos y algunos sacrificados –éstos, felizmente, en corto número en este virreinato– y ello, no a manos de malvados, sino de patriotas rígidos y puros que entendían cumplir un doloroso deber. Y tan indeleblemente impregnó este pueblo el venenoso sofisma, que después de un siglo de experiencia histórica, enseñanza en mucha parte perdida, esta es la hora en que se escribe y se enseña a las nuevas generaciones, por escritores argentinos, que no son los sectarios impulsivos los que necesitan disculpa, sino los «ajusticiados» los que esperan su rehabilitación. (Groussac 1998, 321)

3° stéréotype : *les « marques paradoxales d'indifférenciation »* (Girard 1982, 37) *de la victime sélectionnée*. La victime – en tant que bouc émissaire – est choisie selon des critères de « marginalité ». Girard souligne



cependant qu'« à la marginalité des miséreux, ou marginalité du dehors, il faut en ajouter une seconde, la marginalité du dedans, celle des riches et des puissants » (Girard 1982, 30). Le fait que la haine des foules se déchaîne contre les puissants n'est pas seulement un cas fréquent dans les mythes, mais il est advenu aussi – comme le démontre l'exemple de l'exécution de Marie-Antoinette (Girard 1982, 32) – au cours de l'histoire. Le cas de l'avant-dernier vice-roi du Rio de la Plata – héros du peuple pendant la « Reconquista » – ne cesse donc pas d'illustrer parfaitement le procédé, comme celui de la dernière reine de l'Ancien Régime.

En ce qui concerne le critère de la marginalisation, il est évident que la persécution s'exerce de préférence non seulement contre « les minorités ethniques et religieuses » (Girard 1982, 28), mais aussi contre les étrangers<sup>4</sup>.

Une fois de plus, le texte de Groussac se lit comme une paraphrase des analyses de Girard. Selon Groussac, Liniers fut aussi victime d'un sentiment de xénophobie, caractéristique des « sociétés inférieures » (Groussac 1998, 169) que Groussac n'hésite pas de juxtaposer aux atrocités commises par la « guerrilla » espagnole contre les envahisseurs français, mais aussi contre les victimes innocentes de la population civile. Le point de départ de l'analyse qui suit est la figure du Gouverneur de Montevideo Elío, un des ennemis les plus acharnés de Liniers :

¿Qué viento de delirio le arrebató? Conociendo el fondo de honradez obstinada y brutal que caracteriza aquellas almas medioevales, dudo de que la envidia y la ambición del mando dirigieran la actitud de Elío. Creo más bien que, exacerbado por las circunstancias el fanatismo patriótico que arde en la sangre semiafricana de la raza, se sintió presa del mismo delirio sanguinario que impulsó colectivamente a sus paisanos, de toda edad y condición, a cometer contra los franceses aislados, prisioneros y hasta heridos en los hospitales, las atrocidades que indignaron a Wellington. Poco le hubiera importado la elegancia, la nobleza, la superioridad jerárquica y social de Liniers: todo le perdonara ¡menos el ser francés! (Groussac 1998, 225)

#### 4.2.3 Troisième remarque : La France et l'Argentine

Apparemment notre analyse est encore insuffisante. À quoi le discours du bouc émissaire, en dernière instance, sert-il ? Voilà une dernière question qu'il nous reste à poser.

Or, la réponse n'est-elle pas aussi évidente que la question ? De toute évidence, Groussac se sert du discours du bouc émissaire afin de *disculper* Santiago de Liniers. Le présenter en tant que « bouc émissaire » n'est donc qu'une autre manière de protester de son innocence, de prouver la fausseté des accusations et l'injustice de ses ennemis. Il n'y a pas de doute, semble-t-il, que Groussac ne se range, résolument, du côté de la victime. Si cela est vrai, pourquoi maintient-il le discours du bouc émissaire ? Pourquoi ne parle-t-il pas, tout simplement, de son héros en termes de victime innocente ? Il y a là, semble-t-il, une différence fondamentale entre Groussac et Girard. Tandis que le but poursuivi par Girard est clairement *démystificateur* – il s'agit de démasquer la logique fatale qui est à la base de « l'illusion persécutrice » (Girard 1982, 63), c'est-à-dire de rompre l'intime connexion entre la persécution et la violence d'une part et la fonction prétendument salvatrice du sacrifice de l'autre –, chez Groussac, persistent encore des restes de croyance mythique, comme le démontre le passage qui suit. Il s'agit des dernières phrases du résumé anticipateur sur lequel – nous l'avons déjà vu – s'ouvre la deuxième partie du livre. La description se réfère à la situation du pays au moment de l'exécution de Liniers :

[...] la situación permanece oscura y preñada de acechanzas [...] La Junta se siente en peligro; solo un acto de atroz energía puede abonar tanta proclama y palabreo [...] Úrgele ser implacable, aplastando en su nido a la reacción. El fusilamiento de Liniers será el rayo que precipite las nubes tormentosas y despeje la atmósfera. Y es triste pero forzoso confesarlo: *el sacrificio del inocente fue tan útil, que, entonces y después, pareció necesario, pudiendo casi decirse que con su muerte injusta el héroe de la Reconquista salvó a Buenos Aires por segunda vez* [c'est nous qui soulignons]. (Groussac 1998, 160).

La conclusion est quand même étonnante. En tant qu'historien argentin, Groussac se voit obligé, semble-t-il – pour un moment au moins – de procéder à une espèce de *sacrificium intellectus* : en dépit de l'innocence de la victime, en dépit de l'injustice des accusations, il se voit contraint de constater qu'il y a une justice supérieure, un plan rédempteur – pour reprendre l'expression théologique – sous-jacent à l'histoire ; au moins à l'histoire nationale, faut-il ajouter. C'est ce qu'on appelait autrefois, la « théodicée ».

Une dernière remarque. Il nous paraît évident que Groussac, tout en parlant de Liniers, nous parle aussi de lui-même. Il parle de lui-même en tant que Français – évidemment –, mais aussi – nous l'avons vu – en tant qu'historien argentin. La situation est paradoxale. Elle se résout par la construction « rédemptrice » du bouc émissaire. Pour être un bon Argentin, il faut tuer le Français que je porte au fond de moi-même ; celui-là, un cadavre *dé-territorialisé* – pour ainsi dire – sur le sol argentin, va porter de multiples fruits. Est-ce là un modèle qui vous plaît pour expliquer le rôle de la France et la formation de la culture latino-américaine ?

Il n'est peut-être pas superflu d'explicitier mon propre point de vue : Il me paraît évident que la construction de Groussac évolue, de part en part, à l'intérieur d'un schéma « national », c'est-à-dire d'un modèle d'identité traditionnel. C'est ce modèle basé sur les prémisses de l'unicité qui l'obligent à accepter, en dernière instance, le sacrifice, c'est-à-dire la violence. Nous sommes donc loin – me paraît-il – du modèle d'une « assimilation multilatérale » dont nous avons parlé au début. Serait-ce là une explication du succès extraordinaire de Groussac parmi ceux que nous pouvons appeler dès maintenant ses concitoyens (succès, cependant, lié à un moment déterminé de l'histoire, semble-t-il, parce que suivi par un silence presque total) ?

## Notes

<sup>1</sup> L'« intimité » de ce substitut serait plus proche, en quelque sorte, que l'*oralité* même de l'espagnol quotidien. Voilà le point crucial de l'argumentation de Beatriz Sarlo.

<sup>2</sup> <http://www.caretas.com.pe/1999/1569/borges/borges.htm>

<sup>3</sup> « A fuer de francés al servicio de España, y como tal dos veces extranjero, Liniers ha sufrido con agravación los efectos de tan injusta ley ». (Groussac 1998, 13)

<sup>4</sup> « Les catégories victimaires paraissent prédisposées aux crimes indifférenciateurs. Ce n'est jamais leur différence propre qu'on reproche aux minorités religieuses, ethniques, nationales, c'est de ne pas différer comme il faut, à la limite de ne pas différer du tout. Les étrangers sont incapables de respecter les 'vraies' différences ; ils n'ont pas de mœurs ou ils n'ont pas de goût suivant les cas ; ils appréhendent mal le différentiel en tant que tel ». (Girard 1982, 34 ; voire aussi 50, s.)

## Bibliographie

- Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*. EMECE Editores, Buenos Aires 1974
- Girard, René, *Le Bouc émissaire*. Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1982
- Groussac, Paul, *Santiago de Liniers. Conde de Buenos Aires*. Ediciones El Elefante Blanco, Buenos Aires 1998
- Groussac, Paul, *Los que pasaban*. Taurus, Buenos Aires 2001
- Sarlo, Beatriz, « Oralidad y lenguas extranjeras » ; in Berg, Walter Bruno / Schäffauer, Markus Klaus, *Oralidad y argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. ScriptOralia 98, Gunter Narr Verlag Tübingen 1997, pp. 28-41
- Todorov, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Éditions du Seuil, Paris 1982

## La littérature française et le modernisme brésilien : échos et transformations.

Tania Franco Carvalho

En 2004, la ville de São Paulo fête son 450<sup>ème</sup> anniversaire. Plusieurs expositions d'art et d'histoire, activités académiques et spectacles célèbrent cette date. Parmi ces manifestations, il y a celles de nature populaire qui prennent la ville pour thème des défilés d'écoles de samba et la transforment aussi en décor d'une série télévisée qui a beaucoup de succès auprès du public. Dirigée par l'écrivain Maria Adelaide Amaral, cette série, sous le titre de « Um só coração » (« Un cœur unique »), retrace l'histoire de la ville dans une période privilégiée – les années 20 et 30 – quand elle remplace la capitale du pays, le Rio de Janeiro, en importance et devient le centre de la vie intellectuelle brésilienne.

Jusque là, la ville de Rio de Janeiro avait concentré l'attention de tous en agissant comme une sorte de *méridien* littéraire pour les écrivains du pays. À cette époque, pour obtenir la reconnaissance du mérite d'une oeuvre, l'auteur devrait atteindre l'évaluation positive de la critique *carioca*. Parallèlement, ce qui impressionnait vraiment les jeunes écrivains et attirait leur attention vers São Paulo était les gratte-ciel, les produits industrialisés d'une nouvelle concentration urbaine qui se formait et le surgissement d'une prose agile et différente dans un centre qui devenait, peu à peu, moins provincial. Ainsi, Monteiro Lobato, l'auteur du livre *Urupês*, dépassait largement la prose figée et conventionnelle de Coelho Neto, une figure prestigieuse dans le milieu. Ce sont les écrivains *paulistas* qui les premiers iront manifester le désir d'une révolution esthétique dans le domaine des arts. Elle éclatera d'un moment à l'autre et s'exprimera par un mouvement interdisciplinaire, idéalisé et concrétisé par un groupe d'intellectuels soutenus économiquement par les représentants de la haute aristocratie du café. Cet événement culturel prendra le nom de *Semaine d'Art Moderne*. Dans ce cadre, en 1922, donc, naît le « modernisme brésilien ».



Dans le même but d'affirmer l'identité culturelle brésilienne, littérature, musique et arts plastiques se sont associées dans cette *Semaine* qui a eu lieu du 13 au 17 février 1922 au Théâtre Municipal de São Paulo en voulant mobiliser le public et bouleverser les partisans de l'école parnassienne, en vogue au Brésil.

Les écrivains Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, les peintres Anita Malfatti et Tarsila do Amaral, le musicien Villa Lobos ont organisé la série de spectacles qui a bien contribué pour attirer l'attention du pays vers ce qui se produisait dans la terre du café. Grand scandale, manifestations d'appui et d'opposition se sont intercalées. En face de la *Semaine*, aucun écrivain brésilien n'a gardé la neutralité, quelques-uns étaient contre ou en faveur, jamais indifférents. Et l'intellectualité du Rio de Janeiro, en satirisant dans sa majorité les « futuristes » à travers des caricatures et des parodies de tout genre, a aussi collaboré pour le succès des nouvelles tendances.

À partir de ce moment les lettres brésiliennes ont commencé à incorporer des suggestions européennes (en particulier françaises) sans perdre leur originalité. Dans d'autres mots, l'écrivain brésilien a appris à s'approprier de ce qui lui était étranger pour le transformer en particulier. Cette nouvelle orientation, dont l'œuvre de Machado de Assis était déjà le meilleur exemple isolé au XIX<sup>e</sup> siècle, s'accomplit en 1928 avec le mouvement dit de « l'Anthropophagie ».

Ce rapide aperçu veut rendre compte des liens existants entre les avant-gardes françaises et le renouvellement dans la vie culturelle et les lettres brésiliennes aux années 20<sup>e</sup>. Les voyages d'écrivains, les lectures et les contacts expliquent comment les échos de la littérature française arrivaient au Brésil et encore comment sous le nouveau terrain ces suggestions ont été recueillies et transformées.

## 1.

Dans le grand panorama des rapports France-Brésil, il faut considérer qu'en plein XIX<sup>e</sup> siècle apprécier la France faisait partie du sentiment de nationalité préconisé au Brésil. C'était l'époque où on lisait en français et on parlait français dans les milieux cultivés tandis que les poèmes romantiques s'inspiraient des vers français. De la même sorte, la présence des Français dans le pays et les voyages des Brésiliens en France établissaient un échange de double voie très productive. De là l'influence de Théodore Taunay, d'Edouard Corbière et de Ferdinand Denis – celui-ci le premier à écrire une histoire littéraire (1826) où la littérature brésilienne gagne autonomie, et est décrite séparée de la portugaise – dans la formation de notre mentalité romantique. Dans les manifestations les plus expressives, quand les poètes expriment un lyrisme mélancolique sera chez Lamartine et chez Musset qu'ils trouveront d'inspiration, suivant la formule rencontrée dans les vers de la *Nuit de mai* :

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,  
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots<sup>2</sup>.

C'est surtout le romantisme français qui a suggéré aux écrivains brésiliens un premier « retour aux sources », indispensable à la recherche de leur identité. Mais souvent ils n'ont pas eu la capacité de voir avec clarté ce qui les entouraient. Au contraire, ils attribuaient une valeur excessive à la couleur locale en prenant le chemin d'une perception déviée de la réalité.

Dans la transition du siècle, la présence française devient encore plus forte grâce au cinéma avec les films de Pathé Frères et de Gaumont ou la venue des troupes de théâtre françaises. C'est le moment de l'importation du style art-nouveau, de la mode des cafés littéraires, du prestige de la librairie Garnier et du grand flux des voyages en France. Le poète parnassien Olavo Bilac, par exemple, allait tous les ans à Paris et quand il rentrait au Brésil il en ressentait la nostalgie... L'œuvre de Brito Broca,

intitulée *A vida literária no Brasil - 1900*<sup>3</sup>, est un document essentiel à mesurer l'extension de cette influence. Selon lui « la mode était : ignorer le Brésil et délirer pour Paris ».

Mario Carelli, dans *Cultures Croisées. Histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de la découverte aux temps modernes*<sup>4</sup>, nous décrit longuement ce phénomène en montrant que Paris fut le modèle incontesté du progrès ainsi que la référence mythique des artistes. « S'y rendre – dit-il – devint une nécessité pour tout intellectuel digne de ce nom, comme d'ailleurs pour beaucoup d'autres étrangers »<sup>5</sup>.

Dans ce contexte, la ville de Rio de Janeiro se transformait à l'exemple de Paris. Le préfet Pereira Passos voulait être un nouveau Haussmann. Plusieurs livres témoignent de l'enthousiasme pour la capitale de la France. On peut citer *365 Dias de Boulevard (365 Jours de Boulevard)* de Theo Filho, *Corpo e Alma de Paris (Corps et âme de Paris)*<sup>6</sup> de Tomás Lopes, *Paris Luz, Paris Trevas (Paris des Lumières, Paris des Ténèbres)* de José Augusto Correia, et *Paris* de Nestor Vitor<sup>7</sup>.

La grande inspiration était celle de Heredia, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme et Banville. Le culte de la perfection parnassienne dominait les écrivains. Les yeux tournés vers l'Europe empêchaient une vision plus lucide du pays.

## 2.

Le mouvement de 1922 indique un changement complet d'orientation littéraire. D'une façon générale, dans les années 1920, la relation des Brésiliens avec la France change profondément. Malgré tout, un des aspects le plus intéressant de ce mouvement intellectuel dont l'objectif était de rencontrer le vrai visage du Brésil est le fait que les influences étrangères, notamment la française, n'ont pas été rejetées ni supprimées. Même si nous pouvons affirmer que l'époque où ces influx ont été les plus forts ce sont certainement la fin du XIX<sup>e</sup> et le début

du XX<sup>e</sup> siècle, rien ne nous autorise à dire qu'aux années 1920 ces traces soient disparues.

Nous savons tous que l'émergence d'une littérature nationale et que l'échange radical de tradition littéraire favorisent la pénétration d'influences. Mário de Andrade explique ce phénomène en écrivant dans la revue *Klaxon* en réponse aux critiques reçues :

Il y a des gens qui disent que nous copions Papini, Marinetti, Cocteau. Entre 'copier' et 'suivre' il y a une grande différence. Monsieur Ronald de Carvalho a attiré notre attention sur le fait qu'Álvaro Moreyra, Manuel Bandeira et Ribeiro Couto ont été élevés dans l'école française. Or, *Klaxon* va plus loin. La revue n'étudie pas seulement dans l'école d'un Cocteau français et d'un Papini italien mais aussi dans le manuel scolaire d'un Huidobro espagnol, d'un Sandburg américain, d'un Leigh anglais...

Par la pluralité d'influences mentionnées, Mário de Andrade voulait accentuer l'esprit de modernité de la littérature brésilienne selon la voie indiquée par un 1922 qui se voulait universel.

## 3.

C'est cet esprit d'universalité qui permettra une rénovation dans un sens général : en Europe, la réunion des artistes d'avant-garde et, au Brésil, le groupe d'artistes représentants du modernisme réussissent à rompre avec la routine et à installer une nouvelle mentalité, la conscience du compromis de la littérature avec la civilisation technique et 'le culte des mots en liberté'. Le traducteur de Mallarmé pour l'italien, Marinetti, introduit dans l'avant-garde européenne des fondements de la poétique du poète français : la discontinuité intérieure, la crise du langage discursif, la nouvelle disposition des mots dans la feuille blanche. Guillaume Apollinaire, de son côté, en tant qu'intermédiaire entre 'la crise du vers' de Mallarmé et 'la crise du mot', de Marinetti, va influencer directement certains poètes brésiliens. Oswald de Andrade dira plus tard :

A Geometria nova  
na forma tipográfica do Poema  
Coup de Dés  
Calligrammes  
Futurismo<sup>8</sup>

Mais l'influence ne serait pas exclusivement dans le domaine littéraire, car Oswald de Andrade va exprimer la vive impression qu'il a gardé de sa visite à « Exposition du Salon d'Automne » à Paris en termes d'évolution esthétique. La notion « d'innocence constructive », de synthèse et d'équilibre introduites dans la peinture va toucher de près nos artistes. À part « les mots en liberté » (Mário de Andrade va soutenir le pouvoir de suggestion, le caractère symbolique, associatif, universel et musical des *mots en liberté*), Oswald voulait utiliser « la poésie d'impact » (contre la copie, il fallait introduire la synthèse, l'invention, la surprise). L'association d'idées et de mots, la notion de simultanéité, la solution de *l'humour*, la tonalité ironique volontairement prosaïque ce sont les idées d'avant-garde rapidement incorporées par les modernistes. Le contact avec ces nouveaux concepts a permis aux écrivains brésiliens la découverte de leurs propres talents et des chemins qu'il fallait suivre pour exprimer ce qui leur étaient particulier. Dans ce sens, le peintre Tarsila do Amaral écrit à sa mère en expliquant combien Paris faisait du bien aux Brésiliens :

Je me sens chaque fois plus brésilienne : je veux être le peintre de mon pays [...] Ne pensez pas que cette tendance en art est mal vue ici. Au contraire. Ce qu'on veut ici c'est que chaque artiste apporte la contribution de son propre pays. Ainsi s'expliquent le succès des ballets russes, des gravures japonaises et de la musique nègre. Paris en a assez de l'art parisien<sup>9</sup>.

Mário de Andrade, à son tour, considérait les amis qui étaient à Paris comme des ingénus « épatés » par la richesse artistique dans laquelle ils vivaient, divisés entre la joie d'une 'belle époque' et le pessimisme décadent de la fin du siècle qui existait encore. C'est-à-dire, pour lui, ils hésitaient entre les forces négatives du passé et les tendances ordenatrices de l'avenir. Néanmoins,

Mário, qui n'est jamais allé en Europe, était au courant de tout ce qui se passait dans l'avant-garde européenne par des livres qui arrivaient. Le nombre de volumes et des revues en français dans sa bibliothèque le prouve et plusieurs travaux témoignent aujourd'hui cette variété. Il suffit de voir les thèses de Nites Terezinha Feres (*Leituras em francês de Mário de Andrade*, 1960) et de Maria Helena Grembecki (*Mário de Andrade et L'Esprit nouveau*, 1969) pour connaître l'intérêt de l'auteur envers les idées répandues en France.

L'importance de retrouver dans sa bibliothèque personnelle une revue comme *L'Esprit Nouveau*, créée en 1920 pour assurer la continuité des idées de Le Corbusier et d'Amédée Ozenfant et condensées dans le manifeste intitulé « Après le Cubisme », doit être valorisée, car elle diffusait les idées de son temps et est devenue un extraordinaire véhicule de médiation de l'influence française dans plusieurs pays et au Brésil. C'est dans cette publication que Mário a connu les articles de Paul Dermée (« Découverte du lyrisme »), de Jean Epstein (« Le phénomène littéraire ») et de Vicente Huidobro (« La création pure ») tous cités dans la préface de son livre *Prefácio Interessantíssimo* et dans la préface de *Escrava que não é Isaura*, écrits entre 1921 et 1924, et qui gardent l'essentiel de la poétique de Mário de Andrade.

#### 4.

Dans les rapports entre les littératures française et brésilienne il y a une figure qui s'impose, celle de Blaise Cendrars. À tel point que les modernistes aimaient à plaisanter sur les affinités du nom d'artiste du globe-trotter : « Blaise, Braise, Brésil : Brésil cendré »<sup>10</sup>. En effet, Cendrars a séjourné trois fois au Brésil durant les années 1920 et reconnaît là sa seconde patrie. Pour lui le Brésil était « La Terre Promise », « Le Paradis terrestre », territoire nouveau dont il aime faire la (re)découverte : « Le Brésil aux Brésiliens ! » Il comptait porter historiquement une part de responsabilité dans cette conquête et il est possible de dire que



son œuvre a fécondé celle des poètes modernistes, Oswald de Andrade en particulier.

Oswald de Andrade lui a dédié son livre *Poesia Pau-Brasil*<sup>11</sup>, publié à Paris par la maison d'édition Au Sans Pareil, dirigé par le poète français, en 1924. Et Cendrars va dédier son *Le Formose* à ses amis brésiliens. Mais l'échange entre eux n'est pas exclusivement des gentillesse mais aussi des échanges poétiques. C'est chez Cendrars que les modernistes brésiliens trouveront des exemples des longues énumérations, d'associations d'images et de l'usage dans les poèmes d'éléments caractéristiques du monde moderne : l'avion, le train, l'automobile. La technique de l'élaboration des poèmes brefs, genre 'haïku' a sa source dans la poésie de Cendrars de la même façon que le paysage brésilien lui suggère plusieurs images. L'auteur de *Feuilles de Route* joue un rôle important comme diffuseur du Brésil en France, et de sa littérature qui avait déjà des caractéristiques bien définies.

La critique d'aujourd'hui reconnaît que Cendrars ne sut pas mesurer l'importance du mouvement artistique dont il était témoin. Pour lui :

[...] tel qu'il s'exerçait, ce modernisme n'était pas autre chose qu'une vaste équivoque. Qu'en restera-t-il dans deux ou trois décades ? Rien, sinon de la curiosité, quelques romans quasi illisibles, une pincée de plaquettes rares et rarissimes<sup>12</sup>.

Blaise Cendrars s'est bien trompé.

Le mouvement moderniste a été dans ce sens décisif. Avec son double caractère – de destruction et de construction – il a établi l'esprit de liberté et de recherche jusqu'alors inexistant au Brésil. Ces deux sources d'inspiration – l'avant-garde française et le pays lui-même – ont permis aux modernistes d'assimiler les suggestions reçues, les adapter à ses exigences particulières et les réélaborer de manière créative.

La plus importante caractéristique du modernisme est celle d'avoir adoptée une orientation « anthropophagique » qui

sélectionne tout ce dont une littérature a besoin pour se rénover, l'assimile et transforme en élaboration personnelle et originale. La théorie des emprunts, celle qui fonde et explique la création littéraire, trouve dans le modernisme brésilien et dans son rapport avec les avant-garde européennes de beaux exemples de transformation originale.

## 5.

Les années suivantes à 1922 ont prouvé que les nouvelles orientations esthétiques avaient été incorporées dans l'œuvre des écrivains de tout le pays. La diffusion des idées modernistes a été faite par des revues et par des suppléments culturels de grands journaux. À l'état de Minas Gerais, en 1925, apparaît *A Revista*, publication qui a dominé le panorama littéraire en même temps que *Leite Crioulo* et *Verde*. À Rio de Janeiro, la revue *A Festa* a adopté une orientation symboliste proche des nouvelles propositions. À l'état du Rio Grande do Sul, *A Madrugada* (1926) a montré le jumelage existant entre les écrivains du nord et du sud du Brésil.

Cependant c'est à partir de São Paulo que la redécouverte du Brésil s'est concrétisée à travers le dialogue entre la littérature française et le modernisme brésilien. Dans la *Revista de Antropofagia*, fondée en 1928, nous reconnaissons la diversité des voix qui font écho de nord au sud dans un pays aux dimensions continentales. Cette variété dont le modernisme est responsable s'est répandue partout et après le bouleversement de la *Semaine* les écrivains brésiliens ne pouvaient plus retourner en arrière. Il fallait désormais explorer toutes les possibilités créatrices, tout goûter pour arriver au propre. Tel que l'exprime Oswald de Andrade :

Qu'est-ce que l'anthropophagie ? Le fait de dévorer l'ennemi vaincu pour que ses vertus passent en nous. Une communion. Nous absorbons le 'Tabou' pour le transformer en 'Totem' : l'ennemi sacré qu'il faut transformer en ami.

Par un effet d'osmose et d'influence réciproque, le modernisme brésilien va bien profiter des échanges qui se produisent à partir de là, en exprimant une sorte d'affinité élective entre les deux pays qui existe encore aujourd'hui. Cela explique largement pourquoi il y a de l'intérêt à développer des études dans le domaine des rapports littéraires entre France et Brésil d'un point de vue historique et comparé, en apportant autant à l'infinie recherche sur l'identité qu'à une histoire culturelle de deux pays.

## Notes

<sup>1</sup> Je renvoie au livre de Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1976, qui réunit les documents décisifs à la connaissance de -ismes (plus de 40) qui ont surgit sous l'égide de l'avant-garde.

<sup>2</sup> Musset, Alfred de, In *Poésies Nouvelles*. Paris, Gallimard, 1951, p. 316.

<sup>3</sup> Broca, Brito, Op. cit. 2e édition Rio de Janeiro, José Olympio, 1960, p. 95.

<sup>4</sup> Carelli, Mario, Op. cit. Paris, Nathan, Essais & Recherches, 1993.

<sup>5</sup> Op. Cit. p. 150.

<sup>6</sup> Lopes, Tomas, Op. cit. Rio de Janeiro, 1909.

<sup>7</sup> Vitor, Nestor, Op. cit. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1913, 2<sup>a</sup> ed.

<sup>8</sup> Apud Campos, Haroldo de, « Préfacio » In Andrade, Oswald de, *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1964, p. 41.

<sup>9</sup> Amaral, Aracy, « Correspondência de Mário para Tarsila do Amaral ». *Estado de São Paulo*, São Paulo, 3. 8. 1968.

<sup>10</sup> Voir Mario Carelli, Op. cit., p. 174.

<sup>11</sup> Andrade, Oswald de, Op. cit. Paris, Sans Pareil, 1924.

<sup>12</sup> Cité par Mario Carelli, Op. cit., p. 176/7.

## **Recodification postmoderne du théâtre français par 'Periférico de Objetos' : Jarry, Artaud, Koltès et le théâtre argentin actuel en marges**

*Alfonso de Toro*

### **Introduction**

Les relations culturelles entre la France et l'Amérique latine sont très vieilles, très larges et variées et ce à des degrés d'intensité très divers.

Le roman, la poésie et surtout le théâtre, celui de la modernité et du postmodernisme, constituent une partie de ces relations transculturelles et transtextuelles.

Dans ma contribution, il ne s'agit pas d'apporter une preuve empirique quant aux dates des représentations, aux pièces jouées et aux acteurs qui ont fait l'objet d'un choix du groupe *Periférico de Objeto* (PO) en accueillant les œuvres de Jarry, Artaud et Koltès sur scène. Mon travail montrera plutôt comment certains concepts esthétiques centraux de la modernité et du postmodernisme français réapparaissent sous une forme recodifiée dans les œuvres du groupe PO. En effet, PO reprend des formes de théâtre qu'on croyait déjà dépassées alors qu'elles n'avaient absolument perdu de leur actualité : elles sont plus actuelles que jamais. Ces formes ont influencé sur une longue durée les événements du théâtre. Mais en même temps naissent de nouvelles conceptions du théâtre, du corps et de la représentation qui perlaborent ces formes déjà historiques.

Plusieurs éléments du groupe PO mènent à de nouvelles stratégies et esthétiques qui sont accueillies et recodifiées, par exemple la conception du théâtre de Guignol, le théâtre de marionnettes comme moyen de déconstruction (ici le groupe PO



procède d'une façon similaire à Cervantès dans les romans de chevalerie), la conception de théâtralité liée aux catégories du corps et de la transmédialité ainsi qu'une présentation hyperréelle de ce qui est *présenté* (et non représenté, comme nous le verrons plus tard). Il s'y ajoute encore la fonction sociopolitique du théâtre et ses effets possibles par rapport au public ainsi que l'impossibilité de 'situalisation' ou 'contextualisation' (éthiquement, politiquement, etc.) du message ou plutôt ce qui est présenté et ce qui est caractérisé par une large intertextualité.

Les recodifications fondamentales qui mènent aux nouvelles formes ont lieu lors du travail de l' 'incarnation' ('*Verkörperung*') en tant qu'unité autonome de signification dans le sens de Artaud (autrement dit, le corps comme son propre médium, mais antimimétique et anti-représentationnel) et de la 'désincarnation' ('*Entkörperung*' ou 'corps-machine-sans-organes') ou pseudo-prothèse, comme machine-cyborg ou en tant que « corps sans organes » (Deleuze 1972/1973 ; 1980). Ces recodifications prennent tout leur sens lorsque l'*esthétique de représentation* (il s'agit de la représentation mimétique d'un sujet) passe à une *esthétique de présentation* (il s'agit de la représentation antimimétique d'un sujet). De plus, le développement d'une micro-politique de la vie quotidienne (Deleuze/Pavlovsky), ainsi que la transformation d'une pratique intertextuelle de type moderniste en une activité transtextuelle postmoderniste, font partie de ces processus de recodification. Le passage de l'énonciation au silence, à l'enchaînement de mouvements fragmentaires et incoordonnés représente notamment une autre recodification très importante.

Après une courte description de quelques aspects principaux du théâtre de Jarry, des conceptions de Artaud et du théâtre moderne de Ionesco ou postmoderne de Koltès, dont il faut se rappeler parce qu'ils sont constitutifs pour le groupe PO en tant que base transtextuelle et transculturelle ainsi qu'en tant que base de réflexion, ma contribution s'occupera de la poétique et de la pratique théâtrale du groupe PO.

## 1. L'avant-garde du théâtre français et le théâtre postmoderne de Koltès

### 1.1 Jarry et le théâtre antimimétique - les marionnettes : un nouveau concept de théâtralité

En 1896, avec la première représentation de *Ubu Roi*, une pièce issue du théâtre de marionnettes, Alfred Jarry (8/9/1873-1/11/1907) a provoqué un changement de paradigmes qui causa un scandale résultant principalement du caractère antimimétique de la pièce, mais aussi de la langue employée contre la logique du sens et contenant des mots obscènes. Avec *Ubu Roi*, Jarry transgresse toutes les règles du théâtre mimétique réaliste ou psychologisant qui étaient encore en vigueur à cette époque-là. Dans notre contexte, il est d'importance de rappeler le fait que *Ubu Roi* doit son origine à une plaisanterie d'élèves et aux transformations qui remontent aux *Polonais* et aux *Cornes du Père Hébert*. À l'origine, la pièce a été écrite en 1888. Jarry en avait fait une satire mordante et comédie grotesque. Puis, il l'a rédigée pour le théâtre de marionnettes et l'a ensuite transformée en une pièce de théâtre. *Ubu Roi*, telle que nous la connaissons, en est le résultat final.

Je voudrais aussi souligner la stratégie du 'grotesque' qui est un moyen permettant de démasquer les mécanismes du comportement des êtres humains dans les domaines de l'érotomanie, du pouvoir, du désir, de la terreur, de la cruauté, de l'amour, de la haine et de la torture ainsi que de l'impossible 'situalisation' (contextualisation) ou 'désitualisation' (décontextualisation) de l'action, de la désindividualisation des personnages et de leur transformation en masques fantasmagoriques. Dans cette pièce, il s'agit d'un côté de montrer l'abus du pouvoir, la mauvaise gestion, l'enrichissement de soi-même, la corruption et le régime de terreur, mais de l'autre côté, il s'agit surtout d'une pièce *sur* le théâtre et sur de nouveaux concepts de théâtralité, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un 'metathéâtre'. Parmi les autres caractéristiques qui découlent de ce changement

de paradigme, il faut aussi mentionner l'acausalité et l'alogicité de la diégèse et de la langue, ce qui résulte de l'esthétique antimimétique et ce qui mène à un concept antimimétique du théâtre auquel est attachée l'avant-garde européenne du théâtre.

*Ubu Roi* rejette une série de règles qui jusque-là étaient normativement intangibles :

1. Le 'vraisemblable' et le 'nécessaire', non pas seulement à cause de l'acausalité mais aussi à cause de l'impossibilité de jouer quelques scènes. Il y manque une logique d'action, d'espace et de temps ; ces composants théâtraux traditionnels restent indéfinis.

2. La 'bienséance' rhétorique manque ; celle-ci comporte une série de néologismes, d'orthographe fautive et de mots inventés ; de plus, il s'agit d'une langue violente et grossière.

3. La 'bienséance' dans l'action manque en se faisant brutale et contre toute logique.

4. Les séquences d'action (péripiéties) manquent de cohésion détruisant ainsi la 'bienséance' dans la logique de l'action.

5. Les personnages ne sont plus des structures anthropomorphes, c'est-à-dire qu'ils n'ont plus de psychologie et qu'ils ont des traces de marionnettes.

6. La pièce n'est pas téléologique, elle n'est pas non plus construite d'une manière finaliste et se dérobe à tout message et à toute morale.

7. Les personnages n'éprouvent aucune émotion et ne sont pas liés entre eux. Ainsi, il n'existe aucune relation entre le Père Ubu et la Mère Ubu.

*Ubu Roi* se présente comme une déconstruction grandiose de toutes les conventions théâtrales qui étaient en vigueur jusque-là. Par conséquent, la pièce a comme référence intertextuelle l'ensemble du théâtre occidental, en particulier les « drames de rois » de Shakespeare, tel que *Macbeth*. La structure dramatique des personnages de *Macbeth* et de *Lady Macbeth* constitue nettement les modèles pour le Père et la Mère Ubu. La pièce anticipe sans doute les œuvres de Ionesco et de Beckett, telles

que *Les Chaises* ou *La Cantatrice chauve* de Ionesco ou *Fin de partie* et *En attendant Godot* de Beckett.

*Ubu Roi* dépasse largement le théâtre de Guignol et la simple satire. Ubu est une puissance subversive ; il représente l'« anarchiste parfait avec ceci qui empêche que nous ne devenions jamais l'anarchiste parfait, que c'est un homme, d'où couardise, saleté laideur, etc. », selon Jarry. Ce qui est essentiel dans ce contexte, c'est le traitement des soi-disant références, leur dissimulation et leur généralisation, à tel point que le message et ce qui est représenté restent désitués. Jarry ne mentionne pas explicitement d'importantes références historiques de l'époque qui jouaient un grand rôle : par exemple, les projets de putsch de Georges Boulanger en 1889. Cette référence se montre implicitement dans l'épisode du putsch dirigé contre le roi par Ubu et sa femme. Pour mener la pièce hors d'un simple réalisme et hors du style dominant de théâtre réaliste et de boulevard, Jarry doit désémantiser temps et espace : « Quant à l'action, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire « Nulle-Part », dit Jarry. Mais le public n'a pas suivi la tentative de Jarry de remplacer la réalité par la fiction, d'offrir un théâtre antimimétique. Justement, le mot « merdre » a provoqué un tumulte interrompant la pièce pendant 15 minutes. Pourquoi un tel désordre lors de la représentation ? Le mot « merdre » avait transgressé deux normes : d'une part, la règle de la 'bienséance' selon laquelle il était interdit d'utiliser une langue argotique, d'autre part, une norme linguistique, Jarry ayant introduit un néologisme, ce qui n'était pas permis. De plus, il avait rejeté les règles de la langue écrite (« Le bon usage »). Cette forme de rupture a lieu dans le recours aux formes archaïques ou aux formes phonétiques, par exemple : « vous estes » au lieu de « vous êtes » ou « assom'je » à la place de « je vous assomme ». En outre, il y a des mélanges de styles et de langues : le Monarque parle comme le valet, et inversement (cf. acte III, scène 4), le tsar se sert du *style noble* et utilise des termes que l'on connaît du XVII<sup>e</sup> siècle, tels que « infâme, aventurier, affreux, menteur ». En outre, Ubu parle de lui-même

à la troisième personne (IV, 6), tout comme les personnages de Racine dans les grandes tragédies. Le roi Vanceslas adresse la parole à Ubu à la deuxième personne du singulier ou du pluriel (I, 6 ; II, 2). Des titres comme « Sir » ou « Seigneur » sont déplacés et accompagnés d'expressions, comme, par exemple, « garçon de ma merdre ». La pièce comporte aussi de nombreuses défigurations de la langue : « oneilles » au lieu de « oreilles » ou d'associations comme « palotin » (dérivé de paladin, palatin, salopin) pour désigner les mouvements robotiques des soldats. Il n'est donc pas surprenant que le public, les critiques et aussi les gens de théâtre aient quitté fâchés la salle de théâtre. En revanche, Mallarmé défendit la pièce selon son exigence exposée en 1862 dans *Hérésies artistiques* où il avait averti les poètes de ne pas se faire « comprendre par les masses ». À partir de là, l'hermétisme artistique était devenu un credo esthétique. William Butler Yeats fit un éloge de l'innovation que supposait *Ubu Roi*. Un certain Henry Bauër écrivit une critique positive dans l'*Echo de Paris* et fit correspondre la pièce à l'humeur de l'époque : « Cette énorme figure [...] souffle le vent de la destruction, l'inspiration de la jeunesse contemporaine qui abat les traditionnels respects et les séculaires préjugés. Et le type restera ». Pour le public de l'époque – et peut-être même pourrais-je même me permettre de dire pour celui d'aujourd'hui – il y avait deux problèmes : d'un côté, une difficulté avec la théorie du genre et de l'autre, un problème avec la théorie de la réception dont j'expose ici l'indignation morale qui s'en est suivie. Le premier problème consistait en le fait qu'il ne se trouvait aucune action intentionnellement téléologique dans la pièce, comme déjà indiqué. Il y manquait le message concret, les dénonciations des cruautés ; il n'y a pas de jugement, pas de châtement des vilains puisqu'ils s'échappent tous à la fin. Tout cela offensait le sens de la justice de la bourgeoisie. Ce qui n'est plus donné, c'est la possibilité d'identification ; celle-ci est refusée à cause d'une construction alogique voulue de la pièce par rapport à la réalité. Cette construction invite à un jeu de fiction. Le second problème a son origine dans l'impossibilité de classer la pièce. Le terme

« Ubu » n'indique pas un nom historique, en revanche, le terme « Roi » permet de supposer qu'il s'agit d'un personnage historique, mais inconnu. Cela justifie-il de tirer la conclusion suivante, à savoir qu'il faut parler de la tragédie du meurtre d'un roi ? L'élément comique ne contribue pas à apaiser l'impertinence ou la *déraison*, comme le faisait Molière dans ses pièces. On n'y retrouve pas non plus l'apaisement sémantique comme chez les tragédies de Racine dans lesquelles cet apaisement réfrène la passion à cause de l'absence de la *diánoia*. Les actions d'Ubu restent dans un vide absolu, elles représentent un zéro épistémologique, ce qui explique le scandale. Autrement dit, la pièce ne permet pas de tisser un réseau de références avec une base de données théâtrales voire artistiques communes à tous et cela malgré l'évidente intertextualité due à l'influence de Shakespeare et d'autres auteurs canonisés – intertextualité bien connue d'un public cultivé. Tout cela montre que Jarry recourt d'une part aux modèles culturels et dramatiques bien connus et offre des points de départ qui ne sont utilisés que comme citations, et que, d'autre part, il tourne ces modèles en dérision. Cela crée un appréciable effet de distanciation (*Verfremdung*) déjà décrit par les formalistes russes dans le cadre de la soi-disant « Évolution littéraire ».

