



HAL
open science

Sur les rivages de la Vivonne : le style de Marcel Proust dans les romans de Pedro Nava, Jorge Andrade et Cyro dos Anjos

Fillipe Mauro

► To cite this version:

Fillipe Mauro. Sur les rivages de la Vivonne : le style de Marcel Proust dans les romans de Pedro Nava, Jorge Andrade et Cyro dos Anjos. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Universidade de São Paulo (Brésil), 2022. Français. NNT : 2022PA030050 . tel-04069985

HAL Id: tel-04069985

<https://theses.hal.science/tel-04069985>

Submitted on 14 Apr 2023

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 PARIS III — SORBONNE NOUVELLE
ÉCOLE DOCTORALE 120
LITTÉRATURE FRANÇAISE
ET COMPARÉE

UNIVERSITÉ DE SÃO PAULO
FACULTÉ DE PHILOSOPHIE, LETTRES
ET SCIENCES HUMAINES
DÉPARTEMENT DE LETTRES MODERNES

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS III
ET DE L'UNIVERSITÉ DE SÃO PAULO

Discipline : Littératures et civilisations comparées
présentée et soutenue publiquement le 26 août 2022 par

Fillipe MAURO

SUR LES RIVAGES DE LA VIVONNE

le style de Marcel Proust dans les romans de
Pedro Nava, Jorge Andrade et Cyro dos Anjos

Directeurs de thèse

Mme Florence OLIVIER
M. Alexandre Bebiano de ALMEIDA

Jury

M. Alexandre Bebiano de ALMEIDA
M. Fábio de Souza ANDRADE
M. Jorge de ALMEIDA
Mme Florence OLIVIER
Mme Jacqueline PENJON
M. Michel RIAUDEL
M. Philippe WILLEMART

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Alexandre Bebiano, directeur de thèse et ami, pour m'avoir guidé dans le monde, vaste monde de la *Recherche*, et à Florence Olivier, pour nous avoir rejoint dans cette odyssée transatlantique ;

Je remercie Fábio de Souza Andrade, Jorge de Almeida, Philippe Willemart, Jacqueline Penjon et Michel Riaudel, membres du jury de thèse, pour leur lecture rigoureuse de mon travail ;

Je remercie les collègues de l'Équipe Proust de l'École Normale Supérieure de Paris, Nathalie Mauriac Dyer et Pyra Wise, pour l'accueil toujours gentil dans leurs séminaires de transcription génétique ; les professeurs Christophe Pradeau et Sophie Basch, pour m'avoir accueilli au sein de leur séminaire proustien à l'Université Paris IV ; la professeure Mireille Naturel, pour sa lecture toujours attentionnée de mon travail, ainsi que pour l'invitation à l'exposer au Centre de Recherches Proustiennes de l'Université Paris III ;

Je remercie les collègues proustiens brésiliens Luciana Persice Nogueira, Paulo Bungart, Yuri Cerqueira dos Anjos et Carlos Eduardo Queiroz, fondateur de la revue *Intermitências*, pour leur encouragement inlassable de la lecture de Proust dans notre pays ;

Je remercie la patience de Viviane Silva, Regina Celi Sant Ana et Gilles Saunier, sans laquelle je ne serais jamais capable de me repérer dans le vrai labyrinthe de Minos des administrations de nos universités ;

Je remercie ma *petite bande*, avec toute mon affection, Juliana Delcó, Caio Garzeri, Franco Zolin, Giovanni Santarosa, Henrique Balbi, Ruan de Sousa Gabriel et Victor de Souza ;

Je remercie, pour leur camaraderie, les grands amis que la France m'a présentés, Rafael Ireno, Rosemay Joubrel, Melissa Scanhola, Rosa Freire d'Aguiar, Maurício Vieira, Hugo Wajnsztock, Martin Chabert, Séverine Jan, Jean Paul Jomard, Amandine Délepine — tout particulièrement Étienne Sauthier, « parceiro e amigo querido, que já viajaste tantas canções comigo e ainda há tantas por viajar » ;

Je remercie Clarisse, Valérie et Étienne Renaud pour avoir été pour moi un foyer chaleureux dans la froide Franche-Comté, aux abords du Doubs de Stendhal, où une bonne partie de cette thèse a été rédigée ; plus spécialement Valentine Renaud, pour avoir partagé avec moi un peu de la beauté précieuse du monde ;

Je remercie Julia Claud, Tanguy Pérez, Clémence Lacour et, encore une fois, Valentine Renaud, Philippe Willemart et Étienne Sauthier pour leur gentille relecture de la version française de cette thèse ;

Enfin cette thèse n'aurait jamais été menée à bien sans le soutien de la FAPESP – Fondation de Soutien à la Recherche de l'État de São Paulo.

Sur les rivages de la Vivonne

Le style de Marcel Proust dans les romans de Pedro Nava, Jorge Andrade et Cyro dos Anjos

Résumé

Cette thèse compare les différentes résonances du style de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, dans les romans brésiliens *Baú de Ossos*, de Pedro Nava (1972), *Labirinto*, de Jorge Andrade (1978) et *A menina do sobrado*, de Cyro dos Anjos (1979). Proust est souvent évoqué par ces trois écrivains et son esthétique a fertilisé la notion de mémoire et de temps perdu présente dans ses œuvres. Le critique Sábato Magaldi a suggéré pour *Labirinto* le sous-titre « à la recherche du père perdu » à cause de la manière dont il aborde les conflits familiaux de son héros ; Cyro dos Anjos, un « dévot » du roman de Proust, crée ses propres épisodes de mémoire involontaire et inscrit le héros de *A menina do sobrado* dans plusieurs cycles d'amour pathologique ; Pedro Nava consacre à Proust tout le chapitre final de *Baú de ossos* et n'hésite pas à dire que « tout le monde a sa madeleine » et que « chacun a été un peu volé par le *petit* Marcel ». Dans la première partie, une étude diachronique propose une périodisation et cherche à décrire, à partir de Jorge de Lima, Barreto Filho, Augusto Meyer et Octacílio Alecrim, les différentes manières dont la littérature brésilienne moderne s'est appropriée du style de Proust. Ensuite, une étude synchronique a choisi six importants *topoi* de la *Recherche* (mémoire involontaire, série énumérative chaotique, lois de l'esprit, amour pathologique, apprentissage artistique et fantaisie onomastique) et a évalué les formes distinctes par lesquelles ils se manifestent chez Nava, Andrade et Anjos. Finalement, à la croisée de ces deux dimensions, on a interprété les conditions historiques, économiques et politiques qui ont rendu possible la prolifération de livres à l'aspect proustien au Brésil des années soixante-dix.

Mots clés : Marcel Proust, Pedro Nava, Jorge Andrade, Cyro dos Anjos.

Às margens do Vivonne

O estilo de Marcel Proust nos romances de Pedro Nava, Jorge Andrade e Cyro dos Anjos

Resumo

Esta tese compara as diferentes ressonâncias do estilo de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, nos romances brasileiros *Baú de Ossos*, de Pedro Nava (1972), *Labirinto*, de Jorge Andrade (1978) e *A menina do sobrado*, de Cyro dos Anjos (1979). Proust é evocado com grande frequência por esses três escritores e sua estética fertilizou a noção de memória e de tempo perdido contida em suas obras. O crítico Sábado Magaldi sugeriu a *Labirinto* o subtítulo de “em busca do pai perdido” pela forma como aborda os conflitos familiares de seu herói; Cyro dos Anjos, um “devoto” do romance de Proust, cria seus próprios episódios de memória involuntária e inscreve o herói de *A menina do sobrado* em sucessivos ciclos de patologia amorosa; Pedro Nava dedica a Proust todo o capítulo final de *Baú de ossos* e não hesita em afirmar que “todo mundo tem sua madeleine” e que “cada um foi um pouco furtado pelo *petit* Marcel”. Na primeira parte, um estudo diacrônico propõe uma periodização e busca descrever, a partir de Jorge de Lima, Barreto Filho, Augusto Meyer e Octacílio Alecrim, as diferentes maneiras pelas quais a moderna literatura brasileira se apropriou do estilo de Proust. Em seguida, um estudo sincrônico elegeu seis importantes *topoi* da *Recherche* (memória involuntária, série enumerativa caótica, leis do espírito, patologia amorosa, aprendizagem artística e fantasia onomástica) e avaliou as distintas maneiras como se manifestam em Nava, Andrade e Anjos. Por fim, no cruzamento entre essas duas dimensões, foram interpretadas as condições históricas, econômicas e políticas que tornaram possível a proliferação de livros de aspecto proustiano no Brasil dos anos setenta.

Palavras-chave: Marcel Proust, Pedro Nava, Jorge Andrade, Cyro dos Anjos.

On the margins of the Vivonne

The style of Marcel Proust in the novels of Pedro Nava, Jorge Andrade and Cyro dos Anjos

Abstract

This dissertation compares the different resonances of the style of Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu* in the Brazilian novels *Baú de Ossos*, by Pedro Nava (1972), *Labirinto*, by Jorge Andrade (1978) and *A menina do sobrado*, by Cyro dos Anjos (1979). Proust is frequently evoked by these three authors and his aesthetics fertilised the notion of memory and lost time of their works. The critic Sábato Magaldi suggested to *Labirinto* the subtitle "in search of the lost dead" due to the way it expresses its hero's family conflicts; Cyro dos Anjos, a "devotee" of Proust's novel, creates his own episodes of involuntary memory and includes the hero of *A menina do sobrado* in several cycle of pathological love; Pedro Nava dedicates the whole final chapter of *Baú de ossos* to Proust and didn't hesitate to say that "everybody has its own madeleine" and that "everyone has already been a bit stolen by the *petit* Marcel". In part one, a diachronic study proposes a periodization and tries to describe, through Jorge de Lima, Barreto Filho, Augusto Meyer and Octacílio Alecrim, the different ways by which the Brazilian modern literature absorbed Proust's style. Then a synchronic study selected six important *topoi* of the *Recherche* (involuntary memory, chaotic enumeration, spiritual laws, pathological love, artistic apprenticeship, and onomastic fantasy) and assessed the different ways through which they are expressed in the novels of Nava, Andrade and Anjos. Finally, in the encounter of these two dimensions, we interpreted the historical, economic, and political conditions that turned possible a proliferation of Proustian books in 1970's Brazil.

Keywords: Marcel Proust, Pedro Nava, Jorge Andrade, Cyro dos Anjos.

Nota Bene

Toutes les citations d'*À la recherche du temps perdu* (**RTP**) ont été extraites des quatre volumes organisés par Jean-Yves Tadié entre 1987 et 1989 pour la collection Bibliothèque de la Pléiade. La plupart des références au *Contre Sainte-Beuve* (**CSB**) peut être trouvée dans l'édition de 1971 de la Bibliothèque de la Pléiade, organisée par Pierre Clarac et Yves Sandre. L'édition organisée par Bernard de Fallois est toujours citée directement. Les lettres de Marcel Proust (**Corr.**) peuvent être trouvées tout au long des 21 volumes organisés par Philip Kolb et parus chez Plon entre 1976 et 1993. Du côté brésilien, on n'emploie que des éditions originales : le *Baú de ossos* (**BO**) de Pedro Nava paru chez Sabiá en 1972 ; le *Labirinto* (**Lab.**) de Jorge Andrade paru chez Paz e Terra en 1978 ; et *A menina do sobrado* (**MS**) de Cyro dos Anjos paru chez José Olympio en 1979. Sauf cas particuliers, toutes les traductions ont été menées par l'auteur.

*À mes parents, à mon frère,
mon temps retrouvé.*

*Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore.*
— Dante Alighieri¹

¹ Dante Alighieri, *Commedia*, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », v. I, 2004, p. 27.

SOMMAIRE

Introduction : Un temps perdu au Brésil.....	11
---	----

PREMIÈRE PARTIE — RECHERCHES TROPICALES

I. Le menuet de Constança.....	22
II. Velours de mousse.....	43
III. Reviviscences de l'oubli.....	66

DEUXIÈME PARTIE — LES INTERMITTENCES DU STYLE

IV. Le tableau enchanté.....	90
V. Le couvre-lit de tante Léonie.....	112
VI. Sourcils hirsutes.....	136
VII. Priscila, Florisbela et Paola.....	157
VIII. Professeurs de beauté.....	179
IX. Nava, comme Navona.....	204

TROISIÈME PARTIE — LE TEMPS PERDU

X. La maison abandonnée.....	229
XI. Les nouveaux temps.....	252
XII. Les années de plomb.....	279
Conclusion : À la recherche de recherches.....	297
Bibliographie	305

Introduction

Un temps perdu au Brésil

El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.

— Borges¹

Il y a un seul et bref passage parmi les trois mille pages de *À la recherche du temps perdu* dans lequel le Brésil est mentionné — et pas de la manière la plus flatteuse. Il se trouve dans *Le côté de Guermantes*, troisième volume du long roman. Le héros Marcel, asthmatique, est finalement invité à une réception dans le salon d'Oriane de Guermantes, mythologique et inaccessible tout au long de son enfance. Il y rencontre l'ambassadeur Norpois, un ami de son père, en dialogue avec le personnage d'un historien de la Fronde. Celui-ci demande « timidement » si Norpois n'aimerait pas soutenir un insignifiant « Institut du prix du pain pendant la Fronde » au sein duquel il est sûr qu'il obtiendrait un « succès considérable »². Mais ce que cherche cet intellectuel insignifiant, en réalité, c'est à associer son nom à celui du diplomate et ainsi faire auprès de ses pairs « une réclame monstre »³. En lançant l'invitation, il révèle la « pusillanimité », mais aussi la « tendresse » de son regard, sur lequel brillent des yeux bleus « grands comme un ciel »⁴. Ce regard étrange, mélange de prétendue pudeur et de convoitise assoiffée, intrigue le narrateur. Dans ce qui est une variante plus discrète des fameux épisodes de mémoire involontaire de la *Recherche*, il commence à se demander où il avait trouvé une expression et une cupidité similaires. « Tout d'un coup »⁵ (locution adverbiale par excellence de la mémoire proustienne, nous verrons plus loin), le monde physique éclaire les ténèbres de l'inconscient et le narrateur retrouve les racines de son sentiment :

¹ Jorge Luis Borges, « Kafka y sus precursores », in *Obras completas*, Buenos Aires, Sudamericana, v. II, 2011, p. 95.

² *RTP*, II, p. 523.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*.

ce même regard, je l'avais vu dans les yeux d'un médecin brésilien qui prétendait guérir les étouffements du genre de ceux que j'avais par d'absurdes inhalations d'essences de plantes.¹

Le narrateur tente bientôt de disperser le mystérieux allopathe en lui disant qu'il est déjà très bien soigné par son médecin, le docteur Cottard. Mais ce guérisseur insiste : ses herbes exotiques fourniraient au professeur « la matière d'une retentissante communication à l'Académie de médecine »². Puisqu'« un même regard éclaire des animaux humains différents », l'historien de la Fronde comme le charlatan tropical, « deux hommes [qui] ne se connaissaient pas et [qui] ne se ressemblaient guère », savent également camoufler leurs ambitions sous la peau des intérêts des autres³.

La présence de Proust dans les lettres brésiliennes est néanmoins complètement distincte et beaucoup plus positive. C'est une tâche ardue de trouver un critique brésilien de premier plan au 20^e siècle qui n'a pas réfléchi sur la *Recherche* à un moment donné de sa formation ou à un auteur qui n'a pas incorporé certaines de ses pages les plus connues dans des poèmes et des romans. Mário de Andrade, bien qu'il soit le plus grand idéologue de ce qui était le mouvement le plus opposé à la *Recherche* au Brésil, n'hésite pas à se tourner vers Proust dans au moins trois essais critiques importants⁴ ; João Cabral de Melo Neto, l'un des styles les moins proustiens de notre littérature par sa « poésie du minimum », par sa « méfiance envers le signe linguistique », par son refus du « débordement de signifiés »⁵, consacre néanmoins à l'écriture de la *Recherche* un beau et élogieux poème de son *Museu de tudo*⁶. Et c'est ainsi que moins d'un mois après la fondation

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 523-524.

⁴ Nous remercions Pedro Fragelli pour le rappel des trois seuls petits articles dans lesquels Mário de Andrade aborde l'œuvre de Proust. Dans *Táxi: a linguagem — I (Diário Nacional, mardi 16 avril 1929)*, il cite Proust et Conrad comme deux exemples de « l'angoisse de la littérature contemporaine », qui a réussi à atteindre « une plus grande subtilité intellectuelle mais pas une plus grande force expressive ». Dans le troisième texte de cette série, *Táxi: a linguagem — III (Diário Nacional, dimanche 28 avril 1929)*, il clarifie son argument et déclare que Proust et Conrad cherchaient tous deux à « exprimer littérairement la plus grande totalité réalisable de la vie sensible », mais se heurtaient à la « précarité expressive du langage ». Enfin, Proust apparaît dans *Claude Debussy — II (Folha da Manhã, 3 juin 1943)*, lorsque Mário de Andrade déclare que ce compositeur, ainsi que le romancier, est devenu « un génial psychologue du son » grâce aux « analyses de la nature qu'il nous a offertes ».

⁵ Antonio Carlos Secchin, *João Cabral: a poesia do menos*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1999, p. 15.

⁶ João Cabral de Melo Neto, *Museu de tudo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1975, p. 93.

de l'Association des Amis de Marcel Proust, à Illiers-Combray, apparaît à Rio de Janeiro, dans un appartement du banquier Walther Moreira Salles à Copacabana, une « sœur lointaine en Amérique du Sud », le Proust-Club du Brésil¹. Dans la *Recherche*, le Brésil occupe la place d'un simple charlatan ; mais au Brésil, bien au contraire, la *Recherche* est la base d'un véritable « culte de Proust », si fervent qu'il implique parfois même « un acte d'annulation du sens critique »².

Notre intérêt au cours des dernières années se situe dans la résultante de ces deux dimensions — le Brésil absolument secondaire, presque imperceptible dans la littérature de Proust et le protagonisme de Proust, vénéré dans la littérature du Brésil. Où et de quelle manière des situations si lointaines, dans le temps et dans l'espace, ont-elles réussi à communier sous la forme d'une nouvelle matière littéraire ? Une ébauche de réponse était à trouver par une étude du travail journalistique d'un lecteur bien connu de Proust, le dramaturge Jorge Andrade³. Tout comme Proust a été l'auteur d'une série de portraits littéraires qui ont servi de laboratoire à la maturation de l'esthétique que nous lisons dans la *Recherche*, Jorge Andrade, en effet, a également utilisé une série de profils publiés dans la revue *Realidade* au début des années soixante-dix pour l'élaboration de son roman de mémoires, *Labirinto*. Nous avons vu là à quel point les méthodes de transformation du substrat journalistique en matière romanesque étaient similaires dans les œuvres de ces deux auteurs. Pour autant, Proust existait non seulement dans les écrits d'Andrade, mais aussi dans ceux de tout un groupe d'auteurs. Pourquoi n'en choisir qu'un, alors que tant d'autres, inscrits dans une longue lignée d'au moins un demi-siècle de lecteurs brésiliens de la *Recherche*, ont fait du roman de Proust un substrat pour leur matière fictionnelle. Une extension nécessaire du *corpus* et une réorganisation des méthodes s'avérait dès lors nécessaire. C'est ainsi, au lieu de se concentrer uniquement sur le *Labirinto* de Jorge Andrade, que nous avons jugé qu'il serait plus pertinent, rigoureux et enrichissant de recourir également aux livres de

¹ *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, n. I, 1950, p. 67.

² Saldanha Coelho, « Nota introdutória », in *Proustiana brasileira*, Rio de Janeiro, Revista Branca, 1950, p. 6.

³ Fillipe Mauro, *A máscara e o espírito: estudo comparado dos retratos jornalísticos de Marcel Proust e Jorge Andrade*, mémoire de master en Lettres, São Paulo, Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de São Paulo, 2018.

Nava et de Anjos pour mieux comprendre la dynamique du phénomène de résonance de la *Recherche* dans le roman brésilien des années soixante-dix.

De fait, la lecture de Jorge Andrade montre bien que toute réflexion sur la résonance de la *Recherche* dans les années soixante-dix demeurerait incomplète si elle ne prenait en compte au moins deux autres romanciers contemporains : Cyro dos Anjos, l'auteur de *A menina do sobrado*, lauréat du prix Jabuti 1979 dans la catégorie *Memórias*, et Pedro Nava, par une grande ironie médecin des tropiques, auteur à la fin de sa vie de six épais volumes qui ont été la plus grande réussite littéraire de son temps et qui reçoivent souvent le surnom affectueux de « recherche brésilienne du temps perdu¹ ». Autrement dit, ce que nous analysons isolément chez Jorge Andrade n'était pas une exclusivité de son seul roman. L'esthétique proustienne que nous avons identifiée dans *Labirinto* s'est également manifestée différemment dans d'autres réalisations artistiques de ce contexte et a participé à un long processus historique.

Se concentrer sur la période des années soixante-dix implique une proposition de périodisation de la présence de Proust au Brésil. S'il est vrai que cet intervalle est particulièrement étroit selon les normes de la critique, le foisonnement des œuvres où l'on trouve des allusions à Proust en a fait une période particulièrement proustienne de la littérature brésilienne. Ces années-là suivent la consolidation de l'auteur dans la culture de masse et l'établissement de son horizon de réception dans le pays². La première partie de cette étude décrit ainsi, du point de vue littéraire et créatif, ce que l'historiographie de la circulation des idées avait déjà diagnostiqué comme une maturation progressive de la présence de Proust dans la culture brésilienne³. Pour démontrer ce qui rend l'esthétique proustienne des livres de Nava, Andrade et Anjos si spéciale, nous avons été amenés à réfléchir sur le panorama artistique qui précède l'écriture de ses romans, ou, en d'autres termes, d'effectuer une comparaison diachronique des livres afin de comprendre une

¹ Antonio Candido, « A Literatura brasileira em 1972 », in *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 43, n. 98-99, 1977, p. 12.

² Etienne Sauthier, *Proust sous les tropiques: diffusion, réceptions, appropriations et traduction de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)*, Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, 2021, p. 274.

³ *Ibid.*, p. 134.

logique périodique, une tendance stylistique au cours de l'appropriation de Proust par le roman brésilien.

Dans un premier temps, nous reviendrons sur les premières appropriations de Proust au Brésil, réalisées, sans exception, par des écrivains catholiques. Nous aborderons deux romans, *A mulher obscura* (1939), de Jorge de Lima, et le moins connu *Sob o olhar malicioso dos trópicos* (1929), de Barreto Filho — deux œuvres imprégnées de psychologisme chrétien et moraliste dans lesquelles le lecteur peut trouver certains des premiers pastiches de la *Recherche* dans la littérature brésilienne. Ensuite, nous lirons les deux seuls romans du folkloriste Augusto Meyer, *Segredos da infância* (1949) et *No tempo da flor* (1966), et le livre de mémoires pratiquement oublié de Octacílio Alecrim, *Província submersa* (1957). Les allusions à Proust se multiplient et deviennent plus créatives à partir des années quarante, en raison surtout de « l'élimination des préjugés provenant de la vision un peu simpliste qui dominait le roman traditionnel, et d'une plus grande perspicacité dans la réflexion des problèmes psychologiques dont l'examen Proust a porté à des conséquences extrêmes »¹. Mais il persiste dans ces livres la recherche obsédante de *madeleines* tropicales, d'une acclimatation locale, bien au goût régionaliste du néoréalisme brésilien, du thème proustien du phénomène involontaire du souvenir. Face à un Proust parfois catholique et réactionnaire, parfois tropical et ethnographique, de *Baú de ossos* (1972) de Nava, au *A menina do sobrado* (1979) de Anjos, en passant par le *Labirinto* de Andrade (1978), naît un mouvement dans lequel l'appropriation la plus mature de la *Recherche* se fait grâce à une plus grande subjectivation du récit de la mémoire

Le grand risque de toute hypothèse de périodisation est le piège de la « parenté, de l'homogénéisation ou de l'identité massive à l'intérieur d'une période donnée »². Pour éviter l'illusion d'un « style ou d'une manière de penser et d'agir partagée, omniprésente et uniforme »³ et pour ne pas occulter la richesse de l'appropriation de Proust dans cette décennie si spécifique du roman moderne brésilien, nous avons observé les principaux *topoi* de l'esthétique proustienne pour

¹ Saldanha Coelho, *Op. cit.*, p. 6.

² Fredric Jameson, « Periodizing the 60's », in *The Ideologies of theory (1971-1986): syntax of history*, Minneapolis, University of Minnesota Press, v. II, 1988, p. 178.

³ *Ibid.*, p. 179.

les fixer comme paramètres d'une comparaison synchronique des différentes solutions trouvées par nos auteurs pour l'expression poétique du passé. Ces « imageries » proustiennes, comme les appelaient Ullmann et Genette¹, sont la mémoire involontaire, l'énonciation chaotique, la recherche d'essences profondes, la pathologie amoureuse, l'apprentissage artistique et la fantaisie onomastique.

Il est ainsi devenu possible de décrire comment Nava, Anjos et Andrade ont tropicalisé l'expérience du souvenir et transformé les richesses naturelles du pays, chacun à sa manière, en un stimulus physique de l'inconscient. Autant que dans la *Recherche*, nous avons identifié plusieurs types de séries énumératives chaotiques chez nos auteurs, le plus souvent associées à une image intégratrice extatique de la vie. Une image intégratrice de la vie qui se traduit chez Proust, Nava, Andrade et Anjos comme une recherche insistante des lois capables de généraliser des êtres spécifiques, contradictoires, paradoxaux, puis de préserver la vie contre le dynamisme du passage du temps. Le thème des cycles amoureux de Proust, avec son alternance inexorable entre séduction, jalousie et frustration, est plus rare chez Nava et Andrade, mais son abondance est notable dans *A menina do sobrado* de Anjos et elle nourrit l'éducation sentimentale du héros de ce roman. Il n'y a pas d'auteur de notre *corpus* qui n'ait pas créé des personnages de peintres, de musiciens, d'écrivains et d'intellectuels dont la fonction narrative est de promouvoir un nouvel apprentissage du monde artistique et de réhabiliter la poésie dans ses tentatives de représenter le passé. Les noms des lieux et des personnes, si pertinents dans la *Recherche* pour la perception des limites du langage et de l'intelligence dans la représentation de la fugacité de la vie, refont surface chez Anjos pour la création d'une image de la campagne brésilienne ; chez Andrade pour l'affaiblissement de la morale face aux grandes forces économiques ; chez Nava pour une relativisation des généalogies et pour la défense d'une idée multiculturelle de Brésil.

Il reste alors le délicat problème du « rapport entre l'évolution intrinsèque de la littérature et celle de l'histoire en général »². Nous sommes partis de l'hypothèse connue que « c'est précisément aux intersections de la diachronie et de la synchronie que se manifeste l'historicité de la littérature »³ et que « l'histoire de

¹ Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 41.

² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 69.

³ *Ibid.*, p. 77.

la littérature n'aura pleinement accompli son devoir que quand la production littéraire sera non seulement représentée en synchronie et en diachronie, dans la succession des systèmes qui la constituent, mais encore aperçue, en tant qu'*histoire particulière*, dans son rapport spécifique à l'*histoire générale* »¹. Cette question importante traverse les trois chapitres de la dernière partie de notre étude. Elle peut être formulée dans les termes suivants : quelles conditions ont favorisé ou rendu possible, voire nécessaire, l'épanouissement des recherches du temps perdu au Brésil des années soixante-dix ? Nous démontrerons que l'appropriation de Proust est plus profonde, plus subjective, plus psychologique dans le roman brésilien d'alors et nous décrirons la diversité de cette appropriation, la riche pluralité de récits que la *Recherche* a fertilisé au long de cette période. Mais quelle est la « situation objective », quelles sont les « limites structurelles » partagées par cette « diversité de réponses et d'innovations créatives »² dérivées de Proust ? Les études proustiennes au Brésil, ainsi que les critiques spécialisées de Nava, Andrade et Anjos, ne s'étaient pas encore attaquées à cette question, à laquelle on ne peut répondre sans une réflexion approfondie sur les aspects économiques, sociaux et politiques du contexte.

Il y a un temps perdu au Brésil. Certaines des transformations démographiques les plus violentes de l'histoire de ce pays culminent au cours des années soixante-dix et nos auteurs ont eu le sens aigu d'entrelacer des épisodes importants de souvenirs intimes avec des scènes de retour du héros à la maison d'enfance dégradée, décadente, abandonnée. Ces transformations structurelles ont déclenché des transformations sociales qui ont suscité l'enthousiasme de leurs héros au départ, tout comme il n'y a pas d'innovation technique ou de nouveauté dans les mœurs de la Belle Époque qui échappe à l'admiration, à l'étonnement ou à l'ironie du narrateur de la *Recherche*. À cet enthousiasme initial s'ensuit pourtant la barbarie du processus civilisationnel brésilien. On perd le contrôle sur le progrès, les conditions de vie se dégradent et les clans familiaux traditionnels tombent en décadence, se soumettent à une économie ouverte et compétitive. Une dictature militaire répressive plane sur ces nouvelles structures, ce qui fait de la lecture de Proust un geste de résistance dans un monde sans perspectives, et oblige nos

¹ *Ibid.*, p. 80.

² Fredric Jameson, *Op. cit.*, p. 179.

écrivains à écrire et à conserver sous forme de poésie tout ce qui a été délabré et qui n'existe plus. Il est remarquable de voir comment nos romans de la mémoire se sont appropriés de la notion proustienne de temps perdu non pas pour l'imiter, mais plutôt pour la remplir d'un contenu tout à fait originel, beaucoup plus matériel, beaucoup plus concret et politique.

Peut-on considérer notre étude comme une recherche sur la *réception* de Proust dans la littérature brésilienne moderne ? Oui, mais pas une réception en son sens passif, celui de l'horizon d'attente du « critique qui juge une publication nouvelle »¹. Parmi les différentes notions de réception que délimite la théorie de Jauss, nous nous inscrivons avec plus de précision dans celle « d'une esthétique de la production et de la représentation »². Ce que nous cherchons à montrer en rapprochant Proust de ses « dévots »³ Nava, Andrade et Anjos est que l'histoire de la littérature, ce « processus de réception et de production esthétiques » fonctionne grâce à une « actualisation des textes littéraires » non seulement par le « lecteur qui lit » ou le « critique qui réfléchit », mais aussi « par l'écrivain lui-même incité à produire à son tour »⁴, c'est-à-dire à jouer « ce rôle producteur de la compréhension »⁵. Ce que le style proustien de *Baú de ossos*, *Labirinto* et *A menina do sobrado* nous a révélé, en particulier à partir de son substrat objectif et matériel, est que « l'œuvre suivante peut résoudre des problèmes — éthiques et formels — laissés pendants par l'œuvre précédente, et en poser à son tour de nouveaux »⁶.

