



**HAL**  
open science

# Transgression et généalogie : le dialogue entre les arts dans la poétique de Sérgio Sant'Anna

Izabella Borges de Abreu Gomes

► **To cite this version:**

Izabella Borges de Abreu Gomes. Transgression et généalogie : le dialogue entre les arts dans la poétique de Sérgio Sant'Anna. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français. NNT : 2016USPCA042 . tel-02054669

**HAL Id: tel-02054669**

**<https://theses.hal.science/tel-02054669>**

Submitted on 2 Mar 2019

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

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

**Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle**

ED 122 - Europe latine - Amérique latine  
EA 3421 - Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (CREPAL)

**Thèse de Doctorat**

(Arrêté du 23 novembre 1988)

Présentée et soutenue publiquement par  
**Izabella BORGES DE ABREU GOMES**

**Transgression et généalogie  
le dialogue entre les arts  
dans la poétique de Sérgio Sant'Anna**

Directrice de thèse :  
**Madame le Professeur Jacqueline Penjon**

**Jury :**

Mme Anne-Marie Quint, Professeur émérite, Université de Paris 3

Mme Šárka Grauová, Professeur, Université Charles de Prague

Mme Jacqueline Penjon, Professeur émérite, Université de Paris 3

M. Godofredo de Oliveira Neto, Professeur, Université Fédérale de Rio de Janeiro, UFRJ

**2016**



**Izabella BORGES DE ABREU GOMES**

**Transgression et généalogie**  
**le dialogue entre les arts**  
**dans la poétique de Sérgio Sant'Anna**

Directrice de thèse :  
**Madame le Professeur Jacqueline Penjon**



*À India, ma fille, mon porte-bonheur*

J'adresse mes sincères remerciements aux personnes qui m'ont aidée dans la réalisation de cette thèse de doctorat.

En premier lieu, toute ma gratitude à Madame Jacqueline Penjon, ma directrice de thèse, pour son soutien sans faille.

Je tiens à remercier Georges Rubel, pour nos conversations sans fin ; François Sirot, pour sa générosité sans limites ; Serge Calka, pour sa disponibilité sans égale ; les filles Olivier – Marig, Anne et Solen pour leur amitié sans bornes.

Je tiens également à remercier Catherine Ramus et Caroline Volsen de m'avoir apporté des clés fondamentales pour une plus ample compréhension des arts, et notamment de l'œuvre de Marcel Duchamp ; Catherine Gié, qui m'a ouvert les portes de « Combray » ; Lais Rodrigues Azeredo, qui a filmé les entretiens avec Sérgio Sant'Anna à Rio ; Claude Bernard, pour son soutien et pour m'avoir donné accès à tant d'œuvres sur Proust ; David Higgins, traducteur et collègue, qui m'a apporté une aide capitale pour l'achèvement de cette étude.

Puis, s'il est vrai qu'il y a une vie après la thèse, j'espère qu'elle ne me sera pas accordée trop brève, afin que j'aie le temps de remercier Saulo Neiva, longuement, d'être et d'avoir été à mes côtés.

Aussi, de tout cœur et pour toujours, je souhaite remercier Jorge Borges – *in memoriam* – et Sonia Brandão de Andrade, dont l'amour inconditionnel constitue dans ma vie un socle solide.

# Introduction





« Aucun poète, aucun artiste, dans quelque art que ce soit, n'a de réalité par lui-même. Le comprendre, l'estimer, c'est considérer ses rapports avec les poètes et les artistes du passé. On ne peut le juger seul ; pour l'opposer ou le comparer, il faut le placer au milieu des morts. »  
T. S. Eliot<sup>1</sup>

Dans un célèbre essai daté de 1919, où il s'interroge sur les relations entre tradition littéraire et talent individuel, le poète et critique littéraire T. S. Eliot (1888-1965) établit l'un des principes qui pour lui régissent le travail de création d'un poète ou d'un artiste : les rapports que cet artiste tisse avec ceux qui l'ont précédé, autrement dit, ses relations avec les « morts ».

Car l'œuvre de création, en tant que réalisation artistique, est l'expression d'une aventure intérieure, une expression fondée sur des connaissances qui préexistent en grande partie à sa genèse. Fruit d'influences, d'emprunts, de réminiscences, de réécritures, de relectures, d'images, elle ne naît pas *ex nihilo* dans l'esprit du poète ou de l'artiste, et sa lisibilité complète n'est dès lors possible que par la compréhension des projets formels qui constituent l'héritage intellectuel et artistique de son créateur.

Or, indubitablement, le mystère de la genèse d'une œuvre demeure l'une des questions qui suscite le plus l'attention des théoriciens de l'art ; et afin de l'élucider, il faut alors parcourir le chemin même de sa création, en essayant de dévoiler les sources, l'usage que l'artiste en fait, ainsi que les différentes étapes de son processus créateur.

Aussi l'étude de la fondation d'une poétique spécifique à un auteur n'échappe-t-elle pas à cette démarche. Car la genèse même de l'acte d'écrire reste étroitement liée à tout un maillage culturel et artistique particulier. La compréhension

---

<sup>1</sup> ELIOT, T. S., « La tradition et le talent individuel », *Essais choisis*, trad. H. Fluchère, Seuil, 1950, p. 29.

de cette poétique exigerait donc le dévoilement, puis l'analyse, des rapports qu'elle entretient en son sein avec les créateurs et les créations qui la précèdent, et qui font l'objet d'un choix particulier, d'une nécessité particulière. Il s'agit, pour reprendre les termes de T. S. Eliot, de s'abstenir de « juger seul » un artiste, en préférant plutôt « l'opposer ou le comparer » à ceux qui sont venus avant lui, en le plaçant « au milieu des morts » dont les œuvres ont compté pour son acte de création.

Il convient donc, pour aborder la fondation d'une poétique, de tenir compte de ce réseau d'influences et d'emprunts. En définitive, le rapport entre un auteur et ses « morts » doit être pensé comme l'incorporation – implicite ou explicite – dans l'œuvre à venir du dialogue créé par l'opposition, l'adhésion ou encore la comparaison des projets formels spécifiques aux créateurs convoqués dans la genèse de l'œuvre. L'étude de ce dialogue devient alors un important instrument de la recherche, qui permet de mettre en lumière, chez l'auteur, ses choix formels.

L'analyse de ce dialogue permettra de dévoiler ses éléments constitutifs, dont la mise en ordre peut être comprise comme l'un des fondements de sa poétique.

Or, l'œuvre de l'écrivain carioca Sérgio Sant'Anna<sup>2</sup>, et notamment son

---

<sup>2</sup> Né en octobre 1941 à Rio de Janeiro, Sérgio Sant'Anna a débuté sa carrière d'écrivain en 1969 – après son retour de Paris, où il a vécu de septembre 1967 à mai 1968 – par la publication du recueil de nouvelles *O sobrevivente*. Grâce au succès obtenu, l'auteur fut invité à participer au Programme international d'écriture – *International Writing Program* – de l'Université de Iowa, aux États-Unis. Son premier roman, *Confissões de Ralfó: uma autobiografia imaginária*, a été publié en 1975, après la parution du recueil de nouvelles *Notas de Manfredo Rangel, Repórter* (1973). *Contos e simulacros* fut publié en 1977, *O circo* (poèmes) en 1980, puis *O romance de geração* en 1981, suivi de *Concerto para João Gilberto no Rio de Janeiro*, en 1983. Le recueil de poèmes *Junk-Box* parut en 1984, suivi du roman *Amazonas*, en 1986. Le roman-théâtre *A tragédia brasileira* fut publié en 1987, suivi de *A senhorita Simpson* (1989), *Breve história do espírito* (1991), *O monstro* (1994), le recueil *Contos e novelas reunidos* (1997), le roman *Um crime delicado* (1997), *O vôo da madrugada* (2003). Une anthologie de cinquante-trois de ses récits brefs fut publiée en 2007, sous le titre *50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant'Anna*. Après huit d'années de silence, l'auteur fait paraître consécutivement trois ouvrages - *O livro de Praga : narrativas de amor e arte* (2011), *Páginas sem glória* (2012) et *O homem-mulher* (2014). Quatre de ses œuvres ont été adaptées au cinéma : la nouvelle « A senhorita Simpson » (2000), réalisé par Bruno Barreto sous le titre *Bossa Nova* ; le roman *Um crime delicado*, réalisé par Beto Brant (2005) ; *O romance de geração*, réalisé par David Mendes (2008) ; et *La muerte es pequeña*, court-métrage réalisé par Fellipe Barbosa, à New York (2009), adaptation de la nouvelle « Estranhos ». Sérgio Sant'Anna a reçu quatre fois le célèbre prix Jabuti de littérature : pour *Amazona* en 1996, le *Concerto para João Gilberto no Rio de Janeiro* en 1982, *Um crime*

roman *Um crime delicado*<sup>3</sup>, comporte un étroit rapport avec les « morts », rapport qui prendra notamment la forme d'un dialogue avec trois arts distincts, et néanmoins circonscrits : les arts plastiques, dramaturgiques et littéraires. Nous procéderons ainsi à l'étude du dialogue entre les arts afin d'identifier dans l'œuvre de Sérgio Sant'Anna les principes fondateurs propres à son écriture et de mieux comprendre la place cruciale que ce livre occupe dans l'œuvre de l'auteur.

Il est plusieurs façons d'aborder l'étude des principes d'écriture propres à un auteur, en les observant par exemple sous des angles multiples, et selon des méthodes distinctes. Dans le cas spécifique de Sérgio Sant'Anna, la singularité de son écriture a éveillé la curiosité d'un grand nombre de chercheurs, ainsi que l'intérêt de la critique spécialisée. Nombreux sont les travaux académiques, les articles et les essais critiques qui ont fait ressortir chez cet écrivain le recours à des stratégies narratives spécifiques, et dont la récurrence est l'un des moteurs essentiels.

Un grand nombre de travaux portent sur la représentation de la violence – parfois très accrue – dans certains récits<sup>4</sup> de Sérgio Sant'Anna, aspect qui, par

---

*delicado* en 1997 ; en 2003, *O vôo da madrugada* a reçu le Jabuti ainsi que le prix Portugal Telecom de Literatura Brasileira. *O livro de Praga : narrativas de amor e arte* fut lauréat du prix Clarice-Lispector da Fundação Biblioteca Nacional. Son dernier livre, *O homem-mulher*, a récemment reçu le prix de l'Associação Paulista de Críticos de Arte (2015). Le roman *Um Crime delicado* a été traduit en allemand par Enno Petermann en 1999, en espagnol par César Aira en 2007, et en français en 2015 par nos soins.

<sup>3</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *Um crime delicado*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997 (désormais référencé *UCD* dans notre texte) ; traduction française : *Un crime délicat*, trad. Izabella Borges, Paris, Envolume, 2015 (référencé ici *UCDfr*).

<sup>4</sup> DALCASTAGNÉ, Regina, « O escritor brasileiro e seu espaço de resistência », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 61, 2005, p. 47-57 ; GONGORRA, Anderson Possani, *Uma representação contemporânea da violência em contos e novelas de Sérgio Sant'Anna*, Londrina, Mémoire de master réalisé sous la direction de Madame le Professeur Regina Helena Machado Aquino Corrêa, Universidade Estadual de Londrina, 08.11.2007, disponible sur <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000126894>, (dernière consultation 3 janvier 2016) ; GONGORRA, Anderson Possani, *Literatura espetacular e violência : o teatro-ficção de Sérgio Sant'Anna*, thèse de doctorat sous la direction de Madame le Professeur Regina Helena Machado Aquino Corrêa, Universidade Estadual de Londrina, 2014, disponible sur

conséquent, mène le chercheur sur des pistes d'ordre sociologique<sup>5</sup>, psychanalytique<sup>6</sup>, ou encore philosophique<sup>7</sup>. Malgré la pertinence de ces travaux, nous avons souhaité plutôt aborder l'œuvre en question du point de vue de sa cohérence interne. Et si la dimension métalinguistique de certains récits<sup>8</sup> a également été retenue par bon nombre de chercheurs, nous avons préféré éluder cette démarche, partant du principe que l'étude du dialogue entre les arts au sein même d'une œuvre littéraire est, en soi, une forme d'autodésignation. Nous choisirons d'en faire le point de départ de notre étude.

De surcroît, étant donné l'abondance des stratégies narratives et des éléments thématiques d'ordre formel présents dans les écrits de Sant'Anna, nous avons préféré tenter d'y élucider le sens – voire « les » sens – que revêt l'élaboration d'une diégèse engendrée par l'omniprésence du dialogue entre les arts.

Ont également été menés des travaux sur le rapport, chez Sérgio Sant'Anna, entre l'écriture et les arts plastiques<sup>9</sup>, ainsi que sur ses rapports particuliers avec le

---

<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000190945>, (dernière consultation janvier 2016).

<sup>5</sup> PORTO, Ana Paula Teixeira, *Das estórias à história : um olhar crítico-social em narrativas de Sérgio Sant'Anna*, thèse de doctorat sous la direction de Madame le Professeur Jane Fraga Tutikian, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011; MESQUITA, Rodrigo de Lima Bento, *Sentidos da violência em Sérgio Sant'Anna*, Mémoire de master réalisé sous la direction de Madame le Professeur Ângela Maria Dias, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

<sup>6</sup> DE SOUZA, Hellyny Silva Godoy, *Interculturalidade e psicanálise em Um crime delicado de Sérgio Sant'Anna*, Mémoire de master réalisé sous la direction de Madame le Professeur Maria Terezinha Martins do Nascimento, Universidade Católica de Goiás, 2014.

<sup>7</sup> CUNHA, João Manuel dos Santos, « O livro de Praga encenações de uma impossibilidade », in *Ficção brasileira no século XXI: terceiras leituras*, org. Helena Bonito Pereira, São Paulo, Mackenzie Ed., 2013 ; ARNEIRO, André Luis de Paula, *Especulações em Sérgio Sant'Anna: relações dialógicas com a filosofia nietzscheana*, Mémoire de master réalisé sous la direction de Madame le Professeur Mauricio Salles Vasconcelos, USP, São Paulo, 2011.

<sup>8</sup> CAMARGO, Flávio Pereira, *A Dicção ensaístico-ficcional do personagem-escritor na narrativa brasileira contemporânea*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Madame le Professeur Zenia de Faria, Universidade Federal de Goiás, 01/08/2012.

<sup>9</sup> ALMEIDA, Geruza Zelnys de, « O Crime da capa: delação, sequestro e estupro dos sentido », *Todas as Letras*, São Paulo, v. 14, n. 2, 2012, p. 176-185.

théâtre<sup>10</sup>. Dans l'étude du roman *Um crime delicado*, nous nous sommes d'emblée appuyée sur ces travaux. Une particularité nous est ainsi apparue dans ce roman : le dialogue *entre* les arts<sup>11</sup> s'établit toujours en considérant la *spécificité* des diverses formes d'art.

Alors que la plupart de ces travaux n'ont choisi d'analyser que partiellement ce dialogue – celui entre Sant'Anna et les différents aspects de l'art dramatique, ou alors entre l'auteur et telle ou telle œuvre plastique –, nous avons préféré focaliser nos recherches sur l'ensemble des éléments pouvant constituer un dialogue avec n'importe quelle forme d'art, ainsi que sur leur mise en application dans le roman *Um crime delicado*.

Ainsi, la rareté d'une fortune critique autre que celle qui, la plupart du temps, privilégie des approches sociales pourrait apparaître initialement comme un obstacle d'ordre méthodologique pour la réalisation de notre travail. Nous avons tenté de faire de cette rareté un atout pour nos recherches, en pensant pouvoir contribuer à combler une lacune, grâce à notre proposition de lecture.

Pour la réalisation de nos recherches, nous avons souhaité faire appel à la fois à des travaux universitaires et à des documents nous permettant de mieux comprendre la genèse et la réception initiale de l'œuvre. Nous avons donc fait appel

---

<sup>10</sup> ALMEIDA, Samira Pinto, *A estética da cena na literatura de Sérgio Sant'Anna, considerações sobre A tragédia brasileira, Um crime delicado e O livro de Praga*, Mémoire de master réalisé sous la direction de Monsieur le Professeur Alcides Pereira do Amaral, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015 ; FERREIRA, Valério Gleiser Mateus, *Do romance ao teatro: a teatralidade como recurso para a representação na obra de Sérgio Sant'Anna*, Mémoire de master réalisé sous la direction de Monsieur le Professeur André Luis Gomes, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

<sup>11</sup> KÜMMEL, Breno, « Retorno Sentimentalista », *Rascunho, Gazeta do Povo*, 16 novembre 2012, disponible sur <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/retorno-sentimentalista/> (dernière consultation le 12 janvier 2016). Dans cet article Kümmel se réfère au roman *UCD* comme à un condensé de l'œuvre de Sant'anna : « Pensando o livro anterior a este, *Um crime delicado*, como uma espécie de culminação daquilo que sua obra vinha desenvolvendo. » / « Je revois le livre qui précède celui-ci, *Un crime délicat*, comme une sorte de condensé des aspects développés jusqu'alors dans son œuvre. » (*Toutes les traductions en français sont de notre fait.*)

aux éditions *Companhia das Letras*, qui détiennent l'exclusivité des parutions des ouvrages de Sant'Anna depuis plus de trois décennies, mais ils n'ont conservé ni les articles de presse datant de la sortie du roman ni la version du texte qui a précédé celle qui a été publiée. Confrontée à l'écueil d'une source perdue et qui aurait pu être d'une grande richesse, nous nous sommes tournée vers l'auteur. À cet égard, ce dernier nous a été d'un immense secours. Grâce à sa générosité et à sa confiance, des fragments du manuscrit de l'une des premières versions d'*Um crime delicado* ont pu également être consultés. De plus, nombreux sont les articles cédés par l'auteur lui-même, car indisponibles en ligne et très difficilement accessibles dans les bibliothèques.

Enfin, nous avons pu réunir une vaste documentation issue de trois entretiens avec l'auteur ; un entretien vidéo réalisé par nos soins<sup>12</sup> ainsi que de nombreux échanges par courriel sont également partie intégrante des sources utilisées. Parallèlement à la réalisation de cette thèse, nous avons traduit et publié en français le roman *Um crime delicado*<sup>13</sup>.

Les références de ces travaux universitaires, des textes parus dans la presse et des entretiens réalisés figurent dans notre bibliographie finale. Une bonne partie de nos échanges avec l'auteur sont reproduits dans nos annexes.

À ce stade de notre introduction, le lecteur pourra – non sans raison – s'interroger : de quels arts, de quelles sources parlons-nous précisément ? Le récit *Um crime delicado* a pour toile de fond le théâtre, et comme cible narrative l'univers des arts plastiques. Y sont largement présents les textes dramaturgiques, les adaptations littéraires et la critique spécialisée ; les principes d'écriture et les techniques littéraires spécifiques à cet art ; auteurs, critiques, comédiens, metteurs en scène et, plus généralement, le milieu social du spectacle ; est également abordé l'aspect matériel des montages dramaturgiques : costumes et décors, lumière et

---

<sup>12</sup> RODRIGUES, Lais Azeredo, *Conversa com Sérgio Sant'Anna em sua casa*, Documentaire, Rio de Janeiro, 28 agosto de 2014. Voir Annexe 11.

<sup>13</sup> *Um crime delicat*, *op. cit.*

bande-son, accessoires de scène. Quant aux arts plastiques, l'ensemble des éléments qui les composent y sont aussi convoqués : techniques picturales ou sculpturales, œuvres et artistes, sujets, modèles, mouvements artistiques, salons, foires et expositions, ainsi que tous les représentants de la communauté du monde des arts contemporains. L'histoire de l'art et des artistes y a également sa place. Insistons enfin sur ce qui fait la consistance et l'objet même de ce roman : la description des rapports – et donc aussi le dialogue – qu'entretiennent ces arts avec la critique.

Car l'on observe que la critique, tout comme les problématiques propres à son champ disciplinaire, assume dans le roman le rôle d'un art. Dans *Critique et Vérité*, Roland Barthes pose l'acte critique comme *un acte de pleine écriture* :

« Des livres critiques sont donc nés, s'offrant à la lecture selon les mêmes voies que l'œuvre littéraire, bien que les auteurs ne soient, par statut, que des critiques, et non des écrivains. Si la critique nouvelle a quelque réalité, elle est là : non dans l'unité de ses méthodes, encore moins dans le snobisme qui, dit-on commodément, la soutient, mais dans la solitude de l'acte critique, affirmé désormais, loin des alibis de la science ou des institutions, comme un acte de pleine écriture<sup>14</sup>. »

Aussi le dialogue entrepris avec la critique ainsi que la formulation critique au sein du roman ont reçu le même traitement que les autres arts étudiés.

Devant la pluralité des interlocuteurs de Sant'Anna, nous n'avons pas voulu faire l'économie de sources issues des différents champs disciplinaires spécifiques évoqués : ouvrages sur la théorie et l'histoire de la littérature, des arts plastiques et des arts dramatiques ; ouvrages de philosophie et d'esthétique ; essais critiques ; articles académiques ; mémoires et thèses, critiques spécialisées. Les sources issues de la presse généraliste – qui pourraient certes manquer de la rigueur nécessaire à l'objet de cette recherche, mais qui ont toutefois une importance fondamentale – sont également utilisées.

---

<sup>14</sup> BARTHES, Roland, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999, p. 14.



Pour mieux identifier les principes d'écriture propres à Sant'Anna, à travers une analyse du dialogue entre les arts présent dans le roman *Um crime delicado*, nous nous attacherons également à mettre en lumière, dans trois œuvres parues après cet ouvrage, toute continuité, rupture ou changement concernant ces principes. Notre corpus sera donc composé des quatre œuvres suivantes : *Um crime delicado* (1997) ; *O livro de Praga : narrativas de amor e arte* (2011)<sup>15</sup> ; *Páginas sem glória* (2012)<sup>16</sup>, et *O homem-mulher* (2014)<sup>17</sup>.

Les trois livres parus après *Um crime delicado*, publiés à la suite en seulement quatre ans, composent un ensemble que nous avons qualifié de « triptyque post-roman », après avoir constaté la présence d'une même logique interne les régissant. Ces œuvres se succèdent de façon complémentaire et, si l'écho de certaines stratégies narratives en traverse l'ensemble, elles illustrent également le cheminement réalisé par l'auteur quant à l'écriture de l'art, cheminement qui va de la construction narrative à partir d'un dialogue « fusionnel » à l'éloignement nécessaire pour la pratique de l'ecphrasis.

Nous avons divisé notre thèse en trois parties. Dans la première, nous examinerons le dialogue entre l'auteur et les arts dits plastiques, ainsi que la fonction transgressive des œuvres considérées, en nous fondant sur le concept de transgression en tant que dépassement des limites, tel que le définit Michel Foucault : « La transgression est un geste qui concerne la limite : c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi la trajectoire en sa totalité, son origine même. <sup>18</sup>»

---

<sup>15</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *O livro de Praga, histórias de amor e arte*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

<sup>16</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *Páginas sem glória*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

<sup>17</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *O homem-mulher*, São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

<sup>18</sup> FOUCAULT, Michel, « Préface à la transgression », *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001 [1963], p. 261.

À ce sujet, nous aborderons de prime abord l'étude des images qui figurent sur les pages de couverture du livre, ainsi que les autres composants iconographiques et l'appareillage titulaire. Dans un deuxième temps, nous observerons l'exercice critique au sein de la fable romanesque, et ses objectifs formels. Enfin, nous aborderons la question du rapport que Sant'Anna entretient avec le mouvement moderniste brésilien, où il sera question de tenter de saisir le concept d'avant-garde mis en avant par l'auteur, ainsi que son positionnement face à l'avant-garde brésilienne.

Dans la deuxième partie de cette étude, nous aborderons le dialogue entre le récit et les artistes qui y convoqués. Il s'agira de comprendre les causes et le sens de l'évocation, chez Sant'Anna, de Marcel Proust, de Marcel Duchamp et de Nelson Rodrigues. Par l'observation du dialogue avec ces trois créateurs, issus de champs disciplinaires, voire de champs « artistiques » distincts, nous tenterons de démontrer que l'auteur construit – en l'énonçant – sa généalogie, une généalogie structurée en une construction elliptique. Ce faisant, nous essayerons de dévoiler, dans cette généalogie, la présence de créateurs non thématés, mais dont la présence pour ainsi dire sous-jacente n'est pas pour autant sans importance.

La troisième partie de notre étude sera consacrée à l'illustration de principes d'écriture établis dans le roman *Um crime delicado* et présents par la suite dans l'ensemble qui compose le triptyque post-roman. Nous dégagerons de ces œuvres toute coïncidence, rupture, transgression ou transformation des principes formateurs de la poétique de Sérgio Sant'Anna fondés dans *Um crime delicado*.

# **I. Textes et images en dialogue**



## Chapitre 1. Les seuils d'un roman

« Tant sous un art admirable l'art lui-même est caché »  
Ovide, Les Métamorphoses, Livre X

Dire que tout est transgression dans le roman *Um crime delicado* de Sérgio Sant'Anna relève d'une prise de position dont nous n'assumons pas le risque, du moins pour le moment. Cependant, nous constatons que la transgression ou, plutôt, les transgressions le traversent sous de multiples aspects.

Dans un roman dense et concis, c'est en fusionnant les œuvres, en mélangeant les genres, en s'appropriant l'univers extralittéraire composé de canons littéraires ou iconographiques en vogue que Sérgio Sant'Anna s'engage dans une voie critique se mêlant volontairement à toutes sortes de « crimes » littéraires, et notamment celui de la mise en scène de la critique : il incite, il énonce, il dénonce, il provoque, il « viole » ; en somme, il *transgresse*. Constamment « [...] captado pela coisa sentimental <sup>19</sup> » (*UCD*, p. 9), en d'autres termes, confronté à une menace de séduction, Sérgio Sant'Anna invite le lecteur à partager avec lui son crime et, ce faisant, à réfléchir sur le rôle de la transgression dans l'art. Le viol, acte criminel supposément commis par le narrateur, aura pour effet d'innocenter – au moins

---

<sup>19</sup> *UCD*fr, p. 24 : « saisi par la chose sentimentale »

partiellement – l’auteur, ce qui, reconnaissons-le, paraît à première vue plutôt paradoxal.

Car si, dans le roman, le personnage du narrateur se trouve en définitive innocenté de l’accusation de viol au cours du jugement qui constitue la dernière partie du récit, l’auteur n’a de cesse de s’accaparer, de pénétrer, de transgresser, en somme de « violer » nombre d’œuvres littéraires, théâtrales et picturales qui y sont évoquées. Et si la pratique littéraire fait de Sérgio Sant’Anna un innocent, un bienheureux, en quelque sorte, l’étude approfondie de son récit – construit en parfaite connaissance de cause autour de projets formels dont il s’inspire, voire qui constituent la base de son roman – nous permet de crier haut et fort sa culpabilité, celle notamment d’avoir commis, depuis plus de trois décennies, une vingtaine d’ouvrages dans lesquels il fait montre d’une indéniable connaissance littéraire et picturale, voire d’une authentique érudition.

Cette érudition apparaît d’emblée dans le choix de la couverture et de la quatrième de couverture de l’œuvre, créées en collaboration avec le graphiste João Batista da Costa Aguiar, complice de l’auteur carioca depuis plus de dix ans<sup>20</sup>. L’ensemble couverture/quatrième de couverture permet, comme nous le verrons plus avant, d’apporter au lecteur une meilleure compréhension du récit.

## Une couverture miroir

Nous savons désormais que si la couverture d’un roman était, jusqu’à il y a peu, une simple enveloppe ayant avant tout pour fonction de renseigner le lecteur sur le titre, le nom de l’auteur et celui de la maison d’édition responsable de la parution

---

<sup>20</sup> Né à São Paulo en 1948, le graphiste João Batista da Costa Aguiar a signé la plupart de couvertures des œuvres de Sérgio Sant’Anna, parmi lesquelles *A Senhorita Simpson*, *Um romance de geração*, *Breve história de espírito*, *Um crime delicado* e *O homem-mulher*. Dans leur ouvrage *Linha do tempo no design gráfico no Brasil*, Chico Homem de Mello et Elaine Ramos évoquent l’utilisation, par Costa Aguiar, d’ornements et de citations iconographiques, ayant comme conséquence principale une actualisation du langage graphique pré-moderne (São Paulo, Cosac Naify, 2012, p. 533). João Batista da Costa Aguiar est lui-même auteur d’un ouvrage théorique sur le design moderne, *Desenho Gráfico 1980-2006*, São Paulo, SENAC, 2006.

de l'ouvrage, elle comporte désormais – et notamment depuis les concepts formulés par Gérard Genette en 1987<sup>21</sup> – de précieuses sources d'analyse textuelle utiles à la compréhension du récit.

L'œuvre graphique exécutée par Costa Aguiar pour servir de « seuil » au roman *UCD*, dotée d'une composition complexe, procède essentiellement de la fusion de deux tableaux célèbres. Au premier plan, nous avons *Pygmalion et Galathée* (1890), du Français Jean-Léon Gérôme, représentatif de l'art pompier, et qui fait partie du fonds du *Metropolitan Museum of Art*, de New York ; au second plan, nous trouvons le célèbre tableau *Les Ménines* (1656), de l'Espagnol Diego Velázquez, qui appartient au fonds du musée du Prado, à Madrid.

En analysant plus en profondeur ce fragment iconographique, nous trouvons d'abord sur la couverture, et au premier plan, une reproduction de *Pygmalion et Galathée* (fig. 1). Pygmalion fut, selon la légende gréco-romaine, ce sculpteur chypriote qui, s'étant totalement voué au célibat, tombe éperdument amoureux de l'une de ses œuvres, une sculpture en ivoire. Pygmalion obtient d'Aphrodite – ou de Vénus, selon le récit – de donner vie à cette statue afin de pouvoir l'épouser. Certaines versions de la légende racontent que par la suite Pygmalion se marie avec la sculpture devant Aphrodite, donnant naissance à deux enfants, Paphos et Matharmé. Ovide, dans *Les Métamorphoses*, reprend à son compte la légende de *Pygmalion et Galathée*. Il existe par ailleurs, dans le récit de Sérgio Sant'Anna, des similitudes entre les descriptions de deux femmes/héroïnes, Galathée et Inês, et des rapports que les « créateurs », Pygmalion et le narrateur Antônio Martins, entretiennent avec elles. Nous reviendrons plus loin sur ces aspects. Mais observons en premier lieu les images figurant sur la couverture (fig. 2) : l'illustration choisie par l'auteur et son graphiste révèle a priori une volonté de donner au lecteur des pistes quant au fond et à la forme du roman.

---

<sup>21</sup> GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.



Fig. 1 J. L. Gérôme, *Pygmalion et Galathée* (1890)





**Fig. 2 J. B. Aguiar, illustration de couverture d'*UCD* (1997)**

Sur cette couverture, au premier plan, Pygmalion le sculpteur, dans son atelier, est montré caressant Galathée. Sa présence sur l'image en fait un personnage du roman, au même titre que le personnage du narrateur, Antônio Martins, à la fois créature et créateur, puisque critique de théâtre : selon Antônio Martins, le critique est en quelque sorte co-auteur des œuvres qu'il questionne :

« Expliquei que o crítico é um tipo muito especial de artista, que não produz obras mas vai apertando o cerco em torno daqueles que o fazem, espremendo-os, para que eles exijam de si sempre mais e mais, na perseguição daquela obra imaginária, mítica, impossível, da qual o crítico seria um co-autor<sup>22</sup>. » (UCD, p. 28)

Et, de fait, comme le Pygmalion du tableau de Gérôme, Antônio Martins deviendra co-auteur d'une œuvre dont il sera partie intégrante :

« Aos desavisados informo que à entrada da instalação itinerante de Vítório nunca se deixa de afixar cópias do material da imprensa sobre o caso Inês, com traduções para o alemão, o inglês e o francês. Desses recortes, naturalmente, além dos retratos do artista e da modelo, constam alguns deste crítico, inclusive a foto que o capturou no instante em que contemplava a pintura de Brancatti em *Os Divergentes*. E também a caricatura do crítico enquanto vampiro. Constata-se, assim, que passei a fazer parte, em definitivo, da obra de Vítório Brancatti<sup>23</sup>. » (UCD, p. 131)

D'autres ressemblances rapprochent ces deux personnages, créateur/créature : grands solitaires, ils préfèrent le célibat aux désagréments du mariage. Voici ce qu'écrit Ovide sur le rapport que Pygmalion entretient avec les femmes :

« Pygmalion les avait vues menant leur vie scélérate, et s'offusquait des vices sans nombre transmis à la femme par la nature. Aussi vivait-il en célibataire,

---

<sup>22</sup> UCDfr, p. 39 : « Le critique, ai-je expliqué, est un genre très spécial d'artiste qui ne produit pas d'œuvres mais stimule les créateurs en les mettant sous pression pour qu'ils exigent toujours plus d'eux-mêmes, à la poursuite de cette œuvre imaginaire et mythique, impossible, dont le critique est un peu le coauteur. »

<sup>23</sup> UCDfr, p. 192 : « Je souligne, pour les esprits mal informés, qu'à l'entrée de l'installation itinérante de Vítório on ne s'est pas privé d'afficher des copies d'articles de presse au sujet de *l'affaire Inês*, ainsi que leurs traductions en allemand, anglais et français. Sur ces coupures, naturellement, on voit photographiés l'artiste et son modèle, mais aussi apparaissent quelques photos du critique incriminé, notamment un cliché pris à mon insu dans l'exposition *Les Divergents*, alors que je me livre à l'examen du tableau de Brancatti. »

sans épouse, et pendant longtemps personne ne partagea sa couche<sup>24</sup>. »

Révolté par le comportement des femmes de son époque, les Propétides, Pygmalion est opposé au mariage. Quant au critique-narrateur, bien que se justifiant en des termes différents, il se voue au célibat de la même façon que le personnage d'Ovide, et affirme préférer au mariage la solitude de son « lit double », et surtout quand ce dernier est « vide », c'est-à-dire quand il s'y retrouve seul et affairé à ses lectures, à en croire ce passage :

« Mas amo sobretudo minha liberdade, mesmo que isso signifique pouco mais de que ter à minha inteira disposição uma cama de casal onde possa passar horas lendo ou simplesmente divagando<sup>25</sup>. » (*UCD*, p. 11)

Personnages picturaux – et dans le cas d'Antônio Martins nous devrions parler plutôt d'un personnage d'installation - l'un et l'autre, foudroyés par un amour déraisonné pour leurs propres œuvres, ils succombent à la tentation de se fondre en l'art. À l'instar de Pygmalion, Antônio Martins s'éprend d'Inês, d'abord représentée sur une toile, laquelle est décrite – donc inscrite en tant que création – par la plume même du narrateur :

« Mas esse olhar se concentrava em Inês, como se só assim, fixado em um quadro, ela adquirisse uma existência concreta [...]»<sup>26</sup> » (*UCD*, p. 56)

« [...] mas porque eu verificava, magnetizado, com o deslocamento da luz, a tela, o estudo, a instalação, a peça, enfim, de Brancatti, com a muleta, ia adquirindo, independentemente do valor que se lhe

---

<sup>24</sup> Ovide, *Les Métamorphoses* (trad. G. T. Villenave, Paris, Éditions du Chêne, 2008), livre X, « Pygmalion (X, 243-296) », v. 250 - p. 293.

<sup>25</sup> *UCDfr*, p. 12 : « Mais j'aime par-dessus tout ma liberté, même si cela signifie, certes, un peu plus que d'avoir à mon entière disposition un grand lit double où passer quelques heures à lire ou simplement divaguer. »

<sup>26</sup> *UCDfr*, p. 79 : « Mais ce regard se concentrait maintenant sur Inês, comme si elle acquérait seulement là, fixée sur un tableau, une existence concrète [...] »

puдesse atribuir, cor, vida, movimento, sob a luminosidade do dia agonizante, como se fosse ali, em tal tela, peça, ambientação ou instalação, o verdadeiro lugar do pôr-do-sol, que, aos poucos, em seus estertores, acabou por incidir também em nós, em Inês, como se a modelo e personagem da pintura que eu vira na exposição houvesse saltado da obra para estar em meus braços, naquele cenário com seus móveis e adereços fazendo de nós imagens de um quadro em movimento, uma cena para dentro da qual eu fora tragado, e onde Inês, igual uma flor noturna e silenciosa, se abria, à medida que eu avançava em minhas carícias sempre ternas e desabotoando seu vestido, sob o qual não havia nenhuma peça de lingerie a despia<sup>27</sup>. » (UCD, p. 103)

Antônio Martins emprunte également le caractère du misogyne légendaire Pygmalion, tout en s'en défendant néanmoins :

« Antes que me acusem de machismo, acusação injusta e até equívoca, no contexto deste relato [...]»<sup>28</sup> » (UCD, p. 11)

D'autres éléments présents dans *Les Métamorphoses* semblent rapprocher l'image de Galathée de celle d'Inês construite par Sérgio Sant'Anna. Leur caractère réservé, leur candeur, et aussi la blancheur de leur teint : « Elle a l'apparence d'une jeune fille, on pourrait la croire vivante et, si la réserve ne la retenait, prête à se mouvoir [...]»<sup>29</sup>. Pour le narrateur, ce sont ces mêmes attributs – candeur, blancheur,

---

<sup>27</sup> UCDfr, p. 151 : « [...] mais parce que je vérifiais, hypnotisé, qu'avec le changement de lumière, la toile, l'atelier, l'installation, la pièce, enfin le Brancatti acquérait, indépendamment de la valeur qu'on pouvait lui attribuer, couleur, vie et mouvement dans la luminosité du jour expirant, comme si c'était là, dans cette toile, pièce ou installation, la véritable place du soleil couchant qui, petit à petit, dans sa lente agonie, a fini également par tomber sur nous, sur Inès, comme si le modèle et personnage de la peinture que j'avais vue à l'exposition avait sauté de l'œuvre dans mes bras, dans ce décor avec ses meubles et ornements, faisant de nous les images d'un tableau en mouvement, une scène dans laquelle j'avais été aspiré et où Inès, telle une fleur nocturne et silencieuse, s'ouvrait à mesure que je progressais en de tendres caresses, déboutonnant la robe sous laquelle elle était nue. »

<sup>28</sup> UCDfr, p. 12 : « Avant qu'on ne m'accuse de machisme – accusation injuste, voire équivoque dans le contexte de ce récit [...] »

<sup>29</sup> Ovide, *Ibid* v. 248-249, p. 293.

ainsi qu'une certaine mélancolie –, qui exaltent la beauté de la jeune femme : « *E devo reconhecer que seu olhar melancólico e sua atitude recatada [...]*<sup>30</sup>. » (UCD, p. 9) ; ou encore : « *Pois é claro que todos os meus sentimentos nobres se sustentavam na beleza peculiar d'Inês, seus olhos negros, seus dentes de criança, sua pele claríssima de quem, por motivos óbvios, nunca se expunha de corpo inteiro ao sol. [...]*<sup>31</sup> » (UCD, p. 32).

De plus, comme la statue de Pygmalion, l'héroïne du roman paraît également, par moments, inanimée et demande, en silence, qu'on s'occupe d'elle : « *Inês se mostrava tão inerte que me senti impelido, como já disse, a aproximar-me dela para ver se respirava [...] Deitei-a, por fim, na cama, ajeitando sua cabeça no travesseiro, sem que Inês despertasse*<sup>32</sup>. » (UCD, p. 23-24).

Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Pygmalion assume également ce rôle protecteur : « Il se place près d'elle sur des tapis de pourpre de Sidon. Il la nomme la fidèle compagne de son lit. Il l'étend mollement sur le duvet le plus léger, comme si des dieux elle eût reçu le sentiment et la vie<sup>33</sup>. »

La chair imprenable – puisque perçue en tant que représentation – des deux personnages, Galathée et Inês, devenue pénétrable, rejoint la notion d'invisibilité du visible à laquelle fait allusion Maurice Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible* :

« Je n'ai jamais l'être comme il est, je ne l'ai qu'intériorisé, réduit à son sens de spectacle<sup>34</sup>. »

---

<sup>30</sup> UCDfr, p. 10 : « Et je dois reconnaître que son regard mélancolique, sa solitude retenue [...] »

<sup>31</sup> UCD, p. 23 et 24 : « Puisqu'il est clair que ces nobles sentiments m'étaient inspirés par la beauté particulière d'Inês, ses yeux noirs, ses dents d'enfants, la peau très claire de quelqu'un qui, pour des raisons évidentes, ne s'expose jamais au soleil [...] »

<sup>32</sup> UCDfr, p. 49-50 : « Inês se montrait tellement inerte que je me suis cru obligé, comme je l'ai déjà dit, de m'approcher pour vérifier si elle respirait [...] Je l'ai enfin couchée sur son lit, lui ai doucement arrangé la tête sur l'oreiller, sans qu'elle se réveille. »

<sup>33</sup> Traduction de G.-T. Villenave, 1806. Source : notes de traduction des archives personnelles de Nicolas Grimal, professeur au Collège de France, auxquelles nous avons pu avoir accès.

<sup>34</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, notes de travail, Paris, Gallimard, 1973, p. 105.

Réduit à son sens de spectacle, l'autre est saisi en tant que représentation, c'est-à-dire en tant qu'image, d'où l'invisibilité de sa visibilité, d'où la nécessité d'une héroïne qui ne soit pas, au départ, une image. Et le philosophe d'ajouter :

« Le mot image est mal famé parce qu'on a cru étourdimement qu'un dessin était un calque, une copie, une seconde chose<sup>35</sup>. »

Ce concept déployé par Merleau-Ponty fut plus largement étayé par le philosophe italien Mauro Carbonne, spécialiste en esthétique et philosophie de l'art contemporain, dans son étude dédiée à Merleau-Ponty, *La Chair des images*<sup>36</sup>. Dans cet ouvrage, Carbonne analyse la citation de Merleau-Ponty que nous venons de transcrire :

« Il est certain que la plupart des penseurs contemporains n'auraient aucune difficulté à partager une telle affirmation. Toutefois, l'image est souvent censée trouver son caractère le plus propre dans le fait de "présentifier l'absence comme telle", ce qui la reconduit constitutivement à l'expérience, réelle ou symbolique, de la mort. Or, si l'image n'est pas une "seconde chose", si elle ne copie pas un modèle mais plutôt le crée, elle se révèle en fait bien davantage de l'expérience de la naissance que de la mort [...]»<sup>37</sup>

Or, si nous corroborons le raisonnement de Merleau-Ponty et, ensuite, celui de Carbonne, nous devons établir une série d'hypothèses et nous questionner sur ceci : si l'image n'est pas la seconde chose, mais la chose même qu'elle entend représenter, ou alors si elle ne copie pas le modèle mais semble plutôt le créer, elle relèverait davantage du domaine de l'enfantement. L'image créée procéderait alors de l'expérience d'enfanter. Ces deux objets de désir – la sculpture et le modèle – de nos créateurs fictifs, Pygmalion et Antônio Martins, seraient, selon ce raisonnement,

---

<sup>35</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1993, p. 23.

<sup>36</sup> CARBONNE, Mauro, *La Chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Librairie philosophique Jean-Vrin, coll. « Matière Étrangère », 2011.

<sup>37</sup> CARBONNE, Mauro, *op. cit.* p. 10.

enfantés par leur créateur. D'où nous pouvons dégager l'idée d'inceste, de crime, présente non seulement dans le titre *Um crime delicado*, mais aussi tout au long du récit lui-même, car notre narrateur sera accusé de violer une femme – et de violer l'art –, comme c'est également le cas pour Pygmalion dans la légende une fois que les dieux auront puni le sculpteur pour son délit d'*hybris* : une démesure qui le transformera, lui et sa descendance, en statues d'ivoire. Quant à Antônio Martins, il deviendra malgré lui le sujet d'une installation contemporaine.

Au-delà du dialogue entre le récit et la légende, la couverture réalisée par João Batista Costa Aguiar nous ouvre d'autres pistes d'interprétation et d'analyse. Soyons plus précis : sur le tableau de Jean-Léon Gérôme, nous apercevons des objets, parmi lesquels des masques de scène (fig. 1) placés dans l'atelier de Pygmalion, qui symbolisent la présence du genre théâtral dans le récit. Puis, en regardant plus attentivement la couverture, nous constatons que le tableau de Gérôme a été modifié. Au fond de l'atelier représenté sur le tableau original et – insistons – modifié par le graphiste, à la place d'un paysage, une reproduction des *Ménines* de Diego Velázquez a été insérée (fig. 2). Les deux tableaux n'en font plus qu'un au prix d'une interpénétration chargée de sens, une fusion que l'on s'efforcera d'interroger et de décrypter : qu'en est-il exactement de ce déplacement de sens du texte visuel au texte écrit, et comment opère-t-il ?

Avant d'analyser le sens, voire les diverses possibilités de sens qui se dégagent de la fusion de ces deux tableaux célèbres, et afin de mieux comprendre les objectifs d'une telle action, regardons tout d'abord les *Ménines* de Diego Velázquez, telles qu'elles figurent au premier plan de la quatrième de couverture.

Dans le premier chapitre du livre *Les Mots et les Choses*, intitulé « Les Suivantes », Michel Foucault ouvre ainsi la description des *Ménines* :

« Le peintre est légèrement en retrait du tableau [...] non sans un système subtil d'esquives. En prenant un

peu de distance, le peintre est à côté de l'ouvrage sur lequel il travaille<sup>38</sup>. »

L'observation de Foucault au sujet du tableau de Velázquez pourrait aussi bien illustrer la manière par laquelle l'auteur d'*UCD* – tel le peintre dans *Les Ménines* – s'installe dans son œuvre, tout en se confondant avec le narrateur du livre, Antônio Martins. Dans ce roman, il s'agit d'installer au cœur de l'œuvre le personnage-narrateur – « l'auteur au travail » –, sans pour autant le départir d'une capacité d'auto-observation, car en effet il n'a de cesse que de s'observer de l'extérieur, d'analyser ses propres faits et gestes, voire ses pensées, créant un jeu de va-et-vient entre auteur/narrateur/personnage narré.

Ce procédé de va-et-vient entre la représentation du créateur, celle du créateur-motif, puis celle de l'œuvre, est opérant au sein d'un constant jeu de miroir, de même que, dans la stratification dialectique de ses raisonnements, le narrateur exprime subtilement sa subjectivité tout en la décrivant et l'analysant de l'extérieur :

« Mas antes que meu corpo desaparecesse por inteiro no subterrâneo – e vejo a mim mesmo enquanto narro – tive a idéia de olhar para trás. Talvez sem este gesto meu destino teria sido diferente. Ou terão razão os fatalistas? E o que vi foi aquela mulher se afastando com dificuldade, quase arrastando uma das pernas. Meu primeiro impulso foi o de deixá-la entregue à própria sorte. Quanta vezes não agimos assim na vida: deixando, por exemplo, de auxiliar um cego em dificuldades, na expectativa de que alguém faça isso por nós? Então posso pelo menos supor – e todos haverão de concordar comigo – que minha história seria outra se eu tivesse me encerrado no meu justo egoísmo, pois ficara magoado com o jeito como ela se livrara de mim na rua depois de todo o auxílio que lhe prestara. Mas a honestidade me obriga a admitir que se esta mulher não tivesse aqueles dentes muito brancos e pequenos, os olhos negros – uma beleza singular, enfim, e algo estranha, que me movia a

---

<sup>38</sup> FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1996, p. 20.



decifrá-la – com toda a certeza eu não teria voltado. O fato é que voltei [...]»<sup>39</sup>. » (*UCD*, p. 14)

Ce jeu dialectique du raisonnement narratif est analogue à la coprésence, dans le tableau de Velázquez, du représenté et de l'artiste, d'où le surgissement d'une question à double sens : qui est-ce qui voit – Inês ou la famille royale – et qui est-ce qui est vu – l'auteur en train de narrer ou le narrateur en train de vivre ; ou encore, en ce qui concerne le tableau en question, le peintre en train de peindre un tableau, ou le peintre qui l'a peint ? Puisque, comme l'a écrit Foucault, ces personnages sont à la fois « vus ou (et) voyant ».

Le procédé formel de Velázquez, que Daniel Bergez nomme métapictorialité, c'est-à-dire lorsque le créateur met en scène – en narration ou en peinture – la pratique même de son art, est une constante dans le roman *UCD*, constante dont l'extrait ci-dessous donne une idée précise :

« Escrevi que não iria aprofundar a questão do desejo subjetivo de destruição da mulher, em si próprio e fora de si, que o gesto extremo da personagem traía, pois se o autor não a aprofundara, não cabia a mim fazê-lo por ele. [...] A necessidade intrínseca do autor [...] era escrever teatro. Não porque tivesse um recado importante a dar, mas para afirmar-se socialmente; ver nos cartazes seu nome junto ao título *poético e outonal*, com o qual pretendeu enfeixar as suas angústias. Mas terá todo mundo de escrever do teatro? Terá todo mundo de escrever?, concluía eu.

---

<sup>39</sup> *UCDfr*, p. 16-17 : « Mais avant que je disparaisse entièrement dans le souterrain – et je me revois pendant que j'écris ceci – l'envie m'a pris de me retourner. Peut-être, sans ce mouvement, ma destinée eût-elle été différente ? Ou ont-ils raison, les fatalistes ? Alors j'ai vu cette femme s'éloigner avec difficulté, traînant quasiment la jambe.

» Mon premier élan fut de l'abandonner à son sort. Combien de fois n'agissons-nous pas ainsi : nous abstenant, par exemple, d'aider un aveugle en difficulté, dans l'espoir qu'un autre s'en chargera ? Je peux supposer, pour le moins, que mon histoire eût été tout autre – et tous en tomberont d'accord – si je m'étais enfermé dans mon juste égoïsme, d'autant que j'avais été froissé par la manière dont elle s'était débarrassée de moi après le secours que je lui avais prêté.

» Mais l'honnêteté m'oblige à admettre que si cette femme n'avait pas eu des dents si blanches et si petites, les yeux noirs – une beauté singulière, enfin, et quelque peu étrange, qui m'incitait à vouloir la déchiffrer –, assurément, je n'aurais pas fait demi-tour. »

Bem, em alguns casos, como o meu, receio que sim<sup>40</sup>. » (*UCD*, p. 22)

Le procès d'intention fait à l'auteur de théâtre fonctionne métonymiquement comme un procès engagé contre toute une classe théâtrale brésilienne, ce que l'on verra plus clairement lors des analyses des représentations théâtrales d'*Albertine* et de *Vestido de noiva*, au deuxième chapitre de notre recherche.

L'œuvre de Velázquez recèle la même intention critique. En effet, en plaçant dans la scène représentée l'image de celui qui la représente – le peintre lui-même –, Velázquez délocalise le point de fuite de l'œuvre, mettant en exergue, quoique dans l'ombre, le visage – notamment les yeux, d'un surprenant éclat –, les bras et, surtout, les mains de l'artiste, autrement dit, les outils de son art. L'œuvre d'art est donc, ici, ramenée à sa potentialité et, par conséquent, au discours, sans plus considérer le modèle ni le style.

Et c'est exactement le procédé qu'utilise Sant'Anna : il élargit la potentialité discursive de son texte en mettant en lumière – ou en mots – son geste d'écrire, exacerbant ainsi sa subjectivité, ce qui reflète fortement toute une tradition artistique et culturelle.

Un autre élément du projet esthétique de Velázquez dans ses *Ménines* se retrouve dans le roman de Sérgio Sant'Anna : la réciprocité engagée par l'œuvre entre l'artiste et son spectateur. Michel Foucault, dans son essai sur *Les Ménines*, analyse assez longuement ce lieu créé par le peintre dans son œuvre, où s'installe cette réciprocité de regard :

---

<sup>40</sup> *UCD*fr, p. 28-29 : « J'ai écrit qu'il ne s'agissait pas pour moi de creuser la question du désir sous-jacent d'anéantir la femme en soi et hors de soi que trahissait le geste extrême du personnage, puisque si l'auteur ne l'avait pas approfondi, il ne m'appartenait pas de le faire à sa place. [...] La nécessité intrinsèque de l'auteur [...] était d'écrire du théâtre. Non qu'il ait un message important à délivrer, mais pour s'affirmer socialement, pour voir son nom écrit sur les affiches au-dessus du titre *poétique* et *automnal* avec lequel il a prétendu canaliser ses angoisses. Mais faut-il que tout le monde écrive du théâtre ? Faut-il que tout le monde écrive ? conclusais-je.

» Bon, dans certains cas comme le mien, je crains que oui. »

« En apparence, ce lieu est simple ; il est de pure réciprocité : nous regardons un tableau d'où le peintre à son tour nous contemple. Rien de plus qu'un face-à-face, que des yeux qui se surprennent, que des regards droits qui en se croisant se superposent. Et pourtant cette mince ligne de visibilité en retour enveloppe tout un réseau complexe d'incertitudes, d'échanges et d'esquives. Le peintre ne dirige ses yeux vers nous que dans la mesure où nous nous trouvons à la place de son motif [...] <sup>41</sup> »

L'affirmation selon laquelle le spectateur se trouve en fait à la place du motif dans l'œuvre en question nous renvoie aux nombreux passages du roman *UCD*, où la narration fixe son regard sur le lecteur, l'invitant à devenir tantôt complice, tantôt juge. Ou encore lorsque la narration se solidarise avec le lecteur en un geste ironique d'autodésignation partagée, lorsqu'elle saute de la première personne du singulier – *je* – à la première personne du pluriel – *nous* :

« Afirmativa esta que me senti na obrigação de negar com um galanteio ridículo, o que me leva a refletir sobre como somos conduzidos, socialmente, a atitudes que desprezamos <sup>42</sup>. » (*UCD*, p. 70)

En dernier lieu, il nous paraît important de signaler dans le tableau de Velázquez la présence de l'une des problématiques de la contemporanéité propre au roman *UCD* à la fois dans son style et dans ses motifs : celle de la nature changeante des modèles, notamment à une époque comme la nôtre, régie, comme le dit Jean Baudrillard, par la « morale canonique du changement <sup>43</sup> ».

---

<sup>41</sup> FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 20.

<sup>42</sup> *UCD*fr, p. 101 : « Affirmation qu'avec une galanterie ridicule je me suis senti obligé de nier, ce qui m'a amené à penser à quel point nous sommes conduits, en société, à adopter des attitudes méprisables. »

<sup>43</sup> BAUDRILLARD, Jean, « Modernité », in *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite/> (dernière consultation le 20 septembre 2015).

<sup>43</sup> FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 20.

Michel Foucault note également cet aspect « changeant » du modèle dans le tableau de Velázquez en affirmant que, le spectateur installé à la place du motif, « le peintre maintenant fixe un lieu qui (d’instant en instant) ne cesse de changer de contenu, de forme, de visage, d’identité<sup>44</sup>. »

L’analyse de Foucault est reprise et critiquée par l’historien et critique d’art Daniel Arasse dans son ouvrage *On n’y voit rien*<sup>45</sup>, où la même œuvre de Velázquez est analysée. Au-delà de l’aspect changeant du modèle, l’historien relève, au sujet des choix formels de Velázquez, un autre point qui nous paraît pertinent pour cette étude. Selon Arasse, dans la composition de Velázquez, et selon un point de fuite « glissant » depuis le bras du peintre représenté sur le tableau jusqu’au bras d’un autre personnage de peintre – celui qu’Arasse nomme le « Velázquez *bis* » – qui figure sur le tableau au fond à droite, placé sur la troisième marche d’un petit escalier et soulevant un rideau d’où filtre une source de lumière (fig. 3), se dégage l’idée d’un commencement de représentation :

« Rapporté à la “conception” du tableau, l’emplacement du point de fuite peut en effet être considéré comme neutre. Entre parenthèses, tu n’es pas si sûr, car le bras de Velázquez *bis* tient soulevé un rideau et tu n’es pas loin de penser que son geste constitue, au fond du tableau, comme une métaphore ou un pendant de l’activité du peintre qui fait voir, qui ouvre la représentation<sup>46</sup>. »

---

<sup>44</sup> FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 20.

<sup>45</sup> ARASSE, Daniel, *On n’y voit rien*, Paris, Denoël / Folio, coll. « Essais », 2000.

<sup>46</sup> ARASSE, Daniel, *op.cit.*, p. 192.



**Fig. 3** *Les Ménines*, détail

La composition est élaborée par le peintre afin de donner à son œuvre une multiplicité d'interprétations, dont celle citée plus haut : me voici représenté en tant que peintre peignant dans le tableau que je peins et, en même temps, réalisant la prouesse de créer un point de fuite glissant vers un autre moi, car je peins en tant que mon « *bis* » et lui fais jouer le rôle d'ouvrir métaphoriquement la représentation réalisée par moi, peintre. Vous, les spectateurs, vous êtes les témoins de tout cela car, installés à la place du motif, c'est en vous regardant que moi, peintre, je peins ce

tableau où me voici peintre représenté, et ainsi de suite. Et tout cela paraît justement illustrer la mise en abyme du geste de créer, du geste d'écrire, entrepris par Sant'Anna dans ce récit, dans un roman où l'auteur met en scène un narrateur qui est écrivain – il s'agit d'un critique de théâtre –, lequel exerce son métier, son art, dans la trame du roman que le lecteur tient entre les mains. En même temps, il crée un autre point de fuite, son autre<sup>47</sup>, le peintre Vitório Brancatti, créateur du simulacre, de cette tentative de « ready-made » constitué par l'appartement du modèle, Inês. Daniel Arasse clôt son étude sur *Les Ménines* par cette affirmation : « [le peintre] a représenté les circonstances de sa représentation », aboutissant à la formule définitive de son raisonnement : « Il a représenté les conditions de la représentation<sup>48</sup>. » C'est cette formule même que nous pouvons appliquer à notre analyse : l'auteur met en scène, il représente tout au long de son roman les conditions de « sa » représentation, autrement dit les conditions de l'écriture de son roman, comme nous pouvons le constater dans le passage suivant :

« Escrever. Fragmentos dispersos, cenas nebulosas, frases soltas, visões reais ou subjetivas, eis, possivelmente, como se deveria escrever sobre um encontro em que se ficou bêbado, apesar de ter havido, a princípio, uma certa ordem, reproduzível em diálogos quase banais, como se verá adiante<sup>49</sup>. »  
(UCD, p. 23)

Comme Velázquez, Sant'Anna opère le déplacement de l'attention portée par le lecteur à l'objet de son roman – le peintre ou le critique de théâtre – vers les

---

<sup>47</sup> Sant'Anna dans son roman projette également les intentions de son narrateur sur un « autre », comme l'affirme Antônio Martins lui-même : « *Neste outro plano havia, então, Inês e sua necessidade de ser protegida. Mas entre nós sobrepunha-se a figura daquele outro, antecipando-se a mim no meu papel de protetor.* » (UCD p. 34) – « Sur cet autre plan, alors, il y avait Inês et son besoin de protection. Mais entre nous s'interposait la silhouette de cet autre, qui usurpait mon rôle de protecteur » (UCDfr, p. 48).

<sup>48</sup> ARASSE, Daniel, *op. cit.*, p 201.

<sup>49</sup> UCDfr, p. 31 : « Écrire. Fragments épars, scènes nébuleuses, phrases libres, regards, visions réelles ou subjectives, voilà, vraisemblablement, comment on devrait écrire sur une rencontre au cours de laquelle on a trop bu, bien qu'il y eut, au début, un certain ordre, transcrit en dialogues presque banals, comme on le verra plus avant. »

conditions de sa représentation : le peintre qui peint ou le critique de théâtre qui critique, c'est-à-dire le créateur qui crée.

Ainsi, le tableau de Velázquez reproduit dans la quatrième de couverture (figure 4) révèle des intentions discursives de l'auteur tout en amplifiant la sémantique narrative de son roman au moyen de références implicites ou explicitement ajoutées.



Fig. 4 J. B. Aguiar, quatrième de couverture *UCD* (1997)

Nous avons analysé jusqu'à présent le dialogue entre le roman *UCD* et les « reproductions » figurant sur la couverture. Cependant – et comme nous l'avons évoqué précédemment –, les deux tableaux reproduits ont été modifiés par le graphiste au moyen d'une intervention qui, bien au-delà de la simple appropriation d'œuvres déjà existantes, consiste à fusionner lesdites œuvres, à les faire s'interpénétrer de telle façon qu'il y ait accord parfait avec les intentions du roman.

Sur le tableau de Gérôme, à la place du paysage occupant le fond de la composition, le graphiste introduit une reproduction des *Ménines*. Ce faisant, c'est tout l'appareillage conceptuel et formel du tableau de Velázquez qui est attiré dans le tableau de Gérôme – encore que ce dernier l'ait peint deux siècles plus tard. Par ailleurs, et désormais, dans ce fragment iconique, c'est le peintre lui-même – Velázquez, peintre peint dans son propre tableau – qui semble contempler Pygmalion et Galathée dans l'atelier du sculpteur. Comme un jeu de miroir, cette mise en abyme de l'image, voire de la représentation en tant que telle, est une constante dans le roman *UCD*, comme nous pouvons l'observer en lisant le passage évoquant la première rencontre du narrateur avec l'héroïne :

« Mas as paredes do Café são espelhadas. E foi através desses espelhos, que refletem uns aos outros, que minha observação se deu, bastante discreta e oblíqua [...] E, em dois ou três momentos, [...] pude jurar que estava sendo eu o observado [...] <sup>50</sup>. »  
(*UCD*, p. 10)

## L'observateur observé

Ceci est le sujet même du fragment iconique qui illustre le roman ; en effet, c'est l'œuvre de Gérôme que maître Velázquez observe. Mais supposons que João Batista Costa Aguiar ait eu uniquement le souci de composer une mise en abyme en

---

<sup>50</sup> *UCD*fr, p. 10 : « Mais les murs et les colonnes du Café sont recouverts de miroirs, et c'est par ce jeu des miroirs se reflétant les uns dans les autres que mon observation, très discrète et oblique, se poursuivait. À deux ou trois reprises [...] j'aurais juré que c'était moi qui étais observé [...] »



accord avec le contenu thématique du roman ; supposons également que, tout en ayant le même respect, la même admiration pour les deux peintres, il méconnaisse à dessein l'histoire de l'art – dont le Siècle d'or de la peinture espagnole et l'art pompier font tout aussi bien partie –, ou bien que ses intentions soient plutôt de l'ordre de l'inconscient. Une même question s'imposerait malgré tout : que signifie exactement, du point de vue critique, cette fusion d'œuvres et la manière dont elle fut réalisée ?

Le tableau de Gérôme prend donc la place du miroir, ou celle du spectateur ; quant à Velázquez, dans *Les Ménines*, son attitude est explicite : « [...] gardant une distance par rapport à sa toile, il fait une pause tout en travaillant “en esprit” et prépare mentalement ce que sa main va peindre<sup>51</sup> ». À la fin de son étude sur *Les Ménines*, Daniel Arasse écrit :

« En s'introduisant dans le tableau, Velázquez célèbre sa propre gloire, celle du peintre décoré de l'ordre de Santiago et autorisé à se représenter à côté d'une altesse royale (Goya le fera plus modestement le siècle suivant). Il célèbre aussi la gloire de la peinture : à travers son grand représentant, Velázquez lui-même, c'est à l'art de peindre qu'est reconnu, finalement, le prestige d'un art “libéral” et non “mécanique”<sup>52</sup>. »

C'est ainsi que l'écrivain Sant'Anna, s'introduisant dans son récit, se décrit écrivant, de la même manière que le peintre Velázquez, dans sa toile, se peint peignant. Par ailleurs, Sant'Anna investit de cette même gloire son narrateur. À la différence que, contrairement au peintre de cour du XVII<sup>e</sup> siècle, l'écrivain contemporain ne bénéficie plus d'une audience cultivée à même de le célébrer, comme en témoigne le passage suivant :

« Mas todos que tiverem a condescendência de ler este relato, não atraídos apenas pelo escândalo – ainda

---

<sup>51</sup> ARASSE, Daniel, *op. cit.*, p. 212.

<sup>52</sup> ARASSE, Daniel, *op. cit.*, p. 211.

que não passem de algumas centenas, pelas exigências culturais e intelectuais requeridas para tal leitura – poderão constatar o tempo todo o meu empenho na perseguição desse ideal fugitivo e talvez inalcançável que é a verdade [...]»<sup>53</sup> » (*UCD*, p. 126)

Nous pouvons observer que l’auteur émet des doutes quant à l’étendue du capital culturel de ses lecteurs et sur leur capacité intellectuelle à appréhender l’ensemble des démarches formelles nécessaires pour saisir correctement la multiplicité des interprétations possibles de son roman<sup>54</sup>.

Nous avons eu le privilège, au cours de nos recherches, d’obtenir de l’auteur un ensemble des documents utilisés lors de la réalisation de son roman<sup>55</sup>, ainsi que les critiques parues lors de sa publication. Nous nous sommes fait également confier des manuscrits et des tapuscrits des versions antérieures à celle qui a finalement été retenue pour la publication, en 1997. Parmi ces documents figure une lettre écrite en cours de travail et qui a particulièrement attiré notre attention : elle fut adressée au directeur de la maternité *Perinatal*, située à côté de l’immeuble où habite Sérgio Sant’Anna à Rio de Janeiro, et dont certaines fenêtres donnent directement sur sa chambre, qui fait office de bureau. Dans cette correspondance, l’auteur se plaint du bruit provoqué par la climatisation de l’hôpital, et réclame du directeur des mesures afin qu’il lui soit possible de bénéficier du silence nécessaire à sa concentration créatrice : un écrivain qui demande que l’on répare les installations d’une maternité afin de bénéficier des conditions optimales pour l’écriture d’un livre, voilà qui peut paraître outrancier, voire incongru. Néanmoins, tout nous invite à penser que Sant’Anna était alors conscient – et qu’il l’est toujours – de l’importance littéraire de

---

<sup>53</sup> *UCDfr*, p. 184 : « Mais tous ceux qui condescendront à lire ce récit – encore qu’ils ne soient pas plus d’une centaine –, non par goût du scandale, mais pour ce qu’une telle lecture requiert d’efforts culturels et intellectuels, ne pourront que constater ma poursuite obstinée de cet idéal fugitif, intangible, qu’est la vérité [...] »

<sup>54</sup> Entretien vidéo filmé par la cinéaste Lais Rodrigues à Rio de Janeiro, chez l’auteur, août 2014 : « J’écris pour des lecteurs qui ont mon niveau culturel. Mais je suis parfois surpris. »

<sup>55</sup> Notre propos ici n’est pas de faire une critique génétique de l’œuvre, projet que nous avons l’intention de réaliser ultérieurement.

son œuvre. Nous croyons également qu'il sait à quel point une œuvre comme la sienne est difficile d'accès pour des lecteurs et des critiques non avisés.

Cette facétie nous invite à croire que, à l'instar de Velázquez, Sant'Anna, dans son roman, célèbre l'acte d'écrire comme un acte suprême de création. Mais au contraire de Velázquez, Sant'Anna ne peut compter que sur la critique spécialisée et sur ses « éventuels » lecteurs pour donner écho à son œuvre. Et c'est justement à eux qu'il s'adresse, tout au long du roman, comme nous pouvons le constater, ne serait-ce que dans l'incipit : « *É preciso esclarecer* ». C'est ce besoin de clarifier, de préciser, qui incitent l'auteur et son graphiste à amplifier le sens du texte au moyen d'images appropriées, manière de nous dire par le biais de ces images que ce texte n'est pas seulement un texte de fiction ; qu'en lui se reflète l'histoire des rapports entre les artistes et leur art, entre le public et la critique, et même entre le public et la sphère intime, de la même façon que l'œuvre de Velázquez a reflété, à son époque, ce même ensemble de rapports.

## **L'appareil titulaire et iconographique**

Ce parti pris est également perceptible dans le choix iconographique qui préside au titre *Um crime delicado*, lequel apparaît sur la couverture accompagné du sous-titre *Romance*, l'un et l'autre composés dans des polices distinctes, sur une étiquette semblable à celles des cahiers d'écolier (fig. 5). Nous y observons que le substantif *crime* et son article indéfini *um* figurent en gras, alors que l'adjectif *delicado* ainsi que l'affirmation du genre, roman sont, justement, écrits en caractères plus fins, plus délicats ; l'est également le nom de l'auteur, *Sérgio Sant'Anna*, lequel, placé également sur l'étiquette, domine l'ensemble. Nous y voyons donc un substantif, un nom propre, un adjectif et son déterminant et, finalement, le nom d'un genre littéraire composés au moyen de quatre polices de caractères différentes, dont certaines sont en gras, le tout placé sur une étiquette scolaire collée en haut et à droite de la couverture, représentation transgressée du célèbre *Pygmalion et Galathée* de Jean-Léon Gérôme.



**Fig. 5 J. B. Aguiar, détail de la couverture d'*UCD* (1997)**

Nous pouvons donc présumer que l'appareil titulaire ici présent se réfère à la fois au roman qu'il prétend « nommer » et au fragment iconographique réalisé par le graphiste responsable de la couverture.

D'après Bernard Bosredon<sup>56</sup>, les titres peuvent également servir à dire ce que représente une œuvre, assumant ainsi sa fonction de légende. Ce détail de l'image de la couverture qui compose l'étiquette, puis le titre inscrit sur cette même étiquette font tout autant partie intrinsèque de l'œuvre iconographique – la couverture – que sa légende. Dans ce nouveau jeu de miroir – le titre qui nomme l'œuvre (le roman) sur lequel a été fondée la création de l'œuvre (la couverture) à qui le même titre sert de légende –, nous notons de nouveau l'une des stratégies discursives du roman *UCD* : le questionnement autour de la genèse d'une œuvre par sa propre mise en abyme. Cette stratégie formelle – la mise en abyme du questionnement des références sur lesquelles une œuvre se fonde est par ailleurs, au-delà de sa présence sur le fragment iconographique qui enserme le titre, également présente dans le jeu entre les images construites sur les couvertures du roman. Elle est, comme nous le verrons tout au long de cette recherche, maintes fois dévoilée dans la structure du roman *UCD*.

---

<sup>56</sup> BOSREDON, Bernard, *Les Titres des tableaux, une pragmatique de l'identification*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Sans s'attarder plus avant sur la titrologie proprement dite – ce qui est d'un autre ressort –, il nous paraît important d'analyser la tension existante entre les mots clés qui composent le titre : *crime* et *delicado*.

Observons d'emblée que l'alliance entre les mots *crime* et *delicado* relève d'un oxymore. Nous nous trouvons donc, dans ce syntagme nominal, devant une adjectivation a priori impropre, ou, du moins, saugrenue. Dans son article « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », Max Roy<sup>57</sup>, aborde la problématique du titre et ses effets sur les lecteurs. Selon ses recherches, le titre a, entre autres, une fonction interprétative :

« Avec Claude Duchet (1973), qui lui attribuait déjà une fonction conative, c'est-à-dire centrée sur le destinataire, on reconnaît au titre une valeur pleinement significative pour le lecteur : il décrit l'œuvre, “attire les regards<sup>58</sup>” sur elle et “séduit” éventuellement. Mais il y a plus. “En lisant le titre, le lecteur sera, en somme, conditionné dans l'optique de l'événement à venir”, soutient Bokobza qui demande : “La lecture d'un roman passerait-elle alors d'abord par la compréhension de son titre ?” (1986 : 20). De l'avis d'Umberto Eco, “un titre est déjà – malheureusement – une clef interprétative. On ne peut échapper aux suggestions générées par *Le Rouge et le Noir* ou par *Guerre et Paix* (1985 : 7). »

Quelles seraient alors les suggestions générées par le titre *Um crime delicado* ? Car ce roman paraît en 1997, trois ans après la parution du recueil de nouvelles de Sant'Anna, *O monstro*. La nouvelle « O monstro », qui donne son titre au recueil, raconte le viol puis le meurtre d'une jeune fille aveugle, les deux crimes étant commis par le narrateur. Lors de la parution de la nouvelle en Argentine, le

---

<sup>57</sup> ROY, Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée*, vol. 36, n° 3, 2008, p. 49-50.

<sup>58</sup> Nous tenons à souligner que les mots entre guillemets, comme « attire les regards » et « séduit » sont parfaitement appropriés au tissu narratif du roman *UCD*, comme nous le démontrerons dans cette étude.

critique littéraire Sebastián Besualdo écrit dans l'hebdomadaire *Página 12* à son sujet :

« *El monstruo* es uno de los tres relatos que integran el libro; su continuidad temática se puede apreciar en el tratamiento recurrente de la mujer como portadora de una sabiduría que le está vedada al hombre y a la que solamente ella accede mediante el acto revelador de la sexualidad o por medio de una sensibilidad superior en relación con la naturaleza o los objetos que la rodean<sup>59</sup>. »

Il nous semble que la « continuité thématique » mentionnée par Sebastian Besualdo concerne également le roman *UCD*, à en croire le passage suivant :

« Mas antes que tal acontecesse era possível ver em cena aquela mulher vivendo o seu cotidiano com forte e às vezes melancólica serenidade (sim, cheguei a escrever isso), que se revela transformadora em atos tão simples e domésticos como o de modificar constantemente as formas dentro do apartamento, trazendo novos objetos para a cena, mudando a disposição deles no espaço [...]»<sup>60</sup> » (*UCD*, p. 20)

Au-delà d'une continuité thématique reconnue dans l'ensemble des œuvres de Sant'Anna, le roman *UCD* semble s'inscrire par son titre également sur les traces de la nouvelle « O Monstro », construite, rappelons-nous, autour de l'aveu du meurtre d'une jeune femme handicapée – puisque aveugle – par le narrateur. Dans le roman *UCD*, cependant, le narrateur est accusé de viol, et acquitté de surcroît pour absence de preuves. Ainsi, avec et par ce titre, l'auteur atténue la gravité de son « crime », tout en restant fidèle aux thématiques qui parcourent ses textes.

---

<sup>59</sup> « Para llegar a alguna verdad », *Página 12*, 12 janvier 2012, disponible sur <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4541-2012-01-15.html> (dernière consultation le 4 juillet 2015).

<sup>60</sup> *UCD*fr, p. 26 : « Mais avant que cela n'arrive, on pouvait voir sur scène cette femme vivre son quotidien avec une puissante et parfois mélancolique sérénité (oui, j'ai même écrit cela), qui se révélait créatrice dans des actes aussi simples et quotidiens que modifier constamment l'agencement de l'appartement, en y apportant de nouveaux objets, en se débarrassant d'autres ou en changeant leur disposition dans l'espace [...] »

Du point de vue de la cohérence interne de l'ensemble des récits que constitue l'œuvre d'un auteur, et considérant la fonction du titre telle qu'Umberto Eco la conçoit – une « clef interprétative » –, le substantif « crime », inscrirait le roman de Sérgio Sant'Anna dans la suite conceptuelle du recueil *O Monstro*<sup>61</sup> ; quant à l'adjectif « délicat » qui le suit, il aurait probablement pour fonction de rassurer ses lecteurs quant à l'acte criminel, rendu plus subtil, voire plus ambigu.

Nous remarquons finalement que le titre du roman est placé sur le dessin d'une étiquette similaire à celles que l'on colle couramment sur des dossiers et des classeurs d'enquête policière. Dans son étude à propos de l'impact du titre sur la lecture, Max Roy affirme que « [...] tout déploiement de signaux à l'intention du lecteur, qu'il s'agisse de titres et d'intertitres, de divisions internes du livre et d'illustrations, agit comme un vade-mecum », autrement dit comme un aide-mémoire. En effet, l'étiquette sur la couverture semble donner à l'objet livre, au-delà de son statut de roman (également inscrit sur l'étiquette), d'autres possibilités de lecture, comme en témoigne, par exemple, le passage suivant :

« Não tenho a pretensão de rastrear, reproduzir, aqui, a consciência, a memória, em seu fluxo descontínuo, pois tal procedimento se encontra além das minhas potencialidades narrativas, das palavras, porque a maior parte desses pensamentos, lembranças e projeções se fazia por imagens superpostas[...] Então é preciso organizar este fluxo, como o tenho feito, para que eu próprio possa segui-lo, dominá-lo ao menos nestas páginas [...]»<sup>62</sup> » (*UCD*, p. 27-28)

---

<sup>61</sup> En 2007, paraît *O livro de Praga, histórias de amor e arte*. L'auteur nous a signalé qu'au départ le titre de cette œuvre était *O livro de Praga, histórias de amor e morte*, mais que, malheureusement, ce titre existait déjà. Nous analyserons le rapport entre cet ouvrage et le roman *UCD* dans la troisième partie de cette recherche.

<sup>62</sup> *UCDfr*, p. 41 : « Je n'ai pas la prétention de retracer ni de reproduire ici la conscience, la mémoire dans son flot rapide et discontinu, un tel procédé étant au-delà de mes capacités narratives, peut-être au-delà de la portée des mots, d'autant plus que la plupart de mes pensées, souvenirs et projections m'arrivaient par sensations et images juxtaposées [...] Il me faut alors organiser ce flot, comme je suis en train de le faire, pour pouvoir le suivre, le maîtriser au moins sur ces pages [...] »

Comme l'étiquette semble l'indiquer, le roman devient aussi un cahier de notes où l'auteur/narrateur/violeur consigne l'ensemble des arguments pour étayer sa plaidoirie et qui lui permettront de se défendre des accusations portées contre lui ; il s'agira désormais pour le narrateur d'un cahier de « défoulement », d'un journal intime où l'on revient sans cesse :

« Como se vê, estou me explicando, me defendendo.  
Mas de quê, exatamente<sup>63</sup>? » (*UCD*, p. 19)

Vade-mecum, cahier de notes, mais aussi cahier de brouillon, de répertoire où l'auteur consigne de nombreuses références culturelles ; l'étiquette donne à l'objet livre/roman une fonction d'archive, servant de répertoire tant à l'auteur qu'aux « éventuels » lecteurs. Et comment ne pas évoquer également une sorte de répertoire bibliographique permettant à l'auteur, au fur et à mesure de l'avancement du roman, de consigner les références culturelles que ses lecteurs devront approfondir afin de pouvoir bénéficier d'une compréhension plus ample ?

En dernier lieu, les images qui composent la couverture – la représentation des tableaux *Pygmalion et Galathée* et *Les Ménines*, l'étiquette de cahier d'écolier avec dessus inscrits titre et genre littéraire –, c'est-à-dire toute cette complexe œuvre graphique qu'est la couverture est entourée d'un cadre doré (fig. 6) dont l'apparence nous rappelle les encadrements chargés de l'époque Louis XIV ou ceux du Second Empire, faits pour apporter aux peintures un effet de profondeur. Mais ici, dans le roman *UCD*, le cadre assume également d'autres rôles.

---

<sup>63</sup> *UCD*fr, p. 24 : « Comme on le voit, je suis en train de me justifier, de me défendre. De quoi exactement ? »



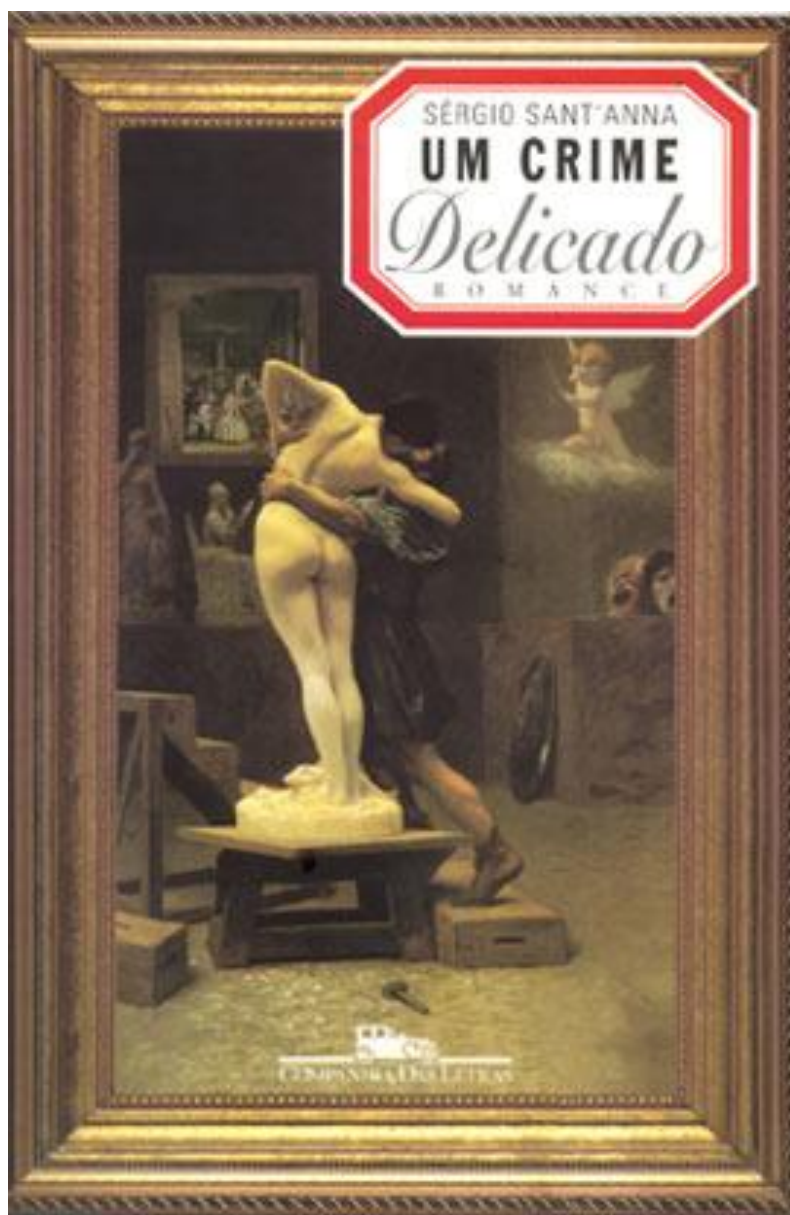


Fig. 6 J. B. Aguiar, couverture d'*UCD* (1997)

Geruza Zelnys de Almeida, dans son article « O Crime da capa: delação, sequestro e estupro dos sentido<sup>64</sup> », où elle procède à l'analyse du texte visuel de la couverture du roman *UCD* et ses rapports avec le texte écrit, considère ce cadre comme une porte d'entrée :

---

<sup>64</sup> ALMEIDA, Geruza Zelnys de, « O Crime da capa: delação, sequestro e estupro dos sentido », *Todas as Letras*, São Paulo, v. 14, n. 2, 2012, p. 176-185.

« É pela moldura, como porta de entrada, que os olhos adentram a cena de representação: o pintor Pigmalião, em seu ateliê, beijando Galateia, sua obra animada pelo Amor. »

Par ailleurs, dans le même article, Geruza Zelnys de Almeida souligne que ce « cadre » indique aux lecteurs l'intention de l'œuvre : assumer son statut de représentation :

« Uma moldura grossa em estilo clássico que não deixa esquecer que o que se observa é um quadro, uma representação que deseja manter seu *status* de representação, e, portanto, sem chance ou intenção de transpor o universo do real. Aí já se encontra um dos índices mais importantes para a leitura da obra escrita: tudo o que nela se diz não passa de representação e, dentro desse exercício de metalinguagem, nada acenará para um encontro com a verdade ou o real, ou ainda, fora da imagem ou do simulacro<sup>65</sup>. »

Sans vouloir contrer cette analyse de Geruza Zelnys de Almeida, nous tenons à souligner que, encore qu'il s'agisse d'une œuvre de fiction, d'un roman, *UCD* nous paraît, comme nous essayerons de le démontrer tout au long de cette recherche, au-delà de son caractère représentatif, une œuvre-miroir qui justement « fait signe » vers le dehors de son corps écrit dans une quête de vérité par le biais de la représentation.

Cette vérité est peut-être justement suggérée par ce cadre, qui nous indique que le fragment iconographique ainsi représenté est une œuvre à part entière, et non une simple copie qui renfermerait ainsi en elle justement ce qu'il essaie de délimiter. Ce qui présupposerait que l'œuvre écrite, l'ensemble des pages constituant le récit de Sant'Anna dépassent le contenu inscrit dans le cadre. La couverture et la quatrième de couverture que nous venons d'analyser sont autant de débordements du récit.

---

<sup>65</sup> ALMEIDA, *op.cit.*, p. 177.

Dans le chapitre « Trois variations sur le désir » de *Jubilations*<sup>66</sup>, l'écrivain et philosophe Paul Audi évoque le rôle du *cadre* lors de l'analyse des débordements du désir. Il s'agit ici, bien entendu, du mot *cadre* dans toute sa polysémie. Néanmoins, son énoncé sied parfaitement à notre intuition concernant la présence du cadre sur la couverture de ce roman :

« L'importance du cadre tient à la fonction qu'il remplit et qui consiste essentiellement à borner *a priori* l'éventail des désirs qui sont susceptibles d'être exercés en conformité [...] Ainsi, c'est du cadre et de lui seul que « dépend » l'existence des "futurs contingents", comme c'est à lui qu'il appartient en sous-œuvre de favoriser ou de consacrer des actions intentées. Autant dire que les actions favorisées (les événements rendus possibles qui se produisent dans le prolongement du premier événement) sont celles qui s'insèrent pour ainsi dire naturellement dans l'espace que délimite le cadre, alors que les actions contrecarrées (celles qui sont étrangères à l'esprit du commencement) ont toutes ceci de particulier qu'elles n'arrivent pas à se plier aux dimensions du cadre (ce sont donc là des événements qui débordent, qui le transgressent, qui se manifestent d'emblée comme *déplacés*)<sup>67</sup>. »

Ce *cadre* signale donc son propre dépassement par le récit, autrement dit, le dépassement des récits iconographiques inscrits dans le récit textuel. Nous constatons que dès le tout début du roman l'auteur fait dire à son narrateur, dans le premier de ses innombrables dialogues internes, qu'il y a *quelque chose* qui dépasse, qui extrapole, qui va au-delà des attentes suggérées par les événements du commencement :

« Então seria um exagero dizer que eu me sentira atraído desde o princípio por aquilo, como os

---

<sup>66</sup> AUDI, Paul, « Trois variations sur le désir », dans *Jubilations*, Paris, Christian Bourgois, 2007.