Le scénario d'*Ubu Roi* montre, à travers les citations, ce qui est vieux ou obsolète et par conséquent, ce qui est à surmonter. De plus, ce qui est représenté est démasqué comme vide de sens par des procédés de distanciation tels que la satire, la parodie, le travestissement ou l'exagération. L'arbitraire, l'illogique et l'antimimétisme remplacent le mimétisme. Le grotesque ne connaît pas d'ontologie, il n'est pas attribué au christianisme, il ne veut pas démontrer une nouvelle dimension de l'être humain, comme chez Hugo. Le grotesque représente une atroce grimace d'une monstrueuse marionnette défigurée. *Ubu Roi* peut être désignée comme la première pièce qui représente un impitoyable vide métaphysique, ce qui était déjà annoncé chez Flaubert à travers son emploi de la 'négativité ironique'. Mais ici, dans *Ubu Roi*, il ne reste rien de la négativité si ce n'est le vide absolu.



Un autre moyen de l'effet de distanciation est la répétition permanente (l'itération) de l'ensemble en énonciations identiques ou presque identiques qui ne sont que des formules. Cette répétition mène directement à une dissipation des constitutions traditionnelles du sens et ne dirige plus le regard sur la langue mais sur la scène, sur l'acte de représentation, sur le geste et sur le corps. Jarry rejette la théorie du grotesque de Hugo ; il suit plutôt la conception du grotesque de Baudelaire telle qu'on la connaît dans *Les Fleurs du mal*. L'auteur met en marche un dépeçage du théâtre traditionnel, ce qui est encore plus visible dans son concept d'antipersonnage : les personnages ne possèdent pas un 'Moi' stable, ils ne représentent plus des êtres intentionnels ou plutôt anthropomorphes mais sont une fragmentation de tout cela. Jarry avait bien conscience de tout ce qu'il voulait réaliser esthétiquement, socialement dans l'histoire du drame qu'a pour base *Ubu Roi*. Son intention était un changement de paradigmes : ne plus s'inscrire dans le cadre de n'importe quelle tradition de théâtre néo-aristotélicien, mais s'inscrire définitivement en dehors de celle-ci. Avec *Ubu Roi*, l'auteur crée le théâtre moderne ainsi qu'une esthétique moderne ; il fonde l'autonomie de l'art, ce qui était déjà devenu un credo dans la poésie lyrique de Mallarmé. Le devoir de l'art n'est pas de s'adapter ou de se soumettre au goût du public. Au contraire, l'art doit être expérimental et en l'étant, l'art provoque sa propre progression et constitue sa légitimation comme facteur social. Winfried Engler (1971, 54-55) résume très bien ce théâtre à l'aide des symboles représentatifs que sont le masque et les personnages.

Pour l'action des personnages, il n'y a aucune motivation politique lourde de conséquences comme on en trouve dans *Macbeth* ou *Hamlet*. Ce ne sont que les instincts bas comme la satisfaction de la goinfrerie et celle de l'avidité qui jouent un rôle. Le personnage est libéré du poids de la tradition sémantique ainsi que celui des tabous traditionnels. Et bien qu'il s'agisse de trahison, de meurtre, de tromperie, les actions restent immotivées. C'est pourquoi Paul Léautaud (sous le pseudonyme de Boissard) désigne *Ubu Roi* comme un symbole de la « bêtise bourgeoise

universelle dans toutes ses manifestations odieuses et grotesques, cruelles et poltronnes et contre laquelle rien ne prévaut que le rire et le mépris » (1921 ; 1922). Bien qu'*Ubu Roi* ne soit pas une pièce politique et n'appartienne pas au soi-disant théâtre engagé, elle est quand même fort politique et socialement engagée en ce qui concerne la vive critique de l'idéologie et la critique directe des systèmes de pouvoir, par exemple celle de l'exploitation du peuple et de l'état à l'acte II, scènes 6 et 7, où il y a des impôts et des cadeaux d'impôts qui ne remplissent les poches que de très peu de gens. Mais le spectateur y comprend également que l'accumulation de pouvoir et d'argent ne dépend également que de peu de gens. Dans *Ubu Roi*, on comprend à quel point le pouvoir politique est dégradé au rang de libre-service (acte III, scènes 2 à 4) et à quel point les affaires d'état sont soumises à une avidité individuelle. Jarry n'est donc pas intéressé par la critique ni d'un système social concret ni d'un moment historique concret, mais il est bien soucieux de décrire les mécanismes de pouvoir, de cupidité et de désir tels qu'ils sont. Cela fait d'*Ubu Roi* non seulement un produit de la modernité mais cela évoque aussi les traits précis du théâtre postmoderne d'un Koltès en France ou d'un Pavlovsky et du groupe PO en Argentine.

Autrement dit, bien que *Ubu Roi* soit un drame non-politique et non-moralisateur au sens traditionnel, la pièce pointe quand même du doigt avec une clarté rigoureuse les structures fondamentales de la politique, de la corruption, du capital, du pouvoir et comment celui-ci est utilisé. Pourtant, il ne faut pas comprendre cette pièce comme une parabole comportant un message secret qui est à décoder ; non, le drame présente plutôt un concept de théâtralité d'un théâtre objectal et concret comme chez Beckett et Ionesco.

## 1.2 Concepts théâtraux et transmédiaux d'Artaud : le théâtre comme matériel - appareil - machine

Dans *Le Théâtre et son double*, écrit en 1931 et publié en 1938, Antonin Artaud a développé toute une théorie sur Jarry. Nous voulons déjà anticiper sur deux points frappants, à savoir sur l'existence d'un réseau de relations intertextuelles ainsi que sur des points communs avec la théorie et la mise en pratique du drame de PO.

Au centre de ce texte, il y a la conviction que la société occidentale – par un empirisme brutal et par une rationalité dogmatique – a instauré un système théâtral qui n'aurait rien à voir avec ce qui est essentiel au théâtre, c'est-à-dire avec un concept de 'théâtralité' qui n'est appliqué au théâtre qu'en tant qu'appareil et que matière des arts plastiques dans laquelle tout ce qui jusqu'ici avait été refoulé et délaissé prend une place centrale, comme le corps, le mouvement, la musique et le geste, par exemple.

*Le Théâtre et son double* comporte non seulement des éléments surréalistes du travail d'Artaud avec Roger Vitrac (entre 1926 et 1930) mais aussi des aspects du théâtre politique (dans le sens de Piscator), résultats du séjour d'Artaud à Berlin (en 1930), mais aussi du théâtre Agitprop de Meyerhold. De plus, le contact d'Artaud avec le théâtre balinais lors d'une représentation du 1<sup>er</sup> octobre 1931 et son voyage au Mexique en 1936 ont laissé de profondes traces dans sa notion du « théâtre de la cruauté », notion qui fait l'objet même du titre de son essai. Ce concept de Artaud introduit et établit définitivement non seulement le théâtre moderne mais aussi la base de ce que font aujourd'hui, par exemple, le PO ou Bob Wilson – surtout en ce qui concerne le travail avec le corps. Il attaque la réduction du théâtre à une simple transmission mimétique de type linguistique et à d'autres domaines qui à l'origine n'étaient pas ceux du théâtre. C'est la raison pour laquelle Artaud refuse catégoriquement – comme l'avait fait Jarry à Paris au tournant du siècle et Valle Inclán à Madrid dans les années 20 – un théâtre psychologisant, mimétique

et réaliste où la langue, en tant que symbole de la rationalité occidentale, dominerait tout. Artaud refuse un théâtre qui serait exclusivement dominé par une langue littéraire et qui serait réduit à une simple reproduction de la langue et à un divertissement sans fonction essentielle où le public n'a plus qu'une fonction passive, celle de voyeur.

Le voyage au Mexique et le contact qu'eut Artaud avec un groupe de théâtre balinais à Paris, déjà mentionné au-dessus, ont renforcé en lui l'envie de réviser le théâtre occidental pour faire renaître un théâtre anti-mimétique « de la vie », un « espace d'action » théâtral qui n'aurait de sens et ne créerait de sens que par rapport à lui-même. Dans la poétique d'Artaud, l'espace du théâtre devient un « acteur ». Tous les éléments du théâtre se transforment en un acteur. Le résultat en est un *théâtre total*. Ces éléments soulignés par Artaud dans le théâtre balinais deviennent des composants fixes de son *théâtre de la cruauté* qui a d'importantes répercussions sur le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, Artaud fait prendre conscience que tout est construction et met en exergue la précision mathématique des mouvements et des gestes, le corps comme matière, l'utilisation de tout l'espace théâtral, le théâtre comme matérialité du corps et du rythme, le théâtre comme machine productrice d'une nature double, le théâtre comme réalité se passant de mimétisme et de langue, bref, un théâtre dans lequel sont recueillies par le corps toutes les émotions et dans lequel ces émotions sont traduites en mouvements. Il s'agit donc d'une construction dans l'espace ou bien de ce qu'Artaud appelle « architecture spirituelle, faite de gestes et de mimiques » semblable à un orchestre instrumental lui servant de tissu référentiel. (Artaud 1964, 84, 90, 102). C'est à partir de là que Artaud confronte le théâtre mimétique, représentant, référentiel, réaliste, psychologisant et discursif au *théâtre de la cruauté* qui s'efforce de découvrir les relations profondes entre les phénomènes scéniques et qui veut servir d'intermédiaire en inventant sa propre langue – langue d'images et langue scénique – ainsi qu'une 'gestuelle linguistique' (Artaud 1964, 84, 88). Artaud remplace les actions psychologisantes,

réalistes et moralisantes par des actions magiques, mythiques et intuitives, mais systématiquement organisé sur la scène. Artaud accorde un effet magique au théâtre qui peut obtenir un effet cathartique, non pas par une stratégie d'identification telle que l'on trouve chez Aristote, non plus par un procès de distanciation comme chez Brecht, mais par le pouvoir du geste et par la représentation impitoyable de profondes structures de pulsion. C'est pourquoi Blüher (1991, 11ss) parle d'un théâtre porteur de « structures mythiques et d'une psychologie des profondeurs » (*« tiefen-psychologischen Mythentheater »*), c'est-à-dire d'un théâtre qui retourne aux racines de l'existence humaine et à l'origine rituelle du théâtre. Le théâtre a le devoir de se présenter comme un code secret, comme une énigme. Avec tout cela, Artaud veut rendre au théâtre le rituel qui lui appartenait à l'Antiquité : une position bien ancrée dans la vie.

Le corps de l'acteur devient une icône, il reçoit un statut et un savoir qui lui sont propres et transpose des niveaux inconscients de la psyché dans la langue non-verbale qui s'exprime à travers des gestes, la mimique et l'acoustique. Artaud parle de « ces signes spirituels en un sens précis, qui ne nous frappent plus qu'intuitivement, mais avec assez de violence pour rendre inutile toute traduction dans un langage logique et discursif ». Sur la base de ces nouveaux concepts théâtraux, Artaud dépasse et élargit substantiellement le sens traditionnel (et donc par là-même limité) du mot 'théâtre', mot en relation très étroite avec le terme 'langue' au sens d'une sémiotique culturelle qui ne se constituera que beaucoup plus tard. Il élargit le concept de 'langue' aux systèmes de signes non-verbaux et autres. C'est-à-dire que l'espace théâtral est le signe de l'autonomie théâtrale, non plus au sens d'un théâtre de représentation mimétique, donc d'un théâtre de type discursif, mais tout au contraire au sens d'une langue de théâtre véritable, d'une langue scénique « extérieur à toute langue parlée » (91). Il souligne que la théâtralité précède le mot dans la création théâtrale, que la théâtralité se situe au-delà du mot. En effet, Artaud parle d'une « impulsion psychique secrète [...] » et d'« [...] un état d'avant le langage [...] » (91,

94). Pour Artaud, le théâtre consiste en matérialité presque plastique, il consiste en un réseau de « gestes, bruits, couleurs, plastiques » (108). C'est pour cela qu'il considère le domaine du théâtre à la fois de manière « plastique et physique » (109). Le théâtre est le lieu où s'expriment les émotions et les intentions de façon gestuelle et multimédiale. Les émotions les plus subtiles prennent forme grâce au corps et grâce à sa mise en scène mathématique. Ce ne sont pas la sémantique ou les émotions qui déterminent les mouvements, la chorégraphie, le rythme et la segmentation sur la scène, mais ce sont les moyens transmédiaux dont le corps a la fonction principale (Artaud 1964, 95-96). Tout est soumis à la conception scénique : les idées, les sujets, les théories et les intentions ne sont que le matériel pour la mise en scène (Artaud 1964, 96). Pour Artaud, le corps de l'acteur, la scène, le matériel lui-même étaient ce qu'était la couleur pour le peintre. L'acte de la pièce de théâtre devait naître de soi-même et se rapporter à soi-même. Le 'double' du théâtre, selon le concept d'Artaud, se réfère à l'auto-référentialité, à l'auto-production de soi-même, au renvoi à soi-même : le mouvement d'une main qui est à la fois une main et un mouvement en 'temps réel' et sa représentation ou autrement dit sa 'présentation' (et non pas un temps de vidéo mimétique). *Le théâtre et son double* est la permanente production de soi-même et la représentation de ce qui est représenté et tout cela uniquement lors de la représentation sur la scène, autrement ce théâtre n'est rien d'autre. De cela résulte la 'dépersonnalisation'/'dépsychologisation' des personnages ainsi que la mathématisation des mouvements qui servent de catalyseurs, de condensateurs 'congelant' les émotions et qui donc potentialisent, élargissent et répandent ses effets et compressions. De ces concepts résultent l'inexprimable, l'indicible, l'irreprésentable, et enfin l'inquiétant. À cause du refoulement de la métaphore, de l'allégorie et de la sémantique d'une création hégémonique de sens, le sens est déplacé à l'infini (Artaud 1964, 89). Cela produit un « théâtre de la théâtralité » ou un théâtre « pur » selon les termes d'Artaud (Artaud 1964, 82), ou bien « objectal » en nos termes par rapport aux travaux



de PO. De cette « théâtralité pure », de l'autoréférence, naît ce qu'Artaud désigne comme le « théâtre de la cruauté », c'est-à-dire une 'spectacularité' capable de remuer les masses, un théâtre comme moyen d'analyse avec un effet cathartique au sens de « prise de conscience », un théâtre qui représente de manière authentique (c'est-à-dire de manière antimimétique) l'amour, la guerre, la folie, l'ambition et la fraude. Le théâtre de la cruauté veut étaler au grand jour les profondes couches d'actions érotomanes (Artaud 1964, 134). C'est justement de cette façon que le théâtre devient lui-même une réalité, une 'hyperréalité'. Ce concept, dont nous nous occuperons plus tard, est une description de ce qu'Artaud désigne comme *cruauté* ou « peste » : le but consiste à montrer un désordre physiquement et psychologiquement destructif et à provoquer un sentiment du *sinistre* qui résulte de ce désordre (dont on parlera plus en détail plus tard). 'Cruauté', 'peste' et 'hyperréalité' indiquent une réalité bouleversée et chaotique qui n'est à représenter que dans le cadre du théâtre. Le concept du théâtre chez Artaud comporte un effet de purification individuelle qui peut aider à assumer des expériences. Il ne faut pas comprendre le théâtre ici comme instance d'illustration mimétique de la réalité mais comme un lieu de la crise et du chaos, comme un dernier lieu désespéré de la représentation du vrai (Artaud 1964, 46). Artaud n'a cependant pas réussi à réaliser son concept de « théâtre intégral ». Il s'y est essayé avec le théâtre d'Alfred Jarry en 1928 et avec des mises en scène de *Cenci* d'après Stendhal et Shelley en 1935 – ce ne fut qu'un échec. Son projet du premier « théâtre de la cruauté » avec *La Conquête de Mexique* n'a jamais été réalisé. C'est pourquoi la possibilité de réaliser les visions d'un homme qui insistait à créer un théâtre pour soi et non pas un théâtre en tant que « moyen pour » était réservée à ses successeurs tels que Ionesco, Arrabal, Beckett, Genet, Audiberti, Tardieu, Schéhadé ou aux dramaturges tels que Barrault, Blin, Grotowski, Kantor, Brook mais aussi aux avant-gardistes de la peinture, de la danse, de la musique et du film, à Koltès, Bob Wilson, et particulièrement à Pavlovsky et au groupe PO.

### 1.3 Bernard-Marie Koltès

Dans toute son œuvre, commencée par *La fuite à cheval très loin de la ville* (1984) et allant de *Quai Ouest* (1985) à *Sallinger* (1995) en passant par *Dans la solitude des champs de coton* (1986), *La nuit juste avant les forêts* (1988), *Le retour au désert* (1988), *Combat de nègre et de chiens* (1983-89) et *Roberto Zucco. Suivi de Tabataba* (1990), Bernard-Marie Koltès (né à Metz en 1948, mort à Paris en 1989) a représenté un théâtre concret qui réfute le mimétisme bien qu'il s'agisse dans certains cas de la tentative de représenter une histoire (surtout dans *Roberto Zucco*).

Ce qui plus tard sera réalisé par le groupe PO avec les marionnettes, c'est ce à quoi Koltès s'essaye avec des acteurs, c'est-à-dire proposer un personnage comme matériel (voire comme matériau) de langage en créant des structures vides occupant ce que nous pouvons appeler 'position zéro de communication' à partir d'une approche non pragmatique du texte. Le 'désir' se révèle être un principe structural principal dans toutes ses œuvres. Du désir résultent d'autres dispositifs tels que le pouvoir, la violence, la sexualité. Il a un caractère essentiel, uniformisant et organisant. La langue qui n'est plus dramatique est marquée par sa sobriété, son économie, sa simplicité, sa symétrie et sa quotidienneté mais elle reste hermétique jusqu'à être dénuée de toute sémantique. Cette perte sémantique est encore renforcée par une perte pragmatique. Autrement dit, le discours des personnages se trouve en dehors de la *deixis* qui explique et qui oriente. Le discours se produit lui-même, il est auto-référentiel, il se suffit, il est atemporel et il ne s'inscrit pas dans l'espace. Le discours manque de sédimentation pragmatique. C'est la raison pour laquelle il présente un effet produisant de la distanciation, de l'irritation et de la surprise. Le spectateur ne sait jamais où il se trouve et de quoi il s'agit dans la pièce. Le théâtre de Koltès est un théâtre de 'nulle part', de 'personne' et du 'rien', atteignant les limites-mêmes de la communication.

Quand l'auteur fait jouer *La fuite à cheval très loin de la ville*, il ne veut pas représenter mais « fabriquer du langage ». Dans la pièce *Combat de nègre et de chiens*, Koltès ne décrit pas l'Afrique noire, ni ne parle du néocolonialisme ou de questions de race. La pièce n'a plus l'intention de transmettre un message, elle veut « parler simplement d'un lieu du monde » (1999, 11). Dans *Quai Ouest* et *Dans la solitude des champs de coton*, l'auteur évoque une situation de désir et de troc, mais tout ce qui est acheté et vendu – surtout ce qui est 'désiré' et par qui cela est 'désiré' – reste, dans la seconde pièce, un mystère complet.

D'une manière impitoyablement directe, Koltès présente *Roberto Zucco*, une pièce dont l'histoire relate une affaire de meurtre réelle qui eut lieu à Mestre et dans laquelle un certain Roberto Succo, après avoir froidement massacré son père et sa mère, marque les esprits dans toute l'Europe jusqu'à ce qu'on le saisisse et qu'il se suicide en prison. En comparaison avec Ionesco et Beckett, ce qui intéresse Koltès, ce n'est ni la biographie, ni l'étude d'une psychologie des profondeurs, ni l'explication, mais la représentation d'un personnage effrayé qui n'est pas loin d'un « héros mythique ». Il ne s'agit pas de représenter les causes de la violence, mais de dévoiler le mépris et l'intrépidité par rapport à la mort. Koltès ne représente pas, il établit, il démontre, il désigne concrètement les actions comme matériels (matériaux) de situation et non pas comme *diégèse*. En même temps, les textes de l'auteur produisent leur propre méta-langue de façon à ce que les personnages commencent à discuter la forme d'approche des personnages entre eux. Ces personnages ne disent pas seulement ce qu'ils veulent faire, mais parlent de ce qu'ils veulent faire et de la manière dont ils vont le faire. Ce théâtre peut être défini comme une forme de théâtre postmoderne et comme un théâtre de déconstruction. Koltès utilise un discours pseudo sémantisé en citant le discours dramatique traditionnel. Toutefois, ce discours est organisé de telle manière que les syntagmes se juxtaposent et qu'ils paraissent sans une autre relation que typographique. L'auteur ne retire pas seulement au discours sa base mimétique mais aussi sa base pragmatique, ce qui a pour résultat que le

discours devient hermétique. Ce théâtre n'est mimétique qu'en apparence (de « Succo » à « Zucco ») car en fait, il n'a plus rien à imiter : la référentialité n'est que d'ordre linguistique et se trouve à la fois partout et nulle part. Les signifiants sont évoqués implicitement et ils sont généralisés de telle manière que ses signifiés sont soit neutralisés, soit transformés voire remplacés par d'autres signifiants/signifiés qui annulent ceux évoqués au départ. Le discours autonome rend le personnage superflu : celui-ci n'est plus central mais il a une fonction de projecteur pour un certain discours. L'idéologie et la critique sont incluses mais de façon masquée ; elles ne sont pas ni accusatrices, ni dénonciatrices, ni symboliques (et s'opposent en cela à l'emploi qu'en ont fait Beckett et Ionesco). Le phénomène global de consommation, en tant que structure socioculturelle, n'est pas présenté au niveau éthique mais au niveau esthétique. Cela ne veut pas du tout dire que le mot « esthétisant » soit utilisé au sens d'une fuite. Il est au contraire utilisé avec les instruments du théâtre, ce qui ne signifie ni un théâtre engagé, politique ou néo-conservateur, ni un théâtre réactionnaire ou restaurateur. La critique sociale est cependant inscrite dans le message politique d'une manière subtile. Les pièces de Koltès suppriment au théâtre l'abstraction de la langue, la réduction du personnage dramatique, qui pourtant ne tombe pas dans ce que l'on appelle « l'absurde », autrement dit dans une inversion des paramètres logiques de la langue et de la réalité pour créer un mythe moderne du théâtre (Blüher) – ce qui relève d'une modernité relative quand on compare Koltès à Beckett et Ionesco. C'est donc bien une démythification postmoderne qui a lieu.

## 2. Periférico de Objetos ou les variations hyperréelles : 'incarnation' ou 'corps-anti-mimétique-anti- représentationnel' / 'désincarnation' ou 'corps-machine- sans-organs'

Les travaux du groupe argentin PO s'inscrivent dans le contexte d'une longue et large tradition du théâtre européen de l'avant-garde incluant la forme déconstruite/distanciée du « théâtre guignol » et du « théâtre de fantoches », comme nous venons de le décrire. Cette avant-garde est également marquée par des personnages bizarres et par un acte de 'spectacularité' où le corps et le théâtre, en tant qu'artefacts, obtiennent gain de cause ou plutôt obtiennent leur dimension complète, ce que l'avant-garde européenne du théâtre avait d'abord introduit avec *Ubu Roi*, puis avec la pièce surréaliste d'Alfred Jarry, avec le *théâtre de la cruauté* d'Artaud et le « *teatro del esperpento* » de Valle-Inclán et que le théâtre de Beckett, Ionesco et Adamov a perfectionné.

Cette tradition est recodifiée et transformée par le groupe PO jusqu'à en devenir méconnaissable puisque avec ce groupe naît une esthétique nouvelle qui dépasse la tradition décrite au-dessus. Bien que les travaux de ce groupe utilisent ces traditions, ils les recodifient de manière à ce que les concepts qui nous sont bien connus, tels que par exemple l'acteur, le théâtre, l'action, la théâtralité, la représentation, la scène, etc., nous paraissent soudainement dépassés et doivent de plus être remplacés par d'autres concepts : ainsi 'acteur' doit être remplacé par celui d' 'actant', celui de 'théâtre' par celui de 'spectacularité'<sup>1</sup>. L'œuvre de l'Argentin Eduardo Pavlovsky, s'inscrivant parfaitement dans ce contexte, ne peut pas être négligée.

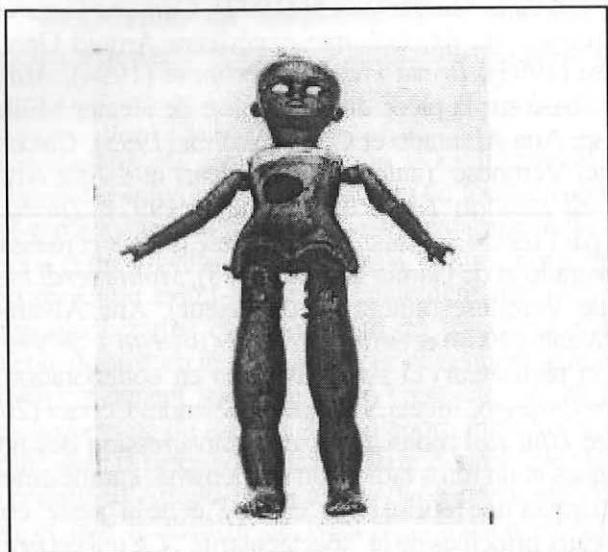
Ce n'est donc pas un hasard que l'ancien « *grupo titiritero* » ait commencé son travail en 1990 avec *Ubu Roi* (inspiré de celui de Jarry). Il n'est pas étonnant non plus que la pièce qui suivit fût *Variaciones sobre B.* (B. pour Beckett) en 1991. Suivirent *El hombre de arena* (basé sur l'essai de Freud *Das Unheimliche*

ainsi que sur *Der Sandmann* de E.T.A. Hoffmann) de Daniel Veronese et de E. García Wehbi (1992), *Cámara Gesell* (basé sur les travaux du psychologue et pédiatre Arnold Gesell) de Veronese (1993), *Breve Vida* de Veronese (1994), *Máquina Hamlet* (basé sur la pièce du même titre de Heiner Müller) de Veronese, Ana Alvarado et García Wehbi (1995), *Circoneiro* de Daniel Veronese (auteur et réalisateur) et d'Ana Alvarado (1996), *El Líquido Táctil* de Veronese (1997), *Zooedipous* (inspiré par l'œuvre de Kafka) de Veronese (auteur et réalisateur), Ana Alvarado et de García Wehbi (1998), *Monteverdi método bélico* de Veronese (auteur et réalisateur), Ana Alvarado et García Wehbi (2000) et enfin *Suicidio/Apócrifo 1* de Veronese (auteur et réalisateur) et Ana Alvarado en collaboration avec Guillermo Arengo, Julieta Vallina et Alejandra Ceriani (2002).

Avec *Ubu Roi*, nous avons une transgression des normes dramatiques et un refus radical du mimétisme. Parallèlement, on peut remarquer une reprise de la 'cruauté' et de la 'peste' comme de nouveaux principes de la 'spectacularité'. Ce qui est *présenté* est non-téléologique : les personnages sont complètement dépsychologisés, mélangés aux marionnettes voire remplacés par celles-ci. Avec *Ubu Roi* et l'œuvre de Pavlovsky, les œuvres du groupe PO se basent sur des dispositifs tels que le désir, la sexualité, le pouvoir, la torture. Cependant, ces œuvres ne participent pas à un système de référence mimétique mais à une pratique de théâtre antimimétique et antiréférentielle où l'aspect historique s'inscrit dans une pratique du théâtre 'objectal périphérique' qui a pour finalité de décrire le mécanisme pur et abstrait des phénomènes en question.

Reprenant le style 'visionnaire' de Jarry qui décrivait les mécanismes des dictatures cruelles et apocalyptiques qui allaient avoir lieu au XX<sup>e</sup> siècle, celui de Ionesco dans *Rhinocéros* et de Beckett dans *Fin de Partie*, quand ils envisageaient des catastrophes, celui de Koltès, qui parlait de la mécanicité nue du désir ou du pouvoir, et enfin celui de Pavlovsky à propos de la torture, de la répression, de la corruption et d'une absence de morale (sans cependant porter d'accusation, sans faire la morale





sur le plan politico-idéologique), le groupe PO travaille sur les dictatures, sur le terrorisme, sur les catastrophes sociales, collectives et individuelles dans un concept de 'spectacularité' qui dépasse les événements locaux et concrets ainsi que toute la tradition théâtrale occidentale. Dans la conception théâtrale de Ionesco, ce travail est défini comme un théâtre de l'« [...] exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne. Dislocation aussi, désarticulation du langage » (1966, 60). Cet « *espacio teatral* » est un « *espacio-cero* » dans les œuvres du groupe PO tout comme dans celles de Ionesco, de Beckett, de Koltès et de Pavlovsky. Cet espace est constitué par des pseudo-personnages, par des pseudo-scènes, par une pseudo-action, etc. Cela se trouvait déjà chez Jarry, mais surtout chez Beckett et Ionesco : « J'ai intitulé mes comédies 'anti-pièces' [...] pseudo-drames [...] » (*Note et contre notes*). En s'inscrivant dans cette tradition qui va d'Artaud jusqu'à Beckett et Ionesco, le groupe PO rend impossible dans ses œuvres toute identification entre les personnages anti-référentiels et le public et cultive l'hermétisme de ces pièces. Le spectateur trébuche d'une situation scénique à l'autre, situation toute aussi impénétrable que la précédente. Cette situation-zéro est la manifestation la plus radicale du « théâtre de la cruauté » et du « théâtre de la peste » ou « *teatro periférico de objetos* », où le désordre, la lutte, l'asservissement et la guerre des sens dominent tout.

Artaud était d'avis que la culture occidentale avait ôté au théâtre tout ce qui normalement constitue le théâtre. Il justifie son opinion contre un empirisme borné et contre un concept de rationalité dogmatique qui aurait été soumis à un mimétisme impitoyable et subordonné à la tyrannie du mot qui est porteur de la rationalité et du logos. Artaud, Pavlovsky, Kurapel, Gómez Peña et le groupe PO comprenaient le théâtre comme un « *espacio de acción* ». L'espace scénique se présente ici comme un espace de diffusion de sens sans hiérarchies, comme un espace d'une 'spectacularité' totale, un espace du corps, une matérialité du corps, une plastique du corps où tout ce qui est représenté est

produit avec le corps et où se compriment dans le corps les émotions, les idées, les concepts. Ainsi naît un théâtre d'immédiateté, un théâtre comme une vie vécue, c'est-à-dire un théâtre dans lequel il n'y a pas de disjonction par un mimétisme transmis, il n'y a pas non plus la séparation entre acteur et rôle, entre fiction et réalité. Tout ce qui est représenté n'est pas possible grâce au mimétisme mais grâce au corps car tout est traduit grâce à corporalité.

Le groupe PO a été fondé en 1989 en Corrientes à Buenos Aires (voir Veronese, charla día 22 et Alejandro Tantanián 2002 : *Un leviatán teatral. Un recorrido por la historia del Periférico de Objetos*) par Daniel Veronese, Ana Alvarado et Emilio García Wehbi en collaboration avec Alejandro Tantanián et Román Lama ; ils ont été les cinq membres du théâtre de marionnettes du Teatro San Martín. Ils déterritorialisent un concept de théâtre pour des enfants et ils le reterritorialisent dans le concept d'un « théâtre de la cruauté » en tant que théâtre de prothèses et de 'incarnation' ou 'corps-anti-mimétique-anti-représentationnel' ou de 'désincarnation' ou 'corps-machine-sans-organs'. Pour cela, ils utilisent des marionnettes anti-anthropomorphes (antimimétiques).

Il s'agit de marionnettes qui étaient autrefois de belles marionnettes bourgeoises. Mais elles sont désormais mal en point car il leur manque souvent certaines parties de leur corps, en règle générale la calotte crânienne et le dos sont ouverts et les entrailles sont montrées. Il s'agit, en d'autres mots, de véritables monstres qui sont soit petits soit démesurés. La fonction de l'utilisation d'objets (marionnettes) est évidente : le groupe PO invite d'une part le spectateur à se distancier par rapport à ce qu'il a vu et d'autre part souhaite décentrer les formes traditionnelles du théâtre. Les marionnettes sont des instruments d'une nouvelle 'spectacularité' qui représente un « *espectáculo de objetos para adultos* » en dehors du théâtre standard. En effet, ce théâtre n'a pas lieu dans le centre mais à la périphérie de Buenos Aires, à Babilonia. Ainsi, le théâtre prend une nouvelle route, découvre une nouvelle stratégie et habite un nouveau territoire de représentation.

Ce travail expérimental, rhizomatique et nomade qui constitue, entre autres le principe fondamental du groupe PO et qui est aussi pratiqué par Pavlovsky et Kurapel depuis les années 70 et 80, correspond au concept de 'l'esthétique périphérique' et représente l'oscillation entre création et destruction, entre recodification et réinvention. Il signifie de plus une esthétique qui déploie un réseau d'éléments, ce qui ressemble à une 'ars combinatoria'. Celle-ci se montre dès la première pièce du groupe PO, *Ubu Roi*, jusqu'à *Suicidio/Apócrifo 1* en 2002. Cette 'ars combinatoria' résulte d'un réseau de relations intersectionnelles, transspectaculaires, intraspectaculaires et autoréférentielles. Cette « forma periférica » constitue une nouvelle 'spectacularité' par différents concepts d'un théâtre nomade, d'un théâtre comme recherche, comme procès<sup>2</sup> dans lequel les couches profondes de l'être et de l'histoire, de la vie, de la société, des instincts, du pouvoir, de la torture, de l'amour, du désir ainsi que de la sexualité – comparable à l'œuvre de Pavlovsky et de Bacon – sont dévoilées. En outre, dans ce théâtre, le corps est attribué à sa pure matérialité<sup>3</sup>.

Le groupe de théâtre « Periférico de objetos » appartient à l'esthétique et à la stratégie théorico-culturelle de l'hybridité, particulièrement dans des œuvres telles que *Zooedipus*, *Máquina Hamlet*, *El hombre de arena*, *Cámara Gesell*, *Variaciones sobre B...* et *Monteverdi método bélico*. Dans ces pièces, les marionnettes, qui sont souvent dévêtues et endommagées, permettent au spectateur de voir leur construction interne (soit, l'intérieur de leur corps et de leur cerveau). De cette manière, les marionnettes ne contribuent pas à la construction d'une identité (*Identitätsstiftung*) et à une 'anthropomorphisation' (*Anthropomorphisierung*). De cette manière, elles empêchent une identification entre marionnette/actant et spectateur. Les marionnettes du groupe PO représentent une prolongation antimimétique, éclatée et discontinue du corps humain, autrement dit elles ne sont qu'une prothèse ou plutôt qu'une pseudo-prothèse : le mimétisme y est absent. Ni l'actant, ni la marionnette, se cachent l'un derrière l'autre, comme c'est normalement la

règle dans le théâtre de marionnettes et ce qui normalement aboutit à un procédé mimétique et enfin à une identification avec les êtres anthropomorphes. Ici cependant, la marionnette et l'actant sont dévoilés dans leur artificialité. Tous deux se montrent comme des pseudo-prothèses brisées et qui ne sont l'un pour l'autre que le matériel (matériau) de départ. L'artificialité de l'actant est un double s'il ne fait pas de théâtre, s'il ne représente pas. Il est là justement pour la marionnette pour la mettre en mouvement, c'est-à-dire pour devenir sa pseudo-prothèse. En articulant sa poupée, le corps de l'actant se transforme en matérialité et s'adapte à la marionnette qui est matière. De cette façon, le corps, ou plutôt la matérialité du corps, devient à la fois le matériel (matériau) absolu, l'objet et le médium. Ainsi, le corps n'est plus ni masque, ni métaphore ou ni langue d'un tiers.

Dans tous les travaux du groupe PO, les objets peuplent l'espace et se saisissent de celui-ci. Les moindres mouvements et émotions sont exprimés avec une précision mathématique par le mouvement d'un doigt, celui du coin de la bouche ou du sourcil. Les objets transforment l'actant en un instrument médial. C'est la raison pour laquelle le corps et les objets ne renvoient qu'à eux-mêmes et font de leur matérialité et de la 'spectacularité' un thème. Ils n'existent pour eux-mêmes uniquement lors de leur réalisation. En outre, on ne peut plus les comprendre comme des artefacts métaphoriques ou métonymiques, c'est pourquoi ces pièces se trouvent au-delà du terme, déjà très discuté, de la « théâtralité<sup>4</sup> ».

Le groupe PO recodifie les concepts de 'double', 'peste' et 'cruauté' en se basant sur la notion freudienne du 'sinistre' selon son essai du même nom *Le sinistre* (1916/1981, 241-274), notion qu'il nous comprend comme le mystérieux, l'inconcevable, l'indicible, l'irreprésentable et la peur. Mais chez le groupe PO, le 'sinistre' ('*Unheimliche*') est maintenant compris comme le 'clandestin' ('*Heimliche*'), comme quelque chose de dangereux et de menaçant, comme le chaos, la lutte, la perversion. Le groupe PO parvient à combiner l'âme d'un être humain avec un objet et ôte ainsi toute vie à cet 'être'. C'est-à-

dire que les marionnettes ou les marionnettes semi-mécaniques exécutent par exemple des mouvements robotiques, des mouvements spasmodiques et itératifs qui présentent le 'sinistre', la 'peste' et la 'cruauté' et rappellent ainsi l'épilepsie et la folie. Le fait que les mouvements des marionnettes inanimées et ceux des personnages humains animés soient pareils montre que les limites entre les deux deviennent fragiles à tel point que le spectateur ne sait plus s'il s'agit d'une marionnette ou d'un être humain. Le 'double' doit être compris ici comme celui qui se rapporte à lui-même, celui dont provient ce qui est véritablement surréaliste ou plutôt cette présence intense de l'objet qui ne peut pas être expliquée, cette hyperréalité de ce qui est objectalement donné.

C'est justement ce mécanisme qui est décrit par Freud (et par Hoffmann dans *Der Sandmann*, mais dans une moindre mesure) auquel le groupe PO a recours et qu'il met en relation avec les hypothèses d'Artaud. Les mécanismes, qui se cachent derrière la représentation fantastique ou surréaliste et qui doivent ni représenter, ni imiter, ni interpréter la folie de la société, sont à disposition afin de pouvoir la décrire, l'écrire et la créer. Cette stratégie se révèle être une caractéristique fondamentale dans toute l'œuvre du groupe PO de *Ubu Roi* (1990) à *Suicidio/Apócrifo I* (2002). Dans toutes les pièces, nous trouvons deux sortes de folie de la société. La première est celle qui est provoquée par les dictatures, par la corruption ainsi que par l'irresponsabilité, l'indolence et l'indifférence de la classe dominante mais aussi de toute la société qui laisse faire la politique. La seconde sorte de folie est celle de l'utilisation de marionnettes sans vie qui remplacent l'action humaine.

Chez le groupe PO, les marionnettes montrent la distanciation, la dégradation et la dépravation d'une société où règne un chaos tel qu'elle est au bord de l'apocalypse. Ces marionnettes dépassent tout mimétisme et toute possibilité de représenter, ce qui était déjà un sujet central dans *Ubu Roi* de Jarry ou dans *La leçon* de Ionesco, dans *Fin de partie* de Beckett et enfin dans *Roberto Zucco* de Koltès. C'est pourquoi le terme



'*periférico de objetos*' se rapporte à une esthétique du 'sinistre', de la 'cruauté', de l' 'horreur' et de l' 'incertain', du 'théâtre mineur' au sens de Deleuze.

Cette stratégie du 'sinistre' est étroitement liée aux notions de 'figuration' (antimimétique) et de 'représentation' (mimétique), termes utilisés par Roland Barthes dans *Le plaisir du texte* (1973, 88ff.), où ce dernier fait une différence fondamentale entre les deux notions. Cette même différence est conforme à la nôtre puisque nous différencions bien une 'spectacularité de la présentation' (c'est-à-dire antiréférentielle, antimimétique) et une 'spectacularité de la représentation' (c'est-à-dire référentielle, mimétique). A mon avis, le groupe PO connaissait la différence entre les deux notions barthesiennes citées ci-dessus.

La première stratégie, correspondant à la première notion, est définie par Barthes comme l'introduction d'un corps érotique. La concrétisation de ce corps importe peu : un auteur peut, par exemple, apparaître en tant que personnage fictif dans son texte sans pour autant faire une biographie historique (cf. Borges ou Hitchcock). Ainsi, les personnages en tant que corps peuvent se dérober au mimétisme, surtout par une structuration 'diagrammatique', c'est-à-dire par une structuration 'dynamico-spatio-gestuelle' de la forme du corps. Ces corps peuvent se trouver, par exemple, sous la forme de fétiches (marionnettes) dans des lieux érotiques (par exemple, les actes sexuels et obscènes qui se déroulent dans les bordels), comme c'est le cas dans les pièces telles que *Cámara Gesell*, *Máquina Hamlet*, *Zooedipous* ou *Monteverdi método bélico*. La représentation, en revanche, croule sous d'autres constellations de sens qui vont au-delà du corps et du désir. Elle fournit un prétexte pour le mimétisme, pour la représentation d'une réalité qui prêche une morale pour la ressemblance, pour la lisibilité et pour la vérité.

Le 'sinistre', la 'peste' ainsi que la 'cruauté', la 'figuration' et la 'représentation' s'inscrivent dans une chaîne infinie de 'incarnation' ou 'corps-anti-mimétique-anti-représentationel', terme qui élargit le concept de corps que l'on trouve chez Artaud. Nous entendons par 'incarnation' un corps qui est l'actant

véritable et par 'désincarnation' la perte de toute matérialisation corporelle. Ce type d'incarnation – comme structure anti-mimétique et anti-représentationel – ne crée ni de sens métaphorique, ni de sens métonymique, mais produit un type des corps que Artaud avait formulé très précisément au début de son *Théâtre et son double* (1931-1938). Ce qui semble être presque oublié aujourd'hui, c'est que le matériel/matériau principal du théâtre est le théâtre lui-même, et ici a selon Artaud le corps un lieu fondamentale. La 'incarnation' ou 'corps-anti-mimétique-anti-représentationel' transforme le corps en un signifiant qui se produit juste au moment de la production même. Le corps signifie ici la 'présentationalité' (le fait d'être justement présent) et non pas la représentationalité, autrement dit, le corps n'est ni une métaphore, ni une métonymie, ni une allégorie, il n'est pas non plus un signe d'analogie ou de ressemblance avec un personnage anthropomorphe.