Bien avant nous, dans le domaine de la réception passive et de la circulation de l'œuvre de Proust au Brésil, des études destinées dès le départ à devenir des classiques avaient déjà été présentées. Comme le disait Saldanha Coelho il y a de nombreuses années, Proust « n'est pas un phénomène récent au Brésil, où sa figure a été étudiée avec une certaine profondeur »⁷.

¹ Hans Robert Jauss, *Op. cit.*, p. 49.

² *Idem.*

³ Cyro dos Anjos ; Carlos Drummond de Andrade, *Cyro & Drummond: correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo, Globo, 2012, p. 260.

⁴ Hans Robert Jauss, *Op. cit.*, p. 52.

⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁷ Saldanha Coelho, *Op. cit.*, p. 5.

Nous faisons allusion, tout d'abord, à la thèse *A recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*, soutenue par Maria Marta Laus en 1993 à l'Université Fédérale de Rio Grande do Sul et qui demeure malheureusement encore — il y a déjà trois décennies — inédite¹. À l'enracinement de l'esthétique proustienne dans les œuvres de la littérature brésilienne moderne, Laus a préféré l'analyse de « documents critiques sur l'œuvre proustienne », publiés dans des journaux, des revues ou des recueils théoriques². Son objectif était, comme elle le définit elle-même, de trouver « une voie à double sens ». D'une part, elle a cherché à contribuer « à la compréhension de la critique proustienne elle-même » ; d'autre part, elle a tenté de décrire, à travers le prisme de la *Recherche*, « l'évolution de la critique littéraire brésilienne en général »³.

Ensuite, nous pensons à la minutie de *Proust sous les tropiques*, publié en 2021 par l'historien Étienne Sauthier, et qui constitue le panorama le plus complet de l'histoire de la circulation du roman *À la recherche du temps perdu* dans la culture brésilienne. Cette étude n'aurait pas été possible sans les recherches de Sauthier et nous réitérons ici ce que nous avons déjà eu l'occasion de dire dans un compte-rendu de son livre publié récemment par le *Bulletin d'Informations Proustiennes* : « à la fois histoire de la diffusion internationale de Proust et de la modernisation de l'identité nationale d'un pays, *Proust sous les tropiques* est le point de départ nécessaire de n'importe quelle réflexion sur la présence de la *Recherche* dans la culture brésilienne »⁴.

L'un des nombreux mérites de l'étude de Sauthier est celui de décrire l'horizon d'attente de la réception du roman de Proust au Brésil. Ses réflexions sont à la base de notre proposition de périodisation du processus d'appropriation de l'esthétique proustienne par le roman moderne brésilien. Il ne serait pas possible d'aborder tout ce qu'il y a de mature et de sophistiqué dans l'appropriation de Proust dans les années soixante-dix sans que ses recherches aient préalablement

¹ Maria Marta Laus, *A recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*, thèse de doctorat en Lettres, Porto Alegre, Université Fédérale du Rio Grande do Sul, 1993.

² *Ibid.*, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 1.

⁴ Fillipe Mauro, « Notes de lecture de 'Proust sous les tropiques : diffusion, réceptions, appropriations et traduction de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)' », in *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n. 51, 2021, p. 160.

démontré comment, à la veille du coup d'État militaire de 1964, la réception brésilienne de la *Recherche* se trouvait déjà consolidée et profondément enracinée dans la culture de masse du pays.

Il est vrai que le livre de Sauthier demeure une recherche historiographique, tandis que notre étude conserve l'ambition de critique littéraire. Il est vrai aussi que, là où Sauthier interrompt sa réflexion, en raison d'exigences méthodologiques propres au travail d'historien, notre étude a décidé de faire un pas de plus. Il vaudrait mieux dire que nous avons entrepris de disséquer la physiologie, la génétique et l'écologie de la faune et de la flore d'un espace que nous ne connaîtrions jamais sans les directions de la cartographie de Sauthier.

Nous sommes devenus des avocats encore plus ardents de l'opinion de Spitzer après la lecture de Laus et de Sauthier : « l'une des plus grandes joies, pour un chercheur, est de rencontrer, au hasard de sa route, des compagnons de travail venus d'autres horizons, et de les voir s'attaquer aux mêmes tâches, situées à la croisée des chemins et abordables sur plusieurs fronts »¹.

¹ Leo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 397.

PREMIÈRE PARTIE
RECHERCHES TROPICALES

Chapitre I

Le menuet de Constança

*Aimez vos femmes comme le Christ a
aimé l'église et s'est livré pour elle.*
— Épître aux Éphésiens¹

Les mémorialistes des années soixante-dix ne sont pas les premiers à essayer de déployer l'expérience de lecture de la *Recherche* dans un roman. Avant que des auteurs tels que Cyro dos Anjos, Jorge Andrade et Pedro Nava ne publient leurs récits de la mémoire, la littérature brésilienne moderne s'efforçait depuis au moins trente ans d'intégrer les innovations stylistiques de Marcel Proust et de produire des livres qui témoignent d'une nouvelle expressivité, qui sont capables de se démarquer par leur créativité au milieu d'une culture de biographies officielles et de récits élogieux, dont l'exemple le plus célèbre est peut-être la *Formação* de Joaquim Nabuco. Ces premiers efforts d'absorption, qui remontent à l'arrivée du roman proustien au Brésil au début des années vingt, apportent avec eux les rudiments de la résonance de la *Recherche* dans les premiers moments du modernisme brésilien. Il est impossible de concevoir le développement de la littérature mémorialiste brésilienne et la pertinence de la lecture de Proust dans ce processus sans prendre en compte ces premiers cas. Sur les traces de nos auteurs les plus proustiens, nous verrons qu'il existe un chemin antérieur qui mène du transport le plus simple des mots à l'imprégnation des idées la plus mûrie.

Jorge de Lima a été l'un de ceux qui ont inauguré la veine proustienne de la littérature brésilienne. En 1939, il publie le roman *A mulher obscura*², qui évoque

¹ « Épître aux éphésiens », chapitre V, verset 25, in La Bible: Nouveau Testament, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », textes traduits, présentés et annotés par Jean Grosjean et Michel Léturmy avec la collaboration de Paul Gros, 1971, p. 637.

² Les annales proustiennes racontent que l'écrivain et médecin Jorge de Lima aurait été l'un des premiers lecteurs de Proust au Brésil. Au début des années vingt, le Suisse Henri Rochat, jeune serveur au Ritz de Paris et secrétaire de Marcel Proust, aurait séjourné à Recife et aurait été contraint d'offrir ses biens en caution d'une ardoise laissée dans sa pension. Les valises laissées sous caution contenaient un portrait de Proust et des volumes de la *Recherche*. Ils ont tous été vendus par le propriétaire de la pension à un patient de Jorge de Lima, peut-être un pilote de l'ancienne compagnie d'aviation Latécoère, qui les a emmenés dans son cabinet de consultation à Maceió. C'est Jorge de Lima qui a ensuite envoyé certains de ces volumes de la *Recherche* à l'essayiste carioca Alceu Amoroso Lima, pseudonyme de Tristão de Ataíde, auteur de quelques-uns des premiers

des thèmes et des formes importantes de la *Recherche*. Avec *A mulher obscura*, Jorge de Lima s'attelle à la tâche de « déchiffrer les rêves », les extraire « du subconscient » et entreprendre clairement une « recherche du temps perdu »¹. L'allusion à la *Recherche* n'est en aucun cas fortuit, et même le narrateur du roman nous propose une association énigmatique avec Proust, en termes passionnés, d'amour et de haine, qui rappelle la lettre bien connue dans laquelle Virginia Woolf vénère l'écrivain français : « je parle d'un grand mémorialiste qui m'a tellement impressionné ces derniers temps, avec qui je suis presque toujours en désaccord, que je hais et que j'aime »².

Les revues de littérature de Rio de Janeiro ont applaudi le nouveau livre de Jorge de Lima. Les annonces de l'éditeur José Olympio ont été nombreuses et insistantes dans le journal *Dom Casmurro*. Dans le numéro du 30 décembre 1939, sa rubrique de notes, les *Bloc-Notes*, suggère que si Jorge de Lima a toujours été un « grand poète », *A mulher obscura* l'a fait devenir un « meilleur romancier »³. Quelques pages plus loin, dans le même numéro, Murilo Mendes, qui était très proche de Jorge de Lima dans le milieu des poètes catholiques, considérait *A mulher obscura* comme l'un des points culminants de cette année littéraire⁴. Le 24 février 1940, le poète Lêdo Ivo consacre une critique élogieuse au livre, le présentant comme « l'une des contributions les plus parfaites à la formation du roman complet au Brésil », celui où « la matière extérieure correspond à la matière intérieure »⁵.

Aucun chroniqueur, cependant, ne s'est rendu compte du caractère clairement proustien de cet ouvrage. C'est le critique Ruy Coelho, selon le

commentaires de l'œuvre de Marcel Proust au Brésil. Etienne Sauthier, *Combray sous les tropiques : diffusions, réceptions, appropriations et traductions de l'œuvre de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)*, thèse de doctorat en Histoire, Paris, Université Paris III — Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 99-100.

¹ Jorge de LIMA, *A mulher obscura*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1939, p. 26.

² *Idem*. Le 3 octobre 1922, quelques semaines avant la mort de Proust, Virginia Woolf écrit au peintre et critique Roger Fry et commente avec les mots suivants son expérience de lecture du premier volume de la *Recherche* : "My great adventure is really Proust. Well — what remains to be written after that? [...] And he will I suppose both influence me & make out of temper with every sentence of my own" [Ma grande aventure est vraiment Proust. Maintenant, que reste-t-il à écrire après cela ? [...] Et je suppose qu'il va à la fois m'influencer et m'énervier avec chacune de mes phrases]. Virginia Woolf, *The letters of Virginia Woolf*, Boston, Mariner Books, dirigé par Nigel Nicolson et Joanne Trautmann, vol. II, 1978, p. 565-566.

³ « O romancista Jorge de Lima », in *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 131, 30 décembre 1939, p. 8.

⁴ « A literatura brasileira em 1939 », in *Ibid.*, p. 7.

⁵ Lêdo Ivo, « Reaparecimento de Constança », in *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 138, 24 février 1940, p. 6.

témoignage d'Antonio Candido, qui aurait d'abord souligné dans des conversations avec des collègues la relation profonde entre *A mulher obscura* et les premiers volumes de la *Recherche*¹. Une relation qui était à son avis tellement évidente que le récit s'apparentait à un pastiche, à ce genre littéraire de l'imitation que le jeune Proust lui-même a maîtrisé et avec lequel il « reconstitue en le condensant ce qu'il a senti en lisant les œuvres de ses maîtres »². Une imitation qui était à la fois hommage et exercice critique de lecture, comme ce fut le cas pour la *Prosopopeia* de Bento Teixeira lorsqu'elle accueillit les *Lusíadas* de Camões. Ainsi Jorge de Lima a absorbé Proust, un Proust à lui, en transposant avec de très petites variations des scènes, des images et des passages célèbres de la *Recherche*.

Celui qui part à la recherche de la femme obscure est le jeune Fernando. Un étudiant de la grande capitale, qui retourne à la campagne, dans le village provincial de Santa Maria Madalena, « après avoir dormi dans des milliers de chambres de par le monde », pour inventorier le butin de son feu père³. Dans le petit village, il rencontre non seulement sa famille et des amis qu'il avait oublié, mais s'inscrit également dans la vie mondaine. Fernando revoit la chaste Constança (« qui a rempli les jours de mon enfance de douceur »⁴), mais passe également beaucoup de temps chez Hilda et Irina, deux femmes attirantes de l'élite locale. Dans ces trois dames, de manière maladroite et errante, Fernando cherche le visage obscur, mystérieux et idéal de son amour — d'où le titre du roman, comme l'a souligné un journaliste de l'époque⁵. Crispiniano, un juge anglophile, gardien de son héritage, pédant utilitariste à l'anglaise (« c'était simplement un ennui. Oh ! Quel ennuyeux ! »⁶), le conduit sur les chemins séculaires de la boémie et des cercles lettrés. D'autre part, le sévère prêtre Josué, l'oncle de Constança, devient son *prêtre et maître*, un précepteur moral « d'une extrême délicatesse cachée sous une apparence quelque peu grossière »⁷ chargé d'instruire en vertu cet orphelin stendhalien — un jeune

¹ Dans un entretien accordé à Etienne Sauthier le 10 janvier 2011, Antonio Candido a rappelé des conversations dans lesquelles Ruy Coelho reconnaissait la dimension « profondément proustienne » de *A mulher obscura*, au point de devenir un véritable « pastiche de Proust ». Etienne Sauthier, *Op. cit.*, p. 284.

² Jean Yves Tadié, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, vol. II, 1996, p. 57.

³ Jorge de Lima, *Op. cit.*, p. 23.

⁴ *Idem.*

⁵ Deolindo Tavares, « A mulher obscura », in *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 135, 27 janvier 1940, p. 6.

⁶ Jorge de Lima, *Op. cit.*, p. 243.

⁷ *Ibid.*, p. 46.

libertaire, ambitieux et politisé (la police l'arrête « lors de quelques persécutions politiques » après avoir trouvé « sur nos tables des romans russes »¹), mais, au fond, homme vertueux et béni.

Comme le narrateur de la *Recherche*, Fernando commence ses souvenirs allongé sur le lit, dominé par une insomnie qui étourdit sa conscience et qui fait renaître « de l'argile de mes membres insensibles », une mystérieuse mémoire perdue :

*Longtemps je me suis couché pour dormir. À peine ma lampe s'éteint, mes yeux se ferment si vite que je ne peux pas définir cette sensation agréable. Mais quelques minutes plus tard, le souvenir des choses arrivait à temps pour dissiper le sommeil et me réveiller*²

Sans difficultés majeures, on comprend alors ce que voulait dire Ruy Coelho, mais que les journaux de l'époque ignoraient. Il s'agit, sous l'écriture de Jorge de Lima, du même passage célèbre qui inaugure la *Recherche* :

*Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors. » Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait*³

Jorge de Lima a juste remodelé les premières lignes de Proust en préservant leur forme au détriment de leur contenu. L'habitude proustienne, exprimée par l'imparfait français (« mes yeux se fermaient », « je n'avais pas le temps », « le sommeil m'éveillait ») devient une occurrence épisodique et ponctuelle avec le passé simple et le présent de l'indicatif du portugais (« je me suis couché », « ma lampe s'éteint », « mes yeux se ferment »). Les objets de Proust sont remplacés, dans un souci de vraisemblance, par des éléments analogues plus modernes (la « bougie » qui cède la place à la « lampe »). Et le marquage du temps change, semble-t-il, par simple souci de se différencier (la « demi-heure » de sommeil léger qui se

¹ *Ibid.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *RTP*, I, p. 3.

transforme en « quelques minutes »). C'est en réalité le même passage que celui écrit par Proust.

Peu de temps après, Fernando revient sur son enfance à Madalena, qui est semblable à celle du petit Marcel et où l'on retrouve aussi l'épisode du drame du coucher. Ce n'est pourtant pas un Charles Swann, libre-penseur snob, bourgeois et moderne, que le père du narrateur Fernando invite au souper de la famille. Jorge de Lima acclimate Proust au nord-est brésilien pré-moderne de la fin du XIXe siècle et remplace le dilettante, une figure plus probable dans la France de la *Belle Époque*, par une autorité morale, par un religieux :

Un soir, un des capucins, invité par mon père à dîner chez nous, rassembla toute ma famille, mes amis et les domestiques dans le grand salon, après un sermon bref, dont je ne me souviens plus du contenu, raconta une merveilleuse histoire que j'associe aujourd'hui au récit de la « Chute », lié aux dévotions du jour de l'apparition de Saint Michel¹

« L'histoire merveilleuse » (et religieuse) de la chute des anges rebelles et de l'archange Michel, envoyé du ciel pour commander la milice divine, semble occuper dans *A mulher obscura* l'espace que la *Recherche* consacre au roman légendaire (et profane) de Geneviève de Brabant et du chevalier Golo. Les différences sont subtiles. Le petit Marcel accompagne la jeune dame de Brabant et le cruel chevalier Golo à travers les projections d'une lanterne magique qui, en peu de temps, malgré l'enchantement des murs de sa chambre, ne peut plus le distraire de l'angoisse de devoir quitter sa mère pour aller se coucher. De manière assez proche, Fernando entend du religieux lui-même l'histoire de Michel et participe avec sa famille, assis « sur un vieux canapé en bois de jacarandá »² et sans que le baiser maternel lui soit défendu, au souper que les parents de Marcel interdisent à Combray (« enfin, on respire ! », s'écrie la mère³). Ce n'est qu'après la fête que Fernando va définitivement dans la chambre dormir. L'hésitation avec la lanterne magique de Combray devient, dans *A mulher obscura*, l'éblouissement immédiat avec une sorte de modernisation, l'arrivée des lampes à incandescence dans le village de Santa Maria Madalena : « à

¹ Jorge de Lima, *Op. cit.*, p. 31-32.

² *Ibid.*, p. 32.

³ *RTP*, I, p. 11.

l'heure du dîner, on avait allumé pour la première fois une grande lampe à incandescence dont la luminosité verdâtre, plus vivante que la lumière électrique, persiste encore aujourd'hui, douce et délicieuse, sur mes yeux fatigués de tant de spectacles »¹. Lors de cette « nuit inoubliable », la sensation que la lampe produit chez Fernando est celle d'une « belle clarté » qu'on dirait « volée à une comète ». Dans le salon de la grande maison, un « monde lumineux et bon » est né². Marcel, à son tour, préférerait être abandonné dans la pièce sombre, où l'habitude, les attentes répétées joueraient au moins le rôle d'anesthésier l'angoisse d'être distant de la mère et de devoir s'endormir. Mais il ne cesse de reconnaître le grand plaisir esthétique que lui procurent les figures colorées, et les compare aux vitraux gothiques, aux « apparitions multicolores » et aux « impalpables irisations », aussi « surnaturelles » que les nouvelles luminosités « magnanimes » de Fernando³.

Puis il y a le moment du choc inattendu du premier amour. Comme le petit Marcel, qui se promène du côté de Méséglise et qui voit derrière l'allée bordée de jasmins de Tansonville une fillette d'un blond roux, le visage semé de taches roses et une bêche de jardinage à la main⁴, Fernando nous présente sa « Constancinha », fille délicate aux cheveux bouclés et à la santé fragile, le vrai symbole de son enfance, avec laquelle il se baignait nu, tout petit et innocent, dans un ruisseau. La nièce du prêtre Josué joue le rôle excentrique d'une Gilberte immaculée et chrétienne. Dans cette idylle, c'est Fernando, à l'amère déception du prêtre Josué, qui exprime des vanités banales après avoir circulé dans les salons mondains des grandes villes. Fernando, qui est un Swann errant, trompe sa chaste Odette, la conduit d'abord au délire amoureux, puis à la dépression psychique et enfin à la mort prématurée, affaiblie par la tuberculose. Fernando qui, au goût du catholique Jorge de Lima, garde avec lui « une longue histoire », au cours de laquelle « la culpabilité, la désobéissance, les réconciliations et les nouvelles menaces » s'enchaînent⁵. Dans le cadre de cette idylle, Jorge de Lima a su créer un substrat artistique qui sensualise l'amour. Un menuet que Fernando découvre en récupérant la boîte à musique de son père et qu'il associe tout de suite à son amour puérile pour Constança :

¹ Jorge de Lima, *Op. cit.*, p. 32.

² *Idem.*

³ *RTP*, I, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁵ Jorge de Lima, *Op. cit.*, p. 25.

le petit instrument a joué quelques mesures d'une simplicité et d'un charme qui nous ont fascinés pendant toute la journée, depuis le moment où nous l'avons découvert. Parmi ces brefs extraits de musique, c'est un menuet qui nous a le plus touchés. L'harmonie était passionnante, tantôt douce et pure comme certains gestes et mouvements de Constancia, tantôt sereine et majestueuse comme je voulais l'être quand je serai grand, à côté de ma compagne, tel un guide qui la conduirait le long de mes chemins¹.

Un menuet chez Jorge de Lima et la petite phrase de la sonate de Vinteuil chez Proust, qui est « l'air national » de l'amour de Swann pour Odette², le symbole de la phase glorieuse de ce couple dans le salon Verdurin :

D'un rythme lent elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, inintelligible et précis. Et tout d'un coup, au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre, après une pause d'un instant, brusquement elle changeait de direction, et d'un mouvement nouveau, plus rapide, menu, mélancolique, incessant et doux, elle l'entraînait avec elle vers des perspectives inconnues. Puis elle disparut³

Dans *A mulher obscura*, seul le genre musical choisi par Proust change. La description formelle du menuet par Jorge de Lima est déjà toute contenue dans la sonate de Vinteuil. Ce sont deux pièces qui s'expriment de la même manière dans deux moments musicaux distincts : d'abord, comme un passage doux, pur ou lent ; ensuite, comme une transition soudaine vers l'air majestueux ou mélancolique. Mais c'est dans ce qui compte le plus, au sens le plus profond des mots, que Jorge de Lima s'écarte de son modèle. Il s'agit de deux descriptions identiques, mais au contenu différent. Le menuet de Constança, aussi similaire qu'il soit à la sonate de Vinteuil, n'est d'autre qu'un déclencheur de la mémoire involontaire de Fernando. Telle est sa seule fonction : celle d'un stimulus physique capable d'amener soudainement à la surface ce que l'on croyait perdu à jamais dans les profondeurs. C'est un étonnant mécanisme de mémoire qui est capable d'élargir notre conscience de la vie :

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *RTP*, I, p. 215.

³ *Ibid.*, p. 207.

C'était le menuet.

À ce moment, plus intensément que jamais, le souvenir de ma vieille boîte à musique a émergé, avec la maison paternelle, avec le portrait de la tante folle dessus, et avec la figure lointaine de Constança, qui surgissait de la pénombre de la pièce, sa main caressant légèrement mon front¹

L'élaboration de ce thème par Proust est différente et plus complexe. La sonate de Vinteuil remplit une fonction évocatrice du passé, mais les souvenirs qu'elle réveille fonctionnent comme une projection de l'imagination amoureuse, comme un lieu impossible et absent où le désir s'installe et cherche à se rassasier. Elle devient, y compris, un *leitmotiv* du thème du désir pathologique en se répétant sous la forme d'un septuor pour l'amour entre Marcel et Albertine. La sonate de Vinteuil, contrairement au menuet de Constança, est une œuvre d'art fictive qui réveille le désir d'un autre monde, ainsi que « certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines »². Ce n'est pas un simple souvenir. C'est un indice des facultés déformantes de la subjectivité, qui se chevauchent et déforment la vie réelle.

La possession d'Odette satisfait le désir que provoque la musique, dans une « secrète connivence de l'art et de l'amour »³. Fernando n'a jamais possédé Constança, qui meurt de tuberculose dans un sanatorium. Son désir, il le réserve aux voluptueuses Hilda et Irina, sources de perdition et de désarroi moral. Le catholique Jorge de Lima n'oserait pas porter les mains de Fernando aux seins maigres de Constança pour les orner d'une cattleya charnue. Elle demeure, de l'enfance jusqu'à la mort, une vierge idéale, dont Fernando ne dévie que vers le péché, pour se maculer et le regretter après. Quand il revient, il est déjà trop tard. Le menuet, aussi immatériel qu'il soit, n'exige pas la possession d'un *corps* et se suffit à lui-même en tant qu'*idéal* mystérieux. Il est le but de l'amour, pas son moyen. Constança n'est qu'un des nombreux autres éléments que ces harmonies évoquent : la vieille boîte à musique, la maison paternelle et le portrait d'une tante folle. Ce n'est pas le cas de la sonate de Vinteuil, qui prépare Swann « à chercher et à recevoir dans l'amour ce qu'elle ne pouvait que lui annoncer »⁴ :

¹ Jorge de Lima, *Op. cit.*, p. 81.

² *RTP*, I, p. 206.

³ Nicolas Grimaldi, *La jalousie : étude sur l'imaginaire proustien*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

De sorte que ces parties de l'âme de Swann où la petite phrase avait effacé le souci des intérêts matériels, les considérations humaines et valables pour tous, elle les avait laissées vacantes et en blanc, et il était libre d'y inscrire le nom d'Odette¹

Lorsque la possession est interdite à Swann, la jalousie prend forme, cette « vertigineuse frénésie du possible », pour reprendre les mots de Grimaldi, qui est la découverte stupéfaite qu'« il n'y a rien de si inimaginable qui ne soit possible à la femme que nous aimons, ni rien de si invraisemblable qui ne puisse être réel »². Puisque, pour les jaloux, « le champ infini des possibles s'étend »³, Swann soupçonne Odette et décide de la surprendre en train de commettre un adultère qui est le fruit de son imagination en frappant à ses fenêtres tard dans la nuit, sans la prévenir :

Le tourment qui l'avait forcé de sortir de chez lui avait perdu de son acuité en perdant de son vague, maintenant que l'autre vie d'Odette, dont il avait eu, à ce moment-là, le brusque et impuissant soupçon, il la tenait là, éclairée en plein par la lampe, prisonnière sans le savoir dans cette chambre où, quand il le voudrait, il entrerait la surprendre et la capturer ; ou plutôt il allait frapper aux volets comme il faisait souvent quand il venait très tard⁴

Ce tourment et cette suspicion deviennent peu à peu un « effet pervers de miroir ». Swann soupçonne chez l'autre les désirs et la volupté qu'il connaît en lui-même. Dans l'amour proustien « ce qui rend l'autre atroce, c'est qu'il soit mon semblable »⁵. Nous soupçonnons l'autre parce que nous connaissons toutes les raisons pour lesquelles il pourrait nous soupçonner. Jorge de Lima a également transposé à sa *Mulher obscura* l'épisode de la jalousie de Swann et de la fenêtre d'Odette. Mais pourquoi Fernando essaierait de surprendre Constança ? Où se trouve la vertigineuse frénésie du possible si la possession ne lui a jamais été défendue ? Si Fernando lui-même est celui qui refuse de se marier avec Constança et qui ignore la vertu au profit des plaisirs mondains ? Envahir la chambre de Constança signifierait tâcher sa réputation avec la « culpabilité » et les

¹ RTP, I, p. 233.

² Nicolas Grimaldi, *Op. cit.*, p. 44.

³ RTP, III, p. 600.

⁴ RTP, I, p. 269.

⁵ Nicolas Grimaldi, *Op. cit.*, p. 47.

« désobéissances » de Fernando. Ce serait rendre Constança le miroir pervers de Fernando. Et Constancinha est l'être obscure, idéal et vertueux qui se donne, mais que nous refusons. À sa place, Jorge de Lima positionne Hilda, la séduisante femme d'un industriel anglais sans attrait. Femme cultivée et riche, lectrice de Shakespeare, elle symbolise le monde du prestige et du bon goût dans lequel Fernando désire pénétrer. C'est à ses fenêtres, tard dans la nuit, que Fernando va frapper :

Ainsi, rêvassant, j'avais atteint le sous-sol de la villa, au-dessus duquel s'élevait le balcon d'Hilda. J'ai reculé de deux marches, il y avait juste une fenêtre illuminée, la fenêtre de la chambre d'Hilda. [...] En un instant, comme si j'avais été emportée par des forces obsessionnelles, j'ai sauté le balcon et je me suis retrouvée à l'intérieur de la chambre d'Hilda. Ça m'a étonné que mon élan, que mon insouciance m'aient jeté là où je n'avais jamais pensé d'être¹

Des forces obsessionnelles qui sont, comme tout dans *A mulher obscura*, comme l'insomnie de Fernando, comme la lampe à incandescence du capucin, comme le menuet de Constança, l'exacte correspondant des thèmes et des épisodes les plus célèbres du *Côté de chez Swann*. Il en est de même pour la violation de la chambre d'Hilda Brandt, qui est si proche dans sa forme et si éloignée dans son sens, de l'invasion maladroite de la fenêtre d'Odette de Crécy :

Il se haussa sur la pointe des pieds. Il frappa. On n'avait pas entendu, il refrappa plus fort, la conversation s'arrêta. Une voix d'homme dont il chercha à distinguer auquel de ceux des amis d'Odette qu'il connaissait elle pouvait appartenir, demanda : — Qui est là ?²

Swann continue de frapper à la fenêtre jusqu'à ce que deux vieux messieurs l'ouvrent une lampe à la main, et il ne reconnaît pas la pièce qu'il pensait être celle d'Odette : « il s'était trompé et avait frappé à la fenêtre suivante qui appartenait à la maison voisine »³. Pourtant, Fernando, lui, ne se trompe pas de balcon. Il prend la femme endormie « par le tronc », « dans les bras », « doucement... brutalement... farouchement », jusqu'à ce que « Hilda ouvre ses yeux déconcertée » et « tire les

¹ Jorge de Lima, *Op. cit.*, p. 250-251.

² *RTP*, I, p. 270.

³ *Ibid.*, p. 271.

draps sur elle, se lève en sursaut, les yeux vitreux d'indignation »¹. « Retirez-vous ! », s'écrie-t-elle, et Fernando saute par la fenêtre, fuyant des silhouettes qui le poursuivent, se cachant épuisé dans une plantation de canne à sucre, jusqu'à ce qu'il soit découvert et chassé de Madalena². Bien au contraire, Swann, malgré son faux pas, rentre chez lui en paix, « heureux que la satisfaction de sa curiosité eût laissé leur amour intact »³. Il s'agit de la différence abyssale entre ceux qui pratiquent un crime et ceux qui apaisent leurs obsessions.

Le narrateur de la *Recherche* vivra lui-même une situation importante de décalage entre son imaginaire érotique et les possibilités réelles de consommation du plaisir. Notamment parce que, dans ses efforts répétés de démontrer les forces constantes et universelles de l'âme humaine, à bien des égards il transformera sa propre expérience affective en une homologie de l'amour de Swann. À la fin du premier séjour à Balbec, Albertine invite le héros à lui rendre visite seul, au cours de la nuit, dans sa chambre d'hôtel. Une invitation surprenante qui, pour tout ce qu'elle suggère d'intimité, sans toutefois encourir de promesses, précipite un faux pas tragique du désir :

*Tout d'un coup dans l'Albertine réelle, celle que je voyais tous les jours, que je croyais pleine de préjugés bourgeois et si franche avec sa tante, venait de s'incarner l'Albertine imaginaire*⁴

Le narrateur se précipite sur le visage d'Albertine. Elle menace d'appeler les valets de chambre de l'hôtel s'il continue : « finissez ou je sonne »⁵. Il poursuit, tenté par l'envie de découvrir « l'odeur, le goût, qu'avait ce fruit rose inconnu »⁶. Il agit sur les conseils de son ami Bloch, pour qui « on pouvait avoir toutes les femmes »⁷. Et Albertine remplit la promesse d'il y a peu, sonnante une cloche « de toutes ses forces »⁸. La scène du Grand Hôtel est interrompue abruptement, à ce moment précis, sans que le lecteur puisse vraiment découvrir tout son déroulement. Il y a

¹ Jorge de Lima, *Op. cit.*, p. 253.