<sup>67</sup> AUDI Paul, *ibid.*, p. 117.

acontecimientos posteriores poderiam sugerir <sup>68</sup>. »  
(*UCD*, p. 9)

Bien entendu, cette réplique est également une prolepse rhétorique par laquelle le narrateur fait objection des accusations qui seront portées contre lui au dernier chapitre du roman en les refusant par avance, dès la première page. Mais elle est surtout l'annonce de l'importance de l'appréhension d'une œuvre comme un tout également composé de son propre dépassement. La présence du *cadre* est en cela fondamentale, car elle suggère ce dépassement, l'incite même. Le *cadre* est donc à la fois la « porte d'entrée » pour la conduite du récit et son issue, poussant en quelque sorte le texte à dépasser les éléments – qu'ils soient d'ordre formel ou narratif – des images qu'il limite. Car le *cadre*, selon Paul Audi, est à l'origine d'un ensemble d'événements dont l'explication se trouvera dans le premier événement qui s'y trouve inséré :

« En effet, le cadre qui situe un événement dans une configuration qui lui donne à la fois sa portée et sa place délimite, par avance, autant dire détermine, ce qu'on pourrait appeler *le champ de l'éventuel*, ce champ auquel se rattachera à l'avenir un ensemble d'événements liés les uns aux autres<sup>69</sup>. »

Ainsi, le cadre sur la couverture est-il à l'origine d'un mouvement narratif circulaire, qui constitue, comme nous l'avons vu précédemment et comme nous le verrons tout au long de cette recherche, l'une des stratégies narratives de l'auteur ; il a également pour rôle de préconfigurer le passage du texte, qui est au cœur du roman *UCD*, portant sur un événement pictural : l'exposition *Les Divergents*. Allant bien au-delà d'une exigence simplement décorative, il permet de mettre en relief l'action primordiale à partir de laquelle naîtra toute fiction : l'artiste au travail.

---

<sup>68</sup> *UCDfr*, p. 9 : « Il serait donc exagéré de dire que je me suis senti attiré dès le début par cette chose, comme pourrait le suggérer la suite des événements. »

<sup>69</sup> AUDI, Paul, *ibid.*, p. 116.

Les paratextes analysés dans ce chapitre semblent multiplier ses fonctions discursives et amplifier la charge sémantique du roman. Ils dévoilent des intentions narratives de l'auteur ainsi que la composition formelle de l'œuvre : un récit construit à partir d'un complexe réseau de références, et dont les traces participent au contenu de l'œuvre. Les paratextes ouvrent également, sur le plan iconographique, la représentation, car ils annoncent l'exposition *Os Divergentes*.

Dans ce qui suit, nous analyserons les rapports que Sant'Anna entretient avec l'art plastique, ainsi que le fonctionnement fictionnel du chapitre consacré à l'exposition *Os Divergentes*, sorte de socle à partir duquel l'auteur parvient à théoriser sa *praxis* poétique.

## Chapitre 2. Critique et miroir des arts

« N'espérez pas arriver à la pensée d'aucun bon auteur sans ces instruments et ce feu ; souvent vous aurez besoin du ciseau le plus tranchant et le plus fin, du travail de fusion le plus patient, avant que vous pussiez recueillir une parcelle du métal »  
Marcel Proust<sup>70</sup>

### Texte et image

L'étroit rapport entre texte et image a, depuis longtemps, été abordé par des théoriciens et érudits soucieux de comprendre les fondements ainsi que les résultantes esthétiques de leur croisement. Texte et image dialoguent en permanence et ce dialogue nourrit, à son tour, aussi bien l'expression littéraire que l'expression picturale.

Au long de l'histoire, la littérature et la peinture ont entretenu une constante familiarité, fondée sur des préoccupations communes, ainsi que sur des réponses esthétiques similaires aux questions contemporaines. Au Moyen Âge, le rapport entre texte et image était d'une grande importance, l'image étant un vecteur de diffusion de la Bible, le seul à même de traduire, par sa force plastique, les épisodes les plus importants des Saintes Écritures. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec la naissance du mot

---

<sup>70</sup> « Première conférence. Sésame des Trésors des rois », in John Ruskin, *La Bible d'Amiens, Sésame et le lys et autres textes*, traduction et notes de Marcel Proust, édition établie, présentée et annotée par Jérôme Bastianelli, Paris, Robert Laffont, 2015, p. 37.

« esthétique » – néologisme créé à partir d'un vocable allemand signifiant étymologiquement « science de la sensation » –, l'étude du beau devient un domaine à part entière de la pensée philosophique. Cette approche philosophique se maintient, depuis Kant et jusqu'à l'« art conceptuel », au cœur de la réflexion théorico-esthétique.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les relations entre littérature et peinture deviennent d'autant plus significatives qu'elles procèdent de courants et d'écoles qui vont structurer l'histoire de l'art. Qu'elle serve à expliquer ou qu'elle apporte un trouble supplémentaire, la collaboration entre texte et peinture est devenue prolifique au XX<sup>e</sup> siècle, comme l'atteste Denys Riout, dans cet extrait de l'ouvrage *Qu'est-ce que l'art moderne ?* :

« Or, tout le long du XX<sup>e</sup> siècle, les artistes ont mêlé peinture et textes. Maintes publications poétiques depuis le *Coup de dés* pour lequel Mallarmé “élève à la page la puissance du ciel étoilé” (Valéry) attestent aussi d'une volonté de procéder à une contamination réciproque<sup>71</sup>. »

À son tour, Daniel Bergez, dans *Littérature et Peinture*, affirme que c'est dans les commencements des trois grands mouvements esthétiques – romantique, réaliste et symboliste – que la réflexion théorique et la pensée esthétique deviennent partie intégrante de la production artistique, qu'elle soit littéraire ou picturale. Ces deux expressions artistiques seront désormais étroitement liées par un constant rapport de confrontation et de fascination mutuelle :

« Les trois grandes étapes que représentent le romantisme, le réalisme et le symbolisme vont relancer la réflexion théorique et nourrir la pensée esthétique. [...] C'est pourtant à cette époque que les échanges entre littérature et peinture deviennent plus fréquents, et sans doute les plus riches, dans un

---

<sup>71</sup>RIOUT, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris, Gallimard, 2000, p. 36.

dialogue fondé sur la proximité distante qui active la séduction et la rivalité entre ces deux arts<sup>72</sup>. »

C'est donc à partir du XIX<sup>e</sup> siècle que la littérature va trouver, plus délibérément qu'auparavant, son inspiration dans la peinture, laquelle devient une source inépuisable pour les prosateurs et les poètes. Que ce soit pour nourrir leur réflexion sur l'art ou pour diversifier leurs sources d'inspiration, prosateurs et poètes vont intégrer l'art iconographique comme l'une des matrices de leur création textuelle. C'est à ce moment que la peinture devient également, et plus fortement, un médiateur dont l'écrivain se sert pour formuler sa vision du monde ainsi que ses idées esthétiques.

Dès lors, peinture et littérature entament un dialogue intersémiotique, un dialogue miroir, qui vise entre autres choses à enrichir leur propre mémoire, où l'une comme l'autre peuvent désormais se représenter. Selon Daniel Bergez :

« La réflexion sur les “lieux communs” de la peinture et de la littérature ne peut pas s'en tenir aux seuls sujets d'inspiration. Les convergences entre écriture et travail pictural se prolongent en effet lorsque le peintre ou l'écrivain trouve son inspiration dans l'histoire ou la pratique de son art. La création est alors à la fois miroir et mémoire d'elle-même. On a coutume de parler à propos de la littérature d'intertextualité et de métatextualité. Il faudrait parler de même d'interpicturalité et de métapicturalité. Ces notions permettent de rendre compte de l'inflexion assez fréquente qui consiste pour un artiste à désigner, au-delà du sujet qu'il traite, son propre geste esthétique comme étant l'une des sources d'inspiration principale de son œuvre<sup>73</sup>. »

En France, de nombreux écrivains ont participé activement à la construction de l'histoire de cette riche interaction entre texte et image, notamment Flaubert, Balzac et son *Chef-d'œuvre inconnu* et, bien entendu, Marcel Proust. Car, parmi les

---

<sup>72</sup> BERGEZ, Daniel, *Littérature et Peinture*, Paris, Armand Collin, 2006, p. 50.

<sup>73</sup> BERGEZ, Daniel, *ibid.*, p. 50.



écrivains dont certains textes sont en étroite dialogue avec des œuvres picturales, Marcel Proust est le plus particulièrement présent dans *UCD*. De fait, comme nous le verrons dans la deuxième partie de cette recherche, l'œuvre de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, nous apparaît comme l'une des principales sources du roman de Sérgio Sant'Anna.

La peinture est également une médiation pour la réflexion d'ordre métalittéraire. La question de l'écriture est portée dans l'intrigue du roman *UCD* par la figure du personnage principal, Antônio Martins, et par le métier qu'il exerce, celui de critique, comme nous l'avons déjà souligné dans notre premier chapitre.

Sant'Anna s'empare de la réflexion sur l'art et sur le rôle de l'art dans la société contemporaine pour mieux cerner sa propre écriture. De plus, il puise dans le « monde de l'art » les signes nécessaires à la description des us et coutumes du groupe social où il est immergé et pour lequel il écrit.

L'art sous son aspect le plus vaste est donc une constante essentielle de l'ensemble de l'œuvre de Sérgio Sant'Anna, et la peinture le moyen qui permet à l'auteur à la fois d'amplifier la charge sémantique de son roman et de porter un regard aiguisé sur les signes émis par le monde de l'art, afin d'en mieux faire la critique.

Mais, avant de procéder à l'analyse d'extraits, revenons aux premiers paragraphes du roman *UCD*, qui nous permettront de démontrer que, depuis son incipit, le roman tisse un remarquable dialogue avec le monde de la peinture. Le récit commence en effet par la narration de la rencontre des deux personnages principaux, Inês et Antônio, dans une scène où leur échange de regards est perçu à travers le jeu des miroirs revêtant les murs du café-restaurant Lamas<sup>74</sup>. Il en est ainsi des premières images :

---

<sup>74</sup> Fondé en 1874, ce célèbre établissement fut pendant des décennies un important point de rencontre de journalistes, artistes et politiciens. Situé initialement dans le Largo do Machado, quartier de Catete, il a emmenagé en 1976 dans la rue Marquês de Abrantes, dans le quartier de Flamengo.

« É preciso esclarecer que a primeira vez que a vi, ela estava sentada à mesa no Café e eu não podia observá-la de corpo inteiro, embora concluísse, por seu rosto de traços finos - e pelos seios pouco salientes, assim à primeira vista, dentro de uma blusa graciosa -, que era uma mulher magra, de corpo bem-proporcionado. Mas foi principalmente o rosto que me atraiu, os cabelos claros, encaracolados, o que me fez pensar, talvez ajudado por duas doses de conhaque, numa princesa russa<sup>75</sup>. » (UCD, p. 9)

Dans cet extrait, nous tenons à signaler l'utilisation des trois verbes « *esclarecer* », « *ver* » et « *observar* », qui appartiennent au champ lexical de la vision, et cela dès le premier paragraphe du roman. Une autre remarque nous semble intéressante à propos de la construction d'images de ce paragraphe : les détails de la physionomie de la jeune femme encadrée dans les adjectifs « *traços finos* », « *delicados* », « *corpo bem-proporcionado* », ainsi que le choix du vocable « *claros* » remplissent la scène de perceptions tactiles et de lumière, celle-ci déjà fortement suggérée par le verbe « *esclarecer* ». Ces impressions donnent de la jeune femme une dimension picturale, où dominent synesthésie et photosensibilité, dans une mise en scène toute en nuances et en formes. Inês est littéralement *dépeinte* par le narrateur.

Nous remarquons également que cet échange de regards est immédiatement générateur d'images dont le résultant « *princesa russa* » s'installe en tant que motif engageant un dialogue avec des œuvres connues d'un large public, autrement dit une image pouvant être reconnue, puisque déjà vue, présente dans l'imaginaire collectif. Rosalind Krauss, Américaine critique et professeur d'histoire de l'art, déclare : « Il n'y a pas d'hégémonie de l'objet original sur la représentation dans l'imaginaire

---

<sup>75</sup> UCDfr, p. 9 : « Il est nécessaire de préciser qu'elle était, la première fois que je l'ai vue, assise à une table du Café, et que je ne pouvais l'observer tout entière, quoique j'arrivais à conclure, par son visage, ses traits fins et délicats – et par ses seins menus, à première vue, sous un chemisier léger – qu'elle était une femme mince, au corps bien proportionné. Mais c'est surtout son visage qui m'a attiré, ses cheveux clairs, bouclés, qui m'ont fait penser, peut-être aidé par deux doses de cognac, à une princesse russe. »

collectif<sup>76</sup>. » Si nous suivons la logique de Rosalind Krauss, Sant'Anna essaie de créer – ou mieux : il recrée – une iconographie personnelle, tout en faisant appel à des images connues, ou du moins inconsciemment reconnues, présentes dans l'imaginaire collectif.

Il nous paraît également important d'attirer l'attention sur la ponctuation singulière employée par Sérgio Sant'Anna dans ce paragraphe, ainsi que sur son utilisation d'anacoluthes, qui sont, par ailleurs, des artifices narratifs récurrents dans cette œuvre.

Ces artifices nous paraissent viser la construction d'un récit stratifié en couches distinctes, à partir d'un unique foyer narratif. Dans ces couches distinctes, l'auteur, sous la plume de son narrateur Antônio Martins, se place à la fois en tant que source du discours, point de réflexion sur ce discours, et motif même de la narration.

Cette triangulation instaurée dans le texte dès le premier paragraphe de l'œuvre est en outre également suggérée sur la couverture, notamment par le tableau *Les Ménines*.

Toutefois, après une première rencontre en « tête-à-tête » avec l'héroïne du roman, Antônio Martins est convié à se rendre à un vernissage. L'invitation pour cet événement arrive au chapitre trois, par la poste, à son domicile, et est composée d'un *bristol* et d'une petite lettre, au papier rose imprégné d'un parfum suggestif. Il s'agit, bien entendu, d'un courrier d'Inês. Dans ce courrier, la jeune femme invite le critique au vernissage d'une exposition à laquelle elle est « *intimement liée* » :

« Meu caro amigo! (Acredito que possa tratá-lo assim, não?) Cheguei a pegar o telefone ontem, mais de uma vez, para falar com você. Como consegui seu número e endereço? Não foi difícil. Bastou que eu ligasse para o jornal em que você escreve sua coluna. Expliquei que era para lhe transmitir com urgência um convite. Se não cheguei de fato a ligar para você foi por

---

<sup>76</sup> KRAUSS, Rosalind, *L'Inconscient optique*, trad. Michèle Veubret, Paris, Au Même Titre, 2002, p. 368.

timidez. Para que você não se sentisse obrigado a aceitá-lo. Mas não vou esconder que gostaria muito que comparecesse a essa exposição, com a qual estou intimamente envolvida. Não quero adiantar nada. Apenas que se trata de um determinado quadro e que não busco qualquer complacência. Para isso, ninguém melhor do que um crítico! [...] Inês<sup>77</sup>. » (UCD, p. 47-48)

Le critique de théâtre croit que la jeune femme est peintre. Cette invitation le fait subodorer qu'Inês est intéressée : elle souhaite sans doute obtenir une « bonne » critique. Antônio Martins, en effet, jouit d'une renommée qui pourrait être utile à la carrière de la jeune femme.

Mais revenons à l'invitation : Antônio Martins, qui s'apprêtait à sortir en passant par le hall d'entrée de son immeuble, reçoit des mains du concierge une lettre cachetée. La retournant, il découvre le prénom d'Inês, suivi du nom Brancatti. Il décide alors de remonter immédiatement chez lui, car il lui paraît inapproprié, comme il l'affirme, d'ouvrir cette lettre si importante dans un lieu public : « *Resolvi retornar imediatamente, pois me parecia impróprio abrir um envelope tão especial na rua a caminho do supermercado*<sup>78</sup> [...] » (UCD, p. 45).

Comme nous pouvons le constater, le critique semble déjà épris de la jeune femme. Mais, Inês va plus loin dans l'art de la manipulation, dont la première rencontre au café n'est que prémices ; cet immense effort de séduction finit par désarmer complètement le critique. Car si, sur le carton d'invitation, figure la reproduction d'un portrait en noir et blanc signé du prénom Nilton, le narrateur n'y

---

<sup>77</sup> UCDfr, p. 67 : « Mon cher ami ! (Je crois que je peux t'appeler ainsi, n'est-ce pas ?) / J'en suis venue à prendre le téléphone, hier, plus d'une fois, pour te parler. Comment ai-je réussi à avoir ton numéro et ton adresse ? Ça n'a pas été difficile. Il m'a suffi d'appeler le journal pour lequel tu écris des articles. J'ai expliqué que c'était pour te transmettre d'urgence une invitation. Si je ne suis pas arrivée à t'appeler, c'est par timidité. Pour que tu ne te sentes pas obligé d'accepter. Mais je ne cacherai pas que j'aimerais vraiment que tu sois présent à cette exposition à laquelle je suis intimement liée. Je ne veux rien dire de plus. Seulement qu'il s'agit d'un certain tableau et que je ne recherche aucune complaisance. Et pour cela, personne n'est plus indiqué qu'un critique ! / Inès. »

<sup>78</sup> UCDfr, p. 64 « J'ai décidé de rentrer immédiatement, car il m'a paru déplacé d'ouvrir cette précieuse enveloppe dans la rue, sur le chemin du supermarché »

consacre qu'un paragraphe de taille moyenne – dans lequel toutefois il ne laisse pas de critiquer, pour ne pas dire « descendre », l'œuvre représentée, utilisant à dessein des termes péjoratifs du genre « *talhada em garranchos* », « *repulsivo* », « *uma máscara no pior museu de cera*<sup>79</sup> » (UCD, p. 47), il consacre à la lettre proprement dite d'Inês pas moins de quatre pages.

Dès lors nous tombons dans le récit sur des aveux du narrateur qui sont autant de confessions, comme le passage où il analyse sa propre lecture de la lettre envoyée par Inês, lecture qui, selon lui, contamine la structure du texte qu'il est en train de produire pour nous, lecteurs. Dans ces aveux, il est question des « prétextes » indispensables à son écriture. Le narrateur parle ici, entre autres, des « spectacles » auxquels il assiste en tant que critique. Nous en donnons l'extrait suivant :

« Bem, ali estava eu a decifrar os subentendidos possíveis nos espaços, nas entrelinhas e na pontuação de um bilhete, o que se reflete no texto cheio de curvas que agora escrevo, também pleno de interrogações. Ao escrevê-lo, percebo como é difícil fazê-lo quando não se tem os « pré-textos », ou espetáculos, que servem de apoio, de bengala a esses serem cautelosos que são os críticos. Percebo como a escrita nos distancia, quase sempre, das coisas reais, se é que existe uma realidade humana que não seja a sua própria representação, ainda quando apenas pelo pensamento, como numa peça teatral a que não se deu a devida ordem, aliás inexistente na realidade<sup>80</sup>. » (UCD, p. 50)

---

<sup>79</sup> UCDfr, p. 66-67 : « creusé de sillons », « répugnant », « comme un masque dans un piètre musée de cire »

<sup>80</sup> UCDfr, p. 70-71 : « Bon, j'étais là à déchiffrer les sous-entendus possibles dans les blancs, les interlignes et la ponctuation de ce petit billet, comme le reflète ce texte tout en courbes, également plein d'interrogations, que je suis en train d'écrire. Et, ce faisant, je ressens combien il est difficile d'écrire, sans les "pré-textes" ou les spectacles qui servent d'appuis ou de béquille, pour ces êtres cauteleux que sont les critiques. Je perçois combien l'écriture presque toujours nous éloigne des choses réelles, si tant est qu'existe une réalité humaine qui ne soit pas sa représentation, ne serait-ce que par la pensée, comme dans une pièce de théâtre à laquelle on n'a pas donné l'ordre juste, d'ailleurs inexistant dans la réalité. »

L'utilisation des « pré-textes » – dont nous commencerons à mieux mesurer la portée à la fin de ce chapitre – fonctionnant comme des « germes<sup>81</sup> » pour l'écriture de Sant'Anna, peut à elle seule être considérée comme élément structurel de ce récit. Car au-delà de leur fonction d'*embryon textuel*, ces « graines » influencent l'économie du texte et constituent de véritables extensions idéologiques. Par cet aveu du narrateur, on mesure combien cette structure textuelle est révélatrice de sens, car elle est déclinée dans le corps même de la narration ; elle en devient une structure signifiante. De plus, à un degré supérieur, les « pré-textes », tels qu'ils sont utilisés tout au long de ce récit, s'articulent de manière à créer une connexion formelle entre l'ensemble de références artistiques – ici nombreuses et diverses encore qu'apparemment paradoxales – que l'auteur convoque dans son récit. Bien entendu, il ne s'agit pas ici de faire un bilan complet de ces références, et nous nous limiterons à analyser celles d'entre elles qui nous paraissent le plus signifiantes. Nonobstant, nous constatons qu'elles finissent par fonctionner comme « un arrangement comparable à celui des morceaux de verre qui composent une figure kaléidoscopique<sup>82</sup> », aspect du texte l'ouvrant à des interprétations multiples.

Ainsi va le récit de Sérgio Sant'Anna : il révèle la structure fondamentale de son écriture sous couvert d'un aveu romanesque ; la théorie dans la fiction ; l'analyse de la praxis poétique par le biais de la construction romanesque. Des phrases en apparence banales livrent leur consistance et creusent des voies souterraines aménagées en tunnels par où circulent – et de manière concomitante – de nombreuses références, conscientes et inconscientes, de l'auteur.

À l'instar de l'image des *Ménines*, nous avons affaire, dans cette lettre adressée à Antônio Martins par Inês, à un déplacement qui renverse les situations : dans la mesure où elle constitue un acte tourné vers l'autre – l'autre en tant que destinataire d'emprunt –, la lettre autorise un renversement hiérarchique où le

---

<sup>81</sup> Germes : de l'anglais *germs*, terme utilisé pour la première fois par l'écrivain américain Henry James. HUGLO, Marie-Pascale, « Histoires en germe : la fable dans les Carnets de Henry James », in : *Littérature*, n°95, octobre 1994, p. 37-51.

<sup>82</sup> BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, F. Alcan, 3<sup>e</sup> éd., 1907, p. 691.

narrateur passant par l'« autre » revient vers « soi ». Et s'il n'hésite pas à souligner et à reprendre dans son analyse certains termes utilisés par Inês dans sa lettre rose et parfumée, comme « *intimamente* », « *crueldade* », « *secretamente* », « *desejo e desafia*<sup>83</sup> » (*UCD*, p. 50), c'est pour aussitôt dresser le « portrait » des intentions de cette dernière, ou des intentions que le narrateur lui *prête* : le souhait d'obtenir une critique favorable du tableau avec lequel la jeune femme est intimement liée, selon ses dires, ou bien le désir voilé d'Inês, pour qui l'exposition ne serait alors qu'un simple prétexte<sup>84</sup> pour revoir le critique.

Dans *Le Portrait de Dorian Gray*, Oscar Wilde écrit que « tout portrait qu'on peint avec l'âme est le portrait non du modèle, mais de l'artiste ». Ajoutons à cela que, quelques lignes avant la lecture et l'analyse de la lettre d'Inês (*UCD*, p. 51, *UCDfr*, p. 66), lorsque le narrateur découvre le carton d'invitation sur lequel, en plus du titre *Les Divergents (peintures)*, figure une reproduction de l'une des œuvres, l'auteur nous parle d'un portrait en noir et blanc que le critique-narrateur juge « inexpressif ».

Le narrateur tranche, assumant immédiatement sa préférence pour la petite lettre rose, parsemée de points d'exclamation et d'interrogation<sup>85</sup>. L'auteur, en quelque sorte, nous décline ses préférences, ses tendances, ses passions ; il fait, en somme, le portrait de ses intentions.

À une critique acérée de la société du spectacle entamée plus tôt dans le roman, lors du passage où Antônio Martins assiste à la pièce *Folhas de outono*, que nous analyserons plus loin, l'auteur ajoute ce qui suit :

« Em meu *métier* aprende-se logo que a vaidade é o motor principal dos que se dedicam a arte, com

---

<sup>83</sup> *UCDfr*, p. 183 : « intimement », « cruauté », « secrètement », « désir » et « défie »

<sup>84</sup> *UCDfr*, p. 67-68 : « intimement liée » « désir » « simple prétexte » - *UCD*, p.50 : « Mas não era - e é - esse o pretexto de Inês, par a não dizer ela mesma, o meu suficiente pré-texto ? E mais do que o encadeamento do bilhete, eram algumas palavras suas isoladas, como *intimamente, secretamente, desejo e desafia* [...] »

<sup>85</sup> « [...] *pontos escorregadios de exclamação e de interrogação* » (*UCD*, p. 46). Et en français (*UCDfr*, p. 70).

talento ou não. Os artistas podem utilizar não sei quantos artifícios para seduzir [...]»<sup>86</sup> » (*UCD*, p. 49).

Une opinion assénée, tranchée, contribuant à brouiller la frontière entre narrateur et auteur. C'est par un renversement dans la représentation que l'auteur entame le récit de la visite du narrateur à l'exposition :

« Os Divergentes *expunham*, ou se *expunham*<sup>87</sup>, no Centro de Expressão e Vida, na rua Viúva Lacerda, no Humaitá. Desci de um ônibus e fui subindo aquela rua arborizada e bastante aprazível, embora o calor abafado e o céu carregado de nuvens prenunciassem chuva, senão uma tempestade. Gosto de chuva, mas quando estou em casa – e temia que o mau tempo pudesse prejudicar o sucesso de um evento que devia ser muito importante para Inês. Qualquer preocupação neste sentido dissipou-se quando vi o aglomerado de pessoas à porta do Centro, sediado numa dessas antigas casas que sobreviveram à especulação imobiliária<sup>88</sup>. » (*UCD*, p. 52)

Selon l'auteur, les exposants n'exposent pas, ils « s'exposent ». Le narrateur dévoile ainsi son opinion sur le besoin intrinsèque de « s'exposer », de « paraître » propre aux « acteurs » du monde de l'art contemporain, non seulement sur le plan personnel mais aussi sur le plan artistique car, désormais, et notamment depuis

---

<sup>86</sup> *UCDfr*, p. 69 : « Dans mon métier, on apprend vite que la vanité est le principal moteur de ceux qui se vouent à l'art, avec ou sans talent. Les artistes peuvent utiliser je ne sais combien d'artifices pour séduire [...] » (« métier » : en français dans le texte).

<sup>87</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>88</sup> *UCDfr*, p. 73-74 : « Les Divergents exposaient, ou s'exposaient, au Centre d'Expression et Vie, rue Viúva Lacerda, dans le quartier Humaitá. Je suis descendu du bus et j'ai commencé à remonter cette rue arborée et très plaisante, malgré la chaleur étouffante et un ciel orageux qui annonçait la pluie, peut-être même une tempête. J'aime la pluie, mais quand je suis chez moi – et je craignais que le mauvais temps puisse nuire au succès d'un événement important pour Inês. Cette crainte s'est dissipée quand j'ai vu l'attroupement à la porte du Centre, situé dans une de ces maisons anciennes qui ont survécu à la spéculation immobilière. Ma crainte est alors devenue autre : celle de me trouver impliqué dans une de ces soirées mondaines pleines de raseurs, où je pourrais difficilement avoir une conversation quelque peu intime avec Inês. »



l'essor des moyens de communication, l'artiste et l'œuvre contemporains sont d'abord et avant tout des entités médiatiques et médiatisées.

C'est là, par l'avancée de la médiatisation ou, plutôt, par la façon dont les médias manipulent la société – et notamment la société du spectacle – une conséquence probable du narcissisme ambiant : comme si un souci permanent et obsédant de l'image de soi s'était, chez le commun des mortels comme chez l'artiste, substitué à l'expression recherchée dans l'œuvre.

Ce processus de médiatisation, voire de *surmédiatisation*, est, selon l'auteur, l'un des principaux facteurs d'un consensus déplorable, autour de l'art actuel qui, contrairement à l'art moderne, est avant tout porté à la spectacularisation des propositions autour de l'artiste et de son œuvre, légitimée par le soutien d'institutions renommées, médias inclus. Cette tension entre les nouvelles stratégies déployées par l'art dit contemporain et celles de l'art moderne est mise en lumière par Nathalie Heinich, sociologue et critique d'art dans son livre *Le Triple Jeu de l'Art contemporain* :

« On a tendance à utiliser “art moderne” et “art contemporain” comme des termes équivalents, dont la seule différence serait chronologique. C'est une erreur : il y a autant de différences entre l'art contemporain et l'art moderne qu'entre l'art moderne et l'art classique. Chacun se distingue par des règles du jeu implicites, qui forment ce que Thomas Kuhn appelait un “paradigme”. Ainsi, l'art moderne repose sur la transgression des règles de la figuration classique (impressionnisme, cubisme, surréalisme). L'art contemporain, lui, transgresse la notion même d'œuvre d'art telle qu'elle est communément admise. Par exemple, l'œuvre ne sera plus faite de la main de l'artiste mais usinée par des tiers. L'acte artistique ne réside plus dans la fabrication de l'objet mais dans sa conception, dans les discours qui l'accompagnent, les réactions qu'il suscite<sup>89</sup>. »

---

<sup>89</sup> HEINICH, Nathalie, *Le Triple Jeu de l'Art contemporain*, Éditions de Minuit, Paris, 1998, p.157.

Ce questionnement sur l'inanité du jugement esthétique actuel imprégné de *surmédiatisation* va dans le roman de pair avec le constat de l'existence d'une production artistique spécifique engendrée par cette même *surmédiatisation*. Et s'il est vrai que le narrateur est un homme de « spectacle », vraies sont aussi – comme il n'a de cesse de l'affirmer – sa timidité discrète, sa maladresse, bref sa gêne à être invité à évoluer dans ce monde auquel il appartient pourtant, mais à son corps défendant :

« Costumo comparecer aos espetáculos somente alguns dias depois da sua estréia, propiciando-me observá-lo em seu andamento normal e protegendo-me do clima artificioso e acumpliciador dos lançamentos<sup>90</sup>. » (*UCD*, p. 17-18)

« Pelo contrário, aceitou alegremente o meu convite (para jantar) e sugeriu que eu fosse encontrá-la no camarim, do que declinei, preferindo esperá-la na saída do teatro, pois o rompimento com meus hábitos não me levaria ao extremo de expor-me às formalidades falsas e ridículas de cumprimentos nas coxias.<sup>91</sup> » (*UCD*, p. 65)

« E se me incomodava que nossa mesa fosse o centro das atenções, pois Maria Luísa atuava, nessa época, numa telenovela de TV, eu tinha a expectativa – aliás era o motivo de eu estar ali – de que entre os curiosos que nos observavam, diretamente ou através dos espelhos, se encontrasse alguém ligado aos Brancatti, embora eu não chegasse a avistar nenhum deles [...] De qualquer modo era tensa e cansativa aquela exposição a olhares tão próximos e curiosos no barulhento Café<sup>92</sup>. » (*UCD*, p. 69)

---

<sup>90</sup> *UCDfr*, p. 22 : « J'ai pour habitude de me rendre au spectacle quelques jours après la première, pour le voir dans son déroulement normal et me protéger de l'atmosphère artificieuse et complice de l'événement. »

<sup>91</sup> *UCDfr*, p. 94 : « Au contraire, elle a joyeusement accepté mon invitation et a même suggéré que je vienne la retrouver dans sa loge, ce que j'ai décliné, préférant l'attendre à la sortie du théâtre, la rupture de mes habitudes n'allant pas jusqu'à m'exposer aux fausses et ridicules formalités des compliments dans les coulisses. »

<sup>92</sup> *UCDfr*, p. 99 : « Et si j'étais incommodé de voir notre table l'objet de tous les regards, car Maria Luisa jouait à ce moment-là dans une *telenovela*, je gardais l'espoir – d'ailleurs c'était

Le narrateur nous fait part de son mépris envers le monde actuel des « arts », comme dans ce passage relatant son arrivée au *Centro de Expressão e Vida* où se tient l'exposition :

« A preocupação passou a ser outra: a de envolver-me em um acontecimento mundano, povoados de chatos<sup>93</sup>[...] » (*UCD*, p. 69)

Nous l'avons déjà vu lors de l'analyse des images de la couverture : l'auteur procède à « des transgressions des règles de la figuration classique » ; il « transgresse la notion même d'œuvre d'art telle qu'elle est communément admise <sup>94</sup> ». Nonobstant, il semble se situer, en tant qu'artiste, dans un ailleurs se différenciant de la classe artistique contemporaine, sans cesse attaquée dans le récit. Mais où se situe alors cet ailleurs, le « temps » de l'art propre à Sant'Anna ? Interrogé sur son art poétique et sur la place qu'il occupe sur la scène littéraire actuelle, l'auteur affirme : « Quero fazer a arte do meu tempo<sup>95</sup>. »

Au dernier chapitre du roman, au moment précis où le critique/narrateur se trouve sur le banc des accusés, l'auteur crée un dialogue, une joute verbale entre le peintre Vitório Brancatti et le critique Antônio Martins :

« – Você é um homem e um crítico do século passado.

Pensando que ele apenas quisesse postular para sua obra predicaos estéticos do século XXI, respondi:

---

ma raison d'être là – que, parmi les curieux qui nous observaient, directement ou par le jeu des miroirs, se trouvât une relation des Brancatti même si je ne pouvais en voir aucune. [...] Quoi qu'il en soit, j'étais tendu et fatigué, dans le Café bruyant, d'être exposé à tous ces regards proches et curieux. »

<sup>93</sup> *UCDfr*, p. 73-74 : « Ma crainte est alors devenue autre : celle de me trouver impliqué dans une de ces soirées mondaines pleines de raseurs, où je pourrais difficilement avoir une conversation [...] »

<sup>94</sup> HEINICH Nathalie, *op cit.*, p. 157.

<sup>95</sup> « Je fais un art de mon temps » ; entretien de septembre 2012, réponse de l'auteur à notre question : *Que tipo de arte você faz?* (l'auteur se citait lui-même lors d'un entretien accordé à la presse brésilienne, dont il ne se souvenait plus des références).

– Sim, sou um homem do meu século agonizante e não me envergonho disso.

– Do século dezenove, eu quis dizer – ele retrucou, no meio da gargalhada não digo geral, mas dos mais entendidos<sup>96</sup>. » (UCD, p. 122-123)

Dans ce passage, l’auteur fait dire à Vitório Brancatti, grand rival d’Antônio Martins, à l’amusement et à l’approbation du public – et pas n’importe quel public, puisque ce sont « les connaisseurs<sup>97</sup> » – que le narrateur/auteur/créateur est un homme du XIX<sup>e</sup> siècle.

Or, au XIX<sup>e</sup> siècle, l’histoire de l’art traverse un long chemin qui parcourt, en peinture, le mouvement romantique, lequel défend et cultive la notion de liberté dans la création artistique tout en légitimant la subjectivité de celui qui crée ; l’« art pompier », dont la couverture de notre livre donne un bel exemple avec le tableau de Jean-Léon Gérôme<sup>98</sup> ; en littérature, la querelle entre les « classiques » et les « romantiques », panneau de fond de la célèbre « bataille d’Hernani », ainsi que Balzac, Stendhal et, surtout, Flaubert ; en musique, depuis la *Pastorale* de Beethoven (1808) à Ravel et son *Boléro* jusqu’aux commencements du jazz. Puis, XX<sup>e</sup> siècle c’est l’avènement de l’art moderne et la naissance de l’œuvre de Marcel Duchamp (1887-1968), et en littérature, de celle de Marcel Proust (1871-1922) et de James

---

<sup>96</sup> UCDfr, p. 179-180 : « – Vous êtes un homme et un critique du siècle passé.

Croyant qu’il voulait seulement revendiquer pour son œuvre les prédicats esthétiques du XXI<sup>e</sup> siècle, j’ai répondu :

– Oui, je suis un homme de mon siècle agonisant, et je n’en ai pas honte.

– Du XIX<sup>e</sup>, je veux dire, a-t-il répondu, provoquant l’hilarité, je ne dirais pas générale, mais chez les connaisseurs. ».

<sup>97</sup> Des « experts » ou « avisés »

<sup>98</sup> L’art pompier fut le surnom donné à l’art dit « académique », mouvement qui domina la peinture occidentale à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, sous l’influence des institutions des académies européennes dédiées aux beaux-arts. Cet art académique présente un goût accentué pour les thèmes historiques, ainsi que pour l’orientalisme (cette note est de notre fait, à partir de la lecture de Ernst Hans Gombrich, *Histoire de l’art*, trad. Jacques Combe, Claude Lauriol, Dennis Collins, Paris, Phaidon, 1997).

Joyce (1882-1941). Mais qu'est-ce qu'être « moderne » exactement<sup>99</sup> ? Est-ce, comme le mot semble le suggérer, l'art de la rupture, du renouvellement ? Dans son *Histoire de l'art*, Ernst Hans Gombrich défend l'idée, au-delà d'un désir de rupture, d'un art né en réponse à des questions formelles laissées en suspend par les mouvements artistiques qui l'ont précédé :

« Pour la plupart des gens, l'« art moderne » est un art qui a entièrement rompu avec les traditions du passé et qui s'efforce de faire ce qu'aucun artiste n'aurait même pas imaginé auparavant. Certains, attachés à l'idée du progrès, pensent que l'art, lui aussi, doit suivre le rythme de son époque [...] L'avenir appartenait à ceux qui se décidèrent de repartir de zéro et de se débarrasser de ces préoccupations de style et d'ornement, qu'ils fussent anciens ou modernes<sup>100</sup>. »

Et il ajoute :

« En fait, la situation est infiniment plus complexe, et l'art moderne, comme l'art de chaque époque du passé, est né en réponse à des problèmes bien définis. »

Nous constatons donc, dans cette réplique, que l'historien et critique d'art Ernst Hans Gombrich semble ne pas adhérer totalement à ce que pensent « la plupart des gens », c'est-à-dire à l'idée de rupture systématique qui engagèrent les modernes avec le passé. Dans *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Denys Riout affirme que les artistes fondateurs du « moderne », bien qu'engagés à bâtir une nouvelle histoire de l'art loin des dogmes de l'Académie, continuèrent à regarder leurs maîtres :

« Les artistes de la première moitié du siècle, à la recherche d'autres références, attentifs aux rencontres qui confortaient leurs propres conceptions, ont contribué à imposer une histoire de l'art considérablement élargie. « Délivrez-nous des Grecs

---

<sup>99</sup> L'art moderne, dont la pièce fondatrice est la toile *Les Femmes d'Alger*, peinte en 1907 par Pablo Picasso.

<sup>100</sup> GOMBRICH, Ernst Hans, *op. cit.*, p. 427.

et des Romains ! » : ce cri de guerre lancé sans relâche contre l'Académie, au XX<sup>e</sup> siècle, n'impliquait pas une négation de leur valeur. Picasso fut vivement touché par l'art nègre et admirait Delacroix. Cela n'empêche pas de peindre à la fin de la Première Guerre mondiale des portraits qui furent qualifiés, non sans raison, d'ingrèsques. Les conquêtes ont modifié le paysage artistique sans faire disparaître ses composantes plus anciennes<sup>101</sup>. »

Mais l'art désormais moderne, déjà à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, ne s'arrêta pas aux « coups de gueule » contre l'Académie ou à la rupture d'avec les canons de la figuration classique. Il poussa chaque fois plus loin la transgression et la recherche du nouveau. De l'Art nouveau, mais aussi de l'art du nouveau. Vers les années vingt, l'impressionnisme laissa la place au postimpressionnisme, puis au fauvisme et, ensuite, à l'expressionnisme. À partir de 1950, il ne suffit plus d'abandonner les doxas de l'Académie, car le milieu du siècle voit surgir la « consécration d'un nouveau paradigme de l'art » avec la pratique du *ready-made*, des courants tels le *pop art*, ou encore la parenthèse de l'*op art* ; le jazz ouvrit le chemin au *rock*, puis à la *pop*, à des expériences musicales comme celle de la musique minimaliste de Philip Glass, et, finalement, à la vulgarisation de la musique électronique ; l'architecture s'émancipe d'abord peu à peu, puis définitivement, de la sculpture, gagnée par l'utilisation du béton armé et du verre, trouvant ensuite son extension dans les objets du quotidien avec la naissance du *design*. La littérature est marquée, après la Première Guerre mondiale, par le mouvement surréaliste (1924), puis, après la Seconde Guerre mondiale, par l'existentialisme, entre autres nombreux courants politiquement et esthétiquement marqués ; c'est de ce foisonnement entraînant une critique formelle que naîtront, parmi d'autres options de l'écrit, le Nouveau Roman. Toutes ces délimitations particulières de l'expression littéraire – et aussi politique – se trouveront par la suite diluées et confondues, s'émancipant dans ce qui, aujourd'hui, est, dans ses composantes les plus diverses, la littérature contemporaine.

---

<sup>101</sup> RIOUT, Denys *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, 2000, p. 53.

Pour revenir au roman *UCD*, nous constatons que le dialogue entre le peintre Vitório Brancatti et le critique de théâtre Antônio Martins – « accusé » d’être un « homme du XIX<sup>e</sup> siècle » – fonctionne comme une analepse aux jugements esthétiques et formels que le narrateur formule lors de nombreux passages du roman, notamment celui sur l’exposition *Os Divergentes*. Car, par le jeu des répliques citées plus haut, Sérgio Sant’Anna en appelle aux postulats du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que son œuvre voit le jour à l’aube du XXI<sup>e</sup> siècle. On se souvient des références explicites où nous avons retracé les notions de transversalité, de fusion des temps, d’époques, comme celles présentes dans cette réplique. L’analyse des images de la couverture en est un bel exemple. Mais au-delà de ces notions, l’auteur installe ici un jeu dialectique entre deux époques bien distinctes de la production artistique. Ce qui nous incite à croire, d’une certaine manière, que l’auteur cherche, dans et par son œuvre, à établir un concept de modernité, du moins en littérature, dont la forme proposerait justement ce jeu dialectique entre des époques de production artistique bien distinctes, notamment le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle. À l’aube du XXI<sup>e</sup> siècle – le livre paraît en 1997 –, l’auteur engage un procès esthétique visant à défendre son art poétique. Et pour étayer son dossier, il met en scène plusieurs « crimes » commis par d’autres créateurs qui le précèdent. Ses arguments reposent sur un ensemble de « jurisprudences », dont, entre autres, la reconnaissance du génie de certains artistes « modernes » du passé. Mais qu’est-ce exactement qu’une œuvre « moderne » ? Selon le philosophe Paul Audi, l’œuvre « moderne » est, avant tout, contemplative :

« L’œuvre d’art moderne est de nature contemplative, au sens où elle se voue à la *contemplation de ce dont elle procède*, à savoir, l’art lui-même, et elle renvoie ainsi, que ce soit par sa forme ou par son contenu, à sa propre origine, c’est-à-dire à ce « par quoi » ou à ce « par où » il y a telle ou telle forme d’art<sup>102</sup>. »

---

<sup>102</sup> AUDI Paul, *Discours sur la légitimation de l’artiste*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre Marine », 2012, p. 28.

Pour mieux étayer son postulat, Paul Audi s'appuie sur une conférence<sup>103</sup> de Gilles Deleuze prononcée en 1987 :

« Chaque être, à son niveau, retourne vers ce dont il procède. C'est ça, la contemplation. La contemplation, c'est la conversion. C'est la conversion d'une âme ou d'une chose vers ce dont elle procède. En se retournant vers ce dont elle procède, l'âme contemple. En contemplant, elle se remplit. Mais elle ne se remplit pas de l'autre – ce dont elle procède –, sans se remplir de soi. Elle devient joie d'elle-même en se retournant vers ce dont elle procède. Le *self-enjoyment*, la joie de soi, est le corrélat de la contemplation des principes. Traduisons en termes qui vous sont connus : chaque chose est la contemplation de ses propres réquisits. Au lieu d'invoquer les grands principes néoplatoniciens, on invoque les conditions d'existence : chaque chose est la contemplation inconsciente de ses propres conditions d'existence, c'est-à-dire de ses réquisits. »

Après avoir cité Deleuze, Paul Audi reprend son analyse pour mieux étayer son explication sur l'art moderne :

« Telle est pareillement l'œuvre d'art moderne : elle chante la gloire de "l'art" qui en elle se met chaque fois en œuvre ; elle contemple par là-même ses propres réquisits ; partant, elle se retourne sur tout ce dont elle procède et qui forme ses éléments constitutifs selon les exigences du registre sur lequel il lui arrive ainsi de se contempler. Derrière les signes d'autoréférentialité auxquels elle nous aura accoutumés, il faut savoir reconnaître la *conversion* de l'œuvre d'art, le retournement qu'elle effectue sur ses propres conditions d'existence. C'est ce geste, en elle, qui fait toute sa modernité. Ce qui revient à dire que la modernité d'une œuvre d'art tient au fait que l'art lui-même jouit d'un *self-enjoyment* ; c'est l'âge où l'art ne cesse de jouir ou de vouloir jouir de son propre

---

<sup>103</sup> DELEUZE, Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? Conférence donnée dans le cadre des Mardis de la Fondation Femis, le 17 mai 1987 », disponible sur <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rences&langue=1> (dernière consultation le 4 juillet 2015).



devenir, de sa constante métamorphose, de son éternelle transformation de soi.<sup>104</sup> »

Les affirmations de Paul Audi au sujet de l'art moderne nous paraissent en parfaite résonance avec l'ensemble des symboles porteurs de sens que nous avons analysés jusqu'à présent. De fait, depuis l'iconographie de la couverture du roman *UCD*, l'auteur semble vouloir « [se vouer] à la contemplation de ce dont il procède » à savoir, l'art lui-même. Ce faisant, il renvoie son « art », c'est-à-dire son texte, « que ce soit par sa forme ou par son contenu, à sa propre origine ». Autrement dit, à l'art. Tout simplement.

En affirmant « *Quero fazer a arte do meu tempo* », Sérgio Sant'Anna définit son temps, et notamment celui de son roman qui, rappelons-le, paraît en 1997 : ce temps est celui de la postmodernité, donc celui de l'art contemporain.

En revenant à la première réplique du chapitre *Os Divergentes*, nous observons que dans le jeu de mots utilisé dans cette toute première réplique : « Les Divergents exposent ou s'exposent », l'auteur souligne les intentions de ce groupe particulier d'artistes, réunis là pour « s'exposer ». Cette première « critique » des œuvres visibles aux *Divergentes* souligne l'une des tendances de l'art contemporain : sa *surexposition*. L'artiste ne se contenterait plus seulement d'exposer son travail, il énonce désormais son désir de « s'exposer » également. Ce désir de surexposition et le fait lui-même sont maintes fois évoqués dans le récit. Ainsi, comme nous l'avons vu plus haut, et comme Paul Audi l'affirme : « L'œuvre d'art *moderne* est de *nature contemplative*<sup>105</sup> » dans le sens où elle se voue à la contemplation de ce qui la précède ». Ici, chez les « Divergents », la contemplation n'a pas lieu, car les œuvres et leurs créateurs semblent totalement tournés vers l'extérieur ; ils ne contemplent pas, ils « s'exposent ».

Par la suite, dans le même paragraphe, l'auteur écrit :

---

<sup>104</sup> AUDI, Paul, *op. cit.*, p. 29.

<sup>105</sup> C'est nous qui soulignons.

« A mostra justificava bem o seu nome. As obras, quase todas, divergiam – e não apenas pelo seu suporte – não só dos melhores valores e tendências contemporâneos, apesar de ser difícil de detectar tendências e valores nítidos neste final de século, ao contrário de seu princípio, como divergiam entre si<sup>106</sup>. » (UCD, p. 52)

Ces œuvres ne correspondent pas aux postulats de la modernité tels que posés plus haut. De plus, et encore selon l'auteur, elles « divergent » des meilleures valeurs et tendances contemporaines, c'est-à-dire qu'elles ne correspondent aucunement aux critères par lesquels l'auteur identifie une œuvre comme contemporaine. Mais qu'est-ce donc que l'art contemporain ? Et qu'est-ce que l'art contemporain pour Sérgio Sant'Anna ?

Anne Cauquelin à son tour entame une conceptualisation de l'art contemporain – et la façon de l'appréhender – par l'affirmation suivante :

« Pour appréhender l'art comme contemporain, il nous faut donc établir certains critères, distinctions qui isoleront l'ensemble dit « contemporain » de la totalité de la production artistique. Or ces critères ne peuvent être cherchés dans le seul *contenu des œuvres*, leur forme, leur composition, l'emploi de tel ou tel matériau, ni non plus leur appartenance à tel ou tel mouvement dit ou non d'« avant-garde ». En effet, nous serions encore, à ce compte, affrontés à la dispersion, à la pluralité incontrôlable des « maintenant ». [...] De fait, les ouvrages qui tentent de rendre compte des œuvres des artistes contemporains sont obligés d'aller chercher ce qui pourrait les rendre lisibles au dehors de la sphère artistique, soit dans des « thèmes » culturels, puisés dans les registres littéraires et philosophiques – déconstruction, simulation, vide, ruines, déchets, récupération –, soit encore dans une succession temporelle – classée en « néo », « avant », « post » ou

---

<sup>106</sup> UCDfr, p. 74 : « Son titre était parfaitement justifié. Les œuvres, presque toutes, divergeaient – à commencer par leurs supports – non seulement des meilleurs mouvements et tendances contemporaines, quoiqu'il soit difficile de dégager des tendances et des mouvements nets en cette fin de siècle, contrairement à son début, mais aussi elles divergeaient entre elles. »

« trans » –, logique d'évolution bien difficile à maintenir... Une structure s'avère donc indispensable comme un contenant, une enveloppe. Cette structure devrait pouvoir, d'une part, opérer la séparation entre l'art contemporain et ce qui n'est pas lui, et, d'autre part, rassembler ses manifestations éparses selon un certain ordre.<sup>107</sup>»

Le lien entre la réplique d'Antônio Martins dans la fiction de Sant'Anna, que nous citons plus haut, et la conceptualisation de l'historienne de l'art contemporain nous paraît évident : l'art contemporain ne peut être seulement défini, ou se définir lui-même, par des critères de « divergence » ou de multiplicité des supports, matériaux ou techniques employés. L'auteur affirme enfin qu'en cette fin de siècle (1997, pour notre ouvrage) toute tentative pour appréhender tendances et valeurs nettes serait vaine. Antônio Martins, critique fictif, visite l'exposition ; l'auteur réel, Sérgio Sant'Anna, expose dans sa fiction ses théories sur l'art et, tout naturellement, sur « l'art de son temps ». Cependant, pour théoriser sa critique, et afin de mieux étayer ses théories sur l'art, l'auteur va procéder à des « va-et-vient » rapides entre les différents courants de l'art moderne. Ainsi :

« Se em certos quadros podiam ser rastreados um *surrealismo* ou um *cubismo* que já seriam suspeitos em sua época própria, isso não impedia que estivessem defasados de três quartos de século. Por sua vez os *expressionistas*<sup>108</sup>, tanto figurativos quanto abstratos, passavam, quando não simplesmente amadorísticos, a dolorosa impressão de que a pintura servia-lhes, de fato, como um canal de expressão de seus tormentos e deformações íntimas, originados pela incapacidade artística ou não<sup>109</sup>. » (*UCD*, p. 53 ; c'est nous qui soulignons)

---

<sup>107</sup> CAUQUELIN, Anne, *L'Art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 5.

<sup>108</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>109</sup> *UCDfr*, p. 74 : « Si sur certains tableaux étaient perceptibles les traces d'un surréalisme ou d'un cubisme qui eussent déjà été suspects en leur temps, cela ne les empêchait pas de montrer un décalage de trois quarts de siècle. À leur tour, les expressionnistes, aussi bien

Avec une mordante ironie, Sérgio Sant'Anna analyse les œuvres exposées afin d'y dévoiler les tentatives – vaines, selon lui – de filiation à des courants d'art reconnus. Il affirme que les œuvres présentes à cette exposition, au-delà de leur incompetence artistique, autrement dit, de leur désinformation, fonctionnent pour les artistes comme l'expression symptomatique de leurs pathologies. Et il ajoute, en fin de paragraphe : « *Perguntei-me que espécie de Centro seria aquele: uma clínica para desajustados*<sup>110</sup>. » (UCD, p. 53). Sant'Anna s'inscrit ainsi en faux contre une pensée dominante devenue une véritable doxa pour un large public mondial ainsi que pour une partie de la critique spécialisée, doxa qui porterait l'expression de la « folie », du « *dés-ajustement* » au rang d'art, en lui donnant une place majeure dans le monde de l'art contemporain.

Nicole-Nikol Abécassis, dans *Pour comprendre l'art contemporain*, écrit :

« On n'hésite pas à parler, aujourd'hui, d'art psychopathologique ; cet art a fait son entrée dans les musées et les revues. Or, on parle aussi depuis R. Queneau des « fous littéraires », cette expression englobant précisément les auteurs sur lesquels l'écrivain s'est penché avant d'écrire son roman *Les Enfants du limon* (1938), où il est précisément question d'un homme qui s'intéresse à des auteurs (ayant une réelle valeur littéraire) psychologiquement dérangés<sup>111</sup>. »

Lors de la Foire internationale annuelle d'art contemporain, FIAC, au Grand Palais, à Paris, en 2013, le très prestigieux *Figaro Magazine* a titré un dossier de son magazine culturel hebdomadaire : « FIAC, la folie est de rigueur ». De plus, l'un des articles de cette même édition avait pour sujet le célèbre artiste sud-africain Steven

---

figuratifs qu'abstraites, donnaient, quand ils n'étaient pas de simples amateurs, la pénible impression que la peinture servait d'exutoire à leurs tourments et à leurs difformités intimes, quel que puisse être leur niveau artistique. »

<sup>110</sup> UCDfr, p. 74 : « Je me suis demandé de quel genre de *Centre* il s'agissait là : une clinique pour dingues ?<sup>110</sup> »

<sup>111</sup> ABÉCASSIS Nicole-Nikol, *Comprendre l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 163.

Cohen. L'éditorialiste s'étonnait, à juste titre, dans l'article reproduit ci-dessous, de l'excès d'exhibitionnisme dans l'œuvre de Cohen :

« Question de latitude ? Depuis *Priscilla folle du désert*, film australien de Stephan Elliott en 1994, on n'avait pas vu pareil exhibitionnisme transgenre à froufrous. Né en 1962 à Johannesburg, Steven Cohen aurait pu rester l'atout "drag art" de My Joburg, exposition sur l'Afrique du Sud à la Maison rouge [...]. Sa vidéo la montre maquillée, cul nu et tutu en forme de lustre éclairé devant les townships violemment homophobes. Message politique à risques. Le 11 septembre, le performer a été arrêté à Paris pour exhibition sexuelle et placé en garde à vue après avoir dansé le sexe enrubanné relié à un coq sur le parvis du Trocadéro. L'artiste Sophie Calle mène sa campagne de défense<sup>112</sup>. »

Un autre article également dédié à cette édition de la FIAC, publié dans ce même numéro du *Figaro Magazine*, décrit le travail de la plasticienne Maria Marshall : ayant enfermé son propre enfant dans une camisole de force, tête rasée, elle l'a filmé, puis a soumis le résultat de son travail au jury responsable du choix d'œuvres de la Foire, lequel, bien entendu, a sélectionné cette « réalisation artistique », manière de la légitimer en tant qu'œuvre d'art contemporaine :

« Cela commence par un sourire d'enfant. Puis une grimace d'enfant qui tire la langue. L'image est d'une beauté dérangeante. Le crâne rasé de l'enfant est coupé à mi-front par le plan de la vidéo. La caméra recule doucement et montre la camisole de force, l'enfant qui se balance dans sa cellule capitonnée. Terrifiant. La vidéo a donc été mise un peu à l'écart dans l'exposition "À triple tour" à la Conciergerie. Encore plus terrifiant lorsque l'on sait que l'enfant est celui, tout à fait normal, de l'artiste. Née à Bombay, en 1966, Maria Marshall a étudié la sculpture à Londres et à Genève. L'artiste, explique la

---

<sup>112</sup> DUPONCHELLE, Valérie et DE ROCHEBOUET, Béatrice, « FIAC, la folie est de rigueur », *Le Figaro Magazine*, 22 février 2013, disponible sur <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2013/10/22/03015-20131022ARTFIG00216-fiac-la-folie-est-de-rigueur.php> (dernière consultation le 20 septembre 2015).

commissaire Caroline Bourgeois, puise dans l'innocence, les peurs et les expériences des enfants ; son art de la provocation est à la limite du supportable<sup>113</sup>. »

En avril 2013, le MAM – *Museu de Arte Moderna* – de Rio de Janeiro proposait dans le cadre des formations ouvertes à un large public un atelier animé, entre autres, par Marta Mestre, commissaire d'exposition au musée d'Art moderne de Rio de Janeiro (MAM-Rio), dont le thème était : « O que a arte (loucura) tem a dizer sobre a loucura (arte). » Voici un extrait tiré de la plaquette explicative concernant l'atelier<sup>114</sup> :

« O itinerário terá como ponto de partida a ideia – a ser discutida – de que haveria na loucura qualquer coisa de original no sentido forte do termo, ou seja, que na produção plástica e discursiva do louco surgiria, em cores vivas, a enunciação de uma verdade primeira”, explica Guilherme Gutman. “Esta perspectiva de algum modo fascinou um segmento do mundo das artes, como quem, siderado por uma espécie de fonte de água cristalina e pura, imagina que dela brotaria a força criativa em seu estado bruto. Em torno dessa idéia, grupos se formaram e se desfizeram, artistas e críticos elaboraram as suas obras tendo como uma importante baliza a busca dessa espontaneidade inventiva da qual a loucura seria capaz de dar notícias. É também desenhada uma paisagem na qual a livre criação dos primitivos, das crianças e dos loucos estabelece algo que poderíamos

---

<sup>113</sup> *Le Figaro Magazine*, ibid.

<sup>114</sup> « L'itinéraire aura comme point de départ l'idée – à débattre – qu'il y aura dans la folie quelque originalité – au sens fort du mot –, c'est-à-dire que dans la production plastique ou littéraire de fous surgirait l'énoncé haut en couleurs d'une vérité première », affirme Guilherme Gutman. Et il poursuit : « Cette perspective a d'une certaine manière fasciné le milieu artistique, à l'instar de celui qui, paralysé par la vision d'une source d'eau cristalline et pure, croit que d'elle peut surgir une force créatrice à l'état brut. Des groupes d'artistes et de critiques se sont constitués puis défaits autour de cette idée, et ont élaboré leurs œuvres en gardant à l'esprit cette spontanéité d'invention propre à la folie. Fut alors esquissé un paysage dont la libre création des primitifs, des enfants et des fous devrait être le cadre. Sur chacune des rives de ce fleuve se meuvent des personnages : médecins et fous empêchent ou légitiment par leurs théories ou leurs paroles insensées toute une production singulière, fréquemment dérangeante et parfois extraordinaire. »

conceber como uma borda. De um lado ou de outro de tal franja – os personagens se movimentam: médicos e loucos aprisionam ou libertam em teorizações e em desatinos toda uma produção singular, frequentemente desconcertante e, eventualmente, extraordinária”, completa<sup>115</sup>. »

Les exemples d'expositions, d'ateliers, de prix, d'œuvres théoriques ou critiques, etc., sévissant depuis une trentaine d'années et qui portent sur la (re)production de la folie dans l'art dit contemporain sont si nombreux qu'il faudrait leur consacrer une étude entière. Nous n'avons pas ici pour tâche spécifique de dresser un bilan exhaustif des manifestations impliquées ; néanmoins, nous observons que Sérgio Sant'Anna, fort d'une érudition iconographique, littéraire et théorique, utilise sa fiction pour dénoncer ce fonctionnement débordant et exhibitionniste du monde actuel de l'art, lequel légitime un « art » de l'expression symptomatique des pathologies contemporaines. Mieux : l'auteur se dresse formellement contre l'émergence, la légitimation et l'ennoblissement de ce qu'il qualifie de *sub-art*, (« *subarte* ») et qui fait l'objet de l'extrait cité ci-dessous, tiré du premier chapitre de la deuxième partie du roman *UCD* ; le narrateur y analyse *Le Modèle*, tableau exposé aux *Divergentes* et dont l'auteur – le personnage/peintre Vitório Brancatti –, selon le critique, aspire à la notoriété en s'intégrant au « marché de l'art ». Nous tenons à souligner que ce tableau de Vitório Brancatti arrivera finalement à être exposé par un coup de publicité au très prestigieux *Art Basel*, autrement dit au salon le plus notoire – et mondain – de l'art contemporain. Le tableau en question est un portrait en pied d'Inês :

« Alguém poderá argumentar que eu próprio me deixara seduzir por fantasias relacionadas ao biombo, mas uma coisa é você experimentar suas fantasias, outras é elevá-las à categoria de arte, embora eu as tenha materializado por escrito nesta peça em razões das circunstâncias ou até premido por elas. Mas

---

<sup>115</sup> « O que a arte (loucura) tem a dizer sobre a loucura (arte) », *Canal Contemporâneo* - <http://www.canalcontemporaneo.art.br/cursosese seminarios/archives/005399.html> (dernière consultation le 20 septembre 2015).

deverá isso aqui, rigorosamente, ser chamado de arte, bem como o quadro de Brancatti ? A uma crítica precipitada, de primeira impressão, bastaria aquela crueza naturalista para se rejeitar o quadro como um figurativismo de terceira categoria, aquém da arte, não subsistisse o fenômeno incômodo e escorregadio de vivermos no final de século em que as fronteiras dos valores acabaram por se diluir, propiciando que os padrões da subarte, do subteatro e da sublitteratura fossem trazidos à tona e recuperados, de certa forma, por uma intenção de referência, crítica ou não. Ou seria lícito falar de uma subcrítica associada a essa subarte <sup>116</sup> ? » (UCD, p. 90)

En mai 2014, le critique d'art et de littérature Thierry Guinhut<sup>117</sup> publie sur son blog un essai au sujet du dernier livre de Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain*. Son article a pour titre : *Que restera-t-il de l'art contemporain ?* Cet article, dont nous reproduisons un extrait ci-dessous, porte sur la survalorisation du « subart » dont parle Sérgio Sant'Anna. Thierry Guinhut affirme dans son article que la valeur de l'œuvre contemporaine, sa réception au sein de la communauté artistique ainsi que sa légitimation en tant qu'art – donc sa survalorisation – semblent s'appuyer davantage sur la capacité de l'artiste à s'insérer dans un « réseau », lequel demeure pour une bonne part institutionnel ; un « réseau » devenu désormais, encore selon l'auteur de l'article, la seule instance capable de propulser une œuvre au rang d'art. Il s'agit maintenant, pour l'« artiste », de savoir maîtriser les stratégies

---

<sup>116</sup> UCDfr, p. 129-130 : « On objectera que je me suis moi-même laissé aller à quelques rêveries à évoquer le paravent ; mais le fantasme est une chose, et l'élever au rang d'art, une autre, même si, en raison des circonstances, voire contraint par elles, je les ai ici matérialisées par l'écriture : mais cette dernière peut-elle – de même que le tableau de Brancatti – être absolument considérée comme de l'art ? La cruauté naturaliste de ce tableau suffirait pour qu'une critique rapide et superficielle le rejetât comme du figuratif de troisième ordre, en deçà de l'art, si ne subsistait le fait gênant et fugitif que nous vivons une fin de siècle où les frontières entre les valeurs finissent par se dissoudre, faisant en sorte que les valeurs du subart, du subthéâtre, de la subculture et de la sublitterature émergent et soient récupérées, d'une certaine manière, dans une intention de référence, critique ou pas. Et n'y aurait-il pas une certaine légitimité à parler d'une subcritique associée à ce subart ? »

<sup>117</sup> GUINHUT, Thierry, « Que restera-t-il de l'art contemporain ? Nathalie Heinich : *Le Paradigme de l'art contemporain* », 7 mai 2014, disponible sur <http://www.thierry-guinhut-litteratures.com/article-que-restera-t-il-de-l-art-contemporain-sur-nathalie-heinich-le-paradigme-de-l-art-contemporain-123557075.html> (dernière consultation le 15 juin 2015).



sociales, politiques et publicitaires adoptées par ce « sub-art » (*UCD*, p. 130), stratégies qui semblent sortir directement des écoles de *marketing* ou de commerce, ou pis encore, de *show-business*. Il ne s'agit plus ici d'une critique esthétique – et donc d'ordre formel – dont nous avons déjà fait état dans cette étude, lorsque Sérgio Sant'Anna s'insurge contre un art issu de la représentation – ou de la simulation – de troubles psychopathologiques ou à connotation exhibitionniste.

Lorsque dans son roman l'auteur nous parle d'un « sub-art », il évoque une catégorie de production artistique bien instaurée en tant que telle, légitimée par des individus sans réelle connaissance de l'art ou de la tradition, mais cependant à même de s'instaurer socialement en tant que formateurs d'opinion et, par conséquent, d'être les responsables de la subordination à ce « sub-art » de l'ensemble des créations – et transactions – artistiques. Bien entendu, dans le roman *UCD*, la société carioca, celle à laquelle se réfère fréquemment l'auteur, fonctionne comme une synecdoque particularisante, car, à l'instar de Thierry Guinhut, c'est à la « communauté intellectuelle internationale » que Sant'Anna se réfère :

« Car, hors le concept, point de salut pour l'artiste : la transgression des valeurs morales de l'enfance, de la dignité du corps et de l'Histoire devient alors un fonds de commerce pour l'art contemporain. Ce qui a au moins le mérite d'interroger ces dernières, devant la hauteur et la modestie de la pensée, y compris devant la fronde populaire et les tribunaux. On va jusqu'à récuser le concept de création, lorsque le peintre minimaliste ne peint que des bandes, comme Buren, lorsque le plasticien installe des néons, pose des pots... Bon goût et beauté sont également invalidés, insultés, quoique la beauté du laid et de l'effroi puisse être plaidée. Seul le prix acquitté par le marché reste l'ombre d'une valeur... Mieux (ou pire) l'insertion dans un réseau est la condition *sine qua non* de la visibilité de l'artiste. Il faut être bien en cour, en relation d'amitié ou de complicité avec ceux qui comptent. La coterie, l'« entre-soi », la « stratégie marketing », la collaboration des critiques, les institutions culturelles, les musées et centres d'art, les foires (comme Art Basel), la « communauté intellectuelle internationale », les commandes, les salles des ventes, voire la relation intime entre l'artiste

(immédiatement reconnu de plus en plus jeune) et le collectionneur-investisseur, font peut-être plus l'art que l'œuvre elle-même. Sans compter que les commissaires d'expositions, ou "curateurs", se "sont substitués aux artistes pour définir l'art", selon le mot d'Yves Michaud. Les assurances, les entreprises de transport, la fiscalité, le droit ont enfin leur mot à dire pour identifier l'objet comme art<sup>118</sup>. »

Nous constatons donc que, déjà en 1997, Sérgio Sant'Anna, par le biais de la fiction, s'attaque aux « us et coutumes » contemporains dudit marché de l'art, aux règles qu'il édicte, ainsi qu'à la production artistique issue de l'observation aveugle de ces règles. À ce titre, nous reprenons à notre compte ce qu'en dit Thierry Guinhut dans son blog, et affirmons que la création artistique, voire la création littéraire semblent s'appuyer sur un discours proféré en amont de la création. Prenons dans le roman *UCD* l'exemple de l'œuvre de Vitório Brancatti : le tableau *Le Modèle* tout comme l'installation réalisée dans l'appartement d'Inês. Ces œuvres fonctionnent dans le roman comme l'allégorie d'une esthétique contemporaine, soumise aux exigences du marché, puisque réalisées selon un « cahier des charges » établi par ce même marché où la soif de reconnaissance est le principal moteur :

« O único ataque que me parecia aceitável era a Vitório Brancatti e, quanto aos aspectos da sua vida que eram desabonadores – no entender do ridículo casuístico -, como a sugestão que o pintor mantinha um relacionamento com Nilton, não passando Lenita de uma vistosa fachada, calei-me ao ouvi-los, não por preconceitos que não cultivo, ainda mais levando em conta o meio em que exerço a minha atividade, mas por que isso me possibilitava ver as relações de Nilton com Inês sob um outro ângulo, isso se o motociclista não "servisse", digamos assim, aos Brancatti todos. [...] Mas para mim, elas tinham um interesse, digamos, investigativo; eram um dado a mais na arte de Brancatti que se confundia com a sua vida – e, consequentemente, com a de todos que o cercavam -, e pude anotar em sua já extensa ficha em meus arquivos mentais: "Pintor europeu de terceiro escalão,

---

<sup>118</sup> GUINHUT, Thierry, *op.cit.*, 7 mai 2014.

que se refugia artisticamente em um país provinciano e toma como esposa e ornamento uma beleza exótica dos trópicos; como amante, elege um motociclista primitivo, abrangentemente, como modelo-enteada, e quem sabe também eventualmente amante?, uma frágil e bela jovem coxa<sup>119</sup>. » (*UCD*, p. 120)

« Um problema que me afligia muito era que atacando Brancatti eu fazia seu jogo publicitário. Pois o que desejava Vitório Brancatti provar à margem nas entrelinhas do processo? Muito mais do que querer ver-me condenado por um pretense crime sexual, emprenhava-se ele em que as pessoas se convencessem do alto valor artístico de sua obra – propaganda em suma –, e de que eu, um crítico rigoroso, fora seduzido por ela<sup>120</sup>. » (*UCD*, p. 121)

Sérgio Sant’Anna se sert de la fiction pour mettre en avant une critique de la production artistique contemporaine, laquelle est désormais soumise aux demandes du marché, dont la communication – le jeu publicitaire – est un rouage incontournable. Et, selon lui, tout est permis pour sortir vainqueur de ce jeu :

---

<sup>119</sup> *UCDfr*, p. 176-177 : « La seule cible pour moi possible était Vitório Brancatti, et quand ont été mis en avant des aspects peu flatteurs de sa vie – dans l’esprit de ce casuiste ridicule –, comme certaines suggestions sur les rapports ambigus que le peintre entretenait avec Nilton, Lénita n’étant rien de plus qu’une belle façade, je me suis tu pour les écouter avec délectation, non pour les préjugés que d’ailleurs je ne partage pas, surtout si l’on considère le milieu dans lequel j’exerce mon activité, mais parce que cela me faisait envisager les rapports entre Nilton et Inès sous un autre angle, et je me suis alors demandé si le motocycliste n’était pas, pour ainsi dire, au « service » de tous les Brancatti. [...] Mais, pour moi, elle avait un intérêt, disons, d’investigation ; c’était une donnée de plus dans l’art de Brancatti, qui se confondait avec sa vie – et par conséquent avec celle de tous ceux qui l’entouraient –, et j’ai pu noter sur sa fiche déjà bien remplie dans mes archives mentales : “ Peintre européen de troisième ordre qui se réfugie artistiquement dans un pays provincial, prend pour épouse et ornement une beauté exotique des tropiques, pour amant un motocycliste primitif, et, en plus, pour modèle et belle-fille et, qui sait ? éventuellement aussi pour maîtresse, une fragile et belle jeune boîteuse”. »

<sup>120</sup> *UCDfr*, p. 177-178 : « Un problème qui me tourmentait fort était qu’en attaquant Brancatti, j’entrais dans son jeu promotionnel. Finalement, qu’est-ce que Vitório souhaitait prouver en marge, et entre les lignes, du procès ? J’ai posé la question et j’y ai répondu moi-même. Bien plus que de me voir condamné pour un prétendu crime sexuel, il s’appliquait à ce que les gens soient convaincus de la haute valeur artistique de son œuvre – de la propagande, en somme – et du fait qu’un critique rigoureux tel que moi avait pu être séduit par elle [...]. »

« Em meu *métier* aprende-se logo que a vaidade é o motor principal dos que se dedicam à arte, com talento ou não. Os artistas podem utilizar não sei quantos artifícios para seduzir [...]»<sup>121</sup> » (UCD, p. 49)

Le paradoxe est que, l'auteur lui-même se vouant à l'art depuis plus de quarante ans, il participe à sa façon à ce monde de l'art avec lequel il semble néanmoins vouloir prendre du recul. À l'âge de cinquante-six ans – il est né en 1941 –, Sant'Anna compose un récit où le narrateur, critique de théâtre professionnel, se voit aux prises avec l'analyse d'une exposition d'art plastique, et plus spécifiquement avec un tableau « soi-disant » contemporain. En s'appuyant sur cette « excuse » narrative, l'auteur fait montre de son érudition, de sa connaissance de l'histoire des arts, et procède à une critique en règle de la production artistique actuelle. De plus, il assume pour lui-même les postulats des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, notamment ceux de l'art moderne, posture formelle qu'il place en contrepoint à son affirmation de « faire [lui-même] l'art de son temps ».

À l'exemple de l'exercice critique du narrateur, le paradoxe de l'affirmation précédente semble constituer une stratégie narrative au moyen de laquelle peut s'exprimer, d'une manière dialectique, une description subjective des perceptions sur l'art dans la contemporanéité. Sérgio Sant'Anna utilise là le paradoxe comme outil de connaissance. Le philosophe danois Søren Kierkegaard, dans une analyse critique des théories de Kant, pose le paradoxe en tant qu'une des catégories nécessaires dans le processus de compréhension d'un fait demeuré obscur :

« La théorie de Kant du mal radical n'a qu'un défaut, celui de ne pas établir ferme que l'inexplicable est une catégorie, que le paradoxe est une catégorie [...] c'est là une tâche pour la connaissance humaine que de comprendre qu'il y a quelque chose qu'elle ne peut pas comprendre [...] Le paradoxe n'est pas une concession, mais une catégorie, une détermination

---

<sup>121</sup> UCDfr, p. 69 : « Dans mon *métier*, on apprend vite que la vanité est le principal moteur de ceux qui se vouent à l'art, avec ou sans talent. Les artistes peuvent utiliser je ne sais combien d'artifices pour séduire [...] »

ontologique qui exprime le rapport d'un esprit existant  
[...] <sup>122</sup> »

En outre, afin d'articuler ce paradoxe, l'auteur attribue ses propres réflexions à un personnage-narrateur qui, bien que n'étant pas entièrement à sa ressemblance, fonctionne, d'une certaine manière, comme un « autre » qu'on aurait chargé d'agir – ou, plutôt, d'écrire – en son nom. Et que nous dit jusqu'à présent Antônio Martins ? Cette plongée dans le monde de l'art, des arts plastiques en premier lieu puis, également, comme nous le verrons lors de la deuxième partie cette recherche, dans le monde de l'art dramatique, et donc dans le monde littéraire, lui permet de revendiquer sa place dans la production artistique actuelle tout en dévoilant le chemin réflexif – donc référentiel – qu'il traverse pour fonder un art poétique personnel.

Et si l'analyse du tableau *Le Modèle* fonctionne dans le récit comme un ancrage théorique à partir duquel l'auteur peut se dédoubler et s'opposer à la force exercée par la fiction en tant que création pure et étayer ses opinions sur l'art actuel, cette analyse précède d'une certaine manière les théories les plus récentes au sujet de l'art contemporain, celles de Nathalie Heinich notamment. Ainsi Sant'Anna est-il l'un des premiers écrivains brésiliens contemporains, voire l'un de premiers écrivains, à questionner – et cela par la fiction – le monde des arts dans la création artistique contemporaine. Son récit est le fruit d'un sage mélange d'essai critique, de nouvelle et d'énoncé performatif.

Dans un entretien donné le 25 octobre 2003 au critique Sérgio Sá, Sant'Anna assume le fait de créer à partir de cette forme d'expérimentation idéologique :

« Sérgio Sá – Você concorda que o livro (*Um Crime Delicado*) faz uma volta na sua obra ? Você experimenta de novo com certa radicalidade.

*Sérgio Sant'Anna* – « Concorde. Meu trabalho está sempre preocupado com isso. Eu considero bastante a

---

<sup>122</sup> KIERKEGAARD, Søren, *Journal*, trad. Knud Ferlov et Jean-J. Gateau, Paris, Gallimard, 1954, t. II, p. 92-93.

experimentação. *Um Crime Delicado* por exemplo é muito em função daquela instalação, daquela mulher que é manca e que no fundo é a modelo de um pintor de artes plásticas. Quer dizer, experimentação em um determinado sentido. E isso, não é bem isso... Mexe muito com o universo das artes plásticas, da crítica. Então acho que chamar de experimentação pode criar uma expectativa de linguagem. E mais uma experimentação de ideias. *Um Crime Delicado* é isso<sup>123</sup>. »

Mais s'il est juste de dire que la critique s'épanouit à partir de l'usage expérimental que l'auteur fait de l'art et du monde, les critiques formulées dans le récit et, osons le dire, les critiques formulées *du fait de l'existence même de ce récit*, dépassent les limites de l'expérimentation théorique. Le roman émet des critiques sévères – à peine teintées parfois d'une légère bienveillance quant au style – à l'égard d'une certaine production artistique contemporaine.

Le personnage peintre a donc le « mauvais rôle » dans ce roman : sur la toile *Le Modèle*, Inês est dévoilée dans un réalisme brut ; quant à la technique utilisée par le peintre, elle semble être celle que l'on peut apprendre dans de banals cours d'art plastique, car :

« Ficava claro que Vitório assim procedera não por simples incapacidade técnica, uma vez que esses elementos, tomados isoladamente, guardavam as proporções adequadas que se ensinam, por exemplo, num curso de desenho, talvez não muito melhor do que isso<sup>124</sup>. »

---

<sup>123</sup> « Sérgio Sá : « Considérez-vous que ce livre [*Un crime délicat*] fasse le tour de votre œuvre ? La recherche du neuf y est apparemment une préoccupation constante. / Sérgio Sant'Anna : « Tout à fait, l'expérimentation y est un enjeu majeur. J'ai créé *Un crime délicat* autour d'une installation, d'une femme boiteuse qu'un peintre contemporain utilise comme modèle. Seule l'expérimentation pouvait me permettre de toucher à l'univers des arts plastiques, de la critique. Mais l'expérimentation, ici, ne doit pas être comprise comme une expérimentation autour du langage. Dans *Un crime délicat*, il s'agit plutôt d'expérimenter des idées. » (Article de Sérgio Sá, « O autor, a noite, a manhã », *O Correio Braziliense*, 25 octobre 2003, supplément *Pensar*, p. 2)

<sup>124</sup> *UCDfr*, p. 127 ; « Il était clair que Vitório n'avait pas procédé ainsi par simple incapacité technique, à partir du moment où ces éléments, pris isolément, eussent gardé les proportions

De plus, encore selon l'auteur, la toile de Brancatti révèle les déficiences techniques du peintre<sup>125</sup>. Définitivement, Sérgio Sant'Anna n'aime pas l'art de son peintre.

Nonobstant, le peintre Vitório Brancatti n'est qu'un personnage de Sérgio Sant'Anna, personnage qui, par ailleurs, assume dans le roman le rôle d'*alter ego* du narrateur-critique Antônio Martins, comme nous le démontrent certaines répliques de ce dernier :

« Vitório Brancatti trazia também causalmente desgrenhados os cabelos grisalhos. Olhava em nossa direção (há quanto tempo fazia isso?). Cumprimentei-o com um leve aceno de cabeça e ele fez o mesmo, quase imperceptivelmente. Perecíamos personagens de romances antigos, em que cavalheiros – se era bem esse o melhor termo para homens eu e Vitório – se cumprimentando de camarotes diferentes numa noite de ópera... Li um acerto de hostilidade, ou talvez uma superioridade irônica, em seu olhar. Mas essa hostilidade, ou superioridade, não se abrigaria antes em mim do que nele<sup>126</sup>? » (*UCD*, p. 58)

Ou encore :

« Depois de ter percorrido, assim, os caminhos da razão e de exercer as funções de advogado do diabo, ou de Brancatti, talvez lhe emprestando intenções que

---

adéquates que l'on enseigne, par exemple – et peut-être pas mieux que cela ! –, dans un cours de dessin. »

<sup>125</sup> *UCD*, p. 88 : « *E não obstante que Vitório tivesse lá suas limitações técnicas* » - *UCDfr*, p. 128). – « Et bien que Vitório fut limité techniquement [...] »

<sup>126</sup> *UCDfr*, p. 82 : « Vitório Brancatti avait tout aussi naturellement en désordre ses cheveux gris. Il regardait dans notre direction (depuis combien de temps ?). Je l'ai salué d'un léger hochement de tête et il a fait la même chose, presque imperceptiblement. On eût dit les personnages d'un roman ancien où des gentilshommes – si tant est que ce terme convienne à des hommes comme Vitório et moi – se saluent depuis leurs loges lors d'une soirée à l'opéra. [...] J'ai lu dans son regard une certaine hostilité, ou peut-être une supériorité ironique. [...] Mais ce sentiment d'hostilité, ou de supériorité, ne venait-il pas plutôt de moi ? »

pertenceriam antes ao critico que ao pintor<sup>127</sup>[...]»  
(*UCD*, p. 91)

Ainsi, emprisonnant dans une fiction le peintre et son œuvre, l'auteur/narrateur assume les attaques portées au tableau *Le Modèle* et au peintre imaginaire Vitório Brancatti ; et, ce faisant, il met en évidence l'importance de la simulation au cœur même de l'œuvre, analysée et critiquée par le biais de ses personnages, éclairant et édifiant le lecteur sur les productions artistiques actuelles, dont le roman *UCD* ne saurait être exclu.

Par ailleurs, ces critiques de la production artistique contemporaine abondent en descriptions des us et coutumes des producteurs et consommateurs de culture. Lors du vernissage de l'exposition *Os Divergentes*, le critique de théâtre Antônio Martins s'adonne à cœur joie et non sans ironie à l'art de la description :

« [...] pois no que dizia respeito a outros setores da vida, não havia porque duvidar de que lá se encontrassem pessoas bem-sucedidas, como se verificava pelos vestidos e pelas jóias de algumas mulheres, e por jovens de ambos os sexos rigorosamente ajustados a uma moda que procurava conciliar a limpeza com um toque de desleixo ; as etiquetas de prestígio com um suposto anticonformismo, que se manifestava, ainda, em cortes de cabelo cuja a bizarría tão meticulosa só podia ter sido obtida pela mão de profissionais. Cabeleireiros, quero dizer<sup>128</sup>. » (*UCD*, p. 54)

« Ao virar-me, sobressaltado, dei de cara com uma negra muito bonita [...] Lenita se desmanchava em

---

<sup>127</sup> *UCDfr*, p. 131-132 : « Après avoir ainsi parcouru les chemins de la raison et exercé les fonctions d'avocat du diable, ou de Brancatti, lui prêtant des intentions qui appartiennent peut-être davantage au critique qu'au peintre [...] »

<sup>128</sup> *UCDfr*, p. 76-77 : « Car pour ce qui était d'autres domaines de la vie, on ne pouvait nier que se trouvaient là des parvenus, comme en témoignaient les robes et les bijoux portés par certaines femmes et les costumes des jeunes gens des deux sexes rigoureusement ajustés à une mode cherchant à concilier la netteté avec quelques traces de laisser-aller, les griffes prestigieuses accompagnées de petites touches d'un prétendu anticonformisme également manifesté par des coiffures dont la méticuleuse bizarrerie ne pouvait qu'être l'œuvre de professionnels compétents : les coiffeurs, en somme. »



desculpas, esfregando a mão em meu peito, como se isso pudesse fazer desaparecer, em vez de espalhar, aquele borrão encarnado em minha camisa branca. ». [...] Disse ela rindo, com dentes muito brancos, com uma falha lateral que não deixava de ser graciosa. Lenita devia ter uns trinta e poucos anos<sup>129</sup>. » (*UCD*, p. 59)

Ou encore :

« Lá estava, sentado solitariamente num banco, fumando, o homem que eu vira no café com Inês. Ao contrário dos outros artistas por ali – inclusive Nilton, que pusera, com certeza, sua melhor roupa, o que não queria dizer grande coisa, pois se tratava de um casaco de couro negro sobre uma camisa de estilo havaiano e uma calça também negra, com chapinhas metálicas laterais (eu agora via o seu corpo inteiro, do tipo atlético) – o desleixo de Vitório era absolutamente natural, como um desses homens que pegam ao acaso a primeira camisa que encontram no armário... Vitório trazia também naturalmente desgrenhados os cabelos grisalhos<sup>130</sup>. » (*UCD*, p. 68)

Ces descriptions, ces critiques nées de l'observation, à la fois brèves et denses, du groupe social présent dans la scène décrite sont minutieuses mais catégoriques, car l'auteur tient à dépeindre le cadre dans lequel se situe l'action, en s'appuyant sur certains détails pertinents pour la « catégorisation » des personnages, comme par exemple certaines de leurs idiosyncrasies physiques ou vestimentaires. Toutefois le narrateur se détache du groupe social qu'il critique en marquant sa différence ; ainsi :

---

<sup>129</sup> *UCD*fr, p. 80 : « Me retournant, je me suis trouvé, stupéfait, face à une très belle femme noire. [...] Lénita se confondait en excuses, frottait ma poitrine avec sa main comme si ce geste, au lieu de l'étaler, pouvait faire disparaître la tache écarlate sur ma chemise claire. »

<sup>130</sup> *UCD*fr, p. 81-82 : « Là était assis en solitaire sur un banc, fumant, l'homme que j'avais vu au Café avec Inês. Contrairement aux autres artistes – y compris Nilton, qui portait sûrement ses plus beaux habits, quoique cela ne signifiât pas grand-chose puisqu'il s'agissait d'un blouson en cuir noir sur une chemise de style hawaïen et un pantalon également noir, avec de petites plaques métalliques sur les côtés (je pouvais voir maintenant en entier son corps athlétique) –, le laisser-aller de Vitório était absolument naturel, comme celui d'un de ces hommes qui prennent au hasard la première chemise qu'ils trouvent dans l'armoire. »

« Enquanto descia as escadas, percebi que ainda tinha o cálice na mão. Próximo à saída, havia uma mesa com um livro de presença. Depositei o cálice na mesa cheguei a pegar a caneta esferográfica, amarrada com um barbante ao livro, mas tornei a pousá-la sem assinar meu nome. *Preferia não associá-lo a Os Divergentes*<sup>131</sup>. » (UCD, p. 60 ; c'est nous qui soulignons)

Mais si l'expérimentation des procédés de critique et d'autocritique dans le cadre d'un roman contemporain n'est pas chose rare, la mise en place au sein même de la fiction d'une dialectique où se côtoient critique, autocritique et critique d'art l'est. Selon les catégorisations traditionnelles, la critique d'art relève, en principe, d'un exercice de non-fiction :

« L'opposition traditionnelle entre les catégories de fiction et non-fiction ne semble pas poser de problème lorsque l'on évoque le genre critique d'art. En effet, le terme "fiction" est traditionnellement défini comme le "genre du récit non référentiel", tandis que la non-fiction correspond aux textes référentiels, c'est-à-dire à "ceux qui prétendent retranscrire directement un objet du monde ou une expérience d'un objet du monde". Or, la critique d'art prétend retranscrire à la fois un objet du monde – l'œuvre d'art qu'elle décrit – et une expérience d'un objet du monde – la réaction du critique devant cette œuvre d'art. Le genre critique relève donc a priori de la non-fiction<sup>132</sup>. »

Si la critique d'art a tendance à trouver refuge auprès de principes de vérité et d'objectivité, la fiction, quant à elle, entraîne, *via mimesis*, ses lecteurs dans une zone de « suspension volontaire de l'incrédulité ». Or, dans le roman, un jeu dialectique incite le lecteur à poser la question à laquelle la fiction se refuse : vrai ou faux ?