À partir de là, le groupe PO constitue dans un premier période des 'incarnation' dans le sens d'Artaud, mais après il les entend aussi comme une dématérialisation complète du corps que nous avons appelé 'désincarnation' ou 'corps-machine-sans-organs', ce qui signifie l'élimination du facteur chair à cause de son impossibilité de représenter sa 'incarnation'. Dès lors, la 'désincarnation' montre le corps comme écrasé, dépecé, torturé et déchiré. C'est au sein même de cette déstructuration du corps que les marionnettes du groupe PO transforment la 'désincarnation'. Dans l'intersection entre le corps décomposé – qui n'est à présent qu'un simple actant – et la marionnette – la pseudo-prothèse – naît une prothèse du corps qui est mutuellement spectaculaire. La prothèse ici n'est pas externe mais elle est inhérente, c'est pourquoi elle est à comprendre comme un corps-cyborg inséparable. On peut donc dire que le corps commence à se produire lui-même à travers différentes répétitions innombrables. Il crée en même temps un autre concept du corps, il crée sa propre mise en scène ainsi qu'une transmutation et une autre épistémologie du corps (de Toro 2001, 2001a et 2004). Cette dernière est à comprendre dans son rapport avec une société

postmoderne qui est une société médiale et qui est de plus en plus marquée par la perception.

Les travaux du groupe PO ne sont donc pas autre chose qu'un traitement ironique et blasphématoire du corps, du corps comme une réalité sociale et fictionnelle. Ce sont ces travaux qui laissent derrière eux le statut privilégié de l'être (du 'Moi') et qui permettent en même temps au spectateur d'expérimenter et de revivre sa propre réalité tabouisée, inexprimable, pénétrée de peur, bref une existence entre vie et mort. L'impossibilité de représenter la torture et le dépeçage (à cause de la 'incarnation' et de la 'désincarnation') peut cependant être dépassée grâce à un processus de 'fictionalisation' et est seulement reterritorisée dans la réalité du spectateur.

Dans la tradition d'Artaud, et ce jusqu'à Koltès, le corps de l'actant se transforme en une structure autonome qui transfère ce qui doit être représenté en un système de signes non verbal, en un « nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots » (Artaud 1964, 82). Ce nouveau langage dépasse largement la rationalité et la logique et se trouve dans un monde intuitif de « signes spirituels en un sens précis, qui ne nous frappe plus qu'intuitivement, mais avec assez de violence pour rendre inutile toute traduction dans un langage logique et discursif » (Artaud, *Ibid.*). Dans ce monde, le concept traditionnel du langage est délimité en faveur d'une pluralité de différents systèmes de signes au sens d'une langue théâtrale. Il faut donc comprendre qu'une « sorte de langage théâtral extérieur à toute langue parlée » (Artaud 1964, 87) se constitue ou plutôt que « [...] le verbe lui-même doit être tendu jusqu'à ses limites ultimes, le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir les significations ». De plus, « [l]e théâtre est autant visuel qu'auditif [...] une construction, une architecture mouvante d'images scéniques » (Ionesco 1966, 63). Ionesco reproche au théâtre traditionnel de contenir des éléments étrangers au théâtre. Il formule cette critique de la manière suivante : « la fiction [...] était imparfaitement fiction, oui, une matière brute n'ayant pas subi une indispensable transformation, une mutation. En somme,

tout m'exaspérait au théâtre » (1966, 50). Ce type de théâtre est qualifié par Ionesco de « théâtre impur » (*Ibid.*). Artaud, quant à lui, souligne les avantages du théâtre balinais en tant que 'spectacle réglé' avec une minutie et une conscience affolantes où « rien n'[...] est laissé au hasard ou à l'initiative personnelle » (1964, 88.). Les constats de Artaud et Ionesco postulent déjà ce que réaliseront beaucoup plus tard de nombreux metteurs en scène tels que Bob Wilson, Beckett, Pavlovsky et d'autres. Le théâtre de Pavlovsky, modèle pour PO, est le lieu d'une multiplicité dépassant le simple esthétisme. Il s'agit d'une stratégie du 'plie', nouveau concept théâtral de la micropolitique gestuelle prothétique. Au cœur de ce concept, Pavlovsky et PO remettent en question les catégories théâtrales traditionnelles, ils les détruisent et ils en constituent de nouvelles en les basant sur une toute nouvelle relation entre être et objet, entre coupable et victime, entre individu et société, entre individu et état. PO crée un être hybride, tantôt chair, tantôt prothèse.

Les deux instances – ici l'actant et la marionnette – sont dépendantes l'une de l'autre, ce que l'on remarque avec les procédés tels que la répétition, la différence, le prolongement et la dissociation. L'actant n'est pas un acteur, il ne représente pas, ne traduit pas et ne transmet pas, en d'autres mots, il n'est pas au service de la marionnette. Tous les deux, l'actant et la marionnette, se configurent mutuellement ; ils ne commencent à agir qu'à l'instant où ils sont mis en contact l'un avec l'autre. Ici, toute forme d'adaptation, d'harmonie et d'équivalence manque, à la place de cela s'installent l'hybridité et une tension permanentes. La marionnette-prothèse dénude et renverse la marionnette du théâtre Guignol en la présentant nue, en montrant ses entrailles, ses fils métalliques et ses articulations. Il s'agit d'une pseudo-prothèse parce qu'elle a elle-même besoin d'une prothèse : celle de l'actant.

Cette relation ambivalente et pleine de tensions entre la marionnette et l'actant – au sein de la relation entre être et politique/état/société – signifie une 'spectacularité' politique au sens de Foucault, de Deleuze (auteurs que le groupe PO a lus) et de

Pavlovsky. L'être et l'autre (l'état par exemple) fonctionnent comme actant et prothèse, ce qui cause une déformation et une dissociation permanente. Celles-ci peuvent être désignées comme aliénation, comme distanciation. De plus, elles s'inscrivent dans une période politico-sociale et artistico-culturelle marquant un nouveau départ pour le théâtre de Buenos Aires après 1983.

Cette nouvelle impulsion pour l'esthétique et la poétique est liée à la question de savoir comment peut être représenté, mais aussi interprété, un monde impénétrable – nous sous-entendons ici celui de la dictature et de l'après dictature –. Cette question est comparable à la formule d'Adorno qui a dit qu'en Allemagne après Auschwitz personne ne pourrait écrire de la poésie lyrique. Les référents ne sont donc plus à la disposition de personne. C'est pourquoi le groupe PO ne représente pas la terreur de la dictature en Argentine, ni de manière métaphorique, ni de manière métonymique, mais montre au contraire l'impossibilité de la représenter.

Le groupe PO nous présente aussi le monde des appareils qui remplace de plus en plus notre monde naturel. Cela est bien visible dans le domaine de la sexualité, comme le montre l'auteur de la pièce *Cámara Gesell* où Tomás, joué par Laura Yúsem, veut avoir des rapports sexuels avec une marionnette qui est appelée Amanda et qui est en fait l'amante de son père.

Le corps-prothèse-cyborg mène l'homme à la limite de l'être humain. En tant qu'appareil, ce corps fonde un nouveau processus de production signique à l'abîme même de l'apocalypse. De ce fait est abordé le thème de l'échec à Auschwitz, au Brésil, au Chili, en Argentine et ailleurs, échec qui n'est autre que celui du mimétisme et de la possibilité de représenter. Tout cela anéantit (et doit anéantir) toute représentation naïve qui pourrait provoquer une illusion, celle de s'identifier avec ce qui est représenté. Le groupe PO laisse derrière lui un concept de culture qui est logocentriste, phallocentriste, qui harmonise, qui est hétérosexuel, hégémonique ainsi que représentant. Le concept de théâtre du groupe PO peut d'abord être compris comme destruction de la limite entre

corps et appareil, entre la possibilité de représenter et ce qui est en fait représenté, mais surtout comme fin de la différence entre réalité et fiction. Le théâtre devient la seule vérité concrète, il devient une hyperréalité, au sens de Baudrillard, et il faut l'intégrer dans la tradition d'Artaud : « [...] faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie » (Artaud 1964, 133). Chez le groupe PO, comme chez Artaud, il s'agit de faire accepter le théâtre comme une réalité absolue : « [...] toute création vient de la scène, trouve sa traduction et ses origines même dans une impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots » (1964 : 91). Cela transforme le théâtre en un instrument d'étude de ce qui nous est normalement caché : « [...] c'est le replacer dans son aspect religieux et métaphysique, c'est le réconcilier avec l'univers » (*Ibid.*, 108), un théâtre « dans la rue » (*Ibid.*, 132). Ce qu'Artaud appelle la 'cruauté' est ce que Freud désigne comme le 'sinistre'. Ce 'sinistre' est toujours une esthétique de base dans tous les travaux du groupe PO, c'est un des sujets principaux dans *El hombre de arena*, ainsi que le substrat palimpsestique de *Der Sandmann* de E.T.A. Hoffmann et de l'essai de Freud, *Das Unheimliche*, duquel résulte aussi ce qui est vraiment politique. Un « *teatro de sensaciones fuertes* » (Pavlovsky) est présenté ; celui-ci veut produire de l'effet sur le spectateur. Le théâtre se montre comme « *perturbatio* », comme subversion, comme un théâtre qui est au centre de la société et de la vie, mais qui le fait avec les moyens du théâtre. Artaud formule cette idée ainsi : « [...] toute création vient de la scène, trouve sa traduction et ses origines même dans une impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots » (1964, 91). Ainsi, le théâtre rentre en possession de sa fonction rituelle et sociale, comme le rappelle si bien Artaud (1964, 108, 132).

Veronese exprime un point de vue similaire en mettant en avant une matérialité concrète :



Se podría decir que en muchos casos lo importante de un material es la actitud, el gesto de lo creativo. La construcción de patrones formales a partir de estilizaciones, de manipulaciones de fragmentos de la realidad tal como es. La pérdida del personaje positivo, la profundización de la visión negra del mundo, la manifestación del mal en lo cotidiano (Veronese, charla día 22)

C'est cette « *visión negra* » ou la « cruauté », le « sinistre » qui se saisit de tous les domaines afin de mettre en exergue la terreur d'une manière plastique. Les ordures de l'histoire, de l'humanité, tout le « kryptofascisme familial » (Pavlovsky) sont les sujets traités par le groupe PO. Ce qui est politique dans les pièces du groupe PO est en rapport direct avec la tradition de Jarry, de Artaud, de Ionesco, de Pavlovsky et de Deleuze, c'est-à-dire dans les forces subversives du théâtre et dans la possibilité de faire naître un système qui rend visible des mécanismes cachés sans la moindre intention psychologisante ou politique.

Ce théâtre n'est ni « [...] langage des idées », ni « véhicule d'idéologies », ni « théâtre de patronage » et ses mécanismes ont pour but « non [d'en] cacher les ficelles, mais [de] les rendre plus visibles encore, délibérément évidentes, [d'] aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon » (Ionesco 1966, 60). Les mécanismes sociaux sont rendus visibles à travers l'appareil (« artefacto ») théâtral :

Es la forma plástica lo que me emociona finalmente. El artefacto que va a vehicular esa idea. Aún la idea más elemental puede ser brillante y revolucionaria si se la ilumina correctamente (Veronese, charla día 22)

Au-dessus, nous avons renvoyé d'une part à la relation sinistre actant/m Marionnette, d'autre part à un degré zéro de la politique, de la culture et de l'art après 1983. À partir de ce degré zéro se constitue un entre-espace virtuel, appelé « *periferia* », servant de point de départ à une nouvelle 'spectacularité', à une subversion du canon dominant. C'est aussi ce qui permet de

déconstruire et de construire un nouvel être, une nouvelle identité, un nouveau corps, et finalement de déconstruire un espace d'horreur afin de construire un endroit habitable. Je propose d'appeler cet entre-espace virtuel « hyperspectacularité », un espace d' « hyperréalité » ou plutôt de « surréalisme vériste », car dans ce théâtre rien n'est représenté mais tout ce que l'on voit est *présenté*, c'est pour cela que nous pouvons dire qu'il est vrai. Ce que le spectateur voit et ce qu'il vit dans l' « espace spectaculaire » ne se constitue qu'à cet instant précis. Ce que voit le spectateur se déroule avant le langage et se trouve au-delà du langage, plus précisément à l'intersection entre le geste, le corps et la prothèse où a lieu une prolifération permanente des objets et des mouvements. C'est ce que Barthes appelle (1973, 104-105) – selon la tradition d'Artaud – « écriture à haute voix » ou une « écriture vocale ». Cela ne fait pas partie du système de la 'parole' mais c'est une partie du système phonique et musical. Même la musique est utilisée par le groupe PO selon le principe de l'hybridité ; elle reste autonome, énervante. Elle ne veut pas du tout transporter des émotions, ni produire ou soutenir des images figurées ; mais c'est son devoir de produire des « incidents pulsionnels » (*Ibid.*) ou des « *estados/situaciones de intensidad* » (états/situations d'intensité), ce que Barthes et Pavlovsky mettent aussi en avant. Selon Barthes, le corps fonctionne comme un « langage tapissé de peau » (*Ibid.*). Langage et corps sont intimement liés, comme on peut le voir lorsqu'il parle de « la volupté des voyelles/stéréophonie de la chaire profonde » (*Ibid.*). Mais ce concept est élargi par le groupe PO dans la mesure où les marionnettes sont vêtues de la peau d'êtres humains et les hommes sont vêtus du matériel de marionnettes. Il s'agit de la présentation d'un jeu de matériels/matériaux pour « déporter le signifié très loin et [...] jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille : ça granule, ça grésille, ça râpe, ça coupe, ça jouit » (*Ibid.*).

## Résumé

Le groupe PO rejoint une large tradition théâtrale de la farce, des marionnettes, du grotesque ou de la cruauté et des '*esperpentos*' ; il hérite aussi du théâtre surréaliste ou plutôt d'un théâtre du corps ou d'un théâtre de « situations d'intensité ». Le groupe mène également ce théâtre – qui s'inscrit dans la tradition de Jarry, d'Artaud, de Beckett, de Ionesco et de Pavlovsky – à la limite de la possibilité de la représentation, autrement dit à l'intersection de ce qui peut être représenté et de ce qui ne peut l'être. Le silence et l'impossibilité de représenter dans ce théâtre sont obtenus de force d'un côté par l'épuisement, la transmission, le pervertissement, la banalisation ainsi que la commercialisation des outils de représentations théâtrales, et de l'autre par l'inimaginable et ce qui ne peut pas être représenté de la réalité argentine ou plutôt des nouveaux concepts de corps et de présentation. Toutes ces caractéristiques ne permettent que la présentabilité du réel au moyen de 'désincarnation' ou 'corps-machine-sans-organs', de corps mutilés : dans ce théâtre les auteurs explorent une nouvelle définition de l'être et d'un nouveau positionnement de l'être/du corps et de son environnement. Cet environnement est marqué par le pouvoir, la mort, le désir, la perversion, la mécanisation ainsi que par la digitalisation et par la virtualisation. Le groupe PO effectue plusieurs déterritorialisations qui résultent de la décentralisation du temps, de l'espace et du code. Ce qui est désigné par « tragédie du langage » (1966, 252) par Ionesco devient l'horreur de ce qui ne peut pas être représenté, devient silence. Ce qui est décrit comme des tentatives d'un fonctionnement à *vide*, du mécanisme d'un théâtre des personnages déshumanisés, des actions dénuées d'intérêt et d'une antilogique diegétique qui, chez le groupe PO, forment une juxtaposition de mouvements disjoints ou d'actants et de marionnettes, devient donc une 'désincarnation'. Le théâtre de l'Avant-garde, commencé par Jarry et allant jusqu'à Ionesco, avait la force d'abolir le théâtre mimétique, réaliste et psychologisant qui était le théâtre dominant

de l'époque. Mais encore beaucoup des paramètres du théâtre restaient présents : il y a encore des soi-disant personnages qui dialoguent, ou semblent dialoguer, il existe encore une scène, etc. Cependant, le groupe PO se situe au-delà des concepts de théâtre ; ce groupe introduit un tout nouveau concept, ce que nous avons appelé 'spectacularité hyperréaliste'. Dans cette soi-disant 'spectacularité', le langage ainsi que les anciens concepts sont remplacés par des éléments médiaux, par le corps et par des mouvements. C'est un théâtre où est créé un concept-cyborg de l'être par la perméabilité des limites entre des marionnettes mécaniques et leur actant. Jusqu'aux pièces écrites par Koltès, le théâtre n'était que représentation, mais à partir des activités du groupe PO, il devient 'spectacularité', *présentation* ou autrement dit représentation de l'impossibilité ou du manque d'une simple représentation.

## Notes

<sup>1</sup> Dans le cadre de mon cours magistral au semestre de printemps de 2003 ainsi qu'en écrivant mon premier essai concernant le groupe PO, j'ai tenté une nouvelle lecture de *Ubu Roi* et du *Théâtre et son double* à partir des nouvelles catégories, surtout par rapport à la théorie culturelle sur les médias et le corps. À cette occasion, j'ai bien remarqué les parallèles évidents entre le groupe PO et la tradition de l'Avant-garde européenne, surtout en ce qui concerne Jarry et Artaud.

<sup>2</sup> En ce qui concerne la nouvelle 'spectacularité' depuis les années 70 et surtout depuis les années 80, cf. Veronese (*charla día 22*, MS), Tantanián (2002) (*Un leviatán teatral. Un recorrido por la historia del Periférico de Objetos en 8000 caracteres*). Cf. aussi la page internet suivante : [www.analvarado.com/nota.htm](http://www.analvarado.com/nota.htm) et mes travaux (1993, 1998, 2001, 2001a).

<sup>3</sup> Par rapport à la relation entre Pavlovsky et Bacon, cf. A. de Toro (1999, 2001) et surtout C. Angehrn (2004).

<sup>4</sup> Voir ici ma définition de la théâtralité : « Theatralität kann daher nur relational zur Textsorte Theater und den mit ihr verwandten Repräsentationsformen definiert werden. Theatralität wäre demnach eine Strategie der Produktion metonymischer bzw. metaphorischer theater-ähnlicher Situationen. Auf diesen metonymischen/metaphorischen Aspekt kommt es bei der Abgrenzung der Theatralität von anderen Repräsentationsformen an ». (de Toro, 2001a, 51).

## Bibliographie

## Textes

Koltès, Bernard-Marie (1984), *La fuite à cheval très loin de la ville*. Paris, Minuit.

— (1985), *Quai Ouest*. Paris, Minuit.

— (1986), *Dans la solitude des champs de coton*. Paris, Minuit.

— (1988), *La nuit juste avant les forêts*. Paris, Minuit.

— (1988), *Le retour au désert*. Paris, Minuit.

— (1989), *Combat de nègre et des chiens*. Paris, Minuit.

— (1990), *Roberto Zucco. Suivi de Tabataba*. Paris, Minuit.

— (1995), *Sallinger*. Paris, Minuit.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1816/1984), *Nachtstücke. Der Sandmann*. Mit einer Studie *Anatomie des Sandmanns* von Günter Hartung. Reclam, Leipzig.

Periférico de Objetos (1990), *Ubu Roi* (Video et MS).

— (1991), *Variaciones sobre B.* (Video et MS).

— (1992), *El Hombre de Arena* de Daniel Veronese y E. García Wehbi. (Video et MS).

— (1993), *Cámara Gesell* de Daniel Veronese. (Video et MS).

— (1994), *Breve Vida* de Daniel Veronese. (Video et MS).

— (1995), *Máquina Hamlet* de Heiner Müller, Daniel Veronese, Ana Alvarado, E. García Wehbi (1995) (Video et MS).

— (1996), *Circoneiro* de Daniel Veronese y Ana Alvarado. (Video et MS).

— (1998), *Zooedipous* de Daniel Veronese, Ana Alvarado, E. García Wehbi. (Video et MS).

— (2000), *Monteverdi método bélico* de Daniel Veronese, Ana Alvarado, E. García Wehbi.

— (2001), *Suicidio/Apócrifo 1* de Daniel Veronese, Ana Alvarado, Guillermo Arengo, Julieta Vallina.

Veronese, Daniel. (Diciembre 1999 / Enero 2000), El teatro periférico (charla del día 22 y día 23). (MS).

## Critique

Angehrn, Claudia (2004), *Territorium Theater, Körper, Macht, Sexualität und Begehren im dramatischen Werk von Eduardo Pavlovsky*. Theorie und Praxis des Theaters vol. 12. Verlag Vervuert, Frankfurt am Main.

Artaud, Antonin (1931/1938/1964), *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard.

Barthes, Roland (1953/1972), *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de nouveaux essais critiques*. Paris, Seuil/Points.

— (1973), *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil/Points.

Blüher, Karl Alfred (1991), *Antonin Artaud und das Nouveau Théâtre in Frankreich*. Tübingen, Narr.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1972/1973), *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. Paris, Minuit. (auf Dt. in Suhrkamp)

— (1980), *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris, Minuit. (auf Dt. in Merver Verlag)

Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Éditions de Minuit.

Derrida, Jacques (1967a), *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil.

Freud, Sigmund (1919/1970), *Das Unheimliche*, dans Sigmund Freud. *Studienausgaben*. Hg. von A. Mitscherlich, A. Richards u. J. Strachey, Frankfurt am Main, Fischer. vol. IV, p. 241–274.

Gómez Peña, Guillermo (1996), *The New World Border. Prophecies, Poems & Loqueras for the End of the Century*. San Francisco, City Light Books.

— (2000), *Dangerous Border Crossers: The Artist Talks Back*. London/ New York, Routledge.

Toro, Alfonso de (2001), (2001a), « Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la hibridez e inter-medialidad », dans *Gestos*. 32, 11–46.

— (2005), « *Periférico de objetos* : historia y poetica. 'corporización' / 'descorporización', topografías de la hibridez: cuerpo y medialidad », in *Gestos* 40 (noviembre), 13–42.



**« ... se former en République sous la  
domination d'une même langue » -  
La pensée linguistique française du XVII<sup>e</sup>  
siècle et les langues en Amérique latine**

*Johannes Kabatek*

Le temps semble être venu de dire le *monde français*, comme autrefois le *monde romain*, et la philosophie, lasse de voir les hommes toujours divisés par les intérêts divers de la politique, se réjouit maintenant de les voir, d'un bout de la terre à l'autre, se former en république sous la domination d'une même langue. Spectacle digne d'elle que cet uniforme et paisible empire des lettres qui s'étend sur la variété des peuples et qui, plus durable et plus fort que l'empire des armes, s'accroît également des fruits de la paix et des ravages de la guerre ! (Antoine de Rivarol, *Discours sur l'universalité de la langue française*, 1784)

1.

La perspective concernant le rapport entre la France et l'Amérique latine présentée dans les lignes qui suivent sera quelque peu particulière dans le contexte du présent ouvrage. Il s'agit d'une perspective linguistique, ou, plus précisément, de l'histoire des idées linguistiques : de l'histoire de la réception de la pensée linguistique française du XVIII<sup>e</sup> siècle en Amérique latine, en particulier, de la réception des idées « externes » qui se réfèrent au rôle d'une langue particulière, des langues particulières ou des variétés linguistiques dans la société. Même si ce point de vue linguistique semble restreint à une question concrète, il se trouve encadré dans le contexte de l'histoire générale de l'universalisme et du particularisme linguistiques, d'un côté, et de la réception générale des idées françaises en Amérique, de l'autre, et il ne sera donc pas question d'aborder ce vaste sujet dans quelques pages, mais de présenter au lecteur quelques réflexions générales et quelques détails exemplaires afin de les illustrer.

Il existe une idée naïve selon laquelle l'influence de la pensée française ne peut pas être très profonde en Amérique latine à cause de la distance et à cause de la domination coloniale des Espagnols et des Portugais. Quant à la géographie, on a souvent observé que c'est un grand malentendu de croire que ce n'est qu'avec l'invention des moyens de transport modernes et des possibilités de communication actuelles que les distances disparaissent. En réalité, pour des groupes réduits de la société, la proximité de l'Europe au XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle était presque comparable à l'actuelle, et ce sont précisément ces groupes-là qui sont les récepteurs des nouvelles idées<sup>1</sup>. Et quant à la présence des Espagnols et les Portugais, il faut simplement penser à la présence immédiate des idées françaises des Lumières en Espagne et au Portugal pour se rendre compte que la voie indirecte n'empêche pas l'influence française, même si on peut dire que cette voie indirecte sert de filtre dans le processus de la réception. Un troisième préjugé, plus concrètement lié à notre sujet, associe la colonisation linguistique du Nouveau Monde à la présence des colonisateurs, ce qui est vrai pour le fait de la *présence* des langues européennes en Amérique, mais pas tout à fait exacte en ce qui concerne leur expansion. Dans les pays d'Amérique latine, la connaissance active générale de ce que plus tard devraient être les « langues nationales » fut longtemps loin d'être une réalité, et ce n'est qu'après l'adoption d'un certain jacobinisme linguistique dans les nations américaines indépendantes que la romanisation a vraiment eu lieu à grande échelle. L'influence des idées françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle, et surtout l'impact de la Révolution et ses idées presque simultanément présentes en Amérique latine ne peut donc pas être surestimée, comme le dit François-Xavier Guerra, qui voit dans l'influence des idées françaises sur la culture, la société et la politique en Amérique latine « une des conséquences les plus importantes, les plus durables et, sans doute aussi, parmi les plus méconnues, de la Révolution française » (Guerra 1990, 9).

Si on tente de donner un aperçu très général de l'histoire de la politique linguistique en Amérique latine avant et après l'arrivée

des idées de la Révolution, on peut identifier sans trop d'efforts dans les discours quelques traces des transformations observables. Pour ce faire, nous donnerons d'abord quelques notions générales de l'antagonisme entre universalisme et particularisme linguistiques, et nous passerons ensuite à l'analyse de quelques exemples de réception des discours français en Amérique.

## 2.

Le mot clé des idées linguistiques de la Révolution française est celui de l'*Unité* :

Au-dessus de la sublime porte du temple révolutionnaire de la convention, est écrit, au frontispice, sur un fonds noir, en caractères d'or le mot Unité.

C'est le commencement du monde, la lumière dans les ténèbres. (Anonyme, an II, cité d'après Schlieben-Lange 1996, 108).

D'une part, unité à l'intérieur de la langue, une langue parfaite en harmonie avec la nature, fondée sur des principes de nature et d'analogie sublimés par l'action consciente de l'homme révolutionnaire ; d'autre part, unité externe de l'architecture de la langue historique qui ne permet ni la diversification en patois différents de chaque endroit, ni la stratification sociale des sociolectes qui marquent la différence entre les couches sociales, ni la diversité des styles qui permettent à certains individus, mieux qu'à d'autres, de s'adapter à des situations diverses. Contraire à la nature du langage même et à la tension permanente qui s'y fait jour entre la créativité de l'homme et sa volonté de parler comme les autres, l'idée absurde de l'unité absolue du langage est propre à la Révolution, et l'on a probablement raison d'attribuer l'uniformisme et l'universalisme linguistiques, dans leur forme la plus prototypique, au jacobinisme linguistique français. Cependant, quand on parle du paradigme de l'antagonisme entre universalisme et particularisme, on pense plutôt au discours du

romantisme allemand, en étroite relation, mais pourtant, en opposition aux idées françaises. Le romantisme rappelle qu'il s'agit, entre universalisme et particularisme, d'une tension permanente de l'être humain et que le besoin d'universalité est toujours accompagné de la nécessité de trouver le particulier. Dans l'interaction sociale, l'individu cherche l'identification avec l'autre, l'altérité, selon Eugenio Coseriu, l'un des principaux universaux linguistiques, cette mise en existence de l'individualité à travers la projection vers l'autre, comme l'a déjà bien formulé Hegel<sup>2</sup> :

[die Sprache] ist das Daseyn des reinen Selbsts, als Selbsts; in ihr tritt die für sich seyende Einzelheit des Selbstbewusstseyns als solche in die Existenz, so dass sie für Andere ist. (Hegel, *Phänomenologie*, VI, B, Ia).

Le romantisme allemand se présente comme universaliste et s'oppose en même temps à l'universalisme : peu avant la Révolution, le libraire de Weimar Friedrich Justin Bertuch, qui était en étroite relation avec les principaux intellectuels de son époque et exerçait une forte influence à travers ses journaux, dérive le mot « romantique » directement des « romances » espagnols du Moyen-âge et propose la recherche de la richesse perdue des particularités européennes dans la littérature médiévale espagnole avec toute sa diversité et son pur esprit religieux, et cela contre le monolithisme de l'utopie française<sup>3</sup>. Cette utopie est dérivée, d'ailleurs, d'une vieille tradition centraliste, laquelle, dans le cas de la langue, remonte au XII<sup>e</sup> siècle, avec la fameuse plainte du trouvère Conon de Béthune d'Artois. Conon regrette de ne pas savoir parler comme à Pontoise, c'est-à-dire à Paris, au centre de gravité linguistique<sup>4</sup>.

En ce qui concerne les discours sur la langue, l'Allemagne semble contradictoire : d'un côté, avec le concours de l'Académie de Berlin de 1784<sup>5</sup>, elle accepte l'universalité de la langue française, de l'autre, elle recherche la particularité, laquelle est amenée par l'idée que la connaissance de n'importe quel savoir qu'on puisse trouver dans le monde peut servir au progrès de la

nation. La contradiction est particulièrement évidente dans le cas de Alexandre de Humboldt, ami du principal Idéologue Destutt de Tracy et bon connaisseur des idées de l'uniformisme français, mais, en même temps, chercheur de la diversité de la nature et l'un des auteurs les plus influents de la transmission des idées européennes en Amérique. On peut considérer son frère Guillaume l'un des principaux opposants au jacobinisme linguistique avec l'idée que toutes les langues du monde ont la même dignité. Comme on le sait, cette idée marque les discours linguistiques allemands jusqu'à nos jours<sup>6</sup>.

En France, par contre, c'est Condillac qui, comme l'a magistralement souligné Jürgen Trabant, a transformé les idées de Locke sur la diversité fondamentale des langues du monde. Condillac interprète le changement linguistique comme une espèce de chemin téléologique qui part de l'origine des langues dans la nature pour arriver au but idéal du « génie » de la « langue parfaite » en passant par la diversité chaotique du multilinguisme. Ce dernier est associé, à l'époque révolutionnaire, à la féodalité et – même si cela semble un peu contradictoire – à l'Ancien Régime<sup>7</sup>. La langue parfaite est évidemment la langue française, celle qui est la plus naturelle, une langue française modifiée et nettoyée de la mauvaise influence de la monarchie. Mais en réalité – on n'en parle pas, mais c'est évident – cette langue est celle qu'on a parlée à la cour, réglée par le *Bon usage* défini déjà plus d'un siècle auparavant par Vaugelas. Mais il faut bien séparer les faits historico-linguistiques, d'un côté, et le discours sur la langue, de l'autre : car c'est surtout le discours métalinguistique qui fait apparaître la langue française des Révolutionnaires comme tout à fait différente, bien qu'elle n'ait pas en vérité trop changé, quelques néologismes mis à part.

### 3.

Les idées du XVIII<sup>e</sup> siècle français sont présentes dans les villes de l'Amérique latine par la médiation des personnes de contact et des institutions élitistes que la bourgeoisie a créées au



long du siècle<sup>8</sup>. Ce siècle est marqué, en Amérique latine, par deux facteurs principaux : en premier lieu, dans les sociétés américaines se perpétuent aussi bien la société coloniale royale que la dépendance par rapport à l'Espagne ou au Portugal. Ces sociétés sont critiques envers les idées des Lumières et elles sont clairement opposées à toute réforme fondamentale du système. D'un autre côté, nous sommes à l'époque de l'émancipation des sociétés des « criollos », des descendants des Européens nés dans le Nouveau-Monde. Ces « criollos » forment une nouvelle bourgeoisie issue surtout de colons européens, mais qui témoignent d'une forte identité américaine en raison de leurs circonstances biographiques. La réception des idées françaises passe souvent à travers l'Espagne et se mêle aux idées des « ilustrados » Espagnols. Grâce à des intellectuels comme le valencien Gregorio Mayáns y Siscar, ou le cercle de Gaspar Melchor de Jovellanos, des œuvres comme l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, et d'autres comme *L'esprit des lois* de Montesquieu sont bientôt connues dans les « tertulias » des cercles éclairés des villes espagnoles, d'où elles passent souvent de l'autre côté de l'océan. Jovellanos recommande la lecture de Condillac, de Voltaire et de Rousseau et d'autres philosophes français. Nous connaissons en particulier l'influence du cercle littéraire d'Olavide à Seville en Amérique : pour donner un exemple, l'un des membres de ce cercle dans les années soixante-dix du XVIII<sup>e</sup> siècle est José Baquijano y Carrillo, professeur de l'Université de San Marcos et, plus tard, haut fonctionnaire de l'*Audiencia de Lima*. La bourgeoisie intellectuelle américaine se caractérise par la connaissance de l'actualité européenne ; et la connaissance de l'actualité culturelle française est, pour eux aussi, un moyen d'émancipation. Les deux institutions centrales de la réception des idées sont, d'un côté, les salons, et les organisations appelées les *Sociedades Económicas de Amigos del País*, et, de l'autre, les journaux, véritables instruments de diffusion des idées nouvelles.

Il faut bien sûr veiller à ne pas confondre l'ambiance française de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle avec celle de la société

coloniale. Même si les intellectuels en Amérique suivent avec attention les nouveautés de l'Europe, ils appartiennent en même temps à une société hiérarchique, dont ils tirent profit ; ce n'est donc qu'avec beaucoup de prudence qu'on peut parler d'une vraie « ilustración » dans certains cercles bourgeois américains. Si les idées des Lumières se combinent au catholicisme en Espagne, elles se transforment encore plus en Amérique, où l'intérêt principal pour un renouvellement de la société est plutôt économique ; et ce qu'on discute dans les premiers journaux américains, c'est en premier lieu, plus que des réformes sociales ou des sujets politiques ou moraux comme celui de l'égalité ou de la fraternité, la modernisation de la production et du commerce.

L'un des premiers journaux en Amérique latine est le *Diario de Lima* (avec le sous-titre : *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial*), fondé par Jaime Bausate y Mesa, originaire de l'Extremadura espagnole et qui n'est donc pas américain de naissance. Il est le premier à obtenir la licence pour la publication d'un journal du Vice-Roi Francisco Gil de Taboada.

Le journal hispano-américain le mieux étudié de la fin du siècle est sans aucun doute le *Mercurio Peruano*. Ce journal est, entre autres, l'objet d'étude de la thèse d'État de Jean-Pierre Clément en 1983 et de la thèse de doctorat de Rosa Zeta Quinde en 2000.

Le *Mercurio Peruano* est le deuxième journal du Pérou, publié peu après le *Diario de Lima*, dont le premier numéro paraît en octobre 1790. Le *Mercurio Peruano*, fondé par la *Sociedad Académica de Amantes de Lima* et par le rédacteur en chef Hipólito Unanue y Pavón (1755-1833), médecin, fils d'un immigrant basque et d'une mère créole, commence à paraître quelques mois plus tard. On ne trouve pas beaucoup de mentions de la situation linguistique ni de la politique linguistique dans ce journal bihebdomadaire publié pendant quatre ans de 1791 à 1795. La société créole a d'autres problèmes, et on y parle surtout de la situation du commerce, de l'histoire du pays et des noms des plantes. Ce n'est que sporadiquement que l'on y fait mention

de la situation linguistique, comme c'est le cas dans une lettre du prêtre José Manuel Bermúdez dans laquelle celui-ci propose aux Espagnols l'étude du quechua pour mieux comprendre la population indigène. Cette invite est bien dans la tradition des missions et de la propagation des « *lenguas generales* » depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. On retrouve cette idée aussi dans l'Espagne « illustrée », où le moine Martín Sarmiento, le Père Feijoo et d'autres proposent d'enseigner la religion dans la langue du peuple, ici dans les langues ou leurs variétés régionales en Espagne. Dans un autre article, en septembre de 1793, l'ingénieur militaire Francisco Requena parle du progrès des missions de Ucayali et critique précisément la politique linguistique des « *lenguas generales* » de la tradition des jésuites et des franciscains :

Convendría mucho para introducir en aquellas misiones el idioma español en obediencia de las reiteradas órdenes de Nuestro Augusto Soberano, el que en ellas no se hablase absolutamente por los milicianos y demás agregados a los misioneros en inca. (*apud* Clément 1997, 2, 239)

La critique se dirige en premier lieu contre la tradition des jésuites et des « ex-jésuites » encore présents après l'expulsion. Requena opine :

[...] si hubieran tomado desde entonces [=depuis les temps de la conquête] el cuidado de enseñar el español, estarían estos países más civilizados, sin que por aquella mal acordada práctica se hayan en tanto tiempo adelantado mucho los indios en los conocimientos de la religión, porque los sacerdotes que venían de Europa se hallaban en la necesidad de aprender el idioma inca para entrar en las misiones. (*ibid.*, 239)

Mais ces idées sont indépendantes des réflexions linguistiques venues de France. Le *Mercurio Peruano* semble être un journal moderne par sa conception et son organisation, mais le contenu reste traditionnel, royaliste, conservateur ; ce qui se manifeste dans la réaction contre la Révolution française : on défend royauté et religion et on condamne les idées et la pratique des révolutionnaires.

Après la mort du roi Louis XVI, avec un certain retard, le journal publie la lettre de l'évêque de La Rochelle, en exil en Espagne, qui note « l'indignation, l'horreur, l'amertume et la douleur » de cette exécution.

La position antirévolutionnaire est absolument évidente<sup>9</sup>, et parmi les idées venues de France, on apprécie surtout celle de la modernisation de la société, mais on rejette en même temps toute tentative de révolution, comme l'a observé Jean-Pierre Clément :

[...] les personnes qui constituent la *Sociedad Académica de Amantes del País* – cadres dirigeants de la haute administration, commerçants actifs, riches propriétaires terriens, exploitants des mines aisés, etc. – et qui tiennent en main les activités économiques et les institutions locales – *Cabildo*, *Consulado*, *Audiencia*, etc. – ne souhaitent qu'une chose : qu'aucun bouleversement profond ne vienne troubler l'ordre établi qui leur est si profitable, et surtout qu'aucun désordre social ne voie le jour, car la hantise des soulèvements indiens est toujours vive chez eux [...]. La participation à la campagne antirévolutionnaire n'a pas besoin de leur être imposée, car elle correspond à leur souhait profond de ne pas voir les idées françaises se répandre dans les territoires de la couronne d'Espagne. (Clément 1990, 149).

Cela vaut aussi pour d'autres journaux, comme le *Telégrafo mercantil de Buenos Aires*, fondé d'après les modèles du Pérou, où on explique, par exemple, le fonctionnement du calendrier de la Révolution, mais surtout parce qu'on a besoin de communiquer avec les Français pour des raisons commerciales.

Cependant, il faut mentionner aussi qu'à cause de la censure, nous ne pouvons pas percevoir dans les articles publiés dans les journaux toute la réalité des discours existants<sup>10</sup>. Il existe même des moments où la censure interdit la publication de toute nouvelle émanant de la France révolutionnaire. À Bogotá, par exemple, Antonio Nariño est condamné en 1793 au motif de la publication d'une version espagnole de la *Déclaration des Droits de l'Homme*. Derrière l'impression de surface d'une position contre-révolutionnaire générale en Amérique se cache aussi la sympathie, au moins partielle, dans certains cercles pour les propositions de changement social venu de la France.

## 4.

Dans le cas des idées qui concernent la politique linguistique, c'est surtout le deuxième des aspects mentionnés, la recherche de l'unité externe, c'est-à-dire de l'unité linguistique des nations, qui ne scandalise pas la société américaine. Cette recherche est aussi parfaitement compatible avec la société coloniale, dans laquelle on trouve déjà toute une série de tentatives d'unification.

Par rapport à l'unité externe, on peut distinguer au moins deux phases dans l'évolution de la politique linguistique de la Révolution française : a) une première, où la langue n'est pas considérée comme un élément principal de la réflexion politique et où on ne voit pas encore de lien direct entre unité politique et unité linguistique ; b) une deuxième, dans laquelle on vise à réaliser tout un programme dans lequel la langue est tenue pour un instrument primordial de la transformation de la société. Dans la première phase, on traduit encore les textes révolutionnaires en occitan et en d'autres langues, mais à partir de la deuxième phase, on propage la réforme interne de la langue française en préconisant l'uniformisation linguistique de la République, « une et indivisible dans son langage » (Domergue), dans laquelle « l'unité d'idiome est une partie intégrante de la Révolution » (Abbé Grégoire) et dans laquelle « la langue d'un peuple libre doit être une et la même pour tous » (Barère)<sup>11</sup>. En France, la politique linguistique d'uniformisation n'est pas nouvelle, elle continue l'idée avancée par François Ier de l'unité linguistique et administrative. Cette politique d'uniformisation combine maintenant l'idéal de l'unité à celui de la liberté, de l'égalité et de la fraternité linguistiques, dont les temps forts sont le programme d'éducation nationale proposé par les Idéologues et le projet d'une école libre, générale et laïque. En même temps, il ne s'agit pas seulement d'un programme de diffusion, mais aussi d'un programme qui vise à faire adopter philosophiquement les conceptions téléologiques de Condillac et d'autres penseurs des Lumières. Quelques exagérations artificielles de réforme interne

de la langue mis à part, la politique linguistique de la Révolution continue donc, dans son aspect externe, une longue tradition, qu'elle porte à sa perfection. Cette tradition se poursuit au temps de l'Empire et marque les discours sur la langue tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle – jusqu'à sa réalisation pratique, presque un siècle plus tard, à travers les lois sur l'éducation de Jules Ferry.