² *Idem.*

³ *RTP*, I, p. 271.

⁴ *RTP*, II, p. 284.

⁵ *Ibid.*, p. 286.

⁶ *Ibid.*, p. 284.

⁷ *Ibid.*, p. 286.

⁸ *Idem.*

même un espace vide plus grand séparant ce paragraphe du suivant, ce qui marquera le début des dernières lignes d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Aucune situation burlesque, voire extravagante, comme des persécutions, des menaces de lynchage ou une fuite dans une plantation de canne à sucre y est ajouté. Huit jours plus tard, Albertine, qui, « par nature, [...] aimait à faire plaisir »¹, pardonne le narrateur, lui prie de ne plus jamais produire ce genre de situation et s'excuse même pour l'embarras qu'elle a causé. Hilda, dans une longue lettre, pardonnera Fernando également, mais pas avant que Jorge de Lima oblige le héros de *A mulher obscura* à partir en un exil mélancolique, un châtement lors duquel il réfléchira sur des thèmes comme la culpabilité, le déshonneur, et duquel il ne pourra sortir sans l'agrément de ses concitoyens.

Un autre cas de *pastiche* de Proust qui mérite notre attention est le roman *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, publié quelques années plus tôt, en 1929, par l'écrivain sergipano Barreto Filho. Selon Etienne Sauthier, grâce à ce livre « la réception brésilienne de Proust sort pour la première fois du cadre purement critique »². Le récit, raconté à la troisième personne, est structuré sur le même dilemme moral catholique que celui que nous lisons chez Jorge de Lima. En d'autres mots, on tombe une fois de plus sur un narrateur qui mobilise la mémoire et une sorte de psychologisme moral non pour récupérer un *temps perdu*, mais pour se sauver d'un *temps de perdition*. Le héros de Barreto Filho, un jeune homme talentueux identifié comme André Lins, s'épuise dans la vie mondaine de Rio, y connaît « tous les chemins » et vit « toutes les caresses », mais ne retrouve la vertu, « l'œuvre pieuse de sa guérison morale », qu'après son retour dans sa patrie, le nord-est brésilien, « à l'ombre des arbres et des hauts cocotiers »³.

Dans un lycée traditionnel de Rio, ce héros bohème souffre d'une « attirance confuse » pour « deux petites élèves »⁴. Ses « grands chapeaux de paille, uniformes bleus, cordons multicolores sur des tailles flexibles » lui présentent le « monde mystérieux des lycées »⁵. Tel que la *petite bande* de Balbec, un « ensemble

¹ *Ibid.*, p. 290.

² Etienne Sauthier, *Op. cit.*, p. 122.

³ José Barreto Filho, *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, Rio de Janeiro, Record, 1934, 2^e éd., p. 177 et 179.

⁴ *Ibid.*, p. 23

⁵ *Idem.*

merveilleux parce qu'y voisinaient les aspects les plus différents » et dont les membres le héros de Proust a tant de mal à individualiser¹, André Lins se rend compte que « ce qu'il aimait, ce n'étaient pas les qualités individuelles des deux filles, mais une sorte de mathématique permanente, cet aspect familial qui les identifiait »². Comme l'Albertine d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, qui se distingue de l'ensemble uniforme des « vierges helléniques »³ en raison de ses yeux noirs et de son visage ovale, André Lins isole de la famille la sœur cadette, dont « la lèvre inférieure légèrement prolongée indiquait précieusement son origine »⁴. Il l'appelle « petite marabá » en raison du métissage du père européen blanc avec la mère d'origine noire, qui « a transmis à la fille cadette ces petits yeux vifs et malveillants, et cette sensibilité cutanée, qui n'atteint pas la volupté, mais qui se restreint à la malice »⁵.

Cette volupté suscite chez le héros André des symptômes qui sont une transposition simplifiée de la pathologie amoureuse de Charles Swann dans la *Recherche*. Nous lisons dans *Un amour de Swann* que ce dandy du Faubourg Saint-Germain « avait toujours eu ce goût particulier d'aimer à retrouver dans la peinture des maîtres non pas seulement les caractères généraux de la réalité qui nous entoure, mais ce qui semble au contraire le moins susceptible de généralité, les traits individuels des visages que nous connaissons »⁶. À cause de cette tendance, il voit dans les « grands yeux, si fatigués et maussades » d'Odette de Crécy « cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine »⁷. Barreto Filho a également instillé dans son dandy carioca un « besoin de justifier son bon goût » et il se sent toujours poussé à comparer ses jeunes amoureuses à « une figure de n'importe quel peintre célèbre »⁸. Mais que la vie est dure sous les tropiques pour un homme comme André Lins, doté d'une si haute culture. Il essaie d'être Swann à Rio, « mais malheureusement il n'a pas pu trouver quelqu'un qui avait peint un être comme ça, de haute lignée créole, qui avait donc ce corps fragile,

¹ RTP, II, p. 148.

² José Barreto Filho, *Op. cit.*, p. 23.

³ RTP, II, p. 153.

⁴ José Barreto Filho, *Op. cit.*, p. 26.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ RTP, I, p. 219.

⁷ *Idem.*

⁸ José Barreto Filho, *Op. cit.*, p. 25.

sans issus superflus »¹. À l'occasion des dix-sept ans de la « petite *marabá* », André Lins lui « a envoyé quelques orchidées », des « orchidées souples et capricieuses »². Sa mère, sarcastique, est effrayée par le cadeau : « — mais quelles bêtes horribles ! Ne les touche pas, elles sont vivantes ! »³. Que la déception du narrateur est grande lorsqu'il constate que sa bien-aimée « ne connaissait pas la fleur d'Odette Swann »⁴ ! Cette Albertine carioca, « petite méduse sous un chapeau de paille incliné, qui pédale sa bicyclette énigmatique, la dernière de sa race, est restée dans la mémoire d'André comme quelque chose dénué de sens »⁵.

Plus loin, Barreto Filho a extrait de *La Prisonnière* le début du thème très célèbre du *cri de Paris*. Il l'a transformé en des *bruits de Rio*. Après une nuit d'amour avec Frida, une autre de ses nombreuses maîtresses, André Lins, « par la fenêtre ouverte, trempa ses deux yeux chauds dans l'atmosphère douce, pleine de clarté du soleil matinal »⁶. Il s'agit pourtant d'« une atmosphère artificielle »⁷. Le héros ne se sent « en possession de désirs sains et propres comme son corps » que jusqu'au moment où il ouvre la porte de la chambre, entre dans l'appartement et est dominé par une « atmosphère complice », une « atmosphère pleine de vie morale confuse, qui passe du plus grand scrupule à la plus grande absence de scrupule »⁸. L'air est dominé par une « odeur active de cigarettes anglaises », qui contaminait « une longue orchidée endormie au-dessus du piano »⁹. Le lecteur croise à nouveau les orchidées d'Odette de Crécy et désormais avec le piano dont André Lins, le fils d'une vie infructueuse dans la grande capitale, regrette de ne pas savoir jouer.

Il faudra attendre un retour dans son pays d'origine, où règne « une collection de paysages reposés et doux », où « le monde des sensations était exigu », pour qu'il se remette « d'une vie intense et frénétique »¹⁰. Le héros pourra alors éprouver un « ralentissement de l'activité », jouir de « la réduction de l'activité de ses sens, jadis

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 27.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, p. 127-128.

⁹ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰ *Ibid.*, p. 179.

habitués à des sensations instantanées et brèves »¹. Là-bas, il rencontrera une fille candide appelée, non par hasard, Clara, qui lui apprendra quelque chose qu'il appelle le « plaisir moral »². Il laisse derrière lui, à Rio, un *temps de perdition*, « la vie glorieuse de ceux qui ont conquis la fortune et le pouvoir »³.

Il est dommage que Ruy Coelho ne nous ait pas légué des écrits sur les pastiches proustiens de romans tels que *A mulher obscura* ou *Sob o olhar malicioso dos trópicos*. Si ses observations avaient extrapolé les limites des conversations informelles avec d'autres critiques, il est possible qu'aujourd'hui on aurait pu compter sur davantage de réflexions pour déterminer la place de ces curieux romans catholiques dans la réception brésilienne de Proust. Cependant, il est arrivé à nos jours l'essai *Proust*, publié par Jorge de Lima à Rio en 1929 et traduit en français en 1953 par la maison d'édition francophone Tupã Éditeurs. Un essai déraisonnable, imprégné par la lecture des premières *Études* de Tristão de Ataíde, qui finirait par être ignoré à cause de toutes ses démonstrations de biographisme moraliste, de toute l'obscurité de sa lecture de la *Recherche*, mais qui fournit quand-même des clés importantes pour comprendre le Proust que Jorge de Lima, Barreto Filho et les autres écrivains catholiques de l'époque ont figuré dans leurs œuvres.

Très peu, ou presque rien de ce que dit l'essai de 1929 a survécu aux lectures futures de la *Recherche*. À notre grande surprise, Jorge de Lima juge la « multitude des moi » que crée Proust, son effort de « multiplier la personnalité », le résultat des allées et venues des êtres au cours du temps, comme « l'aspect mineur de l'œuvre de Proust »⁴. Il reconnaît la pensée musicale développée tout au long du récit proustien et la compare, plus d'une décennie avant Mario de Andrade⁵, au style « anti-mélodique » et « aussi harmonique que possible » de Debussy⁶. Mais il nie l'importance de Wagner dans la construction de la *Recherche* (« le musicien Proust joue plus à la Debussy [...] qu'à la Wagner »⁷) comme s'il y avait dans ce roman une idée ou une image qui ne tirait pas « de sa répétition une force obsessionnelle »⁸ ou

¹ *Ibid.*, p. 180.

² *Ibid.*, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 192.

⁴ Jorge de Lima, « Proust », in *Dois ensaios*, Maceió, Casa Ramalho, 1929, p. 11-12.

⁵ Mario de Andrade, « Claude Debussy II », in *Folha da Manhã*, São Paulo, n. 5898, 3 juin 1943, p. 7.

⁶ Jorge de Lima, *Op. cit.*, 1929, p. 12.

⁷ *Idem.*

⁸ Jean-Yves Tadié, *Op. cit.*, p. 252.

comme si Proust lui-même n’imaginait pas pour son travail des thèmes complets se décomposant en motifs isolés, ce qu’il appelait *leitmotiv*¹. Pour cette raison, Jorge de Lima croit que « Proust était un anti-formaliste », l’un des plus grands « antipodes non seulement de la forme, mais aussi du rythme, de la mélodie et même de l’harmonie elle-même ». Ce poète ignore l’architecture de l’œuvre, sa systématisation calculée, l’organisation du temps et de l’espace en fonction d’un *je*. « Il y a peu d’idées », d’après Tadié, « sur lesquelles Proust ait insisté autant que sur la composition de son livre », et il estime que l’impression (erronée) que la *Recherche* est un roman sans architecture (anti-formel), est due au fait que l’œuvre est « parue par fragments »². Même l’association imprudente entre Proust et Joyce (« Proust aurait pu écrire *l’Ulysse* de James Joyce »³) se montrerait dans le futur par quelque chose de simpliste et de réducteur. Fredric Jameson est de ceux qui n’ont pas hésité à attaquer ces « juxtapositions intimidantes » : « Proust et Joyce n’avaient absolument rien en commun, sauf peut-être leur jalousie pathologique »⁴.

Même les contemporains de Jorge de Lima n’ont pas commis de telles erreurs de lecture. Dans un tout petit commentaire de 1925, intitulé *Marcel Proust*, qui est très probablement le premier article critique sur la *Recherche* paru au Brésil, le critique Graça Aranha reconnaissait déjà que l’art du narrateur proustien « est transcendant puisqu’il arrache tout de l’image multiple des êtres pour qu’il puisse tout fusionner dans le Tout infini »⁵. En d’autres termes, on croyait déjà à l’époque de Jorge de Lima que la multiplication de la personnalité était un trait primaire du roman proustien et non l’un de ses aspects mineurs. De plus, distant de toute « dissolution de la forme », comme le souhaitait Jorge de Lima, Graça Aranha a souligné chez Proust un art « d’intelligence » et « procédural », sur lequel se reflète

¹ C’est ce que l’on voit dans une lettre du début septembre 1913, lorsque Proust autorise son ami Lucien Daudet à montrer les épreuves du *Côté de chez Swann* à Jean Cocteau, tout en lui demandant de ne pas juger l’œuvre entière par ses brouillons : « non seulement l’ouvrage est impossible à prévoir par ce seul premier volume qui ne prend son sens que par les autres, mais encore les épreuves ne sont pas corrigées, elles fourmillent de fautes, et encore il manque surtout dans la seconde partie de petits faits très importants qui resserrent autour du pauvre Swann les nœuds de la jalousie. Et même quand ce sera prêt à paraître, ce sera comme les morceaux dont on ne sait pas qu’ils sont des leitmotifs quand on les a entendus isolément au concert, dans une *Ouverture* sans compter tout ce qui se situera après coup (ainsi la Dame en rose était Odette, etc.) ». *Corr.*, XII, p. 265.

² Jean-Yves Tadié, *Op. cit.*, p. 232.

³ Jorge de Lima, *Op. cit.*, 1929, p. 11.

⁴ Fredric Jameson, « Joyce or Proust ? », in *The Modernist papers*, New York, Verso, 2007, p. 171.

⁵ José Pereira da Graça Aranha, « Marcel Proust », in *Espírito moderno*, São Paulo, Editora Monteiro Lobato, 1925, p. 100.

une « culture volontaire » — c'est-à-dire, un effort délibéré et rationnel de composition du roman, contraire à n'importe quel type d'anti-formalisme¹.

Quoi qu'il en soit, ce qu'on vient de voir sont des problèmes mineurs pour Jorge de Lima. Ce que le poète veut vraiment découvrir chez Proust est un « religieux, mystique et croyant »², doté d'une tendresse et d'une bonté innées. Un modernisateur de l'ancien spiritualisme de Maine de Biran ou de la vie contemplative de Thérèse d'Avila. Le temps, qui prend dans la *Recherche* la forme d'un personnage, se confond dans la lecture de Jorge de Lima avec l'image même de la divinité : « Proust appartient à la race de ces troublés, qui sont toujours voisins du surhumain et qui se trouvent donc à un seul pas de Dieu »³. Le dynamisme du temps proustien, qui révèle sous les habitudes des personnages des aperçus fragmentaires de leurs essences, n'est donc pas seulement une donnée de l'existence humaine. Il acquiert un sens religieux et moral. Si on ne s'en rend pas compte aujourd'hui, suppose Jorge de Lima, c'est à cause de François Mauriac, un catholique comme lui, qui « a inventé cette histoire qu'il n'y a pas de Dieu dans l'œuvre de Proust »⁴. Mauriac avait raison. Mais Jorge de Lima croit, en réalité, que le temps proustien « change, retouche les monstruosité, les embellit, les améliore, les détériore, décrit les déformations, réduit les situations que les imprévus de la vie construisent, détruit les inimitiés et les préjugés, rapproche les mains, efface les vices grâce au travail, à la création, au pardon »⁵. La recherche du temps perdu devient une tâche confessionnelle, l'écriture du souvenir correspond à la rédemption de la culpabilité : « c'est peut-être en se confessant dans son œuvre, en s'y analysant, en se prêtant à ses personnages et en se découvrant en eux que Proust a échappé à la perversion »⁶. Se souvenir signifie redécouvrir le chemin vertueux, et ainsi répandre « au fil des pages une tendresse de saint »⁷.

C'est pourquoi, dans *A mulher obscura*, Constança meurt d'une déception amoureuse. C'est pour que le narrateur Fernando, en récupérant son temps,

¹ *Idem.*

² Jorge de Lima, *Op. cit.*, 1929, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷ *Ibid.*, p. 21.

confesse sa culpabilité, se libère de ses vices et salue ainsi ses péchés. Mais comment appliquer ce modèle interprétatif à la *Recherche*, où, au contraire de purifier, le temps révèle souvent la perversité ? Perversité des conventions, lorsque Mme de Guermantes, la dame au « beau visage, trop humain »¹, méprise le diagnostic fatal de Swann : « on vous aura bêtement effrayé, venez déjeuner, le jour que vous voudrez »². Perversité morale, lorsque la généreuse et pieuse Françoise ridiculise les douleurs de grossesse d'une femme de chambre : « ça lui a fait plaisir ! qu'elle ne fasse pas de manières maintenant ! »³. Perversité du désir, lorsque mademoiselle Vinteuil permet la profanation du portrait de son père : « elle ne put résister à l'attrait du plaisir qu'elle éprouverait à être traitée avec douceur par une personne si implacable envers un mort sans défense »⁴. Les exemples sont inépuisables. Or Proust ne rachète rien, ne pardonne rien, ne sauve rien : il ne s'intéresse qu'à la considération toujours inachevée et intarissable des personnalités, qui ne sont jamais immuables, qui se renouvellent toujours et révèlent, au fil du temps, d'autres créatures⁵.

Et quelle est la tâche de ce saint Marcel, qui « montait aussi son Calvaire » comme « le Christ sur le point de mourir »⁶ ? Quelle est, selon Jorge de Lima, la « tragédie de sentiment », la « lutte féroce et formidable » qui se cache sous « l'aspect décoratif de la vie bourgeoise »⁷ ? De quelle monstruosité Proust s'est enfin racheté ? À ce stade, Jorge de Lima mélange auteur et narrateur dans un moralisme éhonté. Il extrait de la biographie de l'auteur les prétendus vices que le narrateur corrigera. Il ignore ainsi ce qui signifie pour Proust le pouvoir de l'écriture sur l'image sociale de l'écrivain — la haute valeur des romans de Bergotte, si vrais et plus beaux que l'inattendu et excentrique nez rouge en forme de colimaçon de l'auteur ou même ses méchantes intrigues mondaines⁸. Le premier péché est la « maladie » de l'homosexualité, justifiée par la coexistence excessive avec la mère et la grand-mère au mépris du frère, « si viril qu'il était », et du père, à qui Proust

¹ RTP, II, p. 506.

² *Ibid.*, p. 883.

³ RTP, I, p. 121-122.

⁴ *Ibid.*, p. 160-161.

⁵ Jean-Yves Tadié, *Op. cit.*, p. 74.

⁶ Jorge de Lima, *Op. cit.*, 1929, p. 61.

⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁸ RTP, I, p. 539.

n'aurait consacré « qu'environ vingt pages » du roman¹. Le problème que le narrateur dénonce, selon Jorge de Lima, est que « l'homme infantile aux tendances féminines étroitement attaché à la grand-mère, avec un 'transfert' identique pour la mère n'a pas subi la libération que l'Église exerce en nous tous comme source de masculinisation »². Mais il reconnaît que la « grande force » de Proust est issue précisément de sa « grande faiblesse », la « faiblesse de l'homme plus anormal que normal que son homosexualité a gâté lorsqu'il était petit »³. Le deuxième péché est l'ascendance juive de Proust, contre laquelle il mobilise des arguments d'eugénisme et d'antisémitisme : « malgré son éducation catholique, il est devenu un indifférent et un amoral, avec deux tiers de la pulsion juive maternelle dans sa physionomie d'oriental, dans sa mobilité juive, dans l'acuité, dans l'intelligence, dans ce genre de fatalisme israélien si sensible dans toute son œuvre : et même avec quelques pulsions sémitiques, comme l'asthme nerveux assez fréquent chez les juifs sédentaires »⁴. Or Proust était un critique féroce de l'antisémitisme de son époque. De manière comique, parfois même sarcastique, son narrateur raconte de nombreux clichés racistes de la haute société antidreyfusiste. Aucun événement n'a marqué Proust aussi profondément et n'a joué un rôle aussi déterminant dans son existence et sa carrière d'écrivain que l'Affaire Dreyfus⁵. Il est fort probable que Proust aurait répondu à Lima comme Oriane de Guermantes rétorque Mme de Gallardon, qui était impressionnée par la présence du juif Swann dans le salon Sainte-Euverte et curieuse de savoir si les juifs convertis étaient « plus attachés à leur religion que les autres » : « je suis sans lumières à ce sujet »⁶.

Dans cette critique mauvaise et vulgaire de la *Recherche*, imprégnée du catholicisme le plus réactionnaire et obsessionnel, le narrateur Marcel serait donc le miroir de l'homme Proust. Et ceux qui ont lu le diagnostic du docteur Jorge de Lima pour les « maladies » sexuelles de Proust ne se sont pas surpris du fait que Ruy Coelho, dans un célèbre essai de 1941, ait déclaré que « l'étude de l'homosexualité de Proust est quelque chose qui n'a pas été essayé jusqu'à nos jours, du moins avec

¹ *Ibid.*, p. 40.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 64.

⁴ *Ibid.*, p. 79-80.

⁵ Elisheva Rosen, « Littérature, autofiction, histoire : l'Affaire Dreyfus dans La recherche du temps perdu », *Littérature*, n. 100, Paris, 1995, p. 66-67.

⁶ *RTP*, I, p. 329.

la profondeur et la probité nécessaires »¹. Dans son empressement à racheter Proust, à l'emmener au confessionnal en pécheur, Jorge de Lima réduit le roman à une biographie fictive et philosophique digne de Sainte-Beuve, où les personnages ne sont que des déguisements d'êtres réels. « Proust a greffé Montesquiou sur le baron de Charlus », dit catégoriquement Jorge de Lima avant de se plaindre : « il est dommage que Montesquiou ne nous ait pas laissé des *clefs* plus précises sur les motifs et les personnages de Proust, qu'il a connu si intimement »². L'œuvre en tant qu'inventaire d'indices pour le déchiffrement de la vie intime de l'auteur semble l'intéresser beaucoup plus que les innovations créatives, esthétiques ou philosophiques. Or Proust ne se lasse pas de souligner dans sa correspondance qu'« il n'y a pas de *clefs* pour les personnages de ce livre ; ou bien il y en a huit ou dix pour un seul »³.

Le temps perdu que recherchent des héros comme Fernando ou André Lins n'est pas le même temps perdu que Marcel élabore. Ce qui fascine le narrateur de la *Recherche*, qui « depuis [son] enfance, [vivait] au jour le jour, ayant reçu d'ailleurs de [soi-même] et des autres une impression définitive », est la possibilité de se rendre compte « pour la première fois, d'après les métamorphoses qui s'étaient produites dans tous ces gens, du temps qui avait passé pour eux » et qui le bouleverse « par la révélation qu'il avait passé aussi pour [lui] »⁴. Ce sont — bien que cela ne soit pas tout — des élaborations phénoménologiques sur la nature de la conscience, de la connaissance ou de la perception du temps, sans aucun sens moral ou religieux. Dans la première lettre qu'il écrit à Jacques Rivière, le 6 février 1914, Proust déclare qu'il « déteste tellement » ce qu'il appelle des « ouvrages idéologiques » où le récit « n'est tout le temps qu'une faillite des intentions de l'auteur »⁵. Ce n'est pas le temps perdu de Fernando, qui est principalement un temps de perdition, de déviation et de décadence de la vertu. Son temps retrouvé est un regret : « soudain, je me suis méfié que mon égoïsme quasi sexuel, au moins

¹ Ruy Coelho, « Proust », in *Proust e Introdução ao método crítico*, São Paulo, Flama, 1944, p. 32.

² Jorge de Lima, *Op. cit.*, 1929, p. 44.

³ Dans cette même lettre envoyée à Jacques de Lacretelle, Proust dit encore : « je vous le répète les personnages sont entièrement inventés et il n'y a aucune clef. Ainsi personne n'a moins de rapports avec Madame Verdurin que Madame de Briey. Et pourtant cette dernière rit de la même façon ». *Corr.*, XVII, p. 193-194.

⁴ *RTP*, IV, p. 505.

⁵ *Corr.*, XIII, p. 99.

érotique, ait été la cause de la mort de Constança »¹. Et le dépassement de la pathologie amoureuse, lent et jamais achevé chez Proust, toujours sur le point de se reproduire comme un artifice de l'imagination, gagne chez Lima les contours idéaux d'un pardon : « mais ce premier degré d'obsession s'est effondré et la mémoire de la bien-aimée est revenue avec sa douceur et sa beauté. Les moments qu'elle m'a donnés de tranquillité, de contemplation de sa beauté, de sa bonté surréaliste, ont été mon bonheur »². La Constança de Jorge de Lima ou la Clara de Barreto Filho sont des personnifications de la *mater ecclesiae* et le « temps perdu » de ces héros correspond aux moments où nous nous éloignons de sa doctrine au profit de la vie mondaine.

Ainsi commence la recherche du temps perdu dans le roman brésilien : paradoxalement proche et éloignée du projet littéraire proustien. Les mots, thèmes et épisodes de la *Recherche* sont fidèlement reproduits, ils constituent même des pastiches. Mais les idées qui les habitent, leurs sens fondamentaux sont profondément étrangers au roman proustien. L'admiration pour cette œuvre, dans les cas de Jorge de Lima et de Barreto Filho, était déformante. Elle se limite à une dimension épisodique, à des références scéniques. Et le mémorialisme brésilien mobilisera tous ses efforts dans les années qui suivent pour surmonter cet écart entre la forme et le contenu. Peu à peu, le pastiche, la répétition et la copie de Proust laisseront place à des images plus originales, fertilisées par l'esthétique de la *Recherche* d'une manière plus sophistiquée et plus allusive.

¹ Jorge de Lima, *Op. cit.*, 1939, p. 202.

² *Idem.*

Chapitre II

Velours de mousse

*J'ai tâché de retracer des scènes
dont le souvenir me remplit
encore d'admiration*
— Ferdinand Denis¹

L'admiration d'Augusto Meyer pour la *Recherche* était déjà connue depuis 1928, lorsque ce jeune poète gaucho a inclus dans l'anthologie *Giraluz* neuf strophes intitulées *Elegia para Marcel Proust*. Ce sont des vers qui expriment une sorte d'éblouissement et qui caractérisent l'auteur français comme un fantôme délicat, un « garçon tendre » qui présente à ses lecteurs des paysages d'enchantement et de rêve. La station balnéaire de Balbec est explicitement citée (« tenir la vague qui bordait le sable blond de Balbec ? »²) et la vie paysanne de Combray, bien que non mentionnée, est toujours évoquée dans l'abondance de thèmes naturels : bambous, feuilles, papillons, oiseaux, pommiers, ciel bleu et doux après-midi. Le choix du vers libre, en plus de suivre la prescription moderniste alors en vogue, acquiert une signification particulière — la tentative de synthétiser en langage lyrique l'extension torrentueuse des phrases proustiennes et leurs efforts d'unification du paysage :

*Allée de bambous, ogive verte
découpée du bleu d'un doux après-midi,
l'or du soleil tremble sur le sable du boulevard,
les feuilles bruissent, les papillons fleurissent*³

L'allée de bambous, qui est ogivale comme le ciel ; le ciel qui est vert comme l'allée de bambous ; la végétation qui bruisse comme des ailes de papillon ; et les ailes de papillons qui fleurissent comme la végétation. Puis, quelques vers après, « les chaumes lisses gémissent comme des flûtes feuillues », dans un geste proustien bien connu qui transforme réciproquement l'instrument en végétal et le végétal en instrument par le principe physique unificateur du son. Un exemple clair des « métaphores à fondement métonymique » dont parle Genette dans un célèbre essai

¹ Ferdinand Denis, *Scènes de la nature sous les Tropiques*, Paris, L. Janet, 1824, p. III.

² Augusto Meyer, *Giraluz*, Porto Alegre, Livraria do Globo, 1928, p. 41.

³ *Ibid.*, p. 40.

sur Proust et qui se caractérisent par la recherche d'une « fidélité aux relations de voisinage spatio-temporel »¹. En d'autres mots, la recherche d'une relation de continuité capable d'entretenir, dans l'espace du monde et dans l'espace du texte, « les choses voisines et les mots liés »².

*Le satin rose des pommiers sur le bleu.
La flore charnelle des filles se promenant au bord de la mer.
La brume d'une estompe Paris à travers les vitrages
Des intermittences, la pluie et le soleil LE TEMPS PERDU.³*

Et là encore : le tissu rose qui recouvre les pommiers et habille les filles de Balbec ; les filles de Balbec qui fleurissent comme les pommiers ; et le bleu du ciel qui recouvre la végétation, mais qui donne aussi de la couleur aux contours de la digue au bord de la mer. L'énumération de ces syntagmes qui se mélangent et qui se contiennent en dépassant le statut d'une simple analogie, culmine alors avec un majuscule « LE TEMPS PERDU ». Une option graphique ostentatoire, une acclamation exagérée, un cri vulgaire, mais qui exprime quand-même l'intégration d'une pléiade de signes épars et euphoriques dans la subjectivité unificatrice du poète. Un poète qui accepte alors volontiers l'invitation fantomatique de Proust, ce « spectre vivant enfoui dans son alcôve », à connaître un monde « plus grand que le monde ». Un monde qui s'élargit grâce à la recreation imaginaire et poétique d'un temps perdu :

*Je ferme ton livre douloureux dans ce calme tropical
comme quelqu'un qui ferme tout légèrement l'aile d'un rideau
sur le sommeil d'un garçon...⁴*

Pourtant, la *Elegia* à cause de sa propre brièveté, est incapable de surmonter le statut d'un hommage discret. Le lecteur de Meyer qui, à la fin des années vingt, ne connaissait peut-être pas encore la *Recherche*, ne décèlerait pas la différence entre Proust et un poète romantique. Dû à l'absence même d'éloges à d'autres images importantes de Proust (la mémoire involontaire, la multiplication des personnalités, la pathologie de l'amour, etc.), nous sommes limités à l'impression que l'auteur n'était qu'un peintre bucolique de paysages et de thèmes naturels. Ou pire : que le

¹ Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 45.

² *Ibid.*, p. 55.

³ Augusto Meyer, *Op. cit.*, p. 41.

⁴ *Idem.*

« TEMPS PERDU » grandiloquent de la septième strophe, ou le lieu commun mélodramatique « la vie avance, avance et meurt » de la cinquième strophe, ne font allusion qu'à une collection de regrets, d'accidents mondains d'un héros qui a vécu son éducation sentimentale ou ses années de formation.