---

<sup>131</sup>UCDfr, p. 85 : « Alors que je descendais l'escalier, je me suis aperçu que j'avais encore la coupe à la main. Près de la sortie se trouvait une table avec un livre d'or. J'ai posé la coupe sur la table et je suis allé jusqu'à saisir le stylo à bille attaché au livre par un cordon, mais je l'ai replacé sans écrire mon nom. Je préférerais ne pas l'associer aux Divergents. »

<sup>132</sup> JEANNEROD, Aude, « Le genre de la critique d'art chez J.-K. Huysmans : fiction ou non-fiction ? », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 111, 2011-2012, p. 341.

Ainsi, octroyer à la critique d'art une place dans un cadre fictif revient à refuser les critères de vérité et d'objectivité en vigueur, autrement dit l'idéologie en cours dans le groupe social observé.

C'est, dans le récit, le narrateur lui-même qui questionnera ces critères de vérité et d'objectivité lors de l'analyse d'une œuvre de création :

« – Sabe Maria Luisa, há momentos em que um crítico flutua indeciso entre um juízo e outro, às vezes até opostos, sobre um espetáculo<sup>133</sup>. » (*UCD*, p. 132)

Et aussi :

« [...] a obra de Brancatti continua a desafiar-me, ocupando um território para além ou aquém das artes plásticas ou do teatro, impedindo-me de avaliá-la com objetividade e imparcialidade. E apesar de um tanto cético quanto ao seu real valor, [...] já concedo a Brancatti, como me concedeu o ilustre magistrado, os benefícios e os maléficos da dúvida<sup>134</sup>. » (*UCD*, p. 132)

Bien entendu, si les œuvres critiquées par Antônio Martins sont des œuvres fictives, inventées par l'auteur lui-même, les pièces de théâtre citées sont des adaptations d'œuvres créées par des auteurs bien réels. Néanmoins, le questionnement sur la validé du jugement critique de bon nombre d'acteurs influant esthétiquement, directement et de manière privilégiée sur la société actuelle prend toute sa place lorsque le narrateur insiste à faire de la critique un outil pour comprendre et expliquer le monde – dans tous les sens du mot – dans lequel il vit. Sant'Anna ne procède pas, par exemple, à l'exercice de l'*ecfrasis*, du moins jusqu'à

---

<sup>133</sup> *UCDfr*, p. 120 : « – Tu sais, Maria Luisa, il y a des moments où un critique flotte, indécis, entre deux jugements, parfois contradictoires, au sujet d'un spectacle. »

<sup>134</sup> *UCDfr*, p. 193 : « [...] l'œuvre de Brancatti continue à me défier, occupant un territoire au-delà ou en deçà des arts plastiques ou du théâtre, empêchant, car m'y trouvant enfermé avec Inès, toute évaluation objective et impartiale. [...] Et, bien que quelque peu sceptique quant à sa valeur réelle [...] je dois accorder à Brancatti, comme me les a accordés l'illustre magistrat, les bénéfiques et les maléfices du doute. »

présent : les œuvres picturales « aspirées » dans le roman ne sont guère décrites, mais plutôt transgressées et, par conséquent, critiquées, et permettent à l'auteur d'affirmer sur le plan littéraire son point d'ancrage dans l'histoire des arts. L'exercice lui permet de s'attaquer, toujours sur le plan littéraire, à la production artistique actuelle.

Cet exercice critique au sein d'une fable romanesque implique l'examen des critères d'acceptation ou de refus utilisés par l'auteur pour la validation ou la totale démythification d'un mouvement artistique en tant que tel.

Revenons à ces critères : les œuvres picturales dites « classiques » méritent une place de choix dans le roman, puisque, on l'a vu, elles ouvrent la représentation. Une fois transgressées, dans des images où se mêlent époques et mouvements artistiques, elles deviennent une voix à part entière du discours énoncé dans le roman ; amplifiant la charge sémantique de l'œuvre, elles fonctionnent donc pour l'auteur comme un « terreau » formel. Quant à la production contemporaine, l'auteur la place dans sa ligne de mire en s'en donnant à cœur joie, dénonçant, nous l'avons vu, son manque d'originalité formelle et son allégeance à un discours préconçu, aux teintes sensationnalistes.

Or, entre le classique et le contemporain, l'académisme et le postmodernisme se dessine un courant auquel l'auteur semble à la fois adhérer et se soustraire : le modernisme. Le roman donne à contempler, à la façon des modernes<sup>135</sup>, l'art qui le précède, et l'auteur y inclut le modernisme brésilien, dont la Semaine d'art moderne de 1922, à São Paulo, fut la pierre de touche.

Nous examinerons dans le prochain chapitre de cette étude le lien critique que Sérgio Sant'Anna établit avec le modernisme brésilien, tel qu'il l'évoque dans son roman, à savoir un socle à partir duquel il entend fonder ce qu'il nomme « *l'art de son temps* ».

---

<sup>135</sup> AUDI, Paul, *op. cit.*, NBP 68 : « L'œuvre d'art moderne est de nature contemplative, au sens où elle se voue à la *contemplation de ce dont elle procède*, à savoir l'art lui-même, et elle renvoie ainsi, que ce soit par sa forme ou par son contenu, à sa propre origine, c'est-à-dire à ce "par quoi" ou à ce "par où" il y a telle ou telle forme d'art. »

### **Chapitre 3. Au centre de la périphérie**

Dans le chapitre qui précède, et qui relate l'exposition *Os Divergentes*, Sant'Anna nous fait part de sa difficulté à détecter dans l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle (le roman paraît en 1997) des tendances ou des valeurs claires, d'ailleurs inexistantes au début de ce même siècle. Mais que sont-elles, ces tendances, dont l'auteur affirme maîtriser la conceptualisation ? Nous l'avons vu précédemment : Sant'Anna étaye son roman en évoquant « ses » classiques de l'histoire de l'art ; preuve en est le terme « roman » inscrit sur la couverture, et constituant quasiment un sous-titre. Ces emprunts, une fois transgressés, augmentent la charge sémantique du roman ; ils font partie du projet formel de l'auteur, et édifient sa *praxis* poétique. Puis, revenant aux *Divergents*, il remarque que certaines œuvres comportent des éléments issus du surréalisme ou du cubisme, de l'expressionnisme aussi, encore qu'elles subissent un décalage les retardant, comme l'écrit l'auteur, d'un siècle (*UCD*, p. 53). Cette critique lapidaire a la valeur d'une affirmation : au regard des mouvements d'avant-garde européens, l'auteur distingue aisément ce qui ressortit à une *facture* originale de ce qui n'est qu'une banale citation.

Lors du chapitre dédié à la critique d'une adaptation théâtrale librement inspirée de *À la recherche du temps perdu*, mise en scène par la célèbre – et fictive – Beatriz Sampaio, Sant'Anna écrit :

« Diante do caráter emblemático dessa última data [1922] – marco do provinciano modernismo brasileiro, coincidindo com a morte de Proust –

mesmo o leitor que não assistiu a peça, poderá concluir que o espetáculo teve um *grand finale* modernista, ou quem sabe post-modernista, pouco importa, mas sem dúvida carnavalesco, como sói acontecer neste país, assistindo-se ao desfile de um bloco só composto de mulheres e travestis<sup>136</sup>. » (UCD, p. 82)

Nous observons que dans cette réplique Sant'Anna met en avant un critère pour la compréhension de son œuvre propre, proposant par ce moyen, et selon ses critères, une définition en vérité éclairante pour la compréhension du mouvement moderniste brésilien, qu'il qualifie de « *provincial* ».

Nul n'ignore l'importance et l'ampleur culturelles, dans l'histoire des arts, et a fortiori dans l'histoire des arts brésiliens, de l'effervescente Semaine d'art moderne de 1922 à São Paulo. Au-delà d'un mouvement littéraire – ou plus spécifiquement artistique – fondé notamment au cœur des événements de la Semaine d'art moderne de 1922, le mouvement moderniste brésilien traduit, selon Antonio Candido : « *um amplo e complexo movimento de mudanças culturais na sociedade brasileira*<sup>137</sup> ».

Né à São Paulo, épicerie financière et culturelle du Brésil au début du XX<sup>e</sup> siècle, le mouvement moderniste brésilien est considéré par une partie de la critique brésilienne comme une véritable « révolution esthétique<sup>138</sup> ». Toutefois Sant'Anna tient dans son roman cette « révolution esthétique » pour « provinciale ».

Or ce qui est provincial – donc périphérique –, tant en littérature qu'en art d'une manière plus générale, indique ce qui se place dans la marge d'un centre d'où provient l'essentiel de la création littéraire ou artistique du moment. « Périphérique »

---

<sup>136</sup> UCDfr, p. 117 : « Devant le caractère emblématique de cette dernière date – la fondation du provincial modernisme brésilien, coïncidant avec la mort de Proust –, même le lecteur qui n'a pas assisté à la pièce pourra se rendre compte que le spectacle se conclut en apothéose » moderniste ou, qui sait ? postmoderniste, peu importe, mais assurément carnavalesque, comme c'est la coutume dans ce pays lorsque l'on assiste au défilé d'une parade uniquement composée de femmes et de travestis. »

<sup>137</sup> CANDIDO, Antonio, « Literatura e Cultura de 1900 a 1945 », *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*, T. A. Queiroz, 8<sup>e</sup> éd., 2000 [1<sup>re</sup> éd. 1965].

<sup>138</sup> ÁVILA, Afonso, *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*, São Paulo, Summus Editorial, 1978, p. 54.

est ce qui se définit par rapport à un éloignement du centre. Et, pour Sant'Anna, le modernisme brésilien est non seulement distant spatialement des mouvements d'avant-garde européens, mais il l'est aussi temporellement, puisque en retard de trois quarts de siècle (*UCD*, p. 53 ; *UCDfr*, p. 74).

Dans son article « Cinco livros do Modernismo brasileiro », l'écrivain, critique et traducteur José Paulo Paes<sup>139</sup>, au sujet des œuvres fondatrices du mouvement moderniste brésilien, n'utilise pas le terme « provinciales », mais c'est tout comme, puisqu'il les considère comme étant « tardives » ou encore « épigonales » :

« Na perspectiva de uma história da invenção de formas literárias, as chamadas grandes obras do Modernismo brasileiro, por meritórias que possam ser, necessariamente aparecem como algo tardias e/ou epigonais em relação às do epicentro francês, aquele “umbigo do mundo”, a que se referia Paulo Prado no prefácio de *Pau-Brasil*. Os treze anos que separam a realização da semana de Arte Moderna de 1922 do lançamento do manifesto futurista de 1909<sup>140</sup>, ponto de partida da longa série das proclamações vanguardistas das três primeiras décadas do século, mostram não ter sido tão instantâneo quanto pretendia Antônio de Alcântara Machado<sup>141</sup> a repercussão, no Brasil, do movimento “revolucionário europeu”<sup>142</sup>. »

---

<sup>139</sup> PAES, José Paulo, « Cinco livros do Modernismo brasileiro », *Estudos Avançados*, vol. 2, n. 3, 1988, p. 88-106.

<sup>140</sup> Marcel Duchamp provoqua un véritable esclandre, en 1911, à l'Armory Show de New York, avec son *Nu descendant un escalier*.

<sup>141</sup> MACHADO, Antônio de Alcântara (São Paulo, 1901-Rio de Janeiro, 1935), journaliste, critique littéraire, homme politique et écrivain moderniste.

<sup>142</sup> PAES, José Paulo, *op. cit.*, p. 88 : « Dans une perspective historique touchant à l'invention des formes littéraires, les prétendues œuvres majeures du modernisme brésilien, aussi méritoires soient-elles, ont nécessairement semblé tardives et/ou épigonales par rapport à l'épicentre français, ce “nombri” du monde auquel se réfère Paulo Prado dans la préface de *Pau Brasil*. Les treize années qui séparent la Semaine d'art moderne et le lancement du manifeste futuriste de 1909, point de départ d'une série de manifestations d'avant-garde au cours des trois premières décennies du siècle, montrent que l'impact au Brésil du mouvement « révolutionnaire européen » ne fut pas aussi immédiat que le prétend Antonio de Alcântara Machado. »

Mais attardons-nous un instant sur le mouvement moderniste brésilien : initialement inspiré des avant-gardes européennes, puis à tendance foncièrement nationaliste à partir de sa deuxième phase (vers 1945), par les uns considéré comme une « révolution esthétique », par les autres comme une manifestation périphérique, le mouvement moderniste brésilien est également à l'origine de l'édification, puis de la diffusion, d'un discours finement conçu par ses fondateurs à dessein de répandre l'aura de son aspect novateur. Les multiples manifestes – *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) ; *Manifesto do Verde e Amarelo* (1926) ; *Manifesto Antropofágico* (1928)<sup>143</sup> – et les innombrables publications dans la toile médiatique de l'époque, c'est-à-dire dans les principaux journaux et revues, comme les célèbres *Klaxon*, *Mensário de Arte Moderna* (1922-1923)<sup>144</sup> ou la *Revista de Antropofagia* (1928-1929)<sup>145</sup>, publications par ailleurs avidement consommées par l'élite paulistaine, attestent de la volonté des participants du mouvement d'être confortés par un discours légitimateur. En témoigne un article paru le 29 janvier 1922 dans le *Correio Paulistano*, qui annonce l'avènement de la Semaine d'art moderne, prévue au Teatro Municipal de São Paulo du 11 au 18 février de cette même année :

« Diversos intelectuaes de S. Paulo e do Rio, devido à iniciativa do escriptor Graça Aranha, resolveram organizar uma semana de arte de moderna, dando ao nosso publico a perfeita demonstração do que ha em nosso meio em esculptura, pintura, achitectura,

---

<sup>143</sup> TELES, Gilberto Mendonça, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972*, Petropolis, Vozes, 1992 (1<sup>ère</sup> éd. : 1972).

<sup>144</sup> *Klaxon, Mensário de Arte Moderna*, São Paulo, 1922-1923, disponible sur <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005510#page/1/mode/1up> (dernière consultation le 15 juin 2015).

<sup>145</sup> *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1928-1929, disponible sur <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-01#page/1/mode/1up> (dernière consultation le 15 juin 2015).



musica e literatura sob o ponto de vista rigorosamente actual<sup>146</sup>. »

Ce journal, très lu à l'époque, amène ses lecteurs à considérer positivement l'aspect novateur des œuvres concernées, et cela avant même l'ouverture des portes de la manifestation. Largement diffusé autour du mouvement moderniste brésilien, ce discours ne semble pas avoir été le seul appui sur lequel les modernistes ont pu fonder leur légitimité. Le marché de l'art brésilien – dont les institutions sont parties prenantes – leur fut également acquis.

Ana Paula Cavalcanti Simioni, dans son étude consacrée au modernisme brésilien « Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation », y distingue trois voies empruntées par ses acteurs :

« La première, qui s'étend de 1917 aux années 1940, est marquée par la construction d'une histoire de l'art moderne au Brésil qui donne la parole aux participants mêmes du mouvement. Une deuxième période, des années 1940 à la fin des années 1970, est celle de la consécration institutionnelle du modernisme en tant que valeur de l'art moderne au Brésil, un développement favorisé par la publication de travaux universitaires et par l'acquisition officielle de fonds reconnus ayant appartenu à des modernistes. À la fin des années 1970, enfin, s'ouvre une phase de révision critique marquée par l'émergence de contestations portant sur le caractère moderne du modernisme brésilien, mettant en évidence les limites formelles de ce mouvement ainsi que la place centrale occupée par certains groupes et certaines régions du pays dans cette construction discursive et canonique, tandis que des tentatives furent engagées pour repenser, de façon plus nuancée, la portée et la spécificité de ces productions au Brésil<sup>147</sup>. »

---

<sup>146</sup> « Semana de Arte », *Correio Paulistano*, 29 janvier 1922, p. 5, disponible sur <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/> (dernière consultation le 15 juin 2015).

<sup>147</sup> SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, « Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation », trad. Carlos Spilak, *Perspective*, n° 2, 2013, disponible sur <http://perspective.revues.org/3893> (dernière consultation le 6 juin 2015).

L'affirmation ci-dessus fait écho aux critiques lancées par Antônio Martins aux *Divergents* quant à leur caractère institutionnel et viscéralement mondain, tout comme elle fait écho à l'affirmation de Thierry Guinhut au sujet de l'art contemporain : « [...] l'insertion dans un réseau est la condition *sine qua non* de la visibilité de l'artiste [...] la collaboration des critiques, les institutions culturelles, les musées et centres d'art, les foires (comme Art Basel), la "communauté intellectuelle internationale", les commandes[...]»<sup>148</sup>. » À l'instar des images de la couverture du livre, qui s'interpénètrent dans une confusion à la fois spatiale et temporelle, l'écho des critiques lancées par Antônio Martins traverse de la même façon l'espace et le temps, puisqu'il atteint à la fois le Brésil de 1920 et l'Europe contemporaine. Ce rapprochement entre modernisme et postmodernisme est par ailleurs évoqué dans la réplique d'Antônio Martins citée plus haut, réplique brève, certes, mais à la tonalité clairement critique :

« [...] même le lecteur qui n'a pas assisté à la pièce pourra se rendre compte que le spectacle se conclut en apothéose moderniste ou, qui sait ? postmoderniste, peu importe<sup>149</sup>[...] ».

Et ne pourrions-nous pas entendre ici une critique de l'académisme de ces deux mouvements ?

Essayant de confirmer notre intuition, nous nous sommes tournée vers l'auteur : le 28 avril 2015, nous avons envoyé un courriel<sup>150</sup> à Sérgio Sant'Anna, dont le contenu était restreint à une seule question, pour laquelle nous avons obtenu deux réponses. La question était : « Sérgio, vous considérez-vous comme un moderniste ? » La première réponse fut : « [...] *esse negócio de auto definir-se é meio complicado. Mas a crítica, em geral, me considera um pós-moderno. Isso já constou,*

---

<sup>148</sup> *Op. cit.* n. 97, Thierry Guinhut.

<sup>149</sup> *UCDfr, op. cit.*, p. 117 « [...] même le lecteur qui n'a pas assisté à la pièce pourra se rendre compte que le spectacle se conclut en apothéose moderniste ou, qui sait ? postmoderniste. [...] »

<sup>150</sup> Voir « Annexe 1 »

*inclusive, de várias teses [...].* Puis vint une deuxième réponse : « *Eu não saberia definir com exatidão o que é pós-modernismo. Prefiro autor contemporâneo.*<sup>151</sup> » Ni moderne ni postmoderne. Rappelons-nous l'une de premières affirmations de Sant'Anna : « *Quero fazer a arte do meu tempo.* » Mais qu'en est-il de ce « temps » particulier à Sérgio Sant'Anna ?

Dans une critique des *Páginas sem glória* de Sant'Anna, parues en 2012, João Castello, critique brésilien, établit que Sérgio Sant'Anna :

« [...] se caracteriza, desde o começo da sua obra, no fim dos anos 60, pela obstinação de não se repetir. Ele está sempre se inventando, criando uma nova voz. Vendo isso hoje, quando muitos autores vão contra a ideia de autor, de um estilo único, fica mais claro o quanto ele esteve à frente do seu tempo<sup>152</sup>. »

Au-delà de l'art de son temps, Sant'Anna paraît faire un art *en avance* sur son temps : autrement dit, il se situe réellement à l'avant-garde.

De fait, l'idée d'avant-garde est pour lui une préoccupation, voire une quête permanente. Déjà, en janvier 1995, dans un autre entretien accordé à José Castello pour le journal *Estado de São Paulo*, à la question : « *Você é um dos artistas ficcionais brasileiros contemporâneos que faz uma opção definitiva pela vanguarda. Não é isso que pesa?* », l'auteur déclare :

« Minha formação foi de vanguarda. Fiz minha cabeça com a literatura de Affonso Ávila, poeta que é muito ligado ao grupo concretista de São Paulo. Na Belo Horizonte em que me tornei escritor, nós só pensávamos em termos de arte de vanguarda,

---

<sup>151</sup> Voir Annexe 1, suite, SANT'ANNA, Sérgio : « Je n'ai pas d'idée précise de ce qu'est le postmodernisme. Je préfère qu'on me qualifie d'auteur contemporain. »

<sup>152</sup> CASTELLO, José, *Sérgio Sant'Anna : O autor imprevisível*, Época, Rio de Janeiro, 19/10/2012, disponible sur <http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/10/sergio-santanna-o-autor-imprevisivel.html> (dernière consultation 11/01/2016) : « Se caractérise, depuis le début de son œuvre, à la fin des années 1960, par une volonté obstinée d'échapper à la répétition, Il est constamment inventif, créant à chaque fois une voix nouvelle. Chose rare, alors qu'aujourd'hui la plupart des auteurs vont à rebours de cette démarche, preuve est faite qu'il a toujours été en avance sur son temps. »

queríamos a cada livro virar a literatura de cabeça para baixo. Hoje não tenho mais esta ingenuidade. Mas ainda assim, escrever só me interessa se for para enfrentar uma questão estética. Na verdade, me conservo muito fiel à minha origem : espírito de vanguarda, de invenção, de experimentalismo literário. Hoje, é verdade, a trama me interessa um pouco mais que no passado. Mas o que mais me importa continua sendo a experimentação, a “brincadeira” que posso fazer com a narrativa<sup>153</sup>. »

Si l’auteur assume ici sa fidélité à l’avant-gardisme, ce n’est pas celui des modernistes de la Semaine de 1922. Car, au-delà de leur aspect tardif et institutionnel, les avant-gardes brésiliennes, celle des débuts du XX<sup>e</sup> siècle mais aussi celle des tendances novatrices actuelles, ont, selon l’auteur, soif de reconnaissance et de légitimation sociale au détriment d’une quête esthétique véritable. Et, comme ses mots l’indiquent, le questionnement sur la forme est le but premier de Sérgio Sant’Anna : « [...] *escrever só me interessa se for para enfrentar uma questão estética*<sup>154</sup>. »

Plus tard, en juin 1998 – une année après la parution du roman –, dans un article pour la revue *Veredas*, Sant’Anna se désolidarise d’une certaine génération artistique, laquelle, selon lui, manque d’exigences formelles. Voici, à ce sujet, quelques propos, recueillis par Eliezer Moreira :

« Quanto às gerações atuais, é bem visível a falta de compromisso. Seja com vanguarda ou com qualquer

---

<sup>153</sup> CASTELLO, José, « A estação vazia de Sérgio Sant’Anna », *Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 5 janvier 2015, p. 1 : « Vous êtes l’un des artistes de l’avant-garde brésiliens. Êtes-vous d’accord avec cette affirmation ? ». Sant’Anna : « Je suis issu de l’avant-garde. Je me suis construit intellectuellement à la lecture d’Affonso Avila, poète très lié au groupe concrétiste de São Paulo. A Belo Horizonte, où j’ai commencé à écrire, nous ne pensions qu’en terme d’avant-garde, nous voulions mettre la littérature tête en bas. Aujourd’hui, je suis moins naïf. Cependant, écrire ne m’intéresse que dans la mesure où il y a enjeu esthétique. En vérité, je reste fidèle à mes débuts : l’esprit d’avant-garde, d’invention, d’expérimentation littéraire. Aujourd’hui, il est vrai, l’intrigue m’intéresse davantage que par le passé. Mais ce qui m’intéresse le plus, c’est toujours l’expérimentation, le « jeu » du récit. »

<sup>154</sup> SANT’ANNA : « [...] écrire ne m’intéresse que dans la mesure où il y a enjeu esthétique. »

outra bandeira. Creio que isso que chamam de pós-moderno: expressão horrorosa, que designa essa aceitação de tudo<sup>155</sup>. »

L'acceptation de tout et de n'importe quoi, la prépondérance dans le milieu culturel d'une iconoclastie autoproclamée sont un sujet particulièrement obsédant chez l'auteur : nombre d'articles écrits à partir d'entretiens en témoignent. Ce manque de rigueur des acteurs culturels de la contemporanéité est aussi le point d'ancrage du raisonnement critique d'Antônio Martins, le narrateur du roman *UCD*, lorsqu'il évoque *Albertine* :

« Se a liberdade com cânones literários ocidentais, ou o completo desrespeito a eles, tem sido uma das opções recentes – a algumas vezes saudável – de um certo teatro brasileiro que se quer na linha de frente da inovação e da experimentação, nem sempre sua prática consegue contornar uma encruzilhada cujas vias conduzem, uma, ao formalismo e, a outra, a uma tradução bem brasileira : a de uma tendência vocacional para a farsa, a galhofa, que atinge seu ápice na chanchada, não sendo raro que as duas vias se encontrem numa mesma criação, como era o caso de *Albertine*<sup>156</sup>. » (*UCD*, p. 78)

Cette réplique vise le comportement d'un milieu artistique particulier, celui du théâtre, qui se veut à l'avant-garde tout en se tournant systématiquement, sous couvert d'une prétendue esthétique novatrice, vers la farce, la bouffonnerie. Elle nous renseigne pleinement aussi sur les incontournables choix formels entrepris par

---

<sup>155</sup> « Sérgio Sant'Anna », *Veredas*, Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, n° 31, juillet 1998, p. 16-19 : « Quant aux jeunes générations, leur manque d'engagement est évident. Que ce soit avec l'avant-garde ou n'importe quel autre mouvement. Je crois que c'est cela qu'on appelle le postmodernisme : terme affreux, qui désigne l'acceptation de tout. »

<sup>156</sup> *UCD*fr, p. 112 : « Si la liberté prise avec les canons littéraires occidentaux ou leur mépris total est l'une des options récentes – saine, parfois – d'un certain théâtre brésilien qui se veut à l'avant-garde de l'innovation et de l'expérimentation, cette pratique n'arrive pas toujours à éviter un croisement des voies qui mènent l'une au formalisme et l'autre à une tradition bien brésilienne : celle d'une tendance innée pour la farce, la raillerie, qui culmine dans la *chanchada*, et il n'est pas rare que les deux voies soient également empruntées dans une seule et même création ; c'était le cas d'*Albertine*. »

ces acteurs culturels : un attachement à la tradition – si brésilienne – du carnaval, accompagné d'un total mépris du contexte historique de l'œuvre adaptée. Plus loin, dans le roman, l'auteur revient sur le caractère « informel » et « détaché » de ce spectacle, allégorie critique de tout un groupe social. Dans l'extrait suivant, Sant'Anna insiste sur la participation « complice » du public :

« Mas se os procedimentos cénicos até aqui descritos, com suas necessárias transposições dos códigos literários para os da teatralidade, alcançavam, muitas vezes, um resultado poético, ou de humor mais fino, que poderiam conceder, quando menos, os encômios de “inteligente”, “engraçada”, “sensível” ou “instigante” – como gostam alguns – à encenação de Beatriz Sampaio, neutralizando o narcisismo formal que dela escapava : a diretora, ao fazer o jovem Marcel, sentado na cama, utilizar *realmente* no palco o tal prosaico utensilio, um urinol, segura pela criada Françoise, o efeito que daí resultava sobre o espetáculo e o próprio Proust era de devastação, com a cumplicidade de boa parte da platéia, diga-se de passagem<sup>157</sup>. » (UCD, p. 80)

Souignons également, dans le passage cité, un élément qui nous paraît essentiel : les choix esthétiques de la metteur en scène la poussent à l'utilisation sur scène de l'ustensile prosaïque, somme toute assez grotesque en lui-même, que l'on nomme « pot de chambre » ; l'effet produit est dévastateur. Dès lors, la prise de position de Sant'Anna quant à l'enjeu des avant-gardes brésiliennes se précise : la réalité, le réel vu par ces dernières se trouveront encombrés par la quête du grotesque –, ce qui nous renvoie aux termes mêmes utilisés auparavant par l'auteur : « *farsa* », *galhofa* », ou encore « *carnavalesco* ».

---

<sup>157</sup> UCDfr, p. 115 : « Mais si les procédés scéniques décrits jusqu'ici, avec leurs nécessaires transpositions des codes littéraires aux codes théâtraux, atteignaient maintes fois un résultat poétique ou un humour plus fin, qui pouvaient autoriser des compliments comme “intelligente”, “drôle”, “sensible” ou “intrigante” – comme certains les aiment – à la mise en scène de Beatriz Sampaio, neutralisant ainsi son narcissisme formaliste ; mais lorsque la metteur en scène oblige le jeune Marcel, assis sur son lit, à utiliser concrètement et sans façons sur scène l'ustensile prosaïque déjà mentionné, un pot de chambre présenté par Françoise, la bonne, l'effet produit sur le spectacle et sur Proust lui-même était, avec la grande complicité d'une bonne partie des spectateurs soit dit en passant, dévastateur. »

L'absence de recherche formelle novatrice, l'aspect sociétal, ritualiste, des manifestations artistiques sont autant de cibles privilégiées pour les critiques adressées par l'auteur dans son roman. Sant'Anna s'inscrit ainsi en faux contre les mouvements d'avant-garde brésilien, non seulement celui du début du siècle, mais aussi celui de ses contemporains.

Il est toutefois permis de conjecturer que l'argumentaire d'Antônio Martins appartient à la fiction de Sant'Anna, et qu'il n'est pas que prétexte à la construction du récit. Cependant, dans sa « fortune critique », l'auteur lui-même tient des propos qui corroborent ceux de son personnage.

Lors de l'entretien accordé à José Castello, du journal *Estado de São Paulo*, le 5 janvier 1995, Sérgio Sant'Anna affirme :

« A literatura brasileira atual é antivanguarda por excelência. Hoje as cartas são dadas pelo mercado e pela mídia. Isso leva a um nivelamento e a uma mediocrização terríveis. Voltam a vigorar os gêneros clássicos: os romances históricos, as biografias. Quando me tornei escritor nós queríamos escrever para transgredir, para afrontar<sup>158</sup>[...] »

Puis, toujours au sujet de la littérature contemporaine brésilienne, lors d'un entretien donné en 2007 à Silvina Frieria, du journal argentin *Página 12*, l'auteur déclare :

« Hay una tendencia más reaccionaria y retrograda en la literatura brasileña, apoyada por críticos y escritores, que plantea que la literatura está volviendo a contar historias porque se acabaron las vanguardias y las experimentaciones. No me opongo a que se cuenten historias, pero a mi como escritor y como lector me parece mucho más interesante como contar

---

<sup>158</sup>SANT'ANNA, entretien accordé à José Castello, Estado de São Paulo, 05/01/1995 : « La littérature brésilienne actuelle est essentiellement anti-avant-gardiste. Aujourd'hui, ce sont les marchés et les médias qui ont les cartes en main. Cela mène à un nivellement et à une médiocrité terribles. Les genres classiques sont de nouveau en vigueur : les romans historiques, les biographies. Lorsque j'ai commencé à écrire, nous voulions transgresser, faire front contre cela. »

esas historias, el proceso, que simplemente la historia en si mismo. As veces no me recuerdo ben lo que escribo, uno se olvida, pero siento que escribir es mucho mejor que vivir<sup>159</sup>. »

Les déclarations de Sant'Anna à la presse argentine redoublent l'intensité critique des passages cités. Elles confirment son positionnement par rapport au mouvement moderniste brésilien et, par conséquent, par rapport à l'avant-garde brésilienne : il ne se reconnaît pas dans ce qui, pour lui, n'a d'avant-garde que la prétention.

En cela, le roman *UCD* fait écho à l'argumentaire de Clarice Lispector lors du colloque d'Austin de 1963<sup>160</sup>, qui avait pour thème « *Literatura e Vanguarda Brasileira* ». Les propos de l'auteure ont été consignés par l'écrivain Affonso Ávila. Les voici :

« Coubera a romancista de a *Maçã no escuro*, no programa estabelecido, dissertar sobre a *Literatura de vanguarda no Brasil*. Assim, fugindo embora a orientação do encontro na faculdade católica de Belo Horizonte, que era o debate de problemas ligados à sua experiência pessoal de escritora, formulamos a Clarice Lispector algumas questões não só concernentes à sua presença no congresso do Texas, como também ao seu ponto de vista no que tange aos movimentos de vanguarda. Sendo a sua obra considerada pela critica como das mais representativas entres nós das tendências vanguardistas na ficção, era natural a expectativa de obter sua opinião em assunto centrado em nossa área de interesse a que, dada a sua atualidade, vinha

---

<sup>159</sup> « Escribir es mucho mejor que vivir », *Pagina 12*, 30 avril 2007, disponible sur <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-6202-2007-04-30.html> (dernière consultation le 4 juillet 2015) : « Il y a une tendance plutôt réactionnaire et rétrograde dans la littérature brésilienne, légitimée par les critiques et les écrivains. Elle suggère que la littérature s'est tournée vers le simplement narratif parce que les expériences avant-gardistes sont épuisées. Je ne suis pas contre le fait que l'on raconte des histoires. Parfois, je ne me rappelle plus de ce que j'ai écrit ; on oublie, mais je sens qu'écrire est bien plus plaisant que vivre. »

<sup>160</sup> « *Literatura de Vanguarda Brasileira* », XI Congresso de Literatura Ibero-Americana, Université du Texas, du 29 au 31 août 1963.



provocando controvérsias. Falando com honesta franqueza, a escritora confessou que encontrara dificuldade para elaborar a sua comunicação feita em Austin. [...] Sua resposta prosseguiu no mesmo tom de lucidez e sinceridade, passando ela a esclarecer-nos quanto à sua própria ideia do que deva constituir a *vanguarda* em literatura. Inicialmente, disse da impossibilidade de situar a sua ficção como exemplo da obra *vanguardista* dentro de uma perspectiva brasileira, pois lhe parecia necessário, antes de qualquer classificação, que se definisse, em conceito criticamente preciso, aquilo em que consistia para o escritor nacional uma atitude de *vanguarda*. E continuou com bastante clareza seu raciocínio: o conceito de vanguarda literária no Brasil não pode ser o mesmo vigente na Europa ou nos Estados Unidos, onde *vanguarda* é expressão linearmente vinculada a uma noção de forma. Ao contrário, em país de estrutura subdesenvolvida como o nosso, qualquer projeto de *vanguarda*, isto é, de ir à frente, deve antes partir de uma tomada de consciência diante do contexto social, nossa realidade frontal e prevalente<sup>161</sup>. »

---

<sup>161</sup> ÁVILA, Affonso, *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*, São Paulo, Summus editorial, 1978, p. 93 : « Il revint à la romancière de *Maçã no escuro* de parler de la littérature d'avant-garde au Brésil. Nous écartant de l'orientation donnée lors de la rencontre à l'université catholique de Belo Horizonte, débat autour des problématiques liées à son expérience personnelle d'écrivain, nous avons demandé à Clarice Lispector de nous donner son opinion – outre sur le sujet qui était la raison de sa présence au congrès du Texas – sur les mouvements d'avant-garde. Puisque son œuvre est considérée par la critique comme l'une des plus représentatives, parmi nous, des tendances avant-gardistes dans la fiction, il était naturel que nous souhaitions connaître son point de vue sur un sujet situé au cœur de nos centres d'intérêts et, étant donné l'époque, fortement controversé. Avec son habituel franc parler, l'écrivaine avoua ses difficultés à élaborer sa communication pour Austin [...] Sur le même ton sincère et lucide, elle nous apporta son point de vue sur l'avant-garde en littérature. Au départ, elle parla de l'impossibilité de considérer sa propre fiction comme un exemple d'avant-garde dans une perspective brésilienne, puisqu'il lui paraissait nécessaire, avant toute classification, définir, dans une conceptualisation critique précise, ce qu'être d'avant-garde représentait pour un écrivain aujourd'hui. Puis, tout aussi clairement, elle poursuivi son raisonnement : le concept d'avant-garde au Brésil ne peut être comparable à celui en vigueur en Europe ou aux États-Unis, où l'avant-garde est une notion étroitement lié à la forme. Au contraire, dans un pays comme le nôtre, à infrastructure sous-développée, tout projet d'avant-garde, c'est-à-dire, optant pour un renouveau, doit d'abord passer par une prise de conscience du contexte social, de notre réalité frontale et débordante. »

Les propos de Lispector rendent encore plus frappants les arguments de Sant'Anna : pour Lispector comme pour Sant'Anna, nous l'avons vu, l'« avant-garde brésilienne », dont les modernistes seraient les prédécesseurs, n'a d'avant-garde que le nom, car elle n'a cure de se pencher sur des problématiques formelles. Pour Lispector, dans son intervention, la société brésilienne de 1963 est une société sous-développée, jugement qui fait écho au *provincialisme* dénoncé par Sant'Anna dans sa fiction.

La verve caustique du narrateur dénoncera ce provincialisme et, de même, il usera d'humour et d'ironie pour discréditer ses adversaires, ceux-là mêmes qui pullulent autour du monde de l'« art » ; car, en une réplique acerbe où la société brésilienne est carrément taxée d'inculture, le critique va plus loin dans l'art de la critique :

« Suponhamos, para argumentar, que, apesar disso, estaria até ai tudo muito bom, tudo muito bem, como um saudável disparo de rebelião contra a arrogância da alta cultura francesa, tão reverenciada pela incultura brasileira, não pretendesse essa última, pela mão e palavra da Senhorita Sampaio, falar também de forma autoral<sup>162</sup>[...] » (*UCD*, p. 81)

Cet exemple illustre l'affirmation – soutenue par Sant'Anna – selon laquelle certains artistes actuels nieraient, en l'occultant, la source thématique ou formelle – le socle, l'inspiration, la racine – de l'œuvre produite. Dans un roman où toutes les sources utilisées sont explicitées au sein de la fiction elle-même, où chaque *praxis* poétique – quelle soit littéraire ou iconographique – est accréditée, l'effacement de l'auteur adapté, opéré par le personnage-metteur en scène Beatriz Sampaio – allégorie de certains producteurs culturels et artistiques –, relève pour Sant'Anna d'une forme pure et simple d'inculture.

---

<sup>162</sup> *UCDfr*, p. 116 : « En admettant, pour alimenter le débat, que malgré cela tout allait pour le mieux, comme une saine explosion de rébellion contre l'arrogance de la haute culture française, tellement révérée par l'inculture brésilienne, si cette dernière ne prétendait pas, par la main et les mots de Mlle Beatriz Sampaio, parler aussi avec autorité [...] »

Par ailleurs, cette réplique nous permettra d'arriver à la conclusion suivante : Sant'Anna dénonce l'effacement par l'artiste – en l'occurrence Senhorita Sampaio, personnage metteur en scène – de l'autorité de Marcel Proust. Cette affirmation rejoint la critique déjà énoncée par l'auteur d'une tendance dominante au formalisme sévissant dans la communauté artistique brésilienne. Cette adaptation particulière ferait de Proust un Proust coupé de son contexte historique, « bien brésilien » et, par conséquent, quelque peu fidèle à l'esprit nationaliste qui anime le modernisme brésilien en sa deuxième phase, et qui donc se place dans la continuité d'une vaine tentative d'iconoclastie avant-gardiste. L'argumentation de Sant'Anna se clarifie au fur et à mesure du texte : bien qu'en affirmant faire un art d'avant-garde – *l'art de son temps* –, il réfute toute filiation au modernisme brésilien, et cela dans la continuité même de son écriture, depuis déjà plus de cinquante ans. Ainsi Sant'Anna dénonce-t-il la prétendue avant-garde brésilienne – artistes provinciaux, incultes, dépassés de trois quarts de siècle, irrespectueux –, les institutions qui la commanditent et la soutiennent et le public qui la consacre ; et lorsque dans son récit il met en avant l'autorité de Proust, c'est pour mieux s'en revendiquer, car, comme nous le verrons, Proust est, dans *UCD*, à la fois prétexte narratif et source d'inspiration.

Dans le premier chapitre de la deuxième partie de cette étude nous analyserons la présence, voire l'influence, de l'œuvre de Marcel Proust dans le roman *UCD*. Bien entendu, il va de soi que cette présence, cette influence sont largement assumées par l'auteur en même temps que porteuses de traces spécifiques que nous tenterons de décrypter. En effet, au-delà du seul prétexte à remettre en question la société des arts et du spectacle, au-delà même d'un désir de citation romanesque, la présence de Marcel Proust, et plus particulièrement le passage concernant la *Recherche et À l'ombre des jeunes filles en fleurs* constitue ici plus qu'un effet de style, notamment à l'endroit où le narrateur se livre à une relecture théâtrale postmoderne de l'écrivain français. Elle est un aveu, une confession, une quasi-profession de foi incitant Sant'Anna à se projeter lui-même dans l'œuvre du Père, afin de se transformer, par la création transgressive, en l'un de ses pairs.



## **II. Lecture critique et généalogie**



## Chapitre 1. Proust, un miroir pour la modernité

« Il ne s'agit plus de dire : créer c'est se ressouvenir – mais se ressouvenir c'est créer, c'est aller jusqu'à ce point où la chaîne associative se rompt, saute hors l'individu constitué, se trouve transférée à la naissance d'un monde individuel. »  
Gilles Deleuze<sup>163</sup>

Les premières traductions en portugais de *À la recherche du temps perdu* furent réalisées, au Brésil, dans les années 1930<sup>164</sup>. L'œuvre proustienne a dès lors joui d'une certaine notoriété auprès du milieu intellectuel et culturel dans les grands centres brésiliens. Dans les années 1990, la *Recherche* fut plus amplement diffusée, notamment grâce à la parution de traductions nouvelles<sup>165</sup> et à la publication de nombreuses critiques de l'œuvre proustienne, laquelle participa, à sa manière et pour diverses raisons, à la formation intellectuelle et culturelle au Brésil au XX<sup>e</sup> siècle.

Dans sa thèse *Combray sous les tropiques : diffusions, réceptions, appropriations et traductions de l'œuvre de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)*, Étienne Sauthier décrit le cheminement de l'œuvre proustienne au sein de la

---

<sup>163</sup> DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », 2011, p. 134.

<sup>164</sup> *Em busca do tempo perdido*, trad. Mario Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Lucia Miguel Pereira, Manuel Bandeira, Lourdes Souza Alencar, Porto Alegre, Livraria O Globo, 1948-1957.

<sup>165</sup> PROUST, Marcel, *Em busca do tempo perdido*, trad. Fernando Py, Rio de Janeiro, Ediouro, 1992.

communauté intellectuelle et culturelle brésilienne et évoque la notoriété que l'auteur de la *Recherche* a acquise auprès des lecteurs de cette époque. Nous en donnons ici un extrait :

« Si, à mesure que Proust devient une référence puis un classique dans le pays, en langue française puis en langue portugaise, il acquiert une réception plus universelle et plus proche du texte, en parallèle de celle-ci, tout au long de la période, des lectures régionales de l'auteur en résonance avec les problématiques culturelles et intellectuelles de chaque espace d'expérience, se maintiennent, et bien souvent, ces lectures diffèrent, lorsqu'elles ne s'opposent pas. L'observation des seuls espaces de Rio de Janeiro, São Paulo et le *Nordeste* permet de s'en convaincre<sup>166</sup>. »

Aussi, comme l'affirme Étienne Sauthier, l'œuvre de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*, initialement diffusée dans l'original français, puis en portugais, a rapidement acquis, au fil des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, une notoriété à la fois universelle et locale, en tout les cas, bien brésilienne, puisque souvent en résonance avec les problématiques culturelles rencontrées par l'élite intellectuelle dans les différentes régions du Brésil, chacune dotée de ses propres idiosyncrasies. Étienne Sauthier poursuit son raisonnement :

« Ainsi à Rio de Janeiro, dans les années 1920, une réception emphatique accueille et critique l'œuvre plus au moins au même rythme que la critique française en rend compte. La capitale brésilienne se pose ainsi en espace culturel alternatif à part entière, refusant, de cette manière, un certain complexe de la périphérie par rapport aux centres culturels européens. Dans les années 1940 et 1950, au moment de la redécouverte de l'œuvre proustienne, le monde intellectuel et culturel carioca prolonge cette réception emphatique de Proust et met en scène, à travers la publication d'anthologies de la critique brésilienne de

---

<sup>166</sup>SAUTHIER, Étienne, *Combray sous les tropiques : diffusions, réceptions, appropriations et traductions de l'œuvre de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)*, thèse de doctorat, Université de Paris 3, 2014, p. 2.



l'auteur, une tradition critique brésilienne continue de celle-ci. Dans la capitale se développe ainsi une association proustienne, ayant pour but de vulgariser et de diffuser l'auteur dans le pays, mais aussi d'exporter la critique brésilienne vers l'Europe<sup>167</sup>. »

À *la recherche du temps perdu* obtient, déjà dans les années 1920, à Rio de Janeiro, alors capitale du Brésil, une réception grandiose, voire grandiloquente. La capitale brésilienne semble désirer s'aligner intellectuellement sur Paris, et la critique carioca entame toute une série de commentaires et d'analyses, d'abord en portugais puis en français, sur l'œuvre de Proust. Cependant, à São Paulo, il en va autrement de la réception de l'œuvre proustienne : l'élite intellectuelle, dont des membres de la *Semana de arte moderna* de 1922 sont partie prenante, rejette l'œuvre, sans doute en écho avec le rejet de la culture européenne ressenti, ou du moins déclaré à cette époque, par ce groupe d'intellectuels. Aussi, selon l'auteur de la thèse :

« À São Paulo les élites ont, depuis son entrée dans le pays, un tout autre rapport à l'auteur : en effet, bien qu'il arrive que les qualités littéraires de Proust y soient reconnues (notamment dans la revue *Klaxon* [...]), il semble régner dans le monde intellectuel *paulista* un relatif silence ou un regard critique à son égard, fruit d'un rejet, par les élites de São Paulo, d'un héritage culturel européen, dont la Première Guerre mondiale consacre, à leurs yeux, la faillite. Ce regard *paulista* sur l'œuvre proustienne perdure autour de 1940 [...]. Par ailleurs, tout au long des années 1940 et 1950, l'œuvre proustienne reste moins présente dans la presse comme dans l'actualité littéraire et intellectuelle de São Paulo que dans celles de Rio de Janeiro. »

Et si dans la région du *Nordeste* l'œuvre de Proust est immédiatement assimilée puis mise en parallèle aux problématiques locales traversées dans les années 1920, c'est pour mieux l'intégrer à une réalité régionale :

---

<sup>167</sup> SAUTHIER, Étienne, *op. cit.*, p. 3.

« Le cas du *Nordeste* est particulier. En effet, l'œuvre arrive tôt dans la région et y est rapidement lue, commentée et critiquée dans une perspective régionaliste profondément liée au mouvement culturel vécu par la région dans les années 1920. L'accent est mis sur *Du côté de chez Swann* et, rapidement, les lecteurs de l'auteur, dans la région, assimilent l'opposition de Combray à Paris à celle du paradis perdu de l'enfance contre l'espace de la vanité et du temps perdu que représente la ville : la périphérie contre le centre, et en ce sens, le *Nordeste* contre les capitales culturelles que sont Rio de Janeiro et São Paulo. C'est par ailleurs dans le prolongement de cette lecture régionaliste que l'auteur de la *Recherche* est intégré en 1933 par Gilberto Freyre à la définition de l'identité brésilienne qu'il construit dans *Casa Grande e Senzala*. La même emblématique régionaliste dans la réception *nordestine* se maintient après la Seconde Guerre mondiale. Certains lecteurs *nordestins* de l'auteur retrouvent ainsi en Proust l'attachement à leur région d'enfance et à leurs racines, et vont puiser cette lecture essentiellement dans le Combray de l'enfance du narrateur<sup>168</sup>. »

Comme certains auteurs de la jeune communauté intellectuelle brésilienne, Sérgio Sant'Anna, dont le premier livre, *O sobrevivente*, paraît en 1969, découvre la *Recherche* dans les années 1960, puis, de nouveau, dans les années 1990. Si au départ le jeune écrivain a rencontré des difficultés à traverser l'œuvre de Proust, sa deuxième lecture fut, pour lui, comme une révélation. L'œuvre, tant par son contenu que par sa forme, lui laisse une vive impression. Durant la rédaction du roman *UCD*, Sant'Anna s'empare à nouveau de la *Recherche*, et relit attentivement *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dont il s'inspire dans un chapitre décrivant une *Albertine* adaptée pour le théâtre.

Ainsi, *À la recherche du temps perdu* orchestre une partie importante du roman *UCD* : source narrative, socle critique, citations. Nous allons, tout au long de ce chapitre, décrypter, puis analyser de nombreux passages illustrant certains emprunts.

---

<sup>168</sup> SAUTHIER, Étienne, *op. cit.*, p. 3-4.

Cependant, avant d'évoquer les références à la *Recherche* ouvertement explicitées par Sant'Anna dans son roman, dont l'adaptation théâtrale d'*Albertine* est l'exemple le plus frappant, il nous paraît important de dévoiler des traces moins visibles, voire dissimulées, qui nous permettraient d'identifier dans la matrice générique de Sant'Anna une orfèvrerie proustienne.

Sant'Anna nous a déjà indiqué les intentions d'ordre formel qui nous permettent d'apprécier dans son œuvre une unité stylistique : les sources classiques et modernes transgressées, puisées tantôt dans la littérature, tantôt dans les arts plastiques ; une volonté de se désolidariser quelque peu de l'avant-garde brésilienne ; une vision dubitative et ironique du postmodernisme ; une posture avant-gardiste, au sens où s'y trouve privilégiée la recherche formelle<sup>169</sup>.

Or, justement, toute recherche – et de surcroît toute recherche créatrice – est la quête d'une vérité qui se veut à la fois singulière et universelle, autrement dit une vérité en soi et hors de soi. Cette quête de la vérité, nous l'avons déjà signalé, en même temps que celle sur l'« affaire Inês », est aussi celle de la vérité de l'art, et est l'un des moteurs du roman de Sant'Anna. En voici l'aveu, dans cet extrait où Antônio Martins explicite pour ses lecteurs et les critiques, ses pairs<sup>170</sup> le but de son texte :

« Não estou querendo pousar de altruísta, não é esse o propósito desta peça escrita, mas a busca apaixonada, tanto interna quando externa, da verdade, com tudo de

---

<sup>169</sup> Voir Annexe 4. Entretien personnel par courriel au sujet d'André Breton et des surréalistes français.

<sup>170</sup> *UCD*, p. 132 : « Que por ela tentem avaliar melhor a de Brancatti – e consequentemente julgar a mim, tanto criminal quanto profissional e, ousado dizer, literariamente – os leitores e também os críticos, meus pares. » - *UCDfr*, p. 194 : « Tentez à présent, à travers cette dernière, de juger celle de Brancatti – et, par conséquent, de me juger, aussi bien au plan criminel que professionnel et, j'ose dire, littérairement -, vous mes lecteurs, et aussi les critiques, mes pairs. »

escorregadio e multifacetado que o seu conceito implica<sup>171</sup>. » (UCD, p. 31)

Le roman n'est donc pas – l'auteur le dit lui-même – dépourvu d'intentions narcissiques, dont il attend, en quelque sorte, une forme d'autorévélation, « *la recherche passionnée, aussi bien hors de moi qu'en moi, de la vérité* » (UCDfr, p. 44). Cette quête « interne » ne peut se fonder que sur sa subjectivité, autrement dit sur des expériences puisées dans son propre vécu, dans sa mémoire, devenue ainsi, à l'instar de Proust, un outil qui permette de mener à bien la recherche. Cependant, même si l'exploration de la mémoire demeure un outil de recherche, elle n'est pas *stricto sensu* l'objectif du récit, et c'est d'ailleurs ce qu'affirme, quoiqu'en des termes différents, Gilles Deleuze, à propos de la *Recherche*, dans le premier chapitre de son essai *Proust et les signes* :

« En quoi consiste l'unité de la *Recherche du temps perdu* ? Nous savons du moins en quoi elle ne consiste pas. Elle ne consiste pas dans la mémoire, dans le souvenir, même involontaire. L'essentiel de la *Recherche* n'est pas dans la madeleine et les pavés. D'autre part, la *Recherche* n'est pas simplement un effort de souvenir, une exploration de la mémoire : recherche doit être pris au sens fort, comme dans l'expression "recherche de vérité"<sup>172</sup>. »

Ainsi, À *la recherche du temps perdu* est, comme l'affirme péremptoirement le philosophe dans son essai, une « recherche de vérité.<sup>173</sup> » Mais de quelle vérité s'agit-il, et comment Proust structure-t-il sa *Recherche* afin de l'atteindre ?

Chez Sant'Anna, la vérité recherchée n'est pas, nous l'avons vu, rassurante ni univoque, car son concept est fuyant et multiple. De plus, la quête de vérité est

---

<sup>171</sup> UCDfr, p. 43-44 : « Je ne veux pas me poser en altruiste, ce n'est pas là le propos de ce texte : il s'agit plutôt d'une recherche passionnée, aussi bien hors de moi qu'en moi, de la vérité, dans tout ce que ce concept a de fuyant et de multiple. »

<sup>172</sup> DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, op. cit., p. 9.

<sup>173</sup> DELEUZE, Gilles, op. cit., p. 23.

plurielle : l'auteur cherche à la fois une vérité « interne » et une vérité « externe ».  
Or, encore selon Deleuze :

« On ne découvre aucune vérité, on n'apprend rien, sinon par déchiffrement et interprétation [...] Chercher la vérité, c'est interpréter, déchiffrer et expliquer<sup>174</sup>. »

À considérer la formule de Deleuze, initialement destinée à la *Recherche*, et l'appliquer au roman *UCD*, tout en prenant en compte le désir de Sant'Anna d'atteindre une vérité en soi et hors de soi, nous déduisons qu'il faudra à l'auteur interpréter, déchiffrer et expliquer non seulement les signaux émis par sa pensée, par sa mémoire, mais aussi ceux émis par le monde qui l'entoure. Et c'est exactement ce que fait tout au long du roman Antônio Martins, ce narrateur sensible et intelligent, caustique aussi. Il interprète et s'interprète ; il déchiffre et se déchiffre ; il explique et s'explique, comme l'illustreront de nombreux passages cités dans ce chapitre. Pour une plus ample compréhension de ces procédés de « recherche » utilisés par Sant'Anna, nous avons trouvé pertinent de commencer d'emblée la nôtre par l'examen du rapport entre Proust dans la *Recherche* et Sant'Anna dans le roman *UCD*, en analysant, pour ce faire, quelques aveux du narrateur :

« E a verdade é que eu tenho uma tendência, que procuro controlar, ao alcoolismo<sup>175</sup>. » (*UCD*, p. 10)

« Creio que uma pessoa pode ser inteligente e lenta de raciocínio. Pois se eu não tivesse inteligência, não seria capaz de escrever este relato e outras coisas. E se não fosse lento, não teria sido obrigado a dar uma olhada indiscreta para as pernas daquela jovem mulher [...] para perceber que uma delas era um tanto rígida e atrofiada<sup>176</sup>. » (*UCD*, p. 15)

---

<sup>174</sup> DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 25.

<sup>175</sup> *UCD*fr, p. 11 : « La vérité, c'est que j'ai une tendance, que j'essaie de contrôler, à l'alcoolisme. »

<sup>176</sup> *UCD*fr, p. 17-18 : « Je crois que l'on peut être à la fois intelligent et lent d'esprit. Parce que, si j'avais été inintelligent, je n'aurais pas pu écrire ce récit ni quoi que ce soit d'autre. Et si

« Muitos me consideram um excêntrico, um tanto sombrio, sem levar em conta que uma pessoa pode sentir-se bem em sua própria companhia, na de seus sonhos, imagens, fantasias, ainda que estes – ou a realidade refletida na mente – impliquem muitas vezes atravessar territórios atemorizantes mas que, em certas ocasiões privilegiadas, são a antecâmara da paz, da iluminação e de uma alegria recolhida, sem necessidade de nenhum estímulo artificial como o álcool<sup>177</sup>. » (*UCD*, p. 11)

« Descrições de intimidades, pormenores, sexuais – embora eu as tenha permitido em ralação a batalha que travei com Maria Luísa I, e perdi – são de um imperdoável mau gosto e só se justificam em determinadas circunstâncias, como, por exemplo, as circunstâncias que me levaram a intentar esta escrita, em que, mas do que me defender de acusações controversas e tortuosas, tento explicar-me e entender-me, intelectual, afetiva e criticamente<sup>178</sup>. » (*UCD*, p. 102)

« Como se vê, estou me explicando, me defendendo. Mas do quê, exatamente? Do fato que o meu juízo – e não apenas o crítico – ter sofrido as interferências de uma espécie de exaltação por causa do meu contato com Inês e pela promessa de um encontro para o dia seguinte? Creio que sim, pois do contrário, à parte qualquer narcisismo, não estaria me perdendo em

---

je n'avais pas été lent, je n'aurais pas été obligé de jeter un œil indiscret sur les jambes de cette jeune femme, habillée d'un jean porté avec un chemisier rayé à manches longues – ce qui lui donnait une touche de simplicité et de distinction –, et m'apercevoir ainsi que l'une d'elles était quelque peu rigide et atrophiée. »

<sup>177</sup> *UCDfr*, p. 12 : « Beaucoup de gens me considèrent comme un excentrique un peu sombre, sans même s'imaginer que l'on puisse se sentir bien dans ses rêves, dans ses images et ses fantasmes – ou dans les reflets de la réalité sur son esprit –, même si cela implique la fréquente traversée de territoires d'épouvante, mais qui, à certains moments privilégiés, sont l'antichambre de la paix, de l'illumination et d'une joie retenue, sans plus la nécessité d'aucune stimulation artificielle, comme l'alcool. »

<sup>178</sup> *UCDfr*, p. 149 : « Les descriptions des moments intimes, des détails sexuels – même si je me les suis permis pour ce qui est de la bataille que j'ai engagée et perdue avec Maria Luisa I – sont d'un impardonnable mauvais goût et ne se justifient qu'en certaines circonstances, comme, par exemple, celles qui m'ont conduit à entreprendre ce récit où, plus que me défendre d'accusations controversées et sinueuses, j'essaie de m'expliquer et de me comprendre intellectuellement, affectivement et d'un point de vue critique. »

digressões teóricas e teatrais que só tem cabimento aqui à medida que se relacionam com o *caso Inês*<sup>179</sup>. » (UCD, p. 19)

Cette « tendance à l'alcoolisme » dont souffre le narrateur le porte à émettre des doutes quant à la fiabilité de sa mémoire, à la véracité de ses souvenirs. Par ailleurs, sa mémoire, telle que Sant'Anna la décrit – morcelée comme une sorte de « collage » –, nous paraît surtout être un moyen d'expliquer – voire de légitimer – l'impossibilité d'aboutir à une vérité sans heurts, univoque. Au surplus, l'auteur réaffirme, dans un autre passage du roman, que lorsque son narrateur boit, fouiller sa mémoire ne saurait lui apporter aucune certitude ; c'est bel et bien d'une « amnésie partielle » dont il s'agit, source de confusion :

« Sofro de amnésia parcial, às vezes total, depois que bebo em excesso, e era preciso rastrear o final da noite para verificar se meus temores eram mais justificados do que a euforia reinante. Quanto a essa última, devia-se não somente aos resíduos de álcool em meu sangue, como à quase certeza de que eu penetrara de alguma forma na intimidade de Inês. O que acontecera à partir daí é que era o problema, pois havia, dentro de mim, além da apreensão, a culpa, o que não significava, necessariamente, que eu tivesse praticado uma ação condenável, querendo dizer com isso algum ato contra Inês, pois disse nunca me julguei capaz, com qualquer mulher. Mas o álcool a tendência a romper a minha timidez, levando-me a certos ímpetos de audácia... sou atormentado no dia seguinte pela culpa e pela vergonha, agravadas pela amnésia, que pode me lavar a imputar-me excessos que na verdade não cometi<sup>180</sup>. » (UCD, p. 24)

---

<sup>179</sup> UCDfr, p. 24 : « Comme on le voit, je suis en train de me justifier, de me défendre. De quoi exactement ? Du fait que mon jugement – et pas seulement le jugement critique – puisse avoir souffert des interférences d'une sorte d'exaltation causée par mon premier contact avec Inès et par la promesse d'un rendez-vous le lendemain ? Je crois que oui, car sinon, mis à part un certain narcissisme, je ne serais pas en train de me perdre dans des digressions théoriques et théâtrales qui n'ont de place ici que dans la mesure où elles ont un rapport quelconque avec *l'affaire Inès*. »

<sup>180</sup> UCDfr, p. 31-32 : « Je souffre, après avoir trop bu, d'amnésie partielle, parfois presque totale, et il me fallait retracer la fin de cette soirée pour vérifier si mes craintes étaient plus

Cette réplique nous indique que l'ouvrage n'est pas un roman « sur la mémoire » ou « sur les mécanismes de la mémoire », ses refoulements, résurgences ou omissions : qu'elle soit « malade » ne constitue pas non plus, à nos yeux, un critère d'appréciation comme ceux utilisés couramment pour mettre en avant le récit fragmenté conceptualisé par le roman postmoderne. Non, la mémoire fonctionne davantage ici comme un moyen d'expliquer – voire de légitimer – le fait qu'il n'est pas de vérité univoque ; ainsi l'auteur affirme-t-il, dès la deuxième page du roman, qu'il ne saurait se fier à cette mémoire malade pour mener à bien sa quête. Mais également source d'autocritique ou de dérision, dans le roman, la mémoire, même « défectueuse » et devenue paradoxale, n'en demeure pas moins l'outil de prédilection de sa recherche.

À propos de Proust, Gilles Deleuze lui-même considère l'outil qu'est la mémoire comme un outil d'« apprentissage » ; témoin cet extrait :

« Mais si important que soit son rôle, la mémoire n'intervient que comme le moyen d'un apprentissage qui la dépasse à la fois par ses buts et ses principes. [...] Il va de soi que la mémoire intervient comme un moyen de recherche, mais ce n'est pas le moyen le plus profond, [car] il ne s'agit pas d'une exposition de la mémoire involontaire, mais du récit d'un apprentissage. Plus précisément, de l'apprentissage d'un homme de lettres<sup>181</sup>. »

---

fondées que mon euphorie. Quant à cette dernière, elle n'était pas seulement due aux résidus d'alcool dans mon sang, mais aussi à la quasi-certitude d'avoir pénétré, d'une certaine manière, dans l'intimité d'Inès. Ce qui s'était passé, à partir de là, constituait le problème, car il y avait en moi, au-delà de l'appréhension, une certaine culpabilité, ce qui ne signifiait pas nécessairement avoir commis un geste condamnable, autrement dit quelque acte contre la volonté d'Inès, puisque je ne me suis jamais cru capable d'un tel geste, quelle que soit la femme. Mais l'alcool a tendance à diluer ma timidité, me poussant à des élans d'audace et, même s'ils se traduisent seulement par un excès de paroles, par une déclaration maladroite ou encore par la tentative d'obtenir un baiser, je suis tourmenté le lendemain par la culpabilité et par la honte, aggravées par l'amnésie, ce qui peut m'amener à m'imputer des excès que je n'aurais pas réellement commis. »

<sup>181</sup> DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 9-10.



Le point de vue de Deleuze s'accorde à celui qui est le nôtre considérant le roman *UCD*, dans lequel la mémoire survient en tant que stratégie narrative fortement dialectisée, au moyen de laquelle Sant'Anna interprète et s'interprète, déchiffre et se déchiffre, explique et s'explique. La mémoire du narrateur/auteur, de l'homme de lettres enfin, sera le lieu privilégié où, puisant dans la tradition littéraire, il découvrira les éléments constitutivement formels de son récit.

Évoquons à présent ce que dit Deleuze à propos de l'apprentissage ; pour le philosophe, le cheminement de l'apprentissage passe par la décodification d'un ensemble des signes émis par l'objet observé ; ainsi :

« Apprendre concerne essentiellement les signes. Les signes sont objet d'un apprentissage temporel, non pas d'un savoir abstrait. Apprendre, c'est d'abord considérer une matière, un objet, un être, comme s'ils émettaient des signes à déchiffrer, à interpréter<sup>182</sup>. »

Encore une fois, les affirmations du philosophe au sujet de la construction de la *Recherche* semblent s'accorder aux stratégies utilisées par Sant'Anna au cœur du roman *UCD*, que certains passages illustrent où le narrateur/auteur révèle l'accomplissement d'un apprentissage obtenu par l'observation, puis par l'interprétation de signes émis par l'objet de sa contemplation. Et comme Sant'Anna n'efface guère les traces, le texte devient, en quelque sorte, le récit de cet apprentissage, ce qu'éclaire le passage ci-dessous :

« Em minha lentidão – ou talvez porque fosse a última coisa que esperava – demorei a compreender o principal: que Inês, pela posição em que se encontrava, e por sua expressão de alheamento, não poderia ter pintado a si própria utilizando um espelho. E que fora outro que a pintara e estava ali a sua

---

<sup>182</sup> DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 10.

assinatura: Vitório Brancatti. Numa plaquinha o título que era *A Modelo*<sup>183</sup>. » (UCD, p. 56)

Cet « apprentissage » est également évoqué dans le roman comme le cheminement vers la révélation non d'un événement inconnu, mais dissimulé. Ici la mémoire « endommagée » du narrateur/auteur lui permet de surcroît d'utiliser une stratégie narrative qui lui est chère : le récit claudiquant des souvenirs révélés à mesure que se fait jour une révélation, un dévoilement. Et pour ce faire, Sant'Anna installe son narrateur au sein d'un imbroglio aux obscurs recoins, lorsque, par exemple, Antônio essaye de saisir les raisons pour lesquelles, le lendemain d'une première rencontre amoureuse avec Inês, sa mémoire persiste à lui donner l'impression de (re)connaître en son entier le corps de la jeune femme :

« Tão logo levantei-me para ir ao banheiro, aflito porque já eram onze e meia e devia ir imediatamente à cidade, fui assaltado pela recordação de uma peça entre os móveis e objetos no apartamento de Inês: uma muleta. Curiosamente essa muleta não descansava sobre um sofá ou qualquer outro ângulo de parede, mas se apoiava num cavalete de pintura, onde se encaixava também uma tela, o que fazia aquela cena parecer irreal ou extraída de um sonho. Eu não conseguia lembrar das cores ou formas pintadas sobre a tela, mas um leve cheiro de tinta assomou à minha memória, voltando a impregnar, ainda que imaginariamente, minhas narinas. Fui tomado por uma náusea repentina, associada à aquele odor e ao gosto de álcool em minha boca, E tive de me debruçar sobre o vaso, praticamente rastejando nos ladrilhos, afim de aliviar o enjojo adocicado em minhas entranhas. Havia, estranhamente, uma espécie de alegria nessa abjeção de estar caído sobre o piso do banheiro vomitando. Como seu me liberasse, me esvaziasse de algum veneno, deixando-me vazio para outras sensações e visões. E o que vi, enquanto

---

<sup>183</sup> UCDfr, p. 79 : « Avec ma lenteur d'esprit – ou peut-être parce que c'était la dernière chose à laquelle je puisse m'attendre –, il m'a fallu du temps pour comprendre le principal : Inês, vu la position qui était la sienne, vu son expression d'aliénation, n'aurait jamais pu peindre un autoportrait en s'aidant d'un miroir. C'était bien quelqu'un d'autre qui l'avait peinte, et là était sa signature : Vitório Brancatti. Et sur le cartel, le titre de l'œuvre : *Le Modèle*. »

acionava a descarga, já me sentindo melhor, foi a imagem de um biombo. [...] foi esse biombo que descortinou para mim [...] Inês deitada, para não dizer desfalecida, sobre um leito ou divã, enquanto eu me debruçava sobre o seu corpo. Uma cena quase subliminar em minhas recordações, mas suficientemente materializada para incluir uma perna atrofiada, contrastando com a outra sadia, forte e, por que não dizer?, bela<sup>184</sup>. » (UCD, p. 25)

Souvenons-nous, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, de ce passage où Proust montre son narrateur, Marcel – inquiet de ses rapports naissants avec Gilberte –, en train de déambuler devant l'entrée des « water-closets », aux Champs-Élysées, en attendant Françoise, expérience similaire à celle que vit Antônio Martins. Marcel, tout comme notre narrateur-critique, est assailli par une odeur qui, pénétrant ses narines, finit par l'envahir tout entier. Or, c'est bien cette odeur qui lui permettra de dévoiler une vérité, voire d'atteindre, à l'instar d'Antônio Martins, un sentiment de plénitude.

« [...] j'étais désespéré. Je dus quitter un instant Gilberte, Françoise m'ayant appelé. Il me fallut l'accompagner dans un petit pavillon treillissé de vert, assez semblable aux bureaux d'octroi désaffectés du vieux Paris, et dans lequel étaient depuis peu installés

---

<sup>184</sup>UCDfr, p. 32-33 : « Dès que je me suis levé pour aller à la salle de bains, contrarié car il était déjà onze heures et demie et que je devais me rendre sans plus tarder au centre-ville, j'ai été assailli par le souvenir d'un objet placé au milieu des meubles de l'appartement d'Inès : une béquille. Curieusement, cette béquille ne reposait pas sur un canapé ou contre un quelconque angle de mur, mais était appuyée contre un chevalet, où se trouvait également une toile, ce qui rendait cette scène irréaliste, comme sortie d'un rêve. Je n'arrivais pas à me souvenir des couleurs et des formes peintes sur la toile, mais une légère odeur de peinture a envahi ma mémoire jusqu'à réimprégner, quoique d'une manière imaginaire, mes narines. J'ai été pris d'une nausée soudaine, liée à cette odeur et au goût d'alcool dans ma bouche, et j'ai dû me pencher sur les toilettes, à quatre pattes sur le carrelage, afin de soulager mes entrailles de cet écœurant malaise. Il y avait, étrangement, une espèce de joie dans l'abjection d'être là, par terre, dans la salle de bains, à vomir. Tout comme si je me libérais, je me vidais d'un poison quelconque, me laissant ouvert à d'autres sensations, à d'autres visions. Et ce qui m'est revenu, alors que je tirais la chasse, me sentant déjà mieux, quoiqu'encore haletant, fut l'image d'un paravent [...] qui m'a révélé [...] Inès couchée, pour ne pas dire évanouie, sur un lit ou un divan, et moi penché sur elle. Une scène presque subliminale dans mes souvenirs, mais suffisamment nette pour qu'une jambe atrophiée y figure, contrastant avec l'autre, saine, forte et – pourquoi ne pas le dire ? – belle. »

ce qu'on appelle en Angleterre un lavabo, et en France, par une anglomanie mal informée, des water-closets. Les murs humides et anciens de l'entrée, où je restai à attendre Françoise, dégageaient une fraîche odeur de renfermé qui, m'allégeant aussitôt des soucis que venaient de faire naître en moi des paroles de Swann rapportées par Gilberte, me pénétra d'un plaisir non pas de la même espèce que les autres, lesquels nous laissent plus instables, incapables de les retenir, de les posséder, mais au contraire d'un plaisir consistant auquel je pouvais m'étayer, délicieux, paisible, riche d'une vérité durable, inexpliquée et certaine<sup>185</sup>. »

Dans le passage du roman *UCD* cité plus haut, nous observons que le narrateur – « nauséabond » ! – ayant dû se « vider » de ses « entrailles », éprouve dans l'abject geste de « vomir » la « joie » d'enfin atteindre la vérité perçue initialement comme inatteignable : la connaissance de l'entièreté – donc de la vérité – du corps d'Inês. Chez Sant'Anna, la révélation émerge au terme d'un cheminement au sein duquel le narrateur subit toute une série d'épreuves à la fois physiques et psychologiques, comme s'il s'agissait d'un parcours initiatique. Notons également que la notion de « *descortinar* », de dévoiler, semble chez Sant'Anna se fonder sur le concept platonicien de l'*alètheia*, dans lequel prime l'idée d'une vérité uniquement perceptible par l'arrachement à une occultation.

Déjà, au tout début du roman, Sant'Anna affirme la notion platonicienne d'une (re)connaissance de l'objet contemplé :

« A menos que não se especule com a idéia que no primeiro olhar já está contido tudo, o conhecimento que uma pessoa apenas confirmará da outra, e o destino que elas viverão em comum<sup>186</sup>. » (*UCD*, p. 9)

---

<sup>185</sup> PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade » 1954, vol. 3, p. 492.

<sup>186</sup> *UCD*fr, p. 9-10 : « À moins de spéculer sur l'idée que la connaissance qu'une personne a de l'autre et le destin qu'elles partageront, tout cela est contenu dans le premier regard. »

Gilles Deleuze n'est pas sans évoquer également un « platonisme » chez Proust :

« Proust insiste constamment sur ceci : à tel ou tel moment, le héros ne savait pas encore telle chose, il l'apprendra plus tard. Il était sous l'illusion, dont il finira par se défaire. D'où le mouvement de déceptions et révélations, qui rythme toute la *Recherche*. On invoquera le platonisme chez Proust : apprendre est encore se souvenir<sup>187</sup>. »

Nous le savons désormais : ces deux auteurs sont en quête de vérité. Pour Proust, comme pour Sant'Anna, le chemin vers la vérité se fait par la perception sensible des signes qui l'entourent. À la fois contemplative et résurgente, la révélation de la vérité paraît ne pouvoir provenir que de la mémoire, laquelle devient ainsi le principal moyen d'appréhension des faits. Pour autant, dans le roman *UCD*, la mémoire ne semble pas être du fait du seul personnage, car elle se dévoile comme étant celle de l'auteur, et davantage comme le produit de sa contemplation et de ses lectures. En outre, la mémoire que Sant'Anna garde de la *Recherche* semble elle-même faire éclore souvenirs, résurgences et appréhensions sensibles retenus de l'œuvre de Proust.

La complicité entre ces deux œuvres ne s'arrête pas là, car Sant'Anna « emprunte »<sup>188</sup> à Proust à la fois des sujets narratifs et des scénarios. Nombreux sont ces sujets, les principaux étant représentés par les antihéroïnes – Odette, Gilberte, Albertine –, lesquelles, à l'instar d'Inês, ne sont pas *a priori* considérées comme des modèles de vertu ni de beauté ; aussi la jalousie, l'importance donnée à l'art et, notamment, à la critique d'art ; le rapport entretenu avec les images par les narrateurs (Antônio, Marcel, mais aussi Swann), et surtout avec la peinture, dont les femmes aimées sont à la fois l'objet et le reflet ; le théâtre, surtout le monde du théâtre, où se

---

<sup>187</sup> DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 11.

<sup>188</sup> DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Capitalisme et Schizophrénie », 2002.

tissent les relations sociales et amoureuses, ou bien encore le théâtre en soi, en tant qu'expression littéraire et artistique.

Nous avons abordé, lors de la rédaction de notre mémoire de Master<sup>189</sup>, le dialogue entre des figures narratives présentes dans les deux textes. Cependant, notre analyse de la jalousie comme l'un des motifs narratifs des deux textes nous paraît primordiale pour l'entendement du dialogue existant entre ces deux auteurs. Rappelons-nous de l'érotomanie de Marcel à l'égard de Gilberte, puis d'Albertine ; il en va de même en ce qui concerne Charles Swann et Odette. Le narrateur d'*UCD* se comporte à cet égard de manière semblable, poursuivant de façon délirante la femme aimée. Afin d'illustrer ce point de convergence, ce dialogue entre la *Recherche* et *Um crime delicado*, nous allons décrire puis retranscrire des passages de deux scènes dans lesquelles les narrateurs semblent adopter un comportement identique. En ce qui concerne le roman *UCD*, il s'agit de la scène que nous avons nommée « à la recherche d'Inês » :

Le lendemain de leur première rencontre, après l'incident dans l'escalator d'une station de métro carioca – la chute dont Inês fut victime –, Inês et Antônio dînent ensemble dans un restaurant situé dans le quartier Leblon, à Rio de Janeiro. Ils boivent beaucoup. Grâce à l'alcool, Antônio réussit à perdre un peu de sa timidité d'intellectuel solitaire et endurci. Il devient loquace, parle de lui et, surtout, de son métier de critique. Il trouve Inês très belle, malgré *cette chose* qui, étrangement, ne fait que la rendre plus attrayante encore, énigmatique. Antônio est séduit. Il se croit même fort amoureux. Cependant, au lendemain de ce dîner, Antônio est pris de culpabilité et de regret. L'excès d'alcool de la veille est probablement cause qu'il n'arrive pas à se souvenir de ses propos et de ses gestes. Il souhaite revoir Inês pour alors évaluer les sentiments de la jeune femme. Néanmoins, il ne connaît pas son adresse, bien qu'il ait passé une partie de la nuit chez elle. Il décide de refaire le chemin qu'elle emprunte d'habitude pour se rendre au cinéma, depuis la station de

---

<sup>189</sup> BORGES, Izabella, *L'intertextualité dans l'œuvre de Sérgio Sant'Anna : le cas de Um crime delicado*, mémoire de Master réalisé sous la direction de Madame le Professeur Jacqueline Penjon, Université de Paris 3, 2009.

métro où ils se sont rencontrés. Antônio retourne à cette station pour ensuite se diriger vers le cinéma dans lequel Inês, selon ses dires, n'a pas pu se rendre à cause de sa chute:

« Vejo muitos filmes que passam lá. O cinema fica bem próximo a estação de metro - ela explicara, referindo-se, sem dúvida, à sua dificuldade de caminhar<sup>190</sup>. » (UCD, p. 27)

Antônio entreprend le trajet entre le Largo do Machado et Botafogo, où se situe ledit cinéma. Après avoir examiné attentivement la programmation des trois salles – puisqu'il ne sait ni à quelle séance ni à quel film Inês va assister, et d'ailleurs sans même être certain qu'elle aille au cinéma cet après-midi-là –, il calcule l'heure probable de son passage dans la station, en tenant compte, bien entendu, de sa difficulté à se déplacer. Nous y voici :

« Dirigi-me, sem pressa, à entrada da estação. Não vi Inês e não queria que ela me surpreendesse parado ali, [...] Pus-me a descer a escada como um passageiro comum e, por um momento, tive a sensação que ela iria despencar de novo sobre o meu corpo. [...] Segui pela pelo corredor até a bilheteria, diante da qual havia uma fila que servia bem aos meus propósitos. [...] depois de comprar um bilhete, voltei em direção à saída. Ao subir pela escada rolante, pensei que se Inês estivesse descendo os degraus da escada ao lado, bastaria o modo como ela me olhasse – e quem sabe sorriria? - para que eu conhecesse seus sentimentos. [...] Meu coração batia absurdamente. Pisei na calçada e nenhum sinal de Inês. [...] Então desci a escada de cimento, rapidamente, e saí pelo outro lado, subindo pela escada rolante, de novo com a esperança de verme cara a cara com Inês descendo. Nada. Tornei a descer e a subir, duas vezes, porque eram duas as entradas e saídas da estação. [...] Restava-me esperar que ela fosse à sessão das quatro e meia ou à das cinco, mas não pretendia repetir indefinidamente aquele sobe-e-desce, como um idiota. Atravessei a rua

---

<sup>190</sup> UCDfr, p. 37-38 : « J'y vois pas mal de films. Le cinéma est très proche de la station de métro, m'a-t-elle expliqué, faisant sans doute allusion à sa difficulté pour marcher. »

e entrei em num desses botequins sujos onde os clientes são servidos no balcão. Dali eu podia vigiar perfeitamente a entrada do metro situada no Largo do Machado. [...] Quando dei por mim, estava descendo novamente a estação para de fato tomar o trem. [...] Logo na estação seguinte, a do Flamengo, a chama acesa pelo conhaque começou a extinguir-se. [...] Ao descer na estação de Botafogo, limitei-me a ficar esperando na plataforma o trem que me levaria de volta ao Largo do Machado. [...] Durante o percurso de retorno, eu me sentia derrotado por todo aquele esforço inútil, próximo da insanidade. Mas de novo na estação do Largo do Machado [...] fui invadido novamente pela esperança de encontrar Inês [...] Cheguei a pensar que se trataria de um encontro casual. Tal encontro, quase desnecessário dizer, não se deu. E a uma decepção insensata seguiu-se também uma raiva insensata, de mim e de Inês, como se ela tivesse faltado a um encontro<sup>191</sup>. » (UCD, p. 40)

Une scène analogue est décrite par Proust dans *Du côté de chez Swann*, lorsque Charles Swann, pris d'un élan semblable à celui d'Antônio Martins, part à la « recherche » d'Odette, un soir, alors qu'elle n'est pas visible chez les Verdurin. Le seul indice que Charles possède pour trouver Odette est le souvenir des conversations

---

<sup>191</sup> UCDfr, p.56-57 : « Je me suis dirigé, sans hâte, vers l'entrée de la station. Je n'ai pas vu Inès aux alentours, et je ne voulais pas qu'elle me surprenne là [...] Je me suis mis à descendre les escaliers comme un passager ordinaire et, pendant un moment, j'ai eu la sensation qu'elle allait de nouveau s'effondrer sur moi. [...] j'ai suivi le couloir jusqu'au guichet devant lequel il y avait une file d'attente propice à mon plan. [...] après avoir acheté un ticket, je suis reparti vers la sortie. En prenant l'escalator, j'ai songé que si Inès descendait en parallèle, il suffirait que nos regards se croisent – et, qui sait, sourirait-elle ? – pour que je connaisse ses sentiments. [...] Mon cœur battait absurdement. J'ai rejoint la chaussée. Nul signe d'Inès [...] Alors j'ai rapidement redescendu l'escalier en ciment et suis sorti de l'autre côté, par l'autre escalator, espérant de nouveau me trouver nez à nez avec Inès descendant. Rien. Je les ai descendues et montées deux fois, ces marches des deux entrées, ou sorties, de la station. [...] Quand je m'en suis aperçu, je redescendais l'escalier du métro pour prendre le train. [...] Dès la station suivante, celle de Flamengo, la flamme allumée par le cognac a commencé à s'éteindre [...] Une fois à la station Botafogo, je me suis contenté d'attendre sur le quai le train qui me ramènerait au Largo do Machado. [...] Lors de ce rapide trajet de retour, je me suis senti abattu à cause de cet effort inutile, proche de l'insanité. Mais à la station Largo do Machado [...] l'espoir de rencontrer Inès m'a de nouveau envahi. [...] J'en suis arrivé à penser qu'il s'agirait d'une rencontre fortuite. Cette rencontre, inutile de le dire, n'a pas eu lieu. Et à une déception insensée a succédé une colère tout aussi insensée, contre moi-même, contre Inès, comme si elle m'avait posé un lapin. »



où Odette énumère les lieux où elle a l'habitude de se rendre le soir. Charles part à sa recherche, une première fois chez Prévost, puis une deuxième et une troisième fois. Dans ce va-et-vient entre Prévost et d'autres restaurants sur les boulevards, Swann se sent de plus en plus angoissé, nerveux, désireux de revoir Odette et de connaître la nature de ses sentiments. Voici, dans la *Recherche*, l'extrait concerné :

« Et à un moment, comme un fiévreux qui vient de dormir et qui prend conscience de l'absurdité des rêvasseries qu'il ruminait sans se distinguer nettement d'elles, Swann tout d'un coup aperçut en lui l'étrangeté des pensées qu'il roulait depuis le moment où on lui avait dit chez les Verdurin qu'Odette était déjà partie, la nouveauté de la douleur au cœur dont il souffrait, mais qu'il constata seulement comme s'il venait de se réveiller. [...] C'est à peine s'il se disait que cette rencontre pouvait avoir lieu chez Prévost (de laquelle l'attente saccageait, dénudait à ce point les moments qui la précédait qu'il ne trouvait plus une seule idée, un seul souvenir derrière lequel il pût faire reposer son esprit), il est probable qu'elle serait comme les autres, fort peu de chose ; [...] Elle n'était pas chez Prévost ; il voulut la chercher dans tous les restaurants du boulevard. Pour gagner du temps, pendant qu'il visitait les uns, il envoya dans d'autres son cocher Rémi [...] Et ainsi il voyait la fin de la soirée devant lui, une et pourtant alternative, précédée soit par la rencontre d'Odette qui abolirait son angoisse, soit par l'acceptation de rentrer chez lui sans l'avoir vue<sup>192</sup>. »

L'exemple de ces deux extraits ne saurait signifier que le dialogue entre les deux œuvres ne se résume qu'à des emprunts opérés par Sant'Anna à la fable ou aux motifs proustiens. Non, nous l'avons déjà signalé : au-delà des convergences thématiques ici démontrées, ces deux auteurs incorporent dans leur discours à la fois l'expérience psychique de la recherche et les chemins parcourus au sein de cette incorporation. C'est là assurément une sorte de partition, de composition. Par ailleurs, c'est bien la « recherche » de l'*autre* que le mouvement narratif désigne

---

<sup>192</sup> PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1954, p. 119.

métaphoriquement dans ces deux extraits ; l'autre, Inês ou Odette, celles qui ont, en quelque sorte, le pouvoir de rendre la vérité accessible aux narrateurs.