Une telle inscription dans la tradition est aussi donnée en Amérique latine, comme on le constate, p. ex. si l'on observe quelques événements qui ont marqué le discours métalinguistique au Mexique<sup>12</sup>. L'histoire de la politique linguistique mexicaine ressemble fort à celle du Pérou : après une première étape de communication due aux interprètes, les frères chargés de la mission bientôt adoptèrent la politique des *lenguas generales* parce qu'ils croyaient que c'était plus facile de s'approcher des Indios par le moyen de leur propre langue, même si en réalité pour certaines tribus, cette langue était aussi étrange que l'espagnol, ce dont témoignent quelques noms des dialectes du náhuatl, comme *Chontal* (« étrange »), *Popoloca* (« incompréhensible ») ou *Totonaca* (« rustique »)<sup>13</sup>.

Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, le frère Jerónimo de Mendieta compare le náhuatl au latin en Europe :

Esta lengua mexicana (náhuatl) es la general que corre por todas las provincias de esta Nueva España [...] como la latina por todos los reinos de Europa.<sup>14</sup>

Même si les lois de Burgos en 1512 prévoient la castillanisation de l'Amérique, il en va autrement dans la réalité où la préférence est donnée aux langues générales. Vers la fin du siècle, plus de 80 grammaires et dictionnaires des langues indigènes sont écrits. Même si les deux premiers siècles de la colonie ont vu plusieurs tentatives de la part de rois espagnols pour imposer une hispanisation profonde, on peut dire toutefois qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la connaissance de l'espagnol se limite encore aux couches dirigeantes et que la grande majorité de la population mexicaine ne connaît que des langues autochtones.



C'est dans cette situation, et bien dans l'esprit des Lumières françaises, que l'archevêque du Mexique, Francisco Antonio Lorenzana y Buitrón, commence à protester contre la mauvaise éducation qui règne dans le pays. Il publie, en 1768, la célèbre pastorale « Para que los indios aprendan el castellano ». Les arguments les plus importants de ce document sont les suivants<sup>15</sup> :

- il accuse la Couronne en disant que l'effet des décrets pour changer la situation linguistique a été nul,
- que l'unité linguistique pourrait mener à l'unité spirituelle et nationale,
- que la diversité des langues n'a fait que provoquer la haine contre les Espagnols,
- qu'on ne peut pas enseigner la langue par force, mais qu'on a besoin d'un programme d'éducation.

Lorenzana, l'un de principaux « illustrés » du Mexique, était un Espagnol né à León en 1722. Il devient archevêque de Toledo après les années passées au Mexique, puis cardinal à Rome, où il mourut en 1804.

Une conséquence des activités de Lorenzana fut la proclamation d'une Real Cédula par le roi Charles III, dans laquelle il soutient l'initiative de l'archevêque :

[...] que desde luego se pongan en práctica y observen los medios que van expresados y ha propuesto el mencionado Muy Reverendo Arzobispo de México, para que de una vez se llegue a conseguir el que se extingan los diferentes idiomas de que se usa en los mismos Dominios, y sólo se hable el Castellano, como está mandado por repetidas Leyes, Reales Cédulas y Órdenes expedidas en el asunto... (Real Cédula del 10 de mayo de 1770).

Mais il s'agit encore une fois d'une initiative officielle sans conséquences. Vers la fin du siècle et au début du suivant, quelques journaux mexicains se prononcent en faveur des idées de la Révolution. Le lendemain de la Grande Révolution est la veille de la Révolution mexicaine. C'est maintenant que les idées de la Révolution française sont reçues directement, même un peu avant la date proposée par François-Xavier Guerra, quand il écrit :

[...] il faut attendre au moins 1808, et surtout 1810, pour qu'il [le monde ibérique] s'en [= de la RF] trouve massivement affecté. (Guerra 1990, 10)

Le *Diario de México*, journal publié à partir de 1805 par Carlos María de Bustamante et Jacobo de Villa Urrutia, marque une époque différente de celle du *Mercurio Peruano*, du *Diario de Lima*, du *Telégrafo mercantil de Buenos Aires* et des premiers journaux mexicains du siècle précédent comme le *Mercurio volante*, la *Gaceta de Literatura* ou le *Diario Literario de México* : Bustamante et Villaurrutia s'opposent ouvertement à la Couronne d'Espagne et au vice-roi Iturrigaray. Les deux éditeurs sont des prototypes des intellectuels créoles progressistes de l'époque : Bustamante est né à Oaxaca et a étudié le Droit à Guadalajara ; il joue un rôle important à partir du début des mouvements d'indépendance de 1810 ; il sera l'auteur de la déclaration de l'indépendance et, pendant de longues années, député du congrès de la République. Villaurrutia est né à Sto. Domingo et apparaît dans l'histoire surtout comme le défenseur de l'idée de l'indépendance de l'Amérique, selon une argumentation juridique : en raison de la captivité des rois d'Espagne à Bayonne en 1808 et étant donné que l'Amérique appartient, selon les *Leyes de Indias*, non à l'Espagne, mais aux rois espagnols, les colonies doivent revenir, selon lui, à la situation juridique d'avant la conquête, c'est-à-dire à une pleine souveraineté.

Le *Diario de México* est publié à une époque de profonde francophilie – même après le début de la guerre, quand, selon Ruth Wold, « la opinión pública creía que era una desgracia estar en guerra con los franceses e imitarles al mismo tiempo » (Wold 1970, 131).

Dans le *Diario*, Jacobo de Villaurrutia transforme presque systématiquement les idées de la Révolution française en discours national mexicain, postulant, par exemple, l'unification des mœurs et l'uniformisation des vêtements. En 1807, il propose un nouveau

système d'éducation selon le *Nouveau système d'instruction publique* introduit par Bonaparte le 11 Floréal an 10 (1 mai 1802). C'est la loi de création des lycées, une loi qui est, dans une large mesure, contre-révolutionnaire, car elle remplace le grand projet révolutionnaire des Écoles Centrales par des écoles qui ressemblent plutôt à celles de l'Ancien Régime ; mais c'est pourtant une loi qui a conservé quelques éléments de la pensée jacobine : l'instruction gratuite, l'importance primordiale de la science et la généralisation de la langue de la liberté. Le « *Nuevo sistema de instrucción pública* » prévoit l'enseignement dans tous le territoire mexicain de la langue qui exprime le mieux les idées générales : le français. Il s'agit là d'une voix qui prêche dans le désert, mais l'idée de l'éducation nationale, générale, laïque, gratuite et libre, restera comme un exemple pour la nouvelle génération des protagonistes de la conquête du pouvoir quelques années plus tard, après le cri de Hidalgo.

## 5.

La langue sera l'un des piliers de la nouvelle République indépendante ; une langue uniforme et généralisée. La République a pour but l'effacement de la différence entre les races et entre les riches et les pauvres. Liberté, égalité et fraternité deviennent ainsi des idéaux de la République mexicaine. L'objectif, c'est une « République sous la domination d'une même langue », comme l'avait formulé Antoine de Rivarol quelques décennies avant dans le Discours qu'il prononça devant l'Académie de Berlin.

Le discours de l'uniformisation linguistique est traditionnel, mais maintenant, avec l'indépendance, il reçoit une nouvelle force. La langue n'est plus imposée par les colonisateurs, mais défendue par les Mexicains – bien qu'ils soient des descendants des Espagnols dans la plupart des cas. Cette nouvelle défense de la langue comme langue nationale qui s'associe à l'indépendance et à la révolution ouvre le chemin à une vraie castillanisation du pays. Mais cela s'accompagne d'un problème, car il s'agit au

fond d'accepter que l'unité de la nouvelle nation est fondée sur la langue des colonisateurs. C'est comme si la Révolution française était linguistiquement fondée sur la langue de l'Ancien Régime. En France, la solution à ce problème était le discours de la « Révolution de la langue », une langue effectivement peu changée mais qui se présente pourtant comme entièrement nouvelle. Au long du XIX<sup>e</sup> siècle, on trouvera une solution semblable en Amérique latine. Dans le cadre du *Primer Congreso Nacional de Instrucción* en 1889, avec une forte influence des Réformes de Jules Ferry et de la Politique Linguistique Française, on proclame encore une fois la nationalisation de la langue espagnole, tout en la distinguant clairement de celle de son origine en Europe :

[...] no la española pura, sino la española modelada por nuestro medio físico y social, por los restos de las civilizaciones a medias desaparecidas y por las creaciones que en México ha hecho surgir la mutua compenetración de las razas.<sup>16</sup>

C'est le « mexicanisme linguistique », comme dans d'autres cas la « brasilidade » ou la « argentinidad », qui a transformé l'espagnol en *Idioma Nacional*<sup>17</sup>, la même langue que celle des Espagnols, mais autre.

Dans la même ligne, le ministre de l'éducation Justo Sierra, qui défend avec ferveur une hispanisation générale considérant que les langues indigènes ne sont que de simples « documents archéologiques », dira en 1902 :

La poliglosia de nuestro país es un obstáculo a la propagación de la cultura y a la formación plena de la conciencia de la patria, y sólo la escuela obligatoria generalizada en la nación entera, puede salvar tamaño escollo. Y, dicho sea de paso, ello os dará la clave de por qué los autores de la primitiva ley de instrucción obligatoria, llamamos al castellano lengua nacional: no sólo porque es la lengua que habló desde su infancia la actual sociedad mexicana, y porque fue luego la herencia de la nación, sino porque siendo la sola lengua escolar, llegará a atrofiar y destruir los idiomas locales y a así la unificación del habla nacional, vehículo inapreciable de la unificación social, será un hecho. Justo Sierra, Discurso pronunciado el día 13 de septiembre del año de 1902 » (Sierra 1919, 191 *apud* Brice Heath 1986, 124).

La connotation positive de la destruction de la variété linguistique, l'objectif de « atrophier » et de « détruire » les langues indigènes pour, ainsi, unifier la langue nationale nous rappelle le discours de la Révolution, en particulier, celui de l'Abbé Grégoire et son idée de la destruction des patois.

Nous pouvons résumer schématiquement le parallélisme du discours révolutionnaire français et les idées du Mexique indépendant (et dans d'autres pays d'Amérique latine) de la manière suivante<sup>18</sup> :

	France	Amérique latine
Liberté	Abolition de la monarchie	Contre la dépendance coloniale
Égalité	Contre l'inégalité sociale	Contre l'esclavage
Fraternité	unité nationale	création de nations
Universalité	français	espagnol, portugais
Protagonistes	« citoyens »	créoles
contre-réaction	régionalisme	« argentinidad » ; « mexicanidad » etc.

Le discours de l'unité linguistique prédomine aussi au long du XX<sup>e</sup> siècle. Ce n'est que vers la fin du siècle, devant le constat de la disparition accentuée de la diversité linguistique que la politique mexicaine, dans l'article 4 de la Constitution mexicaine de 1992, se décide à introduire des droits linguistiques qui envisagent la protection de la diversité :

La Nación Mexicana tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas. La Ley protegerá y promoverá el desarrollo de sus lenguas [...].

De même, les *Acuerdos sobre Derecho y Cultura Indígena* signés de 16 février 1996 après la révolte de Chiapas parlent des droits linguistiques de la population indigène. A la fin du XX<sup>e</sup>

siècle, le Mexique abandonne – au moins officiellement – le discours du jacobinisme linguistique et son but de mettre fin à la diversité des langues. Mais ce revirement politique arrive tard pour les langues déjà mortes ou moribondes.

## 6.

Terminons notre tentative très générale de repérer à grands traits l'influence de la pensée française, surtout celle des Lumières et de la Révolution, dans les discours métalinguistiques de quelques pays américains, par un petit épilogue. Nous venons de décrire ce rapport toujours comme l'influence que le « centre », Paris ou la France, exerce sur la « périphérie », l'Amérique latine. Depuis quelques années, la politique linguistique française, comme celle du Mexique, a changé, au moins officiellement. Le français est devenu une langue qui a perdu beaucoup d'influence dans le monde sous la pression de l'anglais. En France, on ne peut plus défendre l'universalité d'une seule langue, puisqu'on sait que cette langue universelle ne sera plus la langue française. C'est pourquoi, depuis quelques années, on peut observer la recherche d'un paradigme nouveau, un paradigme capable de garantir pour la langue française une place privilégiée parmi les langues du monde. Une solution possible réside dans la découverte des particularismes et de la diversité linguistique : on adopte un discours semblable à celui du romantisme allemand selon lequel le multilinguisme est un bien culturel, et on commence à défendre la diversité linguistique même à l'intérieur de la nation. À l'extérieur, on cherche des alliés. Lors du Colloque international de l'Organisation internationale de la Francophonie: *Trois espaces linguistiques face aux défis de la mondialisation* à Paris en mars 2001, Jacques Chirac a prononcé devant les représentants des pays francophones, hispanophones et lusophones les paroles suivantes :

Préserver la diversité des langues et des cultures comme des espèces vivantes, sera l'une des grandes tâches de ce siècle. Le monde de demain,



nous le voulons riche, foisonnant, multiple, créatif. Parce que telle est la grandeur du vivant et tel est le génie de l'humanité. Parce que le progrès naît de la confrontation des idées et des valeurs, du dialogue des civilisations.

Et nous, communautés linguistiques de tradition latine, le savons bien. De par nos origines, nos histoires, avec leurs tragédies mais aussi leur grandeur. Mieux que d'autres, nous savons combien l'on apprend et combien l'on gagne par le dialogue pacifique des peuples. [...]

La France, après avoir exporté le discours de l'uniformité en Amérique latine, cherche l'appui des grands pays latinophones issus respectivement de cette uniformisation. Curieuse évolution de l'histoire : dans le pays du jacobinisme linguistique, on propose aujourd'hui, sous la pression de la mondialisation, une nouvelle unité, l'unité du monde « latin », pour échapper à la domination d'une seule et même langue.

# Notes:

<sup>1</sup> « Les élites américaines participent – de loin certes, avec d'inévitables décalages – aux complexes mouvements d'idées de cette époque charnière ». (Guerra 1990, 10).

<sup>2</sup> Cf. Kabatek (sous presse).

<sup>3</sup> Cf. Kabatek 2003.

<sup>4</sup> Cf. Pfister 1973.

<sup>5</sup> Cf. Rivarol ([1784] 1966).

<sup>6</sup> Cf. les discours de Humboldt dans l'édition de Trabant 1994, cf. aussi Di Cesare 1998, 124.

<sup>7</sup> Trabant 2003, 177.

<sup>8</sup> « Des deux côtés de l'Atlantique, nous retrouvons un même univers mental, avec toute la gamme de positions politiques et idéologiques » (Guerra 1990, 10).

<sup>9</sup> « Vemos en todos los documentos la fidelidad a la Corona española y la filiación cristiana señalada por Unanue. Y por lo tanto un rechazo de la Revolución Francesa ». (Zeta Quinde 2000, 465).

<sup>10</sup> Dans le cas du Mercurio Peruano, on sait que le principal rédacteur avait une licence spéciale lui permettant de lire les livres interdits par la censure. Mais il ne pouvait pas en parler dans son journal. (Zeta Quinde 2000, 83).

<sup>11</sup> Cit. d'après Schlieben-Lange 1998, 179.

<sup>12</sup> Pour ce qui suit, cf. Brice Heath 1986.

<sup>13</sup> Brice Heath 1986, 20.

<sup>14</sup> Brice Heath 1986, 21.

<sup>15</sup> Brice Heath 1986, 81-83.

<sup>16</sup> Brice Heath 1986, 117.

<sup>17</sup> Cf. Alonso 1943.

<sup>18</sup> On pourrait observer les mêmes tendances dans d'autres pays, comme p. ex. le Chili avec le rôle de l'Instituto Nacional qui cherche à établir l'unité linguistique à partir de 1810 ; cf. Gazmuri Riveros 1990.

## Bibliographie

- Abeille, Luciano (1900), *Idioma nacional de los argentinos*, Paris, Émile Bouillon.
- Alonso, Amado (1943), *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*, Buenos Aires.
- Brice Heath, Shirley (1986), *La política del lenguaje en México. De la colonia a la nación*, México, INI.
- Clément, Jean-Pierre (1990), « La Révolution Française dans le *Mercurio Peruano* », *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien* n° 54, 137-151.
- Clément, Jean-Pierre (1997), *El Mercurio Peruano 1790-1795*, 2 vols., Frankfurt/Madrid, Vervuert-Iberoamericana.
- De Certeau, Michel/Julia, Dominique/Revel, Jacques (1975), *Une politique de la langue*, Gallimard, Paris.
- Di Cesare, Donatella (1998), *Einleitung*, in *Wilhelm von Humboldt: Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* [1836], Paderborn/München/Wien/Zürich, Schöningh, 1998.
- Gazmuri Riveros, Cristián (1990), « Libros e ideas políticas francesas en la gestación de la Independencia de Chile », *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien* n° 54, 179-207.
- González Ollé, Fernando (1998), « Intereses comerciales y económicos en la protección de la lengua española (1549-1801) », *Homenaje al profesor Emilio Alarcos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 55-70.
- Guerra, François-Xavier (1990), « L'Amérique latine face à la Révolution française », *Cahiers des Amériques Latines* 10, 9-19.
- Humboldt, Wilhelm von ([1820-21] 1994), *Über die Sprache. Reden vor der Akademie*, ed. et commenté par Jürgen Trabant, Tübingen/Basel, Francke.
- Kabatek, Johannes (2003), *Einleitung und Kommentar zu Don Juan Manuel – Der Graf Lucanor*. Deutsche Fassung von Joseph Freiherr von Eichendorff, in *Sämtliche Werke von Joseph von Eichendorff. Historisch-Kritische Ausgabe* begründet von Wilhelm Kosch und August Sauer, fortgeführt und herausgegeben von Hermann Kunisch und Helmut Koopmann, Bd. XV,1 (herausgegeben von Harry Fröhlich), Tübingen, Niemeyer, 2003, 665-782.
- Kabatek, Johannes (sous presse), « A propos de l'historicité des textes », dans: A. Murguía (éd.): *Mélanges offerts à Georges Kleiber*, Tübingen, Narr.
- Kornfeld, Laura / Kuguel, Inés (2000), « Indigenismos en la lexicografía monolingüe argentina », *Unidad en la diversidad*, agosto de 2000 ; [www.unidadenladiversidad.com](http://www.unidadenladiversidad.com)

- Lartichaux, Jean-Yves (1977), « Politique linguistique de la Révolution française » *Diogenes*, 97, 77-96.
- Lodares, Juan Ramón (2002), *Lengua y patria*, Madrid, Taurus.
- Pérez Siller, Javier (1994), « Histoire, modèle et sentiment. La Révolution française dans les manuels d'Amérique Latine : Argentine, Bolivie, Chili et Mexique », in Riemenschneider, Rainer (éd.), *Bilder einer Revolution*, 2<sup>e</sup> éd., Frankfurt/Paris, Diesterweg, 553-578.
- Pfister, Max (1973), « Die sprachliche Bedeutung von Paris und der Ile-de-France vor dem 13. Jahrhundert », *Vox Romanica* 32, 1973, 217-253.
- Rivarol, Antoine de ([1784] 1966), *Discours sur l'universalité de la langue française*, éd. de Hubert Juin, Paris, Edition Pierre Belfond 1966.
- Schlieben-Lange, Brigitte (1996), *Idéologie, révolution et uniformité de la langue*. Sprimont, Mardaga.
- Sierra, Justo (1919), *Discursos*, México, Herrero Hermanos Sucesores.
- Trabant, Jürgen (2003), *Mithridates im Paradies. Kleine Geschichte des Sprachdenkens*, München, Beck.
- Wold, Ruth (1970), *El diario de México. Primer cotidiano de la Nueva España*, Madrid, Gredos.
- Zeta Quinde, Rosa (2000), *El pensamiento ilustrado en el Mercurio Peruano*, Piura, UDEP.

**De nombres propios y ajenos :  
Les fantaisies françaises de Adolfo  
Bioy Casares**

*Lisa Block de Behar*

Nous pourrions alors mieux comprendre cette histoire d'île.  
Jacques Rancière<sup>1</sup>

Al diablo las islas del Diablo.  
Adolfo Bioy Casares<sup>2</sup>

Le ton parlé et quasi testimonial de cette communication voudrait rapprocher mes réflexions de ces circonstances dans lesquelles les noms propres – dépourvus de l'universalité du signifié des noms communs – finissent par en acquérir un ou plusieurs. Il ne s'agit pas de cerner un signifié, un concept ou plusieurs, mais de profiter d'une espèce de vide linguistique et d'une connaissance acquise, et de suivre, de cette sorte, les traces du vécu. Par le biais de la référence aux personnes connues et aux situations partagées, j'essaie de favoriser un sens particulier qui devient un « sens d'approximation », sens qui doit être compris tout simplement comme une approche, dans le sens spatial et cordial (rapprochement du lieu, affectif et intellectuel), une preuve qui est aussi une espèce de complicité presque secrète avec Bioy Casares et avec le monde qu'il a inventé. Entre herméneutique et heuristique, cette double approche ou proximité plurielle rend possible la découverte d'un autre sens, un sens d'humour à la Bioy Casares: un régime spirituel – plein d'esprit, qui est propre à son discours de fiction et de non-fiction, une sorte de sécrétion cachée du texte qui parfois est son heureux secret. Il faut signaler aussi le travail de réécriture sur un titre de Bioy : *De jardines ajenos* et rappeler cette étrangeté à l'égard des noms propres, ces noms d'autrui, ou bien des autres, des noms d'ailleurs, comme



les jardins étrangers dont Bioy parle dans son livre. Il faudrait observer aussi cette tendance marquée que présente le commencement littéraire, philosophique et théologique, surtout, à parler du commencement. Et c'est par ici même qu'on commence.

Depuis les invocations poétiques classiques, les plus éloignées, jusqu'aux craintes – bien moins lointaines mais non moins connues – confessées par le poète qui frémit devant les blancheurs que renouvelle chaque page inaugurale encore non écrite, les commencements poétiques ou narratifs ont donné lieu à des réflexions consacrées à la réalisation par l'écriture ou aux stratégies pragmatiques de la parole en acte. Elles ne devraient pas cependant écarter les élaborations théoriques qui, avec plus de prudence, expriment les aspirations magnifiées par les poèmes épiques ou les angoisses de l'initiation poétique. Souvent rappelée, la question « Par où commencer ? », variation de questions également fondatrices et connues, expose, en guise de titre, dès la première page de *Poétique* – nous parlons de ces belles et révolues années soixante –, une intention initiatique qui cependant n'était qu'une prolongation d'autres questions préalables. C'était Roland Barthes<sup>3</sup> qui, au nom d'une « confrérie » non secrète mais quasi mystique, recherchait un principe et une action, qui, comme le précédent idéologique auquel je faisais allusion, ne distingue pas action de diction, pressentant que, par le biais de la parole, il participait aussi à certains attributs de l'événement.

Si dans les exemples verbaux qui débutèrent l'univers et dans les mystères qu'ils favorisent encore, parole et action se mêlent, les confusions de l'actualité et les exploits technologiques qui les déterminent (confusions qui ne sont pas étrangères au sujet que nous examinons), rendraient compte de l'impossibilité de se soustraire à une opposition chaque fois moins nette qui assimile le dit et le fait en une même entité, corroborant l'indistinction performative de la phrase toute faite : « dit et fait », « dicho y hecho » ; ceci est une phrase toute faite, d'usage commun, bien qu'une autre phrase toute faite, comme il arrive habituellement, lui réplique<sup>4</sup>.

Dans une perspective différente, Faust<sup>5</sup> – personnage qui n'est pas non plus étranger à notre sujet ni à l'imaginaire de Bioy Casares<sup>6</sup> – interprétait, à son tour, le logos du Verbe biblique et inaugural. Ni Parole, ni Sens, ni Force, mais *Tätigkeit*, telle était sa version de ce principe verbal, principe de toutes choses. Faust comprenait que « Action » était la traduction la plus juste, s'avancant, à partir de la lecture des *Écritures* et de leur discours théologico-linguistique, jusqu'aux problèmes pragmatiques que les courants de la pensée questionnent<sup>7</sup> encore et aux différentes disciplines qui prétendent les mettre en rigueur et en vigueur.

Il y a peu de temps, et en cohérence avec le début éditorial du premier numéro de *Poétique*, parut un épais volume qui étudiait le commencement dans le roman<sup>8</sup>. A partir de différents ouvrages et systématisant la diversité de leurs apports, l'auteur met en ordre cet intérêt récurrent de la littérature pour le commencement littéraire et des études qui l'explorent. Par la grâce de muses condescendantes ou de quelques désarrois avoués, personne n'hésite à reconnaître qu'est bouleversant le passage d'un espace (à) l'autre, comme si le monde n'était pas reflet, ou texte, ou comme si ces deux rêves ne renvoyaient pas leur image doublée et inversée.

Hésitants, auteurs et lecteurs parcourent les seuils de pénombre qui facilitent l'accès vers une intériorité inconnue, vers une intimité rêvée, ou qui favorisent le mouvement inverse et semblable vers l'illusion d'une sortie. En espagnol, on peut retrouver, dans le nom de cette frontière qu'est le seuil (*umbral*), l'accès obscur de la construction et une étymologie qui le signale, mais qui dans les autres langues ne se remarque pas. Peut-être, est-ce l'ombre nostalgique de ces seuils qu'il arriva à Gérard Genette d'inscrire dans la couverture de son livre<sup>9</sup> qui – par coïncidence, et non par hasard – réplique aussi le sceau-seuil éditorial. Je fus témoin de sa découverte face à la fréquence et à l'ambiguïté des entrées (*zaguanes*), à Montevideo et à Buenos Aires, comme Walter Benjamin s'attardait sur les passages à Paris, surpris lui aussi par les secrètes ambivalences de ce lieu hybride, public et privé, où se croisent la rue et la maison, l'agitation

urbaine et l'intimité bien espérée. N'est pas étranger à cette perplexité un texte rare de Borges qui les met en valeur et que Genette donc apprit en flânant dans ces lieux-liens de chez nous. À partir de ces passages (locaux et textuels), commençait le livre, mais sa traduction de *zaguán* par « vestibule » n'est pas heureuse, ce qui arrive aussi aux noms de fleurs et de poissons authentiques ou autochtones, quasi des noms propres – si on me permet cette licence sémantique – et qui exigent la connaissance du milieu naturel d'origine pour être compris.

Bien que l'itinéraire de cette évocation n'ait pas évité les détours, frayant le chemin vers le paysage du Rio de la Plata, je ne mets pas non plus de côté les mouvements transocéaniques qui se sont produits entre lumières blafardes et gestes lents, entre ces voix de la cité que l'enceinte familiale amortit peu à peu dans un passage, le lieu où la maison débouche sur la rue et où la rue devient maison.

Il faut observer aussi, et cela n'est pas non plus une digression, cette tendance marquée que présente le commencement littéraire à parler du commencement, nécessité discursive autoréférentielle que John Barth sut parodier comme elle le méritait. Barth se moquait des redondances conventionnelles des titres, sous-titres, prologues, épigraphes, dédicaces, etc.<sup>10</sup>, précisément parce qu'elles sont des conventions littéraires. Paratextuelles, elles cadrent l'œuvre et en même temps l'introduisent quelque part qui n'est pas l'œuvre. Comme les seuils – *zaguanes* –, facilitent la transition, soulignant ou atténuant les frontières, chaque fois moins évidentes, rendant possible un passage d'intermédiation qui se glisse entre des milieux distincts, entre deux milieux – les chevauchant – feignant la restitution d'une continuité que les paroles revendiquent.

Les commencements, d'habitude, renvoient à une étape antérieure au commencement lui-même, et, pour cette raison, encore plus difficile à cerner. À propos de l'importance des noms propres dans la genèse de *La Recherche du Temps Perdu*, Joseph Vendryes attribuait à Léon Pierre-Quint le mérite d'avoir souligné « le rôle de l'onomastique » comme « la base et le centre

de tout le travail constructif » de l'œuvre proustienne<sup>11</sup>. Vendryes commence par affirmer : « il y aura un travail à faire sur Marcel Proust linguiste »<sup>12</sup>. De son côté, se référant aux noms propres, Barthes n'hésite pas à affirmer que « ce système trouvé, l'œuvre s'est écrite immédiatement »<sup>13</sup>. De même que Deleuze considère que les signes de Proust constituent différents mondes<sup>14</sup>, Barthes assigne à la recherche de ces noms et à leur découverte un « pouvoir constitutif », ajoutant un maillon de plus à la chaîne des interprètes magnétisés par les noms propres de Proust, de Deleuze à Bioy Casares en passant par Pierre-Quint, Vendryes et Barthes. Mieux, celui-ci soutient que *La Recherche* commence par la « découverte des Noms », un début heuristique et « poétique » qui donne cours à la réminiscence, la reconnaissant comme le plus fort recours littéraire du narrateur.

Plus qu'un « trait linguistique », la réminiscence a « le pouvoir de constituer l'essence des objets romanesques », espèce de caverne proustienne, ou plutôt espace d'un seuil où s'abrite et habite le système onomastique qui sous-tend *La Recherche*<sup>15</sup>.

Bien qu'elles soient toujours suggestives, les appréciations de Barthes ne dissimulent pas quelques petites rides que tracent les gestes des temps jadis. Cependant, lorsque les prépondérances systématiques faiblissent et que s'exorcise la fétichisation de ses éléments ou de ses unités, ou parce qu'il ne nous intéresse déjà plus de discuter avec la même véhémence les oppositions et les différences requises par les systèmes, quelques prémisses demeurent d'actualité.

Si je n'hésite pas à adhérer à l'affirmation de Vendryes quant à la vocation linguistique de Proust, quant à son obsession de confiance dans l'étymologie « comme moyen rationnel de pénétrer le sens caché des noms et, par suite, de se renseigner sur l'essence des choses »<sup>16</sup>, je n'hésite pas non plus à dire mon estime pour les réflexions de Bioy Casares sur les « significatives » prédilections onomastiques de ce genre. Je ne me risquerai pas à attribuer au fait de « donner nom » et à cette insistance sur les noms propres, la détermination de la structure narrative de Bioy, mais il est sûr que ces noms orientent les fantaisies françaises

d'une grande partie de son œuvre, qu'ils provoquent un effet de vécu, ou qu'ils rappellent le fait d'avoir vécu dans un « país de cercanías »<sup>17</sup> en nourrissant le substrat français qui les alimente et qui, avec une grande fréquence, fleurit en surface :

En cuanto al significado del nombre Bioy, me llegaron diversas versiones: para la que juzgo mejor, Bioy significaría «uno contra dos»; para la peor, sería una deformación de béroile, bonito; para la tercera versión, menos honrosa tal vez que la primera pero también menos ridícula que la segunda, significaría «dos robles»<sup>18</sup>.

Ce n'est pas la seule fois que Bioy fait référence à la dualité étymologique que son nom favorise et aux dédoublements sur lesquels, maintes fois, dans ses romans les plus importants (*La invención de Morel*, 1940, *Plan de evasión*, 1945, *Dormir al sol*, 1973, et d'autres), et dans la plupart de ses contes, il développe la fiction. En une autre occasion, j'ouvrirai une deuxième enquête pour traiter le cas du binôme fantastique que constitue sa collaboration avec Borges<sup>19</sup>, ces pseudonymes doubles, ou doublement authentiques, auxquelles recourent les deux écrivains quand ils revendiquent l'authenticité de généalogies illustres<sup>20</sup>. Dans ses *Mémoires*, Bioy rappelle le conte qu'ils se proposaient d'écrire à trois, avec sa femme Silvina Ocampo et avec Borges, mais qu'ils n'écrivirent jamais. Il se serait passé en France. Il aurait parlé d'un jeune écrivain qui, fouillant les manuscrits d'un auteur qu'il admirait et qui était mort, rencontre une série de prohibitions. J'en choisis seulement une, bien que toutes soient variées et amusantes, parodiques et contradictoires :

En literatura hay que evitar:

[...]—Parejas de personajes burdamente disímiles: Quijote y Sancho, Sherlock Holmes y Watson.

—Novelas con héroes en pareja. La dificultad del autor consiste en: si aventura una observación sobre un personaje, inventará una simétrica para el otro, abusando de contrastes y lánguidas coincidencias: Bouvard et Pécuchet<sup>21</sup>.

On ne peut que remarquer la « collaboration » littéraire que ces auteurs, entre eux, menèrent à bien – ou non – et la fervente souplesse intertextuelle que Borges et Bioy, chacun de son côté, ne ménagèrent pas.

Dans ce livre où on parle de jardins et qui a pour sous-titre *Livre ouvert*, Bioy adresse au lecteur les lignes suivantes :

Estimado lector: A lo largo de la vida copié en cuadernos versos breves y fragmentos en prosa que me parecieron muy atinados, o muy hermosos, o muy absurdos. Hoy me resuelvo a publicarlos con el título *De jardines ajenos*. Ojalá te diviertan<sup>22</sup>.

Comme dans toute son œuvre, abondent dans ce « florilège » les références à la France, encyclopédiques et personnelles, littéraires et triviales, obscènes et picaresques, dans leur grande majorité débordantes d'humour. Comme le narrateur de *Plan de evasión*, ou comme ses exotiques personnages, Bioy récite des vers de Toulet, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire. Les personnages de ses récits intercalent des dictons en français (« 'Sans rancune' decía Rudolf en un francés pueril y cargado »)<sup>23</sup>, ou bien ils emportent avec eux un livre de Baudelaire sur une île<sup>24</sup>, ou bien, avec le plus grand naturel, ils se découragent toujours dans la même langue : « On aura tout vu »<sup>25</sup>, suggérant, entre dévotions et insultes, un croisement culturel qui traverse leurs propres préjugés sous divers signes. Comme Bioy, ses personnages font de longs séjours à Paris, Villefranche-sur-Mer, Evian-les-Bains, Aix-les-Bains, dans les rades de Cherbourg, ou à Pau, la capitale du Béarn qu'il n'hésite pas à comparer avec la capitale de la patrie<sup>26</sup> – Buenos Aires – et qui, chère à son cœur, apparaît maintes fois dans les paysages de ses récits. Dans une de ces citations dont il est prodigue dans son livre de citations, il nomme Proust, mais à travers une citation de Mauriac :

No pido más que un elogio. Que se escriba en mi tumba: «Admiró a Proust»<sup>27</sup>.



A plusieurs voix, chaque citation devient presque une rencontre d'écrivains, une réunion amicale ou sentimentale, ce qui, par bonheur, est le beau et double signifié qui prévaut dans le terme *cita*, en espagnol, et qu'un hispanophone ne peut laisser de comprendre et de souligner.

Je ne sais laquelle des impressions que Bioy confesse dans cette dédicace au lecteur (justesse, beauté, absurdité), prédomine d'entre les citations. En effet, comme il le dit et le souhaite, ces polyphonies sont amusantes mais la carnalisation de l'ensemble laisse entrevoir la « succession » indiscriminée des danses macabres – comme celle, particulièrement belle qui est conservée près d'ici<sup>28</sup>. Entre cercueils et panthéons, je me souviens aussi du joyeux hommage dans le petit cimetière, quasi familial, d'Oloron-Sainte-Marie, où, après avoir trinqué avec un jurançon suave, je lus les fragments de ses *Mémoires* où il évoque le caveau des Bioy, tout proche de la tombe discrète où repose Jules Supervielle, à peu de kilomètres du lycée où Lautréamont fut élève, et à quelques kilomètres de plus de l'école où fut inscrit Jules Laforgue, et qui sait combien de milliers de béarnais qui, demeurant dans le sud-ouest de la France sont partis vers le sud-ouest pour s'établir chez nous.

Les noms propres, ceux auxquels Proust fait appel et qu'il consacre, évoquent et définissent – par leur simple mention – une origine, une culture, une communauté dont on présume l'identité : la Française. Cette « plausibilité francophonique »<sup>29</sup> qui, selon Barthes, signifie véritablement « la France [les italiques sont de lui] ou mieux encore la 'francité' ; leur phonétisme, et au moins à titre égal leur graphisme, sont élaborés en conformité avec des sons et des groupes de lettres attachés spécifiquement à la toponymie française (et même, plus précisément, francienne) : c'est la culture (celle des Français) qui impose au Nom une motivation naturelle : ce qui est imité n'est certes pas dans la nature, mais dans l'histoire [...] »<sup>30</sup>.

Cependant, et bien que Proust arbore les standards patriotiques, le moindre soupçon de chauvinisme chez lui serait surprenant, bien qu'il ne manque pas de personnages, comme il

y en a beaucoup dans la *Recherche*, qui le suggèrent. Plus surprenant un tel soupçon chez Bioy lui-même, bien que la plausibilité francophonique prédomine dans ses écrits au point qu'il se sente un convive très à son aise avec Drieu La Rochelle :

[...] a pesar de su nazismo, [...] pese a ser colaboracionista en el gobierno de Vichy, algo realmente espantoso [...] »<sup>31</sup>.

La minutie de son vaste registre onomastique attire l'attention dans ses mémoires, ses journaux, ses entretiens, où nous découvrons des noms de personnes, noms de chiens, de chevaux, de lieux connus et d'autres lieux du moins « nommables ». La nomenclature insinue de plus un certain « effet de réel » peu vraisemblable, ou un certain « effet de prodige » plus vraisemblable. Son invocation est une charnière entre deux mondes, l'incertain qui, selon Irène Bessière, définit le monde fantastique<sup>32</sup>, et la précision qui le neutralise ou le contredit. Certains des noms qui apparaissent dans les écrits de Bioy, identifient des personnes ici présentes, nous en connaissons d'autres personnellement, de presque tous nous avons entendu parler. Suffit comme exemple cette honorable mention :

En el 73 o 75, mi amigo Edgardo Cozarinsky me citó una tarde en un café de la Place de l'Alma, en París, para que conociera a una muchacha que haría el papel de Louise Brooks en un filme en preparación. Yo era el experto que debía decirle si la muchacha era aceptable o no para el papel. Le dije que sí, no solamente para ayudar a la posible actriz<sup>33</sup>.

De même que dans un film où le va-et-vient des métalepses introduit des figures connues, par le prodige du nom, Bioy semble déambuler entre nous, avec Raymond Bellour, déjeunant à la Recoleta, dans ce même restaurant, à quelques pas de sa maison, où il était un client assidu et attendu, avec Manuel Ulacia, ami cher et regretté. Il y a quinze ans, nous invitâmes Bioy, avec Isidra Solari à Salto Oriental, à 500 kms. de Montevideo et là, où il vint avec Marta, sa fille, nous célébrâmes une rencontre qu'Isaac, mon mari, enregistra en vidéo, tandis que Daniel, un

des mes fils, multipliait le charme de Bioy dans des photos d'une sobre beauté. Comme dans le conte de Borges qui commence par une citation de Bioy<sup>34</sup>, Bioy paraissait venir d'un autre monde, d'où sa grâce rayonnait. Presque dans le ciel, le Colloque se réalisa à « Las Nubes » (Les nuages), la maison de Enrique Amorim, construite à partir d'un plan de Le Corbusier, bien que signée d'une autre personne. Comme par un tour de magie, comme si le dialogue d'un de ses propres contes faisait irruption dans la conversation, rendant sa présence moins illusoire ou plus invraisemblable, Bioy habite ses contes ou à l'inverse :

[...] la señorita Vaillant, discípula de Le Corbusier, que le firma los proyectos. Estuvo a punto de preguntar: «¿Cuál de los dos sale perjudicado?», pero se le ocurrió que esas palabras podían parecer irrespetuosas y las cambió por éstas: «¿Quién es Le Corbusier?» La hija contestó: «El primer nombre de nuestra profesión. El genio de la revolución de lo moderno»<sup>35</sup>.

C'est ainsi que je puis justifier de m'être proposée de parler des « noms propres et étrangers », ou des noms des autres, puisqu'il est question maintenant d'évoquer ces jardins étrangers, ou d'ailleurs, le beau titre que l'on mentionnait (un autre des livres des autres, comme disait Raymond Bellour avec une égale justesse)<sup>36</sup>. Dans le cas de Proust, la naissance et l'état civil justifient la « propriété française » des noms propres ; pour ce qui est de Bioy les justifications pourraient être les mêmes, bien qu'il faille constater une intention parodique qui fait monter d'un cran l'engrenage que mettent en marche ses narrations et les racines hétéro – ou autobiographiques – où il se moque de l'être national, quelle que soit la nationalité et, particulièrement, de celles qui, française ou argentine, le concernent :

Hablaban correctamente francés; muy correctamente; casi como sudamericanos<sup>37</sup>.