Une comparaison brève et curieuse rendra ces limitations de Meyer un peu plus claires. À cette époque, le poète Paul Morand avait déjà écrit la polémique *Ode à Marcel Proust*, parue dans l'anthologie *Lampes à arc*, de 1920¹. Il est difficile de savoir si le jeune Meyer l'a lue ou s'il en a extrait son désir d'écrire la *Elegia* de 1928. Mais il est à noter que les deux poèmes ont été placés côte à côte dans le volume de *Homenagem a Marcel Proust* que la *Revista Branca* de Saldanha Coelho a publié en 1948². Les deux hommages aboutissent, en effet, à une image commune : celle de l'écrivain malade capable de décrire, depuis son cloître, la vie extérieure à grande échelle. Chez Meyer, il y a le « spectre vivant » dont la chambre « était plus grande

¹ Pour que polémique ne devienne pas ici un mot creux, il convient un bref récapitulatif : Proust n'a pas réagi avec enthousiasme au poème de Morand et l'a jugé une caricature indélicate et inélégante de sa vie privée. Dans une lettre de 10 octobre 1919, il exprime toute son indignation. Il a alors reconnu — non sans ironie — que le poème était « très beau » et a appelé Morand le « Walt Whitman de notre temps et de notre pays » (*Corr.* XVIII, p. 423). Il assure qu'il ne s'opposerait jamais à l'écriture de l'ode, mais dit que l'audace de la publier blesse un ami « désarmé par sa tendresse même » (*Corr.* XVIII, p. 422). Selon Proust, le vers dans lequel Morand aborde des « frayeurs à nous interdites » laisse l'impression qu'il avait été « pris dans une rafle ou laissé pour mort par des apaches » (*Corr.* XVIII, p. 422). La description de son corps pâle expose « cette Horreur de mon portrait dont la barbe repousse » (*Corr.* XVIII, p. 423). Là où le poème se demande « à quels raouts allez-vous donc la nuit pour en revenir avec des yeux si las et si lucides ? », le biographe George Painter a trouvé des preuves que « Morand avait évidemment des soupçons sur les visites de son ami au bordel d'Albert [Le Cuziat] » (George Painter, *Marcel Proust: a biography*, Londres, Chatto & Windus, vol. II, 1965, p. 306).

² C'est le poète Carlos Drummond de Andrade qui a alors traduit les vers de Morand : « Ode a Marcel Proust: Sombra / nascida da fumaça de tuas fumigações, / rosto e voz / comidos / pelo uso da noite, / Celeste, / com seu rigor, doce, mergulha-me no sumo negro / de teu quarto / que cheira a cortiça morna e a lareira apagada. / Por trás do anteparo dos cadernos, / sob a lâmpada loura e pegajosa como um doce, / jaz teu rosto no travesseiro de giz. / Tu me estendes mãos enluvadas em filosela; / silenciosamente brota tua barba / no fundo das faces. / Digo: — Parece que vais otimamente. / Respondes: / — Meu caro, estive a ponto de morrer, três vezes, durante o dia. / Tuas janelas, para todo o sempre fechadas, / recusam-te ao boulevard Haussmann / cheio até a borda, / como uma pia brilhante, / do fragor metálico dos bondes. / Acaso terás visto algum dia o sol? / Mas tu o reconstituíste, como Lemoine, tão verídico, / que tuas árvores frutíferas à noite / floresceram. / E tua noite não é a nossa noite: / Está cheia do branco vislumbre / de catléias, vestidos de Odete, / cristais de flautas, lustres / e folhos encanudados do General de Froberville. / Tua voz, branca também, traça uma frase tão longa / que se diria dobrar-se, quando, como um doente / a lastimar-se, cochilando, / dizes: que te causaram um enorme desgosto. / Proust, a que reuniões vais, afinal, à noite, / para voltares com olhos tão lassos e tão lúcidos? / Que pavores, a nós interditos, conheceste / para voltares tão indulgente e bom? / e sabendo os trabalhos das almas, / o que se passa nas casas, / e que o amor faz tanto mal? / Seriam assim terríveis essas vigílias, para que nelas deixasses / aquêlê róseo frescor / do retrato de Jacques Emile-Blanche? / e para estares aqui, esta noite, / modelado na palidez dócil da cêra, / mas feliz por acreditarmos em tua agonia / de dandy cinza pérola e negro? ». Paul Morand, « Ode a Marcel Proust », in Saldanha Coelho (dir.), *Homenagem a Marcel Proust*, Rio de Janeiro, Revista Branca, 1948, p. 5-6.

que le monde » ; chez Morand, on trouve l'homme pâle à l'« agonie douce », qui n'a peut-être « jamais vu le soleil », mais qui l'a reconstitué « si véridique ». Cependant, les chemins qui les mènent à cette intersection sont parfaitement différents. Tout d'abord, *l'Ode* de Morand est une fabulation de sa coexistence réelle avec Proust, dans laquelle le poète évoque et s'adresse à l'écrivain nocturne lui-même, qui travaille contre le temps dans son alcôve de liège. Ici, il ne s'agit pas seulement d'impressions de lecture de la *Recherche* et il se permet même un bref dialogue en discours direct qu'on dirait issu d'un de ces récits de visite à des grands écrivains très en vogue dans le journalisme français du XVIII^e siècle¹. Après, et c'est ce qui est bien évidemment le plus pertinent, Morand tisse une longue énumération de symboles naturels (le soleil, les arbres fruitiers, les lueurs et des fleurs, comme les cattleyas d'Odette), mais ne s'y borne point. Alors que Meyer limite son éloge aux éléments les plus immédiatement assimilables de sa réalité locale, sous les tropiques, Morand ne néglige pas des thèmes tels que la perversité de l'amour (« l'amour fait si mal »), la sophistication des êtres (« les travaux des âmes ») et la technique d'écriture de l'auteur elle-même (« trace une phrase si longue / qu'on dirait qu'elle plie »). Le Proust de Morand est beaucoup plus complexe que celui du jeune Meyer. Sa représentation de l'auteur est elle-même enracinée dans une opposition constante, dans un contraste apparent entre les grands mérites intellectuels de son œuvre et les prétendus vices de sa biographie mondaine. Morand demande dans la troisième strophe de son poème : « Proust, à quels raouts allez-vous donc la nuit / pour en revenir avec des yeux si las et si lucides ? ». Le poème dresse toujours un conflit qui oppose le « dandy » et l'écrivain dont le visage « gît sous un traversin de craie ». Dans la *Elegia* de Meyer, les antithèses sont réservées aux phénomènes naturels : « l'or du soleil » de Combray et le « bord de la mer » de Balbec en contraste avec la « brume » de Paris. Le paysage s'impose donc aux considérations de l'esprit.

Meyer a fermé le « livre douloureux » du « garçon tendre » pendant environ vingt ans. Il le consulta de nouveau et avec rigueur à la fin des années quarante, ayant à l'esprit, tout d'abord, de composer un petit dictionnaire de personnages et de concepts de la *Recherche* qui accompagnerait, sous forme de livret, la première

¹ Hélène Dufour, « Portrait littéraire et notice biographique », in *Portraits, en phrases*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 75-88.

traduction de *Du côté de Swann* en portugais, par le poète Mario Quintana, publiée le 15 octobre 1948 aux éditions Globo de Porto Alegre¹. Un petit glossaire de quatorze pages que l'historien Sérgio Buarque de Holanda a appelé des « annotations éclairantes » et qui comprenait des articles sur le temps, l'habitude, la jalousie et les possibles *clefs* des personnages de la *Recherche* : Charles Haas, Laura Heyman et Anatole France². Ensuite, de rédiger un cycle romanesque de mémoires imbibé, comme le dit le poète de la *Elegia*, de « l'amande noire » des yeux de Proust et de sa « longue veillée » dans la « pénombre »³. Autrement dit, le petit dictionnaire servirait à l'élaboration de son propre roman mémorialiste, sa propre recherche d'un temps perdu qui, dans les années soixante, à l'initiative de l'éditeur du *Cruzeiro*, a reçu le titre plutôt banal de *Augusto Meyer, menino e môço*. Tous les mérites que Meyer loue dans le poème de 1928 débordent alors dans le domaine de la prose et il élabore enfin un « garçon tendre », qui est lui-même.

Le premier volume, *Segredos da infância*, a été publié en 1949. On y trouve onze chapitres qui parcourent l'enfance du narrateur depuis son plus jeune âge à Cerro d'Árvore, la ferme de la famille dans la ville d'Encruzilhada, jusqu'à ses vacances à São Leopoldo. Il décrit Encruzilhada comme « une ville tranquille à l'air campagnard », où, « sur des routes de sable ou de terre légère », « à l'ombre des platanes », on vit le temps d'une « douceur idyllique »⁴. Tout comme Combray et ses « chemins désertés », sa « rivière vive et blanche », son « ciel vacant » et ses « nuages paresseux »⁵. Le roman s'ouvre sur deux paragraphes isolés du reste du texte par un grand espace en blanc, ce qui suggère qu'ils doivent être compris comme des arguments de l'itinéraire de la recherche de l'enfance perdue. Dans le premier, nous lisons une phrase plutôt proustienne et catégorique, qui préfigure le voyage dans

¹ Cette date très précise nous est renseignée par Saldanha Coelho dans l'anthologie d'articles *Proustiana Brasileira*, sous la forme de la légende d'une photographie des vitrines de la librairie des éditions Globo, à Rio, qui annonçait alors sa « fierté » de présenter au public brésilien la première traduction de *À la recherche du temps perdu*. Saldanha Coelho (dir.), *Op. cit.*, p. 202.

² MEYER, Augusto. *Notas para a leitura de No Caminho de Swann*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1948. Pour le commentaire de Sérgio Buarque de Holanda, cf. Sérgio Buarque de Holanda, « Tempo e verdade », in Saldanha Coelho (dir.), *Op. cit.*, p. 139. Il convient de noter que, bien que Meyer identifie certaines *clefs* des personnages de Proust, ses notes de lecture comprennent également l'article *Modèles*, où il cite la célèbre lettre de Proust à Jacques de Lacretelle (*Corr*, XVII, p. 193-194) disant que les références de ses personnages sont nombreuses et qu'elles se confondent la plupart du temps.

³ Augusto Meyer, *Op. cit.*, 1928, p. 41.

⁴ Augusto Meyer, *Segredos da infância*. Porto Alegre: Editora Globo, 1949, p. 126.

⁵ *RTP*, I, p. 109-110.

l'espace de l'oubli : « la MÉMOIRE de l'enfance est une île perdue »¹. Le narrateur promet de naviguer en direction de cette île et prévoit, après « l'incertitude des mesures initiales », un véritable « élargissement de découvertes imprévues »². L'orthographe ostentatoire des mots clés, comme nous venons de le souligner dans le cas de la *Elegia* de 1928, est récupérée. Dans le poème, c'était le TEMPS PERDU ; dans le roman, c'est la MÉMOIRE. Cette mémoire majuscule qu'il définira, peu après, dans le deuxième paragraphe, comme une tentative de :

*Revenir à la racine de la vie, revivre cette phase dans laquelle nous sommes à la fois toutes les choses, le berceau, l'aube, la cloche et la vague, une partie intégrante de la totalité dénuée de l'individualisme exclusiviste. Au commencement était la dispersion.*³

Le sentiment d'appartenance à un complexe dynamique au détriment d'une individualité stable et rigide est à la base de la vision de Proust : « chaque jour j'accorde moins de prix à l'intelligence... chaque jour je sens mieux que ce n'est pas dans sa zone de lumière que l'écrivain peut évoquer ces impressions passées qui sont la matière de l'art »⁴. Meyer avait déjà compris cette idée à l'occasion de la *Elegia*, lorsqu'il a amené son héros à entremêler et confondre des mots, ses attributs et ses facultés. Ici, pourtant, l'hypothèse devient évidente et se développe comme l'argument d'un récit plus vaste. Il est à la base d'une tentative d'introduire une distinction entre le narrateur moderne, qui intègre et unifie les fragments d'un monde dynamique dans sa perspective subjectiviste et le narrateur de souche réaliste ou naturaliste, que Proust appelle « intellectuel », qui est l'architecte de types sociaux et de personnalités *in abstracto*. Ce que Meyer propose comme « partie intégrante de la totalité » équivaut à ce que Spitzer appelait une « vue ordonnante » des diversités chez Proust, ce narrateur qui observe tout en mouvement et de haut⁵. « Toutes les choses, le berceau, l'aube, la cloche et la vague » sont les multiples éclats que le narrateur de *Segredos da infância*, en observant également le monde de haut, cherchera à articuler dans son effort de remémoration. La dispersion se produit « au

¹ Augusto Meyer, *Op. cit.*, 1949, p. 11.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *CSB*, p. 216.

⁵ Leo Spitzer, « Le style de Marcel Proust », in *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 400.

commencement », l'expression consacrée qui exprime l'état primordial de l'univers. Et l'écrivain souhaite y intervenir pour rétablir son ordre et sa raison. Le déclencheur de cette intervention survient peu de temps après, au troisième paragraphe :

Mon premier souvenir est un vieux mur, dans la cour d'une maison indéfinissable. Il avait plusieurs blessures sur son crépi et des velours de mousse. Miraculeuse tache verte et humide, à la texture douce, presque irréelle dans sa beauté libre. Je ferme les yeux, et elle me remplit de lumière, comme l'avertissement d'une vie têtue.¹

En raison de son caractère « miraculeux », de ses effets « irréels » et de sa capacité de produire une « beauté libre », qui annoncent une « vie têtue », c'est-à-dire une existence que l'on croyait perdue, mais qui persiste et insiste sous la conscience, le narrateur de Meyer souhaite transformer le vieux mur et ses velours de mousse en agents déclencheurs de la mémoire. Comme les madeleines que le narrateur proustien laisse s'amollir dans une tasse de tisane et qui produisent « un plaisir délicieux », révèlent une « essence précieuse »². Chez Meyer, le souvenir du vieux mur « emplit de lumière » l'obscurité intérieure des yeux fermés ; chez Proust, les madeleines révèlent que « le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher » pour pouvoir ensuite accéder à « sa lumière »³. Le narrateur proustien, cependant, ne garde pas en lui un souvenir *conscient* du goût du petit gâteau : « il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher n'existait plus pour moi »⁴. D'où précisément la nature *miraculeuse* du phénomène. Une action physique absolument inattendue agit sur l'organisme (le goût de la madeleine, mais aussi le faux pas sur les pavés lors de la matinée des Guermantes et le bruit de la cuiller sur l'assiette) et apporte à la conscience des expériences qui avaient été capturées par les sens mais qui se sont perdues dans l'obscurité de l'âme. C'est pourquoi le narrateur proustien parle d'un

¹ Augusto Meyer, *Op. cit.*, 1949, p. 11.

² *RTP*, I, p. 44.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ *Ibid.*, p. 44.

esprit qui « se sent dépassé par lui-même »¹. La mémoire se déploie enfin pour mieux se révéler.

Ce n'est pas cela que Meyer met en évidence, bien qu'il soit probable qu'il l'ait voulu. Le vieux mur est son « premier souvenir ». Loin d'être ce qui a été perdu par la mémoire et que le hasard restitue par le biais des sens, le vieux mur de Meyer est le premier souvenir qui demeure encore. Le narrateur connaît très bien son chemin. Le mot « souvenir » n'aurait pas pu être mieux choisi : bien que distant, cette mémoire est enracinée dans la conscience du narrateur autant que les velours de mousse s'accrochent aux fentes du crépi. Peu importe ici ce que le narrateur a perdu. Au contraire, il s'agit de ce qui reste et de ce qui lui est venu volontairement. Le narrateur de la *Recherche* témoigne d'une grande méfiance à l'égard des souvenirs de la première enfance, car ils sont « extérieurs » à la conscience et nous ne les connaissons que « par les récits des autres »². Il n'y a pas de miracle à proprement parler chez Meyer, même s'il nous dit le contraire. Sinon, où est l'événement inattendu ? À quel moment survient la révélation du hasard ? Dans un article bien connu sur l'héritage proustien dans la littérature moderne brésilienne, Tania Franco Carvalhal affirme que les romans mémorialistes de Meyer étaient construits selon « la 'mémoire involontaire', provoquée par un stimulus sensoriel »³. Mais l'auteur n'identifie à aucun moment ces *stimuli sensoriels*. Et elle ne les identifie pas par le simple fait qu'ils sont rares, peu importants, presque inexistants dans *Segredos da infância*.

Une exception remarquable de stimulus sensoriel dans *Segredos da infância*, souvent associée à la mémoire involontaire de Proust, est celle du minuano, ce vent fort, froid et sec qui souffle pendant l'hiver dans la région sud du Brésil. Le « vent de la campagne », cette « voix si grave qu'elle faisait peur », et qui, lorsque le narrateur traverse de nouveau « les champs de la frontière », comme par un « tour de magie », rétablit une « chaîne entre l'homme et l'enfant »⁴. Mais le critique se rend vite compte que cette mémoire manque de l'aspect surprenant qui est à la base du phénomène de mémoire involontaire. Un événement miraculeux est quelque chose

¹ *Idem*.

² RTP, II, p. 313.

³ Tania Franco Carvalhal, « L'écriture autobiographique au Brésil : l'héritage proustien », *Revue de littérature comparée*, Paris, v. 2005/4, n. 316, p. 428.

⁴ Augusto Meyer, *Op. cit.*, 1949, p. 12.

qui ne peut pas être expliqué par les lois naturelles. C'est un accident, comme le disait Leibniz, qui ne peut pas être prédit par le raisonnement car il dépend d'un *ordre général* qui dépasse celui-ci¹. Le fait de retourner aux pampas, de sentir à nouveau le vent minuano et d'y recomposer un tableau de l'enfance vécue sur ce paysage est un souvenir qui s'explique par des voies naturelles. C'est une connexion linéaire, on dirait même analogue « entre l'homme et l'enfant ».

Ce qui ne s'explique pas par des lois naturelles est un narrateur qui ravive inconsciemment les dalles inégales de Venise en marchant sur les trottoirs de Paris et qui, justement pour cette raison, rapproche dans sa subjectivité ce qui resterait naturellement isolé, rétablit ainsi un *ordre général* du monde. Paulo Bungart voit dans le souvenir du vent minuano « une sorte de madeleine meyerienne, un événement capital qui guidera le récit de ses mémoires et qui donnera un sens aux autres événements »². De fait, l'image du vent minuano y est omniprésente. Cependant, elle représente plutôt une allégorie, un *leitmotiv* des temps de l'enfance qu'un souvenir inattendu, marqué à proprement parler par une surprise.

La différence entre cette forme consciente de souvenir (Meyer) et les scènes de révélation inattendue d'une mémoire inconsciente dans quelques romans ultérieurs (Nava, Andrade, Anjos) est frappante. Dans la fiction mémorialiste brésilienne tardive, on peut clairement voir ce que Genette a appelé le dispositif « détonateur » de la *Recherche* proustienne : des « impressions sensorielles » qui déclenchent une « explosion », une « réaction en chaîne » d'analogies et d'évocations métaphoriques³. Les yeux fermés qui inaugurent les *Memórias* de Meyer sont le geste *volontaire* d'un narrateur qui sait d'avance où il veut arriver. Cela est bien différent du « plaisir délicieux » de Proust, qui « envahit » le narrateur « sans la notion de sa cause »⁴. Ces souvenirs conscients de Meyer expliquent l'aspect très descriptif, parfois même ethnographique des épisodes de remémoration de *Segredos da infância*. Ils sont une sorte d'album photographique redécouvert au fond

¹ « Je dis que les miracles et les concours extraordinaires de Dieu ont cela de propre qu'ils ne sauraient être prouvés par le raisonnement d'aucun esprit créé, quelque éclairé qu'il soit, parce que la compréhension distincte de l'ordre général les surpasse tous ». G. W. Leibniz, *Discours de métaphysique suivi de Monadologie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 55.

² Paulo Bungart, *Augusto Meyer proustiano : a reinvenção memorialística do eu*, Dourados, Editora da UFGD, 2014, p. 370.

³ Gérard Genette, *Op. cit.*, p. 56.

⁴ *RTP*, I, p. 44.

de la cave et qui compose l'image variée, mais statique, des scènes d'une vie. Sans le dispositif « détonateur » proustien, les « réactions en chaîne » ne sont pas possibles. Ainsi le roman de Meyer se retrouve relégué à la condition d'un ensemble d'épisodes et de paysages clairsemés.

*Nous prenions notre petit-déjeuner dans la salle du rez-de-chaussée, à côté des fenêtres grillagées par lesquelles nous regardions la rue. Le vieux Sampaio, père d'Aparício, là devant, de l'autre côté de la rue, ouvrait les portes de sa boutique et parlait tout seul avec ses moustaches tordues. Monsieur Rafael attendait le tram hippomobile au coin de la rue. Les femmes de chambre et les patronnes bavardaient le balai à la main et ramassaient la poubelle après avoir nettoyé chacune des dalles agrestes [...]*¹

L'imparfait de Meyer, temps verbal hégémonique de ce roman, ne rappelle que formellement celui que Proust a tant loué chez Flaubert et qui servait à rapporter « toute la vie des gens »². Cet « éternel imparfait » qui permet au narrateur de prolonger les choses sans que les personnages aient une participation active dans l'action. Son sens est pourtant absolument différent dans *Segredos da infância*. Il ne sert pas à créer un « continuum », ni à assurer une vision totale et ininterrompue, ni révèle les transformations des personnages au fil du temps, ni met en évidence, par le biais du discours indirect libre, des changements de perspective du narrateur.

Le critique décèle dans ce livre plutôt qu'un romancier le folkloriste qu'Augusto Meyer fut la plupart de sa vie, l'ethnographe des coutumes et des mœurs de sa région. Son effort est de récupérer des scènes dont le souvenir inspire encore une admiration profonde. Ses personnages apparaissent et disparaissent rapidement. Leur seule fonction est d'illustrer et de justifier une réalité objective que le narrateur souhaite révéler, telle une encyclopédie intime. Le vieux Sampaio, qui parlait tout seul ; monsieur Rafael, qui attendait toujours le tram ; les femmes au foyer, qui bavardaient en nettoyant leurs maisons et à tous les autres êtres de ce roman — le narrateur de Meyer ne leur attribue aucune profondeur psychologique, ne revient jamais à aucun d'eux pour souligner des transformations soudaines et surprenantes de leur personnalité ou de leur aspect physique et (c'est le plus

¹ Augusto Meyer, *Op. cit.*, 1949, p. 34-35.

² *CSB*, p. 590.

important) ne permet à aucun d'eux de réfléchir sur la nature de l'amour, de l'art ou de n'importe quelle autre forme de connaissance de la vie. Le narrateur, de haut en bas, réfléchit sur les personnages et non pas l'inverse.

Cette veine anthropologique et ethnographique semble être un aspect commun de toute une phase de la lecture de Proust au Brésil. À l'extrémité opposée des pampas gauchas de Meyer, sur les dunes du nord-est, le potiguar Octacílio Alecrim a cultivé un autre exemple de l'effort régionaliste d'appropriation du style de la *Recherche*. Cet auteur, l'un des présidents du *Proust-Club* de Rio de Janeiro, a publié en 1957 le roman de mémoires *Província submersa*, que nous ne connaissons aujourd'hui que grâce à une réédition de 2008 subventionnée par le Sénat Fédéral du Brésil. Du fond de l'âme, au niveau de l'inconscience, son narrateur cherche à tirer la ville de Macaíba de sa jeunesse. Il décrit en grand détail les paysages, les coutumes et les caractères d'une campagne brésilienne qui, déjà en son temps, était en voie d'extinction. Peut-être *Em busca da província perdida*, l'intitulé d'un des nombreux écrits d'Octacílio Alecrim sur Proust, est la meilleure synthèse des ambitions littéraires et critiques de cet écrivain.

Il ne serait pas exagéré de lire dans le temps perdu de *Província submersa* les notes de terrain d'une étude ethnographique aussi vaste que celle de Meyer. Nous entrons dans la maison de l'enfance du narrateur, la « maison grillagée » de la rue Conceição, et découvrons chaque détail de son architecture et de son mobilier : du « plafond en bois qui soutenait un lustre en bronze doré » jusqu'à « l'ensemble austère du canapé, des chaises avec accoudoir et des autres chaises en paille sur le sol velouté d'un beau tapis persan » ; des « colonnettes en bois de jacaranda et en marbre sur lesquelles se reposaient deux anciens tulipiers » jusqu'au « piano allemand couvert d'une toile lourde et chère de coton rouge garni de franges »¹. Nous savons qu'il s'agissait d'une maison de plain-pied, mais avec « un grenier » ; que, « d'un côté, un ruisseau boueux coulait les jours de pluie » ; qu'à l'arrière, bercé par un « hamac », s'allongeait « une grande cour avec un verger de bananes, de sapatille, de papaye, de grenade et de citron doux »².

¹ Octacílio Alecrim, *Província submersa*, Macaíba, Instituto Pró-Memória de Macaíba, 2^e édition, 2008, p. 37.

² *Ibid.*, p. 38.

Nous sommes également initiés aux traditions de la ville ancestrale de Macaíba lors d'une belle promenade au marché populaire. La longue énumération des produits qui y sont vendus pourrait être trouvée à la fois dans un traité folklorique de Câmara Cascudo, compatriote et ami d'Alecrim, et dans le bel épisode des *cris de Paris*, que nous lisons dans *La prisonnière*. Chez Alecrim, le « spectacle de l'imagination » est enchanté par « le vendeur de berimbau, les petits chevaux d'argile, les miniatures de João Galamastro, les alfeñiques, le pop-corn, le jus de canne 'hachée' pris dans unealebasse, l'imbu, la quixaba, le camboim, la mangue sauvage, le jamrosat, le punch de fruit de la passion avec des biscuits »¹, etc. Chez Proust, après une nuit d'amour à côté d'Albertine, le héros entend avec joie par la fenêtre les chants et les litanies des vendeurs, des véritables « ouvertures pour un jour de fête » : « ah le bigorneau, deux sous le bigorneau » ; « les escargots, ils sont frais, ils sont beaux » ; « habits, marchand d'habits, ha... bits » ; « artichauts tendres et beaux, arti... chauts » ; « couteaux, ciseaux, rasoirs »².

Il y a un épisode discret de mémoire involontaire dans *Província submersa* — mais même ce passage, à l'instar de Meyer, ne repose que sur le typique ou le symptomatique de l'ancienne société. Le héros rend visite à une libraire de la rue traditionnelle Junqueira Aires, à Natal. Il ouvre une « petite porte de fer » devant « l'escalier de pierre » et se souvient, tout d'un coup, « comme dans l'épisode proustien », qu'il s'y est rendu « plusieurs fois » quand il était petit, à côté de sa mère, pour voir « Mme Sinhá Freire, une femme au foyer à l'air noble, toujours habillée d'un corset en dentelles de soie noire »³.

Or, un petit personnage de Proust, l'humble laitière qui s'approche de son wagon de train lors de l'angoissant voyage à Balbec pour vendre du café au lait, bouleverse le narrateur, excite sa subjectivité, multiplie les points de perception de la vie et le pousse à élaborer une vision complexe (et très moderne) de la condition de l'amour, selon laquelle l'objet du désir perd son individualité pour devenir le point convergent des impressions d'un lieu virtuel, une abstraction en soi d'un espace dont l'essence reste inaccessible :

¹ *Ibid.*, p. 42.

² *RTP*, III, p. 624-626.

³ Octacílio Alecrim, *Op. cit.*, p. 174.

Cette belle fille que j'apercevais encore, tandis que le train accélérât sa marche, c'était comme une partie d'une vie autre que celle que je connaissais, séparée d'elle par un liséré, et où les sensations qu'éveillaient les objets n'étaient plus les mêmes ; et d'où sortir maintenant eût été comme mourir à moi-même¹

Chez Meyer, à l'inverse, certains des personnages les plus importants, comme la « figure impressionnante » du prêtre Lanz, sont limités à des anecdotes rapides, à des descriptions physiques, et restent confinés dans des chapitres dont le seul lien de communication avec l'ensemble sont les mœurs, les modes de vie et l'organisation sociale de la région gaucha. Le religieux, « magnifié par sa soutane, avec des longs doigts aristocratiques appuyés sur sa table », reçoit le jeune héros Augusto et son frère, Henrique, dans son lycée pour un entretien d'entrée. Pourtant, après « un grand effort de mémoire », le narrateur ne se souvient plus que des traits de son corps. De la « figure impressionnante » du prêtre Lanz ne restent que « sa grande taille, la hauteur un peu sévère d'un homme autoritaire », qui « étaient adoucis par une voix très tendre et par l'habitude de marcher le dos voûté, comme s'il se courbait sous le poids de tant de soucis »². Les deux seules contradictions, les deux seuls aspects de complexité de ce personnage sont des traits physiques : l'envergure sévère et la voix douce ; la grande taille et la marche courbée. De plus, tout dans l'âme de ce jésuite correspond à sa silhouette. Il demande aux deux jeunes hommes de lire des extraits de livres pour prouver leur aisance rhétorique. Satisfait du résultat, sur le point de les accepter au lycée avec un anodin « très bien, très bien », le prêtre « sourit, complaisant ». Cette complaisance est une caractéristique qui habitait déjà secrètement son essence et que le narrateur, de manière réaliste, le sachant d'avance, se contente de révéler au lecteur. Il ne s'agit pas du produit d'une transformation d'un être au fil du temps, encore moins d'un changement d'angle d'observation, d'une mutation de la perspective du narrateur, ou d'une frustration comme celle qui afflige le jeune Marcel lors du mariage de la fille du docteur Percepied, quand il découvre que Mme de Guermantes, imaginée d'abord comme une divinité atavique de la France carolingienne, possédait en réalité « un grand

¹ RTP, II, p. 18.

² Augusto Meyer, *Op. cit.*, 1949, p. 107-108.

nez », des « des yeux bleus et perçants » et une « cravate bouffante en soie mauve » : « c'était elle ! Ma déception était grande »¹. Meyer n'accorde pas le temps et la durée requise pour autant. La description du bureau du prêtre Lanz est un exemple impeccable du *réalisme atmosphérique* qu'Auerbach souligne dans le style de Balzac² et elle témoigne de tout ce que Proust désapprouvait dans le canon naturaliste français au moins depuis les ébauches du *Contre Sainte-Beuve*, c'est-à-dire, depuis le début de l'écriture de la *Recherche* :

*Le cabinet est étroit et sombre, comme le couloir. Un grand homme, très pâle, au nez aquilin et aux yeux vivement pénétrants, avait un sourire clair et ouvert, malgré l'expression fatiguée.*³

Comme le dit Balzac dans la fameuse description de la pension de Madame Vauquer, dans *Le père Goriot* : « enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne »⁴. Chez Meyer, la personne du prêtre Lanz, ce « grand homme » à la « hauteur un peu sévère », explique le cabinet « étroit et sombre » tout comme le cabinet implique sa personne. Quoi qu'il en soit, Proust leur répondrait : « l'art qui prétend ressembler à la vie, en la supprimant, supprime la seule chose précieuse »⁵. Seule chose précieuse qui est l'intuition d'une vérité, le présage d'une essence.

No tempo da flor, le deuxième volume de la série de mémoires de Meyer, a été publié en 1966, plus de dix ans après *Segredos da infância*. Cet intervalle a provoqué une différence remarquable entre les deux livres en ce qui concerne leur forme d'appropriation de l'esthétique proustienne. En vérité, l'aspect ethnographique des mémoires de Meyer persiste et atteint son apogée avec la scène naturaliste où il décrit les habitudes des « pauvres vagabonds » qui « se reposent comme des lézards » sur les bancs de la Place Centrale de Porto Alegre : « ils ouvraient les

¹ RTP, I, p. 172.