Dans un autre passage du roman *UCD*, Sérgio Sant'Anna emprunte, puis modifie, un autre « détail » d'*À la recherche du temps perdu* : c'est la notoire sonate de Vinteuil, laquelle est l'œuvre musicale pour violon et piano plusieurs fois évoquée par Proust, et l'un des déclencheurs du phénomène de résurgence chez son narrateur. Chez Sant'Anna, l'élément musical déclencheur est le son « lancinant » d'un morceau de jazz composé et joué par Chet Baker.

« Como se o que acabara de dizer a houvessa deixado muito encabulada, ela pegou o bule e afastou-se, balbuciando algo sobre esquentar a água para o chá. Era um afigura comovente vista assim de costas e coxeando, até desaparecer no interior da cozinha. O que não a impediu de apertar, de passagem, um botão no toca-discos. Quanto à música, um belíssimo jazz, no qual se destacava som de um trompete e uma voz masculina, particularíssima e sussurrante, começou a tocar, tive a quase certeza de que era o mesmo disco que eu teria ouvido na noite em que viera aqui [...] Há sentimentos que na aparência são contraditórios mas podem ser detonados em cadeia, ou quase simultaneamente, provocando em nós um caos de emoções<sup>193</sup>. » (*UCD*, p. 95)

Nous pourrions évoquer ici d'innombrables passages où l'affinité entre ces deux textes est plus ou moins manifeste, mais cela ferait davantage l'objet d'une recherche entièrement consacrée aux rapports entre les deux écrivains. Nous souhaitons surtout à présent attirer l'attention sur un autre point de convergence entre

---

<sup>193</sup> *UCDfr*, p. 138 : « Comme troublée par ce qu'elle venait de dire, elle s'est éloignée avec la théière en balbutiant quelques mots concernant l'eau à chauffer pour le thé. C'était une silhouette émouvante, vue ainsi de dos, boitant jusqu'à la cuisine où elle a disparu. Ce qui ne l'a pas empêchée en passant de déclencher le tourne-disque. Quand la musique a démarré – un très beau morceau de jazz duquel se détachaient le son d'une trompette et une voix masculine très particulière et susurrante –, j'ai eu la quasi-certitude qu'il s'agissait du disque même que j'avais entendu la nuit de ma venue. [...] Il est des sentiments apparemment contradictoires qui peuvent exploser en chaîne ou presque simultanément, provoquant en nous un chaos d'émotions. »

ces deux textes, qui nous paraît fondamental pour l'entendement de la praxis poétique de Sant'Anna : les univers dans lesquels sont installés les personnages.

L'univers de prédilection de Sant'Anna est, sans l'ombre d'un doute, celui du simulacre. Simulacre social, certes, mais aussi simulacre artistique, au sens premier du mot, celui de la représentation opérée dans le monde des arts, et plus particulièrement celui du spectacle dramatique, monde que Sant'Anna connaît intimement<sup>194</sup>. Tous les éléments qui composent le monde du théâtre sont présents dans le roman : comédiens et jeu d'acteur, critiques, dramaturges, mises en scène et metteurs en scène, institutions artistiques, bandes-son, lumières, décors, accessoires et costumes ; tout y est. L'idée de simulacre est également présente dans un autre monde cher à Sant'Anna : celui de la rencontre amoureuse. Et les déambulations de ses personnages dans cet univers sont tout aussi complexes et confuses, car s'y

---

<sup>194</sup> Annexe 5. Dans un entretien qu'il m'a accordé le 28 juillet 2015, reproduit en annexe, Sant'Anna parle de son rapport avec le théâtre : « [...] minhas vivências teatrais, tirando o fato de que os meus textos são muito influenciados pelo teatro e as artes plásticas, se deram muito por minha convivência/amizade, mais ou menos de 1979 a 1985, com o grande diretor paulista Antunes Filho. Assisti algumas vezes os seus espetáculos *Macunaíma* (genial) e Nelson Rodrigues (*O eterno retorno*), em que ele montava num mesmo espetáculo *Álbum de Família* e *Toda Nudez Será Castigada*. Eu convivía com toda a equipe, assistia a ensaios, etc. Aí escrevi *Um Romance de Geração*, peça de teatro que falhou por ser muito prolixa. Então virou mesmo livro e, posteriormente, filme. Bia Lessa, que foi atriz de Antunes, tornou-se amiga minha e acabou por montar trechos de meu *A tragédia brasileira* (romance/teatro), com o título de *Ensaio número 1*, com partes belíssimas e outras nem tanto, no meu entender. Quando da montagem, eu ainda escrevia o livro, que só ficou pronto anos depois. Adaptei para a Bia também o romance *Orlando*, de Virginia Woolf, com carreira internacional. »

« Mon expérience du milieu théâtral, hormis le fait que mes textes sont très influencés par le théâtre et les arts plastiques, s'est développée, de 1979 et 1985, en même temps que mon amitié pour Antunes Filho, le grand directeur de théâtre. J'ai souvent assisté à son spectacle *Macunaima* (génial) et à celui sur Nelson Rodrigues (*O eterno retorno*) dans lequel il montait à la fois – et dans un même spectacle – *Album de famille* et *Toute nudité sera châtiée*. Je côtoyais toute l'équipe, j'assistais aux répétitions, etc. C'est alors que j'écrivis *Um romance de geração*, une pièce de théâtre excessivement prolixe, et qui pour cette raison fut un échec. J'en ai alors fait un roman, puis un film. Bia Lessa, qui a travaillé pour Antunes, est devenue une amie, et a décidé de monter au théâtre des passages de mon roman *A tragédia brasileira* (roman/théâtre), sous le titre *Ensaio número 1* ; certains passages étaient très beaux, d'autres moins à mon avis. J'étais toujours en train d'écrire le roman au moment du montage, et je ne l'ai achevé que bien plus tard. J'ai également adapté pour Bia *Orlando* de Virginia Woolf ; l'adaptation a connu une carrière internationale. »

mêlent la passion, le sexe et les « échecs » sexuels, le corps de l'être aimé, bien entendu l'amour, avec ses illusions et ses désillusions, et même la compassion.

Cependant, le premier monde visité par le narrateur, avant même qu'il assume son métier, celui de critique de théâtre, est celui des divertissements en société. Rappelons-nous de l'incipit du roman : « *E preciso esclarecer que a primeira vez que a vi, ela estava sentada à mesa do café [...]* » (*UCD*, p. 9). Antônio Martins est au restaurant Lamas, un « fief » de la classe artistique carioca, célèbre pour la qualité de sa viande, la générosité de ses portions et, surtout, pour ses fermetures tardives et amplement arrosées, lesquelles comptent – et cela est également célèbre – avec la discrétion d'un personnel de service habitué aux débordements de sa célèbre clientèle. D'autres lieux de divertissement social sont également évoqués dans le roman : spectacles dramatiques – le narrateur critique quatre pièces de théâtre –, visite de loges, vernissages, fréquentation de restaurants et de bars des quartiers nobles de Rio de Janeiro.

La plupart des lieux présents dans le roman *UCD* s'y inscrivent comme autant de décors à même d'accueillir des « scènes » où le narrateur est confronté à une multitude de signes, maintes fois ambigus, voire incohérents. Néanmoins, c'est du monde des « mondanités », et davantage celui du théâtre, que le narrateur, conscient des enjeux et des injonctions que les rapports à ce monde créent, puise tout un ensemble de signes qui, une fois analysés, fonctionneront comme autant d'éléments clarificateurs dans sa quête de vérité. Dans l'extrait suivant, Antônio Martins s'apprête à faire ce qu'il nomme son « service de rue », c'est-à-dire qu'il se prépare à se rendre au théâtre en tant que professionnel :

« De todo modo foram as obrigações profissionais que me levaram a ir ao teatro aquela noite, após o incidente na tarde com Inês, o que não faria por mera diversão. Mai certamente ainda não o teria feito, se Inês houvesse aceitado o meu convite para ir ao Café, quando, pelo menos para mim, teria havido bebida alcoólica com seus possíveis prolongamentos e consequências. Costumo comparecer aos espetáculos somente alguns dias depois de sua estréia, propiciando-me observá-los já em andamento normal

e protegendo-me do clima artificioso e acumpliciador dos lançamentos<sup>195</sup>. » (*UCD*, p. 18)

La connaissance par le narrateur de l'univers du théâtre – et notamment des *gens* de théâtre – lui permet de choisir le moment propice pour mener à bien ses observation et analyse : celui où le spectacle dramatique – la pièce en soi – est donné à l'abri du spectacle auquel se donne la société du spectacle, et dont le narrateur – et par conséquent l'auteur – connaît toutes les simagrées et les singeries. Rappelons que Sant'Anna, homme de lettres et homme de théâtre, est aussi un grand lecteur. Au-delà de sa fréquentation du milieu culturel et artistique brésilien, Sant'Anna a lu et relu les grands classiques, Flaubert, Stendhal, Balzac et tant d'autres écrivains qui, à l'instar de Proust, ont brossé un portrait de cet échantillon social depuis que le spectacle du monde fut inventé.

Ce monde des mondanités est, selon Gilles Deleuze, l'un des univers de prédilection de la *Recherche*. Dans *Proust et les signes*, le philosophe élit cet univers comme étant celui dans lequel Marcel Proust puise de nombreux matériaux d'analyse, complexes et parfois contradictoires, en tous les cas indispensables à son apprentissage et, par conséquent, à sa recherche de vérité :

« Le premier monde de la recherche est celui de la mondanité. Il n'y a pas de milieu qui émette autant de signes, dans des espaces aussi réduits, à une vitesse aussi grande. Il est vrai que ces signes eux-mêmes ne sont pas homogènes. À un même moment ils se différencient, non seulement d'après les classes, mais d'après des « familles d'esprit » encore plus profondes. D'un moment à l'autre ils évoluent, se figent ou font place à d'autres signes. Si bien que la tâche de l'apprenti<sup>196</sup> est de comprendre pourquoi

---

<sup>195</sup> *UCDfr*, p. 22 : « En tout cas, c'est par obligation professionnelle, et non pour satisfaire un quelconque besoin de me divertir, que je me suis rendu au théâtre ce soir-là, après l'incident de l'après-midi avec Inès. Et je n'y serais sûrement pas allé si Inès avait accepté mon invitation à nous rendre au Café, où, pour moi au moins, il y aurait eu consommation d'alcool suivie des probables prolongements et conséquences. [...] J'ai pour habitude de me rendre au spectacle quelques jours après la première, pour le voir dans son déroulement normal et me protéger de l'atmosphère artificieuse et complice de l'événement. »

<sup>196</sup> Gilles Deleuze entend ici l'apprenti en tant que créateur/observateur.

quelqu'un est reçu dans un tel monde, pourquoi quelqu'un cesse d'être ; à quels signes obéissent les mondes, quels en sont les législateurs, et les grands prêtres<sup>197</sup>. »

À l'autre extrême, mais engagé dans la même recherche que Proust, Sant'Anna semble déjà reconnaître dans ce groupe d'acteurs ceux qui investissent le monde de la mondanité, ceux qui jouent les « rôles-titres » ou les rôles secondaires au sein de la même vacuité formelle où sévit l'absence de singularité esthétique. En revanche, contrairement à Proust, Sant'Anna évite cette promiscuité, car elle n'est aucunement pour lui source de connaissance nouvelle, d'apprentissage ou de découverte. Sant'Anna critique et fuit les acteurs de ce monde, car il en connaît parfaitement le détestable (dys)fonctionnement, et lorsque son regard s'y accroche, c'est à la fois avec drôlerie et sans complaisance :

« A essa altura eu já conseguira subir por uma velha escada ao segundo andar, comprimindo-me em meio a uma fauna variada de convidados e artistas, estes últimos identificáveis por uma áurea ansiosa que eu conhecia bem: a do desejo de sucesso diante da evidência iminente do fracasso, pelo mesmo no que tocava à razão da sua presença no Centro. Pois, no que dizia respeito a outros setores da vida, não havia porque duvidar que lá se encontrassem pessoas bem sucedidas, como se verificava pelos vestidos e jóias, de algumas mulheres, e por jovens de ambos os sexos rigorosamente ajustados a uma moda que procurava conciliar a limpeza com um toque de desleixo; etiquetas de prestígio com um suposto inconformismo, que se manifestava, ainda, em cortes de cabelos cuja bizarria tão meticulosa só poderia ter sido obtida pela mão de profissionais competentes. Cabelereiros quero dizer<sup>198</sup>. » (*UCD*, p. 54)

---

<sup>197</sup> DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>198</sup> *UCDfr*, p. 76-77 : « À ce stade, j'étais déjà parvenu à monter par un vieil escalier au deuxième étage, jouant des coudes au sein d'une foule hétéroclite d'invités et d'artistes, ces derniers identifiables à l'aura anxieuse – que je connais bien – du désir de succès devant l'évidente imminence de l'échec, tout au moins en ce qui concernait la raison de leur présence au Centre. Car pour ce qui était d'autres domaines de la vie, on ne pouvait nier que

En quête de vérité, Sant'Anna s'engage ainsi dans le sillage de Proust. Une vérité qui doit être trouvée en soi et hors de soi. À l'instar de Proust, Sant'Anna installe ses décors dans le théâtre de la mondanité. Une mondanité dans la contemporanéité, car ce ne sont plus les salons, l'Opéra, le Ritz, ou encore les maisons de campagne tenues et fréquentées par l'aristocratie française sous la Restauration qui accueillent cette communauté. Chez Sant'Anna – époque et lieu exigent – ce sont les bars, les restaurants, les théâtres, ainsi que les salles d'exposition ou les événements culturels qui ont désormais investi le décor où les cercles mondains évoluent : changement de décor, donc, et changement d'acteurs ; mais, pourtant, la pièce reste la même. De plus, les attaques adressées par Proust puis par Sant'Anna à ces deux mondes à la fois distincts et parallèles ont un certain air de ressemblance, car tout deux dénoncent un groupe où règnent : « *a incultura* » (UCD, p. 81) ; « *o formalismo* » (UCD, p. 78).

Ce procédé narratif emprunt/adaptation de l'emprunt par déplacement spatio-temporel, puis ampliation de la charge du récit par la réorientation du lecteur vers d'autres lectures prend petit à petit dans le roman la forme d'une composition. Il est également utilisé, rappelons-nous, à l'endroit où Sant'Anna s'inscrit en faux contre le mouvement moderniste brésilien. Cette composition, cette unité, est une constante dont nous affirmerons qu'elle constitue « la composition », la structure même, du roman. Car Sant'Anna visite et revisite d'autres mondes chers aux thèmes de la *Recherche*, comme par exemple celui de l'art, lequel, selon Deleuze, est « le monde ultime des signes » :

« Le monde de l'Art est le monde ultime des signes ;  
et ces signes, comme dématérialisés, trouvent leur  
sens dans une essence idéale. Dès lors, le monde  
révélé par l'Art réagit sur tous les autres, et

---

se trouvaient là des parvenus, comme en témoignaient les robes et les bijoux portés par certaines femmes et les costumes des jeunes gens des deux sexes rigoureusement ajustés à une mode cherchant à concilier la netteté avec quelques traces de laisser-aller, les griffes prestigieuses accompagnées de petites touches d'un prétendu anticonformisme également manifesté par des coiffures dont la méticuleuse bizarrerie ne pouvait qu'être l'œuvre de professionnels compétents : les coiffeurs, en somme. »

notamment sur les signes sensibles ; il les intègre, les colore d'une esthétique et pénètre ce qu'ils avaient encore d'opaque<sup>199</sup>. »

Lors du vernissage de l'exposition *Os Divergentes* se mêlent le monde des mondantités et celui de l'art. Nous avons vu dans les extraits cités que l'auteur décrypte un grand nombre de « signes » porteurs de sens, afin d'étayer une critique sans complaisance à l'égard de la production artistique et de la société carioca actuelles, dont le caractère formaliste n'est pas le moindre.

Marcel Proust critique, lui aussi, ce formalisme régnant dans le milieu intellectuel de son époque. Pour l'auteur, il en résulte une absence d'originalité individuelle, et par conséquent sociale, que seule la fréquentation de l'art, et a fortiori de la littérature, peut vaincre.

« La grandeur de l'art véritable, au contraire de celui que M. Norpois eût appelé un jeu de dilettante, c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité, la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquions fort de mourir sans l'avoir connue, et qui est tout simplement notre vie.

» La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie réellement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui en un sens habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas développés. Notre vie ; et aussi la vie des autres, car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde,

---

<sup>199</sup> DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 21.



différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il doit y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu d'avoir un seul monde à notre disposition, nous le voyons se multiplier et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant que nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent à l'infini, et bien des siècles après éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient un rayon spécial<sup>200</sup>. »

Les critiques de Sant'Anna<sup>201</sup> vont dans le sens de celles adressées par Proust. Cependant, dans la *Recherche*, la formulation critique est conclusive, elle survient tel un dénouement après un long travail d'observation, autrement dit comme en fin d'apprentissage. Cette critique, qui se dresse ainsi comme une vérité, une loi, ne figure pas dans la *Recherche*, mais dans *Le Temps retrouvé*, dernière partie de l'œuvre, comme la formalisation d'un ultime dénouement.

Chez Sant'Anna, la critique et son cheminement demeurent un outil fondamental de la « recherche » et se fondent par ailleurs à partir de conclusions, de lois formulées par Proust. C'est-à-dire que son point de départ, l'un des points de départ de la recherche *sant'annienne*, est la découverte proustienne de la vérité : seul l'art éclaire l'homme vers sa vérité. La vérité recherchée par Sant'Anna ne peut alors que découler de ce principe proustien, d'où le questionnement sur l'art dans la contemporanéité et, plus encore, le questionnement en soi – la recherche en soi et hors de soi déjà évoquée – qui, pour un homme de lettres, aussi bien le narrateur qui affirme déjà au deuxième paragraphe : « *Sou critico*<sup>202</sup> » (*UCD*, p. 17), que l'auteur, bien entendu – sur sa propre création : *Seria isso arte?*

---

<sup>200</sup> PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1954, p. 289-290.

<sup>201</sup> Voir notre Deuxième Partie, chapitre 1.

<sup>202</sup> Le mot *critico* est en italique dans le texte.

Sérgio Sant'Anna n'a donc pas perdu son temps : l'œuvre de Marcel Proust, ou du moins certains aspects de son œuvre évoqués jusqu'à présent, intègrent le roman. Ils sont même le point de départ de tout un questionnement explicitement évoqué par le roman *UCD*, celui de la légitimation de l'art actuellement produit, sans exclure son œuvre.

Dans le roman *UCD*, la conscience de l'importance de l'art comme élément fondateur d'une œuvre qui puisse se prétendre telle, ainsi que la conscience de la nécessité d'une connaissance critique des arts, laquelle serait intrinsèque à la création, sont les points de départ de tout un questionnement sur la légitimation de l'art dans la contemporanéité.

En outre, l'apprentissage de Proust, mené tout au long de la rédaction de la *Recherche*, est l'un des points de départ de la création *sant'annienne*. Alors que Marcel Proust fait en rédigeant la *Recherche* son apprentissage d'homme de lettres<sup>203</sup>, Sant'Anna débute son récit par l'affirmation : « *Sou critico*<sup>204</sup> » (*UCD*, p. 17) ; c'est-à-dire qu'il se désigne d'emblée comme homme de lettres.

Au terme de la recherche respective de nos deux auteurs, la vérité émergente n'est pas similaire : alors que pour Proust l'art est le seul moyen par lequel « nous pouvons sortir de nous », car « la vérité suprême est dans l'art », pour Sant'Anna la « vérité » de l'art n'est pas univoque, et encore moins suprême, donc loin d'être absolue. Nombreux sont dans le roman *UCD* les passages où la « vérité », les « vérités » de l'art sont définies comme ambiguës et plurielles, pluralité qui donne naissance à un jeu dialectique, lequel, intrinsèque à sa « recherche », n'est pas séparable du concept auquel l'auteur semble s'attacher : il n'y a pas de vérité dans l'art.

Dans l'extrait ci-dessous, le narrateur, Antônio Martins, accompagné de l'une de ses amies intimes, rédige une critique d'*Albertine*, pièce de théâtre adaptée de

---

<sup>203</sup> DELEUZE, Gilles, *op.cit.*, p. 10 : « Il s'agit non pas de l'exposition de la mémoire involontaire, mais du récit d'un apprentissage. Plus précisément, l'apprentissage d'un homme de lettres. »

<sup>204</sup> En italique dans le texte original.

Proust, en étayant ses arguments à partir de ses connaissances littéraires et théâtrales :

« – Sabe Maria Luiza, há momentos em que um crítico flutua indeciso entre um juízo e um outro, às vezes até opostos, sobre um espetáculo<sup>205</sup>. » (*UCD*, p. 83)

Par cette affirmation, et de manière paradoxale, l'auteur s'engage sur les voies théoriques d'un autre artiste français, Marcel Duchamp, lequel a conçu son œuvre et sa vie – nous le verrons plus avant – comme une démonstration de l'inanité du jugement critique de l'œuvre d'art dans la contemporanéité.

Pour conclure, c'est par les divers emprunts, références et citations de l'œuvre de Proust que Sant'Anna tend un miroir vers toute une tradition littéraire européenne née dans la modernité : son roman se nourrit des révélations de la lumineuse « recherche » proustienne, et c'est de cette lumière dont l'art est le point d'accroche, la fissure par laquelle elle pourra surgir et, ainsi, s'infiltrer dans la trame romanesque. Et si Proust éclaire Sant'Anna au sujet de la nécessité de l'art, c'est le peintre et artiste Marcel Duchamp qui anime le débat mené par le narrateur du roman *UCD* sur la question du pouvoir accordé au consensus social – à ses acteurs et aussi aux instances qui le soutiennent – de légitimer une œuvre d'art et ses critères esthétiques. Car le roman cherche des réponses à des questions autour de l'art et de l'acte de créer dont la principale est : qu'est-ce que l'art dans la contemporanéité ?

Le chapitre suivant de cette recherche sera consacré à suivre, dans le roman *UCD*, les empreintes laissées par le projet esthétique – et donc éthique – de l'artiste français Marcel Duchamp.

---

<sup>205</sup> *UCD*fr, p. 120 : « – Tu sais, Maria Luisa, il y a des moments où un critique flotte, indécis, entre deux jugements, parfois contradictoires, au sujet d'un spectacle. »

## Chapitre 2. Duchamp, le concept retrouvé

Certaines œuvres sont indissociables de leur cheminement, des traces devenues illisibles qui les ont précédés. Pensées, amorces visuelles, travaux d'essai, ils peuvent être multiples mais, quelquefois, une seule expression suffit à les réunir ou à les appréhender.

Pontus Hulten, *Marcel Duchamp Notes*

C'est toujours sur un fond de déjà commencé que l'homme peut penser ce qui vaut pour lui comme origine. Celle-ci n'est donc pas du tout pour lui le commencement – une sorte de premier matin de l'histoire à partir duquel se seraient entassées les acquisitions ultérieures.

L'origine, c'est beaucoup plus tôt la manière dont l'homme en général, dont tout homme quel qu'il soit, s'articule sur le déjà commencé du travail, de la vie, du langage.

Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*

L'artiste français Marcel Duchamp (1897-1968) est, indubitablement, une référence artistique majeure pour Sérgio Sant'Anna, écrivain et homme de lettres ; l'auteur en convient lui-même ; ainsi, en 1997, au moment de la parution du roman *UCD* :

« Ao escrever *Um crime delicado*,, com seus enigmas, sua instalação viva, tive o tempo todo em mente Marcel Duchamp<sup>206</sup>. »

---

<sup>206</sup> SANT'ANNA : entretien accordé à Francisco de Morais Mendes, « Mergulho noturno », O Tempo, Rio de Janeiro, 12 octobre 2003, p. 1-2 : « Au moment où j'écris le roman *Un crime délicat*, ses énigmes et son installation vivante, j'avais constamment Marcel Duchamp à l'esprit. »

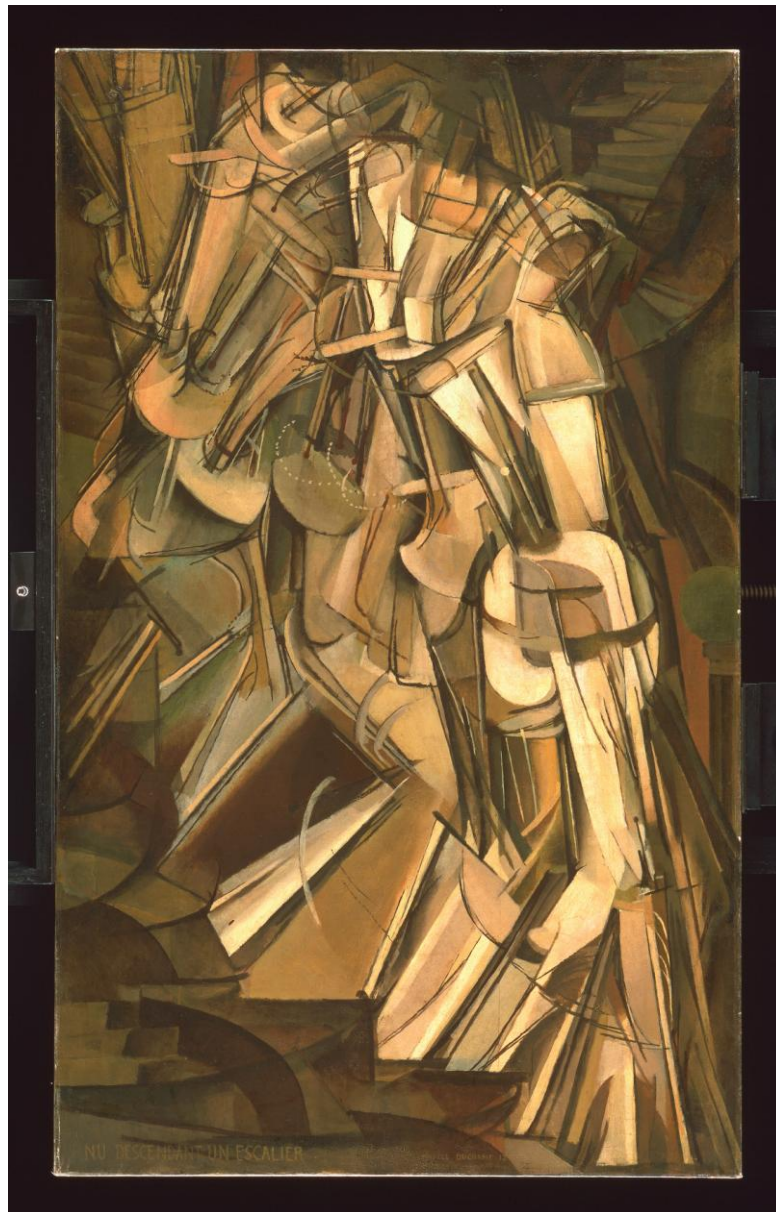
Né le 28 juillet 1897 à Blainville-Crevon, en Seine-Maritime, Marcel Duchamp est le troisième d'une fratrie de six enfants, parmi lesquels quatre sont devenus des artistes reconnus : les peintres Jacques Villon (Gaston Duchamp, 1875-1963) et Suzanne Duchamp (1889-1963), le sculpteur Raymond Duchamp-Villon (1876-1918) et lui-même. Après une brillante scolarité à Rouen – baccalauréat en lettres et philosophie –, Marcel Duchamp poursuit ses études à Paris. En 1902, il tente d'intégrer l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, mais échoue à l'examen d'entrée<sup>207</sup>. Il fréquente alors l'Académie Julian, célèbre école privée parisienne d'enseignement des beaux-arts, fondée par le peintre Rodolphe Julian (1839-1907). Mais c'est surtout auprès de ses frères et des amis artistes d'inspiration cubiste réunis sous le nom de *Groupe de Puteaux*<sup>208</sup> qu'il parfait son apprentissage en peinture. Quoiqu'il en soit, très vite Marcel Duchamp s'éloigne de la problématique spatiale des cubistes pour s'intéresser à la décomposition du mouvement, concept alors cher aux futuristes italiens fascinés par les clichés chronophotographiques de Muybridge et Marey (1881).

En 1911, après avoir réalisé de nombreuses toiles, Marcel Duchamp compose une première version du *Nu descendant un escalier* (fig. 7) : c'est à partir de l'événement qu'est cette peinture et des polémiques auxquelles elle a donné lieu que Sérgio Sant'Anna va s'intéresser de près à Marcel Duchamp. En effet, comme nous le verrons tout au long de ce chapitre, c'est bien le *Nu descendant un escalier* qui fonde, à maints égards, le roman *UCD*.

---

<sup>207</sup> Ironie du sort : le prix Marcel-Duchamp, octroyé annuellement à un artiste contemporain par l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris est l'un des prix les plus prestigieux de l'art contemporain. N'entendons pas dans cette contradiction un écho au rejet vécu par Marcel Proust lorsque Jean Schlumberger, éditeur à la NRF, laquelle avait pour responsable André Gide, refusa purement et simplement de publier la *Recherche*.

<sup>208</sup> Groupe d'artistes d'inspiration cubiste, fondé en 1911 par plusieurs artistes et critiques, et notamment Fernand Léger Robert Delaunay, Albert Gleizes et Jean Metzinger, autour de l'ouvrage *Du cubisme* (1912).



**Fig. 7. Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier* (1911)**

La polémique autour du *Nu descendant un escalier* de Duchamp naît d'un rejet aux tonalités académiques : son refus au salon des Indépendants à Paris, en 1912. La polémique autour du rejet dont la toile fut l'objet est engagée lorsque l'on prie l'artiste – bien qu'inscrit au Salon en bonne et due forme – de décrocher sa toile à la veille de la soirée d'inauguration. Ce participant, en effet, devient indésirable lorsque sa toile est violemment critiquée par ses confrères eux-mêmes, les cubistes et certains parmi les futuristes, et de surcroît par les plus proches : les peintres Gleizes

et Le Fauconnier, organisateurs de l'exposition, qui accusent Duchamp de vouloir avec son tableau ridiculiser le cubisme<sup>209</sup>, en traitant de façon inappropriée le genre sacro-saint du *nu*. Le nu, genre devenu, et notamment depuis l'Antiquité puis la Renaissance, universel en matière d'expression plastique et picturale, et qui doit correspondre, en tant que catégorie intouchable, aux critères académiques et muséaux en cours.

On imagine bien le désarroi de Marcel Duchamp : le groupe d'artistes auquel il croit appartenir, et qui se prétend d'avant-garde, rejette son petit « délit » artistique. Et la raison – du moins celle qui a été mise en avant – pour laquelle on prie l'artiste de retirer sa toile n'est point d'ordre formel, mais, au contraire, on ne peut plus conformiste : on ne saurait transgresser une catégorie académique en peinture.

Avant que Duchamp ne se décide à décrocher sa toile du salon des Indépendants, son entourage – ses frères et ses amis les plus proches – le presse d'accepter d'au moins changer le titre. Bernard Marcadé, biographe de Duchamp, raconte dans *Marcel Duchamp, la vie à crédit*, comment s'est passé l'entretien entre l'artiste et ses frères au sujet du rejet du *Nu* :

« La veille de l'ouverture du Salon, Villon et Duchamp-Villon, en habit noir, se rendent chez leur frère à Neuilly pour lui annoncer la position du comité : "Les cubistes pensent que ce n'est pas tout à fait dans la ligne. Tu ne pourrais pas au moins changer le titre ?" Et Marcel avec humour, de commenter : "Ils pensent que c'est trop littéraire, au mauvais sens – d'une manière caricaturale. Un nu ne descend jamais l'escalier." Sans entrer dans la discussion, Duchamp refuse ce compromis. "J'ai dit très bien, très bien, j'ai pris un taxi pour l'exposition, j'ai pris mon tableau et je l'ai enlevé. Il n'a donc jamais été exposé aux Indépendants de 1912, bien qu'il soit dans le catalogue"<sup>210</sup>. »

---

<sup>209</sup> Voir LEBEL, Robert, *Marcel Duchamp*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1985.

<sup>210</sup> MARCADÉ, Bernard, *Marcel Duchamp, la vie à crédit*, Paris, Flammarion, 2007, p. 57-58.

Tout en refusant catégoriquement de changer le titre de l'œuvre, Duchamp accuse le coup infligé par ses pairs :

« Vous savez, à ce moment-là, en 1912, ce n'était pas considéré comme convenable d'appeler une peinture autrement que Paysage, Nature morte, Portrait, ou Numéro tant et tant<sup>211</sup>. »

Sant'Anna lui aussi, à sa façon, transgresse une catégorie académique de peinture. Car Inès n'est pas un modèle banal : sa singularité physique provient d'un défaut – la jeune femme a une jambe atrophiée – et confine au handicap. Par ce choix thématique, Sant'Anna s'installe, aussi bien formellement que sur le plan éthique, aux côtés de Marcel Duchamp

Finalement, le *Nu descendant un escalier* ne sera donné à voir au public qu'un mois plus tard, en avril 1911, au cours d'une exposition collective de peintres cubistes ayant pour titre *Exposición d'Arte Cubista*, réalisée par la galerie Dalmau, à Barcelone. Puis, en octobre 1911, au salon de la Section d'or<sup>212</sup>, à Paris. La toile n'est pas particulièrement remarquée à Barcelone, et encore moins à Paris. Elle n'appelle pas d'opprobre ni ne suscite d'éloges. Seul, à rebours des conceptions cubistes, Guillaume Apollinaire ose se prononcer publiquement à son sujet :

« Qu'on me permette ici une observation qui a son importance. Duchamp est le seul peintre de l'école moderne qui se soucie [encore] aujourd'hui du nu<sup>213</sup>. »

Ainsi, retirée du salon des Indépendants puis discrètement montrée à Barcelone et au Salon d'or à Paris, la toile est retravaillée, et une seconde version voit le jour au début de 1912, lorsque l'artiste est invité à l'exposer au célèbre *Armory Show* (10 février 1912-15 mars 1913) de New York. Contrairement à la

---

<sup>211</sup> MARCADÉ, *op.cit.*, p. 50.

<sup>212</sup> Le salon de la Section d'or était, entre les deux guerres mondiales, la plus importante manifestation des artistes cubistes.

<sup>213</sup> Propos rapportés par Marcadé, *op. cit.*, p. 60.



réaction parisienne, la réception de la communauté artistique new-yorkaise est favorable jusqu'à acclamer l'œuvre et la qualifier de révolutionnaire. Une foule de plus de cent mille visiteurs new-yorkais se presse pour découvrir le célèbre tableau contesté à Paris.

Mais, s'il est vrai que Duchamp était conscient des ruptures qu'opérerait sa toile – dans une lettre à Katherine Dreier<sup>214</sup> (1877-1952) il déclare avoir compris, lorsqu'il a eu la vision initiale du *Nu*, que, grâce à elle, il « briserait pour toujours les chaînes d'esclavage du naturalisme<sup>215</sup> » –, il est également vrai que Duchamp n'imaginait pas la postérité d'une telle rupture.

Malgré tout, aussi inepte qu'apparaît le refus du *Nu descendant un escalier* à Paris en 1912, l'accueil par le public et la critique américaine du tableau à l'exposition de New York n'était point rassurant. Devenue suspecte, l'appréciation autant publique qu'institutionnelle fut alors écartée, voire battue en brèche, par Marcel Duchamp. Sa recherche esthétique se tourna alors vers la quête d'un autre niveau de consensus, puisque, selon lui, « le statut d'objet d'art ne peut dépendre d'une appréciation conventionnelle<sup>216</sup> ».

De fait, cette polémique autour du *Nu* est à l'origine de la rupture définitive entre le peintre et le monde de l'art. Et bien que, par la suite, le *Nu descendant un escalier* eut été accepté puis ovationné, faisant de Duchamp l'un des principaux représentants de l'avant-garde française, cet événement créa néanmoins une césure : désormais l'artiste rejeterait tout consensus préétabli ; comme il l'affirme lui-même, il n'appartiendrait plus à aucune école ni à aucun groupe :

« Ça m'a aidé à me libérer du passé au sens personnel  
du mot. J'ai dit : bon, puisque c'est comme ça, pas

---

<sup>214</sup> Artiste-peintre américaine, contemporaine et amie de Marcel Duchamp, avec lequel elle a entretenu durant des années une correspondance.

<sup>215</sup> Propos rapportés dans CABANNE, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Allia/Sable, 2014, p. 28.

<sup>216</sup> SERS, Philippe, *Duchamp confisqué, Marcel retrouvé*, Paris, Hazan, coll. « L'Art en Travers », 2009, p. 27.

question d'entrer dans le groupe, il ne faudra compter que sur moi, être seul<sup>217</sup>. »

Par ailleurs, Philippe Sers, dans *Duchamp confisqué, Marcel retrouvé*<sup>218</sup>, voit également, dans cette solitude artistique assumée au-delà d'un désir de rupture, une posture de combat :

« L'aventure du *Nu descendant un escalier* refusé dans un premier temps, puis accepté peu après, l'avait profondément blessé, mais surtout l'avait scandalisé dans son estime pour le monde de l'art, incarné jusqu'alors par ses deux frères aînés, Jacques Villon et Raymond Duchamp-Villon. Le tableau avait été refusé avec légèreté, puis accepté trop facilement, refusé à Paris pour de mauvaises raisons, puis accepté à New York pour des raisons pires encore [...]. L'ineptie du refus du *Nu* à Paris n'était pas démontrée *de facto* par l'acceptation ultérieure de celui-ci à New York. Cette acceptation était tout aussi suspecte, et le non-sens de l'appréciation institutionnelle devrait être traqué à sa source. Le statut d'art ne peut dépendre d'une *appréciation conventionnelle*<sup>219</sup>. Il faut attendre un autre *niveau de consensus*<sup>220</sup>. »

Pour revenir à Sant'Anna, notons un premier « emprunt » fait au peintre français, qu'éclaire l'exemple de la scène inaugurale du récit, la « chute » d'Inês : Antônio Martins est témoin – et acteur involontaire, nous le verrons – d'un incident somme toute assez bénin : Inês – se tenant à quelques marches d'intervalle sur l'un des escalators d'une station de métro – est subitement prise de malaise et lui tombe littéralement dans les bras. Rappelons qu'il s'agit là, en fait, de leur deuxième rencontre, car bien qu'Antônio ne reconnaisse pas d'emblée Inês à ce moment précis,

---

<sup>217</sup> *Marcel Duchamp, l'ingénieur du temps perdu, Paris 1967 et 1977*, entretien accordé à Pierre Cabanne, in *Duchamp & Cie., op. cit.*, p.65.

<sup>218</sup> Nous soulignons ici la sonorité proustienne du titre de cet ouvrage de Philippe Sers.

<sup>219</sup> Les mots en italique rapportés par Sers sont issus d'un entretien accordé par Duchamp à James Johnson Sweeney dans *Marcel Duchamp du signe*, Michel Sanouillet (éd.), Paris, Flammarion, 1975, p. 181.

<sup>220</sup> SERS, Philippe, *op.cit.*, p. 16-17.

nous savons qu'il l'avait déjà aperçue – et appréciée – auparavant au bar-café Lamas ; ainsi :

« Quando descia os degraus da escada, ouvi murmúrios sobressaltados e pequenos gritos às minhas costas, o rumor de corpos se entrecrocando, e percebi que os olhares das pessoas, na escada rolante de subida, ao lado, se concentravam, assustadas, em alguma coisa atrás de mim. Ao virar-me instintivamente, uma mulher caía sobre meus braços. Ainda instintivamente amparei-a nos meus braços. A impressão que se gravou para sempre em mim – sem que naquele momento eu tivesse total consciência disso – foi a de como o seu corpo era leve<sup>221</sup>. » (*UCD*, p. 12)

Cette scène s'accorde parfaitement à l'idée fondatrice du *Nu* de Duchamp, qui, comme l'affirme Pierre Cabanne, est « l'image d'une rencontre amoureuse en mouvement ». Nous remarquerons ici que le dialogue thématique quasi conventionnel entre ces deux artistes – chute/mouvement/recontre amoureuse – n'est pas dépourvu, eu égard à la convention même, de transgression ironique : Sant'Anna situe la scène sur un escalier en mouvement permanent. Cet emprunt opéré par Sant'Anna, pratique par ailleurs récurrente dans le récit, enrichie d'une dose appréciable d'ironie, donne d'emblée au roman son ton *duchampien*.

C'est en abandonnant définitivement la peinture que Duchamp consolidera par la suite son positionnement artistique. En effet, cesser de peindre assure à l'artiste une place à l'écart de la communauté artistique, et c'est ce qu'explique Philippe Sers :

---

<sup>221</sup> *UCDfr*, p. 14 : « Comme je descendais l'escalier, j'ai entendu des murmures syncopés et des petits cris derrière mon dos, comme un bruit de corps s'entrechoquant, et j'ai vu que le regard des gens, sur l'escalier mécanique qui monte, à côté, était fixé, effrayé, sur quelque chose derrière moi. Au moment où d'instinct je me retournai, une femme s'effondrait sur moi. Instinctivement toujours, mes bras l'ont retenue. L'impression qui s'est pour toujours gravée en moi – sans que j'en aie eu tout à fait conscience sur le moment – fut l'étonnante légèreté de ce corps. »

« Marcel croit au travail “artistique”, mais n’accepte pas la sottise et le snobisme de ceux qui constituent le monde de la culture. Et qui jugent souverainement de la qualité de l’art ; il a un certain mépris pour ceux qui *valident* institutionnellement la création artistique. C’est la motivation profonde de son geste, qui reste d’une valeur démonstrative permanente puisqu’il continue à piéger un siècle plus tard la société établie<sup>222</sup>. »

Désormais, Duchamp se vouera exclusivement à l’art tel qu’il l’entend, procédant à diverses expériences qui aboutiront au « ready-made<sup>223</sup> ». Le caractère novateur de ces travaux, perçus à la fois comme une expression artistique et un exercice critique, a définitivement bouleversé l’appréciation de l’art. Non seulement la recherche esthétique *duchampienne* est celle d’un artiste en quête de liberté d’expression, mais aussi bien elle implique l’aspiration à *un autre niveau de consensus*, à rebours des notions et des jugements esthétiques préétablis dans le cadre de l’idéologie esthétique dominante et connus et entérinés par le plus grand nombre. Jugements qui, selon l’artiste, « cimentent hâtivement, superficiellement, l’accord du groupe<sup>224</sup> ».

Les réalisations ultérieures de Duchamp – qui fondent son iconoclastie – tiennent à un procédé artistique récurrent à l’intérieur même de l’œuvre qui implique le rejet des limites imposées par les supports conventionnels ; les ready-made, qui bouleversent radicalement la notion d’œuvre d’art, en sont l’exemple le plus frappant ; mais il faut ajouter une multitude de créations qui témoignent de la richesse d’investigation esthétique et critique de Duchamp, telles que, entre autres, l’*Objet-Dard*, le *Coin de chasteté* (1951) ; sans omettre son travail précédent avec nombre d’écrivains, dont Guillaume Apollinaire entre autres dadaïstes ou surréalistes. Sa collaboration avec Man Ray témoigne de son intérêt pour la

---

<sup>222</sup> SERS, Philippe, *op.cit.*, p. 21.

<sup>223</sup> Ready-made : objet en général d’usage courant dont la fonction première est détournée par l’artiste au profit d’une qualification esthétique. On pense aux *objets à fonctionnement symbolique* affectionnés par André Breton.

<sup>224</sup> SERS, Philippe, *op.cit.* p. 28.

photographie, auquel il faut ajouter le cinéma – le *ciné-sketch* imaginé par Francis Picabia en 1954, dans lequel Duchamp et Bronia Perlmutter jouent *Adam et Ève* ; sans oublier la mécanique, les mathématiques et le dessin industriel.

C'est ce foisonnement d'œuvres, d'intérêts multiples et d'attitudes particulières qui fonde le sens ultime de la démarche de Duchamp : la critique infatigable des institutions, publiques ou privées, qui justifient un consensus social à dénoncer avant tout. De la même façon, Sant'Anna s'en prend lui aussi dans son récit aux institutions légitimatrices, en utilisant allégrement Duchamp au sein d'un questionnement fondamental sur la validité du jugement en art<sup>225</sup>, comme le démontrent les images des couvertures étudiées plus haut, et qui constituent un point d'appui rhétorique révélateur.

Étudions à présent de plus près ce questionnement. Dans la scène ici transcrite, Antônio Martins reçoit d'Inês par courrier postal une invitation accompagnée d'une petite lettre au papier rose et parfumé. La jeune femme invite Antônio Martins au vernissage d'une exposition dans laquelle elle est « *intimamente envolvida* » (UCD, p. 48) :

« Meu caro amigo!

(Acredito que possa tratá-lo assim, não?) Cheguei a pegar o telefone ontem, mais de uma vez, para falar com você. Como consegui seu número e endereço? Não foi difícil. Bastou que eu ligasse para o jornal em que você escreve sua coluna. Expliquei que era para lhe transmitir com urgência um convite. Se não cheguei de fato a ligar para você foi por timidez. Para que você não se sentisse obrigado a aceitá-lo. Mas não vou esconder que gostaria muito que comparecesse a essa exposição, com a qual estou intimamente envolvida. Não quero adiantar nada. Apenas que se

---

<sup>225</sup> Lors des travaux de recherche qui fondent cette étude, la lecture et la relecture de différents textes littéraires et théoriques, nous avons maintes fois contacté l'auteur, par mail et par téléphone, afin de partager avec lui nos impressions sur les connexions possibles entre les œuvres auxquelles son récit fait allusion et le récit en soi. Dans l'un de ces entretiens, nous avons posé à Sant'Anna la question suivante : « *O crime seria O Nu descendo uma escada de Marcel Duchamp ?* » (Le *Crime* serait-il le *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp ?) Sa brève réponse fut sans équivoque : « *Na mosca!* (Dans le mille !) »

trata de um determinado quadro e que não busco qualquer complacência. Para isso, ninguém melhor do que um crítico! Inês<sup>226</sup> » (UCD, p. 47-48)

Le critique dramatique subodore qu'Inês, qu'il croit artiste-peintre, agit par intérêt, souhaitant sans doute obtenir une critique favorable de son travail. Antônio Martins, en effet, jouit d'une renommée possiblement utile à la carrière d'un jeune artiste. Le narrateur, qui n'ignore rien des ambitions de la classe artistique, en profite pour énoncer une critique des mœurs artistiques contemporaines :

« Mas tenho um lado fortemente precavido, que me obrigava a considerar a hipótese que Inês não buscasse mais em mim do que um amigo, ou, menos do que isso, o espectador, aliciando o crítico com um afago, um reconhecimento do seu poder, ou mesmo com um aceno de desejo por ele, disfarçado na interrogação final do pós-escrito. Em meu *métier* aprende-se logo que a vaidade é o motor principal dos que se dedicam à arte, com talento ou não. Os artistas podem utilizar não sei quantos artifícios para seduzir, e, naquele bilhete, ficava claro para mim que Inês pintava, era uma das Divergentes<sup>227</sup>. » (UCD, p. 49)

Sant'Anna esquisse là un portrait du milieu artistique brésilien; et bien que s'y sachant paradoxalement intégré, il fait le nécessaire pour s'en distancier par le

---

<sup>226</sup> UCDfr, p. 67 : « Mon cher ami ! (Je crois que je peux t'appeler ainsi, n'est-ce pas ?) J'en suis venue à prendre le téléphone, hier, plus d'une fois, pour te parler. Comment ai-je réussi à avoir ton numéro et ton adresse ? Ça n'a pas été difficile. Il m'a suffi d'appeler le journal pour lequel tu écris des articles. J'ai expliqué que c'était pour te transmettre d'urgence une invitation. Si je ne suis pas arrivée à t'appeler, c'est par timidité. Pour que tu ne te sentes pas obligé d'accepter. Mais je ne cacherai pas que j'aimerais vraiment que tu sois présent à cette exposition à laquelle je suis intimement liée. Je ne veux rien dire de plus. Seulement que c'est à propos d'un certain tableau et que je ne recherche aucune complaisance. Et pour cela, personne n'est plus indiqué qu'un critique ! Inês »

<sup>227</sup> UCDfr, p. 68-69 : « Mais j'ai un côté très méfiant qui m'obligeait à envisager l'hypothèse qu'Inês ne cherchait en moi rien de plus qu'un ami, ou, moins que cela, un spectateur, corrompant le critique par ses avances, par la reconnaissance de son pouvoir, ou même par ce soupçon de désir dissimulé dans l'interrogation finale du post-scriptum. Dans mon *métier*\*, on apprend vite que la vanité est le principal moteur de ceux qui se vouent à l'art, avec ou sans talent. Les artistes peuvent utiliser je ne sais combien d'artifices pour séduire et, pour moi, dans sa petite lettre, il ne faisait aucun doute qu'Inês peignait, qu'elle était l'un des Divergents. » (\* En français dans le texte.)

biais de la critique. Finalement, cette « *vaidade* » dont parle l’auteur, « *principal motor dos que se dedicam à arte* », correspond, à sa juste mesure, à la prééminence du jugement esthétique porté par les formateurs d’opinion : les institutions publiques ou privées, les critiques, la presse spécialisée, les chaînes télévisées, tout y passe. Soulignons l’une des premières saillies de l’auteur, lorsque le narrateur-critique avoue être devenu célèbre non grâce à l’excellence ou à la pertinence de sa prose, mais plutôt par l’esclandre provoqué par l’« affaire Inês » – la modèle boiteuse violée par un critique taciturne –, et qu’il est de ce fait proprement descendu en flèche dans la presse :

« Sou *critico*. Tal declaração, mesmo diante da gravidade de certos fatos a serem aqui narrados, me faz rir por todas as conotações da palavra. Mas foi justamente por essa ambiguidade que quis definir-me assim, já que poderia ter esclarecido, desde logo, que sou crítico profissional de teatro, como muita gente sabe pela notoriedade que adquiri – não principalmente por escrever em jornais, mas pelo que os jornais acabaram escrevendo sobre mim<sup>228</sup>. »  
(UCD, p. 17)

Dans un autre passage du roman, l’auteur avertit d’emblée ses lecteurs : ce narrateur circonspect a une vision cynique du milieu artistique, et de surcroît du milieu de l’art dramatique. Installé dans l’un de ses décors de prédilection, le théâtre, Antônio Martins assiste au spectacle *Folhas de outono* :

« E de fato tentavam [vivre un moment “vrai” sur scène], mas o que decorria daí [...] era uma simulação do amor, beirando a impotência e buscando ostentar a sua própria teatralidade, numa pretensa metalinguagem que não passava de um alibi, como desmascarei, para um desses falsos dramas tantas

---

<sup>228</sup>UCDfr, p. 21 : « Je suis *critique*. Une telle déclaration, en dépit de la gravité de ce que je m’apprête à narrer ici, me fait sourire vu les connotations de ce mot. Mais ce sont précisément ces ambiguïtés qui m’incitent à me définir ainsi, car j’aurais pu dire d’emblée que je suis un critique de théâtre professionnel, comme beaucoup le savent grâce à ma notoriété, acquise moins par ce que j’ai écrit dans les journaux que par ce que les journaux ont publié sur moi. »

vezes vistos e revistos, que volta e meia se tenta travestir com tiques et jargões de época, coisa tediosa e medíocre<sup>229</sup> [...] » (UCD, p. 18)

« Ao jovem dramaturgo, eu indicava, não sem ironia, é claro, a saída a que ele próprio recorrera para escapar da sua prisão. A janela. Não de maneira trágica e melodramática como o fizera, aliás antecipada pelas óbvias folhas secas, de inspiração europeizada, que eram vistas cair intermitentemente, através da referida janela, quando a ação ou a inação da peça se dava durante a tarde, não bastasse o título da obra: *Folhas de Outono*. [...] Não, em um outro sentido, o descerrar da janela seria o autor-diretor sair do seu egocentrismo e descortinar o feminino, não exatamente em si próprio, atendendo a demandas da moda [...] mas na Mulher, que o autor praticamente silenciara, reduzindo-a a um contraponto aos conflitos só seu alter ego teatral<sup>230</sup>. » (UCD, p. 20)

« A necessidade intrínseca do autor – cujo nome prefiro não revelar agora, já que não acho justo lembrá-lo aqui nessa peça de natureza quase processual, o que poderia ser tomado como uma duplicidade de pena, sanção que os códigos que andei folheando por forças das circunstâncias não admitem – era escrever do teatro. Não porque tivesse um recado importante a dar, mas para afirmar-se socialmente; ver nos cartazes o seu nome junto ao

---

<sup>229</sup> UCDfr, p. 23 : « Et, de fait, ils essayaient, mais ce qui résultait de son jeu [...] était un simulacre d'amour frôlant l'impuissance et faisait étalage de sa grandiloquence théâtrale dans un prétendu métalangage qui n'était que l'alibi, comme je l'ai démasqué, d'un de plus de ces faux drames, maintes fois vus et revus, qui de temps à autre se parent des tics et d'un jargon d'époque, chose ennuyeuse et médiocre [...] »

<sup>230</sup> UCDfr, p. 25-26 : « Quant au jeune dramaturge, j'indiquais, non sans ironie, c'est clair, l'issue à laquelle lui-même avait eu recours pour s'échapper de sa prison : la fenêtre. Non pas de la manière tragique et mélodramatique, d'inspiration européenne, dont il avait abusé, intention d'ailleurs anticipée par les habituelles feuilles mortes que l'on voyait tomber par intermittence à travers cette même fenêtre, quand l'action ou l'inaction de la pièce se déroulait l'après-midi, comme si le titre n'avait pas suffi : *Feuilles d'automne*. [...] Dans un autre sens, ouvrir la fenêtre aurait obligé l'auteur-metteur en scène à sortir de son égoïsme pour dévoiler le féminin, pas exactement en lui-même, selon les exigences de la mode [...] mais chez la Femme, que l'auteur avait pratiquement voulue silencieuse, la réduisant à un contrepoint des conflits internes de son *alter ego* théâtral. »



título *poético e outonal* com que pretendeu enfeixar as suas angústias<sup>231</sup>. » (UCD, p. 22)

Le rejet des artistes dont fait montre Sant'Anna est également en résonance avec le positionnement de Duchamp. Dans une lettre adressée à Katherine Dreier et datée du 5 novembre 1928, Duchamp tient des propos semblables à ceux de Sant'Anna. Il y avoue sa répugnance à fréquenter le milieu artistique, qu'il accuse d'imposture, car « plus [il vit] parmi les artistes, plus [il est convaincu] qu'ils sont des imposteurs » :

« Vos deux lettres annonçant un arrêt possible des activités à la S.A. ne m'ont pas surpris. Plus je vis parmi les artistes, plus je suis convaincu qu'ils sont des imposteurs du moment qu'ils ont le moindre succès. Ceci veut dire aussi que tous les chiens autour de l'artiste sont des escrocs. Si vous voyez l'association qu'il y a entre les imposteurs et les escrocs, comment êtes-vous en mesure de conserver quelque espèce de foi (et en quoi) ? Ne me donnez pas quelques exceptions qui justifieraient une opinion plus clémentine au sujet du "petit jeu de l'art" tout entier. À la fin, on dit qu'une peinture est bonne seulement si elle vaut "tant". Elle peut même être acceptée par les "saints" musées. Et autant pour la postérité.

» S'il vous plaît, redescendez sur la terre, et si vous aimez quelques peintures, quelques peintres, regardez leur travail mais n'essayez pas de changer un escroc en honnête homme ou un imposteur en fakir. Ceci devrait vous donner une indication de la sorte d'humeur dans laquelle je suis. En train de remuer les vieilles idées de dégoût. Mais c'est seulement à cause de vous.

---

<sup>231</sup> UCDfr, p. 28-29 : « La nécessité intrinsèque de l'auteur – dont je préfère taire le nom, car je ne crois pas opportun de le mentionner ici, dans ce témoignage quasiment procédural, ce qui pourrait aboutir à une double peine, sanction que n'admettent pas les codes que les circonstances ultérieures m'ont obligé à consulter – était d'écrire du théâtre. Non qu'il ait un message important à délivrer, mais pour s'affirmer socialement, pour voir son nom écrit sur les affiches au-dessus du titre *poétique et automnal* avec lequel il a prétendu canaliser ses angoisses. »

» J'ai perdu tellement d'intérêt (tout intérêt) dans la question, que je n'en souffre pas. Vous, vous en souffrez encore. [...] Voir N.Y. est toujours un plaisir mais trop cher, et ce même si on vous paie pour que vous veniez. Je vais écrire encore. Bientôt.

» Bien affectueusement,

» Marcel De<sup>232</sup>. »

L'inanité du jugement esthétique dans la contemporanéité telle qu'abordée dans le roman trouve avec Duchamp une nette amplification, comme le confirme ce passage où le narrateur-critique s'en donne à cœur joie pour brocarder les institutions artistiques contemporaines, et dans lequel il s'insurge – toujours sur le mode ironique – contre la légitimation accordée à certaines œuvres par l'*establishment*, notamment lorsqu'il prend dans son collimateur l'installation du personnage-peintre Vitório Brancatti, où figure le tableau *A Modelo* :

« De Vitório Brancatti, haja vista seu desinteresse em fazer com que Inês apelasse da sentença, pode-se dizer que saiu vitorioso da ação penal, quanto aos quesitos que de fato lhe interessavam: o renome e o reconhecimento artísticos. Uma réplica do interior do apartamento de Inês, abrigando o biombo, o divã, o tamborete, o quadro *A Modelo*, o conjunto que incluía a muleta, um guarda-roupas exibindo as peças de roupa mais relevantes, etc., foi exibida como instalação, com grande alarido crítico, na Documenta de Kassel, de lá viajando para outros países, sempre contando com a presença de Vitório, Lenita e Inês nas aberturas das mostras. [...] Aos desavisados informo que na entrada da instalação itinerante de Vitório nunca se deixa de afixar cópias do material de imprensa sobre o *caso Inês*, com traduções para o alemão, o inglês e o francês. Desses recortes, naturalmente, além de retratos do artista e sua modelo, constam alguns deste crítico, inclusive a foto que o capturou no instante em que contemplava a pintura de

---

<sup>232</sup> DUCHAMP, Marcel, « Lettre de Marcel Duchamp à Katherine Dreier », 5 novembre 1928, disponible sur <http://www.deslettres.fr/lettre-de-marcel-duchamp-a-katherine-dreier-plus-je-vis-parmi-les-artistes-plus-je-suis-convaincu-quils-sont-des-imposteurs-du-moment-quils-ont-le-moindre-succes/> (dernière consultation le 15 juin 2015).

Brancatti em Os Divergentes. E também a caricatura do crítico enquanto vampiro<sup>233</sup>. » (UCD, p. 131)

Sant'Anna ridiculise le succès obtenu par Vitório Brancatti auprès des institutions artistiques. Autant dire qu'il ridiculise, par extension, les institutions artistiques en soi, c'est-à-dire qu'il bat en brèche toute une communauté.

Au-delà des emprunts faits à Marcel Duchamp, au-delà du dialogue existant entre les projets esthétiques, et également éthiques, des deux créateurs, le récit *UCD* s'engage également en tant qu'acte de défense de l'artiste français. Nombreux sont les passages du texte où Duchamp et son œuvre sont évoqués comme référence ultime de l'avant-garde. Sant'Anna cependant ne se rallie aucunement au consensus qui a fait de Duchamp « [...] *um monumento ao lugar comum* » (UCD, p. 91), et s'inscrit même en faux contre ce qui associe Duchamp « *ao que havia de mais Kitsch e retrógrado na arte [...] já que Duchamp, de tanto ganhar seguidores – sem que o tenha solicitado, é bom que se diga – também já se tenha transformado em um monumento [...] ao déjà vu de um contemporâneo banal e ordinário.* » (UCD, p. 91)

Sant'Anna, pour légitimer ses options, sort du chapeau du critique-narrateur de solides connaissances en histoire de l'art moderne et contemporain et, notamment, celles sur Marcel Duchamp. Afin de mieux comprendre la logique critique de Sant'Anna, revenons un instant à l'exposition *Os Divergentes*, dont le tableau de Brancatti, *A Modelo*, fait partie. Dans ce passage, que nous retranscrivons en entier

---

<sup>233</sup>UCDfr, p. 191-192 : De Vitório Brancatti – si l'on considère qu'il n'a pas même incité Inès à faire appel – on peut dire qu'il est sorti victorieux de cette affaire pour ce qui est de ses véritables objectifs : la renommée et la reconnaissance artistiques. Une réplique de l'intérieur de l'appartement d'Inès abritant le paravent, le divan, le tabouret, le tableau *Le Modèle*, l'ensemble qui incluait la béquille, l'armoire montrant les vêtements les plus évocateurs, etc., fut exhibée en installation, au sein d'un fort brouhaha critique, à la Documenta de Kassel, en Allemagne, puis de là dans d'autres pays – Vitório, Lénita et Inès étant présents à chaque vernissage. [...] Je souligne, pour les esprits mal informés, qu'à l'entrée de l'installation itinérante de Vitório on ne s'est pas privé d'afficher des copies d'articles de presse au sujet de *l'affaire Inès*, ainsi que leurs traductions en allemand, anglais et français. Sur ces coupures, naturellement, on voit photographié l'artiste et son modèle, mais aussi quelques photos du critique incriminé, notamment un cliché pris à mon insu dans l'exposition *Les Divergents*, alors que je me livre à l'examen du tableau de Brancatti. Sans oublier, naturellement, la caricature du critique en vampire. »

afin de suivre le raisonnement critique du narrateur, Antônio Martins s’efforce de saisir, du point de vue formel, les tenants et les aboutissants de l’« œuvre » en question :

« Enquanto aguardava a hora marcada com Inês, preparei-me para o encontro tentando determinar, de memória, apesar de não ser crítico de pintura, o que me parecia particularmente vulnerável no quadro de Bracanti: o conjunto de relações que o tornava “divergente” não apenas da arte moderna ou contemporânea, mas de qualquer coisa que tomou o nome de arte em qualquer época, e também fazia com que abrigasse “divergências” em seu interior.

» Senão, vejamos: qualquer observador fixaria seus olhos inicialmente na modelo, que ocupava um primeiro plano em dimensão maiores e desproporcionais aos demais elementos da composição. Ficava claro que Vitório assim procedera não por simples incapacidade técnica, uma vez que esses elementos, tomados isoladamente, guardavam as proporções adequadas que se ensinam, por exemplo, num curso de desenho, talvez não muito melhor do que isso.

» Observação semelhante podia-se fazer no tocante à perspectiva, que, para uma cena que se desdobrava em profundidade, era um tanto chapada, aproximando e realçando os elementos do fundo – a tela no cavalete, a muleta e o divã – sem ofuscar o principal. E não obstante Vitório tivesse lá as suas limitações técnicas, podia-se concluir que se servia delas em benefício da sua expressão. O problema era que tipo de expressão<sup>234</sup> ? » (*UCD*, p. 88-89)

---

<sup>234</sup> *UCDfr*, p. : « Attendant l’heure du rendez-vous avec Inês, je m’y suis préparé en essayant de déterminer, de mémoire, quoique je ne sois pas critique d’art, ce qui me paraissait particulièrement vulnérable dans le tableau de Brancatti : tout ce qui le faisait diverger, pas seulement de l’Art moderne ou contemporain, mais de n’importe quoi d’autre ayant le nom d’Art, à n’importe quelle époque, de sorte que certaines « divergences » lui étaient intrinsèques. Donc, voyons : n’importe quel observateur eût regardé d’abord le modèle qui, au premier plan, semblait disproportionné par rapport aux autres éléments de la composition. Il était clair que ce déséquilibre n’était pas dû à une incapacité technique, car ces éléments, pris isolément, respectaient les proportions qu’on enseigne, par exemple, et certainement pas

Le narrateur-critique cherche à découvrir puis à comprendre le but expressif – autrement dit le projet formel – de l’installation de Brancatti. Une installation qui, rappelons-nous, est composée d’un portrait en pied d’Inês nue, assise sur un tabouret et entourée des éléments de l’appartement-atelier où elle vit. Dans cette toile-installation figurent également un divan et une béquille, ainsi qu’un chevalet sous une toile blanche. Le narrateur-critique poursuit son raisonnement :

« Tratando a obra do tema tão corrente da *modelo*, era absolutamente natural e aceitável que esta ocupasse um plano mais do que privilegiado, ou o proscênio, no caso podemos dizer, como se verá.

» O desvio – e não uso essa palavra casualmente – estético e de outra ordem, porém, se denunciava naquele realismo bruto com que Inês era devassada em sua intimidade, não propriamente por se surpreender o seu sexo numa zona de sombra, mas por invadi-la naquela outra área muito mais recôndida e interdita de um estigma físico, que era a causa dela estender a perna, expondo então a sua zona de sombra e associando uma coisa à outra.

» Quanto ao biombo, se contribuía para velar e tornar mais “poética” a cena – cingindo de uma aoréola de inocência a modelo, que, atrás daquele compartimento, não estaria supostamente se percebendo observada (e eu teria pensado em Eduward Hopper ou Balthus, não traisse o quadro filiações mais espúrias) –, não conseguia disfarçar, agora de uma perspectiva do pintor e sua obra, e de quem a visse, aquela vulgaridade voyeurística que se observa nas capas de certas publicações ou gravuras não exatamente pornográficas, mas de um gênero que visa despertar sensações eróticas *legitimadas* por um romantismo suspeito que os mais incultos e ingênuos poderiam tomar como “artístico”, a se manifestar numa pureza quase virginal no rosto de Inês,

---

beaucoup mieux, dans un cours de dessin. La même observation valait pour la perspective qui, pour une scène se déployant en profondeur, quelque peu plate, rapprochait et mettait en relief les éléments du fond – la toile sur le chevalet, la béquille et le divan – sans déranger le principal. Pour ce qui était des éventuelles déficiences techniques de Vitório, on pouvait en conclure qu’il en tirait plutôt avantage. La question étant : dans quel but expressif ? »

capturada em sua solidão e melancolia físicas e espirituais, no entanto crucialmente invadidas pelo olhar de alguém que não teria como se achar presente naquele espaço, do ponto de vista de uma coerência conteudística, quase narrativa, da obra, além de maculadas pela exibição, sobre as bordas do biombo, da calcinha e do sutiã, que, pretensamente, teriam sido largados alí sem intenção mas cuja textura em tintas branca (a calcinha) e vermelha (o sutiã) se materializavam como algo tátil sobre a tela, numa sugestão de um gosto extremamente duvidoso, para não dizer o mínimo<sup>235</sup> » (*UCD*, p. 89-90)

Antônio Martins, se demande, justement, si Brancatti n'est pas l'un de ces artistes de plus, en quête de sensationnalisme, eu égard à la « vulgarité voyeuriste » de son œuvre, prête à éveiller des sensations érotiques qui seraient « légitimées » par une inculture aux tendances romantiques incapable de discerner une œuvre d'art d'une imposture pseudo-artistique. Ou alors, se demande encore le narrateur-critique, Brancatti chercherait-il, au contraire, à se situer par rapport à certains courants esthétiques, c'est-à-dire à montrer sa connaissance des mouvements majeurs de

---

<sup>235</sup> *UCDfr* p. 128 : « Puisque l'œuvre traitait le thème si courant du *modèle*, il était absolument naturel et compréhensible que celui-ci occupât un plan plus que privilégié, voire l'avant-scène – c'est le cas de le dire, comme on le verra. L'écart – et je n'utilise pas ce mot au hasard – esthétique, d'un autre ordre, existait néanmoins dans le réalisme brut avec lequel Inès était dévoilée dans son intimité, pas tellement par son sexe qu'on devinait dans une zone d'ombre, que parce qu'on pénétrait dans la zone bien plus réservée et interdite d'un défaut physique qui l'obligeait à tendre la jambe, exposant alors sa zone d'ombre et associant les deux choses. Quant au paravent, s'il contribuait à voiler et à rendre plus *poétique* la scène – nimbant d'une auréole d'innocence le *modèle* dont on supposait que, derrière cette cloison, elle n'avait pas conscience d'être observée (et j'aurais pensé à Edward Hopper ou Balthus, si ce tableau ne trahissait d'autres filiations plus ignobles) –, il ne pouvait dissimuler, si l'on se place maintenant dans la perspective du peintre et de son œuvre, ou de tout autre spectateur, cette vulgarité voyeuriste qui éclate sur les couvertures de certaines publications ou gravures pas tout à fait pornographiques, mais d'un genre à éveiller des sensations érotiques *légitimées* par un romantisme suspect que les plus incultes ou naïfs peuvent prendre pour « artistique », de se manifester dans une pureté presque virginale sur le visage d'Inès, saisie dans sa solitude et sa mélancolie physique et spirituelle, néanmoins brutalement envahie par le regard de quelqu'un qui, du point de vue de la cohérence du contenu, presque narratif, de l'œuvre, ne devrait pas se trouver dans cet espace déjà maculé par l'exhibition, sur le bord du paravent, de la culotte et du soutien-gorge prétendument jetés là sans intention, mais dont l'épaisseur de peinture blanche (la culotte) et rouge (le soutien-gorge) se matérialisait comme quelque chose de tactile sur la toile, en une suggestion d'un goût extrêmement douteux, pour ne pas dire plus. »

l'histoire de l'art, tels l'abstraction ou tout autre mouvement pictural tenant ou non d'une avant-garde ? Le critique-narrateur se doit alors de chercher dans l'œuvre exposée de Brancatti des références propres à l'histoire de l'art, sur la base de citations, d'emprunts, de transgressions, entre autres références lisibles. Autrement dit, l'acceptation ou le rejet de l'œuvre examinée par Antônio Martins seront-ils assujettis à la découverte ou non, dans celle-ci, de références manifestes à l'art se faisant ou s'étant faites, qu'elles soient volontaires ou simplement incidentes. Tâche difficile, selon le personnage du critique et son inventeur, car nous sommes aujourd'hui en « une fin de siècle [1997] où les frontières entre les valeurs finissent par se diluer ». Et si Sant'Anna/Martins évoque Marcel Duchamp, mais aussi par ailleurs Francis Bacon, Balthus et Edward Hopper, en revanche, le tableau de Brancatti lui est littéralement lettre morte, sans antécédent possible, et c'est finalement l'ignorance que cet artiste a du projet formel de Duchamp – et d'une façon générale de tout autre projet de cet ordre – qui pousse le critique-narrateur à rejeter sans l'ombre d'une hésitation son travail, comme nous le constatons par la suite, lorsqu'il conclut :

« Alguém poderá argumentar que eu próprio me deixara seduzir por fantasias relacionadas ao biombo, mas uma coisa é você experimentar suas fantasias, outra e você elevá-las à categoria de arte, embora eu as tenha materilizado por escrito nesta peça em razão das circunstâncias ou até premido por elas. Mas deverá isto aqui, rigorosamente, ser chamado de arte, belm como o quadro de Brancatti?

» A uma crítica precipitada de primeira impressão, bastaria aquela crueza naturalist para rejeitar o quadro como um figurativismo de terceira categoria, aquém da arte, não subsistisse o fenômeno incômodo e escorregadio de vivermos o final de um século em que sa fronteiras dos valores acabaram por se diluir, propiciando que os valorres da subarte, subteatro e sublitteratura fossem trazidos à tona e recuperados, de certa forma, por uma intenção de referência, crítica ou não. E não seria lícito falar de uma subcrítica associada a essa subarte? Então ainda que para rejeitar o quadro de Vitério, era preciso atentar para a

possibilidade, apenas a possibilidade, de que ele teria se guiado por uma intenção de paródia, de presentificação de uma linguagem suspeita, que, talvez, ele presumisse, legitimaria a sua obra, enquanto o resguardava de previsíveis objeções contrapondo-a, numa *divergência* dentro da própria obra, a uma linguagem de outra ordem, do território da abstração e do pensamento, que se manifestava, for a da circunscrição do biombo, na tela vazia de formas sobre o cavalete e na muleta.

» Nesse caso, filiar-se-ia a primeira – a tela não preenchida – à já tradicional família, racionalista e simultaneamente, espiritual, purificadoras de formas, até se alçar o branco e o vazio essenciais, uma das buscas incessantes do nosso século tão atormentado, ao mesmo tempo que a muleta apoiada sobre o conjunto faria deste praticamente uma escultura, um *ready-made* duchampiano, isso se não fosse tudo fruto de um acaso totalmente dissociado do jogo de Duchamp, pois Inês era de fato manca e alí teria deixado por descuido sua muleta – e assim voltariamos à figuração naturalista antes denunciada. Mas nada disso, convenhamos, tinha a ver com Duchamp, pois se ironia houvesse, e humor, seriam totalmente negros, grosseiros até.

» A menos que Vitório tivesse citado Duchamp como uma piada, associando-o ao que havia de mais *kisch* e retrógrado em arte, num golpe de esperteza e esacândalo, já que Duchamp, de tanto ganhar seguidores – sem que o tenha solicitado, é bom que se diga –, também já terá se transformado num momento ao lugar-comum, ao *dejà vu* de um contemporâneo banal e ordinário<sup>236</sup>. » (*UCD*, p. 89-90)

---

<sup>236</sup> *UCDfr*, p. XX : « On objectera que je me suis moi-même laissé séduire par des fantasmes relatifs au paravent, mais une chose est d'expérimenter ces fantasmes, une autre de les élever au rang d'art, même si, en raison des circonstances, voire forcé par elles, je les ai matérialisées par écrit dans cette pièce. Mais celle-ci peut-elle être rigoureusement appelée art, comme le tableau de Brancatti ? La cruauté naturaliste de ce tableau suffirait pour qu'une critique rapide et superficielle le rejetât dans un figuralisme de troisième catégorie, en deçà de l'art, si ne subsistait le fait gênant, glissant, que nous vivons dans une fin de siècle où les frontières entre les valeurs finissent par se diluer, de sorte que les valeurs du sub-art, du sub-théâtre, de la sub-culture et de la sub-littérature remontent à fleur d'eau et sont récupérées, d'une certaine manière, par une intention de référence, critique ou pas. Et



Il nous paraît important ici – car en étroit rapport avec l'épisode du *Nu* et la polémique qu'il suscite – de nous arrêter un instant sur l'évocation de Francis Bacon. La première allusion à cet artiste majeur surgit lors de l'exposition *Os Divergentes* : Antônio Martins, en parcourant l'exposition à la recherche d'Inês, reconnaît le tableau reproduit sur le carton d'invitation. Il s'agit d'un portrait, ou, plus exactement, d'un autoportrait :

« Destacava-se entre eles (e não estou sendo irônico) o tal de Nilton, num retrato que reconheci imediatamente como o que fora reproduzido no convite. Só que ali, na pintura original, a coisa era bem mais impressionante, porque os sulcos no rosto retratado haviam sido esculpido diretamente sobre a tela – como que expondo suas vísceras – com uma navalha, estoque ou algo semelhante, fornecendo a obra uma materialidade bruta que formava um nexo perfeito com a peça abstrata (ou talvez melhor dizer concreta), ao lado, do mesmo autor, em que um vermelho coagulado como se fosse sangue, que – dever-se-ia presumir – escorrera do rosto retalhado, o

---

n'y aurait-il pas quelque légitimité à parler d'une sub-critique associée à ce sub-art ? / Alors, avant de rejeter le tableau de Vitório, il était nécessaire de s'arrêter sur la possibilité, mais la possibilité seulement, qu'il ait été guidé par une intention de parodie, de présentification d'un langage suspect qui, pensait-il peut-être, légitimerait son œuvre tout en la protégeant d'objections prévisibles, l'opposant, en une divergence intrinsèque, à un langage d'un autre ordre, venu des territoires de l'abstraction et de la pensée, tel que le manifestaient, hors champ du paravent, la béquille et la toile blanche sur le chevalet. En ce cas, on pouvait relier cette dernière – la toile vierge – à la déjà traditionnelle famille rationaliste en même temps que spirituelle, épuratrice de formes jusqu'au blanc et au vide essentiels d'une des recherches les plus continues de notre siècle si tourmenté, tandis que la béquille contribuait à faire de cet ensemble presque une sculpture, un ready-made à la Duchamp, si tant est que ces quelques objets ne fussent pas le produit d'un hasard sans aucun rapport avec les jeux de Duchamp, puisque Inês était réellement handicapée et avait pu oublier là sa béquille – ce qui nous ramenait à la figuration naturaliste déjà dénoncée. Tout cela, convenons-en, n'avait rien à voir avec Duchamp, tant l'ironie ou l'humour, en cette occurrence, eussent été noirs, voire grossiers. À moins que Vitório, dans un éclair de ruse et de provocation, ait cité Duchamp comme on fait une blague, l'associant à ce qu'il y a de plus *kitsch* et rétrograde dans l'art, puisque Duchamp à force d'avoir fait des émules – sans qu'aucun, pour dire le vrai, se soit réclamé de lui – s'est déjà transformé en un monument au lieu commun, en un *déjà vu* d'une esthétique contemporaine banale et ordinaire. »

qual, apesar de tudo, não exibia sinais de sofrimento, mas de passividade e até de idiotia<sup>237</sup>. » (*UCD*, p. 53)

La description des procédés employés pour cet autoportrait et son résultat esthétique nous paraissent se référer aux portraits peints par Francis Bacon. Par cette évocation, Sérgio Sant'Anna ouvre des voies vers des régions du savoir rarement mises en conflit, puisqu'il intègre dans son récit des édifices théoriques divers, même antagoniques. Cela est particulièrement évident lorsque, tout en critiquant le sensationnalisme de certaines œuvres, il convoque dans son roman Francis Bacon, dont la peinture se serait totalement tournée vers la sensation. Mais rechercher le sensationnel n'est pas chercher la sensation, au sens où l'entend Bacon lui-même : l'agacement des nerfs, et aussi au sens où l'entend Gilles Deleuze lorsqu'il écrit, à propos de l'œuvre de Francis Bacon :

« La sensation, c'est ce qui est peint [dans un tableau de Francis Bacon]. Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation<sup>238</sup>. »

Francis Bacon (Dublin, 1909-Madrid, 1992) est considéré comme l'un des plus grands peintres du XX<sup>e</sup> siècle. Son œuvre demeure assez difficile à caractériser sur le plan esthétique dans la mesure où le peintre s'est toujours écarté des projets esthétiques déjà assimilés par l'histoire de l'art. Destituant les autres genres, nature morte et paysage, Francis Bacon s'est attaché exclusivement à la représentation

---

<sup>237</sup> *UCDfr*, p. 75 : « Se distinguait d'entre eux (et je le dis sans ironie) le fameux Nilton, par un portrait que j'ai reconnu immédiatement comme celui reproduit sur l'invitation. Sauf que là, sur le tableau original, la chose était bien plus impressionnante, car les sillons sur le visage du portrait avaient été creusés à même la toile – comme si elle exposait ses viscères – avec un poignard, un canif ou autre, donnant à l'œuvre une matérialité brute qui créait une cohérence parfaite avec la pièce abstraite (ou peut-être faudrait-il dire *concrète* ?) à côté, du même auteur, sur laquelle un rouge coagulé en son centre se répandait sur la toile comme le sang qui – devrait-on présumer – avait jailli du visage tailladé, lequel, malgré tout, n'exhibait pas de signes de souffrance, mais plutôt d'apathie, voire d'idiotie. »

<sup>238</sup> DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « L'Ordre Philosophique », 1981, p. 50.

picturale du corps humain, et notamment à la peinture de portraits. Selon Daniel Bergez :

« L'œuvre de Bacon montre précisément que l'art du portrait ne peut être réduit à une simple fonction de représentation et de présentification. Comme, par exemple, dans la *Tête de clown tragique* de Rouault, le portrait est aussi un moyen de questionner la figure humaine, de mettre à l'épreuve le discours humaniste qui l'accompagne, de prendre éventuellement le contre-pied d'une sacralité postulée par le mythe chrétien d'un homme fait à l'image de Dieu<sup>239</sup>. »

Cet artiste a remarquablement témoigné de l'état psychologique d'une société en crise – ses premières œuvres importantes datent de 1940 –, traduisant dans ses tableaux des sensations telles que l'isolement, la peur, la violence et la tension sexuelle.

Francis Bacon est également l'auteur du *Nu couché avec une seringue hypodermique* (fig. 8), un « nu » sujet d'ailleurs à polémique, dont la composition est celle d'une scène contemporaine au peintre, et dont le « modèle » est montré s'injectant une certaine substance, très probablement de l'héroïne. Bien évidemment, ce « nu » de Bacon n'a pu voir le jour qu'après ou grâce au *Nu descendant un escalier*, c'est-à-dire après la révolution des mœurs opérée par Duchamp dans le milieu artistique, manière d'installer, en fait, un nouveau niveau de consensus.

---

<sup>239</sup> DELEUZE, Gilles, 1981, *op.cit.*, p. 50.



**Fig. 8. Francis Bacon, *Nu couché avec une seringue hypodermique* (1963)**

Michel Leiris, dans *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, nous rappelle également que ce *Nu* de Bacon, à l'instar de celui de Duchamp, opère une transgression dans des catégories académiques, ici, en l'occurrence, le nu. Renforcée par la redoutable qualité de la facture picturale, la transgression opérée fonde une œuvre à même d'amplifier, par son inscription forte, la tradition des arts.

« Dans le *Nu couché avec une seringue hypodermique* – dont la version de 1968, cinq ans après la première – il se peut que la seringue, évocatrice d’extases prohibées le cadre indifférent de la scène, ait surtout cette fonction : situer dans l’actualité, donc dans la réalité, un nu qui, autrement, ne serait guère moins mythologique qu’une Vénus (telles celles de Velázquez, ou autres grands peintres classiques)<sup>240</sup>. »

Toutefois, le dialogue entre Bacon et Sant’Anna tient surtout par la prise en compte d’une exigence picturale que Francis Bacon fait sienne lorsqu’il réalise ses portraits : faire apparaître ce qui se dérobe derrière l’apparence ou, mieux, derrière les apparences. Sérgio Sant’Anna s’aligne ainsi sur l’esprit de l’œuvre de Bacon. La transparence du processus psychologique du narrateur dans le roman *UCD* est comparable à celle obtenue dans les tableaux de Francis Bacon, l’un et l’autre aspirant à « rendre la forme extérieure comme transparente à ce qu’elle recouvre<sup>241</sup>. »

Sérgio Sant’Anna, en proposant un déplacement démonstratif plutôt qu’une indication illustrative, comme c’est l’usage dans le procédé littéraire, élabore ici un appareil métaphorique. Contrairement au projet de Marcel Duchamp, son roman ne se nourrit pas de celui de Francis Bacon, mais fonctionne plutôt comme une métaphore de la volonté d’extériorité de ce dernier, révélant dans le roman de Sant’Anna la transparence psychique du personnage principal.

Cette tentative de transparence est d’ailleurs de nombreuses fois évoquée dans le roman *UCD*. Elle jaillit, en premier lieu, d’une écriture à la fois récit et témoignage ; mais aussi, et principalement, de la posture du narrateur, assumant sur le plan de la narration, et de manière dialectique, l’inadéquation de ses jugements esthétiques, voire l’inadéquation de ses sentiments, ce que nous lisons dans l’extrait suivant :

---

<sup>240</sup> LEIRIS, Michel, *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, Paris, Seuil, coll. « L’École des Lettres », 1995, p. 33.

<sup>241</sup> DELEUZE, Gilles, 1981, *op.cit.*, p. 51.

« Mas eis aí, onde de fato chegou a determinar decisivamente a matéria que escrevi, um primeiro pecado intelectual, confesso-o agora, como confesso que escrevia pensando em Inês, desejando que ela lêsse aquela matéria. Um pequeno delito crítico, pois não o levei ao ponto de referendar o apelo sentimentalizante das folhas secas ou da trilha sonora, que, composta em sintetizador, remetia à canções francesas, acordeons, esse tipo de coisa, umedecendo os olhos mais sensíveis... como os meus àquela noite<sup>242</sup>. » (UCD, p. 21)

Le récit devient ainsi le témoignage de l'expérience sensible du narrateur, c'est-à-dire le lieu de coïncidence entre l'expérience et sa trace, de telle sorte que la mise en forme de l'œuvre et son contenu sont totalement solidaires. Cette coïncidence au sein de l'œuvre est également l'un des axes du projet esthétique de Marcel Duchamp.

D'ores et déjà, et par ce qui précède, nous pouvons affirmer que Sant'Anna s'aligne sur le projet esthétique de Duchamp et, par conséquent, s'insère dans la famille d'esprit fondée par cet artiste. L'intention esthétique du roman *UCD*, à l'exemple du geste artistique dont l'œuvre de Marcel Duchamp témoigne, s'insurge contre la réalité du pouvoir de la société établie, contre le consensus social et l'opinion publique, celle à qui, encore de nos jours, on permet d'évaluer une œuvre d'art. Mais il serait exagéré de prétendre qu'à cela se réduisent les intentions de Sérgio Sant'Anna : l'évocation du projet esthétique ainsi que l'appareillage artistique ordonné par Duchamp dans cette œuvre littéraire suggère également l'intention de Sant'Anna de projeter son œuvre vers des courants artistiques récents, plutôt liés aux arts plastiques. Nous entendons par là que Sérgio Sant'Anna souhaite inscrire son roman dans un mouvement d'avant-garde.