Plus d'un siècle avant que Bioy ne soit né, Ascasubi disait : « et comme c'est accidentel / d'être Français ou Américain... »<sup>38</sup> ;

on pourrait considérer cette même éventualité à l'égard de Bioy. Ce n'est pas la seule fois que Bioy raille, d'une pierre deux coups : notre snobisme latino-américain d'abord et ce qui fut le standard de la culture française ensuite. Fait-il allusion au vocationnel « malinchismo »<sup>39</sup> que nous autres – hispano-américains ou criollos du Rio de la Plata – professons comme une admiration naïve pour une culture qui ne peut dissimuler parfois que Chauvin était Français ? Si le néologisme « drapeautique » se moque de la supercherie patriotique, la raillerie transgressive la plus forte de Céline ne fut pas d'outrager les emblèmes patriotiques mais de tirer gloire d'un fondement plus profond concentré dans son antisémitisme rageur. « A los lectores de Céline les gusta que les escriban a gritos »<sup>40</sup>, dit Bioy, et il ne voit pas d'inconvénient à croiser ou à superposer la vue et l'ouïe, comme les synesthésies fantastiques qu'inventait ce médecin imposteur et sinistre, un des curieux personnages de son *Plan de evasión*. S'aventurant dans les exploits d'une biotechnologie perverse, qui effraient moins qu'il y a soixante ans, le narrateur anticipe les progrès des écrans et des éprouvettes qui ont normalisé la folie des expérimentations génétiques et sensorielles. Entre les « Correspondances » de Baudelaire, les machines de *La invención de Morel*, et les visions provoquées dans *Plan de evasión*, le narrateur reproduit la belle citation de William Blake qui figure en guise d'épigraphe intérieur :

¿Cómo sabes que el pájaro que cruza el aire no es un inmenso mundo de voluptuosidad, vedado a tus cinco sentidos?<sup>41</sup>

Des expérimentations sensorielles, leurs correspondances poétiques et les inventions qui les promeuvent, en plus de croiser les sens, traversent – comme l'oiseau de Blake – l'abîme entre les deux romans ou l'espace tendu entre les deux îles où les aventures narratives sont placées : « Nous pourrions alors mieux comprendre cette histoire d'île », disait Jacques Rancière<sup>42</sup>, à propos « du livre comme type d'être »<sup>43</sup>. Nombreux sont les signes qu'échangent narrateurs et personnages marginaux de l'une à l'autre œuvre ou croisant la mer ou le ciel : « Ce fait suggère

que le monde est constitué, exclusivement de sensations » note l'éditeur, un personnage secondaire de *La invención de Morel*<sup>44</sup>, en annonçant le sujet de *Plan de evasión*. Il n'existe pas beaucoup de différences entre la machinerie qu'invente l'unité des sensations dans ce dernier livre et celle qui résout, fût-ce par disparition, le problème de l'immortalité dans *La invención de Morel*<sup>45</sup>.

Bioy entretenait un véhément désir d'immortalité : devenir l'immortel, et puis ne pas mourir est son aspiration obsessionnelle, mais ce n'était pas celle de Borges bien qu'il ait écrit « L'immortel ». Selon ce que rapportait Edgardo Cozarinsky, Robbe-Grillet (qui lui aussi enracinait dans le cinéma, ou dans son entrée récente à l'Académie française, une aspiration similaire à l'immortalité), connaissait les fictions de Bioy<sup>46</sup>. Il y a quelque temps, un autre cinéaste argentin affirmait dans un entretien à Buenos Aires :

[...] una vez tuve la satisfacción de escuchar discutir a Alain Robbe-Grillet, que era el autor del libro de Marienbad, y a Alain Resnais sobre qué significaba la película que habían hecho juntos. El escritor opinaba distinto que el director. Pero los dos coincidían en que se habían inspirado en la literatura fantástica argentina. Bioy Casares en particular, porque según ellos la inspiración de esa película nació de *La invención de Morel*<sup>47</sup>.

Si la fiction de Louis-Auguste Blanqui se base sur une hypothèse astronomique qui engage l'éternité, ses fugues astrales vers des mondes parallèles ont conditionné l'imagination que Borges et Bioy modulèrent dans leurs ouvrages, pour se consoler des limitations d'un monde tant exclusif que monotone ou de l'évidence d'une temporalité limitée, mais surtout pour articuler dans le récit une immortalité ad hoc qui fait abstraction du temps, parce qu'elle se dissipe pour s'enraciner dans un espace qui est toujours là. *El tamaño de mi esperanza*<sup>48</sup> se distingue seulement par quelques lettres de *El tamaño del espacio*<sup>49</sup>. Les dérivations fantastiques de la fiction de Blanqui sont nombreuses et profondes dans l'œuvre des deux auteurs. En plus de donner lieu à la trame

de ses contes, Blanqui figure avec nom et prénom complets dans les pages de Borges et les transcriptions littérales des écrits de Blanqui foisonnent dans les écrits de Bioy. Sans aucun doute, les cellules carcérales qu'il décrit dans *Plan de evasión*, imitent celles dans lesquelles « ce fantôme de la bourgeoisie » fut condamné une grande partie de sa vie. Un de ses personnages engage ses ardeurs de liberté dans les principes d'une « bioylogie » fantastique, induite par le nom propre même de l'auteur, mais filtrée par la lumière poétique rassemblée dans la série des voyelles chromatiques de Rimbaud. Bien que trop citée dans les dernières décennies, elle ne l'était pas en 1944 quand Bioy la transcrivit, associée aux élucubrations biologiques des patients, qui ne se distinguent pas des prisonniers, lesquels « gozan de esa facultad, quizá benéfica, de tocar a distancia » [« jouissent de cette faculté, sans doute bénéfique, de toucher à distance »]<sup>50</sup> :

Todo empieza en la evolución de una célula. A noir, E blanc, I rouge... no es una afirmación absurda; es una respuesta improvisada. La correspondencia entre los sonidos y los colores existe. La unidad esencial de los sentidos y de las imágenes, representaciones o datos, existe, y es una alquimia capaz de convertir el dolor en goce y los muros de la cárcel en planicies de libertad<sup>51</sup>.

La citation de Rimbaud est doublement littérale, mais le déplacement dans ce contexte, si différent, la transforme. Paradoxalement, les murs de la prison dans le roman assurent la liberté des reclus. En se déplaçant, la citation change de sens. En déplaçant le nom propre, il change aussi, et de la même façon l'expérience sensorielle n'est pas si extravagante ni absurde. Bien qu'elle s'appelle Liberté, la prison qui existe encore en Uruguay, n'en fut pas moins sombre, encore que ce ne soit pas pour la même déraison que l'on enferme là-bas les prisonniers.

Comme d'autres paroles, les noms propres se prêtent à ces déplacements qui donnent sens littéral aux métaphores, au pied de la lettre, ou à leur écart. Dans le même roman, Rimbaud<sup>52</sup> est le nom d'un bateau, d'un bateau ivre qui navigue pendant une saison en enfer. (Malgré les apparences, c'est Bioy et non



Rimbaud que je cite). Traduite en forme distraite en espagnol, la phrase évoque et révoque le titre du poète, mais elle s'adapte à l'environnement de l'Île du Diable, une des îles dans lesquelles se déroule *Plan de evasión*. Il y a quinze ans, Bioy me disait que la plus grande partie des noms propres de ce roman, il l'avait empruntée à ceux qui avaient lutté dans la résistance française. Cependant cette explication ne coïncide pas avec les précises références onomastiques que, dans *Guía de Bioy Casares*, l'auteur révèle, bien que dans ces annotations aussi une grande part des noms propres se vérifient comme noms d'autres personnes, françaises en majorité<sup>53</sup>. De toute façon, bien que sans nommer ses victimes, l'abjection totalitaire du national-socialisme se lit entre les lignes tout au long du roman, ou est mentionnée explicitement : « Le gouvernement de la prison est un travail qui nous passionne »<sup>54</sup>.

Castel continue de parler comme un nazi :

— Nosotros tenemos la oportunidad, la difícil oportunidad, de actuar sobre un grupo de hombres. Fíjese bien: estamos prácticamente libres de control<sup>55</sup>.

Une curieuse et constante fascination pour les noms propres, qui s'étend aux noms propres étrangers – comme les jardins que Bioy cultive – le conduit à s'en moquer, à altérer leur prononciation jusqu'à l'obscénité, imitant l'irrévérence des jeux infantiles qui les répètent et les déforment en mots grossiers, en insultes avec lesquels certains enfants s'amuse<sup>56</sup>. Bioy déplace les noms, littéralement et métaphoriquement : ils vont d'un personnage à l'autre, de l'histoire à la fiction, ou ils se déplacent à l'intérieur de l'imprécision réciproque de leurs limites. Les habiletés poétiques des changements – je n'ose pas dire sémantiques – mettent en échec le canon littéraire et la confiance dans les gloires de l'histoire, promouvant ce que Alicia Borinsky<sup>57</sup> appelle « une lecture défiant ». Les péripéties qu'un personnage, ou plus d'un, endure dans le drame insulaire de *Plan de evasión* donneraient lieu à une autre « affaire Dreyfus » :

En el muelle estaba esperándome un judío moreno, un tal Dreyfus<sup>58</sup>.

Le narrateur décrit le personnage quelques lignes plus loin et modifie les faits pour éviter les possibles associations avec celui qui eut à souffrir des traîtresses conspirations de la droite française :

[...] Dreyfus era muy ignorante; no sabía de qué habían acusado al capitán Dreyfus; admiraba a Victor Hugo porque lo confundía con Victor Hugues, un bucanero que fue gobernador de la colonia...<sup>59</sup>

Un Dreyfus qui n'est pas Dreyfus sur une Île du Diable déplacée mais qui est une autre Île du Diable : « Al diablo las Islas del Diablo » [« Au diable les îles du Diable »]. C'est aussi l'imprécation qui figure en épigraphe et parcourt en cercle cette espèce de fausse tautologie qui, grâce au dédoublement référentiel et sémantique du nom, ou par son apparente vraisemblance, déplace l'identité en altérité. Sans s'écarter de l'ignominie de l'affaire, mais pour mieux embrouiller le dossier de l'identification par les noms propres, presque toujours d'un autre, le narrateur attribue à Nevers le délit qui, abusivement aussi, avait été attribué à Dreyfus :

— Me acusan de haber vendido esos documentos a una potencia extranjera. Estoy aquí por un *chantaje*. La persona que descubrió ese robo sabe que soy inocente, pero también sabe que las apariencias me acusan y que nadie creará en mi inocencia<sup>60</sup>.

L'identité est confuse et ne s'éclaire pas – bien que le narrateur, jusqu'à la fin du roman, explique que Dreyfus n'est pas Dreyfus mais Bordenave (« pour le rapport que Bordenave alias Dreyfus t'a envoyé »)<sup>61</sup>. Le « surnom » se substitue à un autre nom, un nom peut en cacher un autre, mais celui qui se révèle comme le « vrai » nom propre est le nom d'un personnage qui appartient à un autre roman<sup>62</sup> du même auteur. Bioy se moque des coïncidences du nom et, cependant, les déplacements de noms et d'identités nourrissent son œuvre et, en même temps

l'entourent de cette atmosphère étrange (pas trop *unheimlich*, cependant) que les filtres d'un humour indéfinissable contribuent à raréfier. Un Dreyfus tout familier qui, dans le roman, rêve de Buenos Aires, et son plus grand désir est d'aller dans cette ville où, selon ce que lui raconte un contrebandier brésilien, l'homme se déplace en tramway pour quelques centimes<sup>63</sup>.

« On a touché aux noms », dirai-je dans le cas de Bioy, comme disait Mallarmé à l'égard de Jules Laforgue (« On a touché au vers »). Bioy connaissait et cultivait aussi le ton ironique du poète et les effets des déplacements : « Comme un Midas moins éblouissant, nous rendons comique ce que nous touchons »<sup>64</sup>, en touchant les noms propres avec la même grâce avec laquelle les *tocayos*<sup>65</sup> habituellement célèbrent la coïncidence du nom propre commun, commun aux *tocayos*. Dans d'autres langues, on parle d'homonymes en perdant la spécificité onomastique qui est leur lot et surtout, ce ton familier et amusant que le terme a en espagnol. Quand il cultive les jardins d'ailleurs, Bioy intercale des noms propres, entre des citations célèbres et des plaisanteries qui les déjouent, et il imagine – toujours en riant – qu'une des causes de répétition pourrait se trouver dans des trivialités purement quantitatives :

Porque los nombres son pocos, en Birmania abundan los *tocayos*<sup>66</sup>.

Bioy ne peut résister à la tentation d'une vocation dénomminative qui prolifère, et, toujours pour plaisanter, il note la série de plus de cinquante noms propres commerciaux de « quelques compagnies d'égouts et de nettoyage de latrines », pour le plaisir – ou le mauvais goût – de les compter, sans plus<sup>67</sup>, dans la même page où il note, plus sérieusement, des citations de Toulet et Rostand. En rallumant le feu d'une ancienne querelle des universaux, au lieu de renoncer à l'(im)possible universalité des noms propres, il les accumule dans une série trop grotesque. Mais, il sait que par ce procédé, il rapproche les lecteurs ou les interlocuteurs de son monde vital et textuel, comme qui veut se réjouir entre amis. Semblable au vernis des peintres classiques, mais en riant, sa bonne

humeur onomastique humecte son œuvre d'une même tonalité, rapprochant son écriture du discours oral, créant une familiarité semblable à la proximité que requièrent ceux qui se parlent pour s'entendre, tout en se riant de celui qui confond cette proximité avec de la confiance :

Siempre desconfié de los diminutivos, aunque mucha gente me llamaba Adolfo (no, por suerte, mis amigos íntimos)<sup>68</sup>.

Littéralement et narrativement parlant, les noms propres comptent, et comptent encore plus dans la figuration rhétorique que celle pour laquelle la fiction et l'humour concourent (au sens aussi de compétition). Une complicité à moitié – comme toutes les complicités – une confabulation et, comme telle, une fabulation partagée et tricheuse, un trompe l'œil qui, plus que les transparences des réalismes, en appelle au prodige du nom propre. Schibboleth, mot de passe ou password, les noms propres étrangers éclaircissent un passage assez obscur par le moyen d'un signe culturel partagé ou par le reflet trouble de cette désignation, utilisée comme nom-clé pour accéder à un secret ou pour appartenir au groupe de ceux qui, par convenance ou connivence, s'en servent tout juste de mot de passe, s'identifiant comme membres d'une même tribu ethnique, sociale, intellectuelle, idéologique.

Le mystère original du nom est encore plus énigmatique quand on le réfère aux noms propres, plurivoques et monovalents<sup>69</sup>, à son statut paradoxal de sémantique discutable. La Genèse ou le *Cratyle*, *La Bible* et Platon n'évitaient pas la question. Du vide significatif à la plénitude référentielle, le Nom requiert l'absence initiale pour se remplir dans la situation idiomatique et particulière dans laquelle on l'utilise. Il serait intéressant de rechercher ou de connaître ce qui a été développé sur la relation qui existe entre la négation que le nom propre implique et les figures archétypiques de l'imagination littéraire : Personne (Nadie) dans l'*Odyssée* est son protagoniste ; les Utopies et les lieux communs coïncident, des plus anciennes à

l'actualité et à ses non-lieux ; Nevers désigne le protagoniste de *Plan de evasión*, son nom ou le nom d'une ville, ou un topos de la filmographie. *Pessoa* en portugais ou *personne* en français, originellement *persona*, « masque de théâtre » en latin, font allusion aux constructions malades que fabriquaient les machines inventées par les personnages de Bioy. Comme les métaphores de Queneau, les personnages ou les poésies de Borges ou les récits de Bioy inventent, contradictoirement, la conservation et la disparition, la détention carcérale ou la fugue ; ce réjouissant « camouflage » machinique et morbide est le salut et la peine des prisonniers qui croient s'enfuir sans faire un pas dehors :

[...] el gobernador había logrado, o intentado, transmutar las sensaciones de su dolor en sensaciones auditivas. Pero como ningún dolor se presenta siempre en la misma forma, nunca sabremos qué música está oyendo Castel<sup>70</sup>.

Par le nom propre et par son usage déplacé, semblable aux camouflages qu'invente Castel dans *Plan de evasión* et à l'illusion visuelle qu'ils produisent, on cache l'identité. Au lieu d'être indiquée, elle est masquée; la désignation qui sert à distinguer un individu devient un déguisement qui confond. Si ce personnage fait passer les murs infranchissables des cachots pour l'illusion de paysages ouverts à la splendide beauté de la nature dans l'île, Bioy fait passer, sous le camouflage, d'un autre nom à un autre homme. Il les fait passer par un passage latéral où il installe un miroir parodique, procédé paradoxalement révélateur de différences et de ressemblances circonstanciées. Par l'usage dévié, le nom devient un camouflage verbal, un caméléon, l'animal emblématique qui, en se mimétisant, s'identifie, ce qui sert autant à distinguer qu'à assimiler.

Métaphores du livre et du cinéma, les inventions de Bioy rendent compte de la précaire clôture des romans ou des films d'où les personnages ou leurs noms s'échappent apparaissant en d'autres pages ou en d'autres scènes. Bioy sort d'un conte de Borges pour participer avec nous à la célébration d'un récit.

Une fugue semblable, que la fiction, toujours poreuse, facilite au lecteur qui peut s'échapper mais vers l'intérieur, traversant les quatre murs d'une chambre ou d'un cachot dans une belle-île-en mer ou dans l'espace d'un cadre, entre les quatre côtés du livre ou de l'écran.

C'est dans l'espace extraterritorial et insulaire du livre ou de l'île, où ont lieu des contes moraux ou les inventions des immoraux docteurs Moreau que, en cherchant l'immortalité, l'auteur et les lecteurs commencent à la trouver par le secret de la littérature et de ses personnages. Ce sont aussi des déplacements, des va-et-vients, des régimes de double cordage qui favorisent des fugues (vers l'extérieur) ou des refuges (pour se mettre à l'abri) qui, parfois, comme en un rêve, nous permettent de recueillir une fleur pour une anthologie (*anthos* en grec signifie « fleur ») que la vocation onomastique cultive sous l'espèce de nom propre bien qu'elle fleurisse dans des jardins étrangers.

Traduction : Michel Poydenot



## Notes

<sup>1</sup> J. Rancière, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*. Galilée, Paris, 1998. P. 122.

<sup>2</sup> A. Bioy Casares, « El héroe de las mujeres ». *Historias prodigiosas*. In *La invención y la trama. Obras escogidas*. Ed. de Marcelo Pichon Rivière. Tusquets Ed., Barcelona, 1991. P. 394.

<sup>3</sup> R. Barthes, POÉTIQUE. Revue de théorie et d'analyse littéraires, 1. Seuil, Paris, 1970. Ps. 3-9.

<sup>4</sup> Il s'agit d'une phrase faite « Del dicho al hecho, hay mucho trecho ». Il suffit souvent de ne la formuler qu'à moitié.

<sup>5</sup> J. W. Goethe, *Fausto*. Trad. de José Roviralta, Ed. de Manuel J. Gonzáles y Miguel Á. Vega. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1999. P. 63.

<sup>6</sup> Bioy Casares, Depuis la Faustine de *La invención de Morel*, « El relojero de Fausto » et, surtout, « Ad Porcos », les variantes intertextuelles de *Fausto* foisonnent dans son ouvrage.

<sup>7</sup> G. Genette, *Seuils*. Seuil, Paris, 1987.

<sup>8</sup> A. del Lungo, *L'incipit romanesque*. Seuil, Paris, 2003.

<sup>9</sup> Genette, Op. cit..

<sup>10</sup> J. Barth, *The Friday Book. Essays and other nonfiction*. Perigee Books/The Putnam Publishing Group, New York, 1984.

<sup>11</sup> J. Vendryes, « Marcel Proust et les noms propres ». *Choix d'études linguistiques et celtiques*. Librairie C. Klincksieck, Paris, 1952. P. 81.

<sup>12</sup> Idem, P. 80.

<sup>13</sup> Barthes, « Proust et les noms ». In *Les critiques de notre temps et Proust*, prés. Jacques Bersani. Éd. Garnier Frères, Paris, 1971. Ps. 158-169

<sup>14</sup> G. Deleuze, *Proust et les signes*. PUF, Paris, 1964.

<sup>15</sup> Barthes, « Proust et les noms ». Op. cit. Ps. 158-169.

<sup>16</sup> Vendryes, Op. cit., P. 87.

<sup>17</sup> L'expression est de Carlos Real de Azúa et on l'aime pour sa référence à l'Uruguay, un pays où tout semble être proche.

<sup>18</sup> Bioy Casares, *Memorias*. Tusquets Ed., Barcelona, 1994. P. 147.

<sup>19</sup> Leipzig, 2000.

<sup>20</sup> Suárez Lynch et Bustos Domecq sont des noms qui appartiennent à leur ancêtres.

<sup>21</sup> Bioy Casares, *Memorias*, Op. Cit. P.80-81.

<sup>22</sup> Bioy Casares, *De jardines ajenos. Libro abierto*. Tusquets Ed., Barcelona, 2000.

<sup>23</sup> Bioy Casares, *Historias prodigiosas*. In *La invención y la trama*, Op. cit., P. 309.

<sup>24</sup> Bioy Casares, *Plan de evasión*. Emecé, Buenos Aires, 1978. P. 135.

<sup>25</sup> Bioy Casares, « El lado de la sombra ». In *La invención y la trama*. Op. cit., P. 334.

<sup>26</sup> Bioy Casares, « Todas las mujeres son iguales ». In *La invención y la trama*, Op. cit., P. 616.

<sup>27</sup> Bioy Casares, *De jardines ajenos*, Op. cit., P. 68.

<sup>28</sup> Hermann Trenkle, *Der Totentanz in der Beinhauskapelle zu Bleibach*. Waldkircher Verlag, Waldkirch, 1999. En effet, le petit bourg de Bleibach se trouve à 30 km à l'est de Fribourg.

<sup>29</sup> Barthes, « Proust et les noms », Op. cit., P. 166.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> S. López, *Palabra de Bioy. Conversaciones con Sergio López*. Ps. 38-39.

<sup>32</sup> I. Bessière, *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*. Librairie Larousse, Paris, 1974. P. 57. Citada por S. J. Levine, *Guía de Bioy Casares*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1982. P. 14.

<sup>33</sup> Bioy Casares, *Memorias*, Op. cit., Ps. 43-44.

<sup>34</sup> Borges, « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius ». SUR, Año X, No. 68, Buenos Aires, mayo de 1940.

<sup>35</sup> Bioy Casares, « Trío ». In *La invención y la trama*, Op. cit., P. 665.

<sup>36</sup> R. Bellour, *Le livre des autres*. L'Herne, Paris, 1971.

<sup>37</sup> Bioy Casares, *La invención de Morel*. Alianza-Emecé, Buenos Aires/Madrid, 1972. P. 48.

<sup>38</sup> Bioy Casares, *Memoria sobre la pampa y los gauchos*. In *La invención y la trama*, Op. cit., P. 720.

<sup>39</sup> D'après le DRAE, le mot procède du *Malinche*, le sobriquet de Marina, qui était l'amant de Hernan Cortés. I. m. Méx. Attitude de celui qui montre un agrément vers l'étranger en méprisant le propre.

<sup>40</sup> Bioy Casares, *Diario y fantasía*. In *La invención y la trama*, Op. cit., P. 759.

<sup>41</sup> William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* [« A Memorable Fancy »] :

How do you know but ev'ry Bird that cuts the airy way,  
Is an immense world of delight, clos'd by your senses five?

Traduit et cité par Bioy dans *Plan de evasión*, Op. cit., P. 204.

Après la version originale en anglais, [http://www.english.uga.edu/nhilton/Blake/blanketxt1/marriage\\_of\\_heaven\\_and\\_hell.html](http://www.english.uga.edu/nhilton/Blake/blanketxt1/marriage_of_heaven_and_hell.html)

<sup>42</sup> Jacques Rancière, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*. Galilée, Paris, 1998. P. 122.

<sup>43</sup> Idem, 123.

<sup>44</sup> Bioy Casares, *La invención de Morel*. In *La invención y la trama*, Op. cit., P. 79

<sup>45</sup> S.J. Levine avec Bioy lui-même analysent les coïncidences analizan las coincidencias entre entre les deux romans dans *Guía de Bioy Casares*.

- <sup>46</sup> E. Cozarinsky, *Borges y el cine*. Sur, Buenos Aires, 1974. P. 91.  
<sup>47</sup> V.Y. Hofman, « Entrevista : Manuel Antín habla sobre Cortázar. Su relación y las películas ». OTRO CAMPO, [www.geocities.com/juliocortazar\\_arg](http://www.geocities.com/juliocortazar_arg)  
<sup>48</sup> Borges, *El tamaño de mi esperanza*. Ed. Proa, Buenos Aires, 1926.  
<sup>49</sup> L. Lugones, *El tamaño del espacio*. El Ateneo, Buenos Aires, 1921  
<sup>50</sup> Bioy Casares, *Plan de evasión*, Op. cit., P. 211.  
<sup>51</sup> Idem. P. 205.  
<sup>52</sup> Idem. P. 19.  
<sup>53</sup> S. J. Levine, *Guía de Bioy Casares*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1982.  
<sup>54</sup> Bioy Casares, *Plan de evasión*, Op. cit., P. 43.  
<sup>55</sup> Idem. P. 44. Idem.  
<sup>56</sup> Bioy Casares, *De jardines ajenos*, Op. cit., P. 11.  
<sup>57</sup> A. Borinsky, « Espejos : Bioy Casares ». *Intersticios*. Universidad Veracruzana, México, 1986.  
<sup>58</sup> Bioy Casares, *Plan de evasión*, Op. cit., P. 19.  
<sup>59</sup> Idem. P. 74.  
<sup>60</sup> Idem. P. 120.  
<sup>61</sup> Idem. P. 217.  
<sup>62</sup> Bioy Casares, *Dormir al sol*. Emecé, Buenos Aires, 1973.  
<sup>63</sup> Idem, 78.  
<sup>64</sup> Bioy Casares, *Memorias*, Op. cit., P. 180.  
<sup>65</sup> *Tocayo* : On dit à l'égard d'une personne qui a le même nom de famille. D'origine incertain (et même amusant), d'après Joan Corominas le nom vient du latin ou du nahuatl.  
<sup>66</sup> Bioy Casares, *De jardines ajenos*, Op. cit., P. 69.  
<sup>67</sup> Ibidem.  
<sup>68</sup> Bioy Casares, *Memorias*, Op. cit., P. 25.  
<sup>69</sup> Eugenio Coseriu, « El plural de los nombres propios ». *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Gredos. Madrid, 1962.  
<sup>70</sup> Bioy Casares, *Plan de evasión*, Op. cit., P. 214.

## Modernisme et surréalisme au Pérou Ruptures et transmissions dans la langue poétique de César Moro

Daniel Lefort

L'objet premier de cette communication – trop ambitieux – était de tracer un parallèle entre symbolisme et surréalisme français d'une part, modernisme et surréalisme au Pérou d'autre part, en revisitant de manière critique trois poncifs déjà largement mis à mal par la critique et les travaux universitaires, mais qui imprègnent encore la conscience collective : 1) la révolution surréaliste aurait été en totale rupture avec le symbolisme ; 2) le décalage temporel entre symbolisme et modernisme, associé à celui qui sépare l'apogée du modernisme de la période créatrice de José María Eguren, disqualifierait l'œuvre de ce dernier pour en faire un épigone tardif de la poésie *fin de siècle* ; 3) César Moro aurait « trahi » le Pérou et déserté la poésie péruvienne en adoptant le français comme moyen d'expression privilégié, se réduisant ainsi volontairement à la condition de poète mineur et périphérique. Ces pétitions de principe devraient inciter à analyser plus objectivement les phénomènes de rupture et de transmission dans une sorte de tableau à quatre entrées où les filiations poétiques dans chacun des deux pays – fondées à la fois sur la rupture des générations et la reconnaissante sous-jacente<sup>1</sup> : Mallarmé et André Breton en France, Eguren et César Moro au Pérou, à titre d'exemples – seraient croisées avec les relations fécondes entre poètes et écoles poétiques des deux continents, dont les contacts ont été souvent établis *en temps réel* si l'on songe à la rapidité avec laquelle les revues parisiennes arrivaient entre les mains de José Mariátegui et de ses amis d'*Amauta* ou au contact direct et prolongé que César Moro eut avec les surréalistes, à Paris d'abord, au Mexique plus tard.

Le texte présenté ici portera donc seulement sur le troisième volet de cette vaste entreprise, à savoir comment César Moro s'est accompli comme poète surréaliste et péruvien.

\*\*\*

César Moro, poète en espagnol, poète en français. Il faudra encore du temps pour que la critique cesse de s'interroger sur le choix fait par Moro du français comme langue d'expression poétique<sup>2</sup>. Pourtant, c'est un phénomène beaucoup moins exceptionnel qu'il n'y paraît, surtout en Amérique latine où de nombreux écrivains, de l'Argentine au Mexique, ont utilisé le français à des fins littéraires. Ce qui fait question ici, c'est non seulement le fait que Moro a donné souvent la préférence à une langue étrangère à la sienne, mais aussi que ses poèmes en espagnol ne souffrent pas de la comparaison avec ses poèmes en français et qu'il se présente comme un véritable poète bilingue.

La compilation des *Obras completas*<sup>3</sup> de Moro que la collection « Archivos » de l'UNESCO tient en préparation sous la responsabilité d'André Coyné et de Julio Ortega et qui devrait voir le jour prochainement permet de recenser de manière globale – sans compter les poèmes disparus et les textes qui approchent de la poésie sans en relever directement – quelques quatre-vingt poèmes en espagnol et près de quatre cents en français, soit une proportion de un à cinq, ce qui fait des poèmes en espagnol un ensemble non négligeable, surtout si l'on rappelle en même temps que la composition de ces poèmes s'étale sur la période de 1924 à 1955 et que celle des poèmes en français s'étend de 1930 à 1954, c'est-à-dire sur un laps de temps à peu près équivalent.

La première observation montre que, tout en manifestant une inclination marquée vers l'expression en français – qui l'a conduit à écrire dans cette langue même quand il habitait dans des pays hispanophones comme le Pérou et le Mexique – ceci n'a constitué ni une exclusivité, ni une constante. Il s'agit plutôt d'une alternance – comme une oscillation de pendule – déterminée par les circonstances, soit de sa vie extérieure (voyages, séjours plus ou moins obligés dans tel ou tel pays), soit – plutôt – de sa

vie intime avec ses sentiments les plus déchirants et ses pulsions les plus profondes. Détermination elle-même partielle puisque, par exemple, la même personne – Antonio, passionnément aimé de Moro – a pu lui inspirer à la fois la célèbre *Lettre d'amour* en français et le recueil *La Tortuga ecuestre* en espagnol. Il ne fait pas de doute qu'ici, Orphée joue deux partitions interchangeables.

La seconde observation porte plus précisément sur la relation entre la poésie et la langue.

C'est une idée reçue de considérer la langue – et particulièrement la langue maternelle de l'écrivain – comme le territoire légitime de la création littéraire en général et poétique en particulier. Elle a pour corollaire que le choix d'une langue étrangère par un auteur se justifierait par les caractéristiques particulières de cette langue.

C'est l'explication que donne Emilio Adolfo Westphalen au choix de Moro :

Las ambigüedades de sonido y de sentido – tan abundantes en el francés – se adaptan bien a las sutilezas y la duplicación de significados de buena parte de su obra poética. Aunque quizás fuera determinante su inserción mediante el francés en una tradición poética de variedad y riqueza si parangón en cualquier otro idioma. Un Nerval, un Baudelaire, un Rimbaud, un Mallarmé sólo pudieron darse – principalmente sino exclusivamente – por virtud de las idiosincrasias de la lengua francesa. Moro supo asimilar y apropiarse consciente o inconscientemente de todo aquello en ella que le era útil y afín<sup>4</sup>.

Explication corroborée par le poète Armando Rojas :

Tal vez la lengua se impuso a él como un instrumento poético moderno, más poderoso y vivencial en el francés<sup>5</sup>.

Plusieurs exemples permettent de montrer que la position de Westphalen et de Rojas est pour le moins discutable.

Si j'en crois Julien Gracq, Baudelaire lui-même a su atteindre en latin une expressivité qui se place à la hauteur de ses meilleurs poèmes en français :



La gaucherie raffinée et savante de « Franciscæ Meæ Laudes » en fait pour moi un poème en tous points digne de la meilleure partie des *Fleurs du mal*<sup>6</sup>.

Non seulement Baudelaire réussit à atteindre la même intensité poétique en latin et en français, mais, de plus, il injecte une vie nouvelle à l'ancienne langue par l'usage moderne de la rime :

La rime ici sonne pour la première fois avec la puissance neuve de l'apparition<sup>7</sup>.

N'est-ce pas cette vie nouvelle que Moro atteint grâce aux glissements de tonalités et de formes qui se réfèrent clairement à la poésie de Breton et qui participent du vent nouveau que le surréalisme fit souffler sur la poésie française de l'époque et ses restes fin de siècle ?

De plus, est-il nécessaire de recourir à une autre langue – pour des raisons purement linguistiques – quand le poète rencontre dans la sienne propre tous les éléments qui lui permettent d'innover, de créer et de trouver son propre langage ? Si dans la poésie française, par exemple, les *Chimères* de Nerval ouvrent la voie poétique au verbe de Mallarmé, José María Eguren pouvait reconnaître la sienne dans la poésie espagnole grâce au Góngora des *Soledades*.

Il suffira de rappeler, dans le cas de l'espagnol péruvien, la distance qui sépare le verbe « chocanesque », l'expérimentation verbale du Vallejo de *Trilce* et l'intimité égurénienne pour se rendre compte que la souplesse de l'instrument verbal au Pérou était grande en dépit des contraintes du milieu, ce qui motive d'ailleurs une question d'Armando Rojas au sujet de l'usage du français par Moro :

Nos intriga además el abandono del español que por esos años recobraba su antigua y noble brillantez, no sólo con la experimentación formal, sino también con la renovación de sus motivos<sup>8</sup>.

L'espagnol, comme l'anglais (voir la distance qui sépare Whitman d'Emily Dickinson), l'allemand (Nietzsche et Rilke) ou, bien entendu le français, comme sans doute toute langue, fait preuve d'une richesse sonore et sémantique *donnée* qui permet d'ouvrir un large éventail de possibilités, mais il dispose également, et en même temps, de ressources *potentielles* que l'imagination rend presque inépuisables. *C'est la poésie qui fait la langue*, non l'inverse. Moro se charge de le prouver au moyen d'une poésie d'égale intensité en français et en espagnol, ce qu'Armando Rojas relève avec exactitude :

Real o figurada, *en francés o en español*, en verso o en prosa, la obra de César Moro siempre debe considerarse como una, inclusive dentro de una continuidad que en vez de fragmentarla la ensambla<sup>9</sup>.

Ainsi, c'est l'*unité de l'expression* qu'il faut remarquer dans toute la poésie de Moro :

Los poemas de Moro [...] no nos muestran una línea divisoria real, a pesar de las diferencias obvias de las dos lenguas<sup>10</sup>.

Pour éclairer cette *ambivalence* entre les deux langues qui conduit le poète à choisir *indistinctement* l'une ou l'autre selon l'impulsion du moment, il convient de rappeler les dispositions qu'avait Moro pour différents moyens d'expression artistique.

En 1925, alors que Moro se prépare à larguer les amarres pour la France, L'orientation que va prendre son ambition artistique est loin d'être claire. Il emporte dans ses bagages des tableaux qu'il exposera dans des galeries de Bruxelles et de Paris. Il a déjà composé quelques poèmes, dont trois ont été publiés dans le journal *El Norte* de Trujillo. Mais il n'écarte pas la possibilité d'une carrière de danseur. La danse, l'écriture et les arts plastiques sont les voies interchangeables et superposables que Moro a à sa disposition et si, plus tard, sa réputation de poète a toujours été très au dessus de sa reconnaissance comme peintre, n'oublions pas qu'il s'est consacré à la plume autant qu'au pinceau tout au long de sa vie.

Le choix d'une langue n'est donc pas pour Moro le résultat d'une stratégie poétique, mais plutôt un choix vital. Ce qui frappe, c'est la disponibilité indifférenciée face aux moyens d'expression et l'égalité de traitement accordée à chacun d'entre eux. Le poète choisit l'instrument qu'il a à sa portée de manière spontanée, en fonction des exigences du moment – qui sont celles du *destinataire* que le poète choisit – et sans se préoccuper outre mesure des conséquences que ce choix implique. Si Moro a commencé à écrire des poèmes, dessiner et peindre des aquarelles au début des années vingt sans obéir aux injonctions esthétiques du passé ou du présent, jamais il ne s'est donné la peine de se conformer à l'obligation supposée d'écrire ses poèmes dans une langue ou une autre.

\*\*\*

L'équivalence de l'espagnol et du français comme véhicules du message poétique a pour conséquence la *subordination* de la langue au poème, au point qu'il faut reconnaître un certain parallélisme dans la forme, l'écriture et même les images qu'utilise Moro dans ses poèmes écrits dans les deux langues.

Je donnerai comme exemple du premier parallélisme la célébration quasi liturgique qu'illustre la *litanie* avec son inventaire d'images déclinées en série anaphorique. « Antonio es Dios », poème de 1940, en est un prototype formel en espagnol qui rencontre son jumeau dans un poème en français daté de Lima, 14 décembre 1948, et intitulé « Bébé centenaire ». Ce type de poème procède sans doute – en dehors de sa structure archétypique propre aux textes sacrés comme le *Cantique des cantiques* – du célèbre poème de Breton « L'union libre » publié en 1931 dans *Le Revolver à cheveux blancs*.

En effet, le surréalisme a largement exploité cette ressource poétique pour sa plasticité et son aptitude à générer des images inédites par le simple rapprochement de deux noms ou d'un nom et d'un attribut.

Au titre du parallélisme dans l'écriture, un autre procédé anaphorique consiste à répéter la même lettre à l'initiale du vers et à la prolonger par allitération. Un bon exemple en espagnol se trouve dans le poème « Brazos », probablement écrit dans les années 1925 ou 1926 :

Brazos  
Brazos Bordes del burdel  
Breviarios del vencido  
[...]

mais il en existe un similaire en français avec ce poème du 24 septembre 1935 :

[...] Le bronze voilà un beau bronze  
Voici des brosses bronchioles et brouillard en bronze  
[...]

Ceci est à rapprocher du morceau de bravoure du *Paysan de Paris* d'Aragon :

La femme est dans le feu, dans le fort, dans le faible, la femme est dans le fond des flots, dans la fuite des feuilles, dans la feinte solaire où j'égare ma fatigue en une féerie sans fin.

Le parallélisme apparaît enfin dans des images qui procèdent sans doute de « l'automatisme pur » dont parle Breton dans le *Manifeste* de 1924, ou du moins d'une spontanéité peu contrôlée :

En espagnol :

En la noche de Mayomas  
En la  
Noche mar de arena  
Mira morenamente  
Centurias

En français :

L'orfraie la raie de l'or aseptique  
Les refrains d'airain dans l'air des routes défaire  
[...]

Entre le poème en espagnol et le poème en français, il y a plus qu'un air de famille. En réalité, tous deux se déploient grâce au même mécanisme qui combine expansion sémantique à partir d'un nom et variations phonétiques – assonances ou allitérations.

Ces parallélismes ne sont pas fortuits parce que les deux langues offrent des possibilités identiques fondées sur une *distribution* – euphonique ou cacophonique, mais toujours significative – des sons dans le discours, sur la recherche de la précision du vers ou de la phrase – mesurée par le nombre et le rythme – et sur la production du sens poétique au moyen d'une rencontre des mots à caractère aléatoire, sinon automatique, mais toujours motivée par la surprise, la soudaine trouvaille, une certaine *déflagration* dans le contact quand – et je reprends ici les mots de Moro – : « *el nombre [...] no es sino [...] el alfabeto enfurecido* ».

Tout indique que la distance poétique d'une langue à l'autre n'est pas si grande et que la ductilité de l'instrument verbal est moins liée à de supposés caractères spécifiques qu'à l'usage que l'on fait de lui.

Un indice supplémentaire de cette consanguinité linguistique de la poésie surréaliste se trouve dans des pièces qu'André Coyné a identifiées dans les papiers de Moro comme étant en réalité non des poèmes de lui, mais des traductions d'autres poètes surréalistes. Ainsi, « *Parpadeo* » dans *La Tortuga ecuestre* est une traduction de « Clin d'œil » de Benjamin Péret et « Mon rêve est dur » dans *Amour à mort* est un fragment de Reverdy<sup>1</sup>. Cela signifie que le langage surréaliste transcende les limites de la langue pour arriver à une porosité qui permet le passage fluide d'une langue à l'autre. Ainsi, la célèbre phrase d'Isidore Ducasse – « La poésie doit être faite par tous, non par

un » – trouve ici un sens renouvelé : la poésie est faite par tous dans toutes les langues, de telle manière que le cosmopolitisme du surréalisme reconnaît là une de ses ressources les plus sûres.

On se trompe à croire que Moro sentit la nécessité d'abandonner l'espagnol au profit du français parce que sa langue maternelle n'aurait pas eu pour lui les caractéristiques de la langue française. En réalité, Moro était déjà préparé dans sa langue à concevoir le poème grâce à la flexibilité extraordinaire du verbe atteinte par Eguren auparavant. C'est en ce sens qu'il faut comprendre les affirmations de Westphalen lorsqu'il présente le poète des *Simbólicas* comme l'introducteur de la poésie au Pérou.

La possibilité de conserver dans les deux langues le *voltage* poétique avec la même intensité tout au long d'un poème est plus effective quand le texte privilégie les valeurs de rupture. En effet, la dislocation de la logique, la production de l'*étincelle poétique* par le choc de mots venus de réalités éloignées – selon la célèbre définition de Reverdy rapportée par Breton dans le *Manifeste* de 1924 : « Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte » – obéissent à des mécanismes semblables qui induisent les mêmes effets. Peut-être que les réussites poétiques de Moro auraient été moins abouties s'il ne lui avait pas été donné de vivre

[...] un fragmento de la lengua poética francesa correspondiente al surrealismo, de los años 35 al 55 (sic), fragmento que va de la exploración y el juego de la imagen hasta la experimentación de la palabra<sup>12</sup>.