² Selon Auerbach, le réalisme atmosphérique est un style où « la description du monde matériel suggère du même coup l'atmosphère morale ». Erich Auerbach, *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 465.

³ Augusto Meyer, *Op. cit.*, 1949, p. 107.

⁴ Honoré de Balzac, *La comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1976, p. 54.

⁵ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, édition de Bernard de Fallois, 1987, p. 80.

poubelles, fouillaient dans les sacs, grattaient les tibias ou ramassaient délicatement des petits moustiques sur les poils de leurs poitrines »¹. L'aspect fragmentaire et clairsemé, hybride entre roman et anthologie de nouvelles, persiste encore en raison de ses vingt chapitres, isolés les uns des autres, et d'une collection de personnages timides, sans grand protagonisme ni profondeur psychologique qui ne font que « survivre, survivre au fil des années », comme des « ombres vivantes d'un moment »², sans qu'un retour du narrateur vers eux les révèle de manière diverse, les perfectionne. Mais ici enfin le lecteur est confronté aux contours d'une mémoire de fait involontaire. Il y trouve aussi finalement une certaine élaboration sur le vieillissement des êtres au fil du temps (« cette action destructrice du Temps »³) et sur les paradoxes qui prennent racine entre l'habitude (« l'enveloppe corporelle »⁴) et l'essence (l'instable « engin intérieur »⁵). Nous parlons juste de « contours » ou d'« une certaine élaboration » car ce sont néanmoins des passages discrets, où l'intervention du monde physique dans les organes des sens est limitée, encore dépourvue du pouvoir « détonateur » dont parle Genette et, par conséquent, incapable de provoquer une « réaction en chaîne » de métaphores et d'analogies. Enfin, on trouve dans *No tempo da flor* l'ébauche d'une notion d'ensemble, d'une vision unificatrice associée à quelques images clés. Mais elles ne parviennent pas à s'enchaîner, comme chez Proust, sous la forme d'un torrent de sensations, d'un « immense édifice » du souvenir ⁶.

Ce qui est le plus intéressant à noter, c'est que les transformations qui s'opèrent dans l'intervalle entre *Segredos da infância* et *No tempo da flor* font de Meyer l'auteur par excellence d'une phase intermédiaire de l'appropriation du style de Marcel Proust par le roman brésilien moderne. Intermédiaire en ce sens qu'on voit encore dans son roman la transposition directe d'images de la *Recherche*, à la manière de *A Mulher obscura*, de Jorge de Lima ; mais intermédiaire aussi par rapport à sa façon originale de partir à la recherche de son temps perdu. De *Segredos da infância*, où prédomine le rappel volontaire et schématique des épisodes de la vie,

¹ Augusto Meyer, *No tempo da flor*, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1966, p. 27.

² *Ibid.*, p. 15.

³ RTP, IV, p. 508.

⁴ RTP, I, p. 19.

⁵ RTP, II, p. 120.

⁶ Gérard Genette, *Op. cit.*, p. 58.

jusqu'à *No tempo da flor*, où le souvenir devient plus complexe, l'auteur esquisse le progrès d'un style et annonce de nouvelles directions pour la fiction mémorialiste brésilienne. C'est un mouvement dialectique au sein duquel la maturation progressive de la lecture de Proust conduit l'écrivain à devenir plus indépendant. Le style proustien, issu du laboratoire pas toujours réussi de Meyer, cesse d'être un modèle impératif pour devenir, peu à peu, une technique.

Dans le chapitre *Cine Insônia*, le critique remarque très bien cette transition du pur pastiche de Proust vers une image originale. Le narrateur d'Augusto Meyer raconte dans cet épisode ses visites au cinéma, qu'il décrit comme un plongeon dans « l'obscurité magique » qui laissait tout le monde « planté sur le siège, la vie débordant des yeux [...], jusqu'à l'heure mélancolique de retourner à la réalité »¹. Un éblouissement qui ressemble à celui de la première fois du petit Marcel dans un théâtre, ce qui lui était d'abord interdit par ses parents : « à cette époque j'avais l'amour du théâtre, amour platonique, car mes parents ne m'avaient encore jamais permis d'y aller »². Mais peu de temps après, nous découvrons, grâce à un paragraphe détaché de l'ensemble du texte par un grand espace vide, que les lecteurs sont devant un rêve éveillé et que les souvenirs de jeunesse du narrateur dans le cinéma se produisent à l'intérieur de sa chambre, « allongé sur le lit, pendant des nuits blanches », assailli par des « films en mosaïque et tremblants », par un vrai « bouillonnement d'images entremêlées ». C'est comme si, au lieu de s'approprier de l'épisode d'insomnie qui inaugure la *Recherche* (« quand je m'éveillais au milieu de la nuit [...] je ne savais même pas au premier instant qui j'étais »³) ou des moments d'anxiété de la première soirée au théâtre (« je songeais de nouveau à la Berma »⁴), Meyer les manipulaient, en absorbant de chacun d'eux l'image qui l'intéresse le plus pour synthétiser sa propre vision : « le puits de l'oubli dans lequel tombent les choses, une après l'autre, ramène à la conscience, une après l'autre, les mêmes choses oubliées »⁵. Dans un monologue intérieur, le somnambule de Meyer va jusqu'à demander aux « abîmes », à ce qu'il appelle des « ténèbres peuplées de

¹ Augusto Meyer, *Op. cit.*, 1966, p. 32.

² *RTP*, I, p. 72.

³ *RTP*, I, p. 5.

⁴ *Ibid.*, p. 471.

⁵ Augusto Meyer, *Op. cit.*, 1966, p. 35.

fantasmagories », si, « qui sait, tout cela [...] est la lanterne magique de l'Éternel »¹. Encore une image bien connue du roman proustien, celle du drame du coucher et de la contemplation des réflets du chevalier Golo et de Geneviève de Brabant sur les murs chez tante Léonie : « ces rues de Combray existent dans une partie de ma mémoire si reculée [...] qu'en vérité elles me paraissent toutes [...] plus irréelles encore que les projections de la lanterne magique »².

Voilà une différence importante entre Meyer et Jorge de Lima. Cet écrivain gaúcho s'affranchit peu à peu de la soumission à un modèle pour oser le manipuler. Jorge de Lima aurait adapté des épisodes séparément : l'un pour l'insomnie, l'autre pour les habitudes des jeunes, encore un dernier (comme ce fut d'ailleurs le cas dans *A Mulher obscura*) pour la lampe magique. Ses modifications auraient été très modestes comme nous l'avons dit plus tôt. Mais la simple imitation et l'hommage aux images de la *Recherche* semblent intéresser très peu Meyer.

Même la mémoire s'avère plus involontaire dans *No tempo da flor* que dans *Segredos da infância*. Dans le chapitre *Papel de ramage*, le narrateur, logé dans une chambre d'hôtel à Hambourg, ressent « une pression de la mémoire au-delà des frontières de la conscience, comme des appels d'images submergées, dans de moments de sommeil »³. La source de ce sentiment profond est un motif de papier peint « ridicule, prétentieux et vulgaire » répété dans chaque pièce. Sa mémoire le conduit alors « soudainement » aux racines oubliées de la sensation : « j'ai vu : c'était la chambre de tante Hermínia dans la vieille maison de la rue de l'église en face du Lycée Sévigné à Porto Alegre ».

Paulo Bungart a remarqué que ce « de súbito » de Meyer correspond directement au « tout d'un coup » assez fréquent chez Proust, qui est le responsable de l'expression de la nature inusitée de la mémoire⁴. Mais il y a un aspect encore plus important qui fait de cette scène une *madeleine meyerienne*. La référence de la chambre d'hôtel à Hambourg à la chambre de tante Hermínia à Porto Alegre n'est pas une connexion linéaire ou probable. La liaison de cet équivalent de la chambre d'hôtel de Balbec avec celui de la chambre de tante Léonie à Combray ne s'explique

¹ *Ibid.*, p. 38.

² *RTP*, I, p. 48.

³ Augusto Meyer, *Op. cit.*, 1966, p. 69.

⁴ Paulo Bungart, *Op. cit.*, p. 179.

pas par des lois naturelles. C'est la subjectivité du narrateur qui rapproche ce qui resterait naturellement isolé. Unifiées, les deux villes donnent un aperçu d'un *ordre général* du monde, d'une universalité miraculeuse. Il est dommage que l'épisode du papier peint soit si bref, à peine cinq pages qui laissent bientôt la place à un autre chapitre rempli de nouvelles histoires et anecdotes, et qui ne seront jamais reprises et s'ajouteront à l'univers de fragments avec lesquels Meyer compose son roman. Leur brièveté et leur isolement limitent drastiquement ce que Ullmann appelait « leur capacité à évoquer d'autres sensations et l'ensemble du contexte d'expérience auquel elles étaient associées »¹.

Un trait très caractéristique du mémorialisme brésilien commence à être introduit avec les mémoires de Meyer, en particulier dans le *Epílogo* de *No tempo da flor*. Dans les cinq dernières pages de son dernier roman, l'auteur semble livrer aux prochaines générations de la fiction mémorialiste une clé d'innovation très importante. De cette transition que Meyer opère entre le simple pastiche et la recherche d'une représentation originale du temps perdu, émergent des images de dégradation, voire de disparition des paysages du passé. De manière timide, mais pas moins pertinente, Augusto Meyer conçoit les souvenirs de son narrateur comme la substance d'un temps mort, déformé par des formes accélérées et violentes du progrès technique et matériel. Après de nombreuses années, son narrateur retourne à Porto Alegre et s'y promène avec un autre célèbre écrivain gaucho, Érico Veríssimo. La première sensation de ce retour au pays de la jeunesse, éprouvée dans un court trajet en voiture, est aussi le motif de l'ouverture du *Epílogo* :

*Porto Alegre a beaucoup changé. J'essaie en vain de reconstituer la physionomie familière et rustique de certaines banlieues, de reconnaître certaines rues qui n'existent plus que dans les contours d'une carte subjective, dans mon intérieur.*²

On pourrait dire que ce n'est qu'une autre référence (comme tant d'autres, d'ailleurs) à la ville de Combray dont le narrateur proustien, après des années et des années de distance, garde assez peu de souvenirs. Mais cela signifierait résoudre un

¹ Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957, p. 197 *apud* Gérard Genette, *Op. cit.*, p. 56.

² Augusto Meyer, *Op. cit.*, 1966, p. 135.

problème difficile juste à moitié. Ce qui est nouveau à partir de ce moment, c'est un auteur qui, en lisant Proust et en incorporant des images de son œuvre, arrive à les enraciner profondément dans sa réalité locale. La *Recherche* devient une lentille d'observation de phénomènes étrangers — pas un objet qui doit être reproduit. Ce n'est pas une acclimatation de Proust qui commence à être esquissée dans l'œuvre tardive de Meyer. Du moins pas au sens que Candido attribue au mot, de « tentatives souvent faibles, parfois fortes, toujours touchantes, dans lesquelles des hommes du passé, du fond d'une terre inculte, au milieu d'une acclimatation douloureuse de la culture européenne, ont cherché à styliser pour nous, leurs descendants, les sentiments qu'ils éprouvaient, les observations qu'ils faisaient »¹.

Ce qu'il y a, en fait, c'est l'enracinement des thèmes proustiens dans l'histoire brésilienne, dans les rythmes, les idiosyncrasies et les contradictions de ses processus civilisationnels, dans sa marche du progrès. Paulo Bungart a raison quand il affirme que le « nostalgique » Augusto Meyer exprime une « révolte » contre « l'abominable 'béton' typique de la ville moderne » et contre le « gratte-ciel qui l'avale avec arrogance et orgueil »². Une indignation qui, de fait, « persiste et s'accroît dans *No tempo da flor* »³, et qui met en évidence l'image de transition dont témoignent ces livres dans l'histoire de la fiction mémorialiste brésilienne. Une transition, dans les mots de Genette, entre l'univers de la *citation*, qui est la « forme la plus explicite et la plus littérale » d'intertextualité, et l'univers de *l'allusion*, qui sont des énoncés « dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre [eux] et un autre auquel renvoie nécessairement telle pour telle de ses inflexions »⁴.

L'une des dégénérescences modernes qui agace le plus le narrateur de Meyer est la contamination du paysage typique et local par les noms de Rio de Janeiro, l'ancienne capitale brésilienne qui vivait alors son âge d'or, l'internationalisation de sa culture bossa-nova. Un processus d'urbanisation nouveau et accéléré élimine les noms traditionnels de Porto Alegre : « Praia da Alegria, Praia da Tristeza, Praia de Belas, Pedras Brancas, Barra do Ribeiro, Pedra Redonda, Riacho, Alto do Bronze, Rua

¹ Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2014, p. 12.

² Paulo Bungart, *Op. cit.*, p. 400.

³ *Idem.*

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

do Arvoredo, Praça da Matriz, Beco do Império, Ponta da Cadeia, Ponta do Dionísio, Itapuã... »¹. Tous cèdent rapidement et « bêtement » à la toponymie carioca : maintenant « nous avons aussi Leblon, Botafogo, Copacabana... »². Avec beaucoup de sarcasme, comme le souligne Bungart, le narrateur invite son lecteur à regarder le sacrifice de son passé en faveur d'une « simple lâcheté mentale »³. Un passé qui se cantonne alors tristement dans le *pays tendre* de la fiction. Un passé qui s'avère un temps perdu entre les mains d'une petite bourgeoisie au goût ridicule :

*Venez voir comment notre pays a grandi ; il a gonflé comme une rumeur, comme une citrouille, comme la vanité d'un poète. Nous sommes confrontés à une ville qui efface ses empreintes avec l'empressement d'un nouveau riche.*⁴

Nous reviendrons encore avec plus de profondeur et détail sur le dilemme de la critique de la modernisation chez les auteurs du mémorialisme brésilien. D'autant plus qu'en ce moment, que ce soit chez Meyer, ou chez Alecrim, le problème ne se dessine que de manière germinale, on dirait même naïf ou idéaliste : « au moins subjectivement, dans ce qui dépend de nous, ça ne coûte rien de réagir un peu, d'éviter la répétition des noms distants et célèbres qui commencent à proliférer sur les façades de nos immeubles »⁵. C'est un simplisme excessif de suggérer que des changements de langage, le choix des noms des bâtiments, ont le pouvoir de transformer les structures historiques qui les créent justement. C'est ignorer le substrat matériel du mauvais goût. En tout cas, au moins le phénomène est perçu par le narrateur de Meyer — ce qui représente déjà un progrès important face à la copie et au pastiche. Ses successeurs, grâce à cela, ne laisseront pas s'envoler l'occasion de comprendre leurs réminiscences à la lumière du développement accéléré, violent et excluant de la société brésilienne. Cela signifie (et c'est ça le plus intéressant) de transformer l'esthétique proustienne en un véritable instrument d'interprétation de l'histoire du pays.

¹ Augusto Meyer, *Op. cit.*, 1966, p. 136.

² *Ibid.*, p. 137.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

En ce qui concerne l'histoire, il y a d'ailleurs une dimension qui ne peut pas être négligée. Un contexte important a permis l'appropriation intermédiaire de l'esthétique proustienne par l'œuvre mémorialiste de Meyer — à la fois dans ce qu'elle témoigne d'avancé et de conservateur. Le style intermédiaire ne concerne pas seulement les romans *Segredos da infância* et *No tempo da flor*. Il y a aussi un moment de passage et de transition dans la lecture brésilienne de l'œuvre de Proust. La réception critique de *À la recherche du temps perdu* au Brésil s'est beaucoup développée entre les années 1950 et 1960 : non seulement par rapport au volume grandissant d'articles journalistiques et d'études universitaires à son propos, mais aussi dans sa nature plus formelle ou stylistique et moins biographique ou moraliste. Même sur la scène littéraire française, le roman proustien traverse un moment que Sauthier classe comme « redécouverte »¹, avec la publication des ébauches du *Contre Sainte-Beuve* par Bernard de Fallois en 1954 et, surtout, avec le début de l'acquisition des manuscrits de *À la recherche du temps perdu* par la Bibliothèque nationale de France en 1962². C'est le berceau des études narratologiques et génétiques de la *Recherche*, qui font un bond en avant, par exemple, par rapport au biographisme de Léon-Pierre Quint, auteur de *Marcel Proust, sa vie, son œuvre*, de 1925. Du côté brésilien, peu ont décrit ce phénomène de « réveil de la critique » aussi bien que Maria Marta Laus, dans ce qui est la thèse fondatrice sur la réception critique de l'œuvre de Proust dans notre pays. Depuis son arrivée sous les tropiques, la *Recherche* a été vue comme une œuvre *irréelle*, c'est-à-dire en tant que « monument très admiré, mais peu connu »³. C'est dans le passage des années quarante aux années cinquante que « ce sentiment a commencé à être remplacé par un autre, au sein duquel on cherchait à vérifier efficacement les raisons d'être du monument »⁴. Alexandre Bebian, autre spécialiste du sujet, partage le même point de vue et affirme que celui est le moment où Proust devient « une sorte de point de

¹ Etienne Sauthier, *Combray sous les tropiques : diffusions, réceptions, appropriations et traductions de l'œuvre de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)*, thèse de doctorat en Histoire, Paris, Université Paris III — Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 265.

² Sur l'histoire de l'acquisition des manuscrits de la famille Mante-Proust, cf. Guillaume Fau, « Le fonds Proust au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France », *Genesis*, n. 36, 2013, p. 135-140. Disponible sur <https://bit.ly/2TLTVu4> (consulté le 18 mars 2020).

³ Maria Marta Laus, *A Recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*, thèse de doctorat en Littérature Comparée, Porto Alegre, Université Fédérale de Rio Grande do Sul, 1993, p. 258.

⁴ *Idem*.

passage obligatoire pour tous ceux, chroniqueurs ou critiques, qui écrivent sur la littérature dans les journaux »¹.

En plus de nombreux articles journalistiques, trois livres sont fondamentaux dans ce processus : *Proust* (1944), de Ruy Coelho ; la collection *Proustiana brasileira* (1950), dirigée par Saldanha Coelho et *A técnica do romance em Marcel Proust* (1956), d'Álvaro Lins. Les deux dimensions soulevées par Laus coexistent dans toutes ces études. La tendance biographique-moraliste persiste et la tendance formelle-stylistique est annoncée, démontrant ainsi que même la critique proustienne, dans ce contexte, était marquée par une sorte d'hybridisme, par un entrelacement des lectures anciennes aux modernes. Il est remarquable comment la *Técnica* d'Álvaro Lins déconstruit, parmi plusieurs autres idées fausses, celle propagée par Jorge de Lima, selon laquelle la *Recherche* aurait été un roman à clef : « le romancier n'a pas seulement puisé dans les traits caractéristiques de plusieurs personnes pour créer un seul personnage, mais a aussi, dans certains cas, profité du physique de l'un et de l'esprit de l'autre complètement différent pour les fusionner en la création d'un seul être »². Mais la précision de sa critique est encore limitée, si bien que, quelques pages plus loin, il n'hésite pas à affirmer que « Bergotte, par exemple, est entièrement Marcel Proust lui-même »³. Ou même, dans le droit fil de la vieille lecture moralisatrice et catholique, que « Proust est un Swann qui a aboutit à la victoire de se réaliser dans une œuvre, se sauvant ainsi de la frivolité mondaine »⁴. Il en va de même pour la *Proustiana brasileira* de Saldanha Coelho, où les lecteurs ont trouvé, côte à côte, en net contraste, des lectures comme celle du diplomate Raymundo Souza Dantas (qui déplorait alors « l'absence totale de Dieu dans l'œuvre de Proust » en faveur de la « culture du monstrueux »⁵) et celle du critique Otto Maria Carpeaux (qui reconnaissait dans le narrateur de la *Recherche* cette « personnalité dans laquelle s'organisent les réflexes désordonnés de la réalité extérieure » et qui constitue une structure « à un niveau supérieur »⁶).

¹ Alexandre Bebian, « A crônica dos modernistas encontra Proust : Mário de Andrade e Manuel Bandeira », *Lettres Françaises*, v. 2, n. 15, Araraquara, 2014, p. 277.

² Álvaro Lins, *A Técnica do romance em Marcel Proust*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1956, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵ Raymundo Souza Dantas, « Aspectos de Proust », in Saldanha Coelho (dir.), *Op. cit.*, 1950, p. 150.

⁶ Otto Maria Carpeaux, « Lição de Proust », in *Ibid.*, p. 113.

Beaucoup de choses ont changé à partir du travail d'Augusto Meyer et de la modernisation de la lecture de Proust. Non seulement les romans mémorialistes brésiliens se sont multipliés d'une manière sans précédent, mais ils ont également gagné en complexité et en sophistication. Ce sont des romans plus longs, où le style proustien non seulement trouvera un espace de développement massif, mais sera également innové. L'esthétique de la *Recherche*, à partir des années soixante-dix, a acquis une image brésilienne en soi, qui n'est ni celle du pastiche ni de l'acclimatation. Une image originale et diversifiée, avec plusieurs auteurs en train de produire des récits d'aspect distinct à partir d'une référence stylistique commune. La « posture narcissique » du narrateur de Meyer, dont la mémoire semble « tourner sur elle-même, en mouvement circulaire »¹, sera beaucoup plus limitée. Elle partagera son espace avec des personnages de fait plus complexes, des victimes de drames psychologiques profonds qui modifient la vision subjective du narrateur. Ce sont des agents de dynamisme, qui disparaissent et qui reviennent renouvelés au fil du récit, témoignant ainsi du caractère pluriel des personnalités et du pouvoir de transformation du temps. Des êtres qui expriment une vie vraiment oubliée, qui leur a échappé à leur conscience et qui, grâce à l'art, invite chacun à des redécouvertes. Ce n'est pas le temps statique, silencieux, obéissant, discipliné et très bien délimité qui nous attend, tel que nous l'avions emballé et mis au fond de la cave il y a des années, voire des décennies, en attendant le jour idéal où nous le sortirions intact, à la lumière du jour. La beauté de la capsule temporelle de Proust est que son narrateur n'a aucune idée de ce qui en sortira. Elle ne préserve rien, mais transforme tout.

¹ Maria Marta Laus, *Op. cit.*, p. 222.

Chapitre III

Reviviscences de l'oubli

Le sens trop précis rature
Ta vague littérature
— Stéphane Mallarmé¹

Les efforts d'appropriation de la poétique de Marcel Proust par le roman brésilien vivent à partir des années soixante-dix ce que l'on pourrait appeler un moment de dispersion et de diversification. Dispersion car ils sont plus nombreux qu'avant les livres qui se lancent, quelle que soit leur nature particulière, à une recherche du temps perdu sous les tropiques. Et diversification car, après l'expérience primaire du pastiche et la maturation ultérieure des allusions à Proust, ces mêmes livres ont pu développer des esthétiques variées et particulières, qui manient le style de la *Recherche* avec beaucoup plus de richesse et de profondeur. En moins d'une décennie, un intervalle de temps assez court par rapport aux conventions de la critique littéraire, les lecteurs brésiliens ont découvert des fictions mémorialistes très distinctes, qui pourraient partager entre elles l'épithète nullement arbitraire de *recherches de temps perdu*.

En janvier 1973, le *Baú de ossos* de Pedro Nava a été salué par l'essayiste Pedro Dantas comme un document sans équivalent dans la littérature brésilienne, un effort « ouvertement proustien » de reconquérir l'histoire sociale du pays « grâce à la mémoire involontaire »². En 1978, dans sa préface au *Labirinto* de Jorge Andrade, le critique Sábato Magaldi s'est étonné de « l'architecture de cathédrale » et des « grands contours » du livre, qui devrait porter à son avis le sous-titre d'« à la recherche du père perdu » en raison des traumatismes familiaux qu'il exprime³. En 1979, *A menina do sobrado*, de Cyro dos Anjos, a été caractérisé par l'écrivain Josué Montello comme une importante « reconquête du temps perdu »⁴ et le critique Hélio

¹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1998, p. 60.

² Pedro Dantas, « Dois séculos de história social no baú de Pedro Nava », in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 280, 27 janvier 1973, p. 7.

³ Sábato Magaldi, « Prefácio », in *Lab.*, p. 9 et 13.

⁴ Josué Montello, « Memórias de Cyro dos Anjos », in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 37, v. 89, 15 mai 1979, p. 11.

Lopes y a vu le témoignage évident que le « verger tranquille » du mémorialisme brésilien, pour la plupart défavorisé et pauvre auprès de la « bonne lignée » et de la « grande fortune » d'« autres pays », avait finalement réussi à mûrir ses fruits¹. Verger d'arbres adultes, plus abondants, aux espèces variées, fertilisés forcément par un pollinisateur commun — la *Recherche* de Proust, conçue comme une sorte de genre à l'intérieur du genre romanesque auquel une partie des écrivains modernes brésiliens adhérait.

Les remarques des journalistes n'étaient pas qu'une heureuse coïncidence. Ce sont des conclusions plutôt empiriques et inévitables résultant de n'importe quelle lecture minimalement attentive. Marcel Proust et la *Recherche* sont cités de façon très naturelle et sûre par les mémorialistes des années soixante-dix. Nous avons vu que Jorge de Lima, dans les années trente, est hermétique et obscur dans sa manière de faire allusion à l'auteur et murmure à ses lecteurs encore très peu familiarisés avec la *Recherche*, tel un secret, la référence à un mystérieux « grand mémorialiste »² qui a fait bonne impression. Le narrateur d'Augusto Meyer, à son tour, cite de manière gauche un « livre étrange et délicieux » intitulé *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, mais il le fait seulement comme prétexte pour rappeler rapidement les habitudes d'un personnage plutôt secondaire, un tel « Bilu convalescent », qui apparaît et disparaît brièvement dans le récit, et dont la seule fonction semble être d'illustrer le climat tempéré de la pampa brésilienne par le biais de son habitude de s'habiller « avec un manteau poilu » pour passer la matinée à lire dans une bibliothèque de Porto Alegre³. Bien différent de chez Nava, Andrade ou même Anjos, où la référence à Proust, loin d'être omise ou nuancée, acquiert un espace de premier plan et de grande importance.

L'image célèbre qui clôt la première partie de *Du côté de chez Swann*, dans laquelle le narrateur compare le phénomène de mémorisation aux petits morceaux de papier japonais qui se déplient sous des formes innombrables et surprenantes lorsqu'ils sont trempés « dans un bol de porcelaine rempli d'eau »⁴, est citée avec précision par le narrateur de *Labirinto*, passage qu'il préfère le plus dans la

¹ Hélio Lopes, « Como Ulisses e Penélope », in *Suplemento Cultural*, São Paulo, n. 136, v. 3, 10 juin 1979 p. 9.

² Jorge de Lima, *A mulher obscura*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1939, p. 26.

³ Augusto Meyer, *No tempo da flor*, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1966, p. 91.

⁴ *RTP*, I, p. 47.

*Recherche*¹. Le narrateur de *A Menina do sobrado* voyage à La Haye et visite le Mauritshuis dans le seul but de « regarder l'original de la *Vue de Delft*, de Vermeer, que j'avais souvent examiné à l'aide de reproductions afin de capturer le même sentiment que le *petit pan de mur jaune* avait éveillé chez Bergotte »². Un long passage du *Temps retrouvé*, où le narrateur proustien citant explicitement des extraits de Nerval, de Chateaubriand et de Baudelaire examine la puissance des analogies qui mènent aux lois générales de l'univers et à l'œuvre d'art, sert d'épigraphe aux premières pages du quatrième chapitre de *Baú de ossos*³. Le roman mémorialiste brésilien perd peu à peu sa timidité à exposer ses matrices de style et semble affirmer plus fortement son indépendance. L'élucidation des sources est directement proportionnelle à l'autonomie esthétique. Connaître l'origine précise des présupposés de ces livres fournit aux lecteurs une plus grande gamme d'instruments pour mesurer la dimension des propres réalisations des romanciers, de leurs innovations et de leur originalité. La *Recherche* cesse d'être un but pour devenir un moyen ou un point de départ.

Ces citations et épigraphes se déploient, donnant lieu à des développements d'une grande sophistication poétique. Ce ne sont pas des notes de bas de page. Ces citations et épigraphes cessent d'être de simples transports d'érudition pour devenir déclencheur de réflexions qui témoignent d'une riche économie linguistique et qui portent sur le fonctionnement de la vie. Après la redécouverte de la maison de son enfance, dans une belle scène de mémoire involontaire sur laquelle nous aurons encore l'occasion de revenir, le narrateur de *Baú de ossos* rend hommage à Proust en assurant à son lecteur que « tout le monde a sa *madeleine* dans une odeur, dans une saveur, dans une couleur, dans une relecture » et en avouant que « chacun a été un peu volé par le *petit Marcel* parce que c'est lui qui a apporté une forme poétique décisive et lancinante à ce système de récupération du temps »⁴. Or, ce « tout le monde » de Nava peut être lu sans trop de difficulté comme une allusion à la longue trajectoire des mémorialistes qui se sont plongés dans la tâche de produire des *recherches* brésiliennes. Walnice Nogueira Galvão a rappelé qu'au Brésil « on

¹ *Lab.*, p. 198.

² *MS*, p. 291.

³ *BO*, p. 303.

⁴ *Idem.*

lisait beaucoup Proust, et ses livres, forcément importés, recevaient un bon accueil »¹. Mais l'utilisation du mot « système », de dénotation philosophique claire, signale bientôt que le narrateur souhaite aller au-delà de l'histoire de la circulation du roman proustien parmi les élites lectrices de Proust au Brésil. Plus qu'un but vénéré, un idéal à louer, le roman proustien représenterait un cadre logique et instrumental. On pourrait même dire une méthode universelle pour la formulation de la connaissance de l'homme sur son propre passé. L'hommage du narrateur de Nava qui suit est un symptôme de la tentative de tester ces outils et d'en produire une image originelle de leur manipulation :

Cette reprise, la perception de ce processus d'utilisation de la mémoire (jusqu'alors inerte comme la Belle au Bois dormant dans la forêt de l'inconscient) a quelque chose de la violence et de la soudaineté d'une explosion, mais c'est précisément le contraire, car elle se concentre par précipitation et suscite cryoscopiquement le passé dilué — désormais irrécupérable et incorruptible.²

Si on compare la phrase de Nava à celle de ses prédécesseurs, elle suscite beaucoup d'intérêt. Intéressé à exprimer non seulement des souvenirs personnels, ce narrateur s'efforce de refléter une vision globale des processus de la mémoire dans l'organisation syntaxique de la phrase. Le simple souvenir, à l'instar de Meyer, chez qui les impressions se superposent par addition continue (un vieux mur, qui se trouvait dans la cour d'une maison, qui avait plusieurs fissures sur son crépi, qui avait des velours de mousse, qui étaient verts et humides, qui étaient tendres et presque irréels), ne l'intéresse que dans la mesure où il peut en déduire des lois générales du fonctionnement de l'existence. Ce n'est pas l'accumulation de données qu'il a en tête, mais plutôt son réseau de connexions entrelacées. La figure de l'hypotaxe est dans ce sens son grand investissement. Il n'épargne ni les parenthèses ni les tirets dont la fonction est précisément de ramifier les sens d'une idée centrale. Les conjonctions aux espèces les plus diverses, des additives aux causales et aux adversatives sont abondantes. Le lecteur a le sentiment que la mémoire est le produit d'un essai, ou d'un langage qui teste ses possibilités pour trouver la bonne

¹ Walnice Nogueira Galvão, « Em busca de um tempo perdido », in Philippe Willemart, *Educação Sentimental em Proust*, São Paulo, Ateliê, 2002, p. 11.