---

<sup>242</sup> *UCDfr*, p. 27-28 : « C'était là ce qui a orienté mon article de façon décisive, un premier péché intellectuel, je l'avoue maintenant, comme j'avoue que je l'ai écrit en pensant à Inês, en souhaitant qu'elle le lise. Un petit délit critique, en somme, car je ne l'ai pas poussé au point de mentionner le sentimentalisme des feuilles mortes ni la bande sonore qui, jouée sur un synthétiseur, renvoyait aux chansons françaises à l'accordéon, à cela qui humecte les yeux des plus sensibles... comme les miens ce soir-là. »

En revenant à la scène dans laquelle Antônio Martins rencontre Inês, nous constatons qu'elle s'accorde, en fait, aux aspects qui définissent le mouvement artistique qui a nom « art conceptuel » : en premier lieu, son matériau fondamental est l'idée, et par conséquent le langage. Dans un second temps, l'art conceptuel entame une réflexion de type esthétique, cherchant à identifier les caractéristiques nécessaires et suffisantes pour qu'une œuvre soit de l'art, mais aussi pour que l'œuvre puisse être à même d'explicitier les mécanismes par lesquels elle pourra être conservée, critiquée et exposée. L'art conceptuel fait de la critique, en faisant de l'analyse du sens une partie intégrante de l'œuvre elle-même.

L'artiste américain Sol LeWitt (1928-2007), grand admirateur du travail de Marcel Duchamp, et l'une des figures les plus importantes du mouvement de l'art conceptuel américain, définit l'art conceptuel ainsi :

« In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When the artist uses a conceptual form of art, it means that all of planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art<sup>243</sup>. »

Dans l'art conceptuel la frontière entre art et discours sur l'art disparaît, d'autant plus que l'art conceptuel utilise le langage comme matériau, comme dans l'*Objet-Dard* de Duchamp. L'art conceptuel se présente comme une réflexion sur la relation entre l'objet, la représentation de cet objet et sa description, autrement dit comme une interrogation sur le rapport entre la réalité, l'idée et la représentation.

Les aspects fondateurs de l'art dit conceptuel sont, en effet, les aspects constructeurs du récit *UCD* : la constante réflexion sur l'acte de créer ; la

---

<sup>243</sup> Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Arts », in *Artforum*, juin 1967, New York, special issue, p. 80 : « Dans l'art conceptuel, l'idée, ou concept, est la principale composante de l'œuvre. Lorsqu'un artiste utilise une forme conceptuelle de l'art, cela signifie que toutes les décisions sont prises à l'avance et que l'exécution n'est qu'une question de performance. L'idée devient une machine à faire de l'art. »

représentation de cet acte dans la mise en fiction du métier exercé par le narrateur, et aussi dans les critiques adressées aux œuvres auxquelles le roman fait allusion ; la perméabilité des rapports entre la réalité des événements vécus entre Antônio et Inês, l'idée et les fantaisies surgies de ce vécu et leur représentation par l'écriture du récit ; et, finalement, la perception du tableau dont Inês est le modèle, appréhension obtenue et représentée elle-aussi de manière stratifiée, puisque ce tableau, initialement perçu comme un délire de la mémoire, devient une représentation puis, en dernier lieu, une réalité.

Cette fiction conceptuelle de Sant'Anna a donc, entre autres, des intentions proches de celles qui guident l'élaboration du *Nu* : bouleverser l'accord social par le renversement des critères esthétiques dominants. Duchamp opère le renversement des valeurs en premier lieu par les ready-made, car selon le peintre « [...] le ready-made est un défi à la notion de valeur<sup>244</sup> ». Les premiers réalisés sont la *Roue de bicyclette* (1913) et le *Porte-bouteilles* (1914). L'intention est évidemment provocatrice, puisqu'il s'agit là, en l'occurrence, de supports résolument non académiques, qui, une fois désinvestis de leur fonction utilitaire primitive dans le cadre de leur facture, vont être élevés par Duchamp au rang d'art.

Dans son étude sur Marcel Duchamp, Robert Lebel explique les intentions du ready-made :

« L'initiative de Duchamp diffère de la précédente (celle des cubistes et futuristes<sup>245</sup>) par une volonté très nette de couper court à tout retour offensif du goût. Il ne distingue pas une roue de bicyclette pour ce qu'un futuriste pourrait y découvrir de beauté moderne, il la choisit précisément parce qu'elle est quelconque. Elle n'est rien qu'une roue comme des centaines de milliers d'autres et, de fait, bien égarée, elle sera remplacée par des "répliques" équivalentes. Pour le moment, fixée à l'envers sur un tabouret de cuisine

---

<sup>244</sup> LEBEL, Robert, *Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1985, p. 72.

<sup>245</sup> CABANNE, *op. cit.*, p. 35 : ce que dit Duchamp, au sujet des futuristes : « Les futuristes, pour moi, ce sont des impressionnistes urbains qui, au lieu de faire des impressions de paysage, se servent des villes. »



qui lui sert de socle, elle jouit d'un prestige inattendu et dérisoire qu'elle tient tout entier du choix dont elle est l'objet. Il s'agit d'une sacralisation<sup>246</sup>. »

La « sacralisation » d'objets du quotidien évoquée par Robert Lebel nous ramène à une question bien proustienne : la pérennisation d'un souvenir, d'une résurgence, par la sacralisation de l'objet déclencheur de ce souvenir. Nous pensons à la célèbre madeleine, mais aussi aux pavés de la cour de l'hôtel particulier des Guermantes. Voici ce que nous dit Proust :

« Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver, on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir, et elle s'ouvre. En roulant les tristes pensées que je disais il y a un instant, j'étais entré dans la cour de l'hôtel de Guermantes et dans ma distraction je n'avais pas vu une voiture qui s'avançait ; au cri du wattman, je n'eus que le temps de me ranger vivement de côté, et je reculai assez pour buter malgré moi contre les pavés assez mal équarris derrière lesquels était une remise. Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires et même de la

---

<sup>246</sup> CABANNE, *op. cit.*, p. 72.

réalité de la littérature se trouvaient levés comme par enchantement<sup>247</sup>. »

Chez Sant'Anna, nous retrouvons cette même attention portée à certains objets, et notamment à ceux de la vie quotidienne, car l'auteur les sacralise en en faisant des objets fétiches de son récit, comme le paravent ou, encore, la béquille dans l'appartement d'Inês, ou encore ces cicatrices superficielles laissées sur le poignet du narrateur-critique par Inês lors de sa chute. Dans cet extrait, Antônio Martins assiste à la pièce *Folhas de outono* ; nous y voyons que ces marques sont pour Sant'Anna autant de vraies *madeleines* :

« Não por suas qualidades intrínsecas [de *Folhas de Outono*], como já deixei claro, mas pelas relações críticas – ou não seria melhor dizer pelas “críticas relações”? – que pude travar com o espetáculo, a partir de uma percepção aguçada pelos acontecimentos da tarde, cujos rastros ainda estavam vivos em meu pulso, que, marcado pelas unhas de Inês, de vez em quando eu afagava<sup>248</sup>. » (*UCD*, p. 18)

En outre, Marcel Duchamp – comme Marcel Proust – insuffle, à sa manière, en leur accordant un concept différent, une autre vie, un autre sens à ces objets banals, couramment utilisés au quotidien. En faisant appel à la mémoire de ces objets, à leur forme, à leur utilisation, en les transgressant, l'artiste invite le spectateur à le suivre, le consacrant, pour ainsi dire, *co*-créateur de l'œuvre ; et, en effet, Duchamp n'affirmera-t-il pas, en 1965, lors d'une conférence au sujet de la *Fontaine*, que « [...] c'est le regardeur qui fait l'œuvre<sup>249</sup> » ?

---

<sup>247</sup> PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1954, t. IV, p. 445-447.

<sup>248</sup> *UCDfr*, p. 23 : « Non pour ses qualités intrinsèques, comme je l'ai déjà précisé, mais du fait des relations critiques – ou, devrais-je dire, des « critiquables relations » – que j'ai nouées avec le spectacle sur la base d'une perception aiguisée par les événements de l'après-midi, dont les traces étaient encore vives à mon poignet droit, marqué par les ongles d'Inês, que de temps en temps je caressais. »

<sup>249</sup> *C'est le regardeur qui fait l'œuvre*, titre du cycle de conférences autour de l'œuvre *Fontaine* de Marcel Duchamp de 1965, Centre Georges-Pompidou, 02/04/2012, disponible sur

Notons ici au passage qu'en élevant l'objet quotidien conventionnel au rang d'objet d'art, l'artiste transgresse aussi l'idée de temps : le temps d'usage inscrit dans les objets banalement utilitaires disparaît au profit de l'intemporalité propre à n'importe quelle autre œuvre d'art. L'objet banal élu œuvre d'art, en perdant sa fonction primitive, gagne une capacité nouvelle d'être à la fois partie intégrante du passé, du présent et du futur, un futur devenu le présent de la contemplation de l'œuvre, concept neuf dans l'histoire de l'art. Hannah Arendt, dans l'extrait ci-dessous, évalue la temporalité des objets courants par rapport à celle des œuvres d'art :

« Parmi les choses qu'on ne rencontre pas dans la nature, mais seulement dans le monde fabriqué par l'homme, on distingue entre objets d'usage et œuvres d'art ; tous deux possèdent une certaine permanence qui va de la durée ordinaire à une immortalité potentielle dans le cas de l'œuvre d'art. En tant que tels, ils se distinguent d'une part des produits de consommation, dont la durée au monde excède à peine le temps nécessaire à les préparer, et d'autre part, des produits de l'action, comme les événements, les actes et les mots, tous en eux-mêmes si transitoires qu'ils survivraient à peine à l'heure ou au jour où ils apparaissent au monde, s'ils n'étaient conservés d'abord par la mémoire de l'homme, qui les tisse en récits, et puis par ses facultés de fabrication. Du point de vue de la durée pure, les œuvres d'art sont clairement supérieures à toutes les autres choses ; comme elles durent plus longtemps au monde que n'importe quoi d'autre<sup>250</sup>[...] »

Mais il ne suffit pas à Duchamp de transgresser un objet de la vie courante et de le déclarer œuvre d'art. Non. Avant-gardiste, sa préoccupation majeure était la recherche formelle, parfois très lente : il lui a fallu huit ans pour réaliser *Le Grand*

---

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ciaRBj/rGEGnG6> (dernière consultation le 11/01/2016).

<sup>250</sup> ARENDT, Hannah, *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, trad. par un collectif de traducteurs, éd. Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1999 [1972], p. 266.

*Verre*. Duchamp se méfiait des simplifications gratuites, et son goût de l'esclandre était profondément lié à son projet artistique et aucunement à un désir d'ordre narcissique. De plus, Duchamp comme Proust étaient des artistes extrêmement méticuleux et exigeants, vouant leur vie à l'art. L'acharnement de Marcel Proust à écrire *À la recherche du temps perdu* est notoire. Duchamp, quant à lui, a pu jouir d'une certaine sérénité au cœur d'une solitude artistique sans concessions. Cela est sans doute dû à la distance ironique légendaire dont Robert Lebel fait état ici :

« On sait ce que peuvent avoir d'affligeant les propos de la plupart des "grands artistes". Ceux-ci se conforment docilement en cela aux consignes de la société, qui exige d'eux une beauté soigneusement expurgée de son ferment nocif. La bêtise de tant de peintres est une garantie pour l'ordre que leur clairvoyance menacerait. Le grand artiste est celui qui fait passer son art avant sa vie [...]. Aujourd'hui encore, malgré les fleurs dont on les couvre, l'artiste n'est jamais qu'un fournisseur. Il appartenait à Duchamp d'être seul, entre tous, à prendre conscience de cette domestication et à ne pas y céder. [...] Il sera seul désormais, sans autre appui que quelques connivences d'humour, à partir à la recherche de soi-même où nul avant lui ne s'est risqué. [...] En édifiant son œuvre, il ne la destine à nul autre qu'à lui-même, et toutes les précautions sont prises pour que, en dehors, rien n'en soit intelligible<sup>251</sup>. »

La solitude évoquée par Robert Lebel ainsi que la détermination artistique sont aussi celles de notre écrivain. Depuis le début de sa carrière, et davantage depuis la parution du roman *UCD*, Sant'Anna est reconnu au Brésil par la singularité de ses œuvres, lesquelles ne font de concession ni aux modes ni aux exigences du marché éditorial. Bien que lauréat des prix littéraires lusophones les plus prestigieux, Sant'Anna vit une vie « simple » ; selon ses propres mots : « Levo uma vida muito simples<sup>252</sup>. »

---

<sup>251</sup> LEBEL, Robert, *op. cit.* p. 148-149.

<sup>252</sup> PAVARIN, Guilherme, « Sérgio Sant'Anna, o autor imprevisível », *Época*, Rio de Janeiro, 19 octobre 2012, p. 26 : « Je mène une vie simple »

Jusqu'à présent, nombreux sont les points de convergence entre le projet esthétique de Duchamp et celui de Sant'Anna. Le dialogue entre le roman *UCD* et le tableau *Nu descendant un escalier* est évident ; par ailleurs, et cela est explicité par l'auteur lui-même, son roman est « *duchampiano* ». Nonobstant, nous trouvons une divergence dans leur matériau premier, car alors que Duchamp corrompt l'idée d'objet en l'érigeant au rang d'art, Sant'Anna transgresse des courants de l'art déjà confirmés comme tels. Il fusionne temps et écoles. De plus, ce sont « ses pairs » – d'autres créateurs – qui jugeront l'œuvre de Sant'Anna, puisque aussi bien lui-même se refuse à y prétendre. Au contraire, pour lui, de fait, « *não há verdade em arte, embora o final do Crime seja ironia pura*<sup>253</sup>. »

L'intégration dans cette œuvre du projet esthétique de Marcel Duchamp est en dernier ressort la concrétisation de l'ouverture de celle-ci à un domaine disciplinaire plus large, comme son inscription dans tout un maillage théorique extralittéraire. Inscrit dans le tissu théorique contemporain des arts plastiques, ce récit gagne en sens et se formule comme fragment artistique dans le sens le plus ample du mot. Encore un geste bien « à la Duchamp » !

Aux figures et thèmes proustiens, aux concepts et critiques duchampiens, tout comme à la défense des attitudes et des projets esthétiques de ces deux artistes, le roman *UCD* ajoute et intègre une troisième référence : celle du dramaturge brésilien Nelson Rodrigues.

---

<sup>253</sup> Voir Annexe 2.

### Chapitre 3. La transgression délicate

En 1984 paraissait le roman *A tragédia brasileira*<sup>254</sup>, de Sérgio Sant'Anna<sup>255</sup>. Ce récit de cent-soixante pages, organisé en trois actes, est placé par l'auteur dans la catégorie du « *romance-teatro*<sup>256</sup> ». Il s'agit en effet du premier texte théâtral de Sant'Anna. Almir Freitas, dans une critique d'*A tragédia brasileira*, évoque l'influence, dans cet ouvrage, de Nelson Rodrigues, ainsi que la présence des thématiques chères à ce dernier :

« Não faltará o erotismo típico de Sant'Anna, que vai de um tom rodriguiano de dessacralização da inocência até um mais provocador, com um pouco de pedofilia, e resvala em sugestões de necrofilia. Aqui e ali, apresenta-se um pouco daquele país que saía do pós-desenvolvimentismo de JK, preocupado com a contusão de Pelé na Copa do Chile e em dúvida se a solução para o Brasil estava nas mãos de Deus ou nas dos militares. Perguntas de quem se pôs a escrever duas décadas depois, quando já se tinha passado pela ditadura e o país do futebol andava meio traumatizado com o jejum de títulos<sup>257</sup>. »

---

<sup>254</sup> *A tragédia brasileira* fut réédité récemment, en 2005. C'est de nouveau le graphiste João Baptista Aguiar qui signe la couverture.

<sup>255</sup> *A tragédia brasileira* est également le titre d'un poème de Manuel Bandeira.

<sup>256</sup> En effet, le roman *A tragédia brasileira* est un roman dialogué.

<sup>257</sup> FREITAS, Almir de, « Entreatos », *Bravo!*, octobre 2005, p. 26, disponible sur [http://almirdefreitas.com.br/novo/?page\\_id=568](http://almirdefreitas.com.br/novo/?page_id=568) (dernière consultation le 4 juillet 2015) :

En effet, la troisième influence majeure dans le roman *UCD* est, sans aucun doute, celle de Nelson Rodrigues, et afin d'en mieux comprendre le sens et la nécessité, nous tenterons, tout au long de ce chapitre, d'en dégager les références – implicites ou explicites – tout en essayant de saisir la manière dont, par cette intégration, Sant'Anna réaffirme dans son récit l'exercice critique comme praxis poétique.

Né dans l'État de Pernambouc (Recife 1912-Rio de Janeiro 1980), Nelson Rodrigues est l'auteur de dix-sept pièces de théâtre, dont *O beijo no asfalto*, *A falecida* et *Boca de ouro* réunies sous le titre générique de *Tragédias cariocas*. On lui doit également neuf romans, une trentaine de nouvelles, des dizaines de chroniques et de nombreux essais footballistiques, dont la singularité a fait sa notoriété au Brésil. Un grand nombre de ses textes ont été adaptés au cinéma par des réalisateurs connus, ainsi qu'à la télévision, pour laquelle Nelson Rodrigues a également écrit des telenovelas et des miniséries. Devenu un classique de la tradition littéraire brésilienne, Nelson Rodrigues est réputé pour son style particulier – phrases resserrées ; recours à différents niveaux de langage et, notamment, au langage parlé ; mélange des genres; thématiques polémiques à la fois érotiques, mythologiques ou religieuses. Mais tout cela n'a pas empêché que Nelson Rodrigues subisse de son vivant des critiques pour le moins ambiguës, à la fois dithyrambiques et éreintantes. L'un de ses biographes, le critique dramatique Sábado Magaldi, écrit à ce sujet :

« Nelson Rodrigues tornou-se desde a sua morte, em 21 de dezembro de 1980, aos 68 anos de idade (ele nasceu em 23 de agosto de 1912), o dramaturgo brasileiro mais representado - não só o clássico da nossa literatura teatral moderna, hoje unanimidade

---

« Il n'y manquera pas l'érotisme typique de Sant'Anna, allant d'un ton *rodriguesien* de désacralisation de l'innocence jusqu'à celui, plus provocateur, parsemé de touches de pédophilie et de suggestions nécrophiliques. Ici et là, l'on découvre un peu de ce pays tout juste sorti de sa croissance post-JK, que la blessure de Pelé à la Coupe du Monde du Chili a rendu malade, et qui se demandait s'il valait mieux pour le Brésil être entre les mains de Dieu plutôt que dans celles des militaires. Questions de qui s'est mis à l'écriture deux décennies plus tard, après la fin de la dictature, alors que le football était traumatisé par un manque à gagner de titres. »

nacional. Enquanto a maioria dos autores passa por uma espécie de purgatório, para renascer uma ou duas gerações mais tarde, Nelson Rodrigues conheceu de imediato a glória do paraíso, e como por milagre desapareceram as reservas que, às vezes, teimavam em circunscrever sua obra no território do sensacionalismo, da melodramaticidade, da morbidez ou da exploração sexual. Parece que, superado o ardor polêmico, restava apenas a adesão irrestrita. As propostas vanguardistas, que a princípio chocaram, finalmente eram assimiláveis por um público maduro para acolhê-las. Ninguém, antes de Nelson, havia apreendido tão profundamente o caráter do país. E desvendado, sem nenhum véu mistificador, a essência da própria natureza do homem. O retrato sem retoques do indivíduo, ainda que assuste em pormenores, é o fascínio que assegura a perenidade da dramaturgia rodrigueana<sup>258</sup>. »

Nelson Rodrigues est également célèbre pour ses formules singulières – figures de langage à rebours du lieu commun – devenues au Brésil de véritables maximes ou aphorismes ; ainsi : « O artista quer ser gênio para alguns e imbecil para outros. Se puder ser imbecil para todos é melhor ainda. » ; « Toda unanimidade é burra », ou encore le très *shakespearien*<sup>259</sup> « Só o inimigo nunca trai<sup>260</sup> ».

---

<sup>258</sup> MAGALDI, Sábato, *Moderna Dramaturgia Brasileira*, São Paulo, Perspectiva, 1998, p. 23 : « Nelson Rodrigues, au lendemain de sa mort, le 21 décembre 1980, à soixante-huit ans (il est né le 23 août 1912), était le dramaturge brésilien le plus joué : plus qu'un classique de notre littérature dramatique moderne, il fait désormais l'unanimité au plan national. Alors que la plupart des auteurs subissent habituellement une sorte de purgatoire, pour renaître deux ou trois générations plus tard, Nelson Rodrigues a immédiatement atteint le paradis de sa gloire et, comme par miracle, se sont évanouies les réserves qui, parfois, s'obstinaient à circonscrire son œuvre dans le sensationnalisme, le mélodrame, la morbidity ou l'exploitation sexuelle. Après l'ardeur polémique, ne restait plus que l'adhésion irrévocable. Les propositions avant-gardistes, qui au départ ont choqué le public, ont été finalement assimilées et accueillies favorablement par un public désormais mûr. Personne avant Nelson Rodrigues n'avait si profondément appréhendé l'éthique d'un pays, dévoilant, sans mystifications, l'essence de la nature humaine. Le portrait sans retouches de l'individu, quoique effrayant par certains détails, a su maintenir en lui la fascination, qui est la raison de la pérennité de l'œuvre rodriguésienne. »

<sup>259</sup> La critique de théâtre Barbara Heliadora rapprochait souvent Nelson Rodrigues de Shakespeare, comme dans cet entretien accordé à la revue *Bravo!* pour la FLIP (Festa Literária de Paraty) en 2007. En voici un extrait :



Il ne sera donc pas outre mesure étonnant que Sérgio Sant'Anna – tout comme d'ailleurs bon nombre d'écrivains brésiliens – ait subi l'influence du romancier-dramaturge et soit amené à s'inspirer, entre autres, de motifs *rodriguésiens* dominés par le paradoxe et l'ambiguïté. Ces premiers emprunts à l'univers de Nelson Rodrigues dans le roman *UCD* se limitent, outre l'hommage au dramaturge, à un exercice de style, voire à une expérimentation formelle telle que la décrit en ces termes, dans une critique d'*A tragédia brasileira*, l'écrivain brésilien Caio Fernando Abreu (1948-1996) :

« Sant'Anna é um experimentador. Já escreveu contos de sabor erótico (duas vezes premiado pela *Status*), pequenas obras-primas como *O concerto para João Gilberto no Rio de Janeiro*, romances experimentais (*Simulacros*), folhetinescos (*Amazonas*, talvez o seu melhor livro) ; é um *expert* em minimalismo ; escreve critica de TV para a *Revista de Domingo* do *JB*, publicou poemas com-pu-ta-do-ri-zá-veis, e tem um

---

« – *Bravo!* – Sua palestra ontem foi para o Nelson. A senhora nos disse agora há pouco que ele e Shakespeare são primos. Dá para dizer que Nelson está para a cultura brasileira como Shakespeare para a cultura inglesa? [*Bravo!* – Hier, vous avez donné une conférence sur Nelson Rodrigues, et, il y a quelques instants, vous affirmiez que Shakespeare et lui étaient des cousins. Peut-on dire que Nelson est pour la culture brésilienne ce que Shakespeare est pour la culture anglaise ?]

Barbara Heliodora – Eles são primos porque ambos representam muito bem a cultura e a sociedade que os produziram. Shakespeare teve a vantagem de encontrar um teatro com uns trezentos anos de vida, enquanto o Nelson foi um desbravador. [Barbara Heliodora – Ils sont des cousins, dans la mesure où chacun d'entre eux a su parfaitement représenter la culture et la société dans laquelle ils ont œuvré. Mais si Shakespeare a pu bénéficier d'un théâtre vieux déjà de trois siècles, Nelson était un pionnier.]

Par ailleurs, nous avons participé à cet événement et assisté à une lecture « dramatisée » de *O Anjo negro*, pour laquelle, aux côtés de Silvano Santiago e Angela Leite Lopes, Sérgio Sant'Anna a interprété le personnage de Arandir. « Bate-papo Flip: Barbara Heliodora compara obras de Shakespeare e Nelson Rodrigues », UOL, 5 juillet 2007, disponible sur <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2007/07/05/ult4326u269.jhtm> (dernière consultation, le 24 janvier 2015).

<sup>260</sup> Nelson Rodrigues : « L'artiste est pour les uns un génie, un imbécile pour les autres. S'il parvenait à être un imbécile pour tout le monde, ce serait d'autant mieux » ; « Toute unanimité est sottise » ; « Seul un ennemi ne trahit jamais »

filho roqueiro para quem escreve letras *heavy*, etc. & etc<sup>261</sup>. »

Or, comme nous le savons déjà, la catégorie de genre – « *romance* » – figure d'emblée sur l'intitulé du roman *UCD*, et, dès lors, s'agissant d'un roman et non pas d'une pièce de théâtre – l'auteur insiste sur ce point –, la place qu'y occupe Nelson Rodrigues est autre que celle qu'elle occupe dans *A tragédia brasileira*.

Pour autant, la référence au dramaturge brésilien nous paraît claire considérant le métier de critique dramatique<sup>262</sup> qu'exerce le narrateur ; en outre, le roman *UCD* met en évidence – et cela dès le deuxième chapitre – l'étroit rapport entre le travail de la critique et la personnalité de celui qui l'exerce, faisant de cette activité intellectuelle le lieu privilégié d'une autodésignation d'ailleurs non dépourvue d'ambiguïté :

« Sou crítico. Tal declaração, mesmo diante da gravidade de certos fatos a serem narrados aqui, me faz rir por todas as conotações da palavra. Mas foi justamente por essa ambigüidade que quis definir-me assim, já que poderia ter esclarecido, desde logo, que sou crítico profissional de teatro, como muita gente sabe pela notoriedade que adquiri [...] Mas a profissão talvez explique muitas coisas em meu comportamento, em minha maneira de viver em minha personalidade, enfim, embora eu não saiba dizer se foi esta personalidade que me conduziu naturalmente à crítica, ou se foi o exercício desta que terminou por contaminar meu comportamento e minha personalidade<sup>263</sup>. » (*UCD*, p. 17)

---

<sup>261</sup> ABREU, Caio Fernando, « Reação nacional », in *Revista AZ*, São Paulo, août 1987, p. 70. « Sant'Anna aime expérimenter. Il a déjà écrit des nouvelles érotiques (deux fois primé par la revue *Status*) des petites chefs-d'œuvres comme *O concerto para João Gilberto no Rio de Janeiro*, des romans expérimentaux (*Simulacros*) un roman-feuilleton (*Amazonas*, peut-être son plus grand livre) ; c'est un expert du minimalisme ; il écrit des critiques d'émissions de télé pour la revue de dimanche du *Jornal do Brasil*, il a publié des poèmes in-for-ma-ti-ques, et écrit des paroles pour les chansons *heavy metal* de son fils rocker, etc. »

<sup>263</sup> SANT'ANNA, Sérgio, dans *UCDfr*, p. 21 : « Je suis *critique*. Pareille déclaration, en dépit de la gravité de ce que je m'appête à narrer ici, me fait sourire vu les connotations de ce

La personnalité du narrateur-critique nous est déjà connue, comme aussi bien celle de son inventeur, homme circonspect, cultivé, maniant ironie et causticité, exigeant avant tout et peu apte aux concessions<sup>264</sup>, surtout lorsqu'il s'agit de la société du spectacle. Toutes les critiques ont jusqu'à présent pour cible le milieu artistique brésilien, et comportent des jugements sans appel. Nonobstant, il suffit que le nom de Nelson Rodrigues apparaisse pour que le critique-narrateur, pourtant habituellement avare d'éloges<sup>265</sup>, couvre de compliments celui qui est à ses yeux ni plus ni moins que le fondateur du théâtre moderne brésilien :

« Desnecessário discorrer em profundidade a respeito de Nelson Rodrigues e sua peça *Vestido de Noiva*, que ao estrear no Rio, em 1943, sob a direção de Ziembinski, estremeceu os alicerces do teatro brasileiro, se é que este possuía verdadeiramente alicerces<sup>266</sup>. » (*UCD*, p. 66)

*Vestido de noiva* est la deuxième pièce de Nelson Rodrigues. Montée pour la première fois en 1943, dans une mise en scène de Ziembinski, la pièce fut jouée par *Os Comediantes*, qui était une troupe d'acteurs réunis huit mois avant l'événement

---

mot. Mais ce sont précisément ces ambiguïtés qui m'incitent à me définir ainsi, car j'aurais pu dire d'emblée que je suis un critique de théâtre professionnel, comme beaucoup le savent grâce à ma notoriété, acquise moins par ce que j'ai écrit dans les journaux que par ce que les journaux ont publié sur moi. Ma profession explique peut-être en partie mon comportement et ma manière de vivre, bref, ma personnalité, encore que je ne saurais dire si c'est cette personnalité qui m'a conduit naturellement à la critique ou si c'est l'exercice de cette dernière qui a fini par contaminer mon comportement et ma personnalité. »

<sup>264</sup> Déjà, le 26 septembre 1969, dans un entretien accordé au journal *Estado de Minas* pour la sortie de son premier roman, *O sobrevivente*, Sant'Anna déclare : « Quero sobreviver com literatura sem concessões. » (WERNECK, Humberto et PELLEGRINO, Carlos Roberto, « Sérgio Sant'Anna: o sobrevivente », *Minas Gerais, suplemento literário*, 2 août 1969, p. 6).

<sup>265</sup> Cela est explicité dans le roman : « *Era, dei-me conta, um elogio. E os que conhecem o meu trabalho sabem que isso não me é arrancado facilmente.* » (*UCD*, p. 21) ; « C'était, je m'en suis rendu compte, un compliment. Et ceux qui connaissent mon travail savent à quel point j'en suis avare. » (*UCDfr*, p. 21).

<sup>266</sup> *UCDfr*, p. 95 : « Je ne crois pas nécessaire de disserter en profondeur sur Nelson Rodrigues et sur sa pièce *Robe de mariée* qui, lors de sa première représentation à Rio, en 1943, dans une mise en scène de Ziembinski, a fait trembler les fondations du théâtre brésilien, si tant est que ce dernier ait jamais eu de fondations véritables. »

par le dramaturge lui-même. Cette première représentation, donnée à Rio de Janeiro le 28 septembre de cette même année, fit un tabac : plus de deux mille personnes y assistèrent.

Vânia de Magalhães, dans un article dédié à l'analyse de la première représentation de *Vestido de noiva*, considère la pièce comme la pierre fondatrice d'une nouvelle esthétique de l'édifice théâtral brésilien. Selon Vânia de Magalhães, la pièce « change les paramètres de la mise en scène au Brésil ». Elle affirme également, comme nous pouvons le constater à la lecture d'un extrait de son article, que « *Os comediantes* fondent la modernité théâtrale au Brésil<sup>267</sup> » :

« A companhia consolida o movimento de teatro amador que desde o final dos anos 1920 procura transformar o panorama teatral no Rio de Janeiro, onde predominam montagens comerciais de comédias de costumes. Com a encenação de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, sob a direção de Ziembinski, Os Comediantes inauguram a modernidade no teatro brasileiro. [...] Recém-chegado ao Brasil, o polonês Ziembinski aproxima-se do grupo, trabalhando como

---

<sup>267</sup> « La troupe consolide le mouvement amateur qui cherche, depuis les années 1920, à transformer le visage du théâtre à Rio de Janeiro, où prédominent productions commerciales et la comédie des mœurs. Avec la mise en scène de *Robe de mariée* de Nelson Rodrigues, sous la direction de Ziembinski, la troupe *Os Comediantes* inaugure la modernité au théâtre brésilien [...] Arrivé au Brésil depuis peu, le Polonais Ziembinski a d'abord travaillé avec la troupe en tant qu'éclairagiste pour le spectacle *A verdade de cada um*, en 1941. En 1942, Ziembinski met en scène *Orphée* de Jean Cocteau et *Les Précieuses ridicules* de Molière, avec le *Teatro das Novas*. En 1943, *Os Comediantes* participe à un montage en faveur de la Croix rouge internationale [...] La même année, Ziembinski assume avec la troupe sa première mise en scène : *Fim de jornada* (*Journey's End*) de Sheriff. Initialement, le texte de *Robe de mariée* avait été confié à la *Comédia brasileira*, compagnie officielle qui avait l'intention de monter la pièce de Nelson de manière réaliste, mais qui, finalement, s'est désistée ; ce n'est qu'alors que le texte arrive entre les mains du metteur en scène polonais [...] Dans un décor de Tomás Santa Rosa, lequel construit un dispositif scénique jamais vu auparavant au Brésil, et un texte où s'entremêlent diverses temporalités et actions sur différents plans, où réalité, mémoire et hallucination s'interpénètrent, le spectacle éblouit ceux-là même qui, devant la nouveauté dramaturgique et plastique, affirment ne pas saisir le sens [...] La troupe *Os Comediantes* réussit, en plus de cette mise en scène historique qui renverse les paramètres du théâtre brésilien, à réunir au sein de la société carioca un public intéressé par des spectacles différents du conventionnel et du commercial. [...] Et, dans la soirée du 28 septembre 1948, *Os Comediantes* et la pièce *Robe de mariée* offrent au public une production dramatique très supérieure à tout ce que l'on a pu voir en la matière au Brésil. »

iluminador de *A Verdade de Cada Um*, na remontagem de 1941. Em 1942, Ziembinski dirige *Orfeu*, de Jean Cocteau, e *As Preciosas Ridículas*, de Molière, com o Teatro dos Novos e Os Comediantes participam do evento em benefício da Cruz Vermelha Internacional. [...] No mesmo ano, (1943) Ziembinski realiza sua primeira direção com a companhia, montando *Fim de Jornada*, de Sheriff. O texto de *Vestido de Noiva*, tinha sido inicialmente entregue à Comédia Brasileira, companhia oficial que pretendia montá-lo como um espetáculo realista, mas acaba desistindo do texto, que chega às mãos do diretor polonês. [...] Com cenários de Tomás Santa Rosa, que constrói um aparato cênico jamais visto antes no país, e um texto que mistura tempos e planos de ação, passando da realidade à memória e à alucinação, o espetáculo causa deslumbramento, mesmo entre os que, pelo ineditismo dramaturgico e plástico, dizem não compreendê-lo. [...] Além da montagem histórica de *Vestido de Noiva*, que muda os parâmetros da encenação brasileira, Os Comediantes, pela continuidade de sua atuação e sua opção de repertório, reúnem, na sociedade carioca, um público interessado em espetáculos não convencionais e não comerciais. [...] E na noite de 28 de setembro de 1943, *Os Comediantes* movimento dentro do nosso modesto panorama teatral. *Vestido de Noiva*, como espetáculo, em seu todo, ultrapassa de tudo que já se vira em teatro brasileiro<sup>268</sup>. »

Dans un entretien, Nelson Rodrigues raconte que ses préoccupations, lorsqu'il décida d'écrire la pièce, étaient essentiellement d'ordre formel. Selon ses dires, après le premier échec d'*A mulher sem pecado*, il décide de composer un texte dont l'idée première serait la mise en scène de diverses temporalités, une sorte de « superposition » dont les contraintes formelles seraient résolues par l'unicité, l'harmonisation en somme, d'un chaos temporel créé par la coexistence du passé, du présent et du futur :

---

<sup>268</sup> MAGALHÃES, Vânia de, « Os Comediantes, o teatro através da história », in NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate, *O teatro através da história*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, vol. 2, 1994, p. 157.

« E resolvi realizar o *Vestido de noiva*. Na minha primeira peça – a título de sondagem – introduzira uma defunta falante, opinante, uma meia dúzia de visões, uma personagem incumbida de não fazer nada, uns gritos sem dono. Eram algumas extravagâncias tímidas, sem maiores conseqüências. Mas tanto bastou para que alguns críticos me atirassem o que lhes parecia ser a suprema injúria: me compararam a Picasso, a Portinari, etc.

» Fiz *Vestido de noiva* com outro ânimo. Esta peça pode não ter alcançado um resultado estético apreciável, mas era, cumpre-me confessá-lo, uma obra ambiciosa. A começar pelo seu processo. Eu me propus a uma tentativa que, há muito, me fascinava: contar uma história, sem lhe dar uma ordem cronológica. Deixava de existir o tempo dos relógios e das folhinhas. As coisas aconteciam simultaneamente. Por exemplo: determinado personagem nascia, crescia, amava, morria, tudo ao mesmo tempo. A técnica usada viria a ser a de superposições, claro. Antes de começar a escrever a tragédia em apreço, eu imaginava coisas assim: “A personagem X, que foi assassinada em 1905, assiste em 1943 a um casamento, para em seguida, voltar a 1905, a fim de fazer quarto a si mesma. Senti, nesse processo, um jogo fascinador, diabólico e que implicava, para o autor, numa série de perigos tremendos. Inicialmente, havia um problema patético: a peça, por sua própria natureza, e pela técnica que lhe era essencial e inalienável, devia ser toda ela construída na base de cenas desconexas. Como, apesar disso, criar-lhe uma unidade, uma linguagem inteligível, uma ordem, íntima e profunda? Como ordenar o caos, torná-lo harmonioso, inteligente? Tal problema, evidentemente, só interessava ao autor. De qualquer maneira, completei, *Vestido de noiva*<sup>269</sup>. »

---

<sup>269</sup> RODRIGUES, Nelson, « Teatro desagradável », in *Folhetim*, n° 7, mai-août 2000 [1949], p. 6 : « Pour sonder le public, j'avais déjà fait figurer dans ma première pièce une défunte qui parlait de façon opiniâtre, un personnage qui n'avait rien à faire, juste pousser quelques cris sans objet. C'étaient là de timides excentricités, sans conséquences, mais qui ont suffi à certains critiques pour me couvrir de ce qu'ils prennent pour des injures : je fus comparé à Picasso, à Portinari. Pour *Robe de mariée*, j'étais enthousiaste, et si la pièce n'a pas vraiment atteint le résultat esthétique escompté, elle ne manquait pas, je dois l'avouer, d'ambition. D'abord par sa structure. J'avais décidé d'entreprendre l'expérimentation qui depuis

Nous tenons à signaler ici l'analogie des intentions formelles chez les trois créateurs – qu'ils soient peintre, écrivain ou dramaturge – présents dans le roman *UCD* : la rupture par l'innovation formelle. Rappelons-nous les affirmations de Marcel Duchamp au sujet du *Nu descendant un escalier*, œuvre par laquelle il « briserait pour toujours les chaînes d'esclavage du naturalisme<sup>270</sup>. » Quant à Marcel Proust, il procède à un renversement des techniques du roman français traditionnel dans *À la recherche du temps perdu*, comme nous le rappelle Antoine Compagnon<sup>271</sup>.

Un autre point de convergence fondamental entre ces artistes et leurs œuvres, notamment celles invitées dans le roman *UCD*, est la transgression du concept de temps linéaire. Nous y reviendrons en fin de chapitre.

Cependant, quoique ces trois artistes assument dans *UCD* des positionnements artistiques analogues et sont convoqués dans le récit en raison de la potentialité de leurs œuvres à opérer des ruptures formelles définitives dans la tradition des arts, le rapport de Sant'Anna à Nelson Rodrigues diffère en ce sens qu'ils sont l'un et l'autre Brésiliens, et contemporains de surcroît. Nous avons

---

longtemps me fascinait : raconter une histoire dépourvue d'ordre chronologique. Fini les montres, les calendriers ! Tout arrivait simultanément. Par exemple : un personnage naissait, grandissait, aimait, mourait, tout cela en même temps. C'est ce qui m'a amené, pour *Robe de mariée*, à adopter la technique des superpositions. Avant d'entamer l'écriture de la pièce, je me suis dit : Une dame X, assassinée en 1905, assiste en 1943 à des noces, puis revient en 1905 pour ranger sa chambre. J'ai eu la sensation de toucher dans ce jeu à quelque chose de fascinant, de diabolique, et qui obligeait l'auteur que j'étais à prendre des risques importants. Au départ il y avait un problème, disons, pathétique : la pièce, par sa nature propre, selon un ensemble de techniques appropriées et inaliénables, devait tenir debout, mais dans des scènes déconnectées. Comment, en dépit de cela, lui donner une unité, un langage clair, d'ordre intime et profond ? Comment réordonner le chaos, le rendre harmonieux, intelligible ? Ce genre de problème, bien entendu, n'intéressait qu'un auteur comme moi. Tout cela ne m'a pas empêché de réaliser le projet. »

<sup>270</sup> Propos rapportés dans CABANNE, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, op. cit., p. 28.

<sup>271</sup> COMPAGNON, Antoine, « Morales de Proust », cours donné au Collège de France, du 8 janvier au 1<sup>er</sup> avril 2008, disponible sur [http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL49209\\_Antoine\\_Compagnon\\_cours\\_0708.pdf](http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL49209_Antoine_Compagnon_cours_0708.pdf) (dernière consultation le 24 janvier 2015).

interrogé Sant'Anna<sup>272</sup> à ce sujet ; sa réponse, tout comme l'eût été sans doute celle de son narrateur-critique, fut à la fois simple et précise<sup>273</sup> :

« Nelson Rodrigues li praticamente tudo: teatro, ficção, crônicas, sempre gostando muito. Conheci-o ligeiramente quando da sua última peça *A serpente*. Talvez porque sentisse aproximar-se a morte, via o espetáculo todas as noites. Eu também vi a peça muitas vezes porque tinha uma namorada que era atriz no espetáculo, Xuxa Lopes. Ele via o espetáculo das coxias, eu também. E a gente conversava um pouco, muito sobre o Fluminense. E estava presente quando Nelson pediu ao ator Carlos Gregório que acrescentasse uma fala na peça: *O sexo de minha mulher é uma orquídea deitada*. Acho *O Vestido de Noiva* uma peça extraordinária e revolucionária para a época (1943): três planos cenográficos, espaciais e temporais, etc. »

L'auteur a côtoyé et rencontré quotidiennement le dramaturge lorsque fut montée sa dernière pièce, *A serpente*. Nous constatons que les affirmations de Sant'Anna concernant *Vestido de noiva* sont identiques à celles du narrateur d'*UCD*, pour lequel *Vestido de noiva* « a fait trembler les fondations du théâtre brésilien », affirmation présente dans le passage où le narrateur-critique se voit contraint, en raison d'un quiproquo somme toute assez romanesque, d'assister à une « énième » représentation sur scène de *Vestido de noiva* : encore sous le choc de sa visite aux *Divergentes*, Antônio Martins décide d'inviter une amie à l'accompagner<sup>274</sup>.

---

<sup>272</sup> Voir Annexe 5.

<sup>273</sup> « J'ai pratiquement tout lu de Nelson Rodrigues : théâtre, fiction, chroniques, et tout ce que je lis me plaît toujours. Je l'ai mieux connu personnellement lors du montage de sa dernière pièce, *A serpente*. Il assistait tous les soirs au spectacle, peut-être parce qu'il sentait en lui la présence de la mort. Comme lui, et parce que ma petite amie de l'époque, Xuxa Lopes, y jouait, j'ai vu la pièce de nombreuses fois. Comme moi, il regardait le spectacle depuis les coulisses. Et on bavardait un peu, surtout au sujet du Fluminense. J'y étais lorsqu'il demanda au comédien Carlos Gregório d'ajouter une réplique à la pièce : « Le sexe de ma femme est une orchidée couchée. » *Robe de mariée* est pour moi une pièce extraordinaire et révolutionnaire pour son époque (1943) : trois plans scénographiques spatiaux et temporeux, etc. »

<sup>274</sup> Le narrateur-critique appelle ses sorties au théâtre des « *serviço de rua* » (*UCD*, p. 18).



Cependant, toujours sous le coup des événements de la veille, il fait erreur sur la personne en contactant la « mauvaise » Maria Luísa ; c'est qu'elles sont toutes les deux listées dans son calepin sans leur patronyme. Voici comment il relate la scène :

« Peguei minha agenda telefônica, que, como é comum entre homens e mulheres *descasados*, contém diversos números de emergência de pessoas do sexo oposto, solitárias ou flutuantes, e abri-a na letra M, que inicia o nome de muitas mulheres [...] Só que pelo estado de ansiedade em que eu me encontrava – ou talvez por um ato falho que já embutisse em si seus desdobramentos – errei de Maria Luísa, pois havia duas com esse nome naquela página da caderneta, ambas sem sobrenome anotado<sup>275</sup>. » (UCD, p. 64)

La « mauvaise » Maria Luísa en question, une jeune et jolie comédienne, est justement à l'affiche dans une nouvelle version scénique de *Vestido de noiva*. Sa méprise oblige donc le narrateur-critique à assister à ce spectacle, quoique ayant déjà éreinté comme interprète celle qui l'accompagne, Maria Luisa, dans un article précédent, ainsi qu'il le raconte lui-même :

« Tratava-se, o espetáculo, de uma comediazinha de costumes cariocas, e me lembro de ter perguntado aos leitores, em minha coluna, se numa cidade, um país, onde a piada era a norma, não seria a seriedade a verdadeira transgressão? [...] E se [Maria Luísa] guardava algum rancor pela minha crítica a tal comediazinha, quando eu a qualificara “de moça exuberante mas *televisiva*, só funcionando, cenicamente, do pescoço para cima”, não o demonstrou<sup>276</sup>. » (UCD, p. 64-65)

---

<sup>275</sup> UCDfr, p. 90-92: « J'ai pris mon calepin, qui, comme souvent chez les hommes et les femmes *démariés*, contient divers numéros d'urgence de personnes du sexe opposé, plus ou moins solitaires, et je l'ai ouvert à la lettre M, initiale de beaucoup de prénoms féminins [...] Seulement voilà, anxieux comme je l'étais – ou peut-être par un acte manqué qui contiendrait en lui-même ses péripéties –, je me suis trompé de Maria Luisa, car cette page de mon agenda en comportait deux, non suivis de leur patronyme. »

<sup>276</sup> UCDfr, p. 92, sq. : « Il s'agissait d'une petite comédie de mœurs carioca, et je me rappelle avoir demandé aux lecteurs de ma rubrique si le sérieux, dans une ville ou un pays où la plaisanterie est la norme, n'était pas la véritable transgression [...] Et si [Maria Luísa] me

Comme nous le savons, Sant'Anna fait de son récit un véritable essai critique. Dans l'extrait ci-dessus, et eu égard à la précision critique et au ton disqualifiant qu'il contient, Sant'Anna s'attaque de nouveau non seulement à la société brésilienne du spectacle et aux médias qui la soutiennent, mais aussi à la société brésilienne tout court, laquelle manquerait de sérieux et pour qui la norme serait la « plaisanterie ». Or Sant'Anna ne prend pas la transgression à la légère, et celles opérées par Nelson Rodrigues, selon lui, demeurent totalement ignorées du public, à l'exception peut-être d'une branche spécialisée de la critique :

«É notório que a obra de Nelson Rodrigues, tendo sido ele o único grande dramaturgo nacional, vem sofrendo montagens de todos os tipos através dos tempos no país, em geral equivocadas por parte dos diretores que, incapazes de exprimir as particularidades estéticas do universo rodriguiano, pretendem acrescentar uma visão pessoal quando não adornos a uma dramaturgia contundente e exata, além de frequentemente entregarem seus personagens a intérpretes sem a vivência e maturidade necessárias para encarná-los<sup>277</sup>. » (UCD, p. 66)

Sant'Anna dès lors fait sienne une option d'une certaine partie de la critique brésilienne, qui désigne Nelson Rodrigues comme le grand dramaturge national, et la pièce *Vestido de noiva* comme la marque d'un essor novateur au sein du théâtre brésilien. Cette critique, au-delà de la simple nécessité de construction narrative, permet à l'auteur de mettre en avant certains concepts esthétiques personnels. Ici, la fable romanesque cède la place à la critique réelle, au commentaire sur l'état actuel

---

gardait quelque rancune d'une critique de sa petite comédie, quand je l'avais qualifiée de "jeune femme exubérante mais *télévisible*, ne fonctionnant scéniquement que de la taille vers le haut", elle n'en a rien dit. »

<sup>277</sup> UCDfr, p. 95-96 : « Il est notoire que l'œuvre de Nelson, parce qu'il est l'unique grand dramaturge national, a subi au fil du temps toutes sortes d'interprétations, en général équivoques, par un certain nombre de metteurs en scène qui, incapables d'exprimer les particularités esthétiques et morales de l'univers rodriguésien, prétendent ajouter à une dramaturgie tranchante et exacte leur vision personnelle avec ses fioritures, n'hésitant pas, par ailleurs, à livrer les personnages à des interprètes qui n'ont ni le vécu ni la maturité nécessaires pour les incarner. »

des productions théâtrales au Brésil, lesquelles, selon Sant'Anna, n'ont guère la consistance de l'univers dramaturgique rodriguésien.

Ainsi, tout en construisant la fable romanesque, il entend légitimer ses choix critiques et esthétiques en intégrant à son texte des critiques de la pièce en question, s'accordant en cela une place – encore que fictionnelle – parmi ses confrères brésiliens.

Selon Sant'Anna, la grande force de la dramaturgie de Nelson Rodrigues consiste à suspendre le soulagement de la tension, car elle réside dans son aspect intrasubjectif, et tel qu'il s'exprime chez Nelson Rodrigues par une forte charge érotique. Cette dernière doit, toutefois, rester voilée, suggérée, quand bien même représentée à la manière d'un tableau figuratif, et se refuser toute propension à un quelconque réalisme naturaliste, voire sensationnaliste. Et c'est justement, selon Antônio Martins, dans ce piège que tombe la nouvelle adaptation de *Vestido de noiva* :

« Era bem esse, em todos os termos, o caso da encenação daquela noite. Mas para o que interessa aqui, basta dizer que o diretor [...] fazia as duas jovens atrizes que interpretavam Alaíde e Lucia (sendo que a primeira na trama já estava morta), trocarem uma com a outra, em cena, o *vestido de noiva*, ficando nuas no palco por longos momentos, num obvio sensacionalismo comercial que jamais constou das rubricas do autor. Pelo contrário, toda a carga de dramaticidade e erotismo, contida nesta como em outras peças do Nelson, provém muito mais da sua atmosfera de pecado, dos véus e das proibições e convenções que explodem surdamente. Nesse sentido, quase não há lugar em seu teatro para pornografia ou nudez ostensivas. No máximo, decotes, ligas, combinações, que funcionam como poderosos fetiches<sup>278</sup>. » (*UCD*, p. 66-67).

---

<sup>278</sup> *UCDfr*, p. 41 : « La représentation de ce soir-là en était la parfaite illustration. Mais, pour ce qui nous intéresse ici, il suffit de dire que son metteur en scène – je ne vois aucune raison de citer son nom – demandait aux deux jeunes comédiennes qui jouaient les rôles des deux sœurs, Alaíde et Lucia (la première, dans l'intrigue, étant déjà morte), de se passer l'une l'autre sur scène une *robe de mariée*, et d'évoluer nues sur le plateau pendant de longs

On notera ici le soin avec lequel Sant'Anna ramène constamment ses lecteurs à l'essentiel de l'œuvre commentée, en l'occurrence *Vestido de noiva*. Son exigence est claire : rester fidèle au texte et à l'esprit de l'auteur. Nelson Rodrigues, par exemple, a maintes fois déclaré : « *O pudor é a mais afrodisíaca das virtudes*<sup>279</sup>. » Et pudeur et vertu sont à l'opposé d'un « sensationnalisme commercial évident », lequel bien évidemment ne procède que d'une mauvaise lecture du texte considéré, car tout cela n'a jamais « *constou das rubricas do autor*<sup>280</sup> ».

Les formulations critiques d'Antônio Martins amorcées lors de l'adaptation scénique de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* de Proust et de l'exposition *Os Divergentes* prennent ici toute leur force discursive.

Le roman cède ainsi place au fragment théorique. En effet, en s'appuyant sur le statut critique du personnage central, notamment lorsqu'il relève la faiblesse des procédés scéniques, l'auteur analyse l'état actuel de la scène artistique brésilienne et sa grande difficulté à revisiter en profondeur les œuvres formatrices de l'identité

---

moments en un flagrant sensationnalisme commercial qui n'a jamais figuré dans les registres de l'auteur. Bien au contraire, dans cette pièce, comme dans les autres pièces de Nelson, la charge dramatique et érotique provient bien plutôt de son atmosphère de péché, des voiles de la prohibition et des conventions qui explosent sourdement. En ce sens, il n'y a pratiquement pas dans son théâtre de place pour la pornographie ou la nudité ostentatoire. Au mieux des décolletés, des porte-jarretelles, des pièces de lingerie qui fonctionnent comme de puissants fétiches. »

<sup>279</sup> RODRIGUES, Nelson : « La pudeur est la plus aphrodisiaque des vertus. »

<sup>280</sup> UCDfr, p. 116-117 : Le même genre de critique est fait à Beatriz Sampaio, personnage-metteur en scène, en ce qui concerne l'adaptation d'*Albertine*. De fait, Mlle Sampaio, par sa mise en scène, entend faire allusion à l'homosexualité de Proust. Antônio Martins s'insurge : « Et s'il n'était pas inconcevable que les "jeunes filles en fleurs" attribuassent la fascination et la répulsion du jeune Proust pour ce qu'il appelait le "vice secret" de son amie-amante à un conflit avec sa propre sexualité qu'il ressentait comme coupable, d'où son désir de l'emprisonner en emprisonnant Albertine –, mais de là à prétendre réduire l'auteur et sa littérature à des cachoteries (ce que traduisait le suaire dont on recouvrait entièrement Marcel) en le qualifiant de "maniéré", "pompeux", "mièvre", "dandy", c'était retomber à une distance abyssale de la véritable transgression ou de l'iconoclasme esthétique. Et, plus encore, si les cheveux très courts, à *la garçonne*\*, sans parler des habits d'Albertine qui, à ce moment-là, portait un complet d'homme, prétendaient suggérer que la "clé" du personnage de la jeune fille, dans la vie réelle de Proust, était un ou plusieurs jeunes hommes, cela correspondait à un certain type de décryptage biographique et pseudo-critique de son œuvre que rien, dans l'œuvre elle-même, ne permet de légitimer ». (note de notre fait).

culturelle nationale<sup>281</sup>, dont lui-même, Sant’Anna, fait partie. Car ici, l’œuvre de Sant’Anna s’élabore en miroir de sa propre histoire, puisque la mémoire des arts est convoquée au même titre que le motif critique. Auparavant, en effet, Antônio Martins avait déjà, comme nous le lisons dans cet extrait, dressé un panorama des potentialités esthétiques de la fonction critique dans la production artistique contemporaine :

«Expliquei que o crítico é um tipo muito especial de artista, que não produz obras, mas que vai apertando o cerco em torno daqueles que o fazem, espremendo-as, para que eles exijam de si sempre mais e mais, na perseguição daquela obra imaginária, mítica, impossível, da qual o crítico seria um co-autor. Eu estava falando ao sabor do momento e, em outras ocasiões, poderia explicar a coisa de modo inteiramente diverso<sup>282</sup>. » (UCD, p. 25)

On le sait : la question de la potentialité esthétique de la fonction critique, de son émergence ou de son occurrence, n’est pas ici notre préoccupation majeure. Ou, du moins, elle ne l’est qu’indirectement. Cependant – et c’est ce point qui nous paraît important – la fonction critique qu’exerce le narrateur d’*UCD* l’amène, outre à la quête d’un autre niveau de consensus par l’ébranlement de celui en vigueur, à faire de cet exercice critique une praxis discursive au sein de la fiction, c’est-à-dire à potentialiser le caractère critique de la fiction. À cet égard, Roland Barthes, dans *Critique et Vérité*, manie des concepts analogues à ceux que défend Sant’Anna. Pour Barthes, la critique doit *ouvrir* potentiellement l’œuvre analysée en la dédoublant :

« « Faire une seconde écriture avec la première écriture de l’œuvre, c’est en effet ouvrir la voie à des relais imprévisibles, le jeu infini des glaces [...] Cependant, la véritable « critique » des institutions et

---

<sup>281</sup> Auparavant il s’agissait d’œuvres venues d’autres univers culturels (étrangères donc).

<sup>282</sup> *UCD*fr, p. 16 : « Le critique, ai-je expliqué, est un genre très spécial d’artiste qui ne produit pas d’œuvres mais stimule les créateurs en les mettant sous pression pour qu’ils exigent toujours plus d’eux-mêmes, à la poursuite de cette œuvre imaginaire et mythique, impossible, dont le critique est un peu le coauteur. Je parlais selon l’humeur du moment. ».

du langage ne consiste pas à les “juger”, mais à les *distinguer*, à les *séparer*, à les *dédoubler*<sup>283</sup>. »

Sant’Anna lui-même conçoit la critique comme un exercice d’écriture à part entière. Par ailleurs, nous retrouvons dans l’extrait ci-dessous les *fonctions* accordées à la critique telle que la défend Barthes, car selon Sant’Anna la critique doit « exposer » l’œuvre dans la multiplicité de son sens :

« E par escrever, como de fato escrevo, sobre tal obra [l’installation de Brancatti], expondo-a, e o que existencialmente a circundou, em todas suas contradições, truques, ambigüidades e *divergências*, jamais poderia lográ-lo no espaço crítico de um jornal e sim gerando minha própria obra<sup>284</sup>. » (*UCD*, p. 132)

Quant au critique lui-même, il est perçu par ces deux auteurs comme un professionnel de l’écriture qui a pour objectif de dédoubler, voire d’amplifier le sens des œuvres à propos desquelles il écrit. Il serait également le co-auteur de certaines œuvres, œuvres dont la conception aurait été impulsée par la *praxis* critique. Le critique serait, finalement, un écrivain à part entière, puisque producteur d’œuvres dont le contenu deviendra matériau pour l’exercice critique à venir.

Cependant, si désormais la critique joue un rôle important dans le maillage littéraire, formulant des variantes interprétatives et amplifiant les potentialités esthétiques des œuvres analysées, l’objectivité et la validité de son analyse, de son jugement est source de polémique. Dans le roman *UCD*, les critiques formulées à la première personne par le narrateur sont contaminées par des expériences factio-fictionnelles, expériences souvent empreintes d’affectivité, et qui débordent les frontières de l’objectivité critique. D’où le questionnement autour de cette dernière

---

<sup>283</sup> BARTHES, Roland, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1999, p. 14.

<sup>284</sup> *UCDfr*, p. 194 : « Et pour écrire, comme je le fais ici, au sujet d’une telle œuvre, l’exposant et montrant ce qui l’a existentiellement entourée dans toutes ses contradictions, ses artifices, ambiguïtés et *divergences*, il m’a fallu quitter l’espace critique d’un journal et concevoir cette petite œuvre. »

au sein du roman, face à l'œuvre de représentation devenue elle-même témoignage et instrument du sens.

Rédigée suite à un « *prolongamento*<sup>285</sup> » en compagnie – ou pour esquiver la compagnie – de la comédienne Maria Luisa<sup>286</sup>, la critique de la mise en scène de *Vestido de noiva* nous en donne l'exemple ; dans cet extrait, Antônio Martins s'adresse à ses « éventuels » lecteurs, et avoue la fragilité de ses jugements critiques :

« O eventual leitor desta narrativa já estará percebendo, a esta altura, que o que escrevo – e escrevi para o jornal – sobre aquele espetáculo está, e estava, inteiramente vinculado às perturbações que eu próprio vivia, servindo-me também como uma justificativa cifrada para os acontecimentos humilhantes, patéticos, que sucederam comigo naquela noite<sup>287</sup>. » (*UCD*, p. 47)

Ainsi, selon Sant'Anna, toute action critique est entamée par la subjectivité de celui qui l'exerce ; ici, il s'agit d'une autocritique dont l'argument est le même que celui utilisé pour mettre Brancatti en cause : tout critique – et donc tout artiste – ne saurait passer outre à la connaissance approfondie de l'objet qu'il observe, et la connaissance qu'il a de l'histoire qui précède et influence l'objet de sa critique lui est indispensable.

Ce questionnement à propos de l'objectivité et de la validité du jugement critique est également l'une des problématiques avancées par Roland Barthes dans *Critique et Vérité* ; car d'une certaine manière, c'est bien de cela aussi qu'il s'agit

---

<sup>285</sup> Le « *prolongamento* » est un terme emprunté au football. Il désigne une période de temps supplémentaire qui se déroule après le « temps réglementaire ». Les « prolongations » ont comme objectif de départager les équipes. Dans le roman le « *prolongamento* » est de fait la suite de la rencontre entre le narrateur et l'une des ses amies.

<sup>286</sup> L'épisode « humiliant » et « pathétique » dont parle le narrateur est son impuissance sexuelle face à la comédienne.

<sup>287</sup> *UCD*fr, p. 96 : « À ce stade du récit, l'éventuel lecteur se sera déjà rendu compte que ce que j'écris – et ce que j'ai écrit pour le journal – à propos du spectacle est – et était – entièrement lié aux perturbations qui étaient les miennes, et que je m'en sers comme d'une justification codée pour ce qui m'est arrivé, plus tard dans la soirée, d'humiliant et de pathétique. »

dans le roman de Sérgio Sant'Anna : nous sommes confrontés à un récit autojustificatif, d'autoanalyse littéraire, dont l'aspect théorico-esthétique est dissimulé sous les étoffes d'un roman teinté aux couleurs du polar ; car les binômes objectivité/subjectivité et fiction/critique sont dans ces deux textes à la fois complémentaires et opposés : le roman dont le corps fictionnel contient des questionnements sur l'objectivité de la critique, et le texte critique qui défend sa subjectivité :

« Voici la première dont on nous rebat les oreilles : *l'objectivité*. Qu'est-ce donc que l'objectivité en matière de critique littéraire ? Quelle est la qualité de l'œuvre qui "existe" en dehors de nous ? Cet *extérieur*, si précieux puisqu'il doit borner l'extravagance du critique et sur lequel on devrait pouvoir s'entendre longuement, puisqu'il est soustrait aux variations de notre pensée, on ne cesse cependant de lui donner des variations différentes ; autrefois, c'était la raison, la nature, le goût, etc. ; hier, c'était la vie de l'auteur, les "lois du genre", l'histoire<sup>288</sup>. »

Roland Barthes formule ici des hypothèses sur la valeur symbolique du langage, valeur qui ne pourra être perçue – et par la suite analysée – que selon des processus subjectifs dont la sensibilité et le plaisir sont les vecteurs essentiels ; ainsi :

« L'ennui (ou le plaisir), c'est que l'idiome n'est jamais matériau d'un autre langage, *qui ne contredit pas le premier*, qui est celui-là, plein d'incertitudes : à quel instrument de vérification, à quel dictionnaire allez-vous soumettre ce second langage, profond, vaste, symbolique, dont est faite l'œuvre, et qui est précisément le langage de ses multiples<sup>289</sup>. »

Pour Sant'Anna, la critique se place à la croisée des chemins, là où raison et sensibilité se rejoignent et s'interpénètrent : une praxis discursive à même de dégager l'essence subjective d'une circonstance ou d'un être. C'est que, loin d'avoir pour

---

<sup>288</sup> BARTHES, Roland, *Critique et Vérité*, *op. cit.*, 1999, p. 14

<sup>289</sup> BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 18



seul ingrédient l'objectivité, l'exercice critique reflète avant tout, selon l'auteur, l'effort pour analyser des perçus sensoriels, il est une tentative de discerner le ressenti au sein d'une œuvre de représentation :

« Ora, ser crítico é um exercício da razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estético que devemos decompor, para não dizer denunciar, na mediada do possível, com elegância. O que significa que estejamos imunizados contra a sedução das emoções. Mas devemos estar em guarda contra elas. Aliás, toda esta divisão é um tanto esquemática, pois as emoções podem ser detonadas com o brilho da inteligência e vice-e-versa: a inteligência pode tocar nossas cordas mais sensíveis – e nada disto tem haver com sentimentalismo. Porém, qual de nós poderá dizer que nunca foi capturado pela coisa sentimental<sup>290</sup> ? » (*UCD*, p. 19)

Pour éviter que le critique ne soit submergé par la « chose sentimentale », il convient que sa fonction soit constamment accueillante, ouverte, faisant appel à la raison, et donc au discernement. Or, comme on le sait désormais, c'est justement là le point d'achoppement entre Sant'Anna et la société culturelle brésilienne qu'il éreinte, comme nous le fait savoir encore sa critique de *Vestido de noiva*.

Cependant, au-delà de l'interface intertextuelle que l'exercice critique instaure entre Sant'Anna et Nelson Rodrigues, nous remarquons que *Vestido de noiva* contient dans sa construction dramatique, comme dans les choix de sa structure scénique, de nombreux motifs et structures qui figurent dans le roman *UCD*. On peut le constater par l'analyse comparative d'un résumé thématique de *Vestido de noiva* et d'extraits du roman de Sérgio Sant'Anna.

---

<sup>290</sup> *UCD*fr, p. 23-24 : « Or, la critique est un exercice de la raison face à une émotivité aguicheuse, ou à une tentative d'emprise esthétique qu'il convient de déconstruire, pour ne pas dire dénoncer, dans la mesure du possible, avec élégance. Ce qui ne signifie pas que nous soyons immunisés contre la séduction des émotions, mais que nous devons nous en méfier. Cette catégorisation, d'ailleurs, est quelque peu schématique, puisque l'émotion peut être déclenchée par un éclat d'intelligence, tout comme l'intelligence peut toucher nos cordes les plus sensibles – sans que tout cela ait à voir avec un quelconque sentimentalisme. Néanmoins, qui d'entre nous peut prétendre n'avoir jamais été saisi par la chose sentimentale ? »

Pour Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva* est constituée d'actions simultanées en temps distincts. En effet, la pièce est composée selon trois plans : au premier plan, celui de la réalité (fictionnelle), Alaíde est victime d'un accident ; au deuxième, celui de la mémoire, Alaíde se trouve à la veille de sa mort. Finalement, au troisième, celui des hallucinations, Alaíde a des visions, des *flashes*, elle se voit témoin de rapports sexuels entre son mari et sa sœur. C'est à partir de l'accident dont elle est victime qu'Alaíde, hospitalisée et dans le coma, reconstitue les événements de son passé récent et s'abandonne à des fantasmes auparavant refoulés.

Le récit de Sant'Anna est lui aussi structuré selon trois plans : le moment de la narration (la réalité) ; le plan de la mémoire (l'avènement du souvenir) ; et celui des fantasmes du narrateur (les projections dans le futur). L'extrait ci-dessous illustre l'interaction de ces trois plans :

« Eu estava vivendo em dois planos. Num deles era apenas um entre os habitantes da cidade que se dirigiam prosaicamente à um banco [...] Neste outro plano, então havia Inês e sua necessidade de ser protegida. Mas entre nós interpunha-se a figura daquele outro, antecipando-se a mim no papel de protetor. Escavando, com um prazer doentio o meu ciúme, eu visualizava aquele homem – o mesmo do Café –, [...] a carregá-la nos braços até a cama, depois de ter Inês trocado de roupa, atrás do biombo, por uma camisola semitransparente, o que, no caso dela, com sua peculiaridade, adquiria uma significação muito maior. Como seu corpo era leve! Foi esta sensação física, nítida em mim, repetindo a da estação do metrô, que acabou por completar, ali na fila, todo um processo mnemônico pleno de alegria e terror, detonado, inicialmente, pela aliteração (multa/muleta) que fundia o desejo e o castigo. Pois, subitamente, aquele que a transportava nos braços era eu<sup>291</sup>. »  
(UCD, p. 33)

---

<sup>291</sup> UCDfr, p. 46. : « J'étais en train de vivre sur deux plans. Sur l'un, j'étais seulement, parmi les citoyens, un passant qui se dirigeait prosaïquement vers une banque [...] Sur cet autre plan, alors, il y avait Inês et son besoin de protection. Mais entre nous s'interposait la silhouette de cet autre, qui usurpait mon rôle de protecteur. Creusant ma jalousie avec un plaisir maladif, je voyais cet homme – l'homme du Café [...] la porter jusqu'à son lit après

Antônio Martins relate le moment où, dans une file d'attente de banque, après un réveil confus, il croit revivre par bribes les événements de la veille, lors de sa rencontre avec Inês. Ces souvenirs sont imprégnés d'un délire dans lequel son image se confond avec celle d'un autre homme, Nilton – le personnage-peintre du portrait pseudo-*baconien* – que le narrateur avait aperçu quelques jours auparavant au Café Lamas en compagnie d'Inês.

Dans le roman *UCD* – comme dans *Vestido de noiva* – la frontière qui délimite ces trois plans est tout à fait poreuse : au premier plan, l'action s'est déjà déroulée, Antônio Martins a été acquitté d'une accusation de viol, et le récit peut alors commencer ; au deuxième plan, les actions vécues sont décrites, la fable proprement dite est construite, fortement imprégnée d'images liées à des représentations théâtrales et picturales. Enfin, au troisième plan, le narrateur projette sa pensée, extériorise ses délires, ses hallucinations, tout en les analysant et en essayant d'en saisir le sens<sup>292</sup>. Comme le fait l'auteur de *Vestido de noiva*, Sant'Anna ordonne ces trois plans narratifs en un tout cohérent par l'exercice de l'écriture,

---

qu'elle eut changé ses vêtements, derrière le paravent, pour une chemise de nuit semi transparente, ce qui, dans son cas, du fait de sa particularité, prenait tout son sens. Que son corps était léger ! Ce fut cette sensation physique, nette en moi, aussi nette que dans l'escalier du métro, qui a fini par compléter, là, dans la file d'attente à la banque, tout un processus mnémonique plein de joie et de terreur, initialement déclenché par ces deux mots, qui mêlaient désir et châtement. Car, tout à coup, celui qui la portait dans ses bras, c'était moi. »

<sup>292</sup> Ici, la littérature devient le lieu privilégié de l'expression de sentiments intenses et paradoxaux, tels la passion, le désir, la jalousie, les impulsions les plus refoulées : « *Eis aí a fresta por onde penetrava a raiva, o ciúme, a sensação de estar sendo usado, mas que não interdiriam em um desejo prestes a explodir. Um desejo que, curiosamente, me fazia visualizar Inês, não como eu a vira a pouco, mas atrás do biombo, como fora fixada no quadro de Brancatti. Aliás eu podia estender até o seguinte ponto minha lógica, que não deixava de ser loucura e ao mesmo tempo uma brilhante intuição: se Vitório dispunha de Inês, Vitório estaria também dispondo de mim, caso eu me deixasse levar.* » (*UCD*, p. 97).

*UCD*fr, p. 141-142 : « Et la voilà, la faille par où pénétraient la haine, la jalousie, la sensation qu'on se servait de moi, sans que cela n'interférât sur un désir près d'exploser. Un désir qui, curieusement, me faisait voir Inês non comme je la voyais juste avant, mais derrière le paravent, comme elle avait été fixée sur la toile de Brancatti. D'ailleurs, je pouvais pousser ma logique un peu plus loin, ce qui était de la folie, certes, mais en même temps une brillante intuition : si Vitório disposait d'Inês, qui essayait de disposer de moi, Vitório disposerait également de moi, dans le cas où je me laisserais entraîner. »

maintenant la tension au moyen de cet ordonnancement même. En effet, dans ces deux œuvres la « réalité », la mémoire et l'illusion s'interpénètrent de telle façon que le lecteur – ou le spectateur – a la sensation d'être confronté à une réalité à la fois multiple et indémêlable. Remarquons également que cette confusion des « réalités », réordonnées à partir du geste d'écrire – comme s'il s'agissait-là de témoigner –, est l'un des aspects qui font la cohérence, l'unicité du roman de Sérgio Sant'Anna.

Notons également que dans une critique à la pièce *Boca de ouro*, Magaldi réaffirme que le dispositif scénique mis en œuvre par Nelson Rodrigues dans ses textes est celui de l'extériorisation des subjectivités :

« Mais uma vez, Nelson atribui pouca importância à realidade, mero respaldo da aventura interior. Além de fundamentar a figura mítica de *Boca de ouro*, o dramaturgo empenha-se em seguir as flutuações da subjetividade. Em Pirandello, a personagem é múltipla, porque emite imagens diferentes para cada interlocutor. Mas, para o mesmo interlocutor, essa imagem se mantém inalterada. Nelson vai mais longe no processo de sondagem: dependendo sobretudo do estado emocional do contemplador, a personagens adquire para ele fisionomias diversas, frequentemente contraditórias. A dimensão psicológica se enriquece, assim, até o infinito. Engrossando as fileiras de importante vertente da ficção contemporânea, Nelson traz à tona o sutil jogo de intersubjetividades<sup>293</sup>. »

Puis, dans Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações<sup>294</sup>, Magaldi écrit à propos de *Vestido de noiva*<sup>295</sup> :

---

<sup>293</sup> MAGALDI, Sábato, *Nelson Rodrigues : dramaturgia et encenações*, São Paulo, Editora Perspectiva, coll. « Estudos », 1992, p. 83 : « Une fois de plus, Nelson n'accorde guère d'importance à la réalité, ce simple support de la vie intérieure. Lorsqu'il crée le personnage mythique de *Boca de ouro* (Bouche dorée) le dramaturge s'engage à suivre les fluctuations de la subjectivité. Dans Pirandello, le personnage est multiple, mais en écho à son interlocuteur. Cependant, il émet des images inaltérées. Nelson va plus loin dans son sondage : en lien total avec l'état émotionnel du spectateur, le personnage acquiert des visages distincts, souvent contradictoires. La dimension psychologique s'enrichit ainsi à l'infini. Nelson ramène à la surface le jeu subtil des intersubjectivités. »

<sup>295</sup> MAGALDI, Sábato, *op. cit.* p. 12 « « La fonction factuelle de la réalité s'estompe au profit d'une plongée au cœur de la mémoire et de l'hallucination, véritables matériaux du texte. De

« A função situativa da realidade cede relevo ao mergulho nos planos da memória e da alucinação, a matéria verdadeira do texto. Qual o recurso de que se valeu o autor para dar vida cênica sondagem? Os diálogos tornam-se projeção exterior da mente da protagonista. A ação filtra-se pelo subconsciente dela: a perspectiva é a da subjetividade. »

Bien qu'il s'agisse ici du personnage d'Alaíde, l'une des protagonistes de la pièce de Rodrigues, nous pourrions parfaitement appliquer ce commentaire à Antônio Martins, lequel n'est pas sans suggérer un personnage *rodriguesien*, c'est-à-dire un homme dont, en quelque sorte, la subjectivité gouverne chaque geste. Le récit d'Antônio Martins est structuré par les projections de son esprit. Magaldi, à propos de la construction des dialogues de *Vestido de noiva*, poursuit son analyse du dispositif *rodriguien* :

« [...] os diálogos e as situações de *Vestido de Noiva* resumem-se, quase sempre, à projeção exterior da mente decomposta de Alaíde, dividida entre o delírio e o esforço ordenador da memória<sup>296</sup>. »

Nous constatons, dans un passage du roman *UCD*, que ce dispositif est également utilisé :

« Muitos me consideram um excêntrico, um tanto sombrio, sem levar em conta que uma pessoa possa sentir-se bem em sua própria companhia, na companhia de seus sonhos, imagens, fantasias, ainda que estes – ou a realidade refletida na mente – impliquem muitas vezes atravessar territórios atemorizantes mas que, em certas ocasiões privilegiadas, são a antecâmara da paz, da iluminação e de um alegria recolhida, sem necessidade de

---

quel recours se prévaut l'auteur pour donner vie scénique à cette plongée ? Les dialogues se transforment en projections extérieures de l'esprit de la protagoniste. L'action est filtrée par son subconscient, mettant sa subjectivité en perspective. »

<sup>296</sup> MAGALDI, Sábado, *Introdução* ; RODRIGUES, Nelson, *Teatro completo I: peças psicológicas*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1981, p. 16 : « Les dialogues et les situations de *Robe de mariée* se résument, presque toujours, à la projection au dehors de l'esprit déstructuré d'Alaíde, partagée entre délire et effort pour remettre en ordre sa mémoire. »

estímulo artificial como o álcool. O que importa então é deixar correr a mente, e talvez este fluxo é que se deva chamar verdadeiramente de vida. Pois mesmo quando fazemos parte de grandes aventuras, o que é vivê-las se não a subjetividade de quem as vive<sup>297</sup> ? » (UCD, p. 11)

Sans doute le dispositif en question n'est-il pas éloigné de celui de Proust et de Duchamp, et, aussi – pourquoi pas ? –, de celui de notre graphiste, João Baptista Aguiar. En clair : l'écriture comme acte de création a pour origine la capacité imaginative de l'écrivain, au moyen de laquelle il projette à l'extérieur ses « hallucinations », dont la mise en forme – l'ordonnement par l'écriture – mènera au récit. La genèse d'une œuvre n'a lieu nulle part ailleurs que dans la tête du créateur. Or, dans l'œuvre de Nelson Rodrigues, comme dans celle de Sant'Anna, ce dispositif est renforcé d'autant que les personnages qui s'y meuvent, loin de *subir* le récit, le produisent en l'imaginant ; de la même façon, c'est en écrivant que Marcel, narrateur et *alter ego* de Proust, aux prises avec sa propre mémoire, poursuit la quête de vérité en écriture. Duchamp, quant à lui, laisse sur l'œuvre de traces visibles de son procédé. L'existence des ready-made nous permet même d'avancer que l'œuvre duchampienne est à elle-même son propre procédé. Et si nous ajoutons également João Batista Aguiar à notre liste, c'est que la fusion des œuvres citées graphiquement en couverture laisse transparaître le cheminement même de leur interpénétration : nous y voyons « le tableau dans le tableau », ou « la créature/créateur créant ».

Mais comment fonctionne-t-elle, cette subjectivité que le créateur prête à sa créature créatrice, et dont l'œuvre devient le témoin ? Et, dans une création plurielle, où se croisent donc les subjectivités corrélées – en l'occurrence chez Sant'Anna et

---

<sup>297</sup> UCDfr, p. 12 : « Beaucoup de gens me considèrent comme un excentrique un peu sombre, sans même s'imaginer que l'on puisse se sentir bien dans ses rêves, dans ses images et ses fantasmes – ou dans les reflets de la réalité sur son esprit –, même si cela implique la fréquente traversée de territoires d'épouvante, mais qui, à certains moments privilégiés, sont l'antichambre de la paix, de l'illumination et d'une joie retenue, sans plus la nécessité d'aucune stimulation artificielle, comme l'alcool. Ce qui importe alors, c'est de laisser libre cours à ses pensées, et c'est ce flux qu'on devrait peut-être appeler la vie. Car quand bien même prendrions-nous part à de grandes aventures, que serait-ce que de les vivre sans la subjectivité de celui qui la vit ? »

Nelson Rodrigues ? Au-delà du fait de partager nationalité et contemporanéité, n’y a-t-il pas, dans la source créatrice de chacun, d’autres éléments convergents, voire semblables ? Le flot de toutes ces questions débouche sur la suivante : pour quelles raisons esthétiques – et donc éthiques – Sant’Anna fait-il appel à Nelson Rodrigues ? C’est que cet « appel » semble aller bien au-delà de la simple référence aux motifs narratifs, à l’interface critique, ou encore à l’hommage rendu.

« *Pílulas de melancolia* » : tel est le titre de l’article du magazine *Época* à propos du lancement de *O voo da Madrugada*<sup>298</sup> de Sérgio Sant’Anna. La journaliste y parle du « tom suburbano dos contos, a sexualidade sempre presente, e a culpa católica que restou da criação do escritor reforçam a semelhança com Nelson Rodrigues<sup>299</sup> ». Cette sexualité empreinte de culpabilité, courante dans les œuvres de Nelson Rodrigues, parcourt de fait la plupart des textes de Sant’Anna, notamment ceux qui parurent avant le roman *UCD*. Par ailleurs, chez ce Sant’Anna, elle est davantage poussée à l’extrême, et ses personnages, notamment ses personnages masculins, malgré leur apparente normalité, extériorisent leur caractère pervers, toujours mis en fiction dans des décors et des situations somme toute assez conventionnels. Le personnage principal de la nouvelle « O monstro »<sup>300</sup> en est l’exemple le plus frappant. Raquel Illescas Bueno, dans un essai sur le roman *UCD*, évoque chez Sant’Anna cet aspect pervers des personnages<sup>301</sup> :

---

<sup>298</sup> SANT’ANNA, Sérgio, *O voo da madrugada*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

<sup>299</sup> VELLOSO, Tânia, “Pílulas de melancolia”, *Época*, Rio de Janeiro, 29 septembre 2003, p. 109 : « Une tonalité plus conservatrice dans les nouvelles, la sexualité toujours présente, ainsi que la culpabilité catholique, renforcent la similitude entre l’écrivain (Sant’Anna) et Nelson Rodrigues . »

<sup>300</sup> SANT’ANNA, Sérgio, *O monstro*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994. Cette longue nouvelle de Sant’Anna raconte l’histoire d’un professeur de philosophie qui viole, puis tue, une jeune femme aveugle. Le récit est construit comme un aveu.

<sup>301</sup> ILLESCAS BUENO, Raquel, “A perversão Medida”, Universidade Federal do Paraná, 1999, disponible sur <http://revistabrasil.org/revista/resenhas/crime.htm> (dernière consultation mai 2015) : « Quelle serait l’échelle pour mesurer un comportement de type pervers ? Quelle serait la différence de jugement si celui qui choisit cette mesure est celui-là même qui est l’accusé ? Dans *Un crime délicat*, le nouveau roman de Sérgio Sant’Anna, ce genre de question surgit au milieu des divers thèmes, les rapports entre la vie et le théâtre, les arts plastiques, la littérature et la critique des arts. La seule réponse possible, dans le contexte du

« Qual escala poderia ser usada para dimensionar um comportamento tido como perverso? Que diferença faz que, julgando-se inocente, quem escolhe essa escala seja o próprio sujeito acusado? Em *Um crime delicado*, novo romance de Sérgio Sant'Anna, questões dessa natureza surgem em meio à tematização das relações da vida com o teatro, as artes plásticas, a literatura e a crítica de arte. A resposta possível, no contexto do romance, é que a própria linguagem, considerada muito além de sua função instrumental, é capaz de instaurar e dimensionar, não a perversão, em si, mas o espaço em que ela opera. Um sujeito “normal”, que se destaca pelo perfil intelectual, narra fatos recentes que transformaram sua vida, motivado pela perspectiva de compreender melhor suas atitudes. Não é a primeira vez que Sérgio Sant'Anna constrói seu enredo a partir desse mote. No conto “O monstro”, de 1994, um professor de filosofia concede entrevista na condição de estuprador e co-autor de um assassinato. Preso e condenado a trinta anos de reclusão por ter ajudado a namorada a drogar e a matar uma jovem quase cega, ele admite que havia se deixado guiar pela “lógica da insensatez”. »

Interrogé à ce sujet, Sant'Anna répond simplement : « Em tudo faço uma reflexão da alma humana<sup>302</sup>. » Cette réflexion sur l'âme humaine est également le but des textes de Nelson Rodrigues. Nombreux sont les articles où le dramaturge est saisi

---

roman, c'est le langage lui-même, considéré bien au-delà de sa fonction instrumentale, à même d'instaurer et de dimensionner, non pas la perversion en soi, mais l'espace dans lequel elle opère. Un personnage au profil intellectuel “normal” raconte les faits récents qui ont transformé sa vie, afin de mieux comprendre le pourquoi de ses actes. Ce n'est pas la première fois que Sérgio Sant'Anna construit un récit autour de ce thème. Dans la nouvelle “O monstro” de 1994, un professeur de philosophie accorde un entretien en tant que violeur et coauteur d'un meurtre. Arrêté et condamné à trente ans de prison, il admet qu'il s'était laissé guider par la “logique du déraisonnement”. »

<sup>302</sup> BRASIL, Ubiratan, Estado de São Paulo, 13 de julho de 2009, disponible sur : <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,antunes-rele-nelson-rodrigues,401862> (dernière consultation 16 janvier 2014) : « L'évolution dramaturgique de Nelson menait inévitablement à cette plongée dans l'inconscient primitif de l'homme. *Femme sans péché* pièce déjà chargée de psychologiquement, amorçait une rupture des barrières de la censure intérieure. *Robe de mariée* a déchiré le voile de la conscience, pour donner libre cours aux fantaisies du subconscient. L'exploration des vérités enfouies dans l'individu cède souvent le pas à l'établissement d'archétypes, de mythes à l'origine de nos forces “vitales”. À moins qu'il ne trahisse sa vocation authentique, Nelson Rodrigues se devait d'écrire *Album de famille*. »



dans cet exercice de sondage des méandres de la psyché humaine, par exemple celui-ci :

« A evolução dramaturgica de Nelson levava inevitavelmente a esse mergulho na inconsciência primitiva do homem. *A mulher sem pecado* já estava carregada de motivos psicológicos, prestes a romper as barreiras da censura interior. Vestido de Noiva rasgou o véu da consciência, para dar livre curso às fantasias do subconsciente. Na exploração das verdades profundas do indivíduo, o passo seguinte se dirigiria para o estabelecimento dos arquétipos, dos mitos que se encontram nas origens das nossas forças “vitais”. A menos que traísse sua vocação autêntica, Nelson teria mesmo que escrever *Álbum de família*. »

Il ne s’agit pas là, bien entendu, de sonder l’âme humaine, ses afflictions et incohérences, afin de produire un théâtre de l’absurde, quand bien même Ionesco, entre autres, eût inspiré le dramaturge brésilien. Pour Nelson Rodrigues l’âme humaine aurait comme un dysfonctionnement pathologique, à même de pousser le plus banal des mortels à la perversion. Il suffit pour cela que la tentation – et chez Rodrigues elle provient toujours d’une surcharge d’érotisme – soit au rendez-vous.

Selon Sábato Magaldi, peu d’écrivains arrivent à exposer, comme le fait Nelson Rodrigues, les moindres replis de la psyché de ses personnages :

« Nelson Rodrigues foi nosso primeiro dramaturgo a sublinhar de forma sistemática os componentes mórbidos da personalidade, coexistindo com as facetas consideradas normais<sup>303</sup>. »

Sonder l’âme humaine, scruter les moindres recoins de la psyché des personnages tout en les impliquant dans le déroulement de la création, tel est le but qu’à la fois Rodrigues et Sant’Anna veulent atteindre. Bien entendu, les cibles diffèrent. Nelson Rodrigues aspirait, avant toute chose, à dévoiler l’hypocrisie moraliste de la société brésilienne des années 1940 et 1950, qui se transforma en

---

<sup>303</sup> MAGALDI, Sábato, 1992, *op. cit.*, p. 11.

hypocrisie pseudo-libertine – tout aussi moraliste – dans années 1970 et 1980, dont Nelson Rodrigues n’hésita pas à montrer du doigt les impostures. Chez Sant’Anna, le dispositif narratif de dévoilement de la subjectivité est davantage tourné vers une quête de connaissance de soi : en témoigne le métier du narrateur, qui lui fait déployer tout un questionnement sur l’acte d’écrire – une écriture qui porte en elle-même le doute en quête de résolution. Ainsi Sant’Anna s’aligne-t-il aux côtés du dramaturge et continue-t-il, à sa manière, à critiquer les mœurs de la société brésilienne.