### Moro traducteur

Pour ce qu'on en sait, Moro ne s'est jamais exprimé sur le choix qu'il a fait du français comme moyen d'expression poétique. Mais nous pouvons déduire de ses rares commentaires sur la traduction – et spécialement de ses traductions du français à l'espagnol – quelle était sa position au sujet du rapport entre le poème et la langue.



Dans son texte de présentation de la *Pequeña antología de Pierre Reverdy*, Moro s'exprime d'abord sur la nature même de la poésie en français :

Poesía que vive su mundo intransferible casi de una a otra lengua,  
ensuite sur son propre travail de traducteur :

El milagro que debe producirse será obra del Poeta. No quiero retardar la taumaturgia. La circulación de la sangre de tan sublime poesía se basta a sí misma para operar las ósmosis, trasfusiones y trasfiguraciones requeridas.

Si el soplo vivificante de Reverdy logra atravesar el follaje de la lengua torpe de mi traducción quedará ampliamente satisfecho y juzgaré tal acción como parte compensatoria del destierro que vivimos en esta prisión mortal del Perú.

Il est clair que Moro fait ici une concession à l'idée traditionnelle de l'*intraductibilité* de la poésie, mais une concession non exclusive puisqu'il a l'audace de traduire le supposé intraduisible et qu'il suppose le passage possible du souffle poétique d'une langue à l'autre. Les images qu'il emploie – flux sanguin, souffle aérien – illustrent un franc *vitalisme*. Ce sont des images qui instrumentalisent le langage au bénéfice du mouvement : elles appartiennent à la *mécanique des fluides* – encore une preuve, s'il en était besoin, de la soumission de la langue à la poésie.

Quel enseignement tirer des traductions de Moro ? Si l'on examine celles qu'il fit de Reverdy et de ses amis surréalistes français – Péret, Breton, Arp, Dalí, Eluard – elles ne reflètent rien d'autre qu'une scrupuleuse fidélité à la lettre et la recherche d'une fluidité verbale qui ne néglige pas l'exactitude du sens. La seule audace, par exemple, que Moro se permet en traduisant le poème « Facteur Cheval » de Breton est de changer « les emboîtements singuliers » par « *los engranajes singulares* », légère distorsion qui vise à respecter la relation sens/son/rythme (choses intriquées/consonances/nom quadrisyllabique) au lieu

d'introduire un mot disproportionné (« *encajaduras* ») et, pour cette raison même, poétiquement inadéquat dans le vers. La puissance du souffle poétique est directement proportionnelle à la flexibilité de la phrase espagnole et à la gémellité des mots dans les deux langues.

Dans cette perspective, il n'est pas possible de passer sous silence le seul poème en français de Moro qu'il traduisit lui-même en espagnol. Il s'agit de « Plus les hirondelles de Mulford Lane... » qui commence en espagnol par « *Cuanto más cumplen su tarea...* ». Ici, nous voyons le traducteur à l'ouvrage sur un texte dont il est le seul à connaître la gestation.

Huit strophes, un tercet et sept distiques ; chacun renferme son sens propre et la distribution formelle du discours poétique ne souffre aucune altération en passant du français à l'espagnol. L'abondance des noms et des adjectifs favorise la transparence d'une langue pour l'autre. Moro réussit même à transposer un jeu de mots :

La familiarité des spiritueux  
Rend spirituelles les sacoches [...]

La familiaridad de los espirituosos  
Vuelve espirituales los bolsones [...]

Mais dans un autre cas, le jeu disparaît :

[...] oiseau couvre-feu  
Cours vers la minuit sanglante

[...] pájaro de fuego  
Corre hacia la medianoche ensangrentada

La relation entre le *couvre-feu* et *minuit* s'est dissoute en espagnol, de même que l'effet paronomastique (*couvre/cours vers*).

Il semble donc que les « ambiguïtés du son et du sens » du français dont parlait Westphalen se soient perdues. Mais Moro

*compense* la perte de substance poétique dans cette strophe par une augmentation dans une autre. Ainsi, la troisième strophe, particulièrement harmonieuse en français :

La maturité des lions favorise  
L'inceste des pangolins et des colombes

est bien plus sèche en espagnol :

La madurez de los leones favorece  
El incesto de armadillos y palomas

Mais la quatrième se présente inversée, avec une richesse en allitérations et en assonances bien plus grande en espagnol qu'en français :

Cubierta la cabeza de cristales de sal  
Puede verse la estratificación de los pájaros

Couverte la tête de cristaux de sel  
On peut voir la stratification des oiseaux

Moro atteint ainsi un effet global qui recueille toute l'intensité du poème et la distribue tout au long du texte avec des variations diverses mais d'égal niveau en qualité et avec un équilibre similaire entre les deux versions.

En réalité, la démarche de Moro traducteur correspond aux principes théoriques les plus modernes de cette pratique : transfert, compensation, considération du texte dans sa globalité – sans s'éloigner en rien de l'original – sont employés par Moro avec une intuition infaillible du sens poétique dans les deux langues.

Le bilinguisme de Moro n'est donc pas le produit d'une capacité d'*imitation* d'une langue étrangère grâce à laquelle il pourrait *interpréter* sa propre langue. Cette capacité ne serait pas autre chose que le talent du ventriloque et la voix du poète ne serait pas différente de celle de la marionnette assise sur les

genoux du magicien de cabaret. Il s'agit ici de la voix même de la poésie, en français et en espagnol.

Peut-être qu'avec Moro on peut voir se dessiner la figure du poète du futur, libre de voler « *lejos de la calma monótona del charco natal* » et de choisir la langue de ses poèmes sans référence étroitement géographique ou nationale. Tout en répondant à la globalisation progressive, sa poésie affirme le droit à la diversité et à la liberté.

Et sur cette dialectique de l'un et du multiple, je voudrais citer l'article de Paul Ricoeur publié dans *Le Monde* du 25 mai 2004, intitulé « Cultures, du deuil à la traduction » et qui cherche à résoudre l'équation entre « d'un côté, le fait de la pluralité » et d'autre part, le fait que « nous avons un horizon qui est l'humanité, mot au singulier, alors que les cultures sont au pluriel ». Cette résolution passe par le truchement de la traduction :

La traduction, c'est la médiation entre la pluralité des cultures et l'unité de l'humanité.

La traduction est la réplique à la dispersion et à la confusion de Babel. [...] Elle constitue un paradigme pour tous les échanges, non seulement de langue à langue, mais de culture à culture. La traduction ouvre sur des universels concrets, et non pas du tout sur un universel abstrait, coupé de l'histoire. Nous avons même des exemples de production par la traduction de cultures hybrides.

Il n'est pas interdit de penser que la production d'une « culture hybride » – dans le sens où il ne se reconnaissait dans aucune des cultures établies et cherchait à intégrer toutes celles, périphériques par la géographie ou éloignées dans le temps, qui répondaient à ses principes – fut un des objectifs du surréalisme et que la dimension internationale du mouvement a tenu au passage d'un lieu à l'autre, d'une langue à l'autre, par un transfert qui fut, en de nombreux sens, une traduction.

## Notes

<sup>1</sup> Il convient de rappeler ici la remarque d'André Breton dans ses *Entretiens* au sujet des relations entre surréalisme et symbolisme : « La critique de notre temps est très injuste envers le symbolisme. [...] C'était à elle de retrouver, de remettre en place la courroie de transmission ». (*Entretiens*, Paris, Gallimard, nouvelle édition, 1969, p. 11). Symétriquement, voici le jugement contrasté d'Emilio Adolfo Westphalen sur Eguren : « Aún es necesario que alguien señale como Eguren es un poeta del pasado, del siglo XIX, y que su credo estético de decadente preciosista ha caducado. Eguren fue un admirable poeta. Ya ha muerto. [...] Lo que debemos reconocer es que con Eguren tuvimos nuestro primer poeta. [...] Los jóvenes solamente pueden continuar su obra negándola, echando paletadas de tierra sobre su obra. Es lo que nuestro tiempo nos obliga a hacer si no queremos estar muertos nosotros también, sepultados con Eguren ». (Lettre inédite d'E.A. Westphalen à Xavier Abril, 10 août 1931)

<sup>2</sup> Même son ami E.A. Westphalen n'a pas de réponse à cette énigme : « Es un fenómeno extrañísimo y no sé si di una explicación plausible hace bastante tiempo cuando opiné que ello se debería al reconocimiento por Moro del francés como la lengua adecuada para la especie de poesía que él privilegiaba » (« Para una semblanza de César Moro », *Debate*, Lima, n° 57, sept.-oct. 1989).

<sup>3</sup> Les citations des poèmes et textes de César Moro faites au sein de cette communication proviennent des épreuves de cette publication avant bon à tirer : il n'est donc pas possible d'en donner les références.

<sup>4</sup> *In Debate*, op.cit. p. 55

<sup>5</sup> A. Rojas, « Un civilizado entre los primitivos », in César Moro, *Ces poèmes...* *Estos poemas*, Madrid, Libros Maína, 1987, p. 78.

<sup>6</sup> J. Gracq, *Carnets du grand chemin*, Paris, Corti, 1992, p. 299.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> A. Rojas, *art.cit.*, p. 81

<sup>9</sup> *Ibid.* P. 75. Je souligne.

<sup>10</sup> *Ibid.* P. 78

<sup>11</sup> Voir César Moro, *Ces poèmes...*, op. cit. notes n°4 et 5, p.81

<sup>12</sup> A. Rojas, *art. cit.*, P. 80-81

## L'Amérique du Sud pour Henri Michaux

Raymond Bellour

Je remercie d'abord ma chère amie Lisa Block de Behar qui m'a si gentiment persuadé de participer à cet événement, puis Walter Bruno Berg qui a pris le relais.

Je dois avouer aussi que je me trouve aller quelque peu à rebours de l'énoncé de ce Colloque, dans la mesure où je n'ai pas la moindre compétence sur le rôle de la France et la formation de la culture latino-américaine, mais seulement sur l'importance que l'Amérique du Sud a pu avoir pour l'un des plus grands écrivains français de ce siècle. Ce faisant, je ne peux que reprendre librement, sur un mode cursif, l'ensemble des éléments longuement développés dans l'édition des *Œuvres complètes* de Michaux dans la « Bibliothèque de la Pléiade ». Je remercie les organisateurs qui ont bien voulu retranscrire ces propos pour en faire un texte qui garde néanmoins la forme de son improvisation orale.

Je profite de la salle auguste dans laquelle nous nous trouvons pour préciser qu'à mes yeux Michaux n'est pas du tout « un poète en temps de détresse ». J'avais conclu un livre ancien, voilà presque quarante ans, en disant qu'avec Henri Michaux commençait la véritable mort de Hölderlin. C'est dire qu'à mes yeux Michaux n'est en rien un poète au sens que livre la tradition, mais plutôt un écrivain traversé par la poésie, dans laquelle il n'a jamais reconnu un régime spécifique – ou elle serait alors le tout de son écriture, au risque qu'en soit modifiées de part en part la réalité et l'idée.

En 1958, dans son texte autobiographique « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », Michaux écrit, à l'entrée « 1930-1931 » : « enfin son voyage ». Il désigne ainsi les voyages qu'il fait ces années-là, en Inde et en Chine surtout, longuement évoquées dans *Un barbare en Asie* (1934). A l'entrée



« 1927 », quelques années plus tôt, Michaux mentionne simplement : « Voyage d'un an en Equateur »<sup>1</sup>. Ce premier voyage a suscité un livre intitulé *Ecuador*, qu'on a longtemps pu considérer comme le premier véritable livre de Michaux, dans la mesure où c'est le premier de ses livres qu'il acceptera de voir republié, contrairement à *Qui je fus* et à des plaquettes antérieures. C'est donc un livre par lequel il se sentira toujours plus ou moins défini, même s'il en dira plus tard : « c'est étonnant d'absence de savoir-faire »<sup>2</sup>.

Ainsi, à travers ces deux voyages, se dessine une ligne de partage tout à fait majeure dans la vie et dans l'œuvre d'Henri Michaux : entre deux mouvements mêlés, opposés, et cependant intrinsèquement solidaires dès l'origine et à jamais, selon des modalités infiniment diverses, au gré d'une évolution en dents de scie témoignant malgré tout d'un effacement relatif du premier au profit du second.

Le premier de ces mouvements est un abandon immodéré à l'imagination de soi : mouvement d'invention perpétuelle, sportif, au sens kafkaïen du terme, mais douloureux, qui conduit de ses premiers écrits à *Face aux verrous* en 1954.

Le second mouvement est beaucoup plus essentiellement un mouvement de quête de pensée et de méthode de méditation. Présent dès l'origine, il triomphe et s'installe à partir des écrits de la drogue en 1956 et jusqu'à la fin de la longue vie de Michaux.

Dans ce long parcours, l'Amérique latine, à travers plusieurs de ses pays, plus ou moins longuement fréquentés, aura presque exclusivement servi au développement du premier de ces mouvements. Elle aura été surtout un pourvoyeur d'imaginaire, un espace de transformation et de métamorphose.

On peut distinguer trois grands moments qu'il paraît justifié de développer selon leur ordre chronologique. Le premier touche donc l'Équateur, à travers le voyage de 1927 qui conduit au livre de 1929, *Ecuador*, sous-titré « journal de voyage ». Un second pays, double pays si l'on veut, est formé par l'Argentine et l'Uruguay, à l'occasion d'un voyage effectué en 1936. Il a suscité d'un côté un texte intitulé « Un peuple et un homme », jamais été

republié du vivant de Michaux, de l'autre inspiré deux textes fameux, « Je vous écris d'un pays lointain » et « La Ralentie », ces deux derniers republiés en 1938 dans *Plume, précédé de Lointain intérieur*. Le troisième moment est un voyage au Brésil, en 1939, qui donne lieu en 1941 et 1942, à deux plaquettes, *Au pays de la magie* (repris en 1948 dans le recueil *Ailleurs*), et *Arbres des tropiques* (jamais repris du vivant de Michaux). Il y a encore un texte étrange, peu classable, intitulée « L'étrangère raconte » (lui aussi non repris), qui peut sembler lier ces deux derniers moments.

Je vais avoir l'obligation d'aller très vite, c'est-à-dire de trancher au plus net dans une matière riche et follement diverse, avec la difficulté propre à celui qui d'une certaine façon en sait trop, après douze ans passés sur les trois volumes des *Œuvres Complètes*. Le risque est aussi, du même coup, celui d'un certain biographisme, dont je voudrais m'excuser par avance, alors qu'il s'agit avant tout de la réversibilité sans fin du texte et de la vie. C'est-à-dire d'une origine qui est toujours en même temps sans origine, qui est déjà celle du corps même et de sa vie propre, avant qu'il ne cède au monde extérieur, et s'y plie mais en le pliant selon sa perspective interne. Par la force des choses, je ne pourrai manquer de donner l'impression d'un biographisme qui permet d'aller de l'expérience de la réalité à celle de l'écriture, alors qu'il y a toujours une réalité antérieure à cette réalité même, et qui permet l'expérience d'écriture.

Que dit Michaux, d'un mot, de l'Amérique, soit pour lui l'Amérique du Sud, dans une lettre à Henri Parisot, en septembre 1936 ? Il écrit : « Un continent de paniers percés ». C'est une expression qu'on retrouvera dans le texte « Un peuple et un homme ».

# 1.

Le voyage en Équateur est donc un voyage d'un an au cours duquel Michaux tient un journal qui accompagne ce voyage, de

son tout début à sa fin quoique de façon discontinue. Le voyage lui-même l'amène d'un séjour à Quito à la descente du Napo, affluent de l'Amazone, jusqu'à Manaus, au Brésil, d'où il s'embarque pour la France. L'hypothèse d'ensemble est que la matière, au sens le plus large du terme, dont Michaux fait l'épreuve en Equateur, provoque une accélération de la création imaginaire, à proportion de l'intensité neuve des choses vues, au sens hugolien du terme. L'irrépressible variété des choses vues s'impose comme une matière à transformer et à métamorphoser. Mais cela touche autant l'œuvre de Michaux en général que ce livre même, *Ecuador*, qui demeure très lié à la perspective avant tout subjective du journal. Le livre, ceux qui le connaissent le savent, est très difficile à décrire : il est composé de 150 à 180 fragments, eux-mêmes découpés en micro fragments, et cela comme sans fin. Il est essentiellement constitué par un mouvement de battement autour d'un vide central, formulé dans le poème le plus célèbre du livre et qui s'énonce avec une simplicité brutale : « Je suis né troué »<sup>3</sup>. Ainsi le journal, l'écriture qui le nourrit consiste-t-elle à emplir constamment ce vide, comme une sorte de tonneau des Danaïdes, par l'épreuve même du réel métamorphosé dans l'écriture. Alors que dans l'autre mouvement de pensée et de méditation que j'évoquais pour commencer, il s'agira de transformer ce vide même, de transfigurer sa qualité de vide, peut-on dire, en un vide positif, et non plus de seulement le nourrir par la folie propre de l'imaginaire.

Quand je parle de réel, il s'agit de tout ce que Michaux éprouve et voit pendant ce voyage, en tant que réalité extérieure : les insectes, les fleurs, les arbres, les fleuves, les volcans, les indiens, etc. Essentiellement tout ce qui s'offre comme l'autre de la Belgique, dont Michaux est originaire, l'autre de l'Europe, de Paris où il vit depuis qu'il a quitté la Belgique. Ainsi l'Amérique du Sud, sous les espèces de l'Équateur d'abord, consiste-t-elle en une série de visions documentaires et d'incitations à fiction.

Mais voici un seul exemple qui permet de montrer à quel point il faut se méfier du biographisme simple. Pendant la traversée, c'est-à-dire sur « l'océan liquide », comme il dit, Michaux écrit

un texte intitulé « Notes de zoologie » (texte repris en 1929 dans son recueil *Mes Propriétés*). De façon assez exceptionnelle, ce texte est daté, « Océan Pacifique, janvier 1928 » ; il est donc écrit en pleine mer, avant l'arrivée à Quito. Or, ce texte pourrait, à un lecteur rapide, apparaître comme un effet direct de ce que Michaux découvrira précisément en Equateur, cette flore, cette faune, ce nouveau monde dans lequel il plonge alors et dont il aurait opéré dans ce texte une sorte de transposition fantastique. Alors que, de façon beaucoup plus intéressante, le voyage produit une anticipation de ce dont le voyage fournira une réalité, sous la forme d'une réalité déjà pré-transformée et qui sera toujours à retransformer encore, puisque avant toute expérience de la réalité « exotique », il y a déjà de toute façon celle des livres, qui sont comme la première origine de toute origine, après celle du corps.

En deux mots, on peut dire qu'il y a tout dans *Ecuador*. C'est par excellence le livre d'une esthétique de la confusion. Pour Michaux, c'est une première fin des projets de romans qui ont nourri sa première jeunesse, comme en témoignent à l'époque ses références à Proust. Fin du roman, c'est-à-dire triomphe du fragment. Soit : fragmentation infinie des espaces-temps et des micro-blocs d'écriture, jeux de personnes et des doubles au cœur de l'énonciation même, variation continue des écarts et des recouvrements entre prose et poésie, amorce irrépressible des fictions, colorations des effets de réel du journal. C'est aussi l'auto-définition d'un art d'écrire, de caractère anti-réaliste, fondé sur un rapport permanent entre : figuration et défiguration et se définissant par là dans ses rapports tant avec la peinture qu'avec la musique.

Ainsi se forme à travers tout ce livre, à partir du vide, du trou, de ce trou central par lequel Michaux se sent constitué, la dure loi d'écrire, la seule dont la force convienne à ce qu'il appelle « le moi de moi », fût-ce dans les instants de dé-subjectivation les plus vifs. Il lui faut, en effet, trouver une forme sans forme pour éviter d'emprisonner la force à l'intérieur d'une forme que lui préexisterait. Il faut être plaque tournante, lieu de passage, pour devenir objet/sujet d'une circulation sans fin entre intérieur et extérieur

de soi. Et cela, à proportion du fait que le « moi de moi » se trouve constamment exacerbé par le décentrement, le désœuvrement, et l'extraordinaire afflux de matières que lui vient du voyage. Grâce à l'élargissement documentaire que permet la transmutation l'un par l'autre du mouvement extérieur accompli dans la réalité du voyage et des effets propres au voyage intérieur de la rêverie immobile.

Quand Michaux dit : « Je suis né troué », il évoque ce vent terrible qui souffle dans sa poitrine. Ce vent est alors aussi bien celui qui souffle à Quito que celui de son pays d'origine, la Belgique, dont il s'est souvent plaint. Et lorsqu'il évoque, plus bas, son sens du manque, une sorte de manque consubstantiel, ontologique, il écrit : « ce serait plutôt une grande forêt, comme on n'en trouve plus en Europe depuis longtemps »<sup>4</sup>. La chose captivante, ici, est la référence à l'antériorité de l'expérience, par rapport à l'expérience du voyage, au choc de l'exotisme, au meilleur sens du terme, et l'entrechoc de ces deux niveaux d'expérience. Et vous verrez plus tard pourquoi les histoires d'arbres et de forêts sont d'un intérêt particulier.

## 2.

Deuxième temps, l'Argentine et l'Uruguay. Les effets de ce voyage sont triples. Le premier tient à la raison même qui a motivé ce voyage : l'invitation qui a été faite à Michaux par Victoria Ocampo de participer au Congrès international du Pen Club. Victoria Ocampo a été aussitôt séduite, sans connaître Michaux, par les fragments d'*Ecuador* parus en prépublication dans la NRF ; elle les évoque très bien dans un texte publié dans la revue *Sur* en 1935, « Quiromances de la pampa », ou elle crédite Michaux de son jugement quelque peu sévère sur la monotonie du paysage argentin.

Et, à son tour, cet événement du Pen Club se dédouble. D'un côté il y a le discours proprement dit de Michaux, unique dans sa vie et son œuvre, intitulé « L'avenir de la poésie », suivi quelques jours plus tard d'une conférence donnée pour *Sur*, « Recherches dans la poésie contemporaine ». Ce sont là,

remarquablement, les deux seules prises de parole publiques de Michaux durant toute sa vie. Il y noue de la façon la plus paradoxale qui soient les rapports de la poésie et de la prose avec les réalités problématiques de la fiction, de la pensée, de la science et du savoir. C'est aussi, j'aurais mauvaise grâce à ne pas le rappeler ici, le moment où Michaux rencontre Borges, et cela vaut la peine de rappeler quelques lignes du petit texte que Borges écrira bien plus tard pour le *Cahier de L'Herne*, en 1966 : « Combien de dialogues ai-je eu il y a déjà trop d'années par les rues et cafés de Buenos Aires avec Henri Michaux, duquel je conserve seulement le souvenir, comme d'une irrécupérable musique intense, d'un durable plaisir »<sup>5</sup>. C'est en souvenir de cette rencontre que Borges traduira, plus tard, *Un barbare en Asie*, en 1941, qui est le premier livre de Michaux jamais publié à l'étranger.

D'un autre côté, cet événement même du Pen Club se transforme en l'événement de fiction que Michaux ne peut pas manquer d'en donner, comme il fait de tant d'événements, mineurs et majeurs, de sa vie de tous les jours. Il s'agit du récit numéro onze des aventures de Plume, qui paraît en 1938, dans *Plume, précédé de Lointain intérieur*, une des quatre histoires ajoutées dans la section « Un certain Plume » au recueil éponyme de 1929. Ce récit, intitulé « L'hôte d'honneur du Bren Club », apparaît par son titre comme une démarcation littérale d'une situation vécue, alors que sa dimension fantastique semble sans rapport assignable avec la réalité du congrès : on peut en effet lire Bren, semble-t-il, comme une sorte de mot valise entre Pen et Brain, un cerveau. Mais que ce texte mette en scène, comme d'autres épisodes de « Plume », un rapport sadique entre une femme et Plume, n'est à son tour pas sans rapport avec le sentiment amoureux très vif qui s'est cristallisé en Michaux à travers ce voyage.

Tel est le deuxième élément, dont la réalité semble tenir en quelques mots adressés alors par Jules Supervielle à Jean Paulhan : « Michaux semble de plus en plus heureux à cause des femmes de par ici ». Sans spéculer sur ce que peut-être on ignore, ces mots



désignent au moins deux femmes. D'abord Angélica Ocampo, la sœur de Victoria, avec qui Michaux vivra à Buenos Aires une idylle assez imprécise. C'est ensuite et surtout, à Montevideo, Susana Soca, avec laquelle Michaux a entretenu une relation d'une assez grande « folie », sans qu'on puisse la définir avec beaucoup de précision. Ceux d'entre vous qui voudraient en savoir plus peuvent lire le chapitre dix, intitulé « Rio de la Plata », de la biographie de Jean-Pierre Martin<sup>6</sup> ou se référer à la chronologie du premier volume de *La Pléiade*. L'importance de cette histoire, quelle qu'elle ait été sa réalité, est qu'elle se soit achevée dans un déchirement, comme il arrive quand on rencontre une femme à l'étranger et qu'on repart, sans savoir ce qui aurait pu en résulter. Alors même que la perspective d'un mariage aurait été envisagée, supposant que Michaux se soit installé en l'Uruguay puisque Susana Soca ne voulait abandonner ni sa position sociale, ni sa mère. Ainsi s'est précipitée une sorte de fiction extraordinairement dramatique, qui rappelle un peu les échos de l'échange entre Kafka et Milena, une fiction de sentiment construite autour de la voix et de la lettre, autour de cette femme dont Cioran écrira : « l'adieu était le signe et la loi de sa nature, l'éclat de sa prédestination, la marque de son passage sur terre, aussi le portait-elle comme un inde, non point par discrétion mais par solidarité avec l'invisible »<sup>7</sup>.

Dans l'œuvre de Michaux, le premier texte qui évoque de façon indiscutable cette situation admirablement transposée est le fameux « Je vous écris d'un pays lointain ». Texte très fou, si l'on y songe, dans la mesure où il s'agit d'une voix féminine, écrivant d'un pays lointain mais incarnant littéralement Michaux énonciateur en tant que corps. Michaux retourne ainsi l'imaginaire sur lui-même pour en arriver, si l'on peut dire, à faire écrire la femme à sa place, pour nous emporter dans le fantastique d'un monde qui ne ressort d'aucune réalité concevable, d'aucun Uruguay en rien reconnaissable. Il s'agit réellement de l'imaginaire à l'état pur, par une sorte d'auto-énonciation et de transsubstantiation à travers la voix féminine de l'autre soi.

Le second texte qui naîtra, en partie, de cette situation, est plus fameux encore. Il s'agit de « La ralentie », énoncé cette fois au croisement de deux voix féminines, à partir d'une même confusion du masculin et du féminin. Il y a d'un côté le personnage nommé Lou, qui désigne la femme que Michaux a rencontré depuis les années trente, Marie-Louise Ferdière, qui deviendra sa femme. Et d'autre part cette femme énigmatique au nom de Juana, dans laquelle on peut reconnaître, en particulier à cause de son hispanité, la présence de Susana Soca, à travers la médiation de Juana Inés de la Cruz, la fameuse mystique mexicaine que connaissait très bien Susana Soca et à laquelle Octavio Paz a consacré un très beau livre. La force de ce texte est d'incarner ce même mouvement d'énonciation vertigineuse, amplifié par la vacillation entre deux identités-femmes, formant la matière imagée de la voix de toute adresse à l'autre et naissant comme de l'intérieur du corps même.

Le troisième moment de ce second voyage, plus complexe à évoquer, ressort du texte « Un peuple et un homme (portraits) », publié dans *Mesures* en 1936<sup>8</sup>. Ce texte, dans lequel le nom de l'Argentine n'est évidemment jamais prononcé, a provoqué une réaction extraordinairement violente de la part du correspondant parisien du journal argentin *La Nación*. Il parle en effet « d'un cocktail où se mêlent l'hostilité, la raillerie, le dédain et la sottise chimiquement pure ». Voici d'abord la réaction de Michaux à cet article, dans une lettre à Angélica Ocampo : « Je suis surpris, non pas qu'un petit journaliste en mal de copie fasse un article contre mon portrait supposé de l'Argentine, mais que de gens bien à Buenos Aires s'en montrent offensés, Keyserling<sup>9</sup> a publié un livre d'un panorama des peuples de l'Europe. Un portrait du Belge, plus que dur, humiliant, alors qu'il trouve des éloges pour à peu près tous, ces pauvres Belges, à ces yeux, ni rien de bon et souvent rien de tout. Or aucun de mes amis en ce pays ne se montre le moins du monde offensé et jamais il m'est venu à l'idée qu'il m'avait attaqué en les attaquant et qu'il avait mal fait en les attaquant. Faut-il vraiment que nous soyons en sale époque

nationaliste pour que même les Argentins se trouvent pris à ce ridicule sentiment collectif. Mon article est terminé par ces mots : On cherche un médecin pour peuples, je pourrais ajouter maintenant, mon petit portrait de cinq pages ayant inespérément servi de réactif, que l'Argentine se met de me considérer comme tel, comme médecin, fût-ce d'une semaine, et que j'attends en conséquence, après son premier mouvement d'humeur une vive reconnaissance. Voilà, chère amie, ce que je dirais à ce monsieur de *La Nación*, si j'écrivais jamais deux lettres en une soirée ».

Dans son texte déjà mentionné du *Cahier de L'Herne*, Borges qualifiera cet épisode de ridicule, ajoutant que « personne ne s'était indigné en Argentine des plaisanteries et des duretés de Michaux sur d'antiques civilisations, comme l'Inde et la Chine, et que cela n'a pas été supporté en Argentine pour le présent de l'Argentine. Ce texte passionnant, dont l'analyse vaudrait à elle seule la matière d'une intervention, permet de cerner au mieux la puissance que possède, dans ces années, pour Michaux, le mot de « portrait ». Soit une réalité mouvante qui se situe entre individuation et typage, psychologie et anthropologie, autographie et exographie, réalité et fiction, aussi bien qu'entre écriture et peinture.

Le premier volet, « Un peuple », ouvre littéralement une critique de civilisation. Michaux énumère la variété des signes et des symptômes dont témoignent ceux qu'il appelle « les blessés de la face », et qui ne montrent ni les certitudes centrées de la vieille Europe, ni les forces divergentes de l'Asie. C'est pourquoi il leur faut – Michaux a souligné dans la lettre la chute et le diagnostic de son texte – « un médecin pour peuples ».

Le second volet, lui, est littéralement un autoportrait de Michaux, à travers un portrait fictif de son ami J.O. Fourcade. Il écrit par exemple : « Artiste comme on est bête, irrémédiablement, pas inventeur, mais copiste (...) / Jamais lui-même / Vde et Protégé, envahi périphériquement par les formes artistiques, sans être jamais atteint (...) / Toute expression le met en mouvement (musique, peinture, littérature)..., il marche tous les courants »<sup>10</sup>. La question qui se pose est bien sûr celle du rapport

entre les deux volets du texte, qu'ouvrent en eux-mêmes la relation béante entre essai documentaire et fiction, l'un et l'autre opérant comme fiction de soi. Quelques semaines avant la parution de « Un peuple, un homme », mais sans doute postérieur du point de vue de sa composition, paraît « Un portrait du Chinois », qui apparaît comme une sorte de complément à *Un barbare en Asie*. Michaux y conclut : « on n'explique ni un peuple, ni un homme. Pas de portrait à partir d'un point raisonné, d'où l'ensemble entier se développe »<sup>11</sup>. Michaux s'avoue ainsi coincé, en quelque sorte, par la question du portrait, la faisant vaciller de l'individuation subjective à la collectivisation objective d'une nation, d'un peuple, d'un territoire et d'une identité nationale. Et c'est là précisément ce qui va se résoudre à travers le troisième temps de ces voyages sud-américains : le voyage au Brésil en 1939, à la veille de la guerre, provoquant ces deux livres déjà cités, *Au pays de la magie et Arbres des tropiques*.

### 3.

Curieusement, c'est là une question à laquelle Michaux avait déjà pour une part répondu, au milieu des années 1930, bien qu'il continue à se la poser : dans son livre *Voyage en Grande Garabagne*, où se déploie la première invention systématique de peuples et de pays imaginaires. Dans l'édition de 1936, figure une « Introduction », que Michaux a supprimée dans la réédition de 1948, dans *Ailleurs* (où il rassemble ses voyages imaginaires : *Voyage en Grande Garabagne*, *Au pays de la magie et Ici*, *Poddemma*, écrit à la fin de la guerre). Il adoptait dans cette introduction une sorte de vue swiftienne, dans le traitement de la fiction comme réalité. Ainsi, après avoir visité la Chine, l'Inde, l'Equateur (renvoyant ainsi son lecteur, sans le dire, à *Un barbare en Asie* et à *Ecuador*), allait-il visiter ces étranges peuplades dont il essayait de dresser à nouveau un portrait (à la fois écrit et dessiné, promettait-il, sans remplir le second terme du contrat), cherchant à se livrer à une mimétique anthropologique à l'intérieur de la fiction.

Là encore, il faut bien reconnaître qu'au Brésil, écrivant ce qui deviendra *Au pays de la magie*, Michaux ne se livre pas un décalque de la réalité, mais conçoit plutôt des réinsistances à partir de réalités. Et cela, porté par un sentiment étrangement réactif à son voyage, comme en témoignent ces quelques mots à Paulhan : « Prépare-toi donc à recevoir en manuscrit 'Un voyage imaginaire', celui que j'ai fait ne me plaisant pas du tout, pas du tout »<sup>12</sup>. L'importance de ce livre tient dans la virtualisation extrême de ce mot de « magie ». *Au pays de la magie* est sans doute le livre qui touche le sommet le plus dur de l'invention imaginaire de Michaux; il incarne cette capacité que Gide avait bien situé dans son petit livre introductif sur Michaux, publié quelques mois auparavant, donc à partir de textes antérieurs, en particulier *Mes Propriétés* : « Cette capacité de nous faire sentir aussi bien l'étrangeté des choses que le naturel des choses étranges »<sup>13</sup>. Jean de Boschère pourra intituler son article de 1947 : « Henri Michaux le poète d'après le voyage au pays de la magie »<sup>14</sup>, soulignant ainsi combien *Au pays de la magie* a consacré dans cette oeuvre un tournant. Maurice Blanchot, enfin, a consacré pendant la guerre trois textes à Michaux, tournant plus ou moins autour de ce recueil, intitulés : « L'ange du bizarre », « Au pays de la magie » et « L'expérience magique d'Henri Michaux »<sup>15</sup>. Il y insiste sur le fait que Michaux a mêlé, dans ce livre singulièrement, sous toutes les formes possibles, l'imaginaire et réel, mais qu'au-delà, en outre, il a eu l'ambition d'isoler l'imaginaire. Voilà comment il conclut le premier de ces textes : « Ainsi se forme l'idée d'un mystère totalement dépourvu d'énigme, d'un fantastique nouveau sans finalité, plus capable qu'aucun autre de dépayser l'homme, de lui donner une profonde image du désarroi et du malaise qui le saisirait s'il pouvait soutenir la pensée d'un monde ou il ne serait pas »<sup>16</sup>. La chose essentielle est que Michaux touche ici la pure écriture de la littérature même, dans un rapport entre la pensée racontée et ce qu'il appellera, dans *Ici Poddema*, « le savoir-sentir ».

J'en arrive à ce dernier petit livre, *Arbres des tropiques*. Avant de partir au Brésil, Michaux écrit à *Supervielle* : « heureusement, j'attends les arbres du Brésil avec confiance »<sup>17</sup> ; et à madame *Mayrisch*, sa grande amie luxembourgeoise : « la joie de partir pour le Brésil, cependant, m'éveille ». Arrivé au Brésil, il n'en écrira pas moins à Paulhan : « le brésilien, vingt fois plus insignifiant que l'argentin, insupportable »<sup>18</sup>. La chose qui m'occupe ici n'est pas le commentaire de ces remarques d'humeur, proches de celles qui s'appliquent dans « Un peuple et un homme » à l'Argentine; en effet, si elles ressortent dans les lettres, elles n'ont plus cours du tout dans les textes. Michaux a transformé totalement cette question du caractère des peuples, d'un côté par une accession à l'écriture propre de la magie comme littérature, de l'autre par une expérimentation à travers le dessin (précisément ce qu'il avait annoncé et non réalisé en 1936 avec *Voyage en Grande Garabagne*). Ainsi conçoit-il cette plaquette, *Arbres des tropiques*, qui ouvre sur une première confrontation explicite entre texte et image, sous la forme d'une vingtaine de dessins d'arbres, ces arbres des Tropiques qu'il oppose de façon virulente, dans les quelques pages introductives, aux arbres de la vieille Europe. Il y a donc, d'un côté le chêne, l'érable, l'orme, le hêtre surtout, ce « grand pilier dur », tous ces arbres négatifs. Et puis de l'autre il y a le bambou des Indes, qui nous renvoie au *Barbare en Asie*, et le Matapalo de l'Equateur, dont il a déjà parlé dans *Ecuador* et dont il réentame ici un éloge extraordinaire.

Que sont donc pour Michaux ces arbres des Tropiques ? D'un côté ce sont des arbres d'expatriation, disons d'un mot : ce sont des arbres anti-oedipiens. Mais peut-être, plus essentiellement, se sont des arbres-signes. Que faut-il entendre par-là ? Il faut rappeler que ce modeste petit livre a induit comme une compulsion chez Michaux : soudain, un an après son retour, en l'espace de quelques semaines, il veut à toute force le publier, quand personne ne savait même qu'il avait fait ces dessins. Michaux a toujours été un homme pressé; sitôt son désir énoncé de quelque chose, il s'agit d'aller au plus vite. En ces années de guerre, rien



n'est simple, mais il y parvient. Et il réalise ainsi avec ce petit livre son premier livre de signes. Les deux seuls recueils de Michaux qui comportaient auparavant des images sont *Entre centre et absence* et *Peintures* : les dessins du premier sont des échos dispersés en regard des textes, sans aucune insistance sur la question du motif ; les illustrations du second sont des peintures dont ses poèmes tentent d'être des équivalents de mots. Alors que dans *Arbres des tropiques* Michaux tente d'attraper, par le dessin, une capacité de figuration/défiguration qui veut, par ses propres moyens, passer à travers et au-delà de ce que l'écriture permet. C'est la logique que va ordonner toute la production des signes chez Michaux, de *Mouvements* (1951) jusqu'à *Par des traits* (1984), le dernier livre publié de son vivant. C'est là une forme très singulière de ce que Jacques Rancière a récemment nommé « la phrase/image », pour qualifier en particulier des aspects de l'œuvre de Jean-Luc Godard. Dans l'œuvre unique et double de Michaux, littérature et peinture se creusent ainsi l'une vers l'autre pour faire surgir l'alphabet du signe. Tel est le fruit de ce qui s'est déclenché chez Michaux à travers cette expérience très ambivalente vécue au Brésil : d'un côté, il touche la pointe extrême d'une littérature d'invention, portée à son maximum d'efficacité magique ; de l'autre, il ouvre la logique d'une utopie du signe.

J'ai souligné pour commencer que l'Amérique du Sud, à travers trois ou quatre pays tuteurs, a été l'espace réel, au sens géographique, qui a servi de lieu d'expérience à l'un des deux mouvements en tension qui animent de part en part l'œuvre de Michaux. Il s'agit, je le rappelle, d'un abandon forcené à l'imagination de soi, qui s'oppose à cet autre mouvement, de quête, de pensée et de méthode de méditation, dont l'exigence se développera, plutôt dans un second temps de l'œuvre, au point de se substituer souvent au premier. La formule symbolique de ce clivage se trouve ramassée dans un texte publié en 1946, cinq ans seulement après la publication de *Au pays de la magie*, dans le recueil *Apparitions*, et intitulé « N' imaginez, jamais », dans lequel se cristallise à son point le plus insoutenable, et comme à rebours de son titre qui la prend à revers, la folie imaginaire.

Entre ces deux mouvements, l'utopie du signe dessine à la fois une ligne de compromis et une ligne de fuite. Il vaut se rappeler, finalement, que de ces dessins d'arbres nés de sa rencontre avec le Brésil, Michaux dira aussi à Paulhan : « ils sont plus fous que ceux de la forêt vierge ». Folie qui tient à l'utopie du signe même, dénommée comme telle, entre l'excès de l'imagination et son revers d'impossible sagesse.

## Notes

<sup>1</sup> Henri Michaux, *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, Paris (abrégé en O.C.), t. I, p. CXXXIII.

<sup>2</sup> O.C., t. III, p. 1461.

<sup>3</sup> O.C., t. I, p. 189.

<sup>4</sup> Id., Ibid.

<sup>5</sup> Jorge Luis Borges, « Sur Henri Michaux », in *Henri Michaux*, *Cahier de l'Herne*, n° 8, ed. Raymond Bellour, 1966, p. 44.

<sup>6</sup> Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux*, Gallimard, Paris, 2001.

<sup>7</sup> Susana Soca, « Elle n'était pas d'ici... », *Exercices d'admiration*, Gallimard, Paris, 1986, p. 200.

<sup>8</sup> Voir pour tous les éléments concernant « Un peuple et un homme » la Note sur le texte dans le t. I des O.C., p. 1235-1237.

<sup>9</sup> Il s'agit de Hermann von Keyserling, l'auteur de *L'Analyse spectrale de l'Europe*, 1930, livre fameux à son époque, dans lequel est posée la question de la psychologie des peuples, et dont Michaux s'est déjà en partie inspiré dans *Un barbare en Asie*.

<sup>10</sup> O.C., t. I, p. 546-547.

<sup>11</sup> Ibid., p. 539.

<sup>12</sup> O.C., t. II, p. CXIII.

<sup>13</sup> André Gide, *Découvrons Henri Michaux*, Gallimard, Paris, 1941, p. 41.

<sup>14</sup> *Les Cahiers du Sud*, n° 284, septembre 1947, p. 605-613.