² *BO*, p. 303.

mesure, qui s'interrompt pour aller de l'avant, qui est, pour la plupart d'entre elles, le produit d'une hésitation entre les sujets (cette reprise, la perception) et d'une multiplication de ses compléments (de la violence et de la soudaineté d'une explosion). Le lexique lui-même évoque l'idée d'expérimentation et de formulation d'hypothèses scientifiques. Celui que nous lisons dans cette paraphrase des hypothèses proustiennes de la mémoire n'est pas qu'un homme de lettres, il est aussi un médecin, qui extrait son vocabulaire des glossaires de la chimie, des solutions et de la physique des propriétés colligatives. Le passé, pour lui, est une image inaperçue (diluée) qui conserve avec elle des données translucides de la connaissance, invisibles en apparence. Ce sont des changements spécifiques dans les conditions de l'environnement (cryoscopie) qui conduisent à la transformation de la matière latente, d'abord concentrée, puis précipitée, jusqu'à produire l'effet surprenant d'une apparition magique d'éléments dont nous ne connaissions pas l'existence jusqu'il y a peu. Il s'agit d'une allégorie, en somme, du fonctionnement du subconscient, qui retourne le passé non pas par une accumulation linéaire de données, mais plutôt par des relations inhabituelles et parfois imprévisibles entre des éléments distincts. À ce stade, il passe à des exemples et fait défiler devant les yeux du lecteur plusieurs processus différents, mais concomitants et orchestrés :

L'odeur d'une nouvelle gourde, le goût de son eau, le sifflet de l'usine en train de déchirer des nuits irrémédiables. Le parfum de jus d'orange dans le froid acide des nuits de juin. Des gammes de piano entendues sous le soleil désolé des rues désertes.¹

La base de ces processus différents et concomitants est l'enchaînement d'éléments matériels selon les stimuli physiques qu'ils induisent. Chez Meyer, des propriétés telles que la couleur, l'humidité et la texture de la tache de mousse ont pour fonction unique de rendre le souvenir plus précis et de lui attribuer un aspect d'objectivité. Ce sont des formes de description dont le but est une image cristalline, certaine, que le narrateur considère miraculeuse. Chez Nava, nous voyons bien au contraire que les choses ne suffisent pas en elles-mêmes. Le miracle est autre. Elles s'invoquent mutuellement au moyen de différents effets qu'elles produisent sur les

¹ *Ibid.*, p. 304.

sens. Des éléments distincts tels que la gourde, l'eau, le sifflet et la nuit n'intéressent que s'ils provoquent les sensations. Ils jouent le rôle de compléments de ceux qui sont vraiment les noyaux de chacun des syntagmes nominaux : l'odeur, le goût et le sifflet. La même règle s'applique à la phrase suivante, qui est, en réalité, une longue phrase nominale dont le noyau correspond à un phénomène sensoriel, le parfum. À partir de celui-ci, tout le reste se déploie en chaîne sous la forme de compléments : le jus, qui est le complément de parfum, l'orange qui est le complément de jus, etc. L'effort de Nava pour subjectiver le monde, pour imposer la sensation à la matière en généralisant la portée de la perception est tel que son narrateur déploie même des compléments à partir d'autres compléments. L'acidité, les nuits et le mois de juin ne sont pas seulement des compléments d'un même noyau de syntagme. En réalité, ils sont tous des compléments d'un autre complément, le froid de l'hiver qui commence. Même la troisième phrase, qui échappe à la tendance des phrases nominales pour s'affirmer comme proposition, relègue la dimension objective et physique — le soleil désolé et les rues désertes — à la fonction de compléments de ce qui est avant toute chose le sujet, le titulaire de l'expression — l'expérience sensorielle des notes d'un piano¹. Le narrateur de *Baú de ossos*, imprégné de l'habitude médicale, cherchera alors à formuler un diagnostic général pour le tableau complexe des symptômes. Ses exemples seront parachevés par une explication de leur mode de fonctionnement, de leurs causes, auxquelles il accorde le même statut des lois universelles de fonctionnement d'un organisme :

*Les images s'attirent les unes aux autres et chaque réussite récupère ainsi le temps et l'espace comprimés, et dilate, chez ceux qui évoquent ces dimensions, des reviviscences peuplées d'un oubli prêt à renaître.*²

Le présent de l'indicatif est ici le grand garant de l'image de loi générale de fonctionnement. Le temps par excellence de ce qui est manifeste, évident et

¹ Pour cela on voit que Wilson Martins est allé dans le mauvais sens en disant que « l'influence que le romancier français exerce sur [Nava] se fait sentir plus dans sa vision du monde, dans les minuties de ses observations et dans l'incorporation biologique du Temps que dans le pastiche syntaxique ». En réalité, ce déséquilibre n'existe pas et la syntaxe de *Baú de ossos* s'articule en fonction de cette vision du monde profondément imprégnée par la lecture de *À la recherche du temps perdu*. Cf. Wilson Martins, « Em busca do tempo perdido », in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 316, v. 91, 20 février 1982, p. 11.

² *BO*, p. 304.

normatif, se charge d'exprimer les constantes de l'esprit. Autrement dit, la subjectivité sera abstraite, la multitude colorée d'éléments clairsemés sera rationalisée. Mais cela ne signifie pas que ses formules soient des simplifications ou des processus linéaires. En réalité, plusieurs actions simultanées s'ajoutent les unes aux autres, au moyen de propositions coordonnées, dans le but de produire une réaction composite, d'effet en chaîne. Sous la plume du docteur Nava, l'addition de chacune des étapes de ce processus devient la représentation d'un cycle métabolique. Les images s'enchaînent ; la réussite produit des particules de temps et d'espace ; ces unités, à leur tour, activent des régions latentes de la conscience qui déclenchent ensuite la condition physiologique que le narrateur de Nava surnomme *reviviscences*, un mot aussi imprégné de sens médical que n'importe quel autre phénomène organique. Nava l'emploie de telle sorte qu'on pourrait dire *avoir* une reviviscence ainsi qu'on *a* une névralgie, un rhumatisme ou une cardiopathie. Puisque la fin de chaque cycle vital est aussi sa reprise, il n'hésitera pas à souligner, un peu plus loin, qu'« *oublier* est un chapitre de la mémoire [...] et non sa fonction antagoniste »¹. L'oubli n'est pas seulement inévitable ; il est aussi l'accoucheur même du souvenir futur. Il constitue un *perpetuum mobile* analogique que le narrateur de Nava préfère appeler une association coercitive d'idées, et dont il démontre ainsi le fonctionnement :

Je pense, par exemple, à 'livre'. L'esprit vagabond me conduit à 'couverture', à 'reliure'. Puis 'reliure', à 'carton'. Celui-ci, à 'vieux papier', à 'vieux glaneur de papier', à 'clochard', à 'pauvre misérable'. Et je m'en vais... À partir de 'reliure', j'aurais pu passer à 'cuir' au lieu de 'carton'. Mais 'cuir' a été escamoté à cause de ce divan en cuir d'une certaine maison de la rue Bahia²

Nava conclut ce passage important du chapitre final de *Baú de ossos* avec une citation de *Autour de Mme Swann*. Sorte de chute d'un sonnet, il isole graphiquement et met en italique la version originale de l'argument proustien selon lequel la mémoire humaine ne fonctionne pas chronologiquement, « mais comme un reflet où

¹ *Idem.*

² *Idem.*

l'ordre des parties est renversé »¹. Celle-ci est une image assez importante de la notion d'esthétique que le narrateur de la *Recherche* épouse. De nombreux passages du roman l'illustrent sous la forme de réseaux continus d'analogies², qui sont particulièrement abondants dans l'épisode du premier séjour à Balbec, à partir du moment où le narrateur entre en contact avec les paysages marins d'Elstir et révolutionne sa compréhension de l'art. Selon Pierre-Louis Rey, le peintre sauve le héros « des dangers du pastiche » de l'écrivain Bergotte grâce à un « détour » par une autre forme d'expression en lui faisant subir une véritable cure. La grande leçon du peintre sera, rien de plus, rien de moins, que l'effort de subjectiver le monde matériel.

Or, « si, au plan psychologique, aucune frontière ne sépare nettement la mémoire et l'oubli [...], au plan esthétique de même la baie abolit quotidiennement toute démarcation entre les éléments »³. Proust accorde ainsi à des objets triviaux l'importance qu'il donne aux êtres humains, soumet la vision du héros à des hésitations, lui présente l'impression de passage et finit par remplacer la « cohérence intellectuelle et matérielle » par une « unité dans l'esprit »⁴. Lorsque la fin de l'été s'approche et que les journées ensoleillées de Balbec ne sont plus si longues, le narrateur remarque que le soleil acquiert les contours d'une figure « raide, géométrique, passagère et fulgurante ». Ces impressions font de lui un « signe miraculeux », une « apparition mystique ». Il est ensuite rapproché d'un « tableau religieux », voire d'un « maître-autel ». Le reflet de cette scène sur les glaces des bibliothèques crée, pour lui, une succession d'images qu'on pourrait trouver sur une châsse ou qui auraient été peintes par un maître ancien sur les « prédelles [d'un] retable »⁵. Le cadre de cette série de métonymes qui constitue, dans son ensemble, une grande métaphore entre l'horizon maritime et un autel est l'imagination du spectateur, qui rationalise et établit des connexions inattendues entre les diverses parties.

¹ *Idem*. La citation que Nava extrait de Proust est « notre mémoire ne nous présente pas d'habitude nos souvenirs dans leur suite chronologique, mais comme un reflet où l'ordre des parties est renversé ». *RTP*, I, p. 568.

² Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 52.

³ Pierre-Louis Rey, « Notice de Noms de pays : le pays », in *RTP*, II, p. 1333.

⁴ *Idem*.

⁵ *RTP*, II, p. 160-161.

Quelques semaines plus tard, les journées s'abrègent encore plus et il fait déjà nuit lorsque le narrateur rentre au Grand Hôtel de Balbec, désormais vide. À ce stade, l'échelle des associations devient encore plus importante et sa technique se radicalise et accorde de l'unité et de l'équivalence à des éléments même opposés. La bande de ciel rouge de Balbec amène le narrateur à rapprocher les paysages maritimes d'été des couleurs qu'il entrevoyait au-dessus du Calvaire de Combray en rentrant de ses promenades la semaine de Pâques, à la fin de l'hiver. Balbec et Combray, la mer et la campagne, l'été et l'hiver, la subjectivité du narrateur leur accordera une intégration qui serait autrement improbable ou peu évidente dans le monde matériel. Ce sont des connexions qui, selon Proust, échappent à l'intelligence. Ou, comme le dit Nava, des « racines cachées qui reliaient des buissons émergents et distants »¹. Le ciel est « rouge » comme « la gelée de viande » que Françoise préparait chez tante Léonie, mais aussi « rose » comme « ces saumons que nous nous ferions servir tout à l'heure à Rivebelle ». La mer qui est « déjà froide et bleue » comme « le poisson appelé mulot », mais qui est aussi sombre, polie et consistante comme une « agate », dont les couches fumées de quartz ressemblent aux « vapeurs d'un noir de suie ». Même la chambre d'hôtel n'échappe pas à ce tableau. Bien au contraire, la pièce aux fenêtres arrondies comme des hublots, jadis la scène du drame de la rupture de l'habitude, cesse d'être une prison pour prendre la position centrale de cette grande allégorie maritime, sa clé de voûte et sa pierre angulaire. Chacun de ces phénomènes multiples y est reflété et les références physiques vont céder la place aux références psychiques. Le narrateur ne dira pas que le monde se concentre sur lui. C'est le narrateur qui, allongé dans son lit, navigue sur l'océan, comme un passager à l'intérieur de la cabine d'un navire. C'est son mouvement mental qui anime le mouvement matériel de la nature².

L'effort de subjectiver le monde au moyen d'un continuum d'analogies distantes est également l'un des traits fondamentaux du style de *Labirinto*. La technique de Jorge Andrade est cependant très différente de celle que nous apercevons chez Nava — ce qui ne fait que mettre en évidence comment l'appropriation esthétique de Proust à partir des années soixante-dix traverse un moment important de diversification et joue le rôle d'un pollinisateur commun

¹ *BO*, p. 304.

² *RTP*, II, p. 161.

comme nous l'avons dit ci-dessus, dont l'action permet la fécondation non seulement d'un style, mais d'une grande variété de styles. Ce roman — le seul écrit par ce dramaturge paulista — raconte l'évolution de la vocation d'un artiste. La chronique familiale du dramaturge se confond avec l'intrigue de ses pièces, avec la biographie de personnalités qu'il a connues tout au long de sa vie et avec les drames sociaux qu'il a abordés, en tant que reporter, dans les pages de journaux et magazines de la presse brésilienne. Ce sont des séries ininterrompues et inépuisables de rémissions dont la raison d'être et le lien fondamental se révèlent dans des drames d'aspect intime (l'oppression familiale) ou politique (la suppression de libertés). Une conversation avec un peintre renvoie ainsi au personnage d'une pièce de théâtre, qui, à son tour, renvoie à un épisode traumatisant de la biographie du narrateur par le biais de l'expression générale d'un conflit entre parents et enfants. Ou même une rencontre avec un écrivain renvoie à un reportage de journal, qui, à son tour, renvoie à un autre épisode de l'intimité du narrateur par le biais de l'expression générale de la restriction idéologique des régimes dictatoriaux. Bref, il s'agit d'un grand courant de conscience, sans aucune division en chapitres, le long duquel la compréhension artistique du narrateur se développe en raison des associations spontanées et inhabituelles entre des œuvres d'art, ses impressions sur les êtres, des problèmes sociaux et sa propre biographie. L'ordre de ces souvenirs n'a pas d'importance pour Jorge Andrade. La chronologie est pour lui une falsification intellectuelle de la réalité du temps. Ce qui l'intéresse en fait, c'est la réflexion des souvenirs dans la subjectivité du narrateur, même si le prix à payer pour autant est un changement, comme le disait Proust, dans l'organisation logique des facteurs.

Dans les dernières pages de *Labirinto*, le narrateur retourne à l'atelier de l'artiste Wesley Duke Lee, qui peint le portrait de ses enfants, Blandina, Camila et Gonçalo. Les deux parlent de philosophie, échangent leurs impressions de lecture de Nietzsche et s'interrogent, non sans une superficialité quelque peu gênante, sur de grands concepts tels que la vérité, le temps et l'histoire. Duke Lee fait alors l'éloge de Rousseau. Le peintre suggère au narrateur de lire Rousseau, qui a vécu toute sa jeunesse « prisonnier d'une ferme », sous le joug d'une famille patriarcale et provinciale, et qu'il serait, par excellence, le philosophe qui « vante le retour à la

nature »¹. Le mythe du bon sauvage de Rousseau n'a aucun lien avec la résolution des traumatismes de l'enfance par le retour aux origines familiales. C'est bien plus une hypothèse politique et éthique, une critique de la civilisation moderne et de son contrat social. Mais *Labirinto* n'est guère intéressé à l'approfondissement des concepts. Dans ce récit, les mots, les objets et les personnages deviennent rapidement des symboles dont la valeur se déduit de leur capacité plus ou moins grande à établir des connexions dans le subconscient et à activer la mémoire. Par conséquent, peu importe pour le narrateur la rigueur de la suggestion de Duke Lee. Il ne s'interroge pas sur sa légitimité et sa précision. Il ne reste que le nom Rousseau, ce qui suffira pour qu'un nouveau souvenir de personnes, de lieux et de circonstances absolument différentes soit enchaîné :

Le mot Rousseau résonne dans ma tête comme le bruit des roues de train sur les rails : rousseaurousseaurousseau ! Un vieil homme avec une expression impatiente me tend la main et ne me demande pas, plutôt m'ordonne : 'le billet, s'il vous plaît !'²

Le narrateur lui-même reconnaît que, du philosophe et de la suggestion du peintre, rien d'autre que la parole ne survit. La soustraction du contenu du nom au profit de l'analogie entre l'atelier de Duke Lee et un nouvel épisode, distant dans le temps et dans l'espace, est si radicale que Rousseau régresse même à la condition d'onomatopée du mouvement d'une locomotive — une sorte d'enchaînement de signifiants par l'inconscient afin de révéler des processus psychiques cachés, des nœuds de signification³. La réalisation de l'analogie à travers un lien inattendu est le moment où le narrateur ne se sent plus « si tourmenté »⁴. C'est le moment où il ne se croit plus « si perdu dans le labyrinthe » car « les souvenirs commencent à revenir de manière plus ordonnée et conséquente »⁵. Le narrateur d'Andrade apprécie énormément la dialectique entre se retrouver et se perdre, ce qui explique le passage du *Thésée* de Gide qu'il a choisi comme épigraphe de *Labirinto* : « entrer dans le labyrinthe est facile. Rien de plus malaisé que d'en sortir. Nul ne s'y retrouve

¹ *Lab.*, p. 195.

² *Ibid.*, p. 196.

³ Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 550.

⁴ *Lab.*, p. 196.

⁵ *Idem.*

qu'il ne s'y soit perdu d'abord »¹. On ne peut se retrouver sans se perdre avant, et la synthèse entre ces deux dimensions antithétiques est le couplage d'un nouvel épisode : de l'atelier de Duke Lee, qui se transforme en wagon de train, le nom de Rousseau conduit la conscience du narrateur au village français de Pierres, où le philosophe Bento Prado Júnior et son épouse, la biologiste Lucia Prado, ont vécu en exil :

Je regarde la porte vitrée de l'atelier et je vois le Château de Versailles, des chênes, des hêtres, du blé, des granges, des bottes de foin, des cerisiers, des bois qui habillent des clochers. J'entends siffler le train, qui semble dire : 'pierrrrrrres'. J'essaie de fixer mon attention sur le tableau et je ne réussis pas. Le vieil homme d'expression intolérante sort du milieu des tableaux et crie : 'prochaine station : Maintenant !' Je comprends où je suis et je me laisse emporter par la mémoire.²

La dernière phrase de ce passage est un résumé précis de la nature des analogies de Jorge Andrade. Son narrateur est un être passif devant les pulsions de l'inconscient. Si passif que le souvenir est une raison de tourments et de confusion, une cause de souffrance. Les symboles l'affectent avec une telle dureté que son premier effort n'est pas de se souvenir, mais plutôt de reprendre l'empire sur les sens et d'essayer d'« échapper à la mémoire »³. Il échoue fatalement et la mémoire, aussi intolérante et autoritaire que le vieux poinçonneur, impose sa force et fait avancer le flux narratif. Comme chez Nava, en ce sens, les images tirent également les unes sur les autres dans les souvenirs d'Andrade. Mais cette traction se produit d'une manière différente dans l'œuvre du dramaturge paulista. Les analogies de *Baú de ossos* sont internes, elles font partie d'une image spécifique. L'odeur d'une gourde et de son eau, le sifflement d'une usine, les nuits froides du début de l'hiver, le parfum d'orange, les gammes d'un piano, le soleil désolé et les rues désertes s'intègrent au paysage de la ville de Juiz de Fora ou, pour être plus précis, à la maison où l'écrivain a vécu son enfance. Au contraire, les analogies de Jorge Andrade sont externes, elles se produisent toujours entre des épisodes distincts. Tout comme Proust, lorsqu'il radicalise ses associations et fait

¹ *Ibid.*, p. 15. Cf. André Gide, *Romans — Récits et soties — Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 1437.

² *Ibid.*, p. 196.

³ *Idem.*

correspondre le ciel rougeâtre de l'été de Balbec au plat de gelée de viande préparé à Combray pendant l'hiver, le narrateur de *Labirinto* n'arrive pas à empêcher Bento Prado et sa campagne française d'émaner des peintures de l'atelier de Duke Lee à São Paulo. Deux scènes différentes que l'esprit du narrateur, contre toute attente, relie par le biais de la simple mention du nom de Rousseau et l'allusion au paysage naturel.

L'intérieur des épisodes de *Labirinto* est tout aussi riche en détails et précisions de par les observations de son narrateur. Mais contrairement à *Baú de ossos*, cette variété d'impressions ne s'exprime pas principalement à travers des noms. *Labirinto*, le roman d'un dramaturge expérimenté, est soumis à l'hégémonie des verbes. Les souvenirs de son narrateur ont l'air de didascalies d'un texte théâtral. Les images sont particularisées par des notations sur la position des acteurs sur scène, des indications scénographiques, des recommandations que l'on pourrait trouver facilement dans les pages d'un scénario :

Le train de Paris à Chartres ralentit et s'arrête à la gare de Maintenon, à plus de 70 kilomètres de Paris. Je descends. Le train couvre la petite gare. Alors qu'il repart, je vois, sur le quai vide, Bento Prado qui m'attend. Je m'approche sous le matin froid et je cherche à comprendre ce jeune homme, considéré au Brésil comme notre premier philosophe d'importance. Le tremblement de ses mains est visible au premier coup d'œil. La façon dont il apporte la cigarette à la bouche révèle une agitation intérieure. Sans sourire ni fausse gentillesse, il me tend une main à moitié insaisissable.¹

La scène de sa rencontre avec Bento Prado Júnior à la gare de Maintenon est un grand ensemble d'événements simultanés. L'effort du narrateur de *Labirinto* est celui de trouver dans le vaste *opera mundi* une raison de synchronicité, d'en devenir le régent et de l'orchestrer. Le train s'arrête à la gare, il descend du train, le train part, le quai est vide, l'hôte l'attend, les deux s'approchent, les mains de l'hôte tremblent, il fume une cigarette et tend la main. Cette grande variété d'actions est ce qui particularise la mémoire. La subjectivation du monde se produit principalement à travers les mouvements et les expressions capturés par la vision ; ce n'est pas comme chez Nava, où l'odeur, la texture ou même l'ouïe se disputent sur un pied

¹ *Ibid.*, p. 196-197.

d'égalité. Les yeux du narrateur de *Labirinto* règnent sur les autres organes des sens, ce qui est révélateur de la façon dont il comprend le métier journalistique, c'est-à-dire le travail d'un observateur privilégié. La destination du train, son éloignement de Paris et le métier de l'hôte n'ont pas l'air d'avoir une grande importance auprès des gestes et des mouvements. Ce sont des démarcations auxiliaires typiques du genre journalistique qui n'ont pour fonction que de contextualiser le lecteur dans le temps et l'espace et de rendre le récit plus vraisemblable. De la même façon, le tremblement des mains de Bento Prado se caractérise beaucoup plus comme le produit d'une « agitation intérieure », c'est-à-dire comme l'expression d'un état psychologique, que comme un effet des conditions environnementales, tel le « matin froid ». À propos des traits physiques de Bento Prado, nous ne saurons rien d'autre à part la fragilité de ses mains. Ce que nous apercevons c'est d'abord son expression et sa personnalité : « Bento est un homme fermé, introspectif », dit le narrateur, un homme de « curiosité silencieuse »¹.

De l'intérieur de la voiture qui les conduit à Pierres, le narrateur observe la nature, la raison première du souvenir de cet épisode depuis la conversation sur Rousseau dans l'atelier de Duke Lee. Sa tentation de la décrire par le biais des actions, dans ce qu'il y a de mise en scène, est telle qu'il ne fera pas d'économies sur l'utilisation de personnifications. Ce narrateur se trouve obligé d'humaniser même ce qui est par principe sessile et inanimé. Voyageant au début du printemps, il remarque que « les arbres s'habillent de feuilles » et il souligne que, « partout où on regarde, tout renaît »². Nous ne connaissons pas les couleurs de ce nouveau monde, mais nous savons qu'elles sont nombreuses et nuancées parce que tout « commence à ramper de nouveau »³. Le narrateur de Nava, dans le but de retrouver le souvenir d'un printemps, énumérerait probablement toute une constellation d'espèces végétales. Mais Andrade, avec beaucoup d'économie, préfère représenter la floraison comme un geste qui « s'ouvre sur des grappes fleuries d'espoir »⁴. Au seul moment de ce passage où nous entrons en contact avec des couleurs, elles ne nous sont pas présentées dans leur complexité particulière, mais plutôt en tant qu'agents

¹ *Ibid.*, p. 197.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

d'une action, des dignitaires d'une expression spéciale : une robe verte « recouvre la petite ville, l'habillant chaudement contre les derniers coups de froid »¹. Nous ne savons pas si les arbres de Maintenon ou de Pierres sont fins ou épais, grands ou petits, homogènes ou variés, mais nous savons qu'avec la fin de l'hiver « ils forment de petits groupes dans le paysage et murmurent dans le vent des secrets printaniers »². Dans les mains du narrateur de *Labirinto*, les expériences du passé acquièrent autant que possible les contours d'un grand spectacle théâtral.

Il n'est pas difficile de constater les conséquences de ce vestige dramaturgique sur l'organisation des phrases de Jorge Andrade. Face à la syntaxe baroque de *Baú de ossos*, l'articulation des idées dans *Labirinto* est d'une austérité énorme. Le fait que, contre toute attente, une vision de monde assez typique chez Proust ait été exprimée sous les tropiques non pas au moyen des fameuses longues phrases de la *Recherche*, mais plutôt à travers des unités de sens brèves et compactes est un indice d'originalité surprenant. Les tirets et les parenthèses, si abondants chez Nava, et qui ramifient à outrance les idées, cèdent la place chez Andrade à une ponctuation très simplifiée. Face à la richesse des conjonctions de Nava, nous sommes confrontés à la stricte parataxe d'Andrade, avec sa profonde pénurie de liens de sens. Même l'ordre des propositions est principalement direct chez Jorge Andrade, tandis que Pedro Nava, dans la mesure du possible, utilisera des inversions et des hyperbates. C'est la différence entre un narrateur qui cherche dans la mémoire la spécificité des paysages et de leurs composants et un autre qui reconstruit le temps perdu par le biais de pantomimes, dans un jeu dramatique, avec des mouvements, des gestes et des expressions. C'est la différence entre un narrateur qui reconstruit un passé antérieur à sa vie, de manière précisément indirecte, à partir de témoignages et d'archives familiales, et un autre qui part à la recherche d'épisodes qu'il a connus directement dans sa vie, en rencontrant des gens, par sa production artistique ou au moyen de sa propre existence intime.

A menina do sobrado pose encore plus de problèmes à la compréhension de l'appropriation de l'esthétique proustienne par le mémorialisme brésilien, ce qui montre à quel point elle est devenue plus diversifiée et complexe à partir des années

¹ *Idem.*

² *Idem.*

soixante-dix. Comparé à *Baú de ossos* et à *Labirinto*, le roman de Cyro dos Anjos est peut-être l'un des cas les plus conservateurs de la tentative de s'approprier du style de Proust. Non pas parce qu'il correspond — comme ce fut le cas de Jorge de Lima — à une série irrégulière de pastiches de la *Recherche*. Mais, surtout, parce que dans sa prose maniérée, nous pouvons encore percevoir un héritage remarquable du style ethnographique et naturaliste que nous avons vu il y a peu chez Augusto Meyer.

Lauréat du Jabuti de 1979, à une époque où le prix comptait encore la catégorie *Mémoires*, ce roman raconte la trajectoire professionnelle et amoureuse du fils d'un marchand de la ville fictive de Santana do Rio Verde, dans le Minas Gerais. Il évoque des souvenirs d'une époque de salons mondains de province, arrosées de polkas, de tangos et de caprices d'Ernesto Nazareth, où le cœur du narrateur hésite entre différentes filles à la recherche de sa future femme. Des souvenirs d'un temps où il essayait de concilier son talent intellectuel et artistique avec l'idéal petit-bourgeois d'une carrière confortable au sein de l'administration de l'État. Ses personnages ne sont pas aussi fugitifs que ceux de Meyer, lesquels, nous avons bien vu, apparaissent et disparaissent rapidement, ne servant que de représentations du mode de vie archaïque que le narrateur, un grand folkloriste, entend décrire. Dotés, en effet, d'une plus grande profondeur psychologique, ils cessent d'être les âmes évasives de *Segredos da infância* et *No tempo da flor* pour devenir des individus qui surgissent et resurgissent tout au long du récit, se modifiant chaque fois que possible et présentant au lecteur une nouvelle facette de leurs personnalités. Mais la mémoire dans *A menina do sobrado* succombe encore, à maintes reprises, à une tentative de situer objectivement l'espace géographique de Santana et de décrire les mœurs et les coutumes de ses habitants.

Le chapitre 15 de *A menina do sobrado*, titré *Um valhacouto de maldizentes*, offre un exemple privilégié de ce contraste entre objectivité et subjectivité qu'intéresse encore le narrateur de Cyro dos Anjos alors qu'il semblait déjà dépassé par Nava et Andrade. Ici, il nous fait découvrir le sordide Largo de Cima, un quartier pauvre de Santana, une région de marché populaire, un repaire d'adultères, interdit à l'écrivain par son père en raison de la présence d'un « gang de mômes » qui y « engendrait tous les types de désordre »¹. Il ne commence pas par une

¹ MS, p. 67.

caractérisation matérielle de l'espace, mais, tout d'abord, par une description de son temps personnel, l'image mentale du temps de la vie où le narrateur entendait parler de ces endroits interdits :

Je vois l'univers de mon enfance se dilater progressivement, en cercles concentriques, et dans le premier d'entre eux la zone conquise dans l'espace est minimale. Le Temps dominait tout entièrement : c'étaient alors les jours de Luísa Velha et d'Ataulpa, les conversations dans la salle à manger et dans notre épicerie, les anciennes soirées musicales. Ensuite, le Largo de Cima, la Rua do Bate-Couro, la Travessa dos Fundos et la mystérieuse maison à côté de la nôtre, toujours fermée, délimitaient mon domaine primitif, qui n'appartenait guère à cette nébuleuse environnante.¹

Comme le narrateur lui-même le précise, son attention à l'*Espace* est minime en ce moment par rapport à son intérêt au *Temps*. Comprendre le Largo de Cima, c'est énumérer et, si possible, établir des analogies entre des éléments qui faisaient partie du temps et de l'époque à laquelle appartient sa mémoire. Ici, le Largo de Cima n'est pas abordé directement, mais plutôt, à travers les personnages Luísa Velha et Ataulpa, les conversations dans sa maison et dans l'épicerie de son père, les soirées nostalgiques, la rue Bate-Couro, la travessa dos fundos et la mystérieuse maison voisine. De plus, il y a une forme d'enchaînement d'images diverses (une « nébuleuse environnante ») que nous pourrions trouver sans plus de difficultés sous la plume de Nava. Le premier souvenir du Largo de Cima est si mental, si imprégné de la pensée du narrateur que l'univers « se dilate ». En d'autres termes, l'espace perd sa consistance physique pour devenir une vision déformée, relative et plastique de la réalité, dont le principe de référence est l'individualité du narrateur. Comme il le dit un peu plus tôt, « le culte de l'exactitude me dérange. Après tout, ce qui compte, c'est la chronologie du sentiment, et non celle du calendrier »². Ce qui correspond à une autre façon de dire les mots du *Temps retrouvé* que Nava, quelques années plus tôt, avait déjà souligné dans son *Baú de ossos* : la mémoire ne fonctionne pas selon un ordre chronologique, mais comme le reflet surprenant et imprévisible de nos souvenirs. Tant et si bien que la vision subjective du Largo de Cima persiste encore dans le paragraphe suivant :

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 52-53.