Enfin, un dernier point de convergence entre les deux artistes mérite d’être explicité, car assez singulier : c’est par la pièce *Vestido de noiva* et par son auteur que l’hypotexte proustien, en tant qu’allusion indirecte, va pénétrer. En définitive, au-delà de la proximité des noms des personnages – comme Mme Clessi (personnage d’une prostituée dans *Vestido de noiva*) et Odette de Crécy (l’antihéroïne de *Du côté de chez Swann*) –, Sábato Magaldi constate qu’à l’époque de *Vestido de noiva* la fiction brésilienne se nourrissait de résurgences proustiennes :

« O certo é que Nelson, estimulado pela linguagem do cinema, retirou o teatro das quatro paredes rígidas do palco. Desrespeitou a composição tradicional da peça, que observava a apresentação, o desenvolvimento e o desfecho do tema, em marcha cronológica. Numa fase em que a psicanálise remontava a infância para decifrar o adulto, a narrativa não podia concentrar-se apenas no presente, sob pena de perder as motivações profundas. A ficção, aliás, regalava-se “em busca do tempo perdido”, na esteira da sondagem proustiana<sup>304</sup>. »

---

<sup>304</sup> MAGALDI, Sábato, 1992, *op.cit.*, p. 83 : « Il est évident que Nelson, stimulé par le langage cinématographique, a fait sortir le théâtre de la rigidité de ses quatre murs. Il a mis à mal la composition traditionnelle de la pièce de théâtre, qui doit normalement avoir un préambule, un déroulement et un dénouement, tout cela dans un certain ordre chronologique. À l’époque où la psychanalyse pratiquait une plongée dans l’enfance pour déchiffrer l’adulte, le récit ne pouvait plus ne s’en tenir qu’au présent, au risque de perdre ses motivations profondes. La fiction, par ailleurs, se régala d’une “recherche du temps perdu” en empruntant les pas de la démarche proustienne. »

Sans doute *Albertine*, l'adaptation de Proust dont Sant'Anna parle dans *UCD*, pourrait-elle en soi corroborer nos propos. Cependant, nous sommes amenés à penser qu'au-delà des références directes à Proust et à la *Recherche*, Sant'Anna a également intégré à sa propre subjectivité d'écrivain la lecture *rodriguésienne* de Proust. En effet, parmi les documents de Sant'Anna au sujet du roman *UCD* auxquels nous avons pu avoir accès, nous avons retrouvé quelques pages de manuscrits et de tapuscrits des premières versions du roman. Or, dans l'une d'elles<sup>305</sup>, la femme du personnage-peintre Brancatti se nomme non pas Lenita, comme dans la version finale, mais Odette. Tout comme, dans *Vestido de noiva*, l'un des personnages secondaires féminins de Sant'Anna porte, du moins au départ, l'un des noms octroyés par Proust à l'un des personnages féminins de son récit. Nous voyons ici comme un « clin d'œil », intentionnel ou non, aux souvenirs que Sant'Anna a de ses lectures de *Vestido de noiva*.

À dire vrai, l'énumération exhaustive serait longue des repères permettant de reconnaître dans l'œuvre en général de Sant'Anna des « clins d'œil » à celui qui, pour l'auteur, est la référence littéraire brésilienne majeure. En ce qui concerne notre étude, soulignons-le de nouveau, la présence du dramaturge permet à Sérgio Sant'Anna de donner à son roman la tournure d'un essai critique tout en consolidant sa place parmi ses confrères brésiliens. Car c'est notamment dans les passages où Sant'Anna cite ou « emprunte » des motifs *rodriguésiens* que le roman cède au fragment théorique, dans lequel apparaissent ses intentions théorico-critiques à l'égard de ce qui n'a cessé de l'interpeller : les us et coutumes de la société brésilienne contemporaine, ainsi que la valeur exacte de son consensus social, ce dernier étant nourri par une production artistique – en l'occurrence théâtrale – incapable de mener à bien dans la contemporanéité – et donc de transgresser – un projet artistique comme celui de Nelson Rodrigues. Car, nous l'avons vu, pour que l'œuvre dont un auteur s'inspire soit transgressée, autrement dit pour qu'elle soit re-

---

<sup>305</sup> Voir Annexe 12.

présentifiée, il est indispensable de connaître à fond les enjeux formateurs de cette œuvre, ainsi que son contexte social et historique.

Nous ne sommes pas en mesure de savoir si Marcel Duchamp et Marcel Proust se sont connus. Il nous reste à imaginer qu'étant donné l'esclandre autour du *Nu* et l'intérêt que Proust portait à l'art, ce dernier a dû, au moins, entendre parler du peintre français. Nous ignorons également si Nelson Rodrigues connaissait le travail de Marcel Duchamp ; Proust, nous l'avons vu, faisait partie des références littéraires du dramaturge. Quant à Sant'Anna, s'il a connu personnellement ce dernier, il maîtrise aussi parfaitement l'esthétique et les structures formelles de ces trois créateurs.

Cependant, outre par la fonction critique qui traverse l'ensemble des références, les trois créateurs en question s'insèrent au texte de Sant'Anna par des voies distinctes. Plus précisément : les références à Marcel Proust installent dans le roman le dispositif de « recherche » *in loco*, en soi et hors de soi, autour du questionnement de la vérité en art, et notamment de la vérité en écriture. En cela, Sant'Anna projette le roman *UCD* dans la rupture littéraire que Proust opère au cœur même de la modernité<sup>306</sup>. De plus, les emprunts faits à Proust opèrent, par le déplacement spatio-temporel, une ampliation de la charge sémantique du récit par la réorientation du lecteur vers d'autres lectures.

Quant à Marcel Duchamp, son *Nu* définit le point de départ de la fable romanesque du roman, ainsi que la posture à adopter face à la classe artistique : éloignement et méfiance. De la même façon, le texte de Sant'Anna est de ceux qui

---

<sup>306</sup> Afin d'exemplifier notre affirmation, nous transcrivons un passage dans lequel Pierre Bayard nous éclaire sur l'un des aspects de cette rupture formelle opérée par Proust dans le roman du XIXe siècle :

BAYARD, Pierre, *Le hors-sujet, Proust et la digression*, Paris, Édition de Minuit, 1996, p. 34.  
« Proust, en fait, ne supprime pas les descriptions, mais les réinvente en principe. Il refuse d'abord les descriptions gratuites qui consistent, dans un souci de réalisme, à dépeindre systématiquement le lieu où se trouve un personnage, en accumulant les détails contingents. C'est là une rupture radicale avec le roman du XIXe siècle, qui use sans cesse de ce que Proust considère comme un artifice, incompatible avec le respect d'une focalisation rigoureuse »

permettent de mesurer la place occupée par les institutions qui légitiment le consensus social ainsi que les failles de leurs procédés légitimateurs, et ainsi de faire le constat de l'inanité du jugement en matière d'expression artistique dans la contemporanéité. C'est également Marcel Duchamp qui apporte au récit son intention de bouleverser l'accord social par le renversement des valeurs esthétiques dominantes : l'utilisation in loco d'un modèle boiteux ainsi que l'absolution d'un viol en sont des exemples frappants. La présence de l'art plastique et, notamment, celle de Duchamp dans le récit permet également à Sant'Anna d'inscrire son roman au sein d'une discipline artistique autre que la littérature, et ainsi de ramener au récit tout un maillage théorique extralittéraire. L'appel à l'ironie, à la dérision, est également un héritage duchampien, quoiqu'en cela Nelson Rodrigues ne craint personne. En effet, il y a chez Sant'Anna des tonalités moqueuses, parfois caustiques, dont l'usage permet, aussi bien chez l'auteur que chez le dramaturge, de démontrer l'incohérence, voire l'absurdité, de la condition humaine. C'est également le dramaturge qui insuffle au roman *UCD* son érotisme, voire son obscénité, et dont la délicatesse et l'opacité seraient la « vertu » discursive la plus efficace. L'*obscénité délicate* de Sant'Anna franchit néanmoins des portes laissées closes par Nelson Rodrigues : celles du crime, dont le moteur principal est la *perversion*.

Revenons à présent sur un autre élément constitutif – et primordial – des œuvres de ces trois artistes, Proust, Duchamp et Rodrigues : la transgression du concept de temps linéaire.

Ici encore, pour ce qui est de cette transgression temporelle, les procédés diffèrent. Pour Marcel Proust, la mesure linéaire du temps empêche sa saisie la plus profonde, d'où le besoin primordial du narrateur, Marcel, de goûter à nouveau les madeleines revenues du « temps perdu ». C'est ainsi que par la formalisation de ses réminiscences, par leur *mise en fiction*, Proust fait en sorte que le temps passé retransverse la porte de l'instant ; il le présentifie constamment, autrement dit, le rend pérenne. Témoignage de cette traversée, la *Recherche* n'est cependant pas une quête d'autodésignation séparée de l'écriture et du métier d'écrivain. Nous ne retrouvons pas chez Proust la préoccupation, présente chez Duchamp, d'atteindre l'instance

future par la désignation de l'œuvre en tant qu'œuvre d'art. Encore que l'abnégation et l'acharnement de Proust à écrire la *Recherche* démontrent que l'auteur aspirait à sa projection vers le futur, autrement dit à la pérennisation de son œuvre. Or Duchamp, fort du concept selon lequel l'idée fondatrice de l'œuvre plastique et les procédés utilisés à son édification doivent être explicitement confondus, manie le temps de l'œuvre autrement, en modifiant la temporalité de l'objet par la transgression de la mémoire de son usage et de sa forme, puis l'érige au rang d'art, faisant finalement de cet objet le témoignage d'un temps où s'amalgament passé, présent et futur. Ce temps multiple n'est rien d'autre que le temps de l'art.

Pour Nelson Rodrigues, et notamment dans *Vestido de noiva*, la transgression de la linéarité du temps est un dispositif formel. Nous voyons en cela une manière de transgresser l'une des trois unités de la tradition aristotélicienne, l'unité de temps. En la transgressant, en organisant formellement le chaos créé par l'omniprésence de temps scéniques distincts, Nelson Rodrigues fonde un théâtre nouveau (présent vers le futur) tout en s'attachant puis en transgressant une notion classique (le passé).

Nous constatons enfin que les ruptures opérées par les trois créateurs invités dans le roman *UCD* sont concentriques : elles partent du même point qu'est la création d'une œuvre qui porte en soi sa propre critique, laquelle vise le dépassement, voire l'ampliation d'un paradigme artistique distinct propre à leur art et à leur époque. Soyons plus précis : la *Recherche*, par exemple, opère à l'époque de Proust une véritable rupture d'avec le genre même qu'est le roman, lequel était jusqu'alors essentiellement opérant selon la forme balzacienne. À son tour, Sant'Anna aspire, avec la parution du roman *UCD*, à s'insérer dans une modernité littéraire autre que celle des modernistes brésiliens. Quant à Marcel Duchamp, la polémique autour du *Nu descendant un escalier* le poussera à réaliser une rupture au sein même de la cohérence interne de son œuvre : désormais, à partir de cet événement, il arrêtera définitivement de peindre. C'est également à ce moment particulier que Duchamp s'engage sans concession sur une voie artistique unique, solitaire et avant-gardiste. De la même façon, notre étude nous amène à penser que Sérgio Sant'Anna, dans l'écriture du roman *UCD*, concrétise certaines

expérimentations entamées dans ses œuvres précédentes : il procède en effet à une sorte de rupture par condensation en « cristallisant » dans un seul texte des procédés ébauchés auparavant.

Nelson Rodrigues, quant à lui, réalise une véritable révolution dans les codes théâtraux brésiliens. Et c'est par la transgression, donc par la formalisation du dépassement, de l'une des unités de la tradition aristotélicienne que le dramaturge fonde la modernité théâtrale au Brésil. Il ne fera pourtant pas appel à des thèmes classiques, au contraire : il visera avant tout la société brésilienne de son temps, et ce sont les us et coutumes de cette dernière qui constitueront, et cela dès *Vestido de noiva*, le thème majeur de ses pièces. Pour autant Nelson Rodrigues fait montre d'une profonde connaissance de l'art dramatique, de son histoire et de ses règles fondatrices, mais il les transpose, les adapte à la réalité de la société présente, opérant un véritable bouleversement des critères esthétiques jusqu'alors dominants.

Ainsi, c'est un commun désir de rupture qui marque essentiellement – chacun à sa manière – le parcours de ces trois artistes convoqués par Sérgio Sant'Anna dans son roman : rupture externe, rupture interne, rupture d'avec l'académisme, rupture par rapport à certaines valeurs esthétiques, tels sont les critères essentiels mis en avant et qui justifient le choix des procédés dont use l'auteur du roman *UCD*.

Ce point est d'une extrême importance si l'on considère, comme c'est le cas ici, qu'au-delà du fragment fictionnel, au-delà même de l'histoire ou encore des critiques qu'il porte en son sein, *Um crime delicado* est le texte par lequel Sant'Anna met définitivement en place la double logique interne qui gouvernera l'ensemble de son œuvre à venir : l'affirmation de sa filiation et l'inscription de sa conception personnelle de la littérature dans le domaine plus vaste de l'art en général. C'est en empruntant la première voie – celle où il affirme sa filiation, où il dessine en quelque sorte son « arbre généalogique » littéraire – que Sant'Anna procède à une lecture critique de la littérature ; la seconde voie lui permettra d'inscrire sa conception de la littérature – « sa » littérature – dans le domaine de l'art, en thématissant dans la diégèse le milieu de l'art plastique et celui du théâtre, qui est à la fois dramaturgie – littérature – et mise en scène – création plastique. Ce sont là les deux moyens, à la

fois contigus et complémentaires, par lesquels l'auteur s'insère dans la tradition des arts telle qu'il la conçoit.

C'est donc à partir de ce roman que Sant'Anna va répondre à la question qui lui est essentielle : comment faire « l'art de son temps » ? Désormais, après *Um crime delicado*, l'auteur saura que ce temps lui est propre, car il reconnaît là, enfin, ce qu'est son art : il a installé sa praxis poétique.

Nous tenterons maintenant d'illustrer, dans la troisième partie de cette étude, cette praxis inaugurée dans et par le roman UCD. L'analyse des trois romans qui suivent la parution de *UCD : O livro de Praga ; Páginas sem glória* et *O homem-mulher*, va nous le permettre.



### **III. Un post-roman en triptyque**



## Chapitre 1. Tradition et transgression

« L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. [...] Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. [...] l'origine n'émerge pas des faits constatés, mais elle touche à leur pré- et posthistoire. »  
Walter Benjamin<sup>307</sup>

### Du côté des arts dramatiques

Dans le chapitre précédent, nous avons analysé la place centrale qu'occupe l'œuvre du dramaturge brésilien Nelson Rodrigues dans le roman *UCD*, et l'ample évocation de celle-ci souligne et explicite à la fois son aspect novateur, voire révolutionnaire, qui n'est pas sans rapport avec la praxis littéraire de Sérgio Sant'Anna. Nous avons également souligné que le dialogue avec Nelson Rodrigues fait figure, dans *UCD*, de tremplin à partir duquel Sant'Anna rebondit dans sa critique du milieu du spectacle et des productions artistico-culturelles d'aujourd'hui au Brésil.

Certes, dans de précédents romans, et toujours en référence au dramaturge brésilien, Sant'Anna avait déjà montré sa connaissance du milieu de l'art dramatique,

---

<sup>307</sup> BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 43.

notamment avec le roman-théâtre *A tragédia brasileira* (1987). Mais c'est surtout avec *UCD* qu'il effectue une plongée – à la fois littéraire et romanesque – au cœur du théâtre brésilien contemporain, et aussi dans les coulisses où se raconte la dramaturgie nationale. Pour ce faire – comme nous l'avons démontré dans cette étude –, Sant'Anna va utiliser la stratégie qui consiste à déplacer de façon elliptique vers son texte – et d'y d'inclure – des références touchant au projet artistique des créateurs qui l'ont précédé, et avec qui il se sent en affinité formelle.

## Derrière le nom du narrateur

Ce procédé est amplement illustré par l'attribution au narrateur d'*UCD* du prénom et du patronyme de l'un des plus célèbres critiques littéraires brésiliens, Antônio Martins de Araújo<sup>308</sup>, grand spécialiste de l'œuvre d'Arthur Azevedo. Car, derrière cet « emprunt » – qui n'aurait pu consister qu'en un simple hommage rendu à l'un des plus grands critiques et théoriciens du théâtre national –, se profile la « machine structurelle » de Sant'Anna et sa poétique, qui font se déployer de façon indirecte, sous la forme de suggestions elliptiques et au fur et à mesure de l'écriture du texte, emprunts et citations.

De fait, le Brésilien Arthur Azevedo (Maranhão, 7 juillet 1855-Rio de Janeiro, 22 octobre 1908) fut journaliste, poète, critique d'art et dramaturge ; ses œuvres dramatiques s'emparent, comme celles de Nelson Rodrigues, du quotidien des habitants de Rio de Janeiro, alors capitale du Brésil. Il nous paraît intéressant de signaler que ni Rodrigues ni Azevedo ne sont natifs de la ville dont ils ont tant

---

<sup>308</sup> Antônio Martins de Araújo (Maranhão, 1<sup>er</sup> août 1932- ) est écrivain, critique littéraire et grand spécialiste du dramaturge Arthur Azevedo. Son abondante bibliographie comporte notamment les œuvres suivantes : *Arthur Azevedo a palavra e o riso*, São Paulo, Perspectiva, 1988 ; *A herança de João de Barros e outros estudos*, São Luís, Edições AML, 2003 ; *O peito do pelicano*, Curitiba, Appris, 2014. Antônio Martins de Araújo a également organisé, commenté et publié, en six volumes, l'œuvre dramaturgique complète d'Arthur Azevedo, INACEN/FUNARTE Maranhão, 1983-1995, ainsi que des chroniques de l'auteur : *Carapuças/O domingo/O dia de finados*, Rio de Janeiro, Presença, 1989 ; *Contos fora da moda*, Rio de Janeiro, Alhambra, 1982 ; *Os melhores contos de Arthur Azevedo*, São Paulo, Global, 2001. Depuis 2003, Antônio Martins de Araújo est également membre de l'Académie des Lettres de l'État du Maranhão.

critiqué les mœurs ; ils viennent tous deux du *Nordeste* : l'un de l'État du Maranhão, l'autre de Pernambuco.

Par ailleurs, certaines des œuvres les plus polémiques et critiques<sup>309</sup> d'Arthur Azevedo furent interdites par la censure impériale, tout comme, par la censure fédérale, en 1946, la pièce de Nelson Rodrigues *Album de famille*. Journaliste, Azevedo participe à l'émergence de nombreux quotidiens, tels *A gazetinha*, *Vida moderna* et *O álbum*. Auteur de nombreuses chroniques dans lesquelles il dresse un portrait de la société carioca de l'époque impériale, Arthur Azevedo commente et critique, par le biais de la comédie, le quotidien du Rio de Janeiro de l'époque, ainsi qu'en témoigne Lúcia Gaspar :

« Atento observador dos hábitos da então capital da República, tanto no conto quanto no teatro, escreveu sobre o cotidiano carioca, retratando relações conjugais, familiares, cerimônias festivas e fúnebres, acontecimentos das ruas e das casas, narrando e comentando de forma maliciosa e irônica a vida do Rio de Janeiro na época. Sua obra retrata os costumes da sociedade brasileira no final do Império e início da República<sup>310</sup>. »

La vie et les projets littéraires d'Arthur Azevedo et ceux de Nelson Rodrigues ne sont pas sans similitudes : tous deux sont journalistes, dramaturges, écrivains ; tous deux dressent, dans leurs créations respectives, un portrait de la société dans et

---

<sup>309</sup> Les pièces *O liberato* et *A família Salazar* ont été écrites en collaboration avec Urbano Duarte. Interdites par la censure impériale, ces œuvres seront publiées par la suite sous le titre *O escravocrata*.

<sup>310</sup> GASPAR, Lúcia, *Arthur Azevedo*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2010, disponible sur [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=770:arthur-azevedo&catid=35:letra-a](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=770:arthur-azevedo&catid=35:letra-a), (dernier consultation: 20 septembre 2015) : « Observateur attentif des mœurs de la capitale sous la République, aussi bien dans des nouvelles qu'au théâtre, il décrit de façon malicieuse et ironique le quotidien carioca en dressant un portrait des rapports conjugaux et familiaux, des cérémonies festives ou funèbres, de la vie des rues et des foyers du Rio de Janeiro de l'époque, et plus généralement des us et coutumes de la société brésilienne à la fin de l'Empire et au début de la République. »

pour laquelle ils œuvrent. Dans l'article : *Nelson Rodrigues e Arthur Azevedo : dramaturgos e contistas*, Maria Helena Moura Arias évoque ces affinités :

« Nelson Rodrigues e Artur Azevedo não foram contemporâneos, mas ambos enxertaram vida nova ao teatro nacional quando a dramaturgia brasileira passava por uma fase desanimadora. Neste sentido, a combinação Azevedo/Rodrigues se dá também na vasta criação de contos. Estes surgidos na intensa atividade jornalística exercida pelos autores. Seguindo esta vertente, temos identificado com o movimento naturalista, Artur Azevedo que oferece como perspectiva retratar a sua época, ou seja, expor o Rio de Janeiro, a Capital Federal e seus problemas de ordem social, política e cultural nas últimas décadas do século XIX. Por outro lado, temos Nelson Rodrigues que, em seus primeiros espetáculos esboça um perfil bastante folhetinesco e recompõe para o palco as ansiedades e os conflitos da sociedade carioca na última década da primeira metade do século XX, através de seus personagens caricatos<sup>311</sup>. »

Maria Helena Moura Arias poursuit son analyse comparative en affirmant qu'ils sont l'un et l'autre, à part égale, à l'origine du renouveau de la scène brésilienne :

« Coincidência ou não, os autores em questão são responsáveis pela renovação de nossos palcos: Arthur Azevedo com a peça *Mambembe* e *Capital Federal*,

---

<sup>311</sup> MOURA ARIAS, Maria Helena, *Nelson Rodrigues e Arthur Azevedo : dramaturgos e contistas*, Paraná Tribune Online, disponible sur <http://www.parana-online.com.br/canal/vida-e-saude/news/27990/> 15/10/2002, (dernière consultation 19/01/2014) : « Nelson Rodrigues et Arthur Azevedo n'étaient pas contemporains, mais ils ont, aussi bien l'un que l'autre, insufflé à la dramaturgie nationale une vie nouvelle, alors que l'art de la scène au Brésil traversait un moment difficile. En ce sens, le binôme Rodrigues/Azevedo se retrouve également dans une abondante production de nouvelles, née de l'intense activité journalistique de ces auteurs. Arthur Azevedo nous paraît intégrer le mouvement naturaliste, qui se propose de dresser le portrait de la société de son époque, celui de Rio de Janeiro, la capitale fédérale, ses problèmes d'ordre social, politique et culturel dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Nelson Rodrigues, dans ses premiers spectacles, esquisse quant à lui un profil assez "feuilletonesque" et donne à appréhender sur scène, par le biais de ses personnages caricaturaux, les espoirs et les conflits de la société carioca de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. »

entre outras e, Nelson Rodrigues com *Ventilo de Noiva*, principalmente. Quanto aos contos, é interessante frisar que a produção destes autores é caracterizada pela simultaneidade, pois surgem como extensão de suas diretrizes teatrais<sup>312</sup>. »

Ces deux auteurs ont également un autre point commun : l’observatoire dramatique que constituent les chroniques quotidiennes de leurs journaux respectifs – dont ils sont à la fois lecteurs et rédacteurs – leur offre la vision de personnages éminemment cariocas.

Ainsi, par ce qui devient une forme de *désignation*, Sant’Anna ramène à son texte deux grands noms de la scène littéraire brésilienne : ceux d’Antonio Martins de Araújo et d’Arthur Azevedo. Nous nous permettrons d’interpréter ce geste de désignation comme une quête généalogique, un aveu de filiation. Car, ce faisant, Sant’Anna ramène à son œuvre, quoique indirectement, non seulement l’esthétique dramaturgique d’Azevedo, mais aussi l’excellence et le génie de Machado de Assis, grand ami et collaborateur journalistique d’Azevedo. Signalons également que la rencontre qui est à l’origine de la trame du roman se déroule au *Largo do Machado* – important square du quartier de *Laranjeiras*, où se dresse une statue de Machado de Assis. Notons également que, tout comme Eugênia, la Vénus de *Memórias postumas de Brás Cubas* de Machado, Inês est boîteuse<sup>313</sup>.

---

<sup>312</sup> Maria Helena, *op. cit.* : « Peut-être est-ce une coïncidence, mais les auteurs en question sont tous deux à l’origine du renouveau de notre art dramatique : Arthur Azevedo avec *Mambembe* et *Capital federal*, parmi tant d’autres, et Nelson Rodrigues avec, notamment, *Vestido de noiva*. Quant aux nouvelles, il est intéressant d’en souligner la simultanéité, car elles surgissent comme une extension de leur travail scénique réciproque. »

<sup>313</sup> Lors de nos premières recherches, nous avons trouvé dans *O concerto para João Gilberto no Rio de Janeiro* le passage suivant : « *Preocupado atualmente com certos problemas na narrativa, o que é natural para quem escreve, sonhei que me encontrava com Machado de Assis. E perguntei a ele se determinada característica atribuída ao andar de uma personagem – acho que o sujeito mancava – no princípio de um romance meu, era essencial ao desencadeamento e desenlace do futuro trama? Machado sorriu – como sorriria Machado diante de um autor mais jovem – e respondeu que “sim”. Os passos mancacos deste personagem numa outra noite revelariam ao leitor alguma ação oculta. O desvendar de um crime, talvez. Ou um adultério. O mais interessante é que, adotando agora esta postura de discutir ideias e teorias, descobro que não é a minha voz, estilo, que se inscrevem neste papel. Mas a escrita de um outro, muito mais sério, como quem veste terno para pronunciar*

En définitive, lorsque Sant'Anna convie Nelson Rodrigues et son théâtre dans son récit, c'est en même temps à toute une tradition littéraire brésilienne qu'il fait appel. Et si dans *UCD*, Nelson Rodrigues et son œuvre, contemporains de Sant'Anna, ouvrent la voie à ces autres références, implicites, que nous venons d'évoquer, c'est pour mieux positionner le dramaturge comme élément central censé inscrire l'œuvre de Sant'Anna dans la tradition littéraire brésilienne, laquelle s'attache à l'étude des mœurs de différents milieux sociaux et de certaines institutions, toutes fresques sociales à la tonalité éminemment critique. Si, pour Sérgio Sant'Anna, Nelson Rodrigues représente la clef de voûte qui maintient la cohérence de toute une tradition littéraire, il est lui-même celui qui se charge d'en consolider la construction jusque dans la contemporanéité.

La *désignation* dont nous avons fait ici état nous ramène une fois encore à *UCD* et aux références à toute une tradition littéraire brésilienne, et nous incite à tenter, dans ce qui va suivre, de mettre au jour dans les trois œuvres qui semblent donner continuité à la *praxis* fondée par *UCD* les constantes – quoique indirectes, nous le verrons – qui font référence au dramaturge.

## **Prague : Nelson Rodrigues, sexe, amour et mort**

Il convient tout d'abord de noter que dans le recueil de nouvelles *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, les références à Nelson Rodrigues, qui désignent la qualité novatrice – ou révolutionnaire – de son œuvre, ne sont plus désormais directement citées ou explicitement affirmées. Elles font désormais l'objet de touches plus discrètes. Et quand bien même les motifs chers à ce dernier y sont

---

*uma conferência. Ou como um pai, ou psicanalista da velha escola. Ou um escritor machadiano.* » Nous avons donc interrogé Sant'Anna au sujet de l'influence de Machado de Assis dans son travail d'écrivain. Il nous a répondu : « *Acho que nenhuma* » (« Je n'en vois aucune »). Nous lui avons alors parlé du rapport entre les personnages d'Inês et d'Eugênia, l'une et l'autre boiteuses. L'auteur nous a répondu : « *Por quê? Tem uma manca em Machado?* » (« Pourquoi ? Il y a une boiteuse chez Machado ? »). Cette influence nous étant apparue d'emblée évidente à ce stade de notre recherche, nous avons préféré éluder aujourd'hui la question pour la reprendre et l'approfondir ultérieurement dans la suite de nos études doctorales.



constamment présents, ils semblent d'une certaine manière s'émanciper de cette filiation au demeurant avouée.

Soyons plus précis : *O livro de Praga: narrativas de amor e arte* est chargé d'une atmosphère lourde d'érotisme : y sont décrites des pratiques sexuelles pour le moins singulières. Dans ce récit gorgé de sensualité, où les objets fétiches évoluent tels de véritables personnages, nous retrouvons l'esprit rodriguésien : il y a là, d'évidence, un dialogue continu avec l'univers sensoriel de Nelson Rodrigues.

Dans le *Livro de Praga: narrativas de amor e arte*, le narrateur, Antônio Fernandes<sup>314</sup>, visite Prague et parcourt, durant son séjour dans la capitale tchèque, sept moments distincts qui sont autant de nouvelles distinctes, dont le lien commun est l'érotisme. Or, cette thématique, récurrente jusqu'à l'obsession, qui traverse l'ensemble du récit se distingue à certains égards des pratiques littéraires du dramaturge brésilien, chez qui l'érotisme est toujours lié à un profond sentiment du tragique né des conflits moraux des personnages.

Or, dans le *Livro de Praga*<sup>315</sup>, le narrateur n'est pas assujéti à des valeurs morales, et ne souffre aucunement de sentiments de culpabilité. Et l'érotisme, bien que nourri – comme dans l'œuvre de Nelson Rodrigues – d'innombrables objets fétiches et de fantasmes, voire d'une certaine dose de perversité, n'y est plus un objet d'opprobre.

Que l'on ne s'y trompe pas cependant : bien qu'omniprésent dans les sept nouvelles qui composent ce recueil aux tonalités rodriguésiennes, l'érotisme en question ne constitue pas une simple stratégie narrative ; il vise en effet à resémantiser la définition rodriguésienne du terme.

Revenons au *Livro de Praga* : sept nouvelles, sept aventures sexuelles avec sept « partenaires » différentes. La première d'entre elles est la pianiste Béatrice

---

<sup>314</sup> Antônio Fernandes est envoyé dans la capitale tchèque afin de participer à un projet de publication « privé », au même titre que plusieurs écrivains brésiliens partis pour différentes capitales du monde afin d'écrire une « histoire d'amour ». À l'instar de l'auteur, le narrateur s'installe à Prague afin d'honorer cette commande.

<sup>315</sup> Désormais *Livro de Praga*.

Svoboda. Artiste résidente au musée Kampa à Prague, Béatrice accorde à Antônio Fernandes une audition « très privée », lui faisant vivre des scènes dont la teneur suit :

« Mais impressionante ainda era que isso (o clímax musical) vinha também do meu pau, apesar de a mão esquerda de Béatrice, cruzando com a outra que tocava em meu cacete, tirar do piano uma melodia sutil em sua beleza excêntrica. E percebi como era necessário esse dueto para realçar aquela composição que refletia, concretamente, o sexo com amor e força, como o é na natureza. E, ah, que orgulho senti, pois mesmo sendo ela, naturalmente, pois era do *métier*, que me conduzia, o meu instrumento era também intérprete e até uma espécie de coautor da composição, e só mesmo um talento como o de Voradeck seria capaz de potencializar tão radicalmente carne e espírito, sexualidade e arte, sofrimento e prazer<sup>316</sup>. »

D'emblée nous apparaît dans le *Livro de Praga* une différence de ton par rapport à *UCD* : contrairement à l'Antônio d'*UCD*, porteur d'un pénible sentiment de culpabilité envers la fragile Inês, l'Antônio du *Livro de Praga* ne retirera que fierté de sa relation avec une femme « de métier ». Contrairement à Antônio Martins, Antônio Fernandes ne sera pas, lui, accusé de viol ni n'aura à se démener contre l'entourage d'une « partenaire » par ailleurs féroce ment jalosée ; non, le narrateur de Prague saura bénéficier amplement de cette expérience tchèque, de ce lieu magique, de ces gens qui lui auront apporté une ouverture exceptionnelle vers de nouveaux chemins de connaissance, ainsi qu'il l'établit lui-même dans ce passage :

---

<sup>316</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *op. cit.*, p. 30 : « Le plus impressionnant était que cela (l'ambiance musicale) émanait aussi de ma verge, car, tandis que la main gauche de Béatrice, passant par-dessus celle qui s'était saisie de ma bite, extrayait du piano une mélodie subtile, d'une grande et excentrique beauté, je me suis rendu compte de la nécessité de ce duo qui embellissait d'autant une composition vigoureuse, exaltant comme dans la nature le sexe et l'amour. Ah ! quel sentiment de fierté à reconnaître que – Voradeck fût-elle assurément mon guide, car du *métier* – mon instrument aussi était l'interprète, voire le coauteur de la composition, et qu'il fallait avoir le talent de la pianiste pour réussir à mêler si radicalement chair et esprit, sexualité et art, souffrance et plaisir. »

« E é evidente que só depois da audição tornei-me capaz desta escrita: foram eles três, Voradeck, Béatrice, Svoboda, que para melhor ou para pior, me abriram esses caminhos, que podem me levar a sofrer críticas devastadoras e impiedosas, pois houve – li na web – quem chamasse Voradeck e Svoboda de sonorizadores e encenadores de uma parafernália circense, em que Béatrice era a contorcionista do piano, e devo reconhecer que ela, ou eles todos, trafegava na corda bamba sem rede por baixo<sup>317</sup>. »

Cette première expérience « amoureuse » à Prague, littéralement obscène car, en fait, imprégnée d'érotisme fétichiste, apportera donc à son narrateur un véritable soulagement, un sentiment de liberté et de plénitude proprement bouleversant :

« O meu eu, seja lá em que medida ele fora integrado antes, se partira, se perdera, e não era necessariamente por causa de minha nova aparência, e sim porque, depois de experiências tão marcantes, de amores até bizarros, eu jamais poderia voltar a ser o mesmo<sup>318</sup>. »

De l'expérience érotique limite racontée par Sant'Anna après *UCD*, et de la transformation radicale du narrateur dans le *Livro de Praga*, voici ce qu'écrit Kevin Falcão Klein<sup>319</sup> lors de la parution du livre :

---

<sup>317</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *op. cit.*, p. 25 : « Bien sûr ce n'est que passé l'audition que je suis à même d'écrire ceci : tous les trois, Voradeck, Béatrice, Voradeck, m'ont ouvert des chemins, et, pour le meilleur comme pour le pire, peuvent m'asséner quantité de critiques, dévastatrices, impitoyables, car – je l'ai lu sur le web – certains disent de Voradeck et Svoboda qu'ils sont les maîtres d'œuvre d'une machinerie digne d'un spectacle de cirque, dans lequel Béatrice ferait au piano un numéro de contorsionniste, et je dois admettre qu'elle, voire tous les trois marchaient sur une corde raide sans filet protecteur. »

<sup>318</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *O Livro de Praga, op. cit.*, p. 79 : « [ce sentiment], je ne sais pas vraiment s'il se trouvait déjà en mon for intérieur ou s'il était parti, s'il s'était perdu, et ce n'était pas forcément que j'avais acquis nouvelle apparence, mais bien parce ce qu'après des expériences amoureuses aussi étranges et marquantes je n'aurais jamais pu redevenir le même. »

<sup>319</sup> KLEIN, Kevin Falcão, « *O livro de Praga e Sérgio Sant'Anna* », *O Globo Online*, disponible sur <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/05/28/resenha-de-livro-de-praga-de-sergio-sant-anna-382970.asp>>, 08.08.2011 (dernière consultation le 12 janvier 2015) : « Le sexe, dans la fiction de Sant'Anna, fonctionne comme le degré zéro de l'expérience, comme l'instant où le monde se révèle et que l'être connaît une césure, un

« O sexo, na ficção de Sérgio Sant'Anna, funciona como o grau zero da experiência, o momento em que o mundo se revela e o sujeito sofre uma quebra, uma clivagem. Trata-se de uma situação-limite, na qual as defesas e os pudores foram postos de lado [...] »

Si, donc, la pratique sexuelle érotico-transgressive constitue, dans cette fiction de Sant'Anna, le « degré zéro de l'expérience », et établit un « clivage » dans la vie de son narrateur, on comprend aisément que c'est l'omniprésence même de cette thématique dans le récit qui pousse le narrateur à de constants et contigus rituels de passage. Et aussi bien le roman *UCD* n'est-il pas sans comporter un aspect initiatique, comme nous l'avons déjà évoqué dans cette étude<sup>320</sup>, aspect clairement renforcé dans le roman qui lui fait suite, où toute une série d'éléments démontreront qu'une fois le rituel initiatique dépassé, l'auteur pourra enfin s'incorporer à une famille d'esprit qu'il revendique pour sienne, fondant en cela sa praxis littéraire, et accédant à une étape nouvelle.

C'est la transgression sexuelle placée au cœur du récit, omniprésente, qui apporte au narrateur le soulagement suprême, et il ne s'en départira pas, même si par ailleurs la mort menace, en l'occurrence sous la forme, dans le récit, d'un suicide et des procédures juridiques qui en découlent.

La deuxième « partenaire » du narrateur de Prague est une jeune femme, secourue par le narrateur au moment où elle est sur le point de se jeter dans le Moldau. Ce n'est qu'une nuit de rémission, car le suicide sera bel et bien consommé le lendemain matin ; une courte nuit, lors de laquelle la jeune femme finira par céder

---

clivage. Il s'agit d'une situation limite, dans laquelle tabous et pudeur ont été mis de côté [...]. »

<sup>320</sup> Voir dans cette étude : « Dans le passage du roman *UCD* (p. 32-33) cité plus haut, nous observons que le narrateur – “nauséabond” ! – ayant dû se “vider” de ses “entrailles”, éprouve dans l'abject geste de “vomir” la “joie” d'enfin atteindre la vérité perçue initialement comme inatteignable : la connaissance de l'entièreté – donc de la vérité – du corps d'Inês. Chez Sant'Anna, la révélation émerge au terme d'un cheminement au sein duquel le narrateur subit toute une série d'épreuves à la fois physiques et psychologiques, comme s'il s'agissait d'un parcours initiatique. »

aux avances du narrateur, exalté, entre autres, par une présence particulière de la mort en elle :

« Mas o corpo leve também me atiçava a vontade de pesar em cima dela e, afinal, as mulheres podem gostar muito disso. E ela me recebeu abrindo o sexo, que depois se fechou no meu pau, em contrações, e ela gemia e dizia palavras em língua estranha, enquanto eu próprio dizia em português coisas como *eu quero te foder muito, meter muito em você*, e isso traduzia, por que não?, o meu amor, mas que tinha a ver com a morte, pois sem dúvida me excitava o fato de eu tê-la acolhido num salto quase definitivo sobre o rio, e também o fato de ela ter se comportado ali, na cama, durante boa parte do tempo, entre o sono, a embriaguez e a vigília<sup>321</sup>. »

Notons que dans ce passage la « sexualité » du narrateur, pour être singulière, n'est pas particulièrement chargée de culpabilité ni de remords, comme c'est souvent le cas chez les personnages de Nelson Rodrigues ; et, chez Antônio Martins, elle n'apparaît qu'assez peu encombrante<sup>322</sup>.

---

<sup>321</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *op. cit.*, p. 53 : « Mais son corps léger me donnait aussi l'envie de peser sur elle, et finalement les femmes peuvent aimer cela. Et elle m'a reçu en elle, son sexe ouvert s'est refermé, palpitant, sur ma verge, et elle gémissait, et elle disait des mots dans une langue étrange, tandis que me venaient en portugais des paroles du genre : *Je veux te baiser... te baiser encore...*, et cela traduisait – pourquoi pas ? – mon amour pour elle, mais aussi un amour lié à la mort, où dominait la vision récurrente du saut presque irrémédiable dans le fleuve, et aussi, pendant une bonne partie du temps, sa posture défaite sur le lit, entre sommeil, veille et ébriété. »

<sup>322</sup> À ce stade de notre recherche, nous sommes tentée de rejoindre Georges Bataille, et notamment faire appel à son ouvrage *L'Érotisme* (Paris, Éditions de Minuit, 2011[1957]). En effet, érotisme, perversion et dépassement des interdits sont autant de points de convergence dans l'écriture de ces deux auteurs. Toutefois, pour Bataille, la transgression des tabous, en soi, doit être comprise comme un élément pesant, et qui établit, dans son dépassement, un nouveau tabou, lui-même tout aussi pesant : chez lui, « la transgression n'abolit pas l'interdit, mais le dépasse en le maintenant. L'érotisme est donc inséparable du sacrilège, et ne peut exister hors d'une thématique du bien et du mal », HASTINGS, Michel, NICOLAS, Loïc, PASSARD, Cédric, « Introduction à l'épreuve de la transgression » in *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 8. À l'opposé, pour Sant'Anna, et notamment après le *Livro de Praga*, ce dépassement apporte un gain de légèreté. Devenu partie intégrante d'un processus qui conduira à l'apaisement, il sert à Sant'Anna de filtre, qui autorisera un certain lyrisme, dans les thématiques qui questionnent la mort. Un rapprochement possible entre ces deux auteurs reste un sujet de grand intérêt.

Nonobstant, le récit de Sant'Anna en appelle pourtant une fois encore au dramaturge : dans ces deux premières nouvelles du *Livro de Praga*, les personnages investis du rôle de partenaire du narrateur – la pianiste, puis la candidate au suicide – entrent en résonance avec la dixième pièce de Nelson Rodrigues, *Valsa número 6*.

Écrite en 1951, *Valsa número 6* tisse son argument autour du récit d'un personnage unique, Sônia, une jeune pianiste de quinze ans, qui raconte les circonstances de son propre assassinat. Le récit de la jeune fille dévoile, au-delà d'un meurtre, un foisonnement de pulsions sexuelles d'aspect fortement conflictuel. Comme le souligne Ronaldo Lima Lins, dans son essai sur la dramaturgie de Nelson Rodrigues, la pratique sexuelle est chez cet auteur toujours liée à de « profonds complexes de culpabilité et d'importants conflits moraux<sup>323</sup> ».

Aussi nous remarquons que bien qu'en maintenant le dialogue avec des thèmes et motifs chers au dramaturge, Sant'Anna, en racontant les aventures érotiques singulières d'Antônio Fernandes, ouvre d'autres voies dans son parcours narratif : censure et jugement moral dûment écartés, le narrateur sant'annien pourra se livrer à ses débordements. Il y a là, semble-t-il, comme une dissonance d'avec le principe moral rodriguésien, voire une forme de dépassement de celui-ci : une fois sa poétique fondée – après la parution du roman *UCD*, comme nous l'avons établi –, une fois intégré à sa praxis un dialogue quasi permanent avec le dramaturge, Sant'Anna s'octroie la liberté, entre autres, d'écarter toute culpabilité chez son narrateur, qui désormais peut vivre en toute liberté ses pulsions « spéciales ».

---

Abordée selon un angle autre que celui que nous avons privilégié dans cette étude – le dialogue entre les arts –, l'étude comparative de l'univers de ces deux auteurs sera néanmoins l'un des sujets que nous comptons approfondir à la suite de nos études doctorales.

<sup>323</sup> LINS, Ronaldo Lima, *O teatro de Nelson Rodrigues – uma realidade em agonia*, Livraria Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro, 1979 ; apud FERREIRA, FERREIRA, Nadiá Paulo, « La malédiction du sexe chez Nelson Rodrigues », *Insistence Arts*, psychanalyse et politique, Érès, Paris, 2006, n° 2, p. 73-84, disponible sur [https://www.cairn.info/article.php?ID\\_ARTICLE=INSI\\_002\\_0073&AJOUTBIBLIO=INSI\\_002\\_0073](https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=INSI_002_0073&AJOUTBIBLIO=INSI_002_0073) (dernière consultation 27 novembre 2015), p. 73-74.

Très « spéciale », en effet, est l'aventure racontée dans la troisième nouvelle : Antônio Fernandes se trouve, dans un accès de délire, happé à l'intérieur d'une des statues du pont Charles, à Prague, celle de *santa Francisca* (sainte Françoise). Voici un extrait d'« A crucificação » :

« Foi então que se deu o verdadeiro extraordinário. Senti Francisca estender-me a mão e, em um piscar de olhos, fui transportado para o interior de sua cela<sup>324</sup>. »

Cet événement « surnaturel » devient miraculeux : une fois précipité par la sainte à l'intérieur de sa cellule-statue, le narrateur est convié à lui faire l'amour :

« Foi então que se deu o milagre maior dentre todos os milagres. Vi-me de costas contra a cruz, e quem, verdadeiramente e deliciosamente, me crucificava era Francisca, que se abraçava a mim, como eu a ela, e ambos estávamos nus e eu a beijava e começava a penetrá-la<sup>325</sup>. »

Les frasques érotiques d'Antônio Fernandes ne semblent pas connaître de limites, et surtout ne s'encombrent guère d'un discours moralisateur : « À l'amour comme à la guerre », tout est permis, même jouir des privilèges octroyés par une sainte. Et si l'érotisme du *Livro de Praga* – un érotisme déviant, blasphématoire, amoral, parfois même carrément pornographique – se rapproche d'une constante de la dramaturgie rodriguésienne, il n'est ici aucunement marqué par le tragique de conflits intérieurs.

C'est « A boneca », la quatrième nouvelle du recueil, qui nous paraît la plus fidèle à l'univers rodriguésien. Bien sûr on y retrouve tout ce qui fait la substance, le ton de l'ensemble du livre, les frasques érotico-rodriguésiennes, hasardeuses et

---

<sup>324</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *op. cit.*, p. 71 : « C'est alors qu'il se passa le véritable extraordinaire. J'ai senti que Francisca me tendait la main, puis, en un battement de cils, j'ai été happé à l'intérieur de sa cellule. »

<sup>325</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *op. cit.* p. 74 : « C'est alors qu'a eu lieu le miracle des miracles. Je me suis vu plaqué dos contre la croix, et celle qui, sans coup férir et délicieusement, me crucifiait, Francisca, m'enlaçait, et je l'enlaçais à mon tour, et nous étions l'un et l'autre nus, et je l'embrassais et commençais à la pénétrer. »

« piquantes », d'Antônio Fernandes ; mais, surtout, elle se situe dans l'univers du théâtre, thème de prédilection chez les deux auteurs. Flânant dans les rues de Prague, le narrateur décide d'assister à un spectacle du célèbre Ta Fantastika Black Light Theater, *Aspects of Alice*, une adaptation fantastico-fantaisiste de l'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, accommodée à la pantomime et à quelques effets de lumière noire.

Après avoir passé en revue les procédés techniques conçus pour le spectacle, après avoir commenté le jeu – muet – des acteurs, tout en passant par une description détaillée des costumes et autres accessoires de scène, nous retrouvons le narrateur au magasin de souvenirs attendant au théâtre. Il y découvre une poupée, réplique d'un des personnages du spectacle qui l'a par ailleurs fortement attiré et intrigué, celui de Gertrudes. Il l'achète et l'emporte à l'hôtel. Cette poupée lui rappelle certains moments lointains de son enfance : une fête d'anniversaire chez l'une de ses voisines, le moment où une fillette s'est enfermée avec lui dans un placard, le moment où il lui a caressé les seins ; entre autres souvenirs fantasmés :

« Entre essas memórias havia também a de uma festa de aniversário em casa de uma vizinha – mas não seria isso um pouco mais tarde? –, quando uma menina se fechara com ele no armário da dona da casa, numa brincadeira de esconde-esconde, os vestidos perfumados alisando o seu rosto enquanto, de mãos dadas com a menina, sua mão encostava no peito dela sem seios, e ele se excitara [...] Sim, memórias vagas, lembranças partidas, fragmentos que continham textos que não eram da vida dele, Antônio, como memórias inventadas, lembranças gerais, soltas no ar<sup>326</sup>[...] »

---

<sup>326</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *op. cit.* p. 88 : « Parmi ces souvenirs, il y avait aussi celui d'une fête d'anniversaire chez une voisine – ou bien était-ce après ? –, quand une petite fille s'était enfermée avec lui dans un placard au cours d'un jeu de cache-cache, les robes parfumées caressant son visage alors que, d'une main, il a frôlé une poitrine encore menue, et il a senti alors monter l'excitation [...] Oui, de vagues souvenirs, comme des souvenirs inventés, venus d'ailleurs, flottant dans l'air. »



Sérgio Sant'Anna a bonne mémoire de l'œuvre de Nelson Rodrigues : il assimile les procédés littéraires du dramaturge, et notamment en présentant et en accordant de l'importance à des objets fétiches. Dans *UCD*, cependant, il n'a de cesse de nous rappeler que, dans son théâtre, Nelson Rodrigues ne cède jamais à la pornographie ou à la nudité ostentatoire, à l'exception des décolletés, des porte-jarretelles, des pièces de lingerie, l'appareillage somme toute assez basique. De plus, on se souvient que lors du dîner au Café Lamas en tête à tête avec la comédienne Anna Luiza II, le narrateur d'*UCD* se livre à une sorte de « dissertation » sur les objets fétiches rodriguésiens. Or, c'est justement ce fétichisme érotique d'Antônio Fernandes que l'on retrouve, à Prague, avec Gertrudes : ce rôle d'objet fétiche, la poupée va le jouer dans le récit à son intention :

« Bem, sem dúvida eu quisera ser uma figura gentil diante da delicadeza de Gertrudes. [...] Sim, uma figura gentil e, vá lá, amorosa, mas nada menos parecido com uma boneca de sex shop do que Gertrudes, a não ser que houvesse sex shops refinados a ponto de vender bonecas que despertassem sentimentos e fantasias totalmente invulgares. Mas não posso negar que, como qualquer outro, acabei por não resistir à curiosidade de conhecer melhor como o senhor Vert [créateur de la poupée] resolvera a questão das roupas íntimas de Gertrudes. Isso se deu após ter tocado, ao voltar à noite para casa, o corpo da boneca ainda na poltrona, admirando-me, mais uma vez, da textura fina e macia tanto do seu corpo quanto do vestido, e ter encontrado, com o tato, uma pequena saliência na coxa oposta àquela em que havia um corte lateral na saia de Gertrudes. [...] erguendo ligeiramente o vestido, dei com um acessório que me perturbou corpo e espírito: uma liga preta, de pano aveludado<sup>327</sup>. »

---

<sup>327</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *op. cit.*, p. 89 : « [...] sans doute ai-je essayé de faire bonne figure devant Gertrudes, si délicate. [...] Une gentille petite chose et, osons le dire, amoureuse, mais rien ne ressemblait moins à une poupée de *sex shop* que Gertrudes, car je n'ai jamais trouvé de *sex shops* d'une classe telle que s'y proposent des poupées propres à éveiller des fantasmes sans vulgarité aucune. Je ne peux nier cependant que, comme tout homme, j'ai fini par succomber à la tentation de découvrir les dessous dont M. Vert avait affublé Gertrudes, et par toucher la poupée dressée sur le fauteuil dès mon retour à l'hôtel ; en

Cette description de Gertrudes nous paraît en parfaite résonance avec les tendances fétichistes du narrateur :

« [...] Ah, a arte do senhor Vert, repartindo seu lindo fetiche com os poucos e privilegiados compradores da boneca<sup>328</sup>. »

La poupée fétiche de Sant'Anna va littéralement faire perdre la tête au narrateur : au cours d'une nuit agitée, et dans un demi-sommeil plus ou moins hallucinatoire, Antônio Fernandes a des rapports sexuels « obligés » avec la poupée ; et, de plus, il se découvre des talents de ventriloque en empruntant à la poupée sa voix de jeune fille. Tout cela n'est pas sans provoquer un certain émoi dans l'hôtel – les hôtes de la chambre contigüe à la sienne, entendant ce qui leur semble être les appels d'un enfant en détresse – appellent la police. Antônio Fernandes sera malgré tout lavé de tout soupçon, et bénéficiera même par la suite des faveurs – assez proches d'un rituel sadomasochiste – de la jeune officier de police désignée pour l'enquête. Dans cette nouvelle, la cinquième du recueil, comme dans les autres, il n'y a guère de place pour le tragique découlant des motifs érotiques rodriguésiens classiques.

Après l'exercice d'une sexualité déviante ou simplement transgressive mêlant art, désir et mort ; après l'acte sexuel profanateur, ou encore l'acte pseudo-pédophile ; après, aussi, les étreintes plutôt sadomasochistes avec la jeune fille officier – qu'Antônio frappe violemment avec son propre ceinturon d'uniforme –, il ne nous reste plus qu'à prendre connaissance, dans la sixième nouvelle – qui a pour titre « O texto tatuado » –, du voyeurisme, cette fois-ci encore motif rodriguésien

---

extase, une fois de plus, devant la fine et douce texture de ce corps et de ce vêtement, j'ai senti en effleurant ce dernier une petite proéminence sur la cuisse du côté opposé à l'ouverture de la jupe. [...] La soulevant délicatement, j'ai alors découvert un accessoire qui m'a remué corps et esprit : la jarretelle de velours noir. »

<sup>328</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *op. cit.* p. 89 : « [...] Ah, l'art de M. Vert de partager son beau fétiche avec quelques acheteurs privilégiés de la poupée. »

revisité<sup>329</sup> : le narrateur s’y verra accorder une valse assez particulière dans les bas fonds de Prague. Une valse interprétée par une danseuse droguée et au corps tatoué d’un texte inédit de Franz Kafka.

Nous observons donc que les motifs rodriguésiens – ceux du moins qui participent d’un érotisme exacerbé, transgressif ou déviant, voyeur ou sadomasochiste, et en tous les cas hors norme – parcourent l’ensemble du recueil de Sant’Anna. Néanmoins ils font l’objet, d’une certaine manière, d’un déplacement sémantique par rapport à leur sens rodriguésien d’origine, car, contrairement à ce dernier, ils sont libérés de toute appréciation d’ordre moral ou juridique, ils s’assument en tant que tels. Cette forme de dépassement – ou de détournement – d’un sens premier ne nous paraît possible qu’une fois posé le choix de départ : le cadre auquel nous avons fait référence dans la première partie de cette étude, cette assimilation concertée d’une forme devenue classique (celle de Rodrigues) qui a pour fonction majeure de structurer une poétique autre, celle de Sérgio Sant’Anna.

## Les miracles de l’écriture

Bien que tout aussi significative, la présence du dramaturge brésilien, dans le deuxième volet de ce triptyque, se fera, dès l’abord, plus discrète.

*Páginas sem glória*<sup>330</sup> est un recueil composé de trois nouvelles : « Entre as linhas », « O milagre de Jesus », et la nouvelle-titre de l’œuvre, plus longue que les deux précédentes, « Páginas sem glória ».

« Entre as linhas »<sup>331</sup>, qui n’est pas sans présenter de fortes similarités avec *UCD*, revêt la forme d’un essai critique fictif à propos d’un autre essai, tout aussi

---

<sup>329</sup> Nelson Rodrigues déclare : « déclare : « *Críticos fizeram uma observação restritiva: minha obra gravita em torno de “sexo, sexo, sexo!” Sendo isso verdade, qual o inconveniente? Já disse que não vejo como qualquer assunto possa esgotar-se e muito menos o sexual.* », p. 20, *Teatro desagradável*, dans *Dyonisos*, Ministério da Educação e da Saúde, Rio de Janeiro, 1949, p. 16-21. « Les critiques ont un regard restrictif : mon œuvre ne serait que “sexe, sexe, sexe”! Et quand bien même, quoi d’inconvenant ? J’ai déjà déclaré que je ne vois pas qu’un sujet puisse s’épuiser, a fortiori le sexe. »

<sup>330</sup> SANT’ANNA, Sérgio, *Páginas sem glória*, op. cit.

fictif. Nous y retrouvons une fois encore un narrateur-écrivain, Fernando. Et Fernando rend visite à une amie, sorte de confidente intellectuelle, qui mérite toute sa confiance et procédera à l'analyse critique, in situ et à haute voix, du dernier texte du narrateur. En voici un extrait :

« E claro que esse coração batendo [celui du narrateur] é também o seu Fernando, pois se, ao que eu saiba, não há nenhuma Viviane em sua vida, você vive intensamente, como se fosse verdade o que escreve<sup>332</sup>. »

Cette réplique est manifestement analogue à une autre que l'on trouve dans *UCD*, lorsque le narrateur s'interroge sur l'existence d'une réalité qui ne soit déjà à elle-même sa propre représentation :

« Percebo, como a escrita nos distancia, quase sempre, das coisas reais, se é que existe uma realidade humana que não seja a sua representação, ainda quando apenas pelo pensamento, como numa peça teatral a que não se deu a devida ordem, aliás inexistente na realidade<sup>333</sup>. » (*UCD*, p. 50)

« Entre as linhas » est, de fait, une relecture critique des procédés narratifs d'*UCD*. Nous y retrouvons en effet des passages entiers, comme celui-ci, où sont interrogés les choix formels et thématiques contenus dans le roman :

---

<sup>331</sup> Publiée pour la première fois en 2005, dans le recueil des nouvelles *Antologia latino-americanos do século XXI*, org. Beatriz Resende, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2005. Lauréate du prix Jabuti de nouvelles 2008, *Páginas sem glória* fut disqualifiée quelques jours après la diffusion des résultats du prix; la raison invoquée : la nouvelle « Entre as linhas » n'était pas inédite.

<sup>332</sup> SANT'ANNA, Sérgio *op. cit.* p. 12 « Évidemment que ce cœur que tu sens battre est également le tien Fernando, puisque, pour autant que je sache, il n'y a pas de Viviane dans ta vie, mais une vie intense, à la mesure de la vérité de ton écriture. »

<sup>333</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *UCD*fr 2015, p. 71 : « Je perçois combien l'écriture presque toujours nous éloigne des choses réelles, si tant est qu'existe une réalité humaine qui ne soit pas sa représentation, ne serait-ce que par la pensée, comme dans une pièce de théâtre à laquelle on n'a pas donné l'ordre juste, d'ailleurs inexistant dans la réalité. »

« Ainda assim você não abre mão da beleza, Fernando, volta a estetizar tudo, como se quisesse, se redimir desses crimes que acaba de cometer no papel. E de que mais quantos crimes soterrados na sua mente? Por que têm tendência a escrever coisas belas os escritores malditos? Pois não será você também um deles<sup>334</sup> ? »

Examinons de plus près cette courte nouvelle : il s'agit de la lecture critique à haute voix d'un récit écrit par Fernando, personnage-auteur. Dans son récit, il est question d'un triangle amoureux : une femme, Viviane, a des rapports avec deux hommes : l'un écrivain, Pedro, et l'autre, Misael, musicien de *jazz*. Viviane n'a pas de stigmate physique. En revanche, c'est un « oiseau de nuit », c'est-à-dire une femme aux mœurs très libres, et qui, à l'instar d'Inês, montre une tendance implacable à l'attachement, à être la prisonnière d'un homme qui la soumet. Et c'est justement l'autre, l'artiste, le musicien Misael qu'elle élit comme maître à penser et amant. Pedro drogue Viviane lors de leur dernière rencontre, et c'est dans un état de semi-conscience que Viviane subit le rapport sexuel.

C'est la lecture à haute voix – la lecture *critique* –, retranscrite plus tard par le narrateur-écrivain Fernando, qui sera finalement publiée à la place du récit initial : elle se substituera ainsi au récit fictionnel.

Nous nous permettrons de rapprocher cette nouvelle de ce que dit le narrateur, Antônio Martins, dans la formule conclusive d'*UCD*, lorsqu'il convie les critiques, ses « pairs », à produire eux-mêmes une œuvre différente et personnelle née de la lecture critique de celle qu'il vient d'écrire. Et, en effet, c'est à quoi se livre Sant'Anna lui-même dans une singulière mise en abyme, mettant à profit le mécanisme de filiation étudié plus haut : la lecture critique d'une œuvre précédente

---

<sup>334</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *op. cit.*, 2012, p. 23 : « Finalement tu n'abandonnes jamais la recherche de la beauté, tu reviens sur l'esthétisation de tout, comme si tu essayais de te racheter de tous ces crimes commis sur le papier. Et quels autres crimes as-tu ensevelis dans ton esprit ? Pourquoi les écrivains maudits ont-ils cette tendance à écrire de belles choses ? Serais-tu un écrivain maudit ? »

opérée au moyen d'un fragment littéraire qui s'inscrit ainsi dans la même filiation. « Entre as linhas », manifestement, procède, comme nous venons de le voir, d'une stratégie semblable à celle d'*UCD*, et de ce fait s'y trouve inscrite en continuité ; preuve en est sa formule conclusive qui, de la même façon que celle d'*UCD*, tente d'éclairer ses lecteurs sur la suite du projet esthétique de l'auteur :

« Momentos de uma composição que se quer perfeita, e é, portanto, inumana. E não haverá, Fernando, nesses instantes irrealis de perfeição, em vez de qualquer hipótese de amor, um “crime espiritual”<sup>335</sup>. »

Ce « crime spirituel », nous l'avons vu, Sant'Anna l'avait déjà ébauché dans le *Livro de Praga*. Or il le pousse un peu plus loin avec la nouvelle suivante, qui a pour titre : « O milagre de Jesus<sup>336</sup> ».

Dans la deuxième nouvelle de ce recueil, nous retournons à l'atmosphère classiquement rodriguésienne : le décor suburbain d'une église ; un quartier traditionnel de Rio de Janeiro ; des protagonistes somme toute assez banals dans leur singularité même (un mendiant nommé Jésus et une jeune femme fortement handicapée, Isaura) ; des scènes à caractère érotique dévoilant le jeu déviant des personnages.

Ici, à l'instar du roman *UCD*, il est question d'un témoignage, d'un aveu, car le narrateur, Jésus, un mendiant aux pulsions messianiques, avoue à un interlocuteur dont nous ne connaissons que le prénom, Francisco, qu'il s'est fait passer pour Jésus-Christ afin de pouvoir soulager les angoisses d'une jeune femme terriblement handicapée et qui, de surcroît, s'est fait violer par toute une bande de *playboys*, viol multiple dont elle sortira enceinte. Au passage, le narrateur nous parle de la cupidité des membres de l'Église, en l'occurrence celle de son représentant, *o padre Rui*,

---

<sup>335</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2012, *op. cit.*, p. 27 : « Instants d'une composition qui se veut parfaite, et donc inhumaine. Et n'y aurait-il pas, Fernando, en ces instants, à la place d'un amour hypothétique, un “crime spirituel” ? »

<sup>336</sup> Celui-ci était, au départ, le titre de l'œuvre : *O milagre de Jesus*. Puis, pour des raisons éditoriales, Luis Schuartz, directeur de la maison d'édition qui publie Sant'Anna, a préféré donner au recueil le titre de sa dernière et plus longue nouvelle.

insensible à la misère humaine, et que l'on découvre de surcroît chapardeur d'aumônes. Il est également question de théâtre : Jésus a vécu son enfance dans un orphelinat où, seuls moments de répit de sa vie, il a pu lire et interpréter des pièces de théâtre.

Le décor des thèmes rodriguésiens est dressé. Cependant, la nouvelle dépasse à nouveau les consignes du dramaturge, car ici, malgré l'imposture et le mensonge, le narrateur sera récompensé, comme nous le verrons plus loin : encore une fois, chez Sant'Anna, l'art offrira le bénéfice de la rédemption.

De fait, chez Nelson Rodrigues, la présence de la religion se fait toujours – et lourdement – sentir par la culpabilité atavique des personnages, inévitablement confondus, jugés puis sévèrement punis. Preuve en est le dénouement de la plupart de ses pièces : dans *A mulher sem pecado* (1941, « La Femme sans péché »), le personnage principal procède à un suicide expiatoire ; dans *Vestido de noiva* (1943, « Robe de mariée »), la protagoniste se jette sous une voiture pour des raisons analogues ; dans *Álbum de família* (1946, « Album de famille »), il s'agit d'une automutilation et d'un meurtre ; *Dorotéia* (1949, « Dorothee ») se suicide afin d'expié ses « péchés » sexuels ; et ainsi de suite. À ce sujet, Sábado Magaldi nous rappelle quelques fondamentaux « chrétiens » opérant dans l'œuvre du dramaturge : culpabilité et expiation, punition inexorable de la faute, du péché. Car chez Rodrigues, les excès ne connaissent pas de rémission ; l'expiation est la règle :

« Tendo recebido a formação cristã de classe média urbana brasileira, o dramaturgo preservou até o fim a crença na divindade e em preceitos morais básicos. A dificuldade de observar esses preceitos aguça a loucura. Na terra o homem vive o desregramento de uma unidade perdida, inconsolável órfão de Deus. Há um deblaterar insano em terreno hostil. Resta o sentimento permanente de logro. A vida prega uma peça em todo mundo<sup>337</sup>. »

---

<sup>337</sup> MAGALDI, Sábado, *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, op. cit., p. 67 : « Issu de la classe moyenne urbaine et ayant reçu une éducation chrétienne, le dramaturge est resté jusqu'à la fin croyant, et soucieux des préceptes religieux de base. La difficulté à observer

Il en va autrement chez Sant'Anna, et notamment après la parution d'*UCD*. Déjà dans le *Livro de Praga*, nous l'avons vu, l'auteur procède à une resémantisation des thèmes rodriguésiens. Ici, dans « O milagre de Jesus », Sant'Anna accorde même au narrateur, après son sacrilège, le bénéfice d'un miracle qu'il aura initié : Isaura, enceinte et terriblement coupable d'avoir éprouvé du plaisir lors de son troisième viol, décide, après l'intervention et les saintes paroles du « Jésus » improvisé, de garder l'enfant ; et elle ressort de l'église quasiment guérie, guérison accomplie, cela va sans dire, grâce au verbe et aux gestes du faux Messie.

Jésus tombera ensuite dans les grâces d'un jeune couple de cinéastes qui le récompenseront d'avoir accompli ce « miracle » en le présentant comme sujet – et héros – d'un film documentaire. Outre l'argent, une affection, un amour véritable lui seront acquis :

« Ela tirou da sua sacola algumas notas de cinquenta reais e contou-as, eram justamente cinco notas. Peguei aquele dinheiro emocionado, Francisco, entre várias coisas porque o recebia com a dignidade de quem é pago por seu trabalho [...] « Quanto a sua fome » ela disse, em nossa sacola trouxemos daqueles pães grandes, com queijo e salaminho. E o senhor não vai nem acreditar, trouxemos também uma garrafa de vinho tinto [...] Foi aí que se deu um grande acontecimento. Ana Maria [la jeune cinéaste] adiantou-se e deu-me um abraço apertado e me beijou nas duas faces<sup>338</sup>[...] »

---

ces préceptes aiguise la folie. Sur la terre, l'homme vit les désagréments d'une unité perdue, tel un inconsolable orphelin de Dieu. Le débat demeure insensé en terrain hostile. Il ne reste que le sentiment constant de leurre. La vie joue des tours à tout le monde. »

<sup>338</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *op. cit.*, p. 67-68. « Elle retira d'un cabas quelques billets de cinquante "reais" et les compta, c'étaient justement cinq billets. J'ai pris l'argent ému, Francisco, notamment parce que je le recevais dans la dignité de quelqu'un qui est payé pour un travail accompli. [...] " En ce qui concerne votre faim a-t-elle dit, dans notre cabas nous avons apporté des pains de campagne avec du fromage et du salami. Et vous n'allez pas le croire, mais nous avons également apporté du vin [...] " C'est alors que le grand événement a eu lieu. Ana Maria [la jeune cinéaste] s'est approchée de moi, m'a enlacé puis embrassé sur les deux joues [...] »



Cette promenade dans l'univers rodriguésien a donc lieu dans une atmosphère autrement moins obscure que celle dans laquelle évoluent certains personnages du dramaturge. Même le prêtre Rui, vénal et acariâtre, ou encore Isaura, cette femme estropiée violée par des *playboys*, ne sont pas salis par la « tache » rodriguésienne, la culpabilité atavique, inhérente au simple fait d'exister.

« O milagre de Jesus » s'accorde des divergences, des transgressions par rapport à la filiation dans laquelle la nouvelle s'inscrit. Et si le dialogue avec des thèmes et motifs narratifs rodriguésiens est établi, c'est pour mieux les critiquer, les modifier, voire les moderniser. Fidèle à la poétique instaurée lors de l'écriture du roman *UCD*, la nouvelle « O milagre de Jesus » résemantise toute une tradition de la critique de mœurs cariocas et délivre l'auteur de la punition que mérite le « délit » de dépassement.

« Páginas sem glória », la troisième nouvelle, plus longue et éponyme, montre également une resémantisation des thèmes rodriguésiens. Mais ici, le motif narratif est le football.

## **Miraculeux football**

« Páginas sem glória » présente, tant par sa forme que par son contenu, un aspect narratif peu ou pas connu chez Sant'Anna : celui d'une fiction où se mêlent l'histoire personnelle de l'auteur et l'histoire sportive du pays. De fait, cette longue nouvelle de cent douze pages s'accorde des allures de Mémoires. Ici le récit fictionnel cède la place à un témoignage sur le passé de l'écrivain : la biographie d'un enfant passionné de football dans ce qui était encore, dans années cinquante et soixante, la capitale du Brésil, Rio de Janeiro.

Il s'agit d'un texte richement documenté ; on y trouve des notes de bas de page apportant des éléments d'information et des sources concernant les grandes figures brésiliennes du sport, du football et du turf, aussi bien que les grands noms de la presse de l'époque. Y sont également nommés des membres de la famille de l'auteur, son oncle maternel Luiz Andrade – journaliste sportif et plusieurs fois

directeur de l'équipe carioca du Fluminense – et son frère aîné, l'écrivain Ivan Sant'Anna. Et si l'auteur n'y assume pas sa propre identité, il est indubitablement confondu avec le narrateur :

« *Nota*: No ano de 1955, a maioria das pessoas do sexo masculino, inclusive atletas, jogadores de futebol, fumava, até mesmo nos estádios antes de entrar ou sair dos campos. Mas seria extremamente enfadonho para o autor e leitores desta novela colocar seus personagens acendendo e apagando cigarros a todo momento. Preferiu então o autor ignorar o fumo durante a ação da história, com exceção de apenas uma vez<sup>339</sup>. »

Dans « Páginas sem glória », Sant'Anna rend, comme on le ferait au sein d'un lieu de mémoire, un hommage manifeste à Nelson Rodrigues. À l'instar de celles du dramaturge, la nouvelle revêt ainsi des allures de chronique sociale ; c'est ce que nous notons à la lecture d'un extrait de la quatrième de couverture :

« E fechando a mão, o trunfo maior desta jogada: uma pequena obra-prima de ficção memorialista no ambiente do futebol, mas que transcende esse campo com uma tragicomédia de subúrbio para a qual Nelson Rodrigues tiraria o chapéu<sup>340</sup>. »

Le récit raconte la découverte, la gloire puis la chute du joueur fictif José Augusto Prado de Almeida Fonseca, plus connu sous le nom de *Conde*, lequel aurait pu sans aucun doute faire partie des « cracks » encensés par Nelson Rodrigues.

---

<sup>339</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2012, p. 178 : « NB : En 1955, la presque totalité de la population masculine, athlètes et joueurs de football inclus, fumait, même dans les stades, avant ou après un match. Mais il serait extrêmement ennuyeux pour l'auteur et pour les lecteurs de cette nouvelle d'y trouver des personnages constamment en train d'allumer et d'éteindre des cigarettes. L'auteur a donc préféré ignorer le tabac dans cette l'histoire, à l'exception d'une seule fois. »

<sup>340</sup> Companhia das Letras, quatrième de couverture : « Et pour finir, le grand atout de ce jeu : un petit chef-d'œuvre mémorialiste au sujet du football, agrémenté d'une tragicomédie qui ferait que Nelson Rodrigues s'exclame : « Chapeau ! »

Bohême, beau garçon, coureur de jupons, José Augusto Prado de Almeida Fonseca connaît une carrière éphémère et controversée, une notoriété entachée par son irrévérence à l'égard de la discipline imposée aux joueurs professionnels. Ce jeune mondain de São Paulo, fils d'un industriel et homme politique paulistain, côtoie, dans le récit, des personnalités bien réelles et issues de milieux divers : de grands noms du monde du football, bien entendu, mais aussi des célébrités du turf – Conde est un grand ami de l'un des plus fameux jockeys de l'époque, le Chilien Francisco Irigoyen –, ainsi que des journalistes et chroniqueurs de renom, tel Haroldo Barbosa<sup>341</sup>.

Ainsi le récit cède, encore une fois, à la critique des mœurs cariocas. Dans cette chronique, non seulement il est fait état des moments de gloire de Conde sur le terrain, mais aussi de ses brillantes prestations au sein des salons et restaurants du Copacabana Palace. Car Zé Augusto n'est pas qu'un talentueux sportif, c'est aussi un personnage raffiné et cultivé.

Sur un mode quasiment mémorialiste, le récit s'enrichit donc d'une impressionnante recherche documentaire. Commencée il y a vingt-cinq ans, la nouvelle fut mise de côté depuis lors<sup>342</sup>, dans l'attente d'outils d'investigation adéquats – l'internet notamment – qui permettraient à l'auteur de la mener à son terme. Sant'Anna construit ici, au-delà de la fiction, la chronique conçue *a posteriori* d'un souvenir d'enfance prégnant : la fréquentation des coulisses de l'équipe du Fluminense où il accompagnait Luiz Andrade, son oncle maternel.

---

<sup>341</sup> Haroldo Barbosa (Rio de Janeiro, 1915-1979), fut un chroniqueur, compositeur et reporter radio brésilien. Ami de grands noms de la musique brésilienne de l'époque, tels Noel Rosa, Araci de Almeida ou encore Braguinha, Haroldo Barbosa a traduit en portugais plus de trois cents chansons étrangères. Il a également écrit des pièces de théâtre et des émissions de radio et de télévision. Il a également tenu pendant de nombreuses années une chronique de turf quotidienne pour le journal *O Globo*.

<sup>342</sup> Entretien par mail du 19 octobre 2015 : « A novela “Páginas sem glória” foi iniciada mais ou menos 20 anos antes da publicação do livro, pois só com o auxílio da internet pude verificar a correção dos dados. Na Biblioteca Nacional não seria possível. » (« La nouvelle “Páginas sem glória” fut commencée il y a plus de vingt ans, puisque ce ne fut qu'avec l'aide de l'internet que j'ai pu vérifier et corriger certaines données. Il aurait été impossible de le faire à la Biblioteca Nacional ».). Voir Annexe 3.

Ce récit entre témoignage et fiction est élaboré sous la forme d'une transcription des faits lus et racontés par l'oncle, à propos de Conde et de sa vie mouvementée. Comme dans « Entre as linhas », c'est le narrateur qui se chargera de la transcription. Insistons de nouveau sur le caractère mémorialiste de cette nouvelle, qui inaugure chez Sant'Anna l'expérimentation d'un nouveau genre littéraire, où le récit fictionnel mêle le passé de l'écrivain à un moment historique, celui vécu par un enfant de Rio dans les années soixante, alors que la ville allait perdre son statut de capitale politique et culturelle du pays.

Sant'Anna avait déjà auparavant écrit des nouvelles se rapportant au football, comme « No último minuto », « Invocações »<sup>343</sup>, ou encore « Na boca do tunel »<sup>344</sup>. Cependant, dans « Páginas sem glória », l'auteur, exécutant un saut en arrière dans le temps, s'installe dans le rôle d'un chroniqueur sportif, adoptant un style d'écriture proche de celui des chroniqueurs tant admirés de l'époque, et abondamment cités, tels, notamment, Nelson Rodrigues et Haroldo Barbosa. Cette remémorisation des faits et gestes de personnages du passé, mêlée à la fiction et au récit d'événements d'ordre personnel, indique une tentative littéraire mémorialiste visant à construire un récit de référence s'appuyant sur l'un des éléments formateurs de l'identité nationale brésilienne : le monde du sport et, notamment, celui du football à Rio de Janeiro.

Ainsi, force est de constater qu'encore une fois Sant'Anna poursuit son travail d'auto-inscription dans une filiation prenant en compte l'élément spécifiquement littéraire que constitue au Brésil la chronique sportive, et dont Nelson Rodrigues fut l'un des plus brillants acteurs.

## **Le géant Adamastor**

Le dernier ouvrage de Sant'Anna, paru en avril 2014, a pour titre *O Homem-mulher* (« L'Homme femme »). Il s'agit d'un recueil de dix-neuf nouvelles, dont la

---

<sup>343</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *Contos e novelas reunidos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

<sup>344</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *O Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, São Paulo, Ática, 1983.

première et la dernière racontent la vie, la montée au sommet et la mort d'un comédien, Adamastor<sup>345</sup> Magalhães, plus connu sous le nom de scène de Fred Wilson<sup>346</sup>, protagoniste de ces deux nouvelles.

Adamastor Magalhães/Fred Wilson, né à Belém dans l'État du Pará, au nord du Brésil, débute sa carrière de comédien dans une troupe de théâtre amateur de la ville, puis comme personnage principal et pivot d'une tragédie fantaisiste. De plus, Adamastor Magalhães est un *crossdresser*<sup>347</sup>, c'est-à-dire un homme qui s'habille en femme.

Dans la première nouvelle, « O homem-mulher », le carnaval bat son plein dans les rues de Belém, et Fred, habillé en femme, disparaît hors du défilé en compagnie d'une jeune fille de quinze ans – encore vierge –, Dalva, avec laquelle il aura, dans le cimetière de la ville, des rapports amoureux, dans les vapeurs de l'éther (*lança-perfume*).

Désir, transgression, sexe, amour et fétichisme : tous les ingrédients rodriguésiens sont présents ; le décor : un cimetière ; les amants : un jeune homme

---

<sup>345</sup> Adamastor, comme dans la célèbre épopée *Os Lusíadas* (« Les Lusíades »), de Luis de Camões (circa 1525-1580), *O gigante Adamastor* (« Le Géant Adamastor »), est l'un des plus riches épisodes de cette incontournable œuvre classique portugaise.

<sup>346</sup> Sérgio Sant'Anna est un grand admirateur du metteur en scène américain Bob Wilson. Dans l'une de nos nombreuses conversations au sujet de ses diverses influences, Sant'Anna nous a confié que *The Deafman Gance*, spectacle auquel il a assisté en 1971, à Iona aux États-Unis, avait été un moment décisif dans sa carrière d'écrivain ; c'est en effet à partir de cette œuvre de Wilson qu'il a su se positionner sur le plan formel ; sa propre définition de celle-ci : « *um présépio animado expressionista* » (une crèche animée expressionniste). Par ailleurs, dans un entretien accordé à Ronaldo Bressane, Sant'Anna affirme : « *Os Estados Unidos eram um país fascinante: dentro de uma cidade universitária americana você respirava liberdade, e o país vivia grande efervescência. E estava lá dando um curso o Bob Wilson, um dos melhores escritores de teatro, muito jovem nessa época. O teatro de Wilson mudou a minha cabeça totalmente* » (« Les États-Unis me fascinent : on se sent libre, dans un campus universitaire. Et à l'époque, Bob Wilson y donnait des cours, c'était un très jeune dramaturge et déjà l'un des plus grands. Le théâtre de Wilson a totalement changé ma manière de penser. » Voir BRESSANE, Ronaldo, *Umás três ou quatro coisas sobre o maior contista do país*, Pernambuco, *Suplemento Cultural do Diário oficial do Estado*, octobre 2014, p. 10.

<sup>347</sup> *Crossdresser* ou CD (*travestismo* en portugais modalité européenne) : personne qui se vêt ou utilise des objets associés au sexe opposé. Il ne s'agit aucunement d'une orientation sexuelle.

déguisé en femme et une jeune fille mineure. Pourtant, comme dans les autres récits de Sant'Anna précédemment évoqués, il n'y a là encore aucune trace de mal-être ni de culpabilité : ni regard moralisateur du narrateur dominant la scène, ni regrets exprimés par Dalva ou Adamastor. Si le garçon porte une culotte de fille, si la fille est mineure et vierge, s'ils s'enivrent à l'éther, tout cela n'est après tout que naturel, en plein carnaval. Nous l'avons vu : après *UCD*, l'absolution est désormais acquise, plus de culpabilité ni de punition :

« Medo só um pouquinho, de encontrar alguém que tivera a mesma ideia. [...] Porém mais que depressa se esconderam num túmulo grande, desses de família rica. [...] Adamastor aproveitou a deixa e abriu os botões da blusa da fantasia dela, afastou o sutiã e lançou ali um jato de éter. [...] Agora é a sua vez, ele disse e levantou sua saia de Claire. Com a mão esquerda, encharcou sua calcinha de lança-perfume. Puxando a cabeça da menina para baixo, fez com que ela se ajoelhasse aos seus pés e disse: “Cheira a minha calcinha o mais forte que conseguir”<sup>348</sup>. »

Et encore, dans les dernières répliques de cette scène d'amour :

« Dalva, rindo, segurou o braço dele e disse: “eu te amo, Fred.” “Eu também te amo, Dalva.” Adamastor beijou fundo e longamente a boca de Dalva e foi correspondido com ardor. “Mas eu te amo e é para sempre”, disse Dalva. “Eu também, queridinha.” Primeiro saiu ela, depois saiu ele. E nunca mais se viram<sup>349</sup>. »

---

<sup>348</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *O Homem-mulher*, *op. cit.*, p. 9 : « Ils craignaient un peu de tomber sur quelqu'un qui aurait eu la même idée. [...] Mais ils se sont vite abrités dans l'un de ces grands tombeaux dévolus aux familles riches [...] Adamastor en a profité pour déboutonner le chemisier de Dalva et éclabousser ses seins d'éther [...] “Maintenant, c'est ton tour”, lui a-t-il dit en soulevant sa jupe [...]. De la main gauche, il a trempé sa culotte d'éther. Puis, il a maintenu la tête de la jeune-fille vers le bas, l'a agenouillée devant lui, et lui a dit : “Respire ma culotte aussi profondément que tu peux”. »

<sup>349</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014, *op. cit.*, p. 11 : « Dalva, avec un large sourire, lui a pris le bras en disant : “Je t'aime, Fred – Moi aussi, je t'aime, Dalva”. Adamastor l'a fougueusement et longuement embrassée sur la bouche, baiser auquel Dalva a répondu avec ardeur. “Mais

Sant'Anna reprendra le texte intégral de cette première nouvelle dans la dix-neuvième et dernière, complétée par le récit de la vie de Fred Wilson. Cette suite soudaine d'une lecture retrouvée, après nombre de récits autres à de nombreuses pages de distance, nous incite à la redécouverte d'une narration antérieure complémentée, et qui provoque un effet théâtral ; on pourrait même parler d'un *coup de théâtre* : la survenue inattendue d'un second acte.

Il y a là une sorte de *basculement*, que l'on constate dans l'extrait suivant :

« Dalva, rindo, segurou o braço dele e disse: “eu te amo, Fred.” “Eu também te amo, Dalva.” Adamastor beijou fundo e longamente a boca de Dalva e foi correspondido com ardor. “Mas eu te amo e é para sempre”, disse Dalva. “Eu também, queridinha. “Primeiro saíu ela, depois saíu ele. E nunca mais se viram. Mas toda a vez que ele ouvia música de Carnaval, sentia falta de Dalva e da farra no cemitério, e pensava que ela devia sentir o mesmo, até se já fosse noíva ou casada<sup>350</sup>. »

Cette « reprise<sup>351</sup> » d'un texte antérieur marque également le retour d'un thème de prédilection chez l'auteur : la mise en scène du monde du spectacle. En effet, c'est grâce au basculement opéré dans la suite d'« O homem-mulher » que ce que nous avons appelé un second acte donne lieu à une sorte de *dramaturgie sociologique*, prenant en compte acteurs et comédiens, le public, les dramaturges, les salles de spectacle et les mises en scène, les journaux et les professionnels de la

---

moi, je t'aime pour toujours”, a-t-elle dit – “Moi aussi, ma petite chérie”. Elle est partie en premier, puis, ça a été son tour. Et ils ne se sont plus jamais revus. »

<sup>350</sup> SANT'ANNA, 2014, *op. cit.* p. 143 : « Dalva, avec un large sourire, lui a pris le bras en disant : “Je t'aime, Fred – Moi aussi, je t'aime, Dalva”. Adamastor l'a fougueusement et longuement embrassée sur la bouche, baiser auquel Dalva a répondu avec ardeur. “Mais moi, je t'aime pour toujours”, a-t-elle dit – “Moi aussi, ma petite chérie”. Elle est partie en premier, puis, ça a été son tour. Et ils ne se sont plus jamais revus. Mais à chaque fois qu'il entendait des chansons de carnaval, Dalva et la scène du cimetière lui revenaient, et il pensait qu'elle devait ressentir le même manque, quand bien même elle eût été fiancée déjà, ou mariée. »

<sup>351</sup> Rappelons une pratique semblable dans les *télenovelas* : la reprise d'extraits des dernières scènes de l'épisode précédent avant le déroulement de l'épisode du jour.

critique – réels ou fictifs –, les difficultés financières supportées par les jeunes compagnies et les programmes d'aide aux projets théâtraux mis en place, notamment, par la loi Rouanet<sup>352</sup>. Au surplus, il y sera principalement question, à nouveau, outre cette analyse des problématiques du spectacle dramatique, des rapports qu'entretiennent l'art et la critique.