<sup>15</sup> Ces textes repris on tous été repris dans le petit volume de Maurice Blanchot, *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Farrago, Paris, 1999.

<sup>16</sup> Ibid., p. 25.

<sup>17</sup> O.C., t. I, p. CXIII.

<sup>18</sup> Id., Ibid.,

## Florence, Cendrars : l'invention pseudo-photographique du Brésil

Charles Grivel

### 1.

La première découverte d'une terre a lieu quand l'homme y met les pieds, la seconde se produit à partir du moment où celui-ci apprend à fixer ce que son regard couve autour de lui. Dans le premier cas, il « conquiert », il « prend » un territoire, dans le second, il consolide sa prise par la vision et génère ce qu'il en croit.

Il y a concomitance entre la redécouverte du Brésil suite à la proclamation de l'indépendance du sous-continent en 1822 et la découverte du procédé photographique en France et en Europe, à partir de la fin des années 1810 jusqu'à la proclamation officielle et solennelle de sa divulgation devant l'Assemblée nationale à Paris, durant l'été 1839. A partir de ce moment-là, photographeur devient un acte public, « libre ».

Or, la photographie – ne chipotons pas sur le nom donné au procédé, d'ailleurs de conception multiple – avait été « déjà » découverte, ces années-là, précisément dès 1833, par un certain Hercule Florence, de São Carlos, maintenant Campinas, dans la province de São-Paulo, au Brésil. Comment, pourquoi et qui était cet homme – un Français originaire du comté de Nice, alors sarde –, nous allons le voir. Mais le fait est là : le Brésil est soumis, pour ainsi dire, dès sa libération du joug portugais, à une « redécouverte », tant politique que commerciale, culturelle et – éminemment – photographique !

Ce n'est pas tout : cent ans plus tard, un poète, romancier et aventurier français d'origine suisse, Cendrars, débarque à son

tour, et par trois fois, au Brésil et tire, à chaque expédition, des « histoires vraies » – comprenons : des « vues objectives » de ce qu'il « découvre » : Florence, quant à lui, cherche à appréhender de l'intérieur de sa boutique la réalité brésilienne – il fut préparateur en pharmacie, vendeur de tissus, typographe, imprimeur –, Cendrars entreprend, quant à lui, d'en pénétrer l'énigme de l'extérieur (et par surprise) – il a sa base à São Paulo, chez Paulo Prado, « le roi du café brésilien », un ami. Ces deux visions sont complémentaires, typiques en tout cas et de l'effort de saisir un monde qui échappe et du constat réitéré, constant, indéniable, qu'à cent ans de distance, malgré le progrès et la mise en marche du processus industriel, celui-ci continue de constituer un obstacle à sa prise : il se refuse, ce monde, il donne dans la réticence, et, pour autant, il fascine.

« Découverte photographique du Brésil », « invention du Brésil photographique », c'est tout comme : les images (écrites, absentes, disparues ou photographiques) que nous allons voir défiler disent toutes cela : que le monde s'offre, qu'il se refuse et que sa nature excessive nourrit cette dualité-là.

Le Brésil, « réalité extrême », monde qui excède le monde d'origine du voyageur, monde sans nom, monde ouvert et pourtant inabordable, résiste à la vue, ses objets, ses sujets, sa forme et son être transcendent l'œil ; se l'approprier requiert un outillage spécial – voire une seconde vue –, exige un « objectif » adapté, des « filtres ». Mais qu'est-ce qu'un « objectif », un humain, une machine, une relation entre eux deux que définit la hantise d'avoir tout vu jusqu'au dernier repli, qu'est-ce qu'un procédé « prothétique », une machine à reproduire, un « foret », un appareil à creuser dans la creuse épaisseur, c'est ce qu'on va s'efforcer de comprendre, deux expériences singulières à l'appui : celle de l'imprimeur Florence, l'inconnu, celle de Cendrars, le célèbre écrivain.

Disons-le encore autrement : le Brésil est une terre qu'on ne connaît pas, par définition, qu'on désire approcher, saisir et voir. La photographie fixe l'image de ce qui échappe au regard et nous le mémorise ; elle est propre à remplir, ainsi, les taches

blanches ou aveugles du globe – là où les pas de l'homme n'ont pas encore su le porter. Le Brésil revient par définition, en somme, à la photographie : d'une part, il résiste, d'autre part, il insiste. Avancer l'appareil en direction de ses côtes et de ses immensités, promener le périscope sur le fond de ses mers intérieures, inventer le procédé, tant qu'à faire (Hercule Florence), rejoindre la vue par l'écriture, incroyablement (Blaise Cendrars), voilà ce qu'il fallait tenter. Le Brésil excède la vue, la photographie manifeste la vue : l'un et l'autre étaient faits pour se rencontrer. Tout indique qu'on ne le vit bien, ce sous-continent, qu'ici – sur le papier-chiffon ou argentique, entre les figures et entre les lignes, dans le fond mythique des forêts inaccessibles qui occupent – a priori – son sol et l'imprègnent comme une nuit – un bitume. « Le même n'est pas d'un côté, écrit Rancière, et l'autre de l'autre. Identité et altérité se nouent différemment l'une à l'autre ». Et encore : une histoire s'écrit « en formes visibles et comme réalité obtuses » et les images qu'elle suscite ou engendre retiennent, *à la fois*, « la signification des choses inscrites directement sur leur corps, leur langage visible à déchiffrer », *comme aussi* les voici opposer à notre demande ou à nos exigences « leur mutisme obstiné »<sup>1</sup>.

Brésil : terre à conquérir, à « exploiter », sans doute, mais d'abord, territoire à regarder, réservoir d'objets et d'êtres dont la forme outrepassa la perception. « Au Brésil, impossible d'en bien croire ses yeux ». Les mots ne correspondent plus aux choses – en tout cas, moins bien qu'ailleurs – et les choses ne possèdent aucun nom – aucun nom fiable et français s'entend, aucun nom scientifique établi. Ainsi, ce qui s'offre à la vue « là-bas » paraît-il « inconnu », bien plus : inassimilable, débordant des mots dont dispose le visiteur et le confondant dans sa vision, inappropriée forcément, du spectacle offert. Comment faire rentrer le Brésil dans un tableau « correct » ou « convenable », « vrai », du monde, telle est la redoutable question.

L'invention d'Hercule demeura sans avenir : l'homme des tropiques ne savait pas « fixer » l'image qu'il obtenait, il ne put faire connaître, développer, commercialiser son procédé, son Brésil demeure pour nous pour toujours dans les limbes ; quant



aux récits de Blaise, « reportages véridiques » si on l'en croit, mais en réalité, pour une bonne part, extraits des relations d'un ancien découvreur portugais, d'autres ouvrages auxquels il n'a pas mis la main ou d'anciens travaux littéraires qui reprennent ici du service, ce sont des « faux » et les illustrations photographiques qui accompagnèrent leur parution dans les journaux de l'époque ne suffisent certes pas à donner le change sur leur statut. Photographies perdues contre fausses photographies, une terre échappe par deux fois au désir qu'elle suscite.

## 2.

Quelques pas en arrière sont ici nécessaires, pour pouvoir répondre à la question que je pose : comment bien voir ce qui s'offre à la vue et comment voir « le » Brésil en photographie ? Plus irréfutablement encore que celui-ci se donne, en somme. Comment forcer la vue et asséner au regard, par le regard, pour ainsi dire, la preuve optique ? Derrida a glosé longuement sur la « vérité » des choses qui se donnent à voir – et à ne pas voir – en peinture ; peut-on ne pas s'interroger, dans notre cas, sur ce qu'il en est de l'évidence, réelle ou feinte, en photographie ?

Je poserai, d'abord, en principe, que la relation d'un homme à son territoire passe par la vue : il le regarde sien, comme sien, pour se le faire sien ; il a beau l'entourer de haies et de fil de fer et en faire un enclos, il ne devient réellement sa propriété qu'à partir du moment où son œil parvient à se l'approprier – à en embrasser l'étendue, panoramiquement, panoptiquement. Cette règle est générale.

La même façon de procéder s'applique au voyage, pour l'ethnologue ou pour le touriste, que la visée soit savante ou qu'elle soit de curiosité. Faire sien implique le balayage visuel, l'accession à la vue, l'embrassement scopique, l'envisagement. Bonaparte, du haut de sa pyramide, a bien su le faire sentir. L'œil du voyageur est un œil intégrateur, c'est-à-dire un œil qui se base sur la *reconnaissabilité brute* des choses : il assimile, il contraint l'objet de vision à venir se loger dans la forme que voici qu'il lui prête.

Je tiens, ensuite, pour acquis que le Brésil, quintessence de tous les nouveaux mondes, se présente aux yeux de ses explorateurs successifs comme un *immense réservoir* de formes « impures », inadaptées, ininterprétables, impossibles à comprendre, qui échappent au (bon) goût, « déraisonnables », en somme. Le « capivara », le « tapir », le « tamanoir », le « pangolin », le « tatu », le « carcajou », le « varan » ou chacun des oiseaux de paradis sont des improbables. Voici paraître à nos yeux ravis de promeneurs égarés dans la ménagerie originelle l'absolument tout autre. Il va nous falloir « adapter », trouver la catégorie idoine et l'analogie pertinente, il va falloir *vraisemblabiliser*. Brésil emblématique de l'effort à accomplir pour faire entrer dans le moule – linguistique, épistémologique, théologique, cosmologique, esthétique – le tout autre. Marco Polo faisant étape quelque part en Iran sur la route de Xipanhu découvrit... la rhubarbe ! Il en vit, en fit et en raconta aussi monts et merveilles. La « rhubarbe » – ce vert soutenu, ces tiges amères – dépassaient tout cela que son œil (et sa perception) en fait de vert (et d'amertume) aurait cru. Marco Polo vit dans cette modeste herbacée un « monstre » et ce n'est pas en vain qu'il consacra à celle-ci tout un chapitre de son livre<sup>2</sup>. Ne devait-il pas en aller de même pour la « canne », cette autre « plante verte » (et pour bien d'autres choses encore), dans le pays qui nous intéresse ?

Je dis encore que, dans un tel contexte, la photographie a charge de parachever l'acte appropriatif : j'y vais, j'y vois et je me le photographie ! Photographier améliore la performance de l'œil. Mise en boîte photographique d'un monde à capter, capturer, à ramener à soi. L'assimilation scopique surenchérit sur le témoignage et perfectionne l'intégration. Tout simplement (si l'on ose dire) parce que l'appareil est réputé objectif et supposé saisir « indépendamment » de celui qui l'actionne tout ce qui se passe au-devant de lui. L'appareil-photo est (serait) le témoin idéal. Nous tenons (tiendrions) la preuve de la reconnaissabilité des objets de l'image-papier obtenus grâce à lui. Le savoir-dire et le faire-savoir, tout à la fois, par le biais de la fameuse « carte

postale » – ou de l' « album » ou de la « série ». La photographie propose(rait) une description, c'est-à-dire une reproduction fiable et parfaite du monde : du monde à la camera obscura, de la camera obscura à ma peu savante rétine, de celle-ci à mon intelligence des êtres et des choses, il n'y a désormais qu'un pas.

Je dis, enfin, que la conjonction France/Brésil est, à cet égard, particulièrement intéressante à observer : la France invente la photographie, la France envoie ses émigrés coloniser le Brésil, c'est un Français de la Restauration, l'abbé Compte, qui apporte là-bas la photographie – précisément, la daguerréotypie – dans ses bagages, en janvier 1840, c'est lui qui exécute, à cette date, des vues du centre ville de Rio de Janeiro, considérées comme les plus anciennes des Amériques<sup>3</sup>. Mise en boîte photographiques du Brésil selon les canons en vigueur de ce côté-ci des mers. Le bon abbé Compte (sic) et ses imitateurs, dans un premier temps, tous des étrangers, se comporte à la façon d'un ethnologue consciencieux : il prend des vues des monuments sur ses plaques, portraiture les souverains et les notables, avant de passer aux indigènes (premières photographies de ceux-ci par E. Thiesson, en 1844, Victor Frond, en 1859-1861, par A. Frisch, en 1865, etc.)<sup>4</sup>. Le curieux est, bien sûr, que ces images d'un Brésil indigène, primitif, à la fois monstrueux et paradisiaque, faites sur place par l'étranger « sous l'œil de l'autre », vont revenir sur le vieux continent et y alimenter le... désir d'y aller voir « pour de vrai » ce qu'il en est : le Brésil est désormais ce qu'on appelle le « paradis terrestre » – je veux dire, un *paradis visuel*, que les « Tristes Tropiques » de célèbre mémoire ne parviendront pas vraiment, un bon siècle plus tard, à désenchanter – un paradis accessible et un spectacle « à l'œil ».

La rencontre dont je parle est donc à quatre termes : la France, le Brésil, les deux pays confrontés dans l'aventure, la littérature et la photographie, les deux moyens qu'ils ont eus de se représenter – le second terme exprime le désir du premier, le troisième intronise au repentir du dernier.

## 3.

Ce petit jeu dans les échanges et ce chassé-croisé de la demande et du refus a été cependant troublé de deux façons (au moins) : il a existé un *inventeur brésilien non catalogué de la photographie*, antérieurement sinon à Niépce, du moins à Daguerre, et il y a eu, invité en tiers, un essai de réversion de la photographie par la littérature, selon lequel il aurait été possible de faire mieux *par écrit dans la vision* que par l'image. L'inventeur brésilien de la photographie s'appelle donc Hercule Florence ; l'inventeur de l'histoire vraie plus véridique que nature, et surtout plus véridique que photographique, s'appelle Blaise Cendrars. Le premier met au point son appareil au début des années trente du dix-neuvième siècle, le second élabore principalement ses livres, un siècle plus tard, à la fin des années trente et au début de la guerre de trente-neuf quarante-cinq. Mais tous les deux visent la représentation véridique du Brésil – ou de l'idée que celui-ci a pris à leurs yeux. Les deux hommes sont, en somme, chacun à sa façon, des grains de sable glissés par erreur – mais avec une grande pertinence philosophique – dans la machine bien huilée de la représentation commerciale, économique, « progressiste » et prud'hommes que du monde « tel qu'il est », « là-bas » autant qu' « ici ».

Hercule Florence fait servir sa découverte à la reproduction d'objets usuels, des étiquettes ornementées à coller sur les boîtes et bocal de la pharmacie où il travailla un temps, des diplômes de franc-maçonnerie à distribuer aux nouveaux initiés. Le gain de temps et le bénéfice en espèces sonnantes et trébuchantes n'était pas apparemment pas négligeable, mais la performance « photographique » était médiocre et, surtout, n'offrait rien de spectaculaire.

Quant à Blaise Cendrars, pour couper court au spectacle « objectif » obligatoire du cliché touristique (ou pseudo-ethnologique) du Brésil qui s'impose à lui, quand il met le pied sur le continent, il décide de fermer les yeux sur l'image pour mieux faire surgir celle qui l'écrit lui suggère – un écrit substitutif,

« rapporté », emprunté, copié et recopié, de réalités qu'il n'a jamais pu voir ou qu'il ne contemple pas comme il l'écrit, bref : ainsi que je l'ai dit, un *faux*.

Comment procéder pour échapper à l'impératif scopique, fallacieux à force d'être criant de vérité ? Réponse de l'écrivain : en inventant le reportage « à distance » et en détournant de son chemin la véridicité tirée du fondement d'origine ; il n'y aura donc pas de reproduction de la réalité dans la représentation de ce qui est vu – quoi que la photographie en dise.

#### 4.

##### Qui est Hercule Florence ?

Un inventeur isolé d'une lointaine province, un inconnu, presque une personne fictive. Son nom ne figure pas au palmarès des découvreurs agréés de la photographie, aux côtés des Niépce, des Daguerre et des Talbot<sup>5</sup>. Il n'en a pas moins accompli l'exploit. Boris Kossoy, l'ancien directeur du département de photographie du Musée de l'Art de São-Paulo, en a suffisamment établi l'existence, la primauté en quelque sorte et sa désespérée suprématie aussi<sup>6</sup>.

Je le précise immédiatement, une seule des photographies obtenues par son procédé nous est parvenue, mais peu représentative de ce que nous attendons d'une épreuve photographique et certainement pas spectaculaire, puisqu'il s'agit de la reproduction de trois modèles d'étiquettes à remplir pour apothicaire. On possède, par contre, le descriptif détaillé des travaux photographiques de l'inventeur, dans des cahiers de notes, qui, eux, ont été conservés.

« Antoine Hercule Romuald Florence est né à Nice le 29 (sic) février 1804 »<sup>7</sup>. L'émigré débarque à Rio en 1824, deux ans après la proclamation de l'indépendance. Il entre au service d'un compatriote, un certain Plancher, propriétaire d'une librairie et d'un atelier de typographie. Jusqu'en 1808, le livre est interdit au Brésil (sauf s'il est de nature religieuse), la presse aussi.

Hercule Florence travaille donc dans un secteur de pointe – et sinistré. Il entre ensuite, comme dessinateur, au service du baron Langsdorff, un Allemand, consul général de Russie à Rio, qui entreprend une expédition d'exploration (entre autres) en Amazonie et qui cherche un homme capable de reproduire par le crayon la flore, la faune et les traits des populations des régions traversées. Il sera l'auteur du récit du voyage et l'iconographie sera de sa main aussi.

Le futur découvreur de la photographie s'établit alors à São Carlos, maintenant Campinas, au Minas Gerais, riche région minière, qui exerce alors une grande puissance d'attraction. Toujours en porte-à-faux avec les tendances du moment, mais cependant en parfaite communion avec la vague de fond qui les porte, Hercule Florence écrit sa « zoophonie », qui est donc une étude des sons produits par les animaux, singulièrement les oiseaux – il avait donc lu Toussenel –, et qui comprend les moyens de les noter. Il échoue à publier son travail, la province où il réside ne possédant pas d'imprimerie. Nous avons donc bien là de réunies toutes les conditions qui font un véritable début du monde – l'émerveillement et l'impossibilité de retenir l'événement. Pour pallier l'handicap, l'industriel chercheur met alors au point une méthode d'impression qu'il appelle « polygraphie », presse simplifiée, dont le nom évoque l'invention qui va suivre, et qui, comme celle-ci – en France, du moins – constitue pour lui un pas certain en direction de la « démocratie ».

Ceci entraînant cela, Hercule Florence se lance alors dans l'étude des phénomènes lumineux – tout comme bon nombre de ses contemporains. Son objectif est aussi bien politique que scientifique. Il développe une technique qui lui permet de projeter des reflets lumineux sur des images préalablement composées, que la superposition rendra ainsi plus véridiques. Il appelle les leurres ainsi obtenus, du genre de ceux de Richardson, des « tableaux transparents du jour ». En 1832, un ami pharmacien l'initie aux propriétés surprenantes du nitrate d'argent. Première note concernant la photographie, dans son journal, en date du 15 janvier 1833. Cinq jours plus tard, description des images



obtenues dans sa « camera obscura », un appareil rudimentaire, qu'il a lui-même construit. Ces (presque) véritablement premières répliques – fixées par l'urine – d'un objet saisi par l'objectif, selon un procédé qu'il appelle *photographie* – cela aussi c'est la nouveauté, cinq ans avant Herschel, Wheatstone et Johann Heinrich von Madler, qui sont considérés comme ayant les premiers fait usage du terme – ont malheureusement (presque) toutes disparu – tardivement, dit-on, soit par inadvertance, soit par incurie. Tant il faut bien qu'une image paraisse avoir une valeur propre pour qu'on désire la conserver.

Que retenir de tout ceci ? D'abord, ce que Boris Kossoy, pour le regretter, en dit : que l'invention de cet inventeur ne pouvait que tourner court en raison des conditions dans lesquelles elle vit le jour. Hercule Florence possède une certaine priorité dans l'invention photographique, mais c'est une priorité toute théorique ; ensuite, qu'il faut concéder que ses résultats furent précaires : les clichés, sauf l'exception dont nous avons parlé, manquent cruellement qui apporteraient la preuve du bien fondée pratique de ses expériences – même si un laboratoire de Rochester, aux Etats-Unis, a pu tester avec succès sa méthode. Quant à celui que le prévoyant inventeur fit cadeau au futur beau-frère de l'héritier du trône, Dom Pedro II, que nous avons déjà rencontré, et qui était la reproduction photographique du portrait dessiné par lui d'un indien bororo –, il n'a pas davantage été retrouvé<sup>8</sup>.

Mais il y a mieux – ou alors pire : ce qui focalise l'intérêt de l'expérimentateur, c'est la reproduction bon marché, à but pratique, des documents, autrement dit, la *photocopie* : des formulaires pour loges maçonniques, des étiquettes pharmaceutiques, on l'a dit, résultent, pour l'essentiel, au final, de son activité. Hercule Florence ne concurrence ni le peintre, ni le portraitiste, il n' imagine pas rendre d'insignes services à la science : c'est un homme pratique – alors que ses futurs confrères français installés dans le pays, étrangers ou brésiliens, s'empresseront tous de « composer » leurs clichés comme les peintres le font de leurs motifs sur la toile. Il concentre tous ses

efforts sur les qualités reproductrices du procédé, non sur la réalisation d'une image artistiquement programmée et esthétiquement concurrentielle de celles que permet de fixer le pinceau, le poinçon ou le burin. Symptomatiquement, ce qu'il essaie encore d'obtenir, en janvier 1837, vers la fin de ses tentatives, c'est la *reproduction* d'une phrase – d'une phrase-clef, je veux bien –, et non d'une image : *Et toi, Divin Soleil, prête-moi tes rayons*<sup>9</sup> !

Hercule Florence échappe donc à la canonisation par le bas. Le procédé photographique est, pour lui, le moyen de pallier un manque (l'imprimerie), de combattre une ignorance (le savoir-faire du graveur professionnel), de compenser la disette informative (loin de tout, au fond des bois). Le document ethnographique n'est pas en soi son but, mais plutôt sa divulgation, la généralisation d'un ordre encore précaire, l'étiquetage, le nom mis sur la chose. Que sa découverte n'ait pas été rendue public, ni commercialement exploitée est, bien évidemment, à verser au compte des conditions peu propices dans lesquelles l'émigré met au point son procédé – c'est ce que Boris Kossoy avance surtout –, mais c'est aussi que le but poursuivi était un autre : Daguerre était un illusionniste, ses « paysages », ses « scènes », ses « portraits de personnages » enchantèrent ses contemporains principalement par le caractère miraculeux de la réplique qu'il leur faisait voir : tous ces Narcisse lui en furent reconnaissant. Mais Florence, lui, n'exerça son talent « que » sur un bororo et l'orienta vers la fabrication en série d'accessoires sans prestige, sinon futiles. Cela était raisonnable, sans doute, mais non point convaincant. L'étiquette et le diplôme n'induisent aucun délire, la preuve en est qu'il abandonna la partie : l'*autre* photographie – celle des portraits et des objets « en vérité comme en nature » – pouvait naître.

## 5.

Le cas de Cendrars est évidemment tout autre, mais il me plaît de rapprocher ces deux improbables personnages – les deux

improbables visions des choses qui en procèdent : ils (ou elles) participent de la même révélation, savoir : que *le monde « échappe à la vue »* et que sa vérité est d'un innommable *ordre scripturaire* sur lequel la représentation par l'image ordinaire n'a pas réellement prise. Le monde est *singulier* et il est *propre* – je veux dire : il entre en correspondance avec celui qui s'y trouve avoir pénétré et infuse les moyens d'en faire état en sa possession ; il converge avec lui, il signifie sa perception, il définit sa langue.

Cendrars écrit « sa » découverte du Brésil<sup>10</sup>. C'est dire que ce Brésil est subjectif – comme on dit –, puisqu'il constitue le terrain de rencontre privilégié de son auteur et de ses fantasmes, de ce qu'il faut appeler, dans ce cas-là, son (ou ses) double(s) divin(s) – pas moins ! – : ce Brésil-là est au ciel !

Cendrars a « découvert » le Brésil en 1924, il se rend à l'invitation de son ami pauliste Paulo Prado, hommes d'affaires, mécène du mouvement moderniste dans son pays et essayiste connu. L'écrivain suisse retourna deux fois, en 1926 et 1927-1928, dans sa « seconde patrie spirituelle » et son « Utopialand », comme il dit. Cette passion pour le Brésil se manifeste dans de nombreux textes : poèmes (*Feuilles de route* (1924)), nouvelles du cycle des *Histoires vraies* (1937), essais (*Aujourd'hui* (1931), *Trop c'est trop* (1937), *Le Brésil* (1952)), mémoires (*Le Lotissement du ciel* (1949))<sup>11</sup>. Cependant, Cendrars feint, dans ses livres (*Histoires vraies : Le Cercle du diamant*) de s'être rendu là-bas une quatrième fois, en 1930. De l'auteur fabulateur de *L'Or*, cela, a priori, n'étonnera pas forcément. C'est, en effet, ce dernier voyage, disons fictif, qui nourrit en profondeur la vérité des observations qu'il rassemble, d'abord dans les journaux, ensuite dans ce qu'il publie en volume, près de dix ans plus tard – ou davantage : la vérité de l'observation provient du jeu (ou du cercle) où s'est trouvé enfermé l'observateur.

Ouvrons *Histoires vraies* – appellation d'ensemble pour trois recueils d'articles parus dans des journaux illustrés, de 1930 à 1934, pour le premier des trois volumes, intitulé *Histoires*

*vraies*, publié par Grasset en 1937, de 1936 à 1938, pour le second, *La Vie dangereuse*, paru chez Grasset aussi en 1938, de 1938 à 1940, pour le dernier, *D'Oultremer à indigo*, publié chez le même éditeur encore en 1940.

Première remarque, qui paraîtra sans doute toute extérieure : tandis que les publications « pré-originales » des textes réunis dans les volumes qui viennent d'être nommés parues dans les journaux<sup>12</sup> sont illustrées par la photographie<sup>13</sup>, l'édition en volume de ces textes fait l'économie de l'image. Le fait est remarquable, même si on peut supposer que le coût et surtout les droits réservés, en premier lieu, l'expliquent. Cette curieuse... « disparition », cet étonnant... élagage des textes se retrouve dans la nouvelle édition des œuvres complètes de l'écrivain chez Denoël, en cours de parution. Les explications données à ce sujet par Claude Leroy, le responsable très attentif de cette édition valent la peine d'être examinées.

Tout d'abord, il faut s'y résoudre, ces « histoires vraies » publiées comme des « reportages » dans la presse des années trente sont de *faux reportages* : Cendrars présente les faits rapportés comme s'il en avait été le témoin ; en vérité, il pille, copie, colle et contrecolle – de telle sorte que l'iconographie qui accompagne ces textes leurrés, après coup, ne peut paraître qu'ironique ou choquante. En quoi consiste, pourtant, la vérité de ces histoires, dites véraçes, bien qu'elles soient manifestement « empruntées » ?

La réponse – ou plutôt, les réponses – de Cendrars à ce propos sont plutôt sibyllines. Qu'on en juge :

On me pose la question pourquoi histoires vraies ?, dit-il par exemple. – En réponse il faut mettre l'accent sur la vérité vraie de ces histoires, qui sont vraies, non seulement parce qu'elles sont en partie vécues, mais parce qu'elles sont arrivées comme ça et que c'est ainsi que je les avais enregistrées (sic) bien avant de les écrire – et avec une autre mémoire que la seule mémoire du cerveau<sup>14</sup>.

L'écrivain revient sur le sujet dans *S.E. l'Ambassadeur*, morceau qui ouvre *D'Oultramer à indigo*, de la façon suivante :

Je vais raconter la chose telle qu'elle m'est arrivée, sans rien exagérer, mais sans rien cacher, aussi drolatique, ou macabre, ou invraisemblable que la mort de mon ami, qui aurait été le premier à en rire dans les mêmes circonstances, puisse paraître à certains, me bornant à situer dans le Sud ce qui s'est passé dans le Nord, à l'Est ce qui est arrivé à l'Ouest, et vice versa, et camouflant, comme toujours dans mes *Histoires vraies*, le nom du personnage, mais me mettant nominalement en scène pour garantir l'authenticité de mon récit<sup>15</sup>.

On n'est pas plus roublard ou candide.

L'éditeur des *Œuvres Complètes* tire alors argument de cet aveu qui n'en est pas un pour interpréter, avec l'aval de Cendrars donc, ce que nous lisons *comme des fictions* plus que comme des chroniques ; il appelle cela « nouvelles » et pousse, par conséquent, sciemment les morceaux que nous lisons du côté de leur « littérarité ». Le commentateur avisé qu'il est peut alors interpréter, en retour, les contorsions faussement explicatives de l'auteur qu'on vient de lire comme l'expression de sa ferme volonté de ne pas faire dans le documentaire et d'échapper à la tendance « journalistique » qui frappe alors, comme on sait, le monde des lettres et, singulièrement, qu'il le veuille ou non, ses propres productions. La « vérité » des histoires que nous lisons ne serait pas, conclut Claude Leroy, d'ordre factuel, elle n'aurait pas non plus valeur « biographique », mais se constituerait plutôt « en vérité de perspective ne tirant ses preuves que d'elle-même »<sup>16</sup>, greffées qu'elles sont, ces histoires, sur un « rêve de Brésil », qui ferait appréhender ce que Cendrars dit – opportunément – qu'il voit d'un « œil double ». A ce titre, les textes en question, qui prétendent « lever le mystère », cèlent et recèlent bien plutôt leur intention véritable : ce sont des textes à clef, mais à clef multiple – et ce qui s'ouvre trop, comme on sait, ferme d'autant mieux.

Cependant, le cas de ces « reportages » qui n'en sont pas, affirmés comme tels, mais dépouillés de ce qui pourrait leur conférer ce statut – des illustrations appropriées, pour

commencer –, est particulièrement retors.

Prenons, pour en juger sur pièces, le cas de la troisième des « histoires vraies » figurant dans le premier recueil de la série : *Le Cercle du diamant*<sup>17</sup>. On nous y explique que l'objet emblématique du Brésil est un certain « diamant bleu », qu'on trouve – quand on a cette plus qu'incroyable chance – et au prix d'efforts inouïs, quelque part sur les confins du Matto Grosso et de l'Amazonie, naturellement desserti de sa gangue, diamant qui a cette faculté improbable de briller dans la nuit « de lui-même », sans que nul reflet ne vienne y allumer ses feux. On nous y fait rencontrer ensuite l'aventurière Edith de Berensdorff (sic)<sup>18</sup>, la patronne du « Diamond's Club », une boîte de Rio, femme fatale et apparemment inaccessible, qui ne monnaie ses faveurs qu'en échange des précieuses gemmes, diamants ordinaires ceux-là, dont elle fait collection – pourquoi, c'est ce que nous allons apprendre. Un soir, en effet, alors que la fête bat son plein et sous les yeux du narrateur et de son ami Luiz – et cela à une date parfaitement controuvée : en 1930, Cendrars ne se trouve pas au Brésil –, Edith s'abat parmi les danseurs en s'écriant « Otto, attention ! il va te tuer ! ». Des soins lui sont prodigués chez elle par les deux amis, à l'occasion de quoi le narrateur lui-même met la main sur une poche en cuir remplie de diamants, caution de celui qui est parti à leur découverte, contre toute raison, le baron Otto, justement, amant de la belle. Chute de la première partie du récit : s'était-il agi d'un simple cas d'hystérie féminine ou d'un bouleversant phénomène de télépathie ? Le mystère brésilien sera résolu à Paris. Cendrars dit y faire la rencontre d'un Français, barman d'un avion qu'il emprunta pour aller lui-même en Amazonie, devenu l'accompagnateur d'un cameraman parcourant le pays, en quête de tout ce qui pouvait se filmer – et donc monnayer – les campements des chercheurs de diamants, par exemple. Cendrars fait parler le personnage, constate que les dates coïncident et que la visite du Français « dans l'enfer du rio das Garças » correspond bien à la scène du bar que nous avons surprise. Nous apprenons alors ce que nous savons déjà : le baron Otto est bien mort assassiné, un diamant bleu, une pierre



fabuleuse, mais une pierre portant la guigne, serré dans son poing, pour avoir malencontreusement approché de trop près du tas de déchets d'un voisin fou de diamants comme lui, contre toute consigne. Mais nous apprenons aussi que sa quête avait rendu l'homme à peu près aveugle. Telle est la chance : vous l'avez quand vous la perdez. La vérité de cette histoire est aussi le retournement de cette histoire. Il fallait qu'elle fût fausse pour qu'elle arrive à celui qui la conte et que sa vérité devienne sienne. La lumière advient au fur et à mesure que l'aveuglement se produit. La télépathie est peut-être un fait, mais l'autosuffisance de celui qui met le bleu de l'infini dans ses yeux en est un bien plus grand encore. Otto l'Allemand peut mourir, un Français s'est fait l'intermédiaire de la leçon qu'un Suisse a su recueillir. Il fallait donc que Cendrars fut là, pour cela, sur place, à Rio autant qu'à Cuiabá, vérité ou non.

Brésil, plaque tournante du désir : un « cameraman » y alla, la vérité de la vérité pouvait alors surgir – dans un livre – « en deçà de la mer », « en indigo », *par écrit* !

Mais regardons encore d'un peu plus près. Sixième et avant-dernière histoire de la série, même jeu. *L'Actualité de demain*<sup>19</sup>. Le morceau est en trois parties et doit servir à l'illustration d'une thèse audacieuse, typiquement cendrarsienne, qui veut que « le XXI<sup>e</sup> siècle sera le siècle de l'Amérique latine » et que cette accession-là du sous-continent à jouer le rôle de moteur de l'histoire doit être comprise comme un « retour aux origines ». L'écrivain se base là sur la découverte récente de très anciens fossiles au Minas Gerais, région que nous avons déjà rencontrée. L'argument scientifique trouve appui, selon l'écrivain toujours, dans le fait qu'au Brésil « la question de couleur ne se pose pas » – contrairement à ce qui se passe en Amérique du nord, état de fait regrettable qui condamne celle-ci – et tout l'occident – à abandonner son leadership. Le début de la « chronique » consiste simplement en la reproduction d'un compte-rendu détaillé – « authentique et non signé », mais dont l'écrivain se porte garant –, publié dans le *Courrier de La Plata* « du dimanche 6 octobre 1929 », concernant une tentative de putsch au Vénézuéla.

L'histoire est censée faire comprendre au lecteur le « style » sud-américain en matière de révolution et à le convaincre du sérieux d'entreprises qu'il a (ou aurait) tendance à prendre pour de la comédie de boulevard. Il faut dire, pourtant, que le reportage en question n'est guère propre à emporter l'adhésion en ce sens.

Pour la seconde partie, il s'agit cette fois d'un récit concernant du mouvement révolutionnaire avorté du général Isidoro, dont Cendrars aurait pu être témoin à São Paulo en 1924 – il était, en effet, à cette date au Brésil –, s'il n'avait pas quitté les lieux pour la campagne avec les amis qui l'accueillaient – ce que le reporter, évidemment, ne précise pas. Celui-ci, par contre, s'attache à montrer, encore une fois, l'absurdité de la conduite des belligérants en présence, le gouvernement de l'Etat de São Paulo et celui de l'Etat fédéral, d'un côté, de l'autre, les forces « révolutionnaires », qui occupèrent un temps la ville, dans l'attente de renforts qui ne vinrent pas. Les acteurs des deux partis ne sont pas épargnés : le président fédéral Bernardes, « un homme d'un autre âge », « une espèce de Léon Bloy », le président de l'Etat de São Paulo, « le doux Carlos de Campos », « un musicien de talent et non pas un général », le général révolutionnaire Isidoro, « un positiviste dogmatique », « un petit vieux très strict, très froid, très calme, un honnête homme triste », etc.

Mais l'essentiel n'est pas là. Ce qui intéresse Cendrars est l'installation d'un état révolutionnaire permanent au Brésil et les faits qu'il raconte qui suivent la réédition de São Paulo tendent tous à montrer la sorte de fuite en avant, sans but prescrit, sans rationalité forte, des rescapés de l'aventure dans l'intérieur du pays. C'est cela, affirme-t-il, que les Européens ne comprennent pas, ce mélange de rigueur, et même ce purisme, que la défaite et les conditions objectives de la lutte ne découragent pas. Cendrars propose alors une explication « naturelle » du phénomène : de même que, dans la nature, la fin d'un cycle climatologique s'accompagne de maints bouleversements « absurdes », « transitoires » et frappés de gigantisme, de même en va-t-il dans l'ordre psychologique humain, « à chaque étape critique » de son évolution. Si, dit-il en bref, la politique

aujourd'hui tend à devenir massivement révolutionnaire, « sentimentale, instinctive, obscure, féroce, aveugle » et se joue à grande échelle comme on voit, c'est que nous en sommes arrivés à un tournant du « climat humain ». Or, ce « climat » ne peut se donner libre cours que si l'espace lui est imparti en suffisance. Le Brésil, « pays immense », est donc la terre promise de la Révolution : « L'Amérique latine est en somme une Russie tropicale ».

Conclusion, un peu plus au nord, dans un train, au Mexique. Cendrars s'entretient avec un énigmatique « oncle Joseph » – mais cette région, pour l'écrivain, fourmille d'« oncles », *Le Panama ou Les Aventures de mes sept oncles* nous a raconté cela avant la lettre –, « l'œil de Moscou », pourrait-on croire, mais surtout une sorte d'ambassadeur philosophique itinérant des intérêts révolutionnaires, un « révolutionnaire professionnel », qu'il rencontre partout « au Brésil, en Suisse, en Italie, en Hollande, à Berlin, à Londres, au Japon, au Maroc... ». L'écrivain ne comprend pas le désintérêt des Soviétiques pour l'Amérique latine. « Oncle Joseph » lui répond que les habitants de ces régions sont trop indisciplinés pour réussir leur coup. Cendrars réplique qu'on ne fait pas la révolution avec la raison raisonnante et qu'un homme nouveau est en train de naître – dont il prend tâche de nous donner justement des nouvelles – qui a déjà dépassé le stade de la machine et que la démesure, même absurde, plutôt que la raison, oriente. La critique se fait précise : « Moscou est une bombe à retardement qui est en train de foirer », un détruire nihiliste aurait dû l'emporter sur un construire dont le goût est trop « capitaliste » à son gré. Ainsi – argument massue –, Lénine, bien loin d'être celui que « l'oncle Joseph » appelle « le légiférateur dogmatique de l'action », est celui qui a été capable de rire. Mais le rire de Lénine – ce rire qui inflige un démenti à l'objectif officiel, qui est d'édifier l'état socialiste – est d'une si insigne rareté qu'il fallait s'appeler Cendrars pour avoir été à même, comme il dit, de le surprendre. On demandera alors, comme fait l'oncle, ce qu'il en est de Staline, puisque son prénom jette son ombre sur

toute la conversation ? Facile : Staline est un homme d'équilibre qui tient bien sur ses jambes, une « ballerine », une « danseuse à la pipe », très « russe », « très caveau caucasien ». La pirouette termine la scène. Mais nous avons compris que l'impossibilité de la réalisation du programme révolutionnaire est constitutive et que le témoin privilégié de ce qui n'est pas pour advenir est Cendrars. Ainsi peut-on à la fois représenter ce qui est et ce qui n'est pas dans ce qui se passe, voir sans voir et voir où l'on n'est pas allé.

Il ne serait peut-être pas nécessaire de pousser plus avant notre enquête, s'il ne restait pas à clarifier ce qu'il en est de la photographie, pour Cendrars, dans un tel processus. J'ouvrirai donc pour finir une dernière fois *Histoires vraies. En transatlantique dans la forêt vierge*, morceau qui clôt le recueil<sup>20</sup>, est explicite à cet égard et je le mettrai en parallèle avec *Le Brésil*, album de photographies commentées par Cendrars quelques quinze ans plus tard et qui, comme on verra, enfonce le clou.

*En transatlantique*, faux reportage parmi les faux reportages (et publié, comme les autres, dans la presse du temps avec des illustrations) met en scène, on s'en doute, un nouveau paradoxe : remonter en Amazonie jusqu'au centre du centre, jusqu'à l'origine et même, ainsi que le veut l'écrivain, « au commencement du monde », non pas en pirogue, comme il paraîtrait nécessaire, voire légitime de le faire, mais dans un vaisseau de haut-bord à vapeur muni de tout le confort moderne dû au touriste fortuné, voilà qui ne peut manquer de faire saillir l'ironie de l'instant.

Première remarque, banale encore : les photos qui accompagnent cet article – et donc qui manquent dans l'édition en volume que nous suivons – font (feraient) connaître « de visu », dit l'auteur, mieux que l'énormité des chiffres ne sont susceptibles d'en cerner l'énormité, le monde à part qu'est le monde amazonien. La seconde remarque délite immédiatement la première : la Grande Sylve représente à ce point, de loin encore, un tel excès de l'imaginaire que l'impétrant que nous sommes

« n'en saurait croire ses yeux ». Plus on approche de l'improbable but, poursuit le narrateur, plus le bleu du ciel se ternit et plus l'opacité grandit. L'expédition occasionne quelque chose comme un aveuglement, un « pli » marque le seuil de ce monde forcément « interdit », « fascinant », « dont on ne peut détourner les yeux », mais suffoquant aussi, et *obscur*. On ne sera donc pas étonné de voir surgir ici la métaphore attendue : « Rive droite, rive gauche, l'antique, la jeune, l'éternelle forêt vierge s'étale devant eux comme un livre grand ouvert plein de mnémographies, d'idéogrammes, d'hiéroglyphes vivants qu'ils n'arrivent pas à déchiffrer, mais dont chacun soupçonne l'importance ». Et le Grand Pan paraît, en ce lieu fait à sa taille, redevenu hilare, ainsi que nous avons pu l'espérer !