Plus tard, le rayon des cercles augmente, la surface des excursions s'élargit : le Largo de Cima est examiné attentivement dans tous ses recoins, il se laisse découvrir sur ses multiples faces. Je continue l'exploration, je pénètre les arcanes du Largo de Baixo — redoute autrefois défendue à nous par les patrouilles d'Oldemar Cheveux de Feu, le coriace capitaine ennemi. Quand la place adverse n'avait plus rien à donner et que j'avais maîtrisé par la connaissance la ville et ses cinq sorties, l'appétit géographique s'est penché, ambitieux, sur les pays lointains vers lesquels menaient les routes que Santana, le nombril du monde, avait déblayées dans tous les horizons.¹

L'expansion du rayon imaginaire du narrateur correspond à l'avancement de son âge, tel un végétal dont le tronc s'épaissit et gagne des anneaux de croissance à chaque nouvelle floraison. À mesure qu'il grandit, le jeune garçon parvient à ajouter des éléments plus nombreux et divers à la « nébuleuse » de sa vision du passé, un univers qui s'étend progressivement à partir d'un moment fondamental, le principe de dispersion dont parle Meyer. Comme il le dit lui-même, de nouveaux mondes, autrefois une source de mystère, sont défrichés avec voracité. Comme Combray, Santana dispose de « sorties » qui mènent à des « pays lointains ». Dans la *Recherche*, les chemins de Combray mènent à la Méséglise de Swann et aux domaines ancestraux des Guermantes ; dans *A menina do sobrado*, les routes de Santana conduisent ce narrateur arriviste d'abord à la capitale de son état, Belo Horizonte, puis, en tant que diplomate brésilien, au reste du monde. L'arrivisme de ce narrateur est si agressif, que tout le vocabulaire de l'extrait prend un sens belliqueux. Il parle d'expansion, mais l'image qu'il nous laisse est celle d'expansionnisme. Se souvenir signifie pour lui une *exploration*, il *maîtrise* sa ville natale, il a un *appétit ambitieux* pour les pays lointains et quand il s'éloigne enfin de son berceau, il *déblaye* tous les horizons. On dirait l'image d'un colonisateur, ce qui est l'inverse du parcours du héros proustien. Le héros de la *Recherche* aspire, bien sûr, sa consécration en tant qu'écrivain. Sa difficulté à trouver la forme appropriée à ses idées provoquera de grandes souffrances, des moments de déception, et motivera un long apprentissage artistique qui traversera non seulement la littérature, mais aussi le théâtre, la musique et, surtout, la peinture. Cependant il habite déjà un « nombril » central dans la géopolitique de son temps. Il n'élargit définitivement pas son rayon géographique

¹ *Ibid.*, p. 67.

et quitte Combray vers Tansonville ou Roussainville de la même manière qu'un Rastignac abandonne Angoulême, qu'un Julien Sorel quitte Verrières ou qu'un Frédéric Moreau fait ses adieux à sa mère à Nogent-sur-Seine. Bien au contraire, puisque *Combray* fonctionne comme un prélude à la *Recherche*, exposant la plupart de ses agents et les thèmes qui habitent la vie spirituelle du héros, la tendance n'est pas de quitter le petit village pour « déblayer dans tous les horizons », mais d'y retourner comme on revient à une source primordiale de vérité.

La force de la dimension subjective du *Temps* ne résiste, cependant, que jusqu'ici. Dès lors, le narrateur de *A menina do sobrado* cède volontiers à l'objectivité de *l'Espace* dans sa tentative de décrire le dangereux et immoral Largo de Cima. Lui, qui vient de dire qu'il ne se rallie pas au « culte de l'exactitude », qui professait sa foi dans la « chronologie du sentiment », finira par se contredire et céder aux limites du « calendrier ». Il quitte, « au moins temporairement », le « scénario spontané » des expériences, les « mesures du Temps », pour — encore un mot guerrier — « empoigner » l'espace, qu'il estime « plus apte à commander cette chronique » et capable de révéler « immédiatement » le Largo de Cima¹.

Dans l'archaïque Largo de Cima, je n'avais jamais été au-delà de la pelouse, qui, après avoir enveloppé dans une étreinte le pied du palmier impérial de tante Perpétua, se déversait jusqu'à la moitié presque du large carré de la place. D'après l'interdiction paternelle, on ne pouvait pas dépasser le méridien qui, en frôlant les courbes de l'herbe, mourait au nord, près de la maison des cousins Sarmento, et au sud, sur le trottoir qui bordait le magasin de monsieur Chico Peres, le père de notre compère Levi. Tenu par une main invisible, même dans la précipitation de nos jeux d'enfants, je m'arrêtais soudainement sur la ligne imaginaire, n'osant jamais la transposer, ne m'aventurant jamais à pénétrer dans la zone contaminée par le grand marché aux portes monumentales, dont la tour comportait cette horloge, pas toujours précise, qui alertait avec ses coups de carillon tante Julinda, dans la nuit chaude, la faisant tirer par le bras le cousin Atualpa et interrompre brusquement l'histoire qu'on avait à peine commencé à raconter²

Une fois de plus, nous sommes confrontés à un style de mémoire ethnographique. Le narrateur de *Cyro dos Anjos*, qui, dans un premier temps, a

¹ *Idem.*

² *Idem.*

démontré l'effort d'abstraire ses souvenirs sous l'égide de la psychologie et du sentiment, cède ici à une tentative de caractérisation objective et factuelle de l'espace du Largo de Cima. Une place carrée, située devant le palmier du jardin de tante Perpétua, en dessous de la maison des cousins Sarmento, au-dessus de la boutique de monsieur Chico Peres, qui abrite le marché municipal de Santana, avec sa haute tour, son horloge et ses portes énormes. Ce sont des données objectives, totalement indépendantes de la subjectivité du narrateur, et suffisantes en elles-mêmes. Une sorte de cartographie statique de la ville fictive, dans laquelle les limites de l'interdiction du père remplissent la fonction de lignes géographiques imaginaires, de parallèles et de méridiens interdits au jeune homme. Autrement dit, ce sont davantage des métaphores qui consolident l'allégorie de la maturation du héros comme transgression de frontières et comme domination d'espaces exotiques. La place centrale de Porto Alegre, décrite par Meyer dans le troisième chapitre de *No tempo da flor*, n'est pas tellement différente en ce sens du Largo de Cima de Cyro dos Anjos. Ce sont à la fois des espaces publics où règne la « communion de l'impuissance », des endroits où « des pauvres vagabonds échouent », où « des gosses cruels et malins resurgissaient de tous les côtés, prêts à se faire huer »¹.

Le goût d'une syntaxe complexe absente chez Meyer surgit comme nouveauté chez Cyro dos Anjos. Il comprend la phrase de Proust non pas comme le vaste panel de conjonctions riches et diverses, prêtes à dévoiler les lois générales de l'esprit à partir de données spécifiques de l'expérience humaine, mais plutôt comme une élaboration syntaxique difficile, d'accès tortueux et assez résistante au souffle de la lecture. Si l'on observe bien, la complication des phrases de ce passage contraste avec sa relative superficialité de sens. Nava contraste, ajoute, explique, conclut et crée même des alternatives et des concessions, tandis que Cyro dos Anjos subordonne ses propositions tout au plus par adjectivation (la pelouse *qui* enveloppe le palmier ; le méridien *qui* aboutit chez les cousins ; le marché *dont* l'horloge avertit tante Julinda). Ce n'est pas la recherche de clarté et l'approfondissement d'une idée complexe qui motive l'auteur, mais plutôt la saturation des phrases au profit de la simple objectivité et précision d'un souvenir :

¹ Augusto Meyer, *Op. cit.*, p. 27-28.

une place dont les frontières étaient interdites au narrateur en raison des mœurs et des usages de ses habitués.

Dans son effort de surcharger le style, nous observons encore le lexique précieux de Cyro dos Anjos. Le vocabulaire de Proust était actuel pour son époque et demeure parfaitement intelligible au lecteur contemporain. S'il y a des difficultés à lire la *Recherche*, elles sont dues davantage à la richesse thématique du roman, à l'abondance des intrigues, à la profondeur des réflexions de son narrateur et à la variété syntaxique de ses phrases plutôt qu'à un raffinement savant de ses formes de parler. Bien au contraire, les mots de Cyro dos Anjos sont alambiqués pour son époque, surtout si l'on tient compte des expériences linguistiques radicales que les courants brésiliens d'avant-garde, tels que la Tropicália et le Concrétisme, ont alors menées¹. On n'aurait même pas à aller aussi loin. Même Nava, qui est tout sauf un écrivain proche de ces avant-gardes, refuse souvent le mot précieux au profit du terme populaire et commun. Il dit dans *Baú de ossos* que la mémoire est comme la « *tiririca* dont il faut tirer les bourgeons minuscules pour faire sortir de la terre plusieurs mètres de racines cachées qui reliaient des fourrés émergents et distants »². À la petite et modeste « *tiririca* » de Nava, Cyro dos Anjos préfère un grandiose « palmier impérial ». Même dans le titre de ce chapitre de *A menina do sobrado*, le « *valhacouto* » lusitanien occupera l'espace qui aurait pu appartenir à « *refúgio* » ou à « *esconderijo* ». « *Sarau* » sera remplacé par « *serões* », une forme plus ancienne, proche du galaïco, dans laquelle on entrevoit mieux l'ancêtre latin *seranus*. Traverser les périmètres du Largo de Cima, ce n'est pas percer ses secrets et ses mystères, mais plutôt, dans une nouvelle latinisation, pénétrer dans ses « *arcanos* ». Une maison ne sera jamais « *vizinha* », elle sera plutôt « *contígua* ». La mémoire du narrateur n'examine ni n'observe le Largo de Cima ; elle le « *perlustra* ». L'adjectif le plus courant pour le nom « pays » en portugais est « *distante* », mais Cyro dos Anjos préfère « *longe* ». Le narrateur ne s'arrêtait pas sur la ligne imaginaire ; en réalité, il se « *estacava* » dessus. Et, enfin, il est difficile d'ignorer

¹ Sandra Vasconcelos critique sévèrement la préciosité de Cyro dos Anjos. Dans l'une des premières études consacrées au livre, elle a dit que l'auteur nous étonne « par son style manieré, par son goût un peu rébarbatif et rhétorique ». Ses pages sont, à son avis, remplies de « clichés et de phrases grandiloquentes en désaccord avec le ton général ». Parfois, et nous en convenons, « ce maniérisme arrive à contaminer toute une phrase, à la limite du mauvais goût ». Cf. Sandra Vasconcelos, « Narciso e antinarciso », in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 24, 1982, p. 137.

² *BO*, p. 304.

l'étrange gallicisme « defendido contra nós » (du français *être défendu*), qui remplace « interditado » ou, à la limite, « vedado ». Ce choix particulier de mots n'a pas été vain. Il participe intimement à l'idée même de recherche du temps perdu du narrateur de *A menina do sobrado*. Une idée nostalgique et présomptueuse qui réserve au passé irrécupérable une prérogative de supériorité esthétique. Ce sont des mots du langage d'un autre monde, un monde auquel nous avons tourné le dos, qui avait un droit particulier à la beauté et auquel le narrateur a un accès privilégié grâce à sa mémoire individuelle. Une prérogative si précieuse que l'auteur lui-même, peu de temps après la parution du livre, a avoué à une journaliste : « je voudrais qu'il tombe entre des mains affectueuses. Si je pouvais, je choiserais mes lecteurs »¹.

Il y a quelques années, Walnice Nogueira Galvão a réalisé une enquête remarquable sur la riche production mémorialiste qui émerge au Brésil à partir des années soixante-dix. Au milieu d'une longue liste de biographies, d'autobiographies, de documentaires, de reportages et de romans, elle a rangé *Baú de ossos* dans ce qu'elle a nommé — pas de la manière la plus délicate — la tendance du « mémorialisme des vieux ». Un style, dit-elle, qui s'est distingué des autres en visant un passé « éloigné » et en présentant un « haut niveau esthétique »². Son contrepoint immédiat serait le « mémorialisme des très jeunes », dont les auteurs ont combattu dans la résistance au Régime de 1964 et se sont intéressés, avant tout, au témoignage de la torture, de l'emprisonnement, de l'exil, enfin « de la terreur d'État par la dictature » alors encore récente³. Galvão fait référence au cas bien connu de *O que é isso, companheiro* (1979), de Fernando Gabeira, mais cite également des œuvres plus récentes, telles que *Memórias do esquecimento* (1999), de Flávio Tavares, et *Combate nas trevas* (1987), de Jacob Gorender.

Labirinto et *A menina do sobrado* ne figurent pas dans sa liste, mais auraient pu faire partie sans aucun problème majeur de ce « groupe des vieux ». Pas seulement pour la maturité de ses auteurs (Cyro dos Anjos a 72 ans et Jorge Andrade

¹ Clarisse Fukelman, « Cyro dos Anjos: 'se pudesse, selecionaria os meus leitores' », in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 27, v. 89, 5 mai 1979 p. 39.

² Walnice Nogueira Galvão, « A voga do biografismo nativo », in *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 55, v. 19, 2005, p. 351.

³ *Ibid.*, p. 352. Galvão note que ce mémorialisme des « plus jeunes » se caractérise par « une discussion politico-idéologique au premier plan, mais aussi [par] une méditation sur la façon dont le militantisme et la clandestinité ont interféré dans une jeunesse qui était peut-être ordinaire ».

a 56 ans), mais surtout parce que, comme *Baú de ossos* — « la plus grande réalisation des années 1970 », dit-elle¹ —, ces deux autres recherches brésiliennes du temps perdu offrent « un peu d’histoire imaginaire », constituent des récits qui témoignent « de la vivacité du quotidien et de l’expérience immédiate que seule la fiction peut produire », aboutissant à des livres stimulants dans lesquels « Proust est souvent évoqué »². Une évocation, nous l’avons vu, qui n’est pas du tout homogène ou simple. Un effort d’appropriation du style proustien qui se révèle sous les formes les plus distinctes, ce qui correspond, à la limite, à un indice important d’originalité littéraire.

Contrairement à ses prédécesseurs, ce « groupe de vieux » a découvert chez Proust que la représentation la plus intéressante du passé n’est pas dans l’imitation du modèle consacré ou dans une récupération plausible du monde matériel. La leçon que ces auteurs tirent enfin de la lecture et de l’étude de Proust, et qui jusqu’alors n’était pas vue avec la même intensité, est que le temps perdu est mieux retrouvé par la représentation du fonctionnement de la subjectivité, du comportement mystérieux de la mémoire et de la dynamique cachée de l’âme des narrateurs et des personnages. Même le plus conservateur d’entre eux n’a pas pu éviter la déformation du monde physique au profit de l’exactitude du monde spirituel, le chevauchement du temps de l’âme avec le temps du calendrier. À partir des années soixante-dix, l’hypothèse proustienne de l’intégration des souvenirs dans la subjectivité du narrateur se renforcera plus que jamais. Et Nava, Andrade et Anjos partiront de ce principe pour développer dans leurs romans plusieurs autres images enracinées dans la *Recherche*. Si les mémoires des vieux soulignent la plus grande réussite des années soixante-dix, il est vrai aussi qu’elles correspondent au moment le plus privilégié, le plus mûr et le plus original de l’appropriation de Proust par la littérature brésilienne moderne.

¹ *Idem.*

² *Idem.*

DEUXIÈME PARTIE
LES INTERMITTENCES DU STYLE

Chapitre IV

Le tableau enchanté

*Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !
— Baudelaire¹*

La subjectivation progressive de la prose mémorialiste brésilienne, son regard de plus en plus intéressé à la conscience des narrateurs et des personnages au lieu de la précision objective d'une mémoire n'a été possible que grâce à l'assimilation de divers thèmes et motifs bien connus des lecteurs de la *Recherche*. Dans un premier temps, à partir de quelques cas emblématiques, nous avons montré comment le phénomène d'appropriation de Proust participe au processus de maturation de cette branche importante du modernisme brésilien. Il s'agit à présent de faire un pas en avant et de proposer une analyse plus détaillée de l'économie linguistique ou, préférera-t-on peut-être, des instruments expressifs d'origine proustienne qui ont rejoint l'arsenal stylistique du mémorialisme brésilien. Le mot *subjectivation*, que nous avons employé jusqu'à présent, est trop vaste. Il sert à la description générale d'une étape d'un processus à grande échelle, mais garde à l'intérieur un riche ensemble de formes spécifiques, enracinées dans le roman proustien, et qui méritent d'être plus détaillées. Ce que l'on lit dans la fiction mémorialiste brésilienne des années soixante-dix, ce ne sont pas des allusions épisodiques ou de simples hommages à Proust. Ce que l'on lit, en réalité, c'est l'incorporation de l'imaginaire complexe et varié de la *Recherche* et son assimilation créative aux contingences historiques, sociales ou politiques auxquelles ces auteurs étaient confrontés.

Nous commencerons cette nouvelle étape de notre étude par le topos proustien — déjà analysé de manière exhaustive par la critique — de la mémoire involontaire. Non seulement parce que cette forme miraculeuse et spontanée de souvenir est devenue le plus grand insigne de *À la recherche du temps perdu* mais, surtout, parce que, dans le large catalogue de thèmes et d'images qui habitent le style

¹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1975, p. 26.

proustien, elle a toujours été l'objet de prédilection des mémorialistes brésiliens lorsqu'ils étaient confrontés à la nécessité d'introduire ou de dénouer l'intrigue de la recherche de leur passé. Au moment, autrement dit, où ils ont dû attribuer un sens final à leurs projets et décider s'ils apporteraient au public simplement des souvenirs intimes ou quelque chose de différent, avec une plus grande élaboration artistique, comme une prose fictive d'aspect mémorialiste.

Après trois cents pages au cours desquelles le narrateur de *Baú de ossos* dissèque la formation de son clan, utilisant l'artifice de la fiction pour reconstituer la personnalité vivante d'ancêtres qui sont des vrais fantômes, qu'il n'a rencontrés que par des témoignages oraux ou par des archives, c'est avec une scène de mémoire involontaire, quand il est déjà âgé, lors de son retour à la maison de son enfance, dans ce qui était alors la banlieue de Rio de Janeiro, qu'il parvient enfin à achever le sens du livre. « Je veux juste retrouver le garçon que j'étais autrefois »¹, nous dit le vieux narrateur, avec une simplicité surprenante, sur un ton de pudeur mélancolique, pour justifier son effort herculéen d'investigation de près de deux siècles d'héritage familial. Et pourtant, malgré le travail scientifique exhaustif, « en aucun cas la mémoire provoquée me livrait l'ancienne image »². Son énorme volume de documents, aujourd'hui conservé par la Fondation Casa de Rui Barbosa, n'était pas suffisant. Au-delà de la mémoire de l'intelligence, « il a fallu le miracle de la *mémoire involontaire* »³. De même, le narrateur de *A menina do sobrado*, âgé lui aussi, conclura que la raison de sa « plongée » dans le « cosmos de la *Recherche* » n'est pas une simple « prospection »⁴, mais faire « émerger »⁵ le souvenir « d'une gare perdue, des vallées qui s'enfuyaient, de ce rosier au bord des rails »⁶. L'intelligence est incapable de surmonter ce que le narrateur de *Cyro dos Anjos* appelle un « décalage »⁷. Contre le sentiment de « vie qui s'enfuit » et qui « court vers la mort », il prescrit le même médicament de son collègue Nava, les « travaux de la mémoire involontaire », capables de « réveiller en nous, en un éclair, un être

¹ *BO*, p. 301.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *MS*, p. 291.

⁵ *Ibid.*, p. 292.

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p. 291.

atemporel, qui se nourrit de l'essence des choses et qui ne trouve qu'en elle ses délices »¹.

C'est la double valeur des scènes de mémoire involontaire qui permet à ces auteurs de s'éloigner d'un mémorialisme conventionnel et de réaffirmer le caractère romanesque de leurs récits. Cette expression est issue des études de Jean-Marc Quaranta, lorsqu'il essaye de délimiter dans le roman de Proust la différence entre des simples expériences privilégiées de mémoire et la mémoire involontaire elle-même. Une double valeur, selon le critique, car à la fois théorique et structurelle. D'une part, la mémoire involontaire de Proust « fournit un support à la conception de l'art qu'exprime le roman » ; d'autre part (et cela est particulièrement important pour les mémorialistes brésiliens), « elle permet à cette conception de se déployer à un moment précis du parcours romanesque, sur un mode dramatique »². Comme chez Proust, la mémoire involontaire joue chez Nava, Andrade et Anjos le rôle commun de « vecteur psychologique d'une esthétique », agissant comme « élément du dispositif romanesque qui ménage la révélation finale et dramatise la vocation du narrateur »³.

Le *Labirinto* de Jorge Andrade est précisément une allégorie du drame vocationnel de son narrateur. Comme il le dit lui-même, « le long voyage à la recherche du temps qui sera perdu commence dans des labyrinthes sans fin »⁴. Le père du narrateur d'Andrade, un décadent producteur de café de São Paulo, refuse violemment le talent artistique de son fils, qui rêve d'une vie sur les scènes de théâtre. Homme rustique et traditionnel, passionné de chasse et de pêche, il associe la vie théâtrale à l'homosexualité et au libertinage. Quand ses amis l'interrogent sur l'avenir de son fils, il a honte, il hésite et cache la réalité : « mon fils n'est pas un artiste, non. Il est un écrivain. Personne ne peint le visage pour écrire »⁵. Après sept pages d'une scène tragique dans laquelle un père agresse son fils (« je vois la gifle me jeter au sol »⁶) et les liens familiaux se rompent (« pour la première fois j'étais

¹ *Ibid.*, p. 292.

² Jean-Marc Quaranta, « La place de la mémoire : mémoire involontaire et expériences privilégiées dans l'œuvre de Marcel Proust », in *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n. 47, 1997, p. 108.

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ *Lab.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁶ *Ibid.*, p. 155.

entre ses bras, mais pas comme un fils »¹), le héros se lance dans son prometteur itinéraire artistique (« je vais réussir ! Je reviendrai ici pour régler des comptes »²), qui culminera dans un épisode de rédemption. Plusieurs années plus tard, le héros est devenu un dramaturge renommé et retrouve son père à São Paulo, abasourdi par le succès de *A moratória*, l'une de ses pièces les plus connues, dont le thème est précisément la décadence de l'ancienne aristocratie rurale brésilienne et l'ascension de la bourgeoisie urbaine à l'hégémonie politique du pays. Sur le trottoir de l'avenue Nove de Julho, après avoir quitté le Théâtre Maria della Costa, le père demande pardon et disparaît dans l'obscurité des rues : « je ne savais pas, mon fils. Je ne pouvais pas comprendre »³.

Cette tragédie familiale habitait l'inconscient du narrateur. C'est une visite à l'atelier du peintre surréaliste Wesley Duke Lee qui réveille sa douleur. Pour être plus précis, le temps d'énonciation de *Labirinto* correspond en effet à la durée d'une visite à Duke Lee, qui peint le portrait des enfants d'Andrade. Le roman commence par le début de la peinture du tableau (« je vais voir Wesley peindre le portrait de mes enfants, je sens que nous allons nous promener au bord d'un précipice rempli de serpents »⁴) et se termine par l'accomplissement de la toile, dans une scène d'ekphrasis (« le tableau est déjà prêt, Jorge. Tu peux le prendre si tu veux »⁵), et la reconnaissance de ses effets magiques sur la mémoire (« c'est dans le tableau que l'enchantement se cachait ! »⁶). Tout ce que délimitent ces deux points extrêmes du récit appartient au temps du héros de Jorge Andrade et s'exprime par la juxtaposition des souvenirs des événements marquants de sa vie — des traumatismes familiaux, des rencontres avec des grands noms de l'univers artistique et intellectuel brésilien et des hallucinations avec les personnages de ses propres pièces de théâtre.

Ce qui donne accès à ce « précipice », à cet « endroit où tout peut arriver »⁷ et que le narrateur appelle « un jeu sur la crête de la mémoire »⁸, c'est l'artifice de la

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 156.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁸ *Idem.*

mémoire involontaire. En pénétrant dans l'atelier de Duke Lee, le narrateur ressent « un enchantement dont l'origine [il] ignorai[t] »¹. L'atelier, qui lui semble « un chaos complet », donne spontanément lieu à des « impressions profondes » grâce à une large diversité de stimuli sensoriels : « l'univers des couleurs, la multitude d'objets de toutes tailles et silhouettes, les milliers d'ornements, les dizaines de tableaux et de toiles qui tapissent l'immense studio m'avaient embrouillé et je me suis perdu dans le royaume des souvenirs emmagasinés dans des couleurs, des formes et des objets »². Son effet est un « sentiment étrange »³ qui suscite des doutes et des hésitations chez le narrateur à tout moment. Les paragraphes sont remplis de points d'interrogation. Dans la moustache de Duke Lee, qui est blonde et éparse, il voit la moustache noire sur des lèvres noirs de quelqu'un d'autre. « À qui serait-ce ? », se demande-t-il, « dans quelle situation de ma vie des valises, la lâcheté et une moustache chinoise étaient ensemble ? »⁴. C'est le souvenir de la tragédie familiale qui s'annonce au lecteur, et qui va peu à peu gagner en profondeur dramatique. C'est une mémoire qui ne s'annonce pas par un souvenir volontaire ou une recherche intelligente de l'histoire. Mais, surtout, par l'agitation inattendue des organes des sens, issue d'un contexte complètement différent de celui qui cache le passé perdu. Comme chez Proust, la mémoire involontaire chez Jorge Andrade remplit la fonction d'« annonce de l'œuvre, préfiguration de son fonctionnement »⁵.

« La mémoire a des millions de bouts de fils qui se perdent dans l'enchevêtrement des moments vécus »⁶, explique le narrateur de *Labirinto*, grand adepte des maximes, toujours prêt à exprimer des lois générales de fonctionnement de l'esprit. Son effort sera alors de défaire les nœuds. Peu à peu, « l'étrange sensation qui [le] dominait à mon arrivée à l'atelier commence à avoir un sens »⁷. La mémoire morte refait surface, provoquée par rien de plus, rien de moins, que la « magie » et « l'enchantement »⁸ :

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 17-18.

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ Jean-Marc Quaranta, *Op. cit.*, p. 115.

⁶ *Lab.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁸ *Ibid.*, p. 20.

Mon monde perdu est contenu dans ses couleurs. À côté du drapeau, la tête de cerf avec ses bois à huit épis rappelle le passé. Je m'éloigne quelques pas de Wesley, mais les visions qui viennent de moi se trouvent à des centaines de kilomètres, à des milliers de jours de distance.¹

Nous l'avons déjà souligné, mais il n'est pas exagéré de réaffirmer le caractère dramaturgique intéressant de la prose d'Andrade. En écrivant un roman, cet auteur produit fatalement une pièce de théâtre. Les phrases simples et paratactiques qui suivent les instants dramatiques de l'intrigue se confondent avec les didascalies d'un scénario théâtral. Ici, le narrateur-acteur se trouve abasourdi par les stimuli du monde physique (couleurs et formes) et a du mal à distinguer les souvenirs qu'ils suscitent. Leur reconnaissance est le fruit d'un travail acharné. L'inconfort et l'effort de cette tâche sont intenses et elle produit un mouvement tendu sur la scène que l'écrivain nous décrit. Il souligne qu'il s'agit de vestiges perdus, déjà complètement absents de sa conscience. C'est contre son gré, de manière totalement spontanée et indépendante, qu'ils se révèlent. Ils remplissent ainsi le rôle fondamental de « sensations donnant accès à une réalité plus profonde »² :

De l'intérieur du drapeau, de la montre dans ma main, vient le Noël dans la ferme de mon grand-père. La montre achetée par Wesley — la mienne a été héritée — m'amène au cadeau qui m'avait été refusé et qui me marqua à jamais.³

Il y a une recherche constante de la bonne expression de l'idée de profondeur. Ici, le souvenir du cadeau refusé vient de l'intérieur obscur vers la surface apparente d'un drapeau et d'une montre. Plus tard, lorsqu'il racontera sa conversation avec l'écrivain Érico Veríssimo, lors d'une promenade dans les rues de Porto Alegre, il dira que les souvenirs de son hôte sont une « pente » et que, pour y accéder, pénétrant dans son « expression ironique », il sera obligé de « descendre d'en haut »⁴, comme dans une redondante plongée vers l'intérieur. De plus, Andrade n'arrive pas non plus à s'écarter de son intérêt pour la dynamique historique des cycles économiques du Brésil. Celui-ci est le grand thème de sa dramaturgie, comme

¹ *Ibid.*, p. 22.

² Jean-Marc Quaranta, *Op. cit.*, p. 122.

³ *Lab.*, p. 22.