Revenons à la nouvelle : Fred Wilson et sa troupe – une véritable armée Brancaleone<sup>353</sup> – écrivent, produisent et montent ensemble un spectacle au titre très parlant, *Os desesperados*. Il s'agit de l'histoire de la troupe elle-même, de ses multiples difficultés et celles de ses comédiens, ainsi que leurs problèmes existentiels, voire intimes. Malgré un effort de diffusion conséquent, la pièce reste un échec : public quasi inexistant et, surtout, absence de toute critique spécialisée. Désespérés, les *Desesperados* louent un espace dans le journal et lancent aux critiques le défi suivant :

« Lançamos então o seguinte desafio: na bilheteria do teatro estão disponíveis ingressos para quem apresentar a carteira comprovando que pertence a este ou àquele órgão de imprensa. Desafiamos, principalmente o jornal *O Diário*, que dedica páginas inteiras a artistas contrados pela emissora de TV pertencente ao grupo<sup>354</sup>. »

Ivo Fontes, critique dramatique se faisant passer pour un spectateur ordinaire, relève le défi, assiste au spectacle et en rend compte le lendemain, dans un article

---

<sup>352</sup> Loi fédérale (n° 8.313 du 23 décembre 1991), qui établit des politiques publiques pour le financement d'événements culturels. Communément appelée *Lei Rouanet* en hommage à Sérgio Paulo Rouanet, alors secrétaire d'État pour la Culture au Brésil.

<sup>353</sup> *L'Armée Brancaleone*, film italien de Mario Monicelli, 1966. Il s'agit d'une farce médiévale où les protagonistes, parfaitement ridicules, s'épuisent en vain dans une quête improbable.

<sup>354</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014, *op. cit.*, p. 157 : « Nous lançons un défi : au guichet du théâtre, des billets gratuits sont disponibles pour tous les possesseurs d'une carte de presse. Ce défi s'adresse surtout au journal *O Diário*, qui consacre des pages entières à des artistes employés par la chaîne de télé dont son propre groupe de presse est propriétaire. »



dont le titre, « Desespero de causa » (« En désespoir de cause »), n'évoque rien de positif. Voici un extrait du passage, où perce un certain mépris :

« No momento em que começa a fechar-se a cortina dessa peça que não conduz a parte alguma, Zezé tem um cano da arma enfiado em sua boca, deixando o espectador e também o crítico sem saber se levará ao extremo mais absoluto da peça, sua farsa, seu fracasso. E quem poderá garantir que o desfecho será sempre o mesmo<sup>355</sup> ? »

Et, de fait, après cette parution désastreuse, le dénouement de la pièce ne le sera pas moins, car définitif ; Fred Wilson mènera son projet artistique aux ultimes conséquences, le suicide :

« Mas se escutou um forte estampido, sobressaltando os espectadores, que hesitavam se deviam aplaudir ou não, vendo coerência num suicídio em decorrência do fracasso<sup>356</sup>. »

La polémique, puis l'esclandre causés par le geste extrême d'Adamastor font abondamment couler l'encre dans les journaux les plus prestigieux, aussi bien au Brésil qu'à l'étranger, au bénéfice soudain du spectacle, qui obtient bientôt une place plus qu'avantageuse sur la scène culturelle internationale. De grands noms du monde du théâtre – professeurs, critiques, comédiens – saisissent l'affaire pour proclamer que la troupe d'Adamastor Magalhães – avec *Os desesperados* – est une compagnie d'avant-garde, épice de d'une dramaturgie nouvelle. La pièce est jouée à l'étranger – en Angleterre, aux États-Unis, en France –, et à chaque représentation est affichée à l'entrée de la salle une réplique piochée dans le rôle de l'un des comédiens : « O

---

<sup>355</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014, *op. cit.*, p. 160 : « Au moment où le rideau commence à retomber sur ce spectacle insensé, Zezé s'est enfoncé dans la bouche le canon du revolver, laissant le spectateur, et aussi le critique, dans le doute : va-t-il achever sa pièce, sa mascarade, son échec, en allant aux plus extrêmes conséquences ? Et, dans ce cas, pourrait-on garantir un même dénouement à chaque séance ? »

<sup>356</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014, *op. cit.*, p. 168-169 : « Mais l'on a entendu une forte détonation, et le public a sursauté, ne sachant s'il fallait applaudir ou faire silence devant la cohérence d'un suicide dû à l'échec. »

*ator deve ir até o fim* » (« L'acteur se doit d'aller jusqu'au bout »). Surtout, Fred Wilson aura fait des émules : à chaque séance a lieu un authentique suicide. Après trois morts violentes, la justice se saisit de l'affaire et interdit la pièce.

Les dernières lignes du livre sont consacrées au critique involontairement meurtrier de Fred Wilson, Ivo Fortes : renvoyé de son journal, il fera l'objet de l'un des chapitres d'une thèse soutenue à l'université californienne de Stanford, et qui a pour titre *O crítico como assassino* (« Le critique en tant qu'assassin ») ; il sera forcé de quitter Rio de Janeiro et le milieu du théâtre pour, en définitive, se suicider en avalant une surdose de somnifères dans un hôtel de São Paulo. Les déboires de Fortes – comme ceux d'Antônio Martins dans *UCD* –, devenus partie intégrante d'une dramaturgie « extrémiste » – en l'occurrence celle d'*Os desesperados* –, alimenteront les pages de *Piauí*, l'une des plus prestigieuses revues culturelles au Brésil.

Après le critique « violeur de l'art » dans *UCD*, le critique « assassin de l'art » dans *O homem-mulher* : la thématique revisitée du rapport entre l'art et la critique inaugure ici quelques changements importants, qui découlent de la nouvelle position adoptée par Sant'Anna après *UCD*. Car une fois établie son inscription dans une filiation littéraire choisie – et constamment revisitée ; une fois son œuvre installée dans un champ disciplinaire plus vaste – dont la critique, au sens large, est partie intégrante –, Sant'Anna se focalise davantage sur le rôle des institutions. Au-delà d'un consensus social dont le discours légitime *a priori* certaines œuvres, Sant'Anna vise particulièrement la critique spécialisée, qu'il qualifie d'« assassine », car décourageant tout projet novateur. En cela, il se place, en auteur dramatique, aux côtés de ceux qui furent jadis fustigés ou reconnus sur le tard, tel Anton Tchekhov, à qui fait allusion Ronaldo Bressane dans un article à propos du dernier recueil paru de Sant'Anna :

« [...] E por fim, o conto-título, “O homem-mulher”, que é dividido em dois. A abertura do livro, leve e divertida, e seu encerramento, trágico, autocrítico e dobrado sobre si mesmo — a construção *mise en abîme* erigida com simplicidade —, em que um

sedutor paraense que se veste de mulher para seduzir moçoilas tenta a sorte como ator no Rio de Janeiro escrevendo a peça *Os desesperados*, sobre uma trupe teatral morta de fome: os personagens são os próprios atores. Para não tirar a graça do desfecho, diga-se que o Bruxo das Laranjeiras brinca com um dos grandes clichês do teatro, criado pelo também grande contista Anton Tchekhov: “Se no palco se encontra uma espingarda no primeiro ato, no último ato ela terá de disparar”<sup>357</sup>. »

## Lencinhos et Flaubert

Ce rapport à une tradition littéraire bien particulière, dévoilée au fur et à mesure de la parution des nouveaux récits de l’auteur, est également perceptible dans « Lencinhos », la nouvelle qui donne suite à « O homem-mulher ».

S’il apparaît parfois que Sant’Anna veuille égarer ses lecteurs – ou les chercheurs – au sujet de « sa » tradition – comme cela nous semble avoir été le cas lors de notre échange à propos de Machado de Assis –, dans « Lencinhos » l’auteur ne nie pas avoir subi l’influence de Gustave Flaubert ; au contraire il en fait publiquement l’aveu, comme dans cette transcription d’un entretien téléphonique accordé au journaliste Luís Antônio Giron :

« Com um estilo que pode tanto lembrar os experimentais Rubem Fonseca e James Joyce como o rigoroso e clássico Gustave Flaubert (um de seus autores favoritos, inspirado no qual escreveu o conto “Lencinhos”, sobre uma senhora que vende lenços), ele é um narrador tão especial que provoca no leitor uma pergunta parecida com a que ele fez sobre o

---

<sup>357</sup> BRESSANE, Ronaldo, 2014, *op. cit.*, p. 11 : « [...] Et, enfin, la nouvelle-titre, “O homem-mulher”, composée de deux parties, l’une apparaissant dès l’ouverture du livre – au ton léger et comique –, et l’autre en forme de dénouement – à la tonalité tragique, autocritique et autocentrée –, en une mise en abyme dressée sans complications : un séducteur venu du Pará, qui s’habille en femme afin de séduire les jeunes filles, tente sa chance à Rio ; il écrit une pièce de théâtre, *Os desesperados*, qui relate la vie d’une troupe d’acteurs faméliques, ceux-là mêmes présents sur scène. Afin de tenir le dénouement en suspens, le Sorcier de Laranjeiras (c’est ainsi que Brassane appelle l’auteur) utilise l’un des préceptes les plus courants au théâtre, celui du grand écrivain et dramaturge Anton Tchekhov : “ S’il y a au premier acte un fusil sur la scène, on doit s’en servir au dernier acte”. »

sucesso de João Gilberto: “Sérgio Sant’Anna é um clássico?” Certamente é. Trata-se de um dos raros autores contemporâneos brasileiros que merece esse título<sup>358</sup>. »

Dans « Lencinhos », Sant’Anna surprend le lecteur, qui y trouve subtilement mêlés érotisme et tendresse. Teóphilo et Manoela, les protagonistes, font connaissance au lieu même où se sont retrouvés Antônio Martins et Inês dans *UCD*, le *Largo do Machado*. Teóphilo (qui s’écrit avec un « ph », comme n’a de cesse de le rappeler le narrateur), avocat de cinquante-cinq ans déjà retraité, est abordé par Manoela alors qu’il déambule dans la galerie marchande longeant le square. Manoela, brodeuse de mouchoirs qu’elle revend à la sauvette autour de la place, déclenche chez Teóphilo un accès de tendresse :

« Senti ternura por aquela mulher tão particular, fabricante e vendedora de lencinhos<sup>359</sup>. »

Aussi, tout le récit sera empreint de ce sentiment et, malgré un moment d’érotisme exacerbé – lorsque le narrateur délirant fantasme une relation avec sa dentiste, dans le cabinet même et dans des postures pour le moins inhabituelles –, la nouvelle reste à l’image des mouchoirs brodés de Manoela : toute de délicatesse, de douceur.

Voici ce qu’écrit Daniel Benevides, dans la revue *Brasileiros*, au sujet de *O homem-mulher* :

---

<sup>358</sup> GIRON, Luís Antônio : « Sérgio Sant’Anna, o estivador da linguagem », *Letra Nova*, disponible sur <<http://cmais.com.br/arte-e-cultura/letra-nova/sergio-sant-anna-o-estivador-da-linguagem-1>> (dernière consultation septembre 2015) : « Et dans un style qui évoque aussi bien Rubem Fonseca que James Joyce, ou encore le rigoureux et classique Gustave Flaubert (l’un de ses auteurs favoris, dont il s’inspire, dans la nouvelle “Lencinhos”, au sujet d’une vendeuse de mouchoirs), c’est un narrateur singulier qui fait ici se questionner le lecteur de la même façon qu’au sujet de João Gilberto : Sérgio Sant’Anna est-il un classique ? Absolument. Il est l’un des rares écrivains brésiliens contemporains à mériter ce titre. »

<sup>359</sup> SANT’ANNA, Sérgio, 2014, *op. cit.* p. 18 : « J’ai ressenti de la tendresse pour cette femme si singulière, qui confectionnait et vendait des mouchoirs. »

« Conhecido por histórias pesadas, envolvendo sexo, sordidez, desesperança e amoralidade, além de uma violência que por vezes beira o bizarro. [...] Sant'Anna, com o livro mais recente, *O Homem-mulher*, decidiu buscar certa ternura, sem, no entanto, perder a dureza habitual<sup>360</sup>. »

Dans le même entretien, Daniel Benevides interroge l'auteur à propos de la « légèreté » particulière à *O Homem-mulher*, livre supposé différent en cela de ses autres productions :

« *Brasileiros*. – O Homem-mulher parece um pouco diferente dos seus livros anteriores, um pouco mais leve. Você concorda?

*Sérgio Sant'Anna*. – Tem a ver. Em alguns casos, como em “Lencinhos”, eu quis escrever algo com ternura, um pouco mais doce, não vou ter vergonha de usar essa palavra. Estava um pouco cansado daquela coisa muito pesada. É claro que, mesmo nesse conto, a coisa acaba descambando, com o episódio da dentista (*em que há certa dose de sexo pervertido*). É um livro afetivo, eu acho<sup>361</sup>. »

En effet, ces *lencinhos* (« petits mouchoirs ») ne sont pas sans nous rappeler d'emblée l'un des passages de *L'Éducation sentimentale*<sup>362</sup> de Gustave Flaubert

---

<sup>360</sup> BENEVIDES, Daniel, « O Homem-ficcionista », *Brasileiros*, novembre 2014, disponible sur <http://brasileiros.com.br/2014/10/o-homem-ficcionista/> (dernière consultation le 6 juin 2015) : « O homem-ficcionista », *Brasileiros*, novembre 2014, disponible sur <http://brasileiros.com.br/2014/10/o-homem-ficcionista/> (dernière consultation 9 juin 2015) : « Célèbre pour la densité de ses récits, qui mêlent sexe, morbidité et amoralité, en plus d'une violence qui frôle par moment la bizarrerie [...], Sant'Anna, dans son dernier livre, *O homem-mulher*, fait montre d'une certaine tendresse, sans néanmoins se départir de sa dureté habituelle. »

<sup>361</sup> BENEVIDES, *op. cit.* : « Benevides. – “O homem-mulher” semble quelque peu différent de vos œuvres précédentes. Qu'en pensez-vous ? *Sérgio Sant'Anna*. – C'est possible. Dans certains cas, comme dans “Lencinhos”, j'ai voulu de la tendresse, une sorte de douceur, je n'ai pas honte d'utiliser ce terme. Je me suis un peu fatigué de la lourdeur. C'est sûr que, même dans cette nouvelle, il y a des glissements, comme dans l'épisode de la dentiste, chargé d'une certaine dose de perversion sexuelle. C'est un livre affectif, je crois. »

<sup>362</sup> FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Le Livre de Poche, 1972 [1869].

(1869) : lorsque Mme Arnoux s'attache définitivement Frédéric en lui offrant son mouchoir. Car il est vrai que l'histoire du narrateur avec Manoela évoque par certains côtés celle de Frédéric et de Mme Arnoux.

Car Manoela se dévoile aux yeux du narrateur en une singularité semblable à celle de Mme Arnoux chez Flaubert : c'est un être à la beauté intemporelle, comme mystérieusement venu de nulle part, tout de douceur et de dévouement : dévouement à son art, dévouement à son mari souffrant, atteint d'un cancer, et qui mourra dans la dernière partie du récit. Manoela est au cœur même de ce qui suscite chez le narrateur tendresse et rêverie.

Teóphilo ne va pas, comme dans *L'Éducation sentimentale*, aider financièrement le couple, mais il se fera collectionneur assidu des mouchoirs brodés de Manoela :

« [...] eu adquirira uma verdadeira obsessão por aqueles lencinhos<sup>363</sup>. »

À la différence de Flaubert, Sant'Anna offrira à son histoire d'amour, enfin libérée de toutes les déviances antérieures, l'apaisement d'une fin heureuse.

Nous assistons ici à un changement dans la dialectique narrative de l'auteur. Il n'est plus question d'amours impossibles, de déviance sexuelle ou encore de trahisons et de tensions d'ordre psychique ou social causées par un amour platonique ou interdit, comme celles que subit Antônio Martins dans sa relation avec Inês. Il n'est plus non plus question de viol, de meurtre, d'amours délétères ou conflictuelles. Non, une fois sa praxis littéraire posée – solidifiée –, l'auteur offre désormais à ses personnages la possibilité de vivre un amour heureux. Il pourra ainsi affecter à ses récits une tournure sentimentale : un élément nouveau venant s'inscrire dans la dialectique complexe de ses thèmes de prédilection, où s'épanouit sa connaissance des mécanismes dramaturgiques. Cette nouvelle, d'ailleurs, empreinte d'un lyrisme

---

<sup>363</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014, p. 41 : « Ces mouchoirs brodés m'ont littéralement obsédé. »

neuf, s'interroge sur la similitude entre l'amour platonique et une dramaturgie sans conflits :

« E até que ponto o amor platônico poderia existir, assim como uma dramaturgie sem conflitos<sup>364</sup>. »

La tentative – la tentation – d'une littérature où opère une dramaturgie non conflictuelle est en effet le fil conducteur qui parcourt l'ensemble des dix-neuf nouvelles. Car après « Lencinhos », qui se conclura par un échange de présents entre Manoela et Teóphilo – Manoela lui offre non pas une mèche de ses cheveux blancs, mais l'un de ses mouchoirs brodés et, en échange, elle reçoit une alliance, car ils se marient ; c'est un vrai *happy end* ! –, il y a, dans les seize autres nouvelles, une tonalité légère, voire sentimentale : c'est le cas, notamment, de la cinquième, « Conto maldito ou conto benfazejo », où l'auteur écrit :

« Mas por que teríamos tanto pudor ou desprezo pelo conto benfazejo, em que um homem deitasse o rosto na barriga da mulher grávida, auscultando os ruídos naquele lago profundo e milagroso, enquanto a mulher, por sua vez, lhe acariciaria os cabelos e, nesse momento, todas as possíveis desavenças seriam esquecidas assim como toda a angústia para dar lugar um entendimento mudo dos seres com o melhor da natureza<sup>365</sup> ? »

Cette quête d'une entente muette entre les êtres ne va pas sans investir le travail de l'écriture même, qui inclut à plusieurs reprises l'aveu sans détour d'une influence de créateurs qui ont interpellé l'auteur au cours de l'élaboration de l'ouvrage.

---

<sup>364</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014, p. 41 : « Je me demandais quelles limites accorder à un amour platonique, à une dramaturgie sans conflits. »

<sup>365</sup> SANT'ANNA, 2014, p. 58 : « Mais pourquoi ressentirions-nous pudeur ou mépris envers un récit bienveillant, où un l'homme poserait doucement sa tête sur la rondeur du ventre de sa femme enceinte, à l'écoute de ce lac profond et miraculeux, tandis que la femme, à son tour, lui caresserait les cheveux, et à cet instant, tous les conflits seraient oubliés, ainsi que toute détresse, pour donner lieu à un entendement muet entre les êtres et la nature la plus belle ? »

Dans *O homem-mulher*, en effet, Sant'Anna ne thématise plus, comme c'était le cas dans *UCD*, les noms ou les œuvres de ses pairs : il les installe tels quels dans sa diégétique. Dans la seizième nouvelle du recueil, « O torcedor e a bailarina », il cite l'écrivain argentin Macedonio Fernández<sup>366</sup>, dont l'un des personnages, *La Eterna* (« L'Éternelle »), intègre la nouvelle de Sant'Anna à la toute dernière phrase :

« E ele se deixa adormecer assim, como um pássaro, nem que seja por alguns minutos, com sua dançarina-pássaro e seu abismo, fundindo-se a ele e a ela, naquele anoitecer para sempre inesquecível em sua vida. Ela [...] que será para ele como *a eterna*, do escritor argentino Macedonio Fernández, sem que [ele] o saiba<sup>367</sup>. »

Cette citation directe augmente la charge sémantique de la nouvelle : elle ramène vers l'œuvre la recherche formelle de cet auteur, considéré par ailleurs comme un émule de James Joyce. Si Sant'Anna semble vouloir réaffirmer ici, dans sa diégétique propre, le choix de filiation analysé abondamment plus haut dans ces pages, il le fait, néanmoins, en transgressant l'un de ses procédés narratifs : en effet, il ne cédera plus, comme dans *UCD*, à des analyses littéraires visant à éclairer le lecteur sur la forme de ses « emprunts ». Sant'Anna se contente ici de citer l'auteur et l'œuvre, ce qui nous paraît d'une extrême pertinence dès lors que nous considérons *UCD* comme le texte fondateur de sa praxis poétique, et donc, en quelque sorte, comme « pré-texte » à un triptyque ouvrant la suite formelle dont *O homem-mulher* serait l'aboutissement.

Cependant, paradoxalement, nous retrouvons dans « O torcedor e a bailarina » la muse boiteuse : la jeune ballerine, pour laquelle *l'auteur*<sup>368</sup> créera une chorégraphie capable d'apaiser les fureurs d'un supporter de football fanatique,

---

<sup>367</sup> SANT'ANNA, 2014, *op. cit.*, p. 127 : « Et il sombre ainsi, pour quelques minutes, dans le sommeil, comme le ferait un oiseau, avec sa danseuse-oiseau et son abîme, tous deux mêlés à cette nuit tombante, désormais inoubliable. Elle [...] sera pour lui ce que l'écrivain argentin Macedonio Fernández écrit, en toute ignorance: *A Eterna*. »

<sup>368</sup> C'est nous qui soulignons.



comme l'énonce le narrateur dans une réplique autodésignatrice : « [...] *o coreógrafo que é este autor*<sup>369</sup>, *fez aparecer ali* [le personnage-danseuse] ». Ici, également, Sant'Anna ne se réfère plus au narrateur, mais à l'auteur lui-même.

## Poètes, écrivains et cafards

Nous choisirons, en dernière analyse, de commenter plus longuement la septième nouvelle du recueil, « *As antenas da raça* », car elle inscrit directement l'auteur, après *UCD*, dans ce que nous pouvons appeler la littérature brésilienne spécifique ; outre que Sant'Anna y fait montre d'un souffle narratif exceptionnel, apparaissent, en plus des références explicites déjà mentionnées dans *UCD*, les noms de plusieurs autres auteurs.

Dans cette nouvelle, dont le titre nous renvoie immédiatement à la célèbre phrase d'Erza Pound : « *Artists are the antennae of the race*<sup>370</sup> », Sant'Anna rassemble en un unique récit plusieurs histoires complètes – amorce, déroulement et dénouement – racontant le parcours d'un cafard somme toute assez exceptionnel. Le décor : un dîner mondain chez un ambassadeur et son épouse, laquelle reçoit, dans un somptueux duplex face à la mer, à Copacabana, sur l'avenue Atlântica, des invités illustres, dont l'un dira que dans les festivités organisées par Mme l'Ambassadrice : « [...] *traziam à mente os livros de Proust*<sup>371</sup> ». L'événement célèbre le retour en ville du couple, M. et Mme Azambuja, partis pour un certain temps au Turkestan.

La nouvelle, dès les premières phrases, ne surprendra pas les lecteurs de Clarice Lispector. Nous y retrouvons des éléments thématiques et formels chers à l'écrivaine : le quartier de Copacabana ; la description critique des mœurs mondaines du milieu diplomatique, groupe social quelque peu décadent – M. Azambuja est d'ailleurs gravement atteint de la maladie d'Alzheimer. De plus, ici, comme souvent

---

<sup>369</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *op. cit.*, 2014, p. 127 : « [...] dont le chorégraphe est l'auteur lui-même. »

<sup>370</sup> POUND, Ezra, *A B C of reading*, Faber and Faber, Londres, 1951, p. 73 / George Routledge Ltd, Londres, 1934 : « Les artistes sont les antennes de la race. »

<sup>371</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *op. cit.*, 2014, p. 79 : « [...] on se croirait dans un livre de Proust. »

chez Lispector – et notamment dans sa « Receita de assassinatos de baratas<sup>372</sup> » (« Recette pour assassiner les cafards ») –, Sant’Anna se livre à de longues divagations à propos de l’histoire, de la politique et de l’économie des pays de l’Asie centrale, en passant par le *Yi Jing/Le Livre des Mutations*, bible de la sagesse taoïste.

De fait, une sensibilité frôlant le mysticisme parcourt la nouvelle. De plus, comment ne pas penser à Clarice Lispector lorsque l’on apprend que le personnage principal est un cafard ? Et pas n’importe lequel. Car le *cyptelecetus* en question traversera les océans dans un container, pour se faire avaler par Mme l’Ambassadrice lors de sa première réception à Rio :

« Mas a embaixatriz olhou para o prato (de sopa) e não havia dúvidas : lá estava, embebecida na sopa de ervas, que já lhe descera a um nível bastante baixo do prato, uma barata<sup>373</sup>. »

Madame, d’un virulent coup de cuiller, avale le cafard, qu’elle aide à faire passer avec de grandes gorgées de Seven Crown, son whisky favori, dont elle ne se sépare jamais. Le dîner suit son cours ; puis les invités se retirent ; l’ambassadrice se rend alors, avant de se coucher, dans la chambre de son mari qui, à cet instant précis, contemple, béatement sénile, le buste nu, reflété dans la glace, de l’infirmière, comparée à une *Vénus noire au miroir* ; Madame s’émeut ; elle gagne enfin ses appartements, toujours accompagnée de sa bouteille. Mais avant de quitter Monsieur, elle l’entend dire : « *Você está com a aureola da morte* » (« Tu as l’auréole de la mort »). Nous aurions pu croire à un dénouement. Non : une fois dans sa chambre, Madame se rend compte que le cafard n’est pas mort, qu’à l’intérieur il donne toujours des signes de vie : c’est la panique. Madame se jette par la fenêtre. Est-ce la fin ? Toujours pas. Alors que les passants se pressent autour du corps de Madame,

---

<sup>372</sup> LISPECTOR, Clarice, « A quinta história », in *A legião estrangeira*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 74 à 76.

<sup>373</sup> SANT’ANNA, Sérgio, *op. cit.*, 2014, p. 79 : « Mais l’ambassadrice a regardé son assiette, et pas de doute : dans sa soupe déjà bien entamée il y avait, enivré d’herbes exotiques, un cafard. »

étendu inerte sur le trottoir, l'un d'eux voit l'insecte sortir de sa bouche entrouverte. Car le cafard, lui, est indemne. Et voilà que tout d'un coup, enfin libre sur les pavés de Rio, il est pris de pulsions lyriques, il veut voir la mer et humer de près l'odeur de l'océan, qui lui rappelle son pays natal ; alors, non sans difficultés, il traverse la large avenue du bord de mer afin de se laisser aller à la contemplation :

« Já eram três horas da manhã e a barata, acometida por outro impulso irresistível, atraída pelo cheiro da maresia, iniciou uma corridinha que a fez cruzar as duas largas pistas da avenida Atlântica<sup>374</sup> [...] »

Est-ce enfin la conclusion ? Non. Certes, Madame est morte, le cafard, libre : heureux de trouver la mer si proche, il s'y installe, goûtant particulièrement le romantisme des lieux :

« Na alta madrugada, quando os humanos que passava por ali eram raros, a barata do Turzequistão gostava de sair do bueiro e descer até a areia, depois deslocar-se em direção ao mar, para sentir de perto o vento e a maresia que traziam ao seu pequeno ser a nostalgia do Turzequistão, banhado pelo Oceano Índico<sup>375</sup>. »

Si nous insistons sur le « souffle narratif » sant'annien de cette nouvelle, c'est-à-dire sur la présence d'une multiplicité de récits à épisodes en un seul et même texte, c'est parce que la « Receita de assassinatos de baratas » de Clarice Lispector citée plus haut adopte justement ce même procédé : un récit structuré en plusieurs autres :

« Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”.  
Outro nome possível é “O Assassinato”. E também

---

<sup>374</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014, p. 88 : « Il était déjà trois heures du matin, quand le cafard, pris d'une autre pulsion irrésistible, attiré par l'odeur de la mer, a entamé une course et traversé deux larges voies de l'avenue Atlântica [...] »

<sup>375</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *op. cit.*, p. 88 : « Au milieu de la nuit, alors que les passants se faisaient plus rares, le cafard turkestanais aimait à sortir de la bouche d'égout pour descendre jusqu'au sable, puis s'avancer vers la mer et humer de près le vent et les embruns emplissant son être minuscule de la nostalgie d'un Turkestan baigné par l'océan Indien. »

“Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem<sup>376</sup>. »

Clarice Lispector n’écrit pas trois récits, mais cinq, et chacun d’eux comporte le même *incipit* : « *Quexei-me de baratas*<sup>377</sup>. » Ne pourrions-nous entrevoir dans cette répétition les « germes » de celle pratiquée par Sant’Anna dans la nouvelle qui clôt son triptyque ?

Revenons au cafard de Sant’Anna, dans le dernier extrait ici retranscrit : lorsque le cafard retrouve la mer, nous avons cru encore une fois à la proximité du dénouement. Mais c’est compter sans l’âme poétique dont Sant’Anna affuble l’insecte. Son narrateur va, en effet, rappeler au lecteur qu’en dépit de la beauté et du sentiment, nous sommes ici dans la patrie de Paulo Coelho, qui ne manque pourtant pas de lecteurs :

« E, [...] a barata desta história sentia adiante da imensidão do oceano a unidade de todas as coisas e, fosse ela capaz de entender a linguagem dos homens, saberia que se encontrava na pátria do eminente sábio de sobrenome Coelho, que já vendera centenas de milhares de cópias no Turzequistão e mencionara numa de suas obras essa estirpe de baratas<sup>378</sup>. »

Ce passage, certes chargé d’ironie, n’est pas innocent eu égard à la réalité du marché dont ces deux auteurs sont également partie prenante : l’écart des chiffres de

---

<sup>376</sup> LISPECTOR, *op.cit.* p. 74 : « Cette autre histoire pourrait avoir pour titre : “Les Statues”. Autre titre possible : “Le Meurtre” ; ou encore : “Comment tuer les cafards”. Je pourrais alors écrire trois histoires au moins, l’une tout aussi authentique que l’autre. Une seule en vaudrait mille si je pouvais y consacrer mille et une nuits. »

<sup>377</sup> Le dernier microrécit de cette nouvelle à pour titre : « *Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia* » (« Leibnitz et la Transcendance de l’amour en Polynésie »), un titre pour le moins sant’annien.

<sup>378</sup> SANT’ANNA, Sérgio, *op. cit.*, 2014, p. 89 : « Le cafard de cette histoire appréhendait, devant l’immensité de l’océan, l’unité de toutes choses, et, s’il avait pu entendre le langage des hommes, il aurait su se trouver là dans la patrie de Coelho, l’éminent sage qui avait déjà vendu au Turkestan des milliers de livres, et qui avait même mentionné dans l’un d’eux cette espèce particulière de cafard. »

vente et de notoriété entre Sant'Anna et Coelho en témoigne. Car ce jeu sur les limites de la littérature brésilienne, balisées par Lispector et Coelho, révèle l'usage d'un outil narratif propre à fonder la critique d'un consensus social.

Avec ce retour à la critique, nous bouclons la boucle des procédés narratifs utilisés par Sérgio Sant'Anna dans ces trois derniers recueils entamés après le roman *UCD*, et qui permettent à l'auteur de s'inscrire dans une tradition littéraire où s'insère une lecture critique des littérateurs dont il souhaite intégrer la filiation.

En définitive, et comme nous l'avons démontré dans ces pages, Sant'Anna emprunte deux voies à partir d'*UCD* : d'une part, il *nomme* sa filiation et, d'autre part, il l'*inscrit* dans une tradition littéraire qu'il s'approprie, en en faisant « sa » tradition. Ces deux voies parcourent l'ensemble du triptyque que forment ces trois ouvrages où le dialogue avec Nelson Rodrigues est permanent, et où le dramaturge emmène avec lui d'autres projets littéraires, comme ceux d'Antônio Martins de Araújo, Arthur Azevedo et Machado de Assis. Nous y retrouvons également Marcel Proust, Gustave Flaubert, Macedonio Fernández, Clarice Lispector et Ezra Pound. De surcroît, si le nom de Paulo Coelho est cité dans le tout dernier texte de Sant'Anna, c'est sous une forme délibérément ironique : une littérature spécifiquement brésilienne ne saurait, bien sûr, se passer ni de Machado de Assis, le fondateur de l'Académie brésilienne des Lettres, ni de l'un de ses membres actuels, Paulo Coelho, champion toutes catégories des *best sellers* nationaux. On le voit, Sant'Anna ne manque ni de lucidité ni d'humour.

Nous avons mis en avant dans ces pages un autre point important : ce triptyque, élaboré après l'écriture d'*UCD* et que l'on pourrait qualifier comme une sorte de *post-roman*, présente des narrateurs sant'anniens délivrés de tout sentiment de culpabilité, qui même s'autorisent un certain sentimentalisme, voire une « douceur » inhabituelle, sans plus l'ironie critique d'un auteur habitué à railler les productions artistiques de ses contemporains. Bien entendu, ce n'est pas que la critique soit absente ; au contraire, elle est bel et bien toujours au travail, mais de manière plus subtile, et, surtout, elle s'inscrit désormais dans une diégèse sans que son objet soit thématifié.

Paradoxalement, Sant'Anna procède de tout autre manière en ce qui concerne son rapport aux arts plastiques. Car si, dans *UCD*, il se limitait à la critique du milieu culturel, ou encore à celle des artistes contemporains, voire de certains mouvements artistiques, dans ce triptyque, désormais, et notamment dans *O homem-mulher*, il fera la description in loco d'œuvres d'art aussi bien existantes que fictives, procédant ainsi à une ephrasis confirmant son inscription en tant qu'auteur et artiste dans le domaine plus étendu de l'art dans sa généralité.

Le second chapitre de cette partie sera consacré à montrer de quelle manière Sérgio Sant'Anna, au moyen d'un dialogue serré entre les arts plastiques inauguré dans *UCD* et poursuivi depuis, le dépasse, en quelque sorte, en faisant de la description de l'œuvre d'art l'objet même de sa fiction.

## Chapitre 2. L'art dans l'art de la fiction

« C'est en se rendant familières les inventions des autres qu'on apprend dans l'Art à inventer soi-même, comme on s'habitue à penser en lisant les idées d'autrui. Ce n'est donc qu'en observant, en étudiant incessamment les chefs-d'œuvre, que nous pouvons vivifier nos propres moyens et leur donner du développement. »  
Ingres<sup>379</sup>

Quand, le 17 mars 2007, le journal *A Folha de São Paulo* annonçait, dans un article ayant pour titre « Bonde das letras<sup>380</sup> » et signé Cadão Volpatoque, que le producteur culturel Rodrigo Teixeira finançait le séjour de seize écrivains brésiliens dans une capitale étrangère<sup>381</sup>, Sérgio Sant'Anna ne pouvait imaginer qu'il serait envoyé à Prague, et encore moins à quel point la capitale tchèque servirait ses desseins d'écrivain.

---

<sup>379</sup> INGRES, Jean-Dominique, « De l'étude de l'Antiquité et des Maîtres », *Pensées d'Ingres*, Paris, Sirène, 1922, p. 448-449.

<sup>380</sup> VOLPATOQUE, Valadão, « O bonde das Letras », disponible sur <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1703200707.htm> (dernière consultation le 15 juin 2015).

<sup>381</sup> Voici la liste des écrivains du projet et leurs destinations : Antônio Prata (Shanghai) ; Bernardo Carvalho (Saint-Pétersbourg) ; Lorenço Mutuarelli (New York) ; Antônia Pellegrino (Bombay) ; Daniel Galera (Buenos Aires) ; Luiz Ruffato (Lisbonne) ; Reinaldo Moraes (Mexico) ; Adriana Lisboa (Paris) ; Chico Matoso (La Havane) ; André de Leones (São Paulo) ; Joca Reinner Terrón (Le Caire) ; Daniel Pellizari (Dublin) ; Cecilia Gianetti (Berlin) ; Amilcar Bettega (Istambul) ; João Paulo Cuenca (Tokyo), et Sérgio Sant'Anna (Prague).

Sant'Anna part pour Prague en septembre 2007, et s'y installe cinq semaines durant. Il n'écrira pas au cours de son séjour, mais flânera dans la ville, fréquentant assidûment les musées, les salles de concert et les bars de nuit.

Dans le centre-ville de la capitale, lors d'une de ses premières déambulations, Sant'Anna aperçoit une affiche annonçant une exposition d'Andy Warhol, laquelle deviendra, comme nous le démontrerons dans ce chapitre, la pierre angulaire du récit sant'annien de Prague.

## **Prague, sexe, mort et art**

De retour à Rio après son séjour tchèque, Sant'Anna demeure silencieux. Et ce n'est qu'en 2011 que paraîtra *O livro de Praga – narrativas de amor e arte* (« Le Livre de Prague, récits d'amour et d'art »). Ce titre bien sant'annien fut, de fait, un choix par défaut de l'auteur, lequel souhaitait, au départ, donner à son récit le titre *Praga, narrativas de amor e morte* (« Prague, récits d'amour et de mort »). Mais, vérifications d'usage faites, Sant'Anna apprit que ce titre, déjà utilisé, était indisponible. Il prit alors le mot « mort » pour le mot « art ». Et pour cause : art et mort, pour l'écrivain, se placent apparemment dans un même champ sémantique, et plus encore dans cette œuvre.

Ce fut lors de son premier passage dans les salles du musée Kampa, quelques jours après son arrivée à Prague, que Sant'Anna put visiter longuement<sup>382</sup> l'exposition *Disaster Relics*, où Andy Warhol montrait, entre autres, des travaux réalisés à partir de photos d'accidents de la route, ainsi que des portraits de célébrités – notamment ceux de Marilyn Monroe et d'Elvis Presley –, dont la mort par suicide, overdose ou accidentelle restait un sujet d'actualité.

Si d'ores et déjà nous soulignons l'importance, pour l'écriture de l'œuvre de Prague, de cette exposition, c'est qu'en effet son impact puissant sur l'esprit de

---

<sup>382</sup> Ces informations au sujet de l'agenda de Prague furent obtenues au cours de trois entretiens réalisés avec l'auteur, chez lui, à Rio de Janeiro : septembre 2012 ; janvier 2014 et décembre 2015.



l'auteur va contaminer son écriture, devenant le fil conducteur de l'ensemble du roman. Comme il apparaît dès les premières lignes, *Disaster Relics* est le sujet d'ouverture même du récit de Prague :

« Não importa a cidade onde você esteja, Andy Warhol sempre estará lá, foi o que aprendi quando, flanando por Praga, avistei o nome do artista pintado em enormes letras coloridas num grande muro dos fundos de um prédio à margem do rio Moldávia<sup>383</sup>. »

On sait que depuis le décès de Warhol, en 1987, sa célébrité ne cesse de croître, et que nombre d'expositions lui sont alors consacrées dans les grandes capitales du monde : il n'en faut pas davantage à Sant'Anna pour placer l'œuvre de l'artiste au sein du palmarès de la production plastique contemporaine. « *Não importa a cidade onde você esteja, Andy Warhol sempre estará lá* », dit plus haut le narrateur de Sant'Anna. N'est-ce pas là affirmer que le projet artistique de Warhol s'accorde parfaitement – et de manière globale – à l'esthétique dominante dans les grands centres urbains contemporains ?

Nous avons déjà constaté, dans l'extrait d'*UCD* concernant l'exposition *Os Divergentes*, que le célèbre mot d'Andy Warhol : « *In the future everybody will be world famous for fifteen minutes* » (« Dans l'avenir, chacun aura droit à quinze minutes de célébrité mondiale » – ce qu'on nomme communément aujourd'hui les « quarts d'heure de célébrité ») –, s'applique parfaitement aux cibles privilégiées des critiques d'Antônio Martins dans le livre. Warhol, cependant, dans *O livro de Praga*, revêt plus d'importance que d'être simplement cité pour l'une de ses fameuses formules. Ici, en sus du projet formel de Warhol, c'est la manière dont l'œuvre de cet artiste s'intègre à sa propre réalité factuelle – autrement dit à son présent – que l'auteur d'*UCD* établira son dialogue avec l'art dans l'ensemble du récit de Prague.

---

<sup>383</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *O livro de Praga, narrativas de amor e arte*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 9 : « Peu importe la ville où l'on se trouve, Warhol y sera, voilà ce que j'appris quand, déambulant par les rues de Prague, j'aperçus le nom de l'artiste peint en grandes lettres colorées sur un grand mur, derrière un immeuble au bord de la Moldau. »

Si nous nous permettons d'insister sur ce point, c'est qu'il nous semble d'une extrême importance lorsque l'on aborde la question de la place octroyée par Sant'Anna au dialogue avec les arts plastiques, dialogue quasi permanent à partir d'*UCD*. Nous nous sommes attachée dès l'abord, dans cette étude, à souligner qu'il ne s'agit pas, dans *UCD*, d'autre chose que de la manière dont l'auteur nourrit son travail littéraire en l'insérant esthétiquement dans un domaine artistique plus large, afin de l'inscrire dans le maillage des arts contemporains. Ce faisant, il construit en même temps la matrice formelle de sa poétique, qui n'est pas sans relation avec la rupture opérée par l'avant-garde européenne, qui voit en Marcel Duchamp un précurseur.

Dès lors, on comprend qu'à partir d'*UCD* Sant'Anna puisse prétendre ramener à sa propre contemporanéité – c'est-à-dire au présent même de l'œuvre qu'il est en train d'élaborer – un dialogue avec les arts plastiques. Il va donc désormais tenter de créer – d'écrire – en dialoguant avec un « autre art » inscrit dans le présent de son écriture.

Ainsi l'auteur est à Prague, et visite l'exposition *Disaster Relics* consacrée à Andy Warhol. La question qui se posera à lui sera la suivante : comment va-t-il écrire, décrire, ou encore transposer selon les codes de sa propre écriture ce qu'il retient du dialogue avec un art différent qui, littéralement, lui parvient de l'extérieur ? Ou, à l'inverse, de quelle façon les œuvres d'Andy Warhol vont-elles trouver place dans l'écriture du *Livro de Praga* ?

Conscient de la problématique à laquelle Sant'Anna se trouve confronté, João Manuel dos Santos Cunha voit, dans les premières répliques du narrateur citées dans son article sur le *Livro de Praga*<sup>384</sup>, l'aveu de l'impossibilité d'une telle entreprise :

« Visitando a exposição *Disaster Relics*, no Museu Kampa, e deparando-se com alguns retratos de Marilyn Monroe, Elvis Presley, Jacqueline Kennedy, desastres de carros, corpos multilados [...] Pensa

---

<sup>384</sup> Dans cet article, dos Cunha examine *O Livro de Praga : narrativas de amor e arte* à la suite de l'analyse d'*UCD*.

então, que as imagens e as palavras do artista "não eram passíveis de ser reduzidas a outra linguagem que não as delas mesmas" ». [...] Ou seja, representar em linguagem literária o sentido do que via na expressão imagética de Warhol seria uma empreitada impossível<sup>385</sup>. »

En effet, cette observation de Cunha nous paraît immédiatement d'une grande pertinence, dès lors que les affirmations du narrateur/auteur s'accordent parfaitement à la structure intrinsèque du récit de Prague : la confrontation à des « tragédies » circonscrites à l'acte de transgression créatrice ; l'utilisation par l'auteur d'un langage mêlant art et érotisme, critique et violence, en dépit du cadre restrictif d'un thème imposé.

Cependant, nous n'insisterons pas davantage sur la question de la possibilité ou non de la représentation littéraire à partir d'une forme d'ordre plastique, ni n'aborderons la question de la construction langagière d'un sens « *imagétique* », selon l'expression utilisée par Cunha Santos dans son article. Car qu'avons-nous appris dans le texte de Prague de la démarche formelle de Sant'Anna ? Prioritairement, au moins deux choses :

- I. Qu'il relèvera le défi de puiser la genèse formelle de son récit dans un dialogue constant avec l'art – et désormais l'art du présent ici représenté par le plasticien Andy Warhol ;
- II. Que ce dialogue inauguré dans *UCD* se poursuivra ultérieurement dans la quête d'un langage personnel, à partir d'une poétique qui le mènera – nous le savons désormais – à une exigence fondamentale : faire *l'art de son temps*.

---

<sup>385</sup> CUNHA, João Manuel dos Santos, « *O livro de Praga* encenações de uma impossibilidade », in *Ficção brasileira no século XXI: terceiras leituras*, org. Helena Bonito Pereira, São Paulo, Mackenzie Ed., 2013, p. 109 : « Lors de la visite de *Disaster Relics* au musée Kampa, [Sant'Anna] tombe sur des portraits de Marilyn Monroe, d'Elvis Presley, de Jacqueline Kennedy mêlés à des images d'accidents de la route, de corps mutilés [...] Il se dit alors que les images et les mots de l'artiste ne peuvent pas être " [...] réduits à autre chose qu'eux-mêmes". Cela veut dire que donner un équivalent littéraire à ce qu'il recevait de l'expression iconographique était une tâche impossible. »

Revenons au récit de Prague : voici comment Antônio Fernandes débute la visite de *Disaster Relics* :

« Logo fui postar-me próximo a dois trabalhos que mostravam imagens tétricas de pessoas esmagadas em ferragens de automóveis, imagens ainda mais impressionantes por se tratarem de apropriações de fotos de jornais, portanto o choque da realidade. [...] A morte também estava presente em *Cadeiras e Cadeira elétrica*, ambas com imagens e cores trabalhadas, e causava a impressão muito forte e a cadeira elétrica vazia do humano, como se condenados à morte já houvessem passado ou ainda fossem passar por lá<sup>386</sup>. »

Il paraît tout de même singulier qu'un auteur entame une histoire d'amour par la description d'œuvres d'une rare violence. Et quand Sant'Anna se plaît à user d'un oxymore – *crime délicat* –, ou de parler du handicap d'une jeune modèle, à mêler une histoire d'amour à des images morbides, à intriquer l'amour et la mise à mort, fût-elle accidentelle ou résultant d'une condamnation, tout cela dénote une volonté de vider d'entrée de jeu le récit de toute possibilité d'idéalisation. Ce qui est amplement confirmé par Antônio Martins dans *UCD*, alors qu'il passe en jugement pour « l'affaire Inês » : le narrateur-critique, décidément, et à son corps défendant, est incapable de donner à son récit une tournure et une conclusion romantiques :

« Também me ergui [...] et talvez insensatamente acalentava a esperança de que Inês [...] se atirasse em meus braços, para, diante de todos, nos beijarmos de maneira apaixonada, num desenlace que, com todo o seu sublime e sincero romantismo, eu gostaria

---

<sup>386</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2011, *op.cit* p. 10-11 : « Je me suis rapidement placé devant deux œuvres exhibant des corps écrasés par des tôles de voitures, des images d'autant impressionnantes qu'elles provenaient de photos de presse réalistes. [...] La mort figurait aussi dans *Cadeiras e cadeira elétrica* [Chaise et chaise électrique] : l'une et l'autre, travaillées par la couleur, provoquaient ainsi une impression très vive, comme si sur la chaise électrique un condamné était ou allait encore passer. »

também que fosse o final deste relato<sup>387</sup>. » (*UCD*, p. 127-128)

Nous touchons là du doigt l'essentiel. En effet, comment le narrateur de Prague va-t-il pouvoir construire une histoire d'amour sans utiliser d'ingrédients romantiques ? Après le viol de l'art perpétré par le narrateur d'*UCD*, nous découvrons le fétichisme de l'art pratiqué par cet autre narrateur sant'annien : c'est l'art-fétiche qui sera l'objet privilégié d'une histoire d'amour engendrée par l'érotisation de la mort.

Interrogé à ce sujet dans un entretien accordé à Felipe Cordeiro, et publié le 27 juin 2011, lors de la parution du *Livro de Praga*, Sérgio Sant'Anna avoue avoir craint que son livre puisse subir quelque rejet, du fait de son érotisme exacerbé :

« FC : *O Livro de Praga* contém diversos tipos de fetiches que estão flertando sempre com alguma arte: música, teatro, arte sacra. Em algum momento você pensou que este livro seria rejeitado por tratar o erotismo em primeiro lugar e não o amor acidental dos outros livros da coleção? »

SS : Pensei na possibilidade de o livro ser rejeitado por seu intenso erotismo, mas foi o que me veio a cabeça, aos sentidos, e toquei o barco.<sup>388</sup> »

Ainsi, c'est à partir de cette expérience « plastique » qu'est l'exposition d'Andy Warhol que le narrateur/auteur poursuit sa lecture – pour ultérieurement

---

était ou allait encore passer. »

<sup>387</sup> *UCDfr*, *op. cit.* p. 186-187 : « Je me suis également levé [...] dans l'espoir absurde qu'Inês [...] se jette dans mes bras pour, devant tous, m'étreindre avec passion, en un dénouement d'un romantisme sublime et sincère, comme j'en eus aimé pour clore ce récit. »

<sup>388</sup> CORDEIRO, Felipe, « Adoro este fake na literatura e na própria arte », *Postfácio*, 27 juin 2011, disponible sur : <http://www.posfacio.com.br/2011/06/27/10-perguntas-e-meia-para-sergio-santanna/> (dernière consultation le 16 octobre 2015) : « Le *Livre de Prague* contient nombre de fétiches variés qui flirtent avec l'art : musique, théâtre, art sacré. Avez-vous pensé que votre livre puisse être réjeté pour son érotisme torride, à contre-courant des histoires d'amour des autres ouvrages de la collection ? / SS : J'y ai songé, mais l'histoire m'est venue ainsi, et je me suis laissé faire. »

*l'écrire* – de Prague ; une lecture/écriture désormais totalement empreinte de la fusion de trois éléments fondateurs du récit : l'art, l'amour, la mort.

Ainsi le récit émerge-t-il à partir de l'exposition de Warhol, et le désir créateur, le désir d'écriture des deux narrateurs, celui du *Livro de Praga* comme celui d'*UCD*, sera issu de la contemplation d'une œuvre d'art plastique – rappelons-nous de la toile *A modelo* dans *UCD* – dont l'impact contaminera, voire déterminera l'ensemble du récit à venir.

L'écho des *Disaster Relics* de Warhol fut grand à la mesure de son effet émotionnel sur le public, dû à la volonté de l'artiste de mêler esthétiquement glamour et morbidité. À ce sujet, Eric Shanes attire l'attention sur les associations mentales possibles dont l'œuvre de l'artiste est la source :

« De prime abord, les images de Warhol peuvent paraître simples. Et pourtant, précisément à cause de cette simplicité, elles ont non seulement un impact visuel très fort, mais possèdent aussi le rare pouvoir de véhiculer un sens grâce aux associations mentales qu'elles déclenchent<sup>389</sup>. »

Outre le désir d'écriture, les images de Warhol déclenchent chez Sant'Anna un désir de transgression, voire de transcendance, l'incitent à rendre intelligible cette mystérieuse adéquation entre la mort et l'art ; entre le glamour et la violence. Sant'Anna tente d'éclairer cette adéquation par la mise en scène d'un érotisme récurrent, omniprésent. Ainsi, c'est l'environnement chargé d'érotisme des récits de Prague qui va, en définitive, permettre au lecteur d'apprivoiser les thématiques mortifères abordées dans le récit, voire de s'en soulager : celles du sexe déviant, du suicide, du désir pédophilique, de l'automutilation, du sadomasochisme. Cette réduction de l'impact sous-jacent dans la thématique de l'œuvre par l'insertion dans celle-ci d'une récurrence érotique est également, à certains égards, la technique de répétition employée par Warhol dans ses images chocs.

---

<sup>389</sup> SHANES, Eric, *Warhol, la vie et les chefs-d'œuvre*, trad. Karin Py, New York, Parkstone International, 2012, p. 9.

Antônio Fernandes, le narrateur-écrivain de Prague, affirme ainsi, considérant le titre de l'exposition et s'appuyant sur le corpus du catalogue, avoir saisi les intentions de Warhol, qui, à son avis, désarme – vide – le contenu premier d'une image – en l'occurrence la violence qu'elle contient – en l'exagérant et en la surmultipliant :

« Sim, Warhol ao mesmo tempo que lidava com tragédias, procurava reduzi-las – ou não passaria tudo de uma representação? – ao banal, na repetição, à nadificação, e o título do artigo de Aneta Georgievska-Shine no catálogo da exposição era : « Os desastres de Warhol e o zen do mesmo<sup>390</sup>. »

Ainsi, alors que dans *UCD* le dialogue avec l'art fonctionne en tant que socle narratif permettant à l'auteur de défendre une conception esthétique personnelle et, ce faisant, de poser un regard critique non seulement sur la production artistique actuelle mais aussi sur le milieu artistique dont elle émane, dans le *Livro de Praga*, ce même dialogue se trouve quelque peu allégé de sa dimension critique pour être ramené à une nécessité simplement esthétique.

En effet, c'est par l'érotisation de ses thématiques mortifères que Sant'Anna ramènera à l'esthétique – à l'*art* – lesdites thématiques, désormais vidées de leur contenu macabre. Dès lors il pourra se permettre d'octroyer à son narrateur la jouissance de ce qui n'est plus que de l'*art*.

De la même façon, le narrateur du *Livro de Praga* poursuit le dessein littéraire d'Antônio Martins dans *UCD*. Antônio Fernandes peut désormais jouir de l'*art*, fût-il le plus morbide : il n'a plus besoin, pour potentialiser la charge sémantique du récit, de focaliser son regard critique sur l'*art* contemporain ni d'évoquer, explicitement ou implicitement, le projet artistique de ses maîtres. Comme si, absout de l'accusation de viol, le narrateur d'*UCD* s'était glissé dans la

---

<sup>390</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2011, *op. cit.*, p. 10 : « Oui, Warhol manipulait des tragédies de façon qu'elles puissent être réduites au banal, à la répétition, au rien : un simple effet de surface, de représentation ? Comme d'ailleurs l'indique le titre d'un article d'Aneta Georgievska-Shine dans le catalogue de l'exposition, "Les désastres zen de Warhol. »

peau d'un autre, avait changé de patronyme et s'était débarrassé de toute valeur morale culpabilisatrice l'empêchant – comme dans *UCD* – d'aller jusqu'au bout de ses « délits » littéraires : Antônio Martins devenu Antônio Fernandes part à la quête, non plus de la vérité de son art – car il l'a connaît désormais –, mais de sa jouissance sexuelle, fût-elle la plus morbide.

Ainsi dans « A pianista » (« La Pianiste »), premier chapitre du récit *O livro de Praga*, Antônio Fernandes, après la visite de l'exposition Warhol, s'attachera à comparer l'installation du plasticien à la performance – *Flores mecânicas* –, dans une salle isolée du musée Kampa, de la pianiste Béatrice Svoboda. La description par le narrateur de cette performance pianistico-érotique raconte la mise en scène – et pour l'auteur la mise en mots ! – d'une installation artistique vivante débordante de délires masturbatoires sophistiqués, fétichistes et sadomasochistes.

*Disaster Relics* de Warhol aura donc déclenché chez le narrateur à la fois des pulsions sexuelles et des pulsions créatrices. Le dialogue avec le plasticien suscite en lui le dialogue avec l'art tout court. Mais avec Warhol il s'agit d'un art d'une violence morbide extrême, que le narrateur/auteur apprivoisera au moyen d'une écriture érotisée de ses thèmes pragois, abordés sous l'angle d'une intrication entre l'art, le sexe et la mort.

Le deuxième chapitre, « A suicida » (« La Suicidée »), décrit une installation réalisée à partir d'un fait divers : le cadavre d'une jeune femme noyée avait été découvert sur une sculpture partiellement immergée dans les eaux de la Moldau ; cette jeune fille même qui, on s'en souvient, fut la partenaire de lit du narrateur la veille même de son suicide. *Drowning for love* est le titre de la sculpture fictive de Jeronimus Clavert, artiste non moins fictif. Voici ce que dit le narrateur au sujet de cette installation franchement morbide :

« Sim, uma nova obra elevando ao paroxismo os ideais de instalação e performance e isso naquela cidade tão antiga e também a cidade de Kafka, e do museu Kampa, abrigando coincidentemente, uma exposição de Andy Warhol, com aquele título apropriado de *Disaster Relics*, exibindo imagens



lúgubres que se harmonizavam com o monumento-escultura de Jeronimus, ainda mais com a incorporação de Gyorgia. E Andy tentando ostentar em seus textos essenciais [...] uma indiferença entediada, diante das catástrofes e da morte<sup>391</sup>. »

C'est dans ce contexte de stupéfaction devant le macabre dans l'art que le narrateur entame un questionnement autour de ce qu'il appelle l'« *arte integral e cruel* », un « art total et cruel » à même de porter au paroxysme les « concepts d'installation et de performance ». Ainsi il s'interrogera sur le rôle de l'artiste dans la contemporanéité, et aussi sur son propre rôle en tant qu'écrivain. Car son « crime » à lui sera – il l'affirme ci-dessous – de décrire la sculpture de Jeronimus devenue la tombe de la jeune femme noyée :

« Mas agora no meu novo estado de espírito [...] a escultura [...], esse tipo de arte integral e cruel (parte culpada da minha própria arte), com os artistas se tornando cada vez mais espetaculares et inescrupulosos, me surgia agora como uma aberração, uma estética do bestial, a exaltação da carniça<sup>392</sup>. »

Et, encore une fois, c'est par une interrogation d'ordre formel que le narrateur conclut son raisonnement critique autour de la sculpture *Drowning for love/Jeune femme suicidée* : « *E a beleza, onde estaria guardada a verdadeira beleza*<sup>393</sup> ? »,

---

<sup>391</sup> SANT'ANNA, 2011, *op. cit.*, p. 64 : « Oui, une œuvre qui porterait au paroxysme les concepts d'installation et de performance, et tout cela dans cette vieille ville, aussi bien celle de Kafka que du musée Kampa abritant comme par hasard une exposition d'Andy Warhol au titre tellement approprié, *Disaster Relics*, et qui exhibait des images lugubres en parfaite résonance avec le monument-sculpture de Jeronimus, d'autant plus que Gyorgia s'y trouvait incluse. Et Andy, qui tentait de faire étalage, dans ses textes, [...] d'une indifférence chargée d'ennui devant les catastrophes et la mort. »

<sup>392</sup> SANT'ANNA, 2011, *op. cit.*, p. 65 : « Mais désormais, dans mon nouvel état d'esprit, [...] la sculpture, ce genre d'art total et cruel (la partie coupable de mon art), avec ses artistes sans scrupules qui ont cédé chaque fois davantage au spectaculaire, me revenait maintenant comme une aberration, une esthétique du bestial, de la charogne. »

<sup>393</sup> SANT'ANNA, 2011, *op.cit.*, p. 65 : « Et la beauté, où était-elle cachée la véritable beauté ? »

interrogation qui trouvera à l'instant sa réponse par le ressouvenir érotique du corps de la pianiste Béatrice Svoboda :

« Mas recusaria eu esse corpo inegalável e musical, sensualíssimo e performático, de Béatrice, se fosse comigo que ela quisesse partilhá-lo outra vez, neste momento<sup>394</sup> ? »

Non, le narrateur n'aurait pas hésité un seul instant à se fondre dans la beauté du corps désiré, glamourisé. La dureté de la scène décrite précédemment ne lui enlève en rien son désir d'écriture, et, mieux, d'esthétisation. L'usage de l'érotisme transgressant et transcendant la mort, tel est l'arrière-plan qui permet à Sant'Anna de soulever le défi de faire *l'art de son temps* au temps d'Andy Warhol.

La troisième histoire – troisième chapitre – du récit, « A crucificação », est de la même façon gorgée d'images érotiques – érotiques et religieuses – transcendant la mort. Antônio Fernandes s'y accouple à une hallucination : l'incarnation soudaine de la statue de santa Francisca (sainte Françoise). La scène est présentée avec comme arrière-plan la symbolique de la tentation de saint Antoine<sup>395</sup>. Sant'Anna la détourne à sa manière : son narrateur tient à la fois du Christ et de saint Antoine, il est crucifié dans l'étreinte de la sainte, et rédempteur.

Aussi, dans « A crucificação », le dialogue avec l'œuvre plastique est-il établi sur le même ton que celui ébauché dans « A pianista », et confirmé dans « A suicida » : la réduction de l'impact morbide est opérée dans ces trois chapitres au

---

<sup>394</sup> SANT'ANNA, 2011, *op.cit.*, p. 66 « Mais je n'aurais certes pas refusé le corps incomparable, musical, sensuel et performatique de Béatrice, si cette dernière avait souhaité, une fois de plus, partager avec moi ce moment. »

<sup>395</sup> L'œuvre de Flaubert éponyme du tableau de Pieter Brueghel l'Ancien, *La Tentation de saint Antoine*, ainsi que sa version pour ballet créée par Maurice Béjart en France en 1967 comptent parmi les références culturelles de l'auteur. Lors de l'étude du roman *UCD*, nous n'avons fait que pressentir cette présence. En effet, aucune référence explicite, et encore moins référencée, ne nous permettait, bien entendu, d'avancer l'hypothèse d'un « emprunt » sant'annien. De plus, interrogé sur ce sujet, Sant'Anna demeura très vague. Il nous confia avoir lu Flaubert et assisté au spectacle de Béjart lors de son séjour à Paris en 1967-1968. Néanmoins, il nous a fallu attendre la parution du *Livro de Praga*, et davantage celle de *O homem-mulher*, pour que notre intuition soit confirmée. Aussi nous avons l'intention d'approfondir l'étude de ce dialogue ultérieurement dans la suite de nos études doctorales.

moyen de l'esthétisation, puis de l'érotisation des scènes narrées. Voici ce que le narrateur dit de la sculpture de santa Francisca, qu'il découvre comme en lévitation sur le pont Charles en sortant de la morgue, où il vient de reconnaître le corps de Giorgya :

« E por que espécie de graça fora o escultor tocado para imprimir na pedra um rosto tão delicadamente belo e sem artificios, que refletia o mais sublime amor da alma e do corpo diante de um Deus tornado homem? E com que habilidade e arte conseguiu o artista anônimo [...] esculpir também uma vestimenta que tinha aquele toque de leveza que permitia [...] que se entrevissem a forma dos seios, as coxas marcadas sob o trajet<sup>396</sup>. »

Le narrateur exorcise la mort – « réellement » présente, puisque dans le récit, il sort de l'institut médico-légal de Prague où il vient tout juste d'identifier le corps inerte de Giorgya allongé dans un casier frigorifique – en ramenant l'impact mortifère des scènes et des thèmes abordés en discourant sur l'esthétique d'une œuvre sculptée.

Ce changement de *tropos* – de la mort à l'érotisme, de Thanatos à Éros en passant par la description d'une œuvre d'art – est également utilisé dans les quatrième et cinquième chapitres du récit de Prague, « A boneca » et « O texto tatuado ».

Dans « A boneca », le narrateur se livre à la description très détaillée d'une poupée de belle facture, sur laquelle il projettera des fantasmes qui sont autant d'aveux de sa déchéance :

« Com a barbe e os cabelos crescidos, óculos escuros, eu atravessava uma crise total de identidade. O meu

---

<sup>396</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2011, *op. cit.*, p. 67 : « Et quelle grâce avait donc touché le sculpteur pour avoir su imprimer sur la pierre un visage à la beauté si délicate, si dépourvue d'artifices, et qui reflétait l'amour de l'âme et du corps pour Dieu devenu homme ? Et avec quelle habileté, quel art l'artiste anonyme avait su rendre en sculpture la transparence de vêtements sous la fine étoffe desquels se laissaient entrevoir le galbe des seins et la forme des cuisses. »

eu, seja lá em que medida ele fora integrado antes, se partira, se perdera, e não era simplesmente por causa da minha aparência<sup>397</sup>. »

Cette manière, au fil des pages, d'insister de façon récurrente – la répétition est ici à l'ordre du jour, nous le savons désormais – sur la déchéance aussi bien physique que morale du narrateur suit en effet la cadence imposée au récit par Warhol et ses *Disaster Relics*. Comme si le narrateur devenait peu à peu lui-même une œuvre de Warhol. Ou comme si l'exposition elle-même, à l'instar du portrait en pied d'Inês dans *UCD*, avait sauté hors de son « cadre » pour intégrer le quotidien du narrateur. Par ailleurs, à chaque fois que ce dernier se laisse envahir par la mélancolie – autrement dit par une pulsion de mort –, il cherche à s'apaiser par la transcendance de l'art et se livre, afin de chasser la noirceur, à des divagations esthétiques à propos d'une œuvre ou d'un artiste, émettant des jugements critiques et développant des thèses du même ordre.

Dans tous les chapitres que nous venons de décrire, et qui sont autant d'histoires différentes d'un même récit, le *Livro de Praga*, il est un même lien narratif, celui de la rédemption par l'art et l'usage de l'art. Ce lien, nous l'avons mis en évidence en faisant ressortir le rôle de tous les protagonistes de ces histoires : Béatrice Svoboda, la pianiste érotomane, Gyorgia la suicidée, Jeronimus le sculpteur avec *Drowning for love*, sa sculpture malade, la statue évanescence de santa Francisca.

Il nous reste à examiner plus avant le cas de Gertrudes, le personnage répliqué en poupée de la quatrième histoire du *Livro*, « A boneca » : voici ici décrite la première rencontre du narrateur avec la poupée Gertrudes, celle-là même que le maître Vert a si joliment créée d'après l'apparence de l'une des deux comédiennes

---

<sup>397</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2011, *op. cit.*, p. 78 : « Je portais désormais des lunettes noires, ma barbe et mes cheveux avaient poussé, j'étais en pleine crise identitaire. Peu importait ce qu'avait été mon moi auparavant: il se trouvait à présent en miettes, dispersé, et ce n'était pas dû à une simple apparence physique. »

du spectacle du théâtre d'Ombres de Prague, *Aspects of Alice*, d'après Lewis Carroll :

« Na lojinha do teatro havia várias bonecas réplicas de Alice [...] Mas, no meio daquelas pessoas fazendo seus pedidos, de Alice e de outras figuras do teatro de sombras, dei-me conta de que, mais ao fundo, no mostruário, havia uma Gertrudes. [...] não tive dúvidas de que era ela que eu queria, uma boneca noturna, afinal uma representação de sombra, algo para mim extremamente poético, nada soturno e sim lírico, com seu rostinho pensativo, quase sério; seu vestido azul-noite, com uma poeira de estrelas nele estampada, e também um bordado amarelo na forma de um lampião. [...] Usava também um colarzinho imitando pérolas, entrando através da gola do vestido e realçando o pescoço da menina-sombra, alongado o suficiente para ser elegante, sob um rosto que não ostentava o sorriso artificial nem as covinhas do comum das bonecas<sup>398</sup>. »

Tout comme l'Antônio Martins d'*UCD* retarde la lecture de la lettre « couleur de rose et parfumée » d'Inês, le narrateur, après en avoir fait l'acquisition, remet à plus tard le moment de découvrir plus en détail « sa » poupée. Il sort dîner, déambule dans la nuit de Prague, et c'est seulement à son retour à l'hôtel, tard déjà dans la nuit, qu'il élabore une mise en scène à sa discrétion, prélude aux images érotiques qu'il ne manquera pas de solliciter ensuite :

« Para usufruir melhor de tudo isso, detei-me já vestido para a noite, bermuda e camiseta. Ao apagar a

---

<sup>398</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014, *op. cit.*, p. 83 : « On pouvait à la boutique du théâtre se procurer des poupées-répliques d'Alice [...] Mais, perdu parmi les gens désireux d'acheter l'une de ces dernières, ou celle de tout autre personnage du théâtre d'Ombres, j'ai remarqué qu'au fond, sur l'étagère, il y avait une Gertrudes. [...] j'étais sûr que c'était celle-là qu'il me fallait, une poupée nocturne, une représentation des ombres, qui semblait être non pas sournoise mais plutôt lyrique, au visage pensif, presque sérieux ; sa robe bleue nuit tachetée d'une poussière d'étoiles, où l'on trouvait également brodée en jaune une lampe [...] Autour du cou, elle portait un collier de perles d'imitation, qui mettait en valeur son cou de fille de l'ombre, suffisamment long pour être élégant, sous un visage qui n'était pas outrancièrement marqué du sourire artificiel et des fossettes que l'on voit d'ordinaire sur les poupées classiques. »

luz central do quarto, deixando acesa apenas a da mesa de cabeceira, confirmei a impressão que tivera antes de sair para comer. A parte onde o azul noturno do vestido de Gertrudes se prateava, a partir da poeira das estrelas, era fosforescente, mas apenas numa pequena medida<sup>399</sup>[...] »

Ce discours esthétisant débouchera à nouveau – en un mode récurrent – sur une scène érotisée jusqu’à la célébration d’une transcendance, tant les fantasmes inspirés par la poupée pousseront le narrateur à des divagations d’ordre « cosmique », ou même, osons le dire, cosmogoniques :

« Pousei o copo no chão, apaguei a luz para melhor observar aquela fosforescência e, embora ela fosse discreta, senti-me arremessado pela poeira de estrelas até o espaço infinito que pairava sobre Praga [...] Gertrudes e eu mesmo; um espaço que poderia abranger tudo [...] logo eu era arremessado para um infinito muito particular<sup>400</sup>. »

Cet « infini particulier » dont parle le narrateur est celui des premières expériences érotiques de son enfance, celui aussi de la découverte sur la poupée d’une jarretelle en velours noir : comme nous l’avons vu plus haut, la frénésie hallucinatoire d’Antônio Fernandes le pousse à « violer » Gertrudes dans sa chambre d’hôtel.

À ce stade du récit, nous mettons en évidence, une fois de plus, l’élaboration dans le texte d’une rhétorique esthétisante débouchant inévitablement sur l’édification d’images érotiques du motif abordé. L’érotisme exacerbé de la scène, la

---

<sup>399</sup> SANT’ANNA, Sérgio, 2014, *op. cit.*, p. 86 : « Pour mieux jouir de tout, je me suis allongé, habillé pour la nuit en bermuda et t-shirt. Lorsque j’ai éteint le plafonnier de la chambre, en laissant allumée la lampe sur la table de nuit, l’impression que j’avais eue avant de sortir dîner s’est confirmée. La partie où le bleu nuit de la robe de Gertrudes devenait argenté, du côté de la poussière d’étoiles, était discrètement phosphorescent [...]. »

<sup>400</sup> SANT’ANNA, Sérgio, 2014, *op. cit.*, p. 86-87 : « J’ai posé mon verre sur le plancher, éteint la lumière pour mieux observer cette discrète phosphorescence, et je me suis senti alors projeté par la poussière des étoiles jusqu’à l’espace infini qui plannait sur Prague [...] Gertrudes et moi ; un espace qui aurait pu tout contenir [...] bientôt je me trouvai projeté dans un infini très particulier. »

tension érotique dans le discours vont de pair, néanmoins, avec un humour, une ironie particulière au narrateur en proie à des pulsions sexuelles déviantes. Il n'aura de cesse de passer d'un discours mortifère à des descriptions esthétisantes, puis à l'érotisation positive du motif en question.

« O texto tatuado » marque l'arrivée, dans la diégèse, de Franz Kafka, sans toutefois que l'auteur tchèque y soit thématiqué.

Dans un bar de nuit, Antônio Fernandes fait la connaissance d'un jeune homme, Peter, qui le prie d'assister à un spectacle auquel le narrateur ne peut se dérober : sa sœur, la danseuse Jana, sur le corps de laquelle serait tatoué un texte inédit de Franz Kafka, donne un one-woman-show privé : le prix à payer par Antônio pour assister à cette performance unique en son genre sera de permettre à Peter l'achat d'une dose de stupéfiant (probablement de l'héroïne). Avant de parvenir jusqu'à l'appartement de Jana, le narrateur devra accompagner Peter dans une traversée des bas-fonds de Prague, une déambulation nocturne dans des ruelles sombres et tortueuses peuplées de silhouettes de toxicomanes, entre autres noctambules. L'auteur en profite pour décrire à notre intention la face cachée de Prague :

« Peter apontou para uma escada de uns trintas degraus, que começamos a descer. A sensação que tive era de que agora, mais do que nunca, chegávamos aos verdadeiros subterrâneos de Praga<sup>401</sup>. »

Malgré l'apparition dans la diégèse du nom de Franz Kafka, il n'y est aucunement fait mention de l'œuvre de l'écrivain tchèque de langue allemande, pas plus que d'une critique de sa production ou de sa postérité littéraires. De plus, le texte tatoué, et prétendument inédit, n'est autre qu'une invention de l'auteur. En voici un extrait :

---

<sup>401</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014, *op. cit.*, p. 110 : « Peter s'est dirigé vers un escalier d'une trentaine de marches. Je l'ai suivi. J'ai eu alors l'impression d'aborder véritablement les bas-fonds de Prague. »

« Um corredor ébrio em que se ouviram gemidos e suspiros e se verão letrinhas talhadas que são como insetos ou vaga-lumes na escuridão, vagando sobre mim, nua. Eu conheço segredos que retardam ao máximo o gozo de um homem, meu sexo que te envolve com a textura aveludada das flores úmidas<sup>402</sup>[...] »

Or, ce texte à la fois lyrique et érotique n'apparaît dans « O texto tatuado » qu'une fois que le narrateur, après la traversée des zones d'ombre de la ville, a esthétisé l'œuvre artistique seule prise en compte, la performance de Jana, la danseuse au corps tatoué :

« Quando Peter fez as apresentações, ela [Jana] me cumprimentou apenas com um curvar da cabeça e imitei-a. Ela se vestia com extrema simplicidade, calça jeans e blusa listrada de mangas compridas, e um sapato marrom. [...] notei que ela não usava nenhuma maquiagem e era linda, com seus traços harmônicos, alta na medida certa, com seus cabelos claros<sup>403</sup>. »

Puis il clôt enfin le chapitre « O texto tatuado » sans oublier d'affirmer en passant que lui aussi pourrait avoir la capacité de jouir en créant de faux Kafka (« *criar falsos Kafkas* »). On peut alors se demander à juste titre si le propos d'Antônio ne révèle pas ainsi l'intention de l'auteur de mettre au jour la dialectique employée : créer un faux littéraire afin de pouvoir à loisir l'esthétiser à sa façon, et mieux l'érotiser ? Sans oublier que la référence à Kafka n'est pas innocente, puisqu'il s'agit en l'occurrence d'écrire sur la ville natale du grand écrivain tchèque.

---

<sup>402</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014, *op. cit.*, p. 119 : « Un couloir ivre où l'on entendit des gémissements et des soupirs, et où apparurent dans le noir des lettres gravées comme des insectes ou des vers luisants flottant sur moi, nue. Je connais les secrets qui retardent la jouissance d'un homme, mon sexe qui t'entoure dans sa texture florale veloutée et humide[...] »

<sup>403</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014, *op. cit.*, p. 112 : « Quand Peter nous a présentés, elle m'a salué d'un hochement de tête, et je lui ai rendu son geste. Elle était vêtue avec une extrême simplicité, jean et chemise rayée à manches longues, et portait des souliers marrons. [...] je me suis rendu compte qu'elle était très belle, et sans maquillage; grande comme il faut, et que sa chevelure était claire, ses traits fins et harmonieux. »



La stratégie narrative du *Livro de Praga* pourrait alors s'éclairer d'un jour nouveau : en installant son narrateur à Prague et en lui faisant vivre des scènes d'une évidente morbidité, il crée, en parallèle aux œuvres présentées dans *Disaster Relics* de Warhol, d'autres œuvres avec lesquelles il établit un dialogue esthétisant et érotisé : la performance de la pianiste Béatrice, la sculpture de Jeronimus, la poupée Gertrudes.

Sant'Anna trouve alors le moyen de s'accorder à l'exigence du contrat de Prague – rapporter de la capitale tchèque une histoire spécifique – en la traitant à sa manière, selon l'urgence de ses thématiques habituelles : le défi de son narrateur lors de la visite à *Disaster Relics* est le sien : parvenir dans un cadre spécifique et obligé à créer l'opportunité d'un langage qui, procédant d'un dialogue avec un art du présent, donne une forme « pragoise » à son roman. Ce langage, nous l'avons vu, obéit à une dialectique bien précise : la réduction de l'impact attendu d'un discours sur la mort par l'esthétisation d'une œuvre, puis l'érotisation de cette dernière.

À ce sujet, Dos Santos Cunha croit voir dans ce récit la confirmation de la nature du projet littéraire de Sant'Anna. Toutefois, il prétend déceler dans ce récit l'aveu d'un doute quant à l'efficacité de la dialectique même créée par l'auteur :

« As histórias entrelaçadas em *O livro de Praga*, construídas com a habitual densidade de Sant'Anna, ratificam a natureza de seu projeto literário, fulcrando na dúvida sobre a eficácia da propria linguagem que pratica. Comme se viu, o autor busca dar conta do impasse valendo-se inclusive, para isso, de encenações inventadas por meio de outras linguagens estéticas como as da pintura, do teatro, da música, da escultura<sup>404</sup>. »

---

<sup>404</sup> CUNHA, João Manuel dos Santos, 2013, *op. cit.* p. 119 : « Les histoires entremêlées d'*O livro de Praga*, construites avec l'habituelle densité que leur confère Sant'Anna, confirment la nature de son projet littéraire, lequel est fondé sur le doute en l'efficacité du langage que lui-même pratique. Comme on peut le voir, l'auteur cherche à solutionner cette question par le moyen de scènes inventées procédant d'autres langages artistiques, comme celui de la peinture, du théâtre, de la musique, de la sculpture[...] »

Nous croyons plutôt que, contrairement à ce que Dos Santos Cunha affirme, Sant'Anna met en relief ici même le caractère avant-gardiste de son projet littéraire, et qu'il y réaffirme sa perpétuelle recherche d'un langage qui, à la fois, lui soit propre et propre au temps des arts avec lesquels il dialogue. Le fruit de sa recherche : le récit en soi. Nous remplacerions donc volontiers dans la citation que nous venons de transcrire le mot « doute » par le mot « recherche ».

Toutefois, il nous paraît évident, pour ce qui concerne le dialogue avec les autres arts, qu'un changement de positionnement est à l'œuvre dans le récit de Prague.

Car, ici, l'auteur ne met pas en scène la critique des arts ou encore celle du milieu artistique. De plus, les observations du narrateur de Prague au sujet de l'art restent purement de l'ordre de la description, de l'esthétisation ou de l'érotisation. Il n'est plus question non plus de fonder un discours à partir de connaissances implicites ou explicites de l'histoire de l'art, de ses mouvements, de ses grands noms ou de ses chefs-d'œuvre.

Et en effet, nous venons de le voir, toutes les œuvres décrites dans ce récit – à part celles de *Disaster Relics* – sont des œuvres inventées par l'auteur. Et si Sant'Anna reste fidèle à sa poétique, il y a néanmoins dans ce récit un changement dans son positionnement face à l'art : il s'abstient désormais d'en faire la critique ; l'art est rédempteur, et l'aide même à dépasser les pulsions mortifères. Sant'Anna passe ainsi du discours critique au discours esthétique.

Dans les deux chapitres finaux, « A tenente » (Le Lieutenant) et « O retorno » (Le Retour), aucun dialogue avec les arts plastiques n'est établi, sinon par un clin-d'œil : la présence sur le chariot, à l'aéroport, de la poupée Gertrudes, lors du retour d'Antônio Fernandes à São Paulo.

Ainsi, le dernier texte du récit, dénouement du *Livro de Praga*, « O retorno », tout comme l'avant-dernier, « A tenente », semblent-ils avouer un épuisement du dialogue avec les arts plastiques, du moins avec les œuvres qui se nourrissent de la tradition européenne, qu'elles soient « réelles » ou fictives.

Ce « silence » se fait également ressentir dans le recueil de nouvelles qui sera la deuxième partie de ce « triptyque post-roman » de Sant'Anna, *Páginas sem glória*.

## Pages sans art, ou l'art de Sant'Anna

En effet, le dialogue avec les arts plastiques n'est pas une thématique abordée dans *Páginas sem glória* : il s'agit d'un récit constitué de trois nouvelles, dont la dernière, homonyme, est la plus importante du recueil par sa taille et sa densité.

Dans la première, « Entre as linhas », nous retrouvons l'exercice de l'argumentation critique autour d'une œuvre littéraire. La nouvelle est écrite sous la forme d'un dialogue entre deux personnages : « Ela » (Elle), dont nous ignorons le prénom, et Fernando, écrivain. Il s'agit d'un huis-clos ; Fernando, assis devant Ela, écoute attentivement ses critiques à propos du dernier texte qu'il vient d'écrire. Dans le récit, composé en abyme, il est question d'un écrivain et de ses rapports amoureux. Nous y faisons connaissance avec trois personnages : l'écrivain, Pedro ; le musicien, Misael, et Viviane. Ela examine le texte de Fernando à voix haute à l'intention de ce dernier.

Aucune œuvre plastique n'étant thématifiée, nous observons que même dans un texte sur la création littéraire Sant'Anna ne fait pas l'économie du même langage critique qu'il emploie lorsqu'il se réfère aux arts en général. Il est ici question du caractère « *sombrio* » (sombre) et même « *mortifero* » (mortifère) de l'écrivain, lequel ne peut pas s'empêcher d'*esthetiser* : « *Ainda assim [...] Fernando, volta a estetizar tudo*<sup>405</sup>[...] » Ou encore, du côté monstrueux, parfois pervers, de l'artiste : « [...] *o lado monstruoso, talvez pervertido do artista*<sup>406</sup>[...] », pour lequel, en fin de

---

<sup>405</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *Páginas sem glória*, Companhia das Letras, São Paulo, 2012, p. 23 : « Finalement tu n'abandonnes jamais la recherche de la beauté, tu reviens sur l'esthétisation de tout [...] »

<sup>406</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2012, *op. cit.*, p. 25 : « Oui, le côté monstrueux, voire pervers, de l'artiste [...] »

compte, tout n'est que littérature : « *E assim somos lembrados de novo de que tudo é também literatura*<sup>407</sup>. »

Nous avons déjà remarqué dans *UCD* que l'auteur établit son dialogue avec la critique dans les mêmes termes que lorsqu'il s'agit d'œuvres plastiques. Rappelons-nous le passage d'*UCD* dans lequel le narrateur se demande si l'on ne pourrait pas considérer sa critique du tableau de Brancatti comme une forme d'art :

« Alguém poderá argumentar que eu próprio me deixara seduzir por fantasias relacionadas ao biombo, mas uma coisa é você experimentar suas fantasias a outra é elevá-las à categoria da arte. [...] Mas deverá isso aqui, rigorosamente, ser chamado de arte? Bem como o quadro de Brancatti<sup>408</sup> ? »

Il n'y a pas davantage de dialogue avec les arts plastiques dans la deuxième nouvelle, « O milagre de Jesus », mais plutôt une longue divagation, sous forme de scénario ou de dialogue théâtral, au sujet d'un miracle accompli par un mendiant prénommé Jésus.

L'art de cette nouvelle est donc celui de la représentation : le récit à la première personne du mendiant qui, jouant à dessein le rôle de Jésus-Christ, accomplit un miracle. Sant'Anna n'y considère pas la religion comme un « art », quand bien même ces deux thématiques se trouvent parfois mêlées, comme dans le chapitre « Santa Francisca » du *Livro de Praga*.

À moins que l'on soit d'accord avec l'analyse de Kümmel, qui voit dans cette nouvelle de Sant'Anna une métaphore de la désacralisation des arts plastiques entreprise par l'auteur dans ses textes :

---

<sup>407</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2012, *op. cit.*, p. 24 : « Et une fois de plus, il s'agit encore de littérature. »

<sup>408</sup> SANT'ANNA, *UCDfr*, p. 129-130 : « On objectera que je me suis moi-même laissé aller à quelques rêveries à évoquer le paravent ; mais le fantasme est une chose, et l'élever au rang d'art, une autre, même si [...] je les ai ici matérialisées par l'écriture : mais cette dernière peut-elle – de même que le tableau de Brancatti – être absolument considérée comme de l'art ? »

« Já se disse que a arte é uma forma de religião decaída, uma espécie de religião sem Deus definido, e Sant'Anna já tem isto explorado em outros contos de forma interessante<sup>409</sup>. »

À défaut d'élucider cette question dans « O milagre de Jesus », nous choisirons de soutenir, pour « Páginas sem glória », l'hypothèse que cette nouvelle constitue une parenthèse dans le recueil de Sant'Anna. Le dialogue serré avec les arts plastiques sera éludé au profit d'une thématisation autre, propre à une culture spécifiquement brésilienne.

Toutefois, comme notre étude ne porte pas sur le dialogue entre l'auteur et les manifestations culturelles typiquement brésiennes, il nous paraît important de relever, dans cette nouvelle, un style d'écriture jadis couramment utilisé, et qui est celui de la chronique sportive en vogue dans les années 1950-1960 au Brésil.

Cette réflexion nous importe dans la mesure où se confirme, dans « Páginas sem glória », la présence de Nelson Rodrigues, célèbre producteur d'une vaste littérature footballistique, celui-là même qui définit le Brésil comme la « *pátria de chuteiras* » (la patrie des chaussures à crampons). Dans ses chroniques sportives, Nelson Rodrigues, par ses métaphores grandiloquentes, faisait appel à son érudition littéraire et à la mémoire des arts. Son premier commentaire sur Pelé, alors en début de carrière, en est un bref et bon exemple :

« Dir-se-ia um rei, não sei se Lear, se imperador Jones, se etíope. Racialmente perfeito, do seu peito parecem pender mantos invisíveis<sup>410</sup>. »

---

<sup>409</sup> KÜMMEL, Breno, *Retorno Sentimentalista*, Rascunho, Gazeta do Povo - <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/retorno-sentimentalista/> (dernière consultation le 6 octobre 2015) : « Il a été dit que l'art est une forme décadente de religion, une sorte de religion sans Dieu, et Sant'Anna a déjà exploité de manière intéressante ce point de vue dans d'autres nouvelles. »

<sup>410</sup> RODRIGUES, Nelson, *À sombra das chuteiras imortais*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 42 : « On dirait un roi, peut-être Lear lui-même, ou Jones l'Empereur, si éthiopien. D'une race parfaite, il semble que ses épaules soient recouvertes de manteaux invisibles. »

Or Sant'Anna réserve à son joueur de prédilection fictif un traitement semblable :

« O Zé olha para o céu, como se invocasse a Virgem, mas, na verdade, creio eu, para sentir a direção do vento, como Vasco da Gama, o navegador<sup>411</sup>. »

Pour avoir observé dans l'écriture de Sant'Anna l'emploi de ce procédé, Alcira Pécora a déclaré récemment :

« E no frio exercício estilístico de imitar em regime “noir” as crônicas de futebol dos jornais cariocas dos anos 1950, Sant'Anna dá mostra de domínio técnico [...] Ao evocar a cansada mitologia carioca do Rio de Janeiro, a nostalgia também está a serviço da técnica. E dela que extrai a essência paralisante que fixa, sobre o rosto vago da novela, a máscara de época da crônica. Então a estilização é rainha<sup>412</sup>. »

Ces lignes disent l'essentiel. Sant'Anna, lorsqu'il imite la chronique sportive jadis en vogue au Brésil, et qui fut notamment pratiquée par Nelson Rodrigues, fait appel à un style d'écriture qui lui est inhabituel dans le dessein de resémantiser ses thèmes de prédilection. Dans cette quête d'un sens nouveau, Sant'anna fait preuve d'une extrême originalité. Tout en restant fidèle à ses thèmes de prédilection ainsi qu'à « sa tradition », il repositionne son regard d'écrivain.