Nous voici donc entrés dans les profondeurs. L'ombre agit. Seul un œil très exercé, est-il précisé, est susceptible de distinguer dans ce tunnel les formes-fleurs et les formes animales, les unes et les autres se présentant, le temps d'un clin, durant le flash (« Mais ces apparitions extraordinaires ne durent qu'un clin d'œil ; immédiatement, le fleuve, la forêt, les herbes se referment sur elles, cachent leur faune, gardent leur secret, leur vie »). Un mirage vous a donc poussé là où la nuit – photographique en effet – est vraiment profonde. Des êtres y scintillent, insaisissables en sa pure épaisseur. Que vous preniez le bateau, ou alors l'avion, par la trouée que fait le fleuve ou par le trou rond que taille, « en bas », dans le tapis des arbres, quelque jardin secret, à l'écart de toute route possible, la matière originaire fait obstacle et se dérobe à la vue. Vous cherchez à cerner le lieu ombilical, comme dit Cendrars, le « foyer », « ne serait-ce que pour tirer une photo ». Vous approchez de la clairière originaire, vous y pourriez voir « de vos yeux » l'homme de la nature, l'« indien », – si vous êtes parvenu à « franchir le cercle », tout est là, et parvenu à rencontrer, par chance, mais en soutiendrez-vous vraiment la présence obscène ? par exemple, cette plante qui aboie comme un chien à midi – et puis l'*ibadou*, celle qui vous fera léviter et voir le monde d'en haut comme du dedans – par le trou, comme il se doit – qui vous, alors, on peut se le demander ?<sup>21</sup>

Ouvrons donc, en bout de route, nous aussi, *Le Brésil*<sup>22</sup>. L'objurgation, mais la dénégation de la photographie comme instance oculaire – car on ne voit bien que cela qu'on ne peut décidément réellement pas capter dans le champ de la vision – n'empêche pas le moins du monde Cendrars l'amazonien (ou alors l'africain, si l'on fait référence à ses grandes chasses aux animaux porteurs des défenses d'ivoire [tout aussi bien : *d'y voir*, bien entendu]) d'en appeler à l'appareil-photo, tout au début du livre, comme le moyen naturel propre à saisir l'image du continent du désir : le Brésil est un effet de la vision – « Kinépolis », dit-il –, on s'en approche, on y arrive, et c'est kodak ! Aussitôt vous voilà déposé sur ses côtes qu'il se trouve mis en cartes postales. Ceci est l'aventure ordinaire.

Mais, second temps de l'aventure, dénégation, délitement, voici que le voyageur-auteur vous reprend d'une main ce qu'il vous a donné de l'autre : en fait, tout bien compté, comme vous pourrez vous-même vous en rendre compte *ici même*, le Brésil est *in-photographiable*. Il ne rentre nullement dans les vues qu'il est possible d'en prendre. Dans ce paradis, qui est en effet un enfer, il est naturel, alors, que mes instantanés *verbaux*, dit l'écrivain en toute mauvaise foi, soient les bons<sup>23</sup>.

Brésil, ton nom même est « cliché » ! Voyez les photos de Manson qui constituent cet album : tout s'y reconnaît et rien ne s'y retrouve. Photographier, c'est faire voir au présent, dans l'instant, tel quel et en tant que tel et, cependant, le paradoxe est là : « Ce qu'on a sous les yeux n'est jamais vu ». Un « dé clic » – je reprends là les propres mots de Cendrars – signe cet instant, inénarrable, imperceptible, instable. Brésil : les plus beaux paysages sont aussi les plus belles photos – et réciproquement ! Brésil : seule la photographie est capable de capter l'excès de lumière qui t'est propre ! Et cependant, non : *rien n'est bien vu que par écrit*. L'écrivain n'hésite pas à nous en asséner la leçon en avant-propos d'un livre d'images, d'ailleurs plus qu'ordinaires, qu'il ne récuse pas vraiment, mais qu'il ne contresigne pas non plus. Sous le perroquet de la couverture, cent cinq images taisent cent cinq fois



le pays qu'elles représentent et ne divulguent rien des secrets, des visions profondes, dont moi, Cendrars, ai fait profession de vous entretenir.

\*

Voir par le petit bout de la lorgnette, par le nom ou par l'étiquette, comme Florence, ou voir comment le monde n'est pas, comme Cendrars. Unifier, classer, définir ou alors défaire, désunir, creuser, pénétrer par le puits que fait le regard. Rassembler le réel ou bien le démentir, en faire jaillir ce qui le nie. Photographier les choses en vertu de leur nom – mais alors le Brésil est un défi pour l'appareil : comment voir ce dont le nom manque ? – ou alors écrire l'aventure qui gît au cœur de leur nom : « Febrônio », « Caramarú », « Cuiabá », car du nom découle la chose dans son inqualifiable singularité. Inscrire par l'image les objets dans l'ordre du réel, alors même que ceux-là sont insignifiants, ou alors démontrer, photographies à l'appui, que la singularité échappe au réel : vous avez beau appuyer sur le bouton, la réplique n'est pas celle que vous désirez. Monde en soi, ici comme là, labilité cosmique, individu saisi à cet endroit de gigantisme et lancé sans fin dans ses cercles, *Brésil n'est pas kodak*.

# Notes

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des images*, La Fabrique, 2003, p. 11 et 20-21.

<sup>2</sup> *Le Livre de Marco Polo ou Le Devisement du monde* [1298], Le Livre de poche, p. 141.

<sup>3</sup> Cf. Jussara Nunes da Silva, « Approche anthropologique de la photographie au Brésil au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Sociétés* n° 71 (2001/1), p. 74-75. Nous nous trouvons à quelques mois seulement, je le rappelle, de la fameuse présentation publique de l'invention à Paris. La grande exposition-spectacle de São-Paulo, de l'an 2000, « Brasil+500 : Mostra do Redescobrimento » a permis aux visiteurs de prendre la mesure de la dimension véritablement *iconographique* de la découverte à répétition du pays. Depuis le mois de mars de cette année, l'« Année du Brésil » battant son plein en France, le Grand Palais expose de fabuleuses parures de plumes multicolores amérindiennes – à faire blêmir les plus grands couturiers –, tandis que le Musée d'Orsay, pour sa part, donne la primeur en France de ce qu'il intitule « les premières images du paradis originel » (citation !). On y a pu admirer des pièces de la collection de Dom Pedro II, le dernier empereur du Brésil, des clichés de Frond, de Stahl, de Klumb, de Riedel, de Dietze, parmi beaucoup d'autres photographes français ou étrangers, mais aussi de Marc Ferrez, Brésilien de Paris, et de quelques autres de ses compatriotes (Catalogue par Bia Corrêa do Lago et Pedro Corrêa do Lago, *Brésil. Les premiers photographes d'un empire sous les Tropiques*. Traduction française de Jacques Thiériot, Gallimard, 2005). Le rôle de pionnier d'Hercule Florence est référencé dans ce livre, où l'on trouvera reproduit l'unique cliché conservé de ses travaux. Par ailleurs, une journée d'études au Centre de Recherches sur le Brésil contemporain de l'EHESS, le 13 juin 2005, « Le Brésil mis en images : voyage moderne, séries photographiques et représentations nationales », accompagnait la manifestation. Mais cette fois, Hercule Florence n'était pas du voyage.

<sup>4</sup> Ibid., p. 83.

<sup>5</sup> J. Nunes da Silva, dans l'article cité, ne l'évoque pas.

<sup>6</sup> Dans *Hercule Florence. 1833 : a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, Libreria Duas Cidades, 1980. Résumé en français, sous un titre qui peut prêter à confusion (« Hercule Florence, l'inventeur en exil »), dans *Les Multiples inventions de la photographie*, Mission du patrimoine photographique, 1989, p. 73-78. On sera déçu de ne trouver dans la *Nouvelle Histoire de la Photographie* (Bordas, 1994) de Michel Frizot, que sept petites lignes – et qui plus est, au conditionnel (p. 21). On lira encore sur ce découvreur qu'on ne désire pas tout à fait découvrir l'article de Daniel Fresnot (« Hercule Florence inventeur de la photographie. Un

artiste et savant français à l'intérieur du Brésil », dans *Sociétés* n°15 (Printemps 1993), p. 63-71), dont Kossoy est la source et dont le titre dit bien quelle est l'optique, à mon sens, une nouvelle fois faussée. Le personnage, si volatile qu'il soit, a inspiré le romancier – et photographe – Mario de Andrade, qui, dans son *Macunaíma*, de 1928, lui consacre des pages singulières et nous le montre dans sa caverne (?) jetant les bases de sa « zoophonie » et s'exerçant à la reproduction du chant des oiseaux. A pays miraculeux, comme nous le verrons, homme à l'instinct miraculeux aussi.

<sup>7</sup> Tous mes renseignements proviennent des travaux de Boris Kossoy, que je remercie ici chaleureusement pour sa disponibilité.

<sup>8</sup> On en trouvera la reproduction dans Kossoy, 1980, op. cit., p. 107.

<sup>9</sup> Cf. *ibid.*, p. 67.

<sup>10</sup> Sur le rapport de l'écrivain au sous-continent américain, voir Maria Teresa de Freitas et Claude Leroy (ed.), *Brésil. L'Utopialand de Blaise Cendrars*, L'Harmattan, 1998. Et surtout le livre fondamental d'E. Eulalio et C. A. Calil, *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo, EdUSP, 2001.

<sup>11</sup> Edition de référence : Blaise Cendrars, *Histoires vraies ; La Vie dangereuse ; D'Oultremar à indigo*. Textes présentés et annotés par Claude Leroy, Denoël, 2003.

<sup>12</sup> *Vu* (dès 1930), puis *Excelsior*, *Le Jour*, surtout, *Paris-Soir*.

<sup>13</sup> Cela vaut pour onze des dix-sept « histoires vraies ».

<sup>14</sup> Lettre à Lévesque du 23 décembre 1937, citée dans les *Œuvres complètes*, Tome 8, p. XIV.

<sup>15</sup> Cité in *ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. xviii.

<sup>17</sup> *Œuvres complètes*, Tome 8, 2003, p. 49 à 65.

<sup>18</sup> Le nom fait indice et le bernois Sauser pointe le bout de l'oreille...

<sup>19</sup> *Œuvres complètes*, Tome 8, p. 109 à 131. Ce texte est le seul à n'avoir pas paru d'abord dans la grande presse.

<sup>20</sup> *Œuvres complètes*. Tome 8, p.133 à 156.

<sup>21</sup> Tout ceci reprend inéluctablement les positions de *Kodak*, autre ouvrage de Cendrars, ainsi que je l'ai montré ailleurs (*Cendrars éléphant photographe*, dans Claude Leroy et Albena Vassileva (ed.), *Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes*, RITM n°26, Publications de l'Université Paris X, 2002, p. 99-114).

<sup>22</sup> *Des hommes sont venus...* Collection « Escales du monde ». Texte de Blaise Cendrars, 105 photographies inédites de Jean Manzon, Monaco, Les Documents d'art, 1952. Le commentaire de Cendrars occupe les pages XI à XXXII. Il est daté de Paris, 23 mai-7 septembre 1951. (I. Le Paradis, II. Caramarú).

<sup>23</sup> Il dit cela aussi à propos des photographies de Doisneau, dans *La Banlieue de Paris*, qu'il préface ces années-là, en 1949.

## Histoires et espoirs des rencontres

Hans-Martin Gauger

Il s'agit simplement d'introduire par quelques mots la récitation qui va suivre – récitation du premier chapitre du *Candide*. Mais je dois remercier tout d'abord mon collègue Walter Bruno Berg pour son aimable invitation et pour l'honneur aussi d'ouvrir cet important colloque, auquel je souhaite beaucoup de succès. Et je salue très cordialement et tout particulièrement tous les amis qui sont venus de l'Amérique Latine.

Si hablara en español, notarían ustedes en seguida mi acento español, quiero decir: mi acento peninsular. Es que he aprendido mi castellano por españolas; mi profesor José María Solá-Solé ha sido español; mi mujer es española, es de Madrid, una extremeña de Madrid... En España por mi aspecto exterior, por mi pinta terriblemente alemana, nadie me toma por un español. Pero en América latina, sólo en América Latina – y por esto también me gusta estar allí – se me pregunta a veces : ¿Es usted español? Pues en España, antes de que hubiese abierto la boca, a veces me preguntan en seguida: ¿Es usted alemán?

Vous êtes ici, à Fribourg-en-Brisgau, chers amis, dans la partie française de l'Allemagne, dans cette partie de l'Allemagne qu'on appelait à partir de 1945 la « zone d'occupation française », après la guerre qu'on nomme parfois, aujourd'hui, et à très juste titre, la « deuxième guerre de trente ans », celle donc de 1914 à 1945... Il y avait, quand j'étais enfant et encore dans ma jeunesse, quatre « zones » en Allemagne – une « zone russe » (dans la partie orientale, évidemment, de l'Allemagne), une « zone britannique » dans le centre et dans le Nord, une « zone américaine » dans le centre également et dans la partie orientale du Sud, comprenant toute la Bavière. D'ailleurs « Amérique », « Amerika » signifie pour les Allemands « Etats Unis » (et j'ai toujours pensé qu'il s'agit là d'un usage scandaleux – pourquoi identifier, implicitement, un pays

avec tout le continent dans lequel il se trouve ? C'est comme si on appelait la France ou l'Angleterre « l'Europe ». Et il y avait, enfin, une « zone » française — elle se trouvait dans le Sud, allant de Fribourg à l'Ouest jusqu'à la ville de Lindau qui se trouve (c'est une île) dans la partie orientale, la petite partie bavaroise, du Lac de Constance. Et la « zone française » s'étendait vers le Nord presque jusqu'à Karlsruhe et elle comprenait, plus loin encore vers le Nord, mais sur la rive gauche du Rhin, le Palatinat, et, encore plus vers l'Ouest, le territoire de la Sarre, plus ou moins uni à la France. Le « pays », le land qui s'appelle aujourd'hui et depuis longtemps déjà « Rhénanie-Palatinat », « Rheinland-Pfalz » (c'est la patrie de Helmut Kohl) avec sa capitale Mainz, en français « Mayence », en espagnol « Maguncia », est une création française après 45, création très heureuse par ailleurs. Les Allemands du Sud, quant à nos « pays », nos « Länder », à l'intérieur de la République Fédérale, nous sommes tous des produits de Napoléon — nous avons tous collaboré avec lui, et il n'a pas manqué de nous récompenser : le comté de Baden, « Mark-grafschaft », a été énormément agrandi, et les marquis de Bade sont devenus des Grands-Ducs, le Grand-Duché du Wurtemberg est devenu un royaume, et les Princes-Electeurs de la Bavière, « Kurfürsten », sont devenus des rois également. La ville de Fribourg elle-même, tout le Brisgau, qui avaient été autrichiens, domaine des Habsbourg donc, pendant des siècles sont devenus une partie du pays de Bade après 1805, et le Congrès de Vienne n'y a rien changé.

Les Français ont développé dans leur zone une politique culturelle très ouverte. Je peux ou je dois dire ici quelques mots sur moi-même (et je vous en demande pardon), car je suis moi-même un produit de cette politique culturelle. De 1952 à 1953, pendant trois ans donc, j'étais élève, successivement, de deux collèges français installés uniquement pour les enfants de l'armée d'occupation française. Très tôt, tout de suite après la fin de la guerre, et très certainement *contre* la volonté du « pays réel » (car à cette époque les Français, dans leur immense majorité, n'étaient certainement pas intéressés d'avoir des contacts avec

des Allemands), on a eu l'idée, à Paris évidemment, dans le « pays légal », d'admettre, par des bourses, au moins *un* élève allemand dans chacune des classes des collèges français en Allemagne. J'ai donc eu une des ces bourses, j'avais 14 ans, et d'un jour à l'autre j'étais environné (il s'agissait d'un internat) par des Français, de jeunes élèves et de jeunes professeurs français. Je ne parle donc de moi-même que pour louer la France. N'est-ce pas extraordinaire ce qu'elle a fait là ? Il faut ajouter que les Anglais, les Américains, sans parler des Russes, n'ont pas fait pareille chose dans les collèges qu'ils avaient eux aussi en Allemagne pour leurs enfants. Mes collègues français étaient à Tübingen et à Constance. Ils portaient les noms de deux résistants tués par les Allemands : « Collège Decourdemanche » et « Collège Pierre Brossolette » (Brossolette s'est tué lui-même pour ne pas parler). Ce sont d'ailleurs des Français qui avaient fait partie de la Résistance qui ont propagé cette politique après la guerre : nous devons éviter, disaient-ils, les erreurs que nous avons commises après 1918...

Ces trois années scolaires françaises étaient pour moi très importantes. Mais ce serait (ce que je veux éviter ici) mon histoire personnelle. Il y avait d'ailleurs dans le programme prescrit pour ces trois années une leçon qui s'appelait simplement « Récitation » : une heure par semaine, pour laquelle il fallait apprendre « par cœur » (heureuse expression de la langue française !) un texte, une poésie en général, mais aussi de la prose, de la littérature française. Cette leçon de « Récitation » n'a jamais existé, je crois, dans le programme scolaire allemand, et je crains qu'il n'existe plus dans celui de l'enseignement secondaire en France aujourd'hui. J'ai terminé mes études pour ainsi dire pré universitaires par la première partie du baccalauréat à l'Université de Strasbourg, d'ailleurs avec « mention bien ». C'est le seul de mes examens dont je suis un peu fier.

Peu à peu les *occupants* français devinrent des alliés, nos amis. Il y a quinze ans encore des milliers de soldats français se trouvaient à Fribourg. Ces soldats qui animaient l'image de notre ville ont été retirés après la *réunification* de l'Allemagne



seulement, après 1990. On parle de la *réunification*, *Wiedervereinigung*, mais il s'agissait plutôt d'une *nouvelle union*, *Neuvereinigung*, de l'Allemagne. D'ailleurs nous avons toujours, dans un certain sens, deux Allemagne.

Pour les Allemands et les Français d'aujourd'hui, surtout pour les Allemands de l'ancienne République Fédérale, le changement le plus important après 1945 est sans aucun doute l'amitié, la nouvelle et, comme tout indique, l'irréversible amitié politique entre la France et l'Allemagne. Pour nous autres, les vieux, cette amitié est encore aujourd'hui quelque chose qui nous étonne, qui nous émeut, qui est assez près des larmes. Pour les jeunes ces relations excellentes sont pour ainsi dire le point de départ. Il y a là même un certain danger. Ces relations amicales ne doivent justement pas devenir une pure normalité. Cette normalité doit rester dans nos consciences quelque chose d'extraordinaire. D'ailleurs il faut approfondir ces relations. Dans les domaines culturel et scientifique elles ne sont pas très étroites, elles sont même moins étroites qu'auparavant. Qui de nos auteurs littéraires, de nos intellectuels est encore informé de la vie culturelle française ? Nous vivons là, en France et en Allemagne, dans des univers assez séparés. La coopération, la symbiose est beaucoup plus grande dans l'économique. Et il y a, en général, une remarquable asymétrie : les Français s'intéressent plus à l'Allemagne que les Allemands ne s'intéressent à la France. Mais cela n'empêche pas que, de toute façon, les « ennemis héréditaires » d'antan sont devenus des amis. Ils ont formé et forment encore le noyau de l'Europe. Nous allons terminer, chers collègues, ce colloque, comme vous le savez, de la manière la plus naturelle, à quelques kilomètres d'ici, en Alsace, c'est-à-dire en France. Les Français d'aujourd'hui ont coutume de dire quand ils parlent de l'Alsace : « C'est une autre France », et les Alsaciens parlent, quand leur regards vont au-delà des Vosges de « la France intérieure ».

En Espagne (et c'est là que je veux en venir) les choses sont bien différentes. Les Espagnols ne comprennent pas l'importance de ce changement politique et affectif. Ils ont eu, dès l'époque

napoléonienne, une autre expérience de la France : « le deux mai », « el dos de mayo »... C'est à cette époque que le mot « guerrilla » est entré, par la langue française, dans les autres langues européennes : en allemand nous écrivons ce mot espagnol toujours à la française, c'est-à-dire avec un 'r' seulement : « die Guerilla », selon le modèle de « la guérilla » française. C'est à cette époque qu'un énorme désabusement s'est produit en Espagne – justement parmi les Espagnols cultivés et progressifs (pensons à Francisco Goya pour ne nommer que le plus grand) : on avait attendu autre chose de l'arrivée des Français... Les Espagnols, les Espagnols conservateurs surtout, sont plutôt germanophiles. Le père d'un de mes beaux-frères, quand je me trouvais encore au seuil de sa maison, m'a salué, avant même de me dire autre chose, par ces mots : « Quiero decirle en seguida que mi familia ha sido siempre en pro de Alemania, igual en la época del Kaiser, de Hitler y de Adenauer – siempre ». Que peut-on dire contre une amabilité de ce genre ?

Eh bien, quand nous allons, nous autres romanistes ou hispanisants allemands, en Amérique latine, nous constatons avec surprise que les choses y sont très différentes à cet égard. Nous nous rendons compte dans vos pays, en Argentine avant tout, contrairement à ce que nous trouvons en Espagne, d'une grande inclination envers la France. Le grand romaniste allemand Karl Vossler, Carlos Vossler, comme disent les Espagnols, était très étonné en rencontrant, à l'occasion d'un voyage, cette grande sympathie et, sur cette même ligne, l'énorme popularité entre les intellectuels de ces pays, dans les années vingt du siècle dernier encore, de Victor Hugo. En effet, vous le savez bien mieux que moi, le voyage à Paris, la rencontre nostalgique avec ce centre de la culture universelle, reste jusqu'à aujourd'hui le rêve le plus persistant d'un Latino-américain quelque peu cultivé, beaucoup plus que le voyage à Madrid ou à Rome ou à Fribourg. Nous le voyons sous une forme littéraire (mais c'est un cas de réalisme littéraire) dans le personnage de Fermina Daza, le personnage féminin le plus important dans l'admirable *Amor en los tiempos del cólera*. Et Walter Bruno Berg dans son livre fondamental

(non pas fondamentaliste) sur Julio Cortázar cite ce grand auteur. Cortázar écrit sur son arrivée, en 1952, à Paris : « Je n'étais pas marié, j'étais seul, de ce fait je n'avais pas besoin d'argent » (affirmation assez problématique - même pour un auteur littéraire), et il continue : « Toutes les merveilles de Paris étaient à mes pieds ; je me sentais Rastignac ». L'inoubliable personnage de Balzac – « A nous deux maintenant ! » – se présente, comme on voit, sans aucun effort, aussi bien à l'auteur comme à son lecteur. D'ailleurs Rastignac vient lui aussi de dehors : il est d'Angoulême, de la Charente, de la province. On pourrait citer également ce passage d'Alejo Carpentier dans *El siglo de las Luces* de 1962 où il parle d'un bateau qui, venant de la France, est en train de porter au monde antillais les deux attributs du progrès, de la civilisation – et « civilisation » veut dire ici « France » – une imprimerie et une guillotine.

En ce qui concerne l'Allemagne, il faut dire qu'il y a toujours eu, dans tous les pays de langue allemande, car l'Allemagne n'existait pas encore en tant que formation politique, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, une certaine francophilie – une francophilie *certaine*. Les Allemands cultivés tout au moins ont toujours été, dès cette époque, plus ou moins francophiles. Culture voulait dire là aussi reconnaissance de la culture française et reconnaissance envers ce qui était venu de la France – culturellement. La langue française était, en Allemagne tout comme ailleurs, un des accès à la culture. Nulle part ailleurs la « Révolution française » n'avait été accueillie, au début (après la terreur c'était différent), avec autant d'enthousiasme. Et aucun des grands esprits de l'Allemagne, à l'exception du philosophe Fichte, n'a été un nationaliste antifrançais : Lessing, Kant, Wieland, Herder, Goethe, Schiller, les deux Humboldt, Beethoven, Hölderlin, Kleist, Novalis, Büchner, Hegel, Schelling, Mendelssohn, Schumann, Jean Paul, Heine évidemment, Parisien de Düsseldorf... Nietzsche, plus tard, admirateur de Heine, de sa prose, était particulièrement incliné vers la France et même, dans son extrême francophilie vers la fin de sa vie consciente, clairement antiallemand – il a été (une voix très solitaire, il est vrai) le premier critique du nouveau « Reich », du « deuxième Reich » de 1870. Même le plus grand

génie artistique de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire Richard Wagner, n'était pas un nationaliste (ni un antisémite) pur et simple – et les wagnériens les plus farouches ont été, dès le début, dès Baudelaire, des Français (et par ailleurs beaucoup d'européens juifs également) ; Wagner a été très tôt (c'est Nietzsche qui le dit), malgré sa mythologie germanique (une mythologie privée), un phénomène non pas allemand, mais européen.

La francophilie est donc un trait qui caractérise les Allemands cultivés. C'est vrai aussi pour la Prusse, qui a dominé l'Allemagne de plus en plus au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, non seulement à cause de la présence des huguenots à Berlin (et ailleurs dans ce royaume particulier) et non seulement à cause de Frédéric II, « Frédéric le Grand », ami de Voltaire, qui ne s'exprimait qu'en français (au moins en écrivant). Et là aussi il y a une remarquable et évidente asymétrie : un Français cultivé n'est pas du tout nécessairement germanophile ; il est possible qu'il le soit, pas plus.

Ce qui est curieux, c'est que cette francophilie des Allemands cultivés s'est unie très facilement chez eux, plus tard, à partir de 1870 (date qui a changé abruptement les relations non seulement politiques, mais encore culturelles entre nos deux pays), que cette francophilie donc s'est unie, sans qu'on y aurait vu un problème majeur, à la conviction qu'il est inévitable, malheureusement, de temps à autre, d'entrer en guerre avec la France. Ce qui est nouveau maintenant, après « l'effondrement », le « Zusammenbruch » comme on disait à l'époque, de 1945, c'est qu'aujourd'hui nous sommes francophiles sans ce sentiment de la nécessité toujours latente d'une guerre avec l'objet (assez public) de notre nostalgie. Le fait le plus important donc de l'après-guerre. Les Français cultivés, je l'ai dit, ne sont pas nécessairement germanophiles, mais ils considèrent les Allemands comme leurs amis politiques et même sentimentaux. Ils préfèrent par exemple, selon les sondages, dans leur pays, les touristes allemands, ils les préfèrent aux touristes britanniques, espagnols et italiens et certainement aux touristes américains (dans le sens français et allemand, bien entendu, de ce terme).

« Le siècle des lumières », « El siglo de las luces », « Aufklärung », « illustration » donc, comme nous disons en allemand. Passons enfin au représentant le plus classique du « siècle des lumières ». J'ai dit : le plus *classique*, car le plus original, le plus complet et le plus profond est certainement Kant. Mais la France a encore, dans le premier rang, à côté de lui deux autres penseurs-écrivains : Rousseau et Diderot. Passons donc à Voltaire, qu'on a estimé à son époque beaucoup plus comme auteur littéraire que comme penseur ou comme polémiste. On le considérait, en France et ailleurs, comme un très grand poète, un auteur dramatique bien supérieur à Racine et à Corneille. Ne sous-estimons pas cependant cet homme emblématique en tant que penseur, en tant qu'esprit. Nietzsche était bien fier, comme il le dit dans *Ecce homo* (1889), son dernier livre, un livre rétrospectif qui est une espèce d'autobiographie, d'avoir invoqué dans *Humain, Trop Humain. Un livre pour des esprits libres* (1878), les mânes de Voltaire. C'était son livre dans lequel il s'est trouvé lui-même et avec lequel il s'est séparé définitivement de sa discipline, la philologie classique. « Le nom de Voltaire », écrit-il dans *Ecce homo*, « sur un livre de moi, c'était vraiment un progrès – un progrès vers moi-même, car Voltaire est avant tout, contrairement à tous ceux qui ont écrit après lui, un grand seigneur de l'esprit : exactement ce que je suis moi-même ». On peut considérer Nietzsche (son grand éditeur Mazzino Montinari l'a fait) comme un Voltaire radicalisé, approfondi. C'est une possibilité, mais ce n'est certainement pas l'interprétation des nietzschéens français. ... Un autre représentant du siècle des lumières, l'Allemand Lessing, grand auteur et grand critique littéraire, a écrit une jolie épithaphe sur Voltaire, « Grabspruch auf Voltaren », qui dit :

Hier liegt, wenn man euch glauben wollte,  
Ihr frommen Herrn, wer längst hier liegen sollte!  
Der liebe Gott verzeih aus Gnade  
Ihm seine *Henriade*  
Und seine Trauerspiele  
Und seiner Verschen viele.

Doch was er sonst ans Licht gebracht,  
Das hat er ziemlich gut gemacht!

Traduisons : « Ci-gît, à vous en croire, pieux Messieurs, celui qui aurait dû y gésir depuis longtemps. Dieu lui pardonne par sa miséricorde sa *Henriade*, ses tragédies et beaucoup de ses versiculets. Mais tout ce qu'il a fait en dehors de cela, il l'a fait assez bien ! »

Voltaire n'a jamais admis qu'il était l'auteur du *Candide*, de cet admirable « conte philosophique », titre qu'il a donné lui-même à ce genre de prose. « Comment peut-on croire que je sois l'auteur de ce travail d'écolier ? », demandait-il. Nul ne s'est trompé sur le caractère rhétorique de cette question. Et « travail d'écolier » ne va pas du tout. Dans une lettre écrite au *Journal encyclopédique* il affirme que « cette coïonnerie » est l'œuvre d'un capitaine Demad, capitaine, précise-t-il, « dans le régiment de Brunswick, ami intime de M. Ralph assez connu dans l'Académie de Francfort-sur-l'Oder ». Vous savez, chers collègues, que ce roman, *Candide, ou l'optimisme* (voilà son titre complet), se dirige contre le philosophe allemand Leibniz. Mais il faut dire (c'est assez évident) que Voltaire ne savait pas grand chose de lui. Et il présente son livre comme une traduction : « *Candide, ou l'optimisme*. Traduit de l'Allemand de M. le Docteur Ralph. Avec les additions qu'on a trouvées dans la poche du Docteur, lorsqu'il mourut à Minden, l'an de grâce 1759 ». Le docteur Ralph (nom plus britannique qu'allemand – chez nous, aujourd'hui, c'est plutôt un joli prénom qu'un nom de famille) ne serait donc que le traducteur, et il serait, faudrait-il ajouter, un traducteur tout à fait extraordinaire, un styliste épatant. Minden est une petite ville en Westphalie, en Allemagne occidentale. Et c'est en Allemagne, dans le château de Schwetzingen tout près de Mannheim dans le Sud de l'Allemagne et dans le Nord du pays de Bade d'aujourd'hui, que Voltaire a écrit, une partie tout au moins, de ce roman. Et son jeune héros Candide, sympathique, mais un peu bête, est lui aussi de la Westphalie, tout comme le docteur Ralph, « assez connu dans l'Académie de Francfort-sur-l'Oder ». Donc : Candide, M. le Docteur Ralph, le grand



Leibniz – trois Allemands, et Schwetzingen, château d'un prince allemand, hôte de cet auteur français. Ce roman « philosophique » est lui aussi, à sa manière, une contribution aux relations culturelles entre la France et l'Allemagne. Et il commence, dans sa première phrase déjà, par une plaisanterie, une raillerie, une critique phonétique de la langue allemande :

Il y avait en Westphalie, dans le château de M. le baron de Thunder-ten-tronckh, un jeune garçon à qui la nature avait donné les mœurs les plus douces.

« Thunder-ten-tronckh », donc : le nom est néerlandais et non pas allemand. On voit, dans ce petit détail déjà, que les informations de Voltaire sur l'Allemagne n'étaient pas très précises. Elles se caractérisent par cet à-peu-près qui est le produit inévitable d'un manque d'intérêt. Mais il faut être juste : personne ne s'intéressait, à cette époque, à l'Allemagne. On s'intéressait à la France, et si l'on était Français, à l'Italie et surtout à l'Angleterre. Mais Voltaire, l'auteur littéraire, est ici, dans « ce travail d'écolier » à son sommet.

## Notices biographiques

### Raymond BELLOUR

Chercheur au CNRS, théoricien et critique littéraire, du cinéma et des images, il a dirigé l'édition des *Œuvres complètes* de Henri Michaux dans la Pléiade (1998-2004). Fondateur et collaborateur de TRAFIC, revue consacrée à la théorie des images. Parmi ses ouvrages : *Partages de l'ombre* (2002) ; *Oubli* (1992) ; *L'Entre-images : Photo, cinéma, vidéo* (1990) et *Mademoiselle Guillotine* (1989).

### Walter Bruno BERG

Professeur de littérature latino-américaine à Fribourg en Allemagne. Choix de livres : *Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación* (co-auteur, 2004) ; *Lateinamerika. Literatur - Geschichte - Kultur. Eine Einführung* (1995) ; *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart* (1991) ; éditeur (avec Vittoria Borsò) de la série *MEDIAmericana*.

### Lisa BLOCK DE BEHAR

Professeur d'Analyse de la Communication de la Universidad de la República, Uruguay. Elle a publié, entre autres, *Jules Laforgue ou les métaphores du déplacement* (2004) ; *Borges. The Passion of an Endless Quotation* (2002) ; *Borges ou les gestes d'un voyant aveugle* (1998) ; *Una palabra propiamente dicha* (1993) ; *Una retórica del silencio* (1984) et des nombreux articles de critique, de théorie littéraire et sur une esthétique des médias.

## Vittoria BORSÒ

Professeur pour les littératures et cultures romanes à l'université Heinrich Heine, Düsseldorf (Allemagne). Publications : *Kulturelle Topographien* (2004) ; *Geschichtsdarstellung. Medien - Methoden – Strategien* (2004) ; *Medialität und Gedächtnis* (2001) ; *Modern(en) der Jahrhundertwende(n)* (co-auteur, 2000) ; *Mexiko jenseits der Einsamkeit. Versuch einer interkulturellen Analyse* (1994). Articles sur culture baroque et néobaroque, mémoire, interculturalité, médialité, Gender Studies, esthétique des médias et de la visualité.

## Alfonso DE TORO

Professeur de Philologie Romane de l'Université de Leipzig, Allemagne. Co-fondateur et directeur du Centre transdisciplinaire de la Recherche Ibéro-Américaine, des séries Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura et Teoría y Práctica del teatro, directeur et co-éditeur de la série Passages. Parmi ses publications récentes : *New Hybridities*, avec F. Heidemann (2006) ; « Pasajes – Heterotopías – Transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas : un acercamiento teórico », in B. Mertz-Baumgartner/ E. Pfeiffer (Hrsgs.), *Aves de paso : autores latinoamericanos entre exilio y transculturación* (2005) ; 'Autobiographie revisited': *Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, avec C. Gronemann (2004).

## Tania FRANCO-CARVALHAL

Professeur de Théorie littéraire de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brésil. Elle est présidente de l'Association

Internationale de Littérature Comparée. Parmi ses livres *Oprópio e o alheio. Ensaio de literatura comparada* (2003) ; *Culturas, contextos e discursos. Limiares criticos no comparatismo* (1999) et *Evidência mascarada. Uma leitura da poesia de Augusto Meyer* (1984).

## Hans-Martin GAUGER

Professeur de Philologie Romane (linguistique) à l'Université de Fribourg en Allemagne de 1969 à 2000. Membre de l'Académie allemande de Langue et de Littérature. Dernières publications : *Vom Lesen und Wundern. Das Markus-Evangelium* (2005) ; *Das ist bei uns nicht Ouzo. Sprachwitze* (2006).

## Charles GRIVEL

Professeur émérite à l'université de Mannheim (Allemagne). Ses travaux touchent à la littérature marginale, méconnue, excentrique et populaire du XIX<sup>ème</sup> siècle, aussi comme à l'histoire et à la théorie de la photographie, par exemple : *Die Eroberung der Bilder, Photographie in Buch und Presse 1816-1914*, avec A. Gunther et B. Stiegler (2003) ; *Rodolphe Töpffer. Réflexions et Menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les Arts* (1998)

## Johannes KABATEK

Chaire de linguistique romane à l'Université de Tübingen (Allemagne). Parmi nombreuses publications sur l'histoire et l'actualité des langues romanes, surtout ibéroromanes et

galloromanes : *Die Bolognesische Renaissance und der Ausbau romanischer Sprachen. Juristische Diskurstaditionen und Sprachentwicklung in Südfrankreich und Spanien im 12 und 13 Jahrhundert* (2005) ; « Existe-t-il un cycle de grammaticalisation de l'article dans les langues romanes ? », dans Rika van Deyck/Rosanna Sornicola/Johannes Kabatek (éd.) : *La variabilité en langue*, Vol II., *Les quatre variations* (2005)

#### K. Alfons KNAUTH

Professeur au département de Lettres Romanes de la Faculté de Philologie de la Ruhr-Universität à Bochum, Allemagne. Fondateur de la revue DICHUNGSRING. *Zeitschrift für Literatur*, qu'il dirige depuis un quart de siècle. Il est l'auteur de nombreux articles et des ouvrages sur la poésie concrète, sur la théorie littéraire et la littérature comparée, parmi lesquels *Literaturlabor – La Muse au point. Für eine neue Philologie* (1986).

#### Daniel LEFORT

Professeur agrégé, a enseigné la littérature française et comparée dans les universités de Paris-X Nanterre et Marne-la-Vallée. Conseiller culturel, notamment auprès de plusieurs ambassades de France en Amérique latine, il a organisé des colloques, édité leurs actes et publié divers articles sur la poésie française et hispano-américaine aux XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles. Auteur de *Georges Limbour : écrire le merveilleux* (1996). Actuellement directeur des relations internationales de l'Institut de Recherche pour le Développement à Paris.

#### Julio ORTEGA

Professeur au département des Études Hispano-Américaines de la Université de Brown, États Unis. Il a publié *Caja de herramientas : prácticas culturales para el nuevo siglo chileno* (2000) ; *The Vintage Book of Latin American Stories* (2000) avec Carlos Fuentes ; *El principio radical de lo nuevo : postmodernidad, identidad y novela en América Latina* (1997) ; *Retrato de Carlos Fuentes* (1995) ; *El hilo del habla : la narrativa de Alfredo Bryce Echenique* (1994) ; *Arte de innovar* (1994) et *El discurso de la abundancia* (1992).

#### Jacques RANCIÈRE

Professeur émérite au département de Philosophie de l'Université de Paris VIII. Parmi d'autres nombreux ouvrages, il est l'auteur de *La Haine de la démocratie* (2005) ; *La Fable cinématographique* (2001) ; *Le Partage du sensible. Esthétique et politique* (2000) ; *Aux bords du politique* (1998) ; *La Parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature* (1998) ; *La Mésentente. Politique et philosophie* (1995) ; *Courts voyages au pays du peuple* (1990) ; *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987) et *La Nuit des prolétaires* (1981).



## Table des matières

Préface

7

Jacques RANCIÈRE : Les Déplacements de la littérature  
(Borges et l'idée « française » de la littérature)

15

Julio ORTEGA : Julio Cortázar desde el fuego central

37

Vittoria BORSÒ : Charles Baudelaire et la modernité en  
Amérique Latine

55

K. Alfons KNAUTH : Le passé est à venir. Primitivisme et  
modernisme dans les avant-gardes françaises et brésiliennes

81

Walter Bruno BERG : Santiago de Liniers et Paul Groussac :  
aspects d'une généalogie paradoxale

125

Tania FRANCO CARVALHAL : La littérature française et  
le modernisme brésilien : échos et transformations

141

Alfonso DE TORO : Recodification postmoderne du théâtre français par 'Periférico de Objetos' : Jarry, Artaud, Koltès et le théâtre argentin actuel en marges  
153

Johannes KABATEK : « ... se former en République sous la domination d'une même langue » - La pensée linguistique française du XVII<sup>e</sup> siècle et les langues en Amérique latine  
191

Lisa BLOCK DE BEHAR : De nombres propios y ajenos : Les fantaisies françaises de Adolfo Bioy Casares  
213

Daniel LEFORT : Modernisme et surréalisme au Pérou. Ruptures et transmissions dans la langue poétique de César Moro  
235

Raymond BELLOUR : L'Amérique du Sud pour Henri Michaux  
249

Charles GRIVEL : Florence, Cendrars : l'invention pseudo-photographique du Brésil  
265

Hans-Martin GAUGER : Histoires et espoirs des rencontres  
289

Notices biographiques  
299

**L'HARMATTAN, ITALIA**  
Via Degli Artisti 15 ; 10124 Torino

**L'HARMATTAN HONGRIE**  
Könyvesbolt ; Kossuth L. u. 14-16  
1053 Budapest

**L'HARMATTAN BURKINA FASO**  
Rue 15.167 Route du Pô Patte d'oie  
12 BP 226  
Ouagadougou 12  
(00226) 50 37 54 36

**ESPACE L'HARMATTAN KINSHASA**  
Faculté des Sciences Sociales,  
Politiques et Administratives  
BP243, KIN XI ; Université de Kinshasa

**L'HARMATTAN GUINEE**  
Almamy Rue KA 028  
En face du restaurant le cèdre  
OKB agency BP 3470 Conakry  
(00224) 60 20 85 08  
harmattanguinee@yahoo.fr

**L'HARMATTAN COTE D'IVOIRE**  
M. Etien N'dah Ahmon  
Résidence Karl / cité des arts  
Abidjan-Cocody 03 BP 1588 Abidjan 03  
(00225) 05 77 87 31

**L'HARMATTAN MAURITANIE**  
Espace El Kettab du livre francophone  
N° 472 avenue Palais des Congrès  
BP 316 Nouakchott  
(00222) 63 25 980

**L'HARMATTAN CAMEROUN**  
BP 11486  
(00237) 458 67 00  
(00237) 976 61 66  
harmattancam@yahoo.fr