---

<sup>411</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2012, *op. cit.*, p. 112 : « Zé lève les yeux au ciel, comme qui invoque la Vierge, mais, en vérité, je le crois, il essaye plutôt de sentir la direction du vent, à la manière de Vasco de Gama, le navigateur. »

<sup>412</sup> PÉCORA, Alcira, « Novela de Sérgio Sant'Anna brilha mais do que contos em novo livro », *Ilustrada, Folha de São Paulo*, 25 décembre 2012 - <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1206101-critica-novela-de-sergio-santanna-brilha-mais-do-que-contos-em-novo-livro.shtml> (dernière visite 30/12/2015) : « Pasticher au “noir” le football des journaux cariocas des années cinquante demeure pour Sant'Anna un exercice facile, dont il maîtrise parfaitement la technique [...]. Et sa nostalgie à évoquer la mythologie désuète du Rio de l'époque sert bien évidemment son propos : c'est de cette technique qu'il retire l'essence paralysante figeant sur le visage flou de la nouvelle le masque de la chronique. Dès lors, l'esthétisation est reine. »

Ce repositionnement vaut aussi en ce qui concerne les arts plastiques. Et lorsque les arts plastiques regagnent les pages de Sant'Anna, ce changement de cap se fait également sentir.

## L'art de donner à voir

Paru en 2014, le recueil *O homem-mulher*, est le dernier ouvrage de Sant'Anna publié. Trois nouvelles qu'il rassemble concernent des œuvres d'art plastique : « Madonna » ; « Este quadro » et « Amor ao Buda ».

Dans la première, « Madonna », Sant'Anna se réfère à deux tableaux célèbres, peints en 1883, du peintre norvégien Edvard Munch (1863-1944) : *Madonna* (La Madonne) et *Skrik* (Le Cri). Les voici :



Fig. 9. Edvard Munch, *La Madonne* (1883)

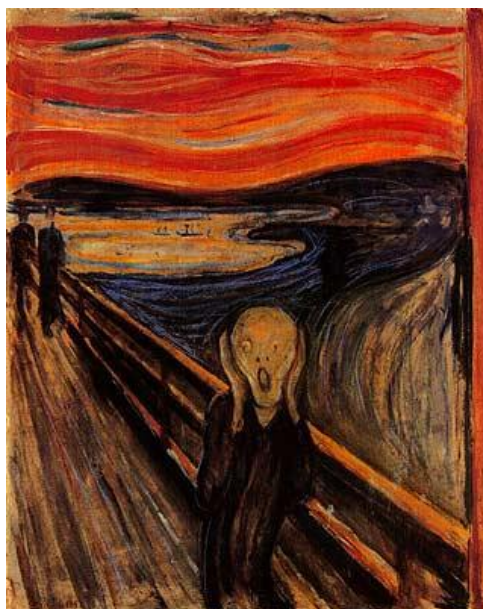


Fig. 10. Edvard Munch, *Le Cri* (1883)

Le récit raconte un fait divers authentique, le vol, le 26 août 2004 au musée Munch d'Oslo, de ces deux tableaux, qui ont été retrouvés par la suite le 31 août 2006, à Oslo également.

Il n'est pas encore question d'ecphrasis dans « Madonna », mais l'auteur revient toutefois au dialogue entre les arts. Le récit se focalise à partir d'un point de

vue subjectif; le narrateur est l'un des voleurs, un voleur en quelque sorte passionné d'art, et qui prétend s'identifier aux tableaux qu'il s'apprête à voler :

« [...] e às vezes chego a pensar – e não apenas pelo roubo – que minha angústia é idêntica à do homem que cruza a ponte e grita<sup>413</sup>. »

Les tableaux sont à peine décrits, et plutôt du point de vue du ressenti du narrateur. Le premier tableau thématique est *Le Cri*. Voyons ce que dit le narrateur à son sujet :

« O grito é um inferno que uma mente humana pode abrigar, o retrato do desespero sem fim, e, se o destruisse, gostaria que fosse com uma faca pontiaguda retalhando a tela, como se assim pudesse destruir toda dor e sofrimento do mundo<sup>414</sup>. »

Au-delà de l'expression du ressenti, cette réplique comprend le fait que le narrateur, s'identifiant au tableau, souhaite s'approprier l'œuvre de Munch de plusieurs façons. Et si « soustraire » est une forme d'appropriation, détruire en serait une autre, car la destruction du tableau provoquerait le sens inverse de sa contemplation : celui d'anéantir les douleurs et les souffrances du monde. En d'autres termes, l'œuvre d'art renfermerait en son sein le pouvoir à la fois de provoquer douleurs et souffrances et de s'en délivrer. Toutefois, ce désir d'appropriation ou de fusion avec l'œuvre ne demeure qu'un énoncé.

Parmi les différents aspects abordés lors de notre analyse du *Livro de Praga* dans cette étude, celui de la réduction de la morbidité des thèmes abordés par l'esthétisation d'un motif artistique, puis par son érotisation, trouve un écho dans

---

<sup>413</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *O homem-mulher*, Companhia das Letras, São Paulo, 2014, p. 55 : « [...] et parfois, il me vient à l'esprit – et pas seulement à cause du vol – que cette angoisse est identique à celle de cet homme qui traverse le pont et qui hurle. »

<sup>414</sup> SANT'ANNA, *op. cit.*, 2014, p. 55 : « Le cri, c'est l'enfer contenu dans l'esprit humain, le portrait d'un désespoir sans fin, et, si je le détruisais, il faudrait que ce soit avec un couteau bien aiguisé, afin de le tailler en pièces, et ainsi anéantir toute la douleur et la souffrance humaines. »



cette nouvelle. Si le vol ne peut en effet être considéré comme un sujet morbide, la tonalité de la plupart des œuvres de Munch – l’expression de la maladie et de la mort – constitue une référence en soi.

Norma Mobilon, dans son étude sur l’artiste, souligne cet aspect de son œuvre :

« As imagens de morte, ansiedade, amor e ciúmes, que permeiam a sua obra, são mais do que fantasmas de uma infância e juventude, nas quais todos esses ingredientes estiveram presentes de forma constante, traumática. A morte precoce da mãe aos seus cinco anos, seguida da morte da jovem irmã, posteriormente do irmão mais velho povoaram como sombra os aposentos de sua casa<sup>415</sup>. »

Ainsi, usant de la même logique développée dans le *Livro de Praga* Sant’Anna va se livrer à une esthétisation du sujet :

« O inferno aqui na terra, e Edward Munch conseguiu retratá-lo na expressão de um homem que atravessa de noite a ponte, na boca o ricto escancarado e as mãos segurando o rosto, sob uma atmosfera inacreditavelmente sinistra em cores esquizofrênicas, vermelho e amarelo<sup>416</sup>. »

Ensuite, nous le savons désormais, Sant’Anna va tenter d’érotiser le sujet, avec une petite transgression, cependant, puisque cette fois il est *deux* sujets, et non un seul. L’œuvre érotisée, *Madonne*, constituera en fait le pendant au *Cri*, son exact opposé ou, mieux, son antidote :

---

<sup>415</sup> MOBILON, Norma, *A dualidade presença/ausência nas imagens de Munch e Warhol*, São Paulo, *ARS*, vol. 9, n° 18, 2011, p. 84-89, p. 87 : « Les images de mort, d’angoisse, d’amour et de jalousie qui ponctuent son œuvre sont bien plus que le spectre de son enfance et de sa jeunesse, où tous ces éléments étaient présents de manière constante et traumatique. La mort précoce de sa mère, alors qu’il n’a que cinq ans, suivie de celle de sa jeune sœur, puis celle de son frère aîné ont comme peuplé d’ombres les pièces de sa maison. »

<sup>416</sup> SANT’ANNA, 2014, *op. cit.*, p. 55-56 : « L’enfer sur terre, Edward Munch l’a représenté par un homme qui traverse un pont la nuit, le visage entre les mains et la bouche déformée en un rictus figé, dans une atmosphère rouge et jaune, schizophrénique et incroyablement sinistre. »

« Suportaria eu, sem me destruir, conviver com  
*O grito* não fosse a Virgem<sup>417</sup> [...] ? »

La contemplation du second tableau aidera ainsi à apaiser l'impact négatif du premier, apportant au narrateur un sentiment d'apaisement, d'élévation :

« [...] O que há é a noite azul-escura e a virgem com um halo vermelho sobre a cabeça e o rosto lindíssimo e sonhador ou melancólico; o que há é a sedução da noite iluminada pelo tronco e pelos seios belíssimos da *Madonna*, em que temos vontade de repousar o rosto, e seria impensável e sacrílego, mesmo para os incrédulos, mostrar o seu sexo<sup>418</sup>. »

Ce retour au dialogue entre les arts nous restitue presque le Sant'Anna rencontré dans le *Livro de Praga*, avec, cependant, quelques différences :

- Sant'Anna s'appuie de nouveau sur une œuvre existante et, de surcroît, réalisée par un créateur autre que lui-même ;
- Il n'est plus de fusion entre le thème du récit et l'œuvre, ni entre le narrateur et l'artiste : Sant'Anna se distancie du motif. Rappelons-nous qu'Antônio Martins se projette dans *A modelo* de plusieurs façons, et que, dans le *Livro de Praga*, Antônio Fernandes fait de même dans quasiment toutes les nouvelles, et notamment lorsqu'il se trouve, littéralement, à l'intérieur de « Santa Francisca ». Désormais, le narrateur se contentera de décrire le motif de l'extérieur ;
- Comme dans *O livro de Praga*, et, à cet égard, contrairement à *UCD*, les artistes ou les œuvres convoqués dans cette nouvelle ne font pas l'objet de critiques ;

---

<sup>417</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014, *op. cit.*, p. 56 : « Pourrais-je supporter de vivre, sans me détruire, en présence du *Cri* sans à mes côtés la Vierge ? »

<sup>418</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014, *op. cit.*, p. 56 : « Il y a comme une nuit bleu foncé, et la Vierge, au très beau visage rêveur et mélancolique, la tête entourée d'un halo rouge ; il y a la séduction de la nuit illuminée par le torse et la magnifique poitrine de la *Madonna*, où nous sentons l'envie de reposer sa tête, et cela serait impensable, un sacrilège, même pour les non-croyants, que de vouloir montrer son sexe. »

– La description détaillée du motif se poursuit jusqu’à la dernière phrase du récit, laquelle s’achève par le mot « amour » : « [...] *para ser para sempre o primeiro é único amor*<sup>419</sup>. » Le sexe déviant, l’érotisme exacerbé cèdent désormais la place à l’expression d’une calme tendresse.

La tension qui gouvernait jusqu’alors le système structuré par la confrontation entre la morbidité et l’érotisme, et dont l’écriture de l’art était le médiateur, s’atténue. C’est par la pratique de l’ecphrasis qu’il sublime le caractère délétère des thèmes abordés<sup>420</sup>.

La mise en perspective de ce changement de positionnement de l’auteur nous permettra de mieux appréhender, dans les nouvelles « Este quadro » (« Le Tableau ») et « Amor ao Buda » (« L’Amour au Bouddah »), ce procédé de description dans l’écriture de l’art telle que Sant’Anna la pratique.

## **L’œuvre anonyme, Tangseng et Yaojing**

Dans « Este quadro » (« Le Tableau »), le tableau en question n’est pas nommé. Nous connaissons néanmoins son emplacement et ses dimensions : les caves du Museu Nacional de Belas Artes, à Rio de Janeiro ; 90 x 70 cm. Le narrateur le date de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, il est un fin connaisseur de l’art, et ses descriptions sont détaillées, où il est question de techniques, de matériaux employés :

« Este quadro é uma tela de noventa por sessenta centímetros, pintado no último quarto do século XVIII, é o que se deduz pelos materiais e técnicas utilizados. Nela é retratada, frontalmente, uma jovem negra nua, a não ser pela veste branca que sustém com a mão direita, o que não impede a visão de seu sexo e de seu seio esquerdo, mas parecendo, pelo segurar da

---

<sup>419</sup> SANT’ANNA, Sérgio, 2014, *op. cit.*, p. 56 : « [...] devenant à jamais le premier et unique amour. »

<sup>420</sup> DUBEL, Sandrine, « L’ecphrasis antique, les arts et les genres : les Images de Philostrate, ou le triomphe de la peinture », in Anne-Sophie Gomez et Nelson Charrest (éd.), *Genres littéraires et peinture*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 2015, p. 17-29.

veste, que ela hesita em deixar-se ver por um contemplador que figura no quadro. Esse contemplador que olha para a moça e dá as costas para quem olha para o quadro, vê-se, que é um padre ou seminarista, branco e jovem<sup>421</sup>. »

Après avoir parlé des figures, le narrateur poursuit par l'hypotypose du cadre qui entoure la scène :

« O local em que se encontram é o interior de um casebre de pau a pique, com chão de terra batida, e o aposento é mobiliado apenas com um catre, um banco e uma mesa tosca, sobre a qual há uma moringa e um caneco. E pela janela aberta vê-se o matagal<sup>422</sup>. »

Eu égard à sa poétique, la plastique y est abordée de manière singulière et révèle au mieux l'abondance de détails de la représentation. Le point de vue est celui du spectateur, focalisé sur la représentation des figures humaines, leurs gestes et leurs intentions, jusqu'à s'élargir au cadre de la scène, lequel s'ouvre à son tour sur le paysage.

Le narrateur se livrera par la suite à une longue digression sur le moment historique précis suggéré dans l'œuvre, ainsi que sur sa postérité, sur son parcours et ses différents propriétaires, ainsi que l'adhésion ou le rejet occasionnés par le sujet :

« Este quadro, antes de ser enviado aos subterrâneos do museu [...] foi relegado também aos porões de uma fazenda [...] e quis o capricho de um jovem herdeiro que ele escapasse da fogueira [...] Sumiu o

---

<sup>421</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014, *op. cit.*, p. 106 : « Ce tableau de quatre-vingt-dix centimètres par soixante-dix fut peint vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qu'on peut déduire des techniques et des matériaux utilisés. De face, figure une jeune femme noire, nue, tenant dans la main droite un vêtement blanc, qui n'occulte pas son sexe et son sein gauche ; il semblerait cependant, à sa façon de tenir son vêtement, qu'elle hésite à se laisser contempler par un spectateur visible dans le tableau, et qui, nous tournant le dos, regarde la jeune femme ; il s'agit d'un jeune prêtre ou séminariste, blanc. »

<sup>422</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014 *op. cit.*, p. 107 : « Ils se trouvent à l'intérieur d'une maison de torchis, le sol est en terre battue, la pièce est simplement meublée d'un petit lit rustique, d'un tabouret et d'une table rudimentaire, sur laquelle se trouvent une carafe et un pot. La fenêtre ouverte laisse voir au dehors un épais maquis. »

jovem senhor com a obra e guardou-a num buraco. O jovem senhor se arruinou [...] e o quadro foi a leilão [...] e por fim quando da ampliação do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, foi a obra comprada<sup>423</sup> [...] »

Le récit du parcours sinueux de cette œuvre anonyme – la polémique générée par son accueil ou son rejet – est toutefois ponctué par une description de plus en plus centrée sur le sujet même du tableau, donnant ainsi à découvrir la sensibilité du regard du narrateur. L'érotisme de la scène peinte est ainsi thématiqué de manière descriptive, dans un langage sant'annien certes, mais exempt de considérations sexuelles concernant directement le narrateur.

« Também o bico do seio visível está entumecido, enquanto o sexo é visto entre os pelos pubianos. [...] o jovem clérigo, e nele, visto de costas, havia menos por onde errar a mão, a não ser que fosse pelo crucifixo que ele tirara do pescoço e que deixara sobre o catre<sup>424</sup>[...] »

La plastique de l'œuvre est abordée à partir de son contenu figuratif et par des descriptions qui ont pour objectif de « faire voir », c'est-à-dire d'engendrer, en quelque sorte, par le moyen de l'écriture, l'œuvre décrite.

C'est un objectif semblable que poursuit la nouvelle « Tentação », plus longue et plus dense que « Este quadro », et où se trouve décrite la sculpture de Li Zhanyang, *Tangseng et Yaojing*.

---

<sup>423</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014 *op. cit.*, p. 108 : « Ce tableau, avant d'être accueilli dans les souterrains du musée [...] avait été relégué dans une cave de ferme [...] et les caprices d'un jeune héritier ont voulu qu'il échappe à un incendie [...]. Le jeune homme a pris la fuite, emportant l'œuvre, et l'a conservée dans un trou. Puis, le jeune seigneur s'est ruiné, [...] le tableau fut mis aux enchères [...] et finalement, lors de l'augmentation du fonds du Musée national des Beaux-Arts, l'œuvre fut achetée[...] »

<sup>424</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014, *op. cit.* p. 108 : « Turgescent était le bout du sein visible, tandis que, sous la toison pubienne, le sexe se laissait deviner [...] le jeune ecclésiastique, vu de dos, était d'exécution plus aisée, contrairement au crucifix, qu'il avait retiré du cou et posé sur le lit de camp. »



**Fig. 11.** Li Zhanyang, *Tangseng et Yaojing* (2005)

Voici ce qu'écrit Alcir Pécora, critique littéraire, à propos de Sérgio Sant'Anna :

« Em relação ao primeiro ponto [l'écphrasis], sabe-se que a écfrase e a descrição de uma forma ou imagem cuja eficácia maior está em dar ao leitor, como em uma presença, aquilo que é descrito. Os melhores passos desta coletânea de Sant'anna devem-se a este recurso, com destaque para as descrições estupendas

de dois quadros com o tema da “tentação”: de Buda por uma mulher, do artista chinês Li Zhanyang, que expôs sua obra no Centro Cultural do Banco do Rio, em 2007<sup>425</sup>, e o do jovem padre branco por uma mulher negra, de um artista do final do século<sup>426</sup>. »

On se saurait mieux parler de l’envergure de la pratique de l’ecphrasis dans ce recueil de nouvelles, et davantage encore lorsque nous considérons la manière avec laquelle l’auteur décline, depuis *UCD*, l’écriture de l’art. Cette pratique, déjà à l’œuvre chez Sant’Anna dans *UCD*, puis poursuivie par la suite dans ses derniers écrits, confirme la distanciation de l’auteur par rapport à l’art. L’ecphrasis tempère la portée des rapports à chaque fois plus distancés, donc moins fusionnels, avec ce qui semble être pour l’auteur, définitivement, son sujet de prédilection : l’art.

Toutefois, il nous paraît important de signaler une certaine imprécision dans la critique de Pécora : « Tentação » ne concerne pas un tableau, mais une sculpture. Il importe de souligner que la tridimensionnalité inhérente à la sculpture permet à l’auteur de formuler une analyse descriptive de l’œuvre qui puisse prendre en compte aussi bien sa matière, sa forme, que son volume dans l’espace. En rassemblant ces données, Sant’Anna réussit à décrire avec une grande précision l’œuvre de Li Zhanyang, et ainsi, engendrer par l’écriture sa propre *Tentação* :

« Na escultura tentação Tangseng e Yaojing, de 2005, do chinês Li Zhanyang, uma bela jovem tenta seduzir Buda. É muito impressionante que, já ao nos aproximarmos da obra [...] somos capturados por uma

---

<sup>425</sup> Entre le 15 mai et le 17 juin 2007, Sérgio Sant’Anna visite à plusieurs reprises l’exposition *China Hoje, coleção Uli Zigg*, au Centro Cultural Banco do Brasil. Un catalogue dont les textes critiques sont signés par Li Xiating a été réalisé pour l’événement.

<sup>426</sup> PÉCORA, Alcir, *Recursos de Sérgio Sant’Anna ainda surpreendem*, Ilustrada, Folha de São Paulo, 06/09/2014 -<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/09/1511527-critica-recursos-de-sergio-santanna-ainda-surpreendem.shtml> (dernière visualisation le 17 décembre 2015) : « Par rapport au premier point, l’on sait que l’ekphrasis est la description d’une forme ou d’une image, qui puisse donner à voir au lecteur comme la présence même de l’objet décrit. Les meilleurs élans de ce recueil se prévalent de ce recours, et notamment grâce aux magnifiques descriptions de deux tableaux qui ont pour thème, l’un la “tentation” de Bouddah par une femme, de l’artiste chinois Li Zhanyang, et l’autre celle d’un jeune prêtre blanc par une jeune femme noire, d’un artiste de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. »

atmosfera de sensualidade única, iminente, literalmente original, que envolve não apenas nossos sentidos, mas todo o nosso ser. Uma atmosfera que nada tem a ver com o erotismo que poderia se esperar das representações do sexo e do desejo orientais nem do erotismo banalisado do Ocidente<sup>427</sup>. »

Nous voyons dans cette première analyse du narrateur les prémices d'une métaphore du procédé désormais employé par l'auteur pour l'écriture de l'art. En effet, si érotisme il y a, il est totalement inhérent au motif. Plus d'extrapolations du narrateur quant aux tenants ou aboutissants « provocateurs » de l'œuvre, ou des tracas personnels de l'artiste ; plus guère de déviations d'ordre spéculatif conduisant à l'hyperérotisation du motif. Le narrateur se contente de décrire simplement ce qu'il voit :

« Nesse conjunto escultural, todo feito em fibra de vidro pintada [...] também é absolutamente surpreendente esse Buda, nem magro nem gordo, muito elegant em seu quimono amarelo – como se feito do melhor tecido – coberto em parte por um manto vermelho, com riscos brancos que formam quadriláteros com a forma e a cor de tijolos compridinhos [...] De todo modo, é um Buda [...] com uma coroa de príncipe na cabeça [...] em postura de meditação e oração [...] Em seu rosto cheio, aparentando trinta e poucos anos, um viço incomum, sem nenhuma ruga ou vinco, enfim uma expressão de absoluta serenidade<sup>428</sup>. »

---

<sup>427</sup> SANT'ANNA, 2014, *op. cit.*, p. 128 : « Dans la sculpture *Tang seng e Yaojing* de Li Zhanyang, une belle jeune femme essaye de séduire Bouddha. Il est impressionnant de constater à quel point, en s'approchant de l'œuvre, nous sommes envahis par une atmosphère de sensualité unique, profondément originale, qui concerne non seulement nos sens mais aussi notre être tout entier. Une atmosphère qui n'est pas celle de l'érotisme attendu des représentations du désir et du sexe en Orient, ni celle de l'érotisme banalisé en Occident. »

<sup>428</sup> SANT'ANNA, 2014, *op.cit.*, p. 128 : « Dans cet ensemble sculptural surprenant, entièrement conçu en fibre de verre [...] ce Bouddha est absolument surprenant, ni gros ni maigre, très élégant dans un kimono jaune – semblant être fait d'un tissu de la meilleure qualité – couvert partiellement d'une étoile rouge à rayures blanches formant des quadrilatères semblables à des briquettes allongées [...] Quoi qu'il en soit, c'est bien d'un Bouddha dont il s'agit, car il porte sur la tête sa couronne princière [...] dans une posture de



Et quant à la jeune *Yaojing* :

« Mas como é mesmo que a jovem se apresenta? [...] Para apreender alguns detalhes da jovem, é preciso dar a volta em todo o conjunto [...] apoiada na mão e na perna esquerdas, ela se encontra sentada aos pés do Buda, muito próxima a ele. Magra [...], veste uma túnica cor-de-rosa num matriz discreto e estampada com flores, ramos e frutos que sugerem o lótus; [...] Na parte da frente, a blusa de mangas compridas está aberta, deixando ver sobre o corpete a parte superior dos seios [...] O rosto de Yaojing tem os melhores traços do Oriente, e por isso levemente mitigados, nos lábios e nas faces há uma pintura sóbria. [...] A longa trança nos cabelos muito negros, assim como um adorno a eles preso – um ser que tem algo de borboleta e algo de vegetal. Amor e desejo se expressam nos gestos, como nos dedos esmaltados do pé direito, que se erguem em direção ao Buda [...] e nesse movimento as pernas se afastam uma da outra [...] marcando muito discretamente a roupa de baixo. Na mão direita, também com os dedos esmaltados, Yaojing segura, levemente, entre o polegar e o indicador, uma frutinha que ela oferece ao mestre.[...]»<sup>429</sup>.

Au-delà de minutieuses descriptions, l’auteur se prévaut également de ses connaissances des arts pour associer ou dissocier l’œuvre sculpturale de tel ou tel mouvement. Et alors que *Tentação* est a priori associé – sur le catalogue réalisé pour

---

méditation et de prière [...]. Son visage plein – il semble avoir une trentaine d’années –, au teint inhabituel, sans rides ni marques, a une expression d’absolue sérénité. »

<sup>429</sup> SANT’ANNA, Sérgio, 2014, *op.cit.*, p. 130-131 : « Mais comment déjà se présente la jeune femme ? [...] Afin d’appréhender certains détails, il est nécessaire de faire le tour de l’œuvre [...] appuyée sur la main et la jambe gauches, elle est assise tout près de Bouddha, à ses pieds. Svelte [...], elle porte une tunique rose faite d’un tissu discret et imprimé de fleurs, de branches et de fruits qui suggèrent celui du lotus ; [...] Devant, le chemisier à manches longues est ouvert, dévoilant sur le corset la partie supérieure de ses seins [...] Le visage de Yaojing a les plus beaux traits de l’Orient, car légèrement atténués, les lèvres et les joues sont sobrement maquillés [...]. Sa longue tresse de cheveux très noirs est ornée d’un bijou – comme un petit être entre un végétal et un papillon. Amour et désir s’inscrivent dans ses gestes, comme sur les orteils vernis de son pied droit, qui se dressent vers le Bouddha [...] et dans ce mouvement ses jambes s’écartent, [...] marquant discrètement ses dessous. Dans la main droite, aux ongles également vernis, Yaojing tient, entre l’index et le pouce, un petit fruit qu’elle offre au maître. »

l'exposition – au pop-art ou encore à l'artiste américain Jeff Koons, l'auteur la rapproche plutôt de l'hyperréalisme, et ajoute qu'il serait plus approprié de l'inscrire dans le « minucioso figurativismo fortemente expressivo<sup>430</sup> ».

Eu égard au dialogue entre les arts élaboré dans l'ensemble des récits analysés dans cette étude, « Tentação » apporte à ce triptyque « post-roman » la confirmation du *pacte* établi dans *UCD* par Sant'Anna : celui d'un auteur qui, malgré les mouvements littéraires, malgré les courants esthétiques présents, passés ou à venir, reste fidèle à sa poétique et fait, par l'écriture de l'art, *l'art de son temps*.

---

<sup>430</sup> SANT'ANNA, Sérgio, 2014, *op.cit.*, p. 129 : « *figurativisme* minutieux fortement expressif »

# Conclusion



« Quero conciliar o rigor e as trevas. »  
Sérgio Sant'Anna<sup>431</sup>

L'étude de l'œuvre de Sérgio Sant'Anna, et avant tout celle du roman paru en 1997, *Um crime delicado*, ainsi que des publications qui lui ont succédé jusqu'à 2014, nous a permis de mettre en lumière un processus littéraire particulier qui, çà et là présent de façon morcelée dans ses écrits précédents, se précise peu à peu depuis lors jusqu'à se condenser en une pratique aboutie, qui non seulement devient constante, mais aussi primordiale. Ce constat a pu nourrir notre curiosité lorsque nous avons tenté de circonscrire ces principes d'écriture afin de les décrypter, de les mettre en évidence pour proposer une lecture attentive de l'œuvre de Sant'Anna.

Comme nous l'avons vu, il était nécessaire de prime abord d'observer de plus près les éléments iconographiques et « titulaires » présents dans les pages de couverture du roman. Cette lecture des paratextes s'est révélée particulièrement éclairante en ce qui concerne le fonctionnement global de l'œuvre, et nous n'en soulignerons jamais assez l'importance : en effet, l'enveloppe extérieure d'un ouvrage, souvent négligée par le lecteur, nous offre une sorte de *prélecture* de la forme narrative et de la stratégie formelle inscrites dans le récit. Les éléments iconographiques et titulaires présents dans les pages de couverture du roman de Sant'Anna dévoilent, dès l'ouverture, la thématique de l'ouvrage, tout en mettant en relief l'action fondatrice qui, pour ce qui nous concerne ici, entend établir un dialogue transgressif avec des œuvres préexistantes.

---

<sup>431</sup> SANT'ANNA, Sérgio, entretien accordé à José Geraldo Couto: « Quero conciliar rigor e trevas », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 octobre 1991, p. 1 (« Je souhaite concilier rigueur et ténèbres. »). N.T. : dans le jargon théâtral, en portugais, *trevas* signifie également le « noir », c'est-à-dire la chute totale d'éclairage à la fin d'un spectacle.

De plus, le procédé d'autodésignation mis en relief dans le choix des images de couverture par João Batista da Costa Aguiar - artiste complice du romancier - illustre la fonction formelle du narrateur-créateur, en l'occurrence, le critique de théâtre Antônio Martins. Ce procédé montre l'artiste au travail, ainsi que ses procédés créatifs : la composition de la couverture, qui résulte d'un savant collage, indique manifestement la fusion d'œuvres issues de différents champs disciplinaires telle qu'elle apparaîtra inscrite dans le texte même de l'œuvre. Pour le lecteur attentif, ces éléments présents sur la couverture constituent une invitation préalable à lire l'ouvrage au-delà de son écriture.

Ainsi, avant même d'introduire dans son récit son narrateur-créateur, Sant'Anna laisse transparaître la réponse au questionnement d'ordre formel intrinsèque à l'acte d'écrire, et qui traverse l'ensemble des arts : comment créer ? L'autodésignation mise en lumière par les images de couverture créées par João Batista da Costa Aguiar peut alors être comprise sous la forme d'une affirmation : c'est ainsi que je crée. L'étiquette scolaire reproduite – sur laquelle le titre est soigneusement calligraphié à la plume – corrobore cette affirmation : voici le vademecum sur lequel sont consignées les pratiques d'écriture dont je fais usage ; autrement dit : voici ce que j'écris et *comment* je l'écris.

En cela, nous avons constaté que le rôle spécifique des paratextes est d'ouvrir la représentation : ils annoncent l'exposition *Os Divergentes*, passage du livre où la critique théâtrale dialogue avec les arts plastiques.

Dès lors la critique devient le médiateur d'un jeu dialectique qui aménage une confrontation à la fois des arts et des époques, des projets formels et des comportements sociaux. L'auteur en même temps prend ses distances vis-à-vis de certaines pratiques artistiques, aussi bien formelles que sociales, tout en posant la critique, donc la *lecture critique*, comme un geste d'écriture à part entière. Ici, se fait entendre l'affirmation : j'écris à partir d'une lecture critique d'autres œuvres.

Or, une certaine production artistique, contemporaine notamment, ainsi que ses tenants, subissent de sévères critiques, étant accusés de facilités diverses et variées, comprenant un rédhitoire manque d'originalité formelle et une allégeance

délétère à un discours préconçu. A contrario, les procédés formels authentiques et nécessaires seront défendus : rigueur et expérimentation. Si la thématique de l'œuvre picturale attaquée (*A modelo*) est certes celle du roman, son affirmation narrative par le biais de l'érotisation sera la suivante : voici une œuvre médiocre, mais l'art est l'un de mes motifs de prédilection, aussi je l'esthétise pour mon compte, la ramenant à mon texte par la voie de l'érotisme.

Parallèlement, cette affirmation est réitérée par les critiques portées aux adaptations théâtrales de l'œuvre de Marcel Proust et aux mises en scène des œuvres dramatiques de Nelson Rodrigues. La thématique de ces deux auteurs et de leurs œuvres, ainsi que celle de Marcel Duchamp, illustrent également une autre consigne inscrite dans le vade-mecum : l'aveu d'une généalogie. Car c'est par cet aveu manifeste de sa généalogie que Sant'Anna affirme : c'est à partir d'eux que j'écris.

Le lecteur constate dès lors que les auteurs associés à cette généalogie choisie adhèrent à des principes formels bien précis : la rupture ; l'expérimentation ; la transgression du principe linéaire du temps. Les deux premiers principes sont fondateurs de l'art conceptuel et de l'avant-garde, telle que la conçoit l'auteur. Quant au troisième, il est un principe de manipulation propre à la création artistique en général : chez Nelson Rodrigues, par exemple, le fait de bouleverser la linéarité temporelle classique.

L'édifice généalogique évoqué par Sérgio Sant'Anna comprend différents espaces disciplinaires et interdisciplinaires. Nelson Rodrigues en sera l'un des piliers les plus solides. Du moins, c'est le plus apparent, car il en est d'autres proprement dissimulés, façon d'illustrer un autre principe littéraire consigné dans le vade-mecum : je dresse ma généalogie tout en la dissimulant.

Aussi, nous l'avons vu dans ces lignes, la poétique de Sérgio Sant'Anna est-elle régie en définitive par trois principes majeurs : l'affirmation, par la lecture critique, de sa généalogie ; l'inscription de sa conception personnelle de la littérature dans le domaine plus vaste de l'art en général ; l'écriture de l'art selon les préceptes que nous venons de considérer.

L'étude du triptyque post-roman nous a permis de dévoiler et d'illustrer les principes d'écriture établis dans le roman *Um crime delicado* : l'art de la diégèse appliqué à l'écriture de l'art. Elle nous a conduit aussi à relever, dans et à partir d'*UCD*, une généalogie d'écrivains et d'artistes à laquelle l'auteur s'intègre par une lecture critique d'œuvres choisies. Nous nous sommes ainsi attachée à mettre en lumière le constant dialogue opéré par Sant'Anna, tout d'abord, avec un dramaturge, Nelson Rodrigues, puis, après *O homem-mulher*, avec un auteur brésilien contemporain, Clarice Lispector, sans oublier de se réclamer de deux auteurs français majeurs des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, les « morts » dont parle T. S. Eliot, Gustave Flaubert et Marcel Proust. Ces derniers viennent compléter son désir de filiation à une tradition littéraire à la fois brésilienne et européenne.

Toutefois, l'analyse des trois œuvres qui composent le triptyque post-roman a apporté également d'autres éléments. En effet, c'est à partir de l'élaboration du roman *Um crime delicado* que l'auteur permet à ses narrateurs d'avancer dans la diégèse par des thématiques qui lui sont propres, sans pour autant thématiser la culpabilité. Dès lors, les thématiques chères à l'auteur vont à la fois se condenser et s'épanouir. Aussi, Sant'Anna peut, de fait et autrement, se « placer au milieu des morts<sup>432</sup> », car la mort est désormais thématisée en tant que spectacle (« A suicida » ; « Antenas da raça » ; « O homem-mulher »).

On constate également le cheminement en ce qui concerne le dialogue avec l'art, cheminement qui va de la fusion d'œuvres jusqu'à la prise de distance nécessaire à l'exercice de l'ecphrasis. L'écriture de l'art, qui au départ était le moyen à travers lequel l'auteur établissait, par la critique, sa généalogie artistique, devient, en soi, un procédé de création qui prend la forme de l'ecphrasis.

Sant'Anna peut ainsi s'égaliser au peintre, donnant à voir, engendrant l'œuvre thématisée, désormais minutieusement décrite.

---

<sup>432</sup> T. S. Eliot, « La tradition et le talent individuel », *op. cit.* p. 29.



Par cette étude, nous ne prétendons bien entendu pas épuiser un sujet aussi riche de promesses critiques et de questionnements esthétiques. Nous nous contentons – et c'est l'objet majeur de toute étude littéraire – de tenter d'éclairer la démarche d'un écrivain, afin de contribuer à une compréhension plus fine de son œuvre.

Notre recherche sur les procédés d'écriture propres à l'écrivain se veut donc un outil de lecture apportant un éclairage nouveau sur une œuvre qui n'a de cesse – depuis presque quarante ans – de nous surprendre et, ce faisant, de réaffirmer autrement la dimension artistique de la littérature.

Aussi nous souhaitons poursuivre ultérieurement la présente étude, afin de parfaire notre compréhension de la production littéraire de la contemporanéité. Nous espérons également que le résultat de ce travail, loin d'être exhaustif, trouvera sa place au sein d'autres recherches, dans un esprit de complémentarité scientifique.

# Bibliographie



## **A. Œuvres étudiées**

SANT'ANNA, Sérgio, *Um crime delicado*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio, *O livro de Praga, histórias de amor e arte*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

SANT'ANNA, Sérgio, *Páginas sem glória*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

SANT'ANNA, Sérgio, *O homem-mulher*, São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

SANT'ANNA, Sérgio, *Un crime délicat*, trad. Izabella Borges, Paris, Envolume, 2015.

## **B. Autres œuvres de l'auteur étudié**

SANT'ANNA, Sérgio, *Contos e novelas reunidos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio, *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, São Paulo, Ática, 1983.

SANT'ANNA, Sérgio, *Tragédia brasileira. Romance-teatro*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SANT'ANNA, Sérgio, *O voo da madrugada*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

## **C. Autres œuvres littéraires**

FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Le Livre de Poche, 1972 [1869].

LISPECTOR, Clarice, *A legião estrangeira*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999 [1964].

OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. G. T. Villenave, Paris, Éditions du Chêne, 2008.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1954.

PROUST, Marcel, *Em busca do tempo perdido*, trad. Fernando Py, Rio de Janeiro, Ediouro, 1992.

- PROUST, Marcel, *Em busca do tempo perdido*, trad. Mario Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Lucia Miguel Pereira, Manuel Bandeira, Lourdes Souza Alencar, Porto Alegre, Livraria O Globo, 1948-1957.
- PROUST, Marcel, *L’Affaire Lemoine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971.
- RODRIGUES, Nelson, *Vestido de Noiva*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1981.
- RODRIGUES, Nelson, *À sombra das chuteiras imortais*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- RODRIGUES, Nelson, *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, vol. 2, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1981.
- RUSKIN, John, *La Bible d’Amiens, Sésame et le lys et autres textes*, traduction et notes de Marcel Proust, édition établie, présentée et annotée par Jérôme Bastianelli, Paris, Robert Laffont, 2015.

## **D. Ouvrages critiques**

### **D.1. Sur l’auteur étudié**

- ABREU, Caio Fernando, « Reação nacional », in *Revista AZ*, São Paulo, août 1987, p. 70.
- ALMEIDA, Geruza Zelnys de, « O Crime da capa: delação, sequestro e estupro dos sentido », *Todas as Letras*, São Paulo, v. 14, n. 2, 2012, p. 176-185.
- ALMEIDA, Samira Pinto, *A estética da cena na literatura de Sérgio Sant’Anna, considerações sobre A tragédia brasileira, Um crime delicado e O livro de Praga*, Mémoire de master réalisé sous la direction de Monsieur le Professeur Alcides Pereira do Amaral, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.
- ARNEIRO, André Luis de Paula, *Especulações em Sérgio Sant’Anna: relações dialógicas com a filosofia nietzscheana*, Mémoire de master réalisé sous la direction de Madame le Professeur Mauricio Salles Vasconcelos, USP, São Paulo, 2011.

- BENEVIDES, Daniel, « O Homem-ficcionista », *Brasileiros*, novembre 2014, disponible sur <http://brasileiros.com.br/2014/10/o-homem-ficcionista/> (dernière consultation le 6 juin 2015).
- BESUALDO, Sebastián, « Para llegar a alguna verdad », *Página 12*, 12 janvier 2012, disponible sur <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4541-2012-01-15.html> (dernière consultation le 4 juillet 2015).
- BORGES, Izabella, *Polyphonie narrative et intertextualité dans l'œuvre de Sérgio Sant'Anna : le cas de Um crime delicado*, Mémoire de master réalisé sous la direction de Madame le Professeur Jacqueline Penjon, Université de Paris 3, 2009.
- BORGES, Izabella, « La fête défaite chez Sérgio Sant'Anna », in PENJON, Jacqueline et DUMAS, Catherine (éd.), *Célébrations. Fêtes sacrées, fêtes profanes, Cahier*, Centre de Recherche sur les Pays Lusophones, CREPAL, n° 18, 2014, p. 109-114.
- BORGES, Izabella, « La mise en scène de la mémoire dans *Un crime délicat* de Sérgio Sant'Anna », journée d'études *Tendances de la littérature brésilienne contemporaine : auteurs et critiques*, le 2 décembre 2010, Centre de Recherche sur les Pays Lusophones, CREPAL (sous presse, en français et en portugais).
- CASTELLO, José, « A estação vazia de Sérgio Sant'Anna », *Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 5 janvier 2015, p. 1.
- CAMARGO, Flávio Pereira, *A Dicção ensaístico-ficcional do personagem-escritor na narrativa brasileira contemporânea*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Madame le Professeur Zenia de Faria, Universidade Federal de Goiás, 2012.
- CORDEIRO, Felipe, « Adoro este fake na literatura e na própria arte », *Postfácio*, 27 juin 2011, disponible sur : <http://www.posfacio.com.br/2011/06/27/10-perguntas-e-meia-para-sergio-santanna/> (dernière consultation le 16 octobre 2015).

- COUTO, José Geraldo, « Sant'Anna quer conciliar o rigor e as trevas », *Folha de S. Paulo*, Caderno Letras, 12 octobre 1991, p. 1.
- CUNHA, João Manuel dos Santos, « *O livro de Praga* encenações de uma impossibilidade », in *Ficção brasileira no século XXI: terceiras leituras*, org. Helena Bonito Pereira, São Paulo, Mackenzie Ed., 2013.
- DALCASTAGNÉ, Regina, « O escritor brasileiro e seu espaço de resistência », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 61, 2005, p. 47-57.
- DE SOUZA, Hellyny Silva Godoy, *Interculturalidade e psicanálise em Um crime delicado de Sérgio Sant'Anna*, Mémoire de master réalisé sous la direction de Madame le Professeur Maria Terezinha Martins do Nascimento, Universidade Católica de Goiás, 2014
- FREITAS, Almir de, « Entreatos », *Bravo!*, octobre 2005, disponible sur [http://almirdefreitas.com.br/novo/?page\\_id=568](http://almirdefreitas.com.br/novo/?page_id=568) (dernière consultation le 4 juillet 2015).
- FRIERA, Silvina, « Escribir es mucho mejor que vivir », *Página 12*, 30 avril 2007, disponible sur <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-6202-2007-04-30.html> (dernière consultation le 4 juillet 2015).
- GIRON, Luís Antônio, « Sérgio Sant'Anna, o estivador da linguagem », *Letra Nova*, disponible sur <http://cmais.com.br/arte-e-cultura/letra-nova/sergio-sant-anna-o-estivador-da-linguagem-1> (dernière consultation 27 septembre 2015).
- GONGORRA, Anderson Possani, *Uma representação contemporânea da violência em contos e novelas de Sérgio Sant'Anna*, Londrina, Mémoire de master réalisé sous la direction de Madame le Professeur Regina Helena Machado Aquino Corrêa, Universidade Estadual de Londrina, 08.11.2007, disponible sur <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000126894> (dernière consultation 3 janvier 2016)
- GONGORRA, Anderson Possani, *Literatura espetacular e violência : o teatro-ficção de Sérgio Sant'Anna*, thèse de doctorat sous la direction de Madame le

- Professeur Regina Helena Machado Aquino Corrêa, Universidade Estadual de Londrina, 2014, disponible sur <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000190945> (dernière consultation janvier 2016).
- HELENA, Lucia, « A personagem feminina na ficção brasileira nos anos 70 e 80 », *Luso-Brazilian Review*, vol. 26, n° 2, 1989, p. 43-57.
- ILLESCAS BUENO, Raquel, « A perversão Medida », *Revista Brasil*, 1999, disponible sur <http://revistabrasil.org/revista/resenhas/crime.htm> (dernière consultation mai 2015).
- KLEIN, Kevin Falcão, « O livro de Praga e Sérgio Sant'Anna », *O Globo Online*, disponible sur <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/05/28/resenha-de-livro-de-praga-de-sergio-sant-anna-382970.asp>, 08.08.2011 (dernière consultation le 12 janvier 2015).
- KÜMMEL, Breno, « Retorno Sentimentalista », *Rascunho, Gazeta do Povo*, disponible sur <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/retorno-sentimentalista/> 16/novembre 2012 (dernière consultation le 6 octobre 2015).
- MENDES, Francisco de Moraes, « Mergulho noturno », in *O Tempo*, Rio de Janeiro, 12 octobre 2003, p. 1-2.
- MESQUITA, Rodrigo de Lima Bento, *Sentidos da violência em Sérgio Sant'Anna*, Mémoire de master réalisé sous la direction de Madame le Professeur Ângela Maria Dias, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.
- MOREIRA, Eliezer, « Sérgio Sant'Anna », *Veredas*, Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, n° 31, juillet 1998, p. 16-19.
- OLIVEIRA, Elisa Oliveira, *O paratexto na tarefa do tradutor : uma análise de elementos paratextuais*, Mémoire de master réalisé sous la direction de Madame le Professeur Maria Viviane do Amaral Veras, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- PAVARIN, Guilherme, « Sérgio Sant'Anna, o autor imprevisível », *Época*, Rio de Janeiro, 19 octobre 2012, p. 26-27.



- PÉCORA, Alcir, « Novela de Sérgio Sant'Anna brilha mais do que contos em novo livro », *Ilustrada, Folha de São Paulo*, 25 décembre 2012, disponible sur : <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1206101-critica-novela-de-sergio-santanna-brilha-mais-do-que-contos-em-novo-livro.shtml>> (dernière consultation 30/12/2015)
- PORTO, Ana Paula Teixeira, *Das estórias à história : um olhar crítico-social em narrativas de Sérgio Sant'Anna*, thèse de doctorat sous la direction de Madame le Professeur Jane Fraga Tutukien, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.
- RODRIGUES, Lais Azeredo, *Conversa com Sérgio Sant'Anna em sua casa*, Documentaire, Rio de Janeiro, 28 agosto de 2014.
- SÁ, Sérgio, « O autor, a noite, a manhã », *O Correio Braziliense*, 25 octobre 2003, supplément *Pensar*, p. 2.
- VELLOSO, Tânia, « O voo de Sérgio Sant'Anna », *Época*, Rio de Janeiro, 29 septembre 2003.
- VOLPATOQUE, Valadão, « O bonde das Letras », *Folha de S. Paulo*, 17 mars 2007, disponible sur <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1703200707.htm> (dernière consultation le 15 juin 2015).
- WERNECK, Humberto et PELLEGRINO, Carlos Roberto, « Sérgio Sant'Anna: o sobrevivente », *Minas Gerais, suplemento literário*, 2 août 1969, p. 6-7.

## **D.2. Sur la théorie et l'histoire de la littérature**

- ÁVILA, Affonso, *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*, São Paulo, Summus Editorial, 1978.
- BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1991.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.
- « Bate-papo Flip: Barbara Heliodora compara obras de Shakespeare e Nelson Rodrigues », UOL, 5 juillet 2007, disponible sur

<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2007/07/05/ult4326u269.jhtm>

(dernière consultation, le 24 janvier 2015).

BAYARD, Pierre, *Le hors-sujet, Proust et la digression*, Paris, Édition de Minuit, coll. « Paradoxe », 1996.

BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2006.

BONATO, Liane, « Intertextualidade na Literatura Contemporânea » in *Literatura e Autoritarismo*, n° 6, Rio Grande do Sul, Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 2005, p. 35-56.

CALVINO, Italo, *Seis propostas para o próximo milênio*, trad. Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

CAMARGOS, Ivete Lara Walty, *Palavra e imagem: leituras cruzadas*, Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2006.

CANDIDO, Antonio, *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*, São Paulo, T. A. Queiroz, 8<sup>e</sup> éd., 2000 (1<sup>ère</sup> éd. : 1965).

COMPAGNON, Antoine, « Morales de Proust », Cours donné au Collège de France, du 8 janvier au 1<sup>er</sup> avril 2008, disponible sur [http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL49209\\_Antoine\\_Compagnon\\_cours\\_0708.pdf](http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL49209_Antoine_Compagnon_cours_0708.pdf) (dernière consultation le 24 janvier 2015).

ELIOT, T. S., *Essais choisis*, trad. H. Fluchère, Le Seuil, 1950.

FERREIRA, Nadiá Paulo, « La malédiction du sexe chez Nelson Rodrigues », *Insistence Arts, psychanalyse et politique*, Paris, Érès, 2006, n° 2, p. 73-84, disponible sur [https://www.cairn.info/article.php?ID\\_ARTICLE=INSI\\_002\\_0073&AJOUT\\_BIBLIO=INSI\\_002\\_0073](https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=INSI_002_0073&AJOUT_BIBLIO=INSI_002_0073) (dernière consultation 27 novembre 2015).

GASPAR, Lúcia, “Arthur Azevedo”, *Fundação Joaquim Nabuco*, 2010, disponible sur [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=770:arthur-azevedo&catid=35:letra-a](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=770:arthur-azevedo&catid=35:letra-a) (dernier consultation: 20 septembre 2015)

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, Collection « Essais », 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- HASTINGS, Michel, NICOLAS, Loïc et PASSARD, Cédric (éd.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS Éditions, 2012.
- HELIODORA, Barbara, *Barbara Heliodora: escritos sobre o teatro* (org. Claudia Braga), São Paulo, Editora Perspectiva, 2007.
- HUGLO, Marie-Pascale, « Histoires en germe : la fable dans les Carnets de Henry James », in : *Littérature*, n°95, octobre 1994, pp. 37-51.
- HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, New York / Londres, Routledge Editors, 1989.
- JEANNEROD, Aude, « Le genre de la critique d'art chez J.-K. Huysmans : fiction ou non-fiction ? », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 111, 2011-2012, p. 341-356.
- Klaxon, Mensário de Arte Moderna*, São Paulo, 1922-1923, disponible sur <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005510#page/1/mode/1up> (dernière consultation le 15 juin 2015).
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè : recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- LINS, Ronaldo Lima, *O Teatro de Nelson Rodrigues - uma realidade em agonia*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1979.
- MAGALDI, Sábato, *Moderna dramaturgia brasileira*, São Paulo, Perspectiva, 1998.
- MAGALDI, Sábato, *Nelson Rodrigues : dramaturgia e encenações*, São Paulo, Editora Perspectiva, coll. « Estudos », 1992.
- MAGALDI, Sábato, « Introdução », in RODRIGUES, Nelson, *Teatro completo I: peças psicológicas*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1981.
- MAGALHÃES, Vânia de, « Os Comediantes, o teatro através da história », in NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate, *O teatro através da história*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, vol. 2, 1994, p. 157-173.
- MOURA ARIAS, Maria Helena, « Nelson Rodrigues e Arthur Azevedo : dramaturgos e contistas », *Paraná Tribune Online*, 15/10/2002, disponible

- sur <http://www.parana-online.com.br/canal/vida-e-saude/news/27990/>  
(dernière consultation 19/06/2015).
- PAES, José Paulo, « Cinco livros do Modernismo brasileiro », *Estudos Avançados*, vol. 2, n. 3, 1988, p. 88-106.
- PERRONE-MOYSES, Leyla, *Altas Literaturas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- PRADO, Décio de Almeida, *História concisa do teatro brasileiro*, São Paulo, EDUSP, 1999.
- RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, Collection « GF Corpus », 2002.
- Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1928-1929, disponible sur <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-01#page/1/mode/1up>  
(dernière consultation le 15 juin 2015).
- RIFATERRE, Michaël, « La trace de l'intertexte » in *La Pensée*, n°215, octobre 1980, p. 4-18.
- RODRIGUES, Nelson, « Teatro desagradável », in *Folhetim*, n° 7, mai-août 2000 [1949], p. 4-13.
- ROY, Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée*, vol. 36, n° 3, 2008, p. 47-56.
- SAUTHIER, Étienne, *Combray sous les tropiques : diffusions, réceptions, appropriations et traductions de l'œuvre de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)*, thèse de doctorat, Université de Paris 3, 2014.
- « Semana de Arte », *Correio Paulistano*, 29 janvier 1922, p. 5, disponible sur <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/> (dernière consultation le 15 juin 2015).
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, « Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation », trad. Carlos Spilak, *Perspective*, n° 2, 2013, disponible sur <http://perspective.revues.org/3893> (dernière consultation le 6 juin 2015).

TELES, Gilberto Mendonça, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972*, Petropolis, Vozes, 1992 (1<sup>ère</sup> éd. : 1972).

TOLEDO, Dionísio, « Le postmodernisme au Brésil » in *La Postmodernité au Brésil* (org. Dionísio Toledo), Paris, Vericuetto / Unesco, 1998.

### **D.3. Sur la philosophie, l'esthétique et l'histoire des arts**

« O que a arte (loucura) tem a dizer sobre a loucura (arte) », *Canal Contemporâneo* - <http://www.canalcontemporaneo.art.br/cursosese seminarios/archives/005399.html> (dernière consultation le 20 septembre 2015).

ABÉCASSIS Nicole-Nikol, *Comprendre l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2007.

AGUIAR, João Batista da Costa, *Desenho Gráfico 1980-2006*, São Paulo, SENAC, 2006.

ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël / Folio, coll. « Essais », 2000.

ARENDT, Hannah, *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, trad. par un collectif de traducteurs, éd. Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1999 [1972].

AUDI, Paul, *Discours sur la légitimation de l'artiste*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre Marine », 2012.

AUDI, Paul, *Jubilations*, Paris, Christian Bourgois, 2007.

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 2011[1957].

BAUDRILLARD, Jean, « Modernité », in *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite/> (dernière consultation le 20 septembre 2015).

BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985.

BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, F. Alcan, 3<sup>e</sup> éd., 1907.

- BOSREDON, Bernard, *Les Titres des tableaux, une pragmatique de l'identification*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- CABANNE, Pierre, *Duchamp & Cie*, Paris, Éditions Pierre Terrail, 1997.
- CABANNE, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Allia/Sable, 2014.
- CARBONNE, Mauro, *La Chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Librairie philosophique Jean-Vrin, coll. « Matière étrangère », 2011.
- CAUQUELIN, Anne, *L'Art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Capitalisme et schizophrénie », 2002.
- DELEUZE, Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » conférence donnée dans le cadre des Mardis de la Fondation Femis, le 17 mai 1987, disponible sur <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rence&langue=1> (dernière consultation le 4 juillet 2015).
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre Philosophique », 1981.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », 2011.
- DUBEL, Sandrine, « L'ecphrasis antique, les arts et les genres : les Images de Philostrate, ou le triomphe de la peinture », in *Genres littéraires et peinture*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Coll. « Littératures », 2015.
- DUCHAMP, Marcel, « Lettre de Marcel Duchamp à Katherine Dreier », 5 novembre 1928, disponible sur <http://www.deslettres.fr/lettre-de-marcel-duchamp-a-katherine-dreier-plus-je-vis-parmi-les-artistes-plus-je-suis-convaincu-quils-sont-des-imposteurs-du-moment-quils-ont-le-moindre-succes/> (dernière consultation le 15 juin 2015).
- DUPONCHELLE, Valérie et DE ROCHEBOUET, Béatrice, « FIAC, la folie est de rigueur », *Le Figaro Magazine*, 22 février 2013, disponible sur

<http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2013/10/22/03015-20131022ARTFIG00216-fiac-la-folie-est-de-rigueur.php> (dernière consultation le 20 septembre 2015).

FOUCAULT, Michel, « Préface à la transgression », *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001 [1963], p. 261-266.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1996.

FREUD, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1986.

GOMBRICH, Ernst Hans, *Histoire de l'art*, trad. Jacques Combe, Claude Lauriol, Dennis Collins, Paris, Phaidon, 1997.

GUINHUT, Thierry, « Que restera-t-il de l'art contemporain ? Nathalie Heinich : *Le Paradigme de l'art contemporain* », disponible sur <http://www.thierry-guinhut-litteratures.com/article-que-restera-t-il-de-l-art-contemporain-sur-nathalie-heinich-le-paradigme-de-l-art-contemporain-123557075.html> (dernière consultation le 15 juin 2015).

HEINICH, Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

HEINICH, Nathalie, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit, 1998

INGRES, Jean-Dominique, « De l'étude de l'Antiquité et des Maîtres », *Pensées d'Ingres*, Paris, Sirène, 1922.

KIERKEGAARD, Søren, *Journal*, trad. Knud Ferlov et Jean-J. Gateau, Paris, Gallimard, 1954.

KRAUSS, Rosalind, *L'Inconscient optique*, trad. Michèle Veubret, Paris, Au Même Titre, 2002.

LAWITT, Sol, « Paragraphs on Conceptual Arts », in *Artforum Special Issue*, New York, Art Forum, 1967.

LEBEL, Robert, *Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1985.

- LEIRIS, Michel, *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, Paris, Seuil, coll. « L'École des Lettres », 1995.
- MARCADÉ, Bernard, *Marcel Duchamp, la vie à crédit*, Paris, Flammarion, 2007.
- MELLO Chico Homem de, et RAMOS, Elaine (org.), *Linha do tempo no design gráfico no Brasil*, São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible, notes de travail*, Paris, Gallimard, 1973.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MOBILON, Norma, *A dualidade presença/ausência nas imagens de Munch e Warhol*, São Paulo, ARS, vol. 9, n° 18, 2011, p. 84-89.
- POUND, Ezra, *ABC of Reading*, Londres, Faber & Faber, 1951 [1934].
- RIOUT, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, 2000.
- SANOUILLET, Michel (éd.), *Marcel Duchamp : Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975.
- SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1885.
- SERS, Philippe, *Duchamp confisqué, Marcel retrouvé*, Paris, Hazan, coll. « Arts en travers », 2009.
- SERS, Philippe, *La Vérité en art*, Paris, Éditions de La Villette, 2008.
- SHANES, Eric, *Warhol, la vie et les chefs-d'œuvre*, trad. Karin Py, New York, Parkstone International, 2012.
- SZONDI, Peter, *Teoria do drama moderno*, trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo, Cosac Naify, 2001 [1<sup>re</sup> éd. : 1956].



# Annexes



## **Annexe 1**

**From: Sergio Sant'Anna**

Date: 2014-04-12 16:05 GMT+02:00

Subject: Re: perguntas

To: Izabella Borges

- Quando começou sua relação com as artes plásticas?
- Você foi casado com uma pintora, não foi? Quanto tempo ficaram juntos?
- Como você definiria o trabalho dela? Como ela se chama? Posso citá-la?
- E com o teatro? Quando você começou a participar de montagens?

**Sergio Sant'Anna :**

Izabella, minha relação com as artes plásticas começou quando descobri para valer a arte moderna. Frequentava um lugar em BH chamado Estúdio número 1, que organizava uma série de eventos. Depois as viagens à Europa e Estados Unidos solidificaram isso. Mas não é fácil explicar essa relação. O fato é que se vejo uma obra de arte que me instiga eu me inspiro para escrever. 2) Eu fui casado 10 anos com a Cristina Salgado, foi uma relação boa e a casa dele tinha um clima de ateliê que me provocava a escrever. 3) Eu participei de poucas montagens. Mas foi minha amizade com a diretora Bia Lessa que me levou ao teatro. Eu fazia adaptações convidado por ela. Mas o livro meu de que mais gosto é *A tragédia brasileira*, uma mesclagem de teatro e romance. Meu próximo livro sai em agosto, esperando a Copa do Mundo passar. O título é *O homem mulher*. Na ocasião a Companhia das Letras vai relançar *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. É isso aí. Sérgio.

## **Annexe 2**

From: **Sergio Sant'Anna**

Date: 2014-04-21 17:03 GMT+02:00

Subject: Re: para você, qual é o papel primordial da Arte? E, onde e quando (jornal, entrevista, conto) você declara: quero fazer a arte do meu tempo?

To: Izabella Borges

**Sergio Sant'Anna :**

Izabella, perguntinha nada fácil. Mas digamos que o papel primordial da arte, inclusive a de vanguarda, é o de tentar desvelar o que o humano tem de mais rênido. Mas eu preferia não ter de responder a isso, porque a arte é uma coisa misteriosa, justamente porque revolve o mistério humano. A arte não tem papel, ela simplesmente se faz. Não me lembro em que entrevista ou veículo eu disse que quero fazer a arte do meu tempo. É um desejo que sempre tive. Sérgio.

## **Annexe 3**

From: Sergio Sant'Anna

Date: 2015-04-27 22:11 GMT+02:00

Subject: Re: perguntinha : você se considera um « moderno » ?

To: Izabella Borges

**Sérgio Sant'Anna :**

[...] esse negócio de auto definir-se é meio complicado. Mas a crítica, em geral, me considera um pós-moderno. Isso já constou, inclusive, de várias teses. Sérgio.

**Sérgio Sant'Anna (suite) :**

Izabella, eu não saberia definir, com exatidão, o que é o pós-modernismo. Prefiro autor contemporâneo.

#### **Annexe 4**

From: Sergio Sant'Anna

Date: 2015-01-19 22:50 GMT+01:00

Subject: Re: Tese ? – O que você quis dizer, em *O Crime*, na frase « o provinciano modernismo brasileiro »?

To: Izabella Borges

**Sergio Sant'Anna :**

Como você sabe, o meu personagem crítico é meio ranheta. Mas com isso ele quis dizer que o modernismo brasileiro era tributário do europeu. Simples assim. Sérgio.

#### **Annexe 5**

From: Sergio Sant'Anna

Date: 2015-07-30 21:22 GMT+02:00

Subject: Re: Perguntas

To: Izabella Borges

Você poderia me falar mais sobre as suas leituras de Nelson Rodrigues? Conheceu-o pessoalmente? O Fluminense? Suas crônicas esportivas? E também: poderia me falar um pouco sobre suas impressões das peças *Vestido de Noiva* e *O Anjo negro*.

Agora Duchamp: em que sentido ele é uma referência para você? Seria sua obra? O

artista em si e sua postura enquanto tal? As pinturas e/ou os *readys*? Tendo em vista que irreverência dele é notória, de que forma o inconformismo de Duchamp inspirou você como artista (não quero falar de política, seria aqui mais uma noção de ética, e sobretudo de estética, filosoficamente falando, claro)?

Proust: você se lembra quando leu *La Recherche* pela primeira vez? De suas primeiras impressões de leitura? A sua volta, em sua prima-juventude, Proust era lido? Comentado? É uma pergunta estranha e um tanto obscura: haveria em você escritor algum lugar onde Proust e Nelson Rodrigues dialogam? De que forma? E quando escreveu *O Crime*, o porquê da adaptação de *A l'Ombre/Albertine*? Um acaso, ou foi intencional?

**Sérgio Sant'Anna :**

De Nelson Rodrigues li praticamente tudo: teatro, ficção, crônicas, sempre gostando muito. Conheci-o ligeiramente quando da sua última peça *A serpente*. Talvez porque sentisse aproximar-se a morte, via o espetáculo todas as noites. Eu também vi a peça muitas vezes porque tinha uma namorada que era atriz no espetáculo, Xuxa Lopes. Ele via o espetáculo das coxias, eu também. E a gente conversava um pouco, muito sobre o Fluminense. E estava presente quando Nelson pediu ao ator Carlos Gregório que acrescentasse uma fala na peça: *O sexo de minha mulher é uma orquídea deitada*. Acho *O Vestido de Noiva* uma peça extraordinária e revolucionária para a época (1943): três planos cenográficos, espaciais e temporais, etc. *O Anjo Negro* eu apenas li, é uma peça corajosíssimas, fortíssima, sobre as relações raciais, mas, dramaturgicamente, não é das melhores de Nelson.

Duchamp é uma referência para mim na medida em que, revolucionando o conceito de arte, penso que posso estender esta revolução à literatura, como em *A tragédia brasileira* (1987) E é também como você colocou bem: o artista em si e sua postura (inclusive a indiferença é uma postura) enquanto tal. As pinturas (*O nu descendo a escada* é um grande exemplo) e os ready mades. E o inconformismo (misturado com

uma audácia da indiferença, para ser duchampiano) me inspiram totalmente, pois me fazem ver que posso ousar tudo.

Proust. Comecei duas vezes a ler *La Recherche* e interrompi, porque achava aquele menino do primeiro volume insuportavelmente chato. Curiosamente, foi justamente a relação do menino com a mãe que me fez recomendar, agora em definitivo, a ler *La Recherche*. Pois foi quando minha mãe morreu e eu tinha acabado de completar 50 anos, pensando que esta era uma idade madura e ainda jovem para ler Proust. Aí li os sete volumes, embora, intercalando com outros livros (de vez em quando). Em minha obra, penso que Proust e Nelson Rodrigues dialogam justamente em *A tragédia brasileira*. Há trechos bem rodriguianos, mas penso que Proust está lá no percurso da infância à morte, isso simplificando. E acho que em *Um crime delicado* os dois também estão presentes, Proust até literalmente, e Nelson na temática do estupro ambivalente ou ambíguo. A utilização de *A l'Ombre/Albertine* foi intencional porque me pareceu que tinha tudo a ver com a temática do *Crime*, difícil explicar por quê. Talvez pela questão da mulher cheia de ambiguidades, ao mesmo tempo personagem e modelo para a obra, por sua vez muito ambígua, do pintor. E Duchamp também está muito presente no pintor. Aliás, costumo dizer que *O Crime* é um livro duchampiano. No filme essa obra se perdeu um pouco ou bastante.

#### **Sérgio Sant'Anna (suite) :**

Primeiro Duchamp. Respondi quase que mecanicamente que os ready mades, mas não é bem isso. O que realmente me entusiasma em Duchamp, entre muitas outras coisas, é *La mariée mise a nu par ses célibataires même* e *Étant donnés* por todo o intrincado jogo contido nas duas peças, principalmente na *Noiva*, que, sem querer ser pretensioso, é uma espécie de modelo para ficções como *A tragédia* e *Um crime*. Estou falando isso a propósito dos ready mades, porque vão muito além dos ready mades.

Nelson Rodrigues. *O anjo negro* é obra de caráter único, entre outras coisas pelo fato de o racismo ser do próprio negro alucinado, sua volúpia pelo branco. Absolutamente *incorreta*, politicamente, joga uma nova luz sobre as relações raciais. É um soco na cara, embora sem a construção perfeita de *O vestido*. Neste também faltou dizer que o jogo com *O vento levou*, sem nenhuma preparação prévia, é literalmente genial. [...] este jogo não se esgota. Sérgio.

## **Annexe 6**

From: Sergio Sant'Anna

Date: 2015-08-27 22:11 GMT+02:00

Subject: Re: o que você pensa sobre o movimento surrealista francês ?

To: Izabella Borges

**Sérgio Sant'Anna :**

Izabella, o movimento surrealista francês me interessou muito, depois fui deixando de lado e acho que o dadaísmo - e não apenas francês - deitou raízes muito mais sólidas, paradoxalmente sem pretender coisa alguma. Ao mesmo tempo fora e pairando sobre os dois movimentos agigantou-se a pessoa e obra de Marcel Duchamp, mas também Man Ray, Jean Harp, etc. Acho o surrealismo, hoje, um movimento datado. Seu mergulho na política, a reboque do marxismo, foi desastroso, os surrealistas tornaram-se seres morais. Já dei umas duas vezes olhadas no romance de Breton, *Nadja*, que, sinceramente, achei enfadonho. Mas foi há muito tempo que dei essas olhadas, talvez devesse fazer uma releitura. De Magritte gosto muito, penso que foi o grande pintor do surrealismo. Sérgio. PS Não sendo apenas surrealista, o cineasta espanhol Luis Buñuel conseguiu manter o vigor do movimento.



## **Annexe 7**

From: Sergio Sant'Anna  
Date: 2015-10-19 16:00 GMT+02:00  
Subject: Re: à l'amour comme à la guerre  
To: Izabella Borges

Sérgio, quando foi iniciada a novela « *Páginas sem glória* » ?

**Sérgio Sant'Anna :**

A novela *Páginas sem glória* foi iniciada mais ou menos 20 anos antes da publicação do livro, pois só com o auxílio da internet pude verificar a correção dos dados. Na Biblioteca Nacional não seria possível. Sérgio.

## **Annexe 8**

From: **Sergio Sant'Anna**  
Date: 2015-11-29 14:33 GMT+01:00  
Subject: Re: tese e Bob Wilson - Qual foi o Bob Wilson de que mais gostou?  
To: Izabella Borges

**Sergio Sant'Anna :**

Izabella, o espetáculo de Bob Wilson a que assisti em Iowa City foi *The deafman glance*. Mas é indescritível. Posso dizer que durou quase quatro horas, quase todas elas em silêncio, com muito figurantes se movendo lentamente e defino-o como um presépio animado expressionista. Sérgio.

## Annexe 9

From: **Sergio Sant'Anna**

Date: 2016-01-05 12:34 GMT+01:00

Subject: Re: Qual foi o periodo de sua estadia em Paris ?

To: Izabella Borges

**Sergio Sant'Anna :**

Izabella, fiquei na França entre setembro 1967 e maio 1968. Era auditeur libre no Instituto de Ciências Políticas da Universidade de Paris. Sérgio.

## Annexe 10

- Documentaire réalisé par Lais Azeredo Rodrigues, *Conversa com Sérgio Sant'Anna em sua casa*, Rio de Janeiro, 28 agosto de 2014. (pour la visualisation : Iza)

- Fragment 1 : Le début de sa carrière d'écrivain : <https://vimeo.com/152635499>
- Fragment 2 : Au sujet du roman *Um crime delicado*, de Marcel Duchamp et de Marcel Proust : <https://vimeo.com/152650229>
- Fragment 3 : Le personnage de Inês : <https://vimeo.com/152655208>
- Fragment 4: Nelson Rodrigues : <https://vimeo.com/152890668>

Annexe 11

IMPORTANTE: Vai se tornar um rumoroso processo estético.

ESTA PÁGINA - OK

FINAL: Que me façam justiça os leitores: CONCLUSÃO

OBS. IMPORT: QUANDO MÔS RETIAR A  
LAVETVA, ELA NÃO LAMONTA.

(redação de finaliza)

- Para 3.11.95 -

GR: NÃO ESPEREM DE MIM UMA TRANSCRIÇÃO DO JULGAMENTO COMO NESSES ROMANÇOS BRANCATTOS

é sim uma ESTIMULAÇÃO - uma ESSENCIA - UMA ALGÓRICA, DO LUGAR DE PASSO.

Vou me abster de relatar em todas as suas minúcias os procedimentos legais da medicina a que fui submetido (pois que passei) para que recolhessem provas materiais daquilo que nunca requei e até não deixava de reivindicar: que as amostras seminais (metáfora: é tudo meio de champagne) encontradas em meu <sup>no corpo de</sup> meio <sup>de</sup> provinham <sup>de</sup> de mim. Cheguei a deixar escapar que ficaria muito surpreso, para não dizer decepcionado, caso não fosse esta a conclusão do laudo pericial. No entanto, isto que era evidente ironia <sup>relativa</sup> foi tomado por muitos como sério.

[INÍCIO DE SESÃO: Acabei por comer também Odete, de forma superfrendente. "Você não vai me acusar de estupro, vai?" "Eu não teria credibilidade"

ela deu uma gargalhada. Fazer amor com uma raça (filósofo, felicitosa) era instigante por outras raças.] [Estará Odete iniciando uma condução?] [INSINUARÁ ELA TAMBÉM UM FORTE LISO ENTÃO ELA E BRANCATTI]

Também era inegável que os resquícios de pele colhidos em suas unhas eram (vinham) da minha pele, o que equivalia a dizer (confirmação) que as marcas e arranhões observados em meus braços, peito, costas, haviam sido produzidos (provocados) por meio, embora alguns dessas catenais marcassem (em meu corpo) a passagem por meu corpo de Maria Suíza (as duas) e Maria Clara, que nem teriam sido mencionados caso transcorresse o processo se elas não houvessem tomado a iniciativa de intrometer-se nele, por razões de jeremiás. [REIVINDICAÇÕES ORCULAS DEUS - O PRÓ CASO ESTÉTICO CORRIA LÁ FORA, ATÉ NOS MEIOS ACADÊMICOS.] ["RESUMO" - APENAS ALGUNS SÍMBOLOS RECORDEIS FRAGMENTOS DOS DEPOIMENTOS]

[IMPORTANTE: O GRANDE DESAFIO É O "ESTUPRO". DESAFIO NO SENTIDO DE LUGO O LEVA A NOVAMENTE ESTREMECEER POR INÊS.] [MARIA LUIZA SE INTROMETE PELO SUICÍDIO DO DRAMATURGO. "Uma coisa acontecimento reza a complicar minha situação."

MANIFESTO NO MBTO TEATRAL. CONTRA A CRÍTICA. MAS NENHUM COLÉGA SE SOLIDARIZOU. [CRÍTICA]

[GR. O TRIBUNAL, O INSPOTER, PODEM SER ESTILIZAÇÃO E ALGÓRIA.] [NÃO ESTARÁ TAMBÉM ELA BUSCANDO PUBLICIDADE?] [PESARÁ INÊS DO VIAGEM INDETERMINADA?] [BRANCATTI LANÇARÁ MÃO DO APOL, PARA OBTER PUBLICIDADE. ATACANDO-O, EU FAZIA SEU JOGO.] [HAPPY END: TRANSMISSÃO COM INÊS ATRÁS DO GIOMBO?]

O que respeito - e todos sabem disso, pela repercussão do caso, peço meu é tudo de que se acusou um crítico de estupro - foi que tivemos havido coação (minha!) e, muito, menos, violência. Respostas a quelas marcas que se para muitos, eram indícios claros (centro de luta, para quem as experimentaram vivamente na carne trabalha se de sinais que lhe asseguravam, para intenso fútilo seu, de uma entrega pelo menos momentaneamente sem reservas por parte de meio, a explosão súbita de uma sensualidade



## **Index des noms cités**



ABÉCASSIS Nicole-Nikol, 75, 308  
 ABREU, Caio Fernando, 176, 177, 300  
 AGUIAR, João Batista da Costa, 21, 22, 30, 39, 173, 197, 293, 308  
 ALMEIDA, Geruza Zelnys de, 12, 48, 49, 300  
 ALMEIDA, Samira Pinto, 13, 300  
 ARASSE, Daniel, 35, 37, 40, 308  
 ARENDT, Hannah, 170, 308  
 ARNEIRO, André Luis de Paula, 12, 300  
 AUDI, Paul, 50, 51, 308  
 ÁVILA, Affonso, 104, 304  
 BACON, Francis, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 309, 311  
 BANDEIRA, Manuel, 110, 173, 300  
 BARTHES, Roland, 15, 189, 191, 304  
 BATAILLE, Georges, 220, 308  
 BAUDRILLARD, Jean, 34, 308  
 BAYARD, Pierre, 203, 305  
 BENEVIDES, Daniel, 244, 301  
 BENJAMIN, Walter, 210, 308  
 BERGEZ, Daniel, 55, 305  
 BERGSON, Henri, 61, 308  
 BESUALDO, Sebastián, 301  
 BONATO, Liane, 305  
 BORGES, Izabella, 11, 125, 299, 301  
 BOSREDON, Bernard, 43, 309  
 BRESSANE, Ronaldo, 236, 242  
 BUÑUEL, Luis, 319  
 CABANNE, Pierre, 144, 182, 309  
 CALVINO, Italo, 305  
 CAMARGO, Flávio Pereira, 12, 301  
 CAMARGOS, Ivete Lara Walty, 305  
 CAMÕES, Luís, 236  
 CANDIDO, Antonio, 93, 305  
 CASTELLO, José, 98, 99, 102, 301  
 CAUQUELIN, Anne, 74, 309  
 COELHO, Paulo, 251, 252  
 COMPAGNON, Antoine, 305  
 CORDEIRO, Felipe, 301  
 COUTO, José Geraldo, 292, 302  
 CUNHA, João Manuel dos Santos, 12, 257, 272, 302  
 DALCASTAGNÉ, Regina, 11, 302

DE ROCHEBOUET, Béatrice, 76, 309  
 DE SOUZA, Hellyny Silva Godoy, 12, 302  
 DELEUZE, Gilles, 71, 110, 115, 116, 119, 120, 124, 133, 135, 137, 161, 162, 164, 309  
 DIAS, Ângela Maria, 12  
 DREIER, Katherine, 144, 152, 153, 309  
 DUBEL, Sandrine, 282, 309  
 DUCHAMP, Marcel, 17, 67, 94, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 182, 197, 203, 204, 205, 257, 294, 309, 310, 311, 316, 317, 318, 319  
 DUPONCHELLE, Valérie, 76, 309  
 ELIOT, T. S., 9, 10, 295, 305  
 FERREIRA, Nadiá Paulo, 221, 305  
 FERREIRA, Valério Gleiser Mateus, 13  
 FLAUBERT, Gustave, 55, 67, 132, 242, 243, 244, 245, 252, 265, 295, 299  
 FONSECA, Rubem, 242, 243  
 FOUCAULT, Michel, 16, 30, 31, 32, 34, 35, 139, 310  
 FREITAS, Almir de, 173, 302  
 FREUD, Sigmund, 310  
 FRIERA, Silvina, 302  
 GASPAR, Lúcia, 212, 305  
 GENETTE, Gérard, 22, 306  
 GÉRÔME, Jean-Léon, 22, 25, 30, 39, 40, 42, 67  
 GIRON, Luís Antônio, 243, 302  
 GOMBRICH, Ernst Hans, 68, 310  
 GONGORRA, Anderson Possani, 11, 302  
 GUINHUT, Thierry, 79, 81, 310  
 HARP, Jean, 319  
 HASTINGS, Michel, 220, 306  
 HEINICH, Nathalie, 64, 310  
 HELENA, Lucia, 303  
 HELIODORA, Barbara, 306  
 HOPPER, Edward, 156, 157, 158  
 HUGLO, Marie-Pascale, 61, 306  
 HUTCHEON, Linda, 306  
 ILLESCAS BUENO, Raquel, 198, 303  
 INGRES, Jean-Dominique, 254, 310  
 JEANNEROD, Aude, 89, 306  
 JOYCE, James, 68, 242, 243, 247  
 KAFKA, Franz, 226, 263, 264, 270, 271  
 KIERKEGAARD, Søren, 84, 310  
 KLEIN, Kevin Falcão, 218, 303  
 KOONS, Jeff, 289  
 KRAUSS, Rosalind, 58, 310



KRISTEVA, Julia, 306  
 KÜMMEL, Breno, 13, 275, 276, 303  
 LAWITT, Sol, 310  
 LEBEL, Robert, 142, 167, 171, 310  
 LEIRIS, Michel, 164, 311  
 LEWITT, Sol, 166  
 LI ZHANYANG, 284, 286, 287  
 LINS, Ronaldo Lima, 221  
 LISPECTOR, Clarice, 103, 104, 105,  
 248, 249, 250, 251, 252, 295, 299  
 MAGALDI, Sábado, 175, 195, 196,  
 200, 201, 230, 306  
 MAGALHÃES, Vânia de, 180, 306  
 MARCADÉ, Bernard, 142, 311  
 MELLO Chico Homem de, 311  
 MENDES, Francisco de Moraes, 303  
 MERLEAU-PONTY, Maurice, 28, 29,  
 311  
 MESQUITA, Rodrigo de Lima Bento,  
 12, 303  
 MOBILON, Norma, 280, 311  
 MOURA ARIAS, Maria Helena, 213,  
 306  
 MUNCH, Edvard, 278, 279, 280, 311  
 NICOLAS, Loïc, 220, 306  
 OLIVEIRA, Elisa Oliveira, 303  
 OVIDE, 20, 22, 25, 26, 27, 28, 299  
 PAES, José Paulo, 94, 307  
 PASSARD, Cédric, 220, 306  
 PAVARIN, Guilherme, 171, 303  
 PÉCORRA, Alcir, 277, 286, 304  
 PERRONE-MOYSES, Leyla, 307  
 PORTO, Ana Paula Teixeira, 12, 304  
 POUND, Ezra, 248, 311  
 PRADO, Décio de Almeida, 307  
 PROUST, Marcel, 17, 53, 55, 56, 67,  
 92, 93, 101, 106, 110, 111, 112,  
 113, 115, 116, 119, 122, 124, 127,  
 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137,  
 138, 140, 168, 169, 171, 182, 187,  
 197, 202, 203, 204, 205, 248, 252,  
 294, 295, 299, 305, 307, 309  
 RABAU, Sophie, 307  
 RAMOS, Elaine, 311  
 RAY, Man, 147, 319  
 RIFATERRE, Michaël, 307  
 RIOUT, Denys, 54, 69, 311  
 RODRIGUES, Nelson, 17, 130, 172,  
 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179,  
 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187,  
 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199,  
 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206,  
 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216,  
 220, 221, 224, 226, 230, 233, 235,  
 252, 276, 277, 294, 295, 300, 304,  
 305, 306, 307, 316, 317, 318, 319  
 ROY, Max, 44, 307  
 RUSKIN, John, 53, 300  
 SÁ, Sérgio, 304  
 SANOUILLET, Michel, 311

SAUTHIER, Étienne, 111, 112, 113,  
307  
SCHNEIDER, Michel, 311  
SERS, Philippe, 144, 145, 147, 311  
SHANES, Eric, 261, 311  
SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 96,  
307  
SZONDI, Peter, 311  
TCHEKHOV, Anton, 242  
TELES, Gilberto Mendonça, 95, 308  
TOLEDO, Dionísio, 308  
VELÁZQUEZ, Diego, 22, 30, 31, 32,  
33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 42, 164  
VELLOSO, Tânia, 198, 304  
VOLPATOQUE, Valadão, 254, 304  
WARHOL, Andy, 255, 256, 257, 258,  
260, 261, 262, 263, 264, 265, 267,  
272, 280, 311  
WERNECK, Humberto, 178, 304  
WILSON, Bob, 236  
WOOLF, Virginia, 130  
ZIEMBINSKI, Zbigniew, 178, 179,  
180

# Table des matières

<b>Introduction</b> .....	<b>7</b>
<b>I. Textes et images en dialogue</b> .....	<b>18</b>
<i>Chapitre 1.</i> Les seuils d'un roman .....	20
<i>Chapitre 2.</i> Critique et miroir des arts .....	53
<i>Chapitre 3.</i> Au centre de la périphérie .....	92
<b>II. Lecture critique et généalogie</b> .....	<b>108</b>
<i>Chapitre 1.</i> Proust, un miroir pour la modernité.....	110
<i>Chapitre 2.</i> Duchamp, le concept retrouvé .....	139
<i>Chapitre 3.</i> La transgression délicate.....	173
<b>III. Un post-roman en triptyque</b> .....	<b>208</b>
<i>Chapitre 1.</i> Tradition et transgression.....	210
<i>Chapitre 2.</i> L'art dans l'art de la fiction .....	254
<b>Conclusion</b> .....	<b>290</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>297</b>
<b>Annexes</b> .....	<b>312</b>
<b>Index des noms cités</b> .....	<b>324</b>





Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

ED 122 - Europe latine - Amérique latine/ EA 3421 - Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (CREPAL)

## Thèse de Doctorat

présentée et soutenue publiquement par

Izabella BORGES DE ABREU GOMES

### Transgression et généalogie :

le dialogue entre les arts

dans la poétique de Sérgio Sant'Anna

sous la direction de Madame le Professeur Jacqueline Penjon, 2016

#### Résumé :

Cette thèse propose d'examiner le dialogue entre les arts tel qu'il apparaît dans le roman *Um crime delicado*, de l'écrivain brésilien Sérgio Sant'Anna (1941), en le considérant comme l'un des principes fondateurs de la poétique de cet auteur. Dans ce dialogue, l'histoire de l'art trouve sa place, ainsi que la description des rapports qu'entretiennent arts et artistes avec la critique. L'étude, menée à la suite, des trois dernières œuvres de Sérgio Sant'Anna parues – *O Livro de Praga: narrativas de amor e arte* (2011) ; *Páginas sem glória* (2012) et *O homem-mulher* (2014) – nous a permis d'illustrer les pratiques en usage dans *Um crime delicado* : l'affirmation, par la lecture critique, de sa généalogie ; l'inscription de sa conception personnelle de la littérature dans le domaine plus vaste de l'art en général ; l'écriture de l'art selon les préceptes particuliers dévoilés au cours de cette étude. Est également décrite et examinée la progression du dialogue en cours : l'écriture de l'art, qui, au départ, était le moyen par lequel l'auteur établissait sa généalogie artistique, devient en soi un procédé de création : l'ekphrasis.

**Mots clés :** arts plastiques, théâtre, généalogie, transgression, l'écriture des arts, poétique.

#### Abstract:

This dissertation proposes to examine the dialogue between the arts as it appears in the novel *Un crime delicado* by the Brazilian writer Sérgio Sant'Anna (1941), in seeing it as one of the principle foundations of the author's poetics. Within this dialogue art history has its place, as well as a description of the relation of arts and artists to criticism. An ensuing study of the three most recently published works by Sérgio Sant'Anna – *O Livro de Praga: narrativas de amor e arte* (2011); *Páginas sem glória* (2012) et *O homem-mulher* (2014) – allows us to illustrate the practices used in *Un crime delicado*: a reaffirming his genealogy through a critical reading; situating his personal concept of literature in a much vaster domain of art in general; writing about art according to specific principles revealed in the course of this study. This dissertation will also describe and examine the progress of the dialogue under way: writing on art, at the beginning the way for the author to establish his artistic genealogy, becomes of itself a process of creation: the ekphrasis.

**Key words:** fine arts, theatre, genealogy, transgression, writing on arts, poetics.