⁴ *Ibid.*, p. 130.

l'a déjà dit il y a longtemps Gilda de Mello e Souza¹, et il distinguera avec une énorme clarté (entre tirets) la provenance bourgeoise du peintre (qui « achète », symbole de la puissance de la volonté) des racines féodales du narrateur (qui « hérite », individu atavique, avec des origines). En tout cas, ce qui est le plus emblématique, c'est l'association analogique entre deux réalités distinctes (l'une apparente et l'autre perdue) à partir d'un détail qui, pour employer un mot cher à Genette, déclenche tout le phénomène du souvenir². Les couleurs et les formes de l'atelier de Duke Lee transportent le narrateur et l'énonciation du roman à une situation complètement distincte et sans correspondance directe ou évidente avec le temps et l'espace actuels. Soudainement :

Je ne marche plus, je fais du vélo dans le labyrinthe à la recherche d'une sortie, en tirant des fils enchevêtrés, et je me suis retrouvé dans la cuisine de la ferme. La cuisinière Rosaria — des seins énormes — remue des casseroles avec une expression religieuse. Oh ! Les flageolets au riz que Rosária préparait ! Pendant que je pose mes chaussures à côté du poêle à bois, j'entends la pluie tomber torrentiellement sur la véranda qui entoure les fonds de la maison, où les chiens de chasse se mettent à l'abri des pluies ou du froid. Aujourd'hui, il y a le silence : ils chassent dans un arrière-pays. Qu'est-ce qu'ils aboyaient ! Ils vont aboyer et chasser toujours dans les champs infinis de ma nostalgie.³

Cette scène n'était pas prévue. Elle représente davantage l'énorme dimension de l'oubli que la victoire du souvenir. Les phrases, qui jusqu'à présent étaient simples et contribuaient ainsi au crescendo de la tension, à la construction d'un point culminant, s'élargissent tout d'un coup et gagnent en complexité. De la coordination on passe à la subordination. Certaines images tirent les autres — d'abord pour soutenir l'allégorie centrale de la variété des chemins qui composent un labyrinthe : ensuite, pour exprimer la justesse de l'image et la grandeur du miracle de résurrection d'un passé perdu. Le narrateur cherchera à tout prix l'exactitude du moment enfin redécouvert. Tel un puits profond qu'on perce, tout un contenu gardé sous pression jaillit avec violence. L'enfant arrive en vélo à la ferme de ses grands-parents ; il entre dans la cuisine, où il rencontre la cuisinière aux gros

¹ Gilda de Mello e Souza, *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 2009, p. 138.

² Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 56.

³ *Lab.*, p. 22.

seins, personnage typique d'un Brésil agraire et esclavagiste, responsable, selon Gilberto Freyre, d'une grande partie de l'éducation sexuelle des fils de famille¹. Il reconstitue les saveurs du repas et utilise même des interjections, l'élément linguistique de contact le plus simple et le plus direct avec les états émotionnels, le « cri de la passion » selon Stendhal², pour démontrer qu'il ressent à nouveau le goût exact de ces aliments. Il revoit même la météorologie de cette journée précise de son enfance et l'utilisera pour décrire l'architecture de la maison et l'action qu'il avait alors constatée : des chiens de chasse de son père qui reviennent des bois à la recherche d'un abri contre les orages. Une image riche, colorée et précise qui émerge spontanément de l'oubli absolu après l'action imprévisible de divers stimuli physiques d'un autre environnement.

Seulement à la fin du roman le narrateur de *Labirinto* établit un lien de causalité, accordant un sens au flux ininterrompu de souvenirs qui donne forme au livre. Autrement dit, c'est du tableau que le flux de souvenirs est issu. Puisque la mémoire involontaire est étroitement liée à la réalisation d'une vocation, le récit se terminera par une sorte de rédemption familiale et professionnelle. Le portrait des enfants de Jorge, peint par Wesley Duke Lee, confirme le talent artistique et chasse — en réaffirmant paradoxalement le conservatisme du père — le fantôme de l'homosexualité³. Il découvre, enfin, que ses enfants et son travail étaient pour lui la

¹ « On a déjà suggéré que dans les pays esclavagistes, l'attraction sexuelle des fils de famille pour les femmes de couleur se devait en grande partie aux relations intimes de l'enfant blanc avec sa nourrice noire. Et, en fait, les psychologues modernes jugent énormes l'importance psychique de l'allaitement, ses effets sur le jeune enfant ; peut-être Calhoun n'a-t-il pas tort de supposer ces effets particulièrement significatifs dans le cas des blancs élevés par des nourrices noires ». Gilberto Freyre, *Maîtres et esclaves : la formation de la société brésilienne*, traduction de Roger Bastide, Paris, Gallimard, 1978, p. 261.

² Stendhal, *Voyages en Italie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 532.

³ Il y a une veine conservatrice dans l'œuvre de Jorge Andrade souvent ignorée par sa critique. Ses images de rédemption sont parfois limitées et n'éliminent pas efficacement l'oppression que dénonce son expérience de vie. Dans notre exemple, la victoire sur la personnalité réactionnaire du père n'est pas une affirmation de la liberté sexuelle, mais plutôt un soulagement par la confirmation de la masculinité qui avait été remise en question. Deux choses « sans lesquelles on n'a jamais pu devenir un vrai homme », dit-il, sont « faire un enfant » et « écrire un livre » (p. 295). Si l'on tient compte du fait que le narrateur se consacre comme auteur et non comme acteur, c'est-à-dire en écrivant des pièces et pas en les interprétant, ce qu'il considère comme une rédemption devient immédiatement la réaffirmation des mots du père, qui l'avaient tant blessé et motivé la rupture violente des rapports familiaux : « mon fils n'est pas un artiste, non. Il est un écrivain. Personne ne peint le visage pour écrire » (p. 33). Jorge Andrade utilise la même logique dans un article problématique sur le travail domestique publié dans le journal *Folha de S. Paulo* le 9 février 1979. Il classe alors le mouvement féministe comme une tentative d'« exiler les hommes dans un continent sans importance », créant « des femmes qui quittent leurs maisons et qui abandonnent leurs maris et leurs enfants ». Il soutient que la véritable émancipation des femmes passe par l'éloge des « travaux ménagers », et non par leur

voie pour « la sortie du labyrinthe », et toute la « magie qui [l']enchantaient »¹. *Labirinto* est, d'ailleurs, dédié à la femme de Jorge Andrade, Helena, et aux trois enfants du couple : Gonçalo, Camila et Blandina. Le sentiment d'atemporalité, élément tout aussi caractéristique du phénomène de la mémoire involontaire, n'est pas non plus négligé : « je perds le sens du temps et de l'espace et je me vois dans la ferme qui est devenue nostalgie »². L'image finale de ce temps redécouvert suit l'exemple de Pedro Nava. Le narrateur retrouve, dans l'atelier de Duke Lee, « le garçon que j'étais et que j'ai cherché toute ma vie » et « l'homme libre d'aujourd'hui se transfigure dans le garçon rêveur d'hier »³.

La source de Jorge Andrade est *À la recherche du temps perdu*. La structure de *Labirinto* est précisément une longue séquence d'épisodes de mémoire involontaire qui s'entrelacent sans interruption. Ce serait peut-être un euphémisme : *Labirinto* est un seul épisode long et complexe de mémoire involontaire qui s'étend sur plus de deux cents pages. Jorge Andrade n'acclimate pas seulement la mémoire involontaire proustienne à des thèmes locaux. Il intensifie également son utilisation comme instrument dramatique et la rend plus magique et diabolisée, un « enchantement de la réalité »⁴ d'après Beckett. À un moment donné, le narrateur s'interroge : « le jeu de Wesley est diabolique. Ou est-ce le mien ? »⁵. Quoi qu'il en soit, il est remarquable de voir que chacun des aspects qui caractérisent la mémoire involontaire proustienne en tant que telle est strictement respecté et développé par le style de Jorge Andrade.

La mémoire involontaire de Proust, disait Elizabeth Jackson, se distingue de la mémoire de l'intelligence par sa dépendance totale aux sens, qui réaniment, rassemblent et mûrissent la matière du fond de la conscience⁶. Ce serait, en ce sens, par excellence, une forme de mémoire affective. Non seulement parce qu'elle aborde les sentiments et les émotions, mais aussi parce qu'elle est passive face aux stimuli

critique et leur suppression. Cf. Jorge Andrade, « Mulher-Terra », in *Folha de S. Paulo*, São Paulo, v. 57, n. 18209, 9 février 1979, p. 38.

¹ *Lab.*, p. 221.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Samuel Beckett, *Proust*, Londres, Chatto & Windus, 1931, p. 11.

⁵ *Lab.*, p. 29.

⁶ Elizabeth Jackson, *L'Évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1966, p. 15.

physiques du monde. Il n'y a pas de place pour le désir, pour la volonté de se souvenir. Jackson souligne très bien que « l'évocation dépend d'une sensation venant du dehors de l'individu »¹. La volonté seule ne suffit pas et la vraie mémoire ne peut pas être choisie. C'est pour ça qu'une phrase comme celle d'Augusto Meyer (« mon premier souvenir est un vieux mur »²) représente très peu, on dirait presque rien de ce que peut être le phénomène de la mémoire involontaire. Elle est discrétionnaire, trop arbitraire. La « sensation-amorce » initiale donne alors lieu à une « série de sensations secondaires » qui accomplira une « évocation dont le contenu a un caractère déterminé »³. On entend par là la résurrection de « tout un monde caractérisant une époque » ou d'« un instant particulier, coloré et déterminé par les aspirations du héros »⁴. Son effet est un « plaisir profond », qui « apaise ses doutes, résout ses problèmes »⁵.

Il y a une exception intéressante dans la *Recherche*, mais qui confirme la règle. Un épisode important de mémoire involontaire d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* où l'évocation finale, au grand malheur du narrateur, n'a pas lieu et reste perdue dans l'inconscient. Au lieu d'apaiser, dans ce cas, la mémoire involontaire provoque une angoisse. Accompagné de Mme de Villeparisis et de sa grand-mère, le héros visite l'église couverte de lierre de Carqueville, puis se rend à Hudimesnil. Dans cet itinéraire, il aperçoit la présence de trois arbres, « qui devaient servir d'entrée à une allée couverte et formaient un dessin que je ne voyais pas pour la première fois »⁶. Le narrateur « voyai[t] bien » les trois arbres, mais son esprit « sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi ils n'avaient pas prise »⁷. Puisque l'esprit a « trébuché entre quelque année lointaine et le moment présent », il se demande « si toute cette promenade n'était pas une fiction » et s'il n'avait pas connu Balbec « que par l'imagination »⁸. Il va jusqu'à fermer les yeux en secret pour ressaisir « avec plus de force » ses pensées⁹. C'est inutile. Il aperçoit encore une fois « le même objet connu mais vague » et qu'il se sent incapable de ramener à lui-même : « Où les avais-

¹ *Idem.*

² Augusto Meyer, *Segredos da infância*, Porto Alegre, Globo, 1949, p. 11.

³ Elizabeth Jackson, *Op. cit.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Idem.*

⁶ *RTP*, II, p. 77.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

je déjà regardés ? Il n'y avait aucun lieu autour de Combray où une allée s'ouvrît ainsi »¹.

Peut-être parce qu'infructueuse, la scène des trois arbres d'Hudimesnil est l'une de celles qui représentent le plus fortement chacune des étapes du phénomène de la mémoire involontaire et de son aspect rare et miraculeux. Après la sensation-amorce provoquée par la vision des arbres, les sensations secondaires constitueront — comme nous l'avons déjà vu, d'ailleurs, dans le cas de Jorge Andrade — des doutes et des hésitations. Pour se souvenir de l'endroit auquel les arbres le renvoyaient, faudrait-il accéder au livre oublié de la première enfance ? Ne serait-il pas, en réalité, un paysage irréel, issu de la dimension imaginaire des rêves ? Peut-être un rêve récent, mais déjà effacé de la mémoire ? Peut-être que les arbres cachaient des haies semblables à celles qu'il avait déjà vues sur le côté de Guermantes et qu'elles seraient les vrais déclencheurs du phénomène du souvenir ? Peut-être n'y avait-il même pas de pensée cachée sous les arbres et la double vision, de leur réalité physique et de leur projection mentale, n'était-elle que le produit de la fatigue ? Le narrateur formule une véritable énumération de questions pour essayer de mieux comprendre cette « apparition mythique », cette « ronde de sorcières ou de nornes » qui lui « proposait ses oracles »².

L'évocation finale n'a pas lieu. Mais la mémoire involontaire, même après son avortement, demeure un instrument de révélation finale et de dramatisation de la vocation du narrateur. Aussitôt après, la voiture de Mme de Villeparisis s'éloigne des arbres à un croisement de route, détournant le narrateur justement de ce qu'il « croyai[t] seul vrai, de ce qui [lui] eût rendu vraiment heureux »³. Exactement pour cette raison, par son caractère presque inaccessible, elle aide le narrateur à mieux comprendre la nature inexorable du temps : la voiture qui l'éloigne de la conscience du monde « ressemblait à [sa] vie »⁴. Après tout, souligne Bogousslavsky, la *Recherche* n'est pas un roman sur « la victoire sur le temps que procurent les reviviscences de la mémoire involontaire », mais plutôt un roman sur « la victoire

¹ *Idem.*

² *RTP*, II, p. 78.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

du temps qui contredit la mémoire »¹. Insatisfait, le narrateur regarde en arrière et la scène est envahie par magie. Soudainement animés par une sorte de *daimôn*, les arbres « agit[ent] leurs bras désespérés » et adressent même la parole au narrateur : « ce que tu n'apprends pas de nous aujourd'hui, tu ne le sauras jamais »². Ils prévoient, sur un ton prophétique et menaçant, que s'ils sont laissés pour compte, s'ils sont abandonnés au passage, ce n'est pas peu que le narrateur perdra : « toute une partie de toi-même que nous t'apportions tombera pour jamais au néant »³. Lorsqu'ils disparaissent de son champ de vision, la punition promise est appliquée. Son regard est vague et son sentiment est d'une profonde tristesse, presque de culpabilité pour l'impiété, « comme si je venais de perdre un ami, de mourir moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un Dieu »⁴.

Il y a un vaste débat sur la genèse de l'énigme des arbres d'Hudimesnil. L'épisode est si déterminant pour le développement de la conception de mémoire de Proust que son élaboration remonte aux débuts de la *Recherche*, jusqu'aux *soixante-quinze feuillets*, à la fin 1907 ou début 1908⁵. Il est l'une des pierres de touche de l'idée de mémoire professée par le roman. Certains passages avaient été déjà esquissés dans le *Carnet 1* et la scène prend des proportions considérables dans la *Préface* du *Contre Sainte-Beuve*⁶. Kittredge a démontré que la principale racine de l'allégorie des arbres c'est John Ruskin (« ici la parenté entre Ruskin et Proust est

¹ Julien Bogousslavsky, « La 'Poupée intérieure' de Proust : au-delà de la mémoire involontaire », in *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n. 58, 2008, p. 57.

² RTP, II, p. 78.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ Il y a dans le f. 37 des *Soixante-quinze feuillets* de Proust un héros qui, sur la « route de Villebon », prédécesseur du côté de Guermantes, et non à Balbec, « prenait une sorte d'avenue de grands arbres qui avait l'air de savoir où elle conduisait ». En revoyant ces arbres en Normandie ou en Bourgogne, il a soudain senti « une sorte de douceur [l']envahir » et ses « états de conscience actuels [glisser] doucement pour en laisser apparaître un très ancien ». Le narrateur décrit ce souvenir inhabituel comme un « déjà vu » et il le juge « si vague » qu'il pensait que « c'était juste un rêve ». À plusieurs reprises, le héros a voulu revoir cette obscure allée d'arbres, mais elle est devenue « constamment, dans [ses] rêves, plus mystérieuse encore qu'elle n'était dans [son] souvenir, dans [son] désir ». Marcel Proust. *Les soixante-quinze feuillets*, édition de Nathalie Mauriac Dyer, Paris, Gallimard, 2021, p. 62.

⁶ « Que de fois des amis m'ont vu ainsi, au cours d'une promenade, m'arrêter devant une allée, qui s'ouvrait devant nous, ou devant un groupe d'arbres, leur demander de me laisser seul un moment ! C'était en vain ; j'avais beau, pour reprendre des forces fraîches pour ma poursuite du passé, fermer les yeux, ne plus penser à rien, puis tout d'un coup les ouvrir, afin de tâcher de revoir ces arbres comme la première fois, je ne pouvais savoir où je les avais vus ». *CSB*, p. 214.

flagrante »¹). Mais Basch suscite aussi la proximité de Maurice Maeterlinck, à qui Proust fait allusion dans *Sur la lecture*², et même du peintre de paysages Théodore Rousseau³. Plus récemment, Naturel a également comparé cet épisode à l'esthétique du peintre Eugène Fromentin⁴. En tout cas, quelle que soit l'origine de la scène, ce qui nous intéresse le plus ici, c'est comment elle est devenue elle-même une source pour d'autres ouvrages — parmi eux les romans du mémorialisme brésilien. Nos auteurs ont suivi strictement la façon dont Proust élabore chacune des étapes de l'expérience de mémoire involontaire. Dans chacun d'eux, nous percevons des stimuli du monde physique qui inaugurent des moments angoissants de doute et d'hésitation avant de culminer dans la résurrection magique d'un passé que nous ne connaissions plus et qui représentent l'image de la vocation d'une vie. Ce qui distinguera les proustiens brésiliens, c'est l'intérêt spécifique qu'ils expriment pour chacun des fondements de la mémoire, mais pas l'itinéraire de son schéma général.

Dans l'une des scènes principales de mémoire involontaire de *A menina do sobrado*, c'est aussi un stimulus physique qui déclenche le souvenir et le narrateur décrit l'évocation du passé perdu comme un événement fantomatique et hanté qui accordera un sens à la recherche de sa vie. L'intérêt de Cyro dos Anjos, cependant, n'est pas la dimension surnaturelle de l'événement ou son déclencheur inhabituel, comme nous le voyons à tout moment chez Jorge Andrade. Il s'intéresse beaucoup plus au contraste entre la mémoire involontaire et la mémoire de l'intelligence. Celle-ci est l'idée qui guidera la représentation de l'incident curieux que nous trouvons au chapitre XIX, intitulé *A thing of beauty*.

Le narrateur, à l'âge adulte et haut placé, après tant d'angoisses professionnelles, dans la diplomatie brésilienne, se rend à La Haye avec sa famille pour visiter le Mauritshuis. Le choix du musée a un sens pas du tout aléatoire. Il veut « connaître l'original de la *Vue de Delft*, de Vermeer, qu'il avait souvent examiné dans des reproductions, en essayant de capturer le même sentiment que le *petit pan de*

¹ Annette Kittredge, « Des théodolithes et des arbres : l'arrêt du train, les arbres d'Hudimesnil (Couliville) », in *Bulletin d'informations proustiennes*, Paris, n. 24, 1993, p. 42.

² Sophie Basch, « Théodore Rousseau et les trois arbres d'Hudimesnil », in *L'École des muses : Marcel Proust et les arts*, Paris, Académie des Beaux-Arts, actes de colloque, 2017, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ Mireille Naturel. « Les trois arbres d'Hudimesnil : Fromentin et les 'procédés de fécondation' ». in *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n. 69, 2019.

mur jaune avait éveillée chez Bergotte »¹. Le passage de *La prisonnière* est assez bien connu. C'est précisément l'épisode de la mort de Bergotte, où Proust amène le personnage à exprimer ses propres convictions sur l'art littéraire, sa vision idéale sur la vocation d'un écrivain. Quelques instants avant d'avoir une syncope sur un canapé, devant le tableau de Vermeer, il se rend compte qu'il avait confondu son existence avec ses propres livres, qui sont devenus de ce fait « trop secs » à la fin de sa vie². Pour vraiment représenter la vie, il se rend compte qu'il aurait dû écrire de la manière dont Vermeer avait peint ses tableaux, c'est-à-dire en évitant « l'impression de la sécheresse » et en s'éloignant de « l'inutilité d'un art si factice »³. Sa phrase aurait dû être « en elle-même précieuse » et complexe, avec « plusieurs couches de couleur »⁴.

Il sort du Mauritshuis déçu, « sans avoir prospéré dans cette prospection »⁵. La contemplation de la *Vue de Delft*, fruit d'une volonté consciente, ne produit pas le même enchantement, la même surprise qui précède la mort de Bergotte. Le diplomate a cependant un deuxième rendez-vous tout de suite après. C'est alors que, contre toute attente, l'expérience de la mémoire involontaire se déclenche, mais d'une manière complètement différente. Il rend visite à la pianiste brésilienne Gilda Oswaldo Cruz après avoir croisé, pendant « deux ou trois heures », la « ville fouettée par la pluie et les orages »⁶. Il met en évidence les intempéries précisément parce qu'il veut représenter le moment magique comme celui qui semble être, au bon sens, le moins propice à un phénomène privilégié. La pianiste l'accueille à côté de ses deux filles dans un grand salon, où le narrateur remarque, avec son maniérisme habituel, qu'un « illustre Steinway se reposait »⁷. Pour « indemniser la perte de temps », c'est-à-dire pour compenser la promenade à La Haye sous une tempête, il « revendique » un peu de musique⁸. À sa demande, Gilda joue le troisième des *Moments Musicaux*

¹ *MS*, p. 291.

² *RTP*, III, p. 692.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *MS*, p. 291.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

de Schubert, que le narrateur, dans une petite faute de son érudition, appelle à tort « opérette »¹.

Contrairement au tableau de Vermeer, le morceau inattendu de Schubert résonne dans ses sens et bouleverse sa conscience. Dans la maison des trois dames — la pianiste et ses filles — trois autres jeunes femmes refont surface sous forme de spectres. La distante Haye se transforme en Belo Horizonte et l'appartement de son hôtesse se convertit en scène de théâtre. « Lea, sa sœur Amata et Iolanda Vernati, la petite gazelle », y dansent comme des fantômes « dans ce lointain 1926 »². Le narrateur, absorbé par les images vivantes que la musique vient de ressusciter du fond de sa conscience, se rend vite compte qu'il vit une expérience de souvenir et s'empresse de la clarifier :

Si le petit pain de mur jaune ne m'a pas donné la clé des émotions de Bergotte, un miracle proustien s'est répété pour moi lorsqu'est sortie du clavier la mélodie heureuse et vivace qui, grâce à un staccato de la main gauche, revient instamment et surmonte l'accord qui pour deux fois l'arrête, et qui après se jette dans une pensée nostalgique.³

La déception avec le Mauritshuis et le tableau de Vermeer prend enfin un sens rationnel. Puisqu'il correspond à un stimulus visuel recherché et attendu, tant le narrateur l'avait « souvent examiné dans des reproductions »⁴, le *petit pan de mur jaune* est incapable de lui révéler des vérités profondes de sa conscience. La révélation, « clé des émotions », dépend du hasard et de la disposition affective des organes des sens. Ce n'est pas qu'un souvenir ou le rappel d'une réalité lointaine. La mémoire involontaire est un « miracle » unique. Elle ne se déclenche que par hasard. Les stimuli qui la provoquent sont éphémères et ne se répètent jamais. La peinture de Vermeer ne produira jamais sur le narrateur de *Cyro des Anges* les mêmes épiphanies qui ont bouleversé Bergotte. Il en est pleinement conscient et trouve une formulation poétique très intéressante pour exprimer sa conviction. La phrase brève au cours de laquelle il aborde la visite au musée témoigne d'un rythme plus

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 292.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 291.

uniforme et monotone. Sa proposition principale dirige une séquence de quatre propositions subordonnées de dimension et d'ordre similaires, ce qui produit une sonorité constante et homogène. D'autre part, lorsqu'il décrit son expérience dans l'appartement de la pianiste, il fragmente ses propositions et crée autant d'interpolations que possible. Ce sont des propositions subordonnées qui se subordonnent à nouveau de manière à créer un rythme plus hétérogène, parfois même déséquilibré, et qui sonne aux oreilles des lecteurs comme une tentative de représenter une expérience plus complexe, volatile et à peine assimilable. On pourrait trouver cette deuxième phrase sans difficultés majeures parmi les lignes de la *Recherche*. Le narrateur, suivant minutieusement les traces de Proust, hésite dans la description du phénomène involontaire (la mélodie « heureuse et vivace » ; « revient [...] et surmonte » ; « l'arrête, et [...] se jette »¹) parce qu'il entend réaffirmer que le langage est incapable d'exprimer avec précision la profondeur d'une expérience miraculeuse. En ce qui concerne l'enchantement de la mémoire involontaire, le style proustien nous apprend que l'image la plus précise est toujours celle qui parvient, paradoxalement, à mieux exprimer l'incertitude et l'indécision.

La comparaison entre le narrateur de la *Recherche* et le narrateur de *Aménina do sobrado* — qui, jusqu'à présent, s'insinuait peu à peu — devient alors explicite. Cyro dos Anjos, bien qu'incapable de profiter de l'enchantement ultime de Bergotte par Vermeer, transforme son expérience du souvenir en une homologie des épisodes de mémoire involontaire de Proust. Il se rend compte que la clé de l'expérience du narrateur proustien ne sont pas les données objectives de son œuvre, mais plutôt la dimension globale de sa pensée, la vision universelle du fonctionnement de l'âme humaine que ses mots représentent et symbolisent :

Sur la page de Proust, un bruit long et strident, comme celui d'une sirène de bateau, a restitué au Narrateur non seulement le souvenir, mais aussi l'expérience g nue de Balbec dans un coucher de soleil, avec ses voiliers, la brise, la digue, les jeunes filles en fleurs. Dans la salle brésilienne de la Haye, la musique schubertienne, tout d'un coup, m'a rapport  intacte la scène du petit théâtre de la rue Goi s, ainsi que Lea, Amata et Iolanda, qui composaient, sous la lumière irisée des réflecteurs, ces tableaux fluides qui à peine ébauchés déjà se d faisaient, en en produisant un autre, puis encore un autre, avec des

¹ *Ibid.*, p. 292.

*gestes et des pas diaphanes, ou des sauts éthérés, immunes à la gravité.*¹

Il y a un parallélisme entre les deux moitiés de ce passage, ce qui démontre l'effort de Cyro dos Anjos pour faire de son narrateur un homologue du narrateur proustien. Tout d'abord, on note un parallélisme d'idées. Il y a deux stimuli auditifs (la sirène des navires et la musique de Schubert) qui, malgré leur contenu distinct, réveillent tous deux une série d'autres images-sensations (des lieux, des individus, des objets, la météo, l'illumination) dans le but de reproduire non pas un instant particulier, un événement individuel, mais plutôt une existence, une « expérience g nueine ». Ensuite, il y a un parallélisme linguistique, qui soutient cette vision. Les deux passages débutent par des propositions principales dont la syntaxe est parfaitement identique. Les circonstances placent le narrateur proustien et le narrateur de Cyro dos Anjos dans des positions symétriques, et dans des conditions équivalentes : les pages de Proust et le salon de la pianiste ; les sujets sont, dans les deux cas, une sensation : le bruit et la musique ; les verbes, par leur préfixe, expriment toujours une dévolution, un retour : restituer et rapporter ; les compléments d'objet, enfin, identifient et détaillent les paysages, les personnes et les habitudes qu'on pensait perdus à jamais (Balbec et Belo Horizonte). C'est vrai que la moitié du passage qui concerne l'expérience du narrateur de Cyro dos Anjos est plus complexe du point de vue syntactique. La description du souvenir proustien est formulée par phrase simple alors que le souvenir du narrateur de Cyro dos Anjos s'inscrit dans une phrase composée de plus d'une proposition. Toutefois, même cette multiplication de propositions secondaires qui complètent l'objet de la proposition principale représente une allusion claire au style de Proust. Il s'agit d'une tentative de représenter les instants privilégiés de la mémoire comme un phénomène complexe et difficilement compréhensible par le biais des instruments du langage. Le style que Beckett, avec son profond scepticisme vis-à-vis la capacité de communication des hommes, a appelé la difficile «  quation proustienne », où « l'inconnu y est aussi l'inconnaissable »².

Cyro dos Anjos a compris la dépendance intime entre la mémoire proustienne et des questions telles que la volonté et le désir. Telle est la grande

¹ *Idem.*

² Samuel Beckett, *Op. cit.*, p. A.

tension subreptice de la mémoire involontaire. Le narrateur de *A menina do sobrado* comprend grâce à la série de symptômes qui transforme un stimulus physique extérieur en une image finale révélatrice, le diagnostic du miracle. Pourtant, le plus important est la perception qui se fait jour en lui que ce phénomène et les vérités qu'il révèle échappent à la volonté humaine. Comme une punition, comme un destin, nous sommes condamnés à les chercher sans aucune garantie de succès. L'épisode de la visite à la pianiste est un exemple pertinent de l'énigme fondamental qui suscite la mémoire involontaire. La vérité se révèle dans la différence entre ce qui est recherché et ce qui est vécu, qui échappe à toute volonté. Chez Proust, comme chez Cyro dos Anjos, « il y a un désaccord inquiétant entre le monde des désirs, le monde des croyances et la réalité, le monde extérieur ; entre ce qu'on veut faire et ce qu'on fait ; entre le monde idéal des rapports humains auquel on voudrait croire et la société telle qu'on la voit ; entre un monde plein de signification et de beauté vu par la sensibilité, mais terne et inexplicable sous la lumière froide de la raison »¹. Entre les émotions que l'on attend et que l'on souhaite ressentir devant un tableau connu et celles que l'on ressent de manière inattendue lors d'une visite intempestive, il y a tout un abîme car « la mémoire est astucieuse » et, parmi les divers « tableaux » que le temps compose avec des « fins coups de pinceau », « des mondes qu'on dirait perdus à jamais émergent peu à peu à la surface du souvenir »².

Pedro Nava formule des conclusions similaires à celles de Cyro dos Anjos. La mémoire involontaire, pour lui, représente également une expérience unique dans son contenu, mais soutenue par une structure de caractère universel et reproductible. La principale conséquence de ce raisonnement, l'argument qui le sous-tend est presque une invitation à d'autres écrivains. C'est une proposition pour que les écrivains mémorialistes non seulement rendent hommage ou reproduisent l'imaginaire de Proust, mais s'approprient aussi de ses innovations esthétiques, de ses formes de représentation de la réalité ou, si l'on préfère, de son style, afin de créer avec originalité leurs propres recherches du temps perdu.

Le narrateur de *Baú de ossos* n'omet pas cette suggestion très moderne, qui élève la *Recherche* au niveau d'un genre romanesque capable d'être à la fois suivi et

¹ Elizabeth Jackson, *Op. cit.*, p. 13.

² *MS*, p. 13.

innové. Il se rappelle, dans les premières pages du roman, d'une recette familiale traditionnelle, la « *batida* de ma grand-mère Nanoca », qui « est pour moi quelque chose de spécial et qui fonctionne dans mon système de goût et d'évocation comme la *madeleine* de tante Léonie »¹. L'allusion à Proust (en italique) va de soi, il serait redondant de s'attarder sur elle. Et le lecteur, à ce moment-là, doit déjà imaginer que le stimulus physique inattendu, ici le goût, ouvrira la voie à plusieurs sensations secondaires et relativement clairsemées dans la conscience du narrateur : « l'odeur de l'herbe, la fraîcheur de la pluie, le grincement de la porte, le bruissement des branches sous le vent nocturne, le crissement de la résine sur le bois des fours, le goût de l'eau dans une gourde nouvelle »². Rien de tout cela n'est nouveau, à part la perception claire et synthétique que l'écrivain développe à partir du phénomène. Selon le narrateur de Nava, l'important c'est que « chacun a sa *madeleine* »³. La seule différence, dit-il, c'est que « personne ne l'avait expliquée comme Proust », c'est-à-dire « en désarmant sans relâche, pièce par pièce, la mécanique lancinante de ce processus mental »⁴. Un éloge à Proust, certes, mais aussi un défi auquel il se lance. Dans sa *recherche*, Nava tentera également de désarmer chacune des pièces de ses processus de mémoire involontaire, et avec une obsession de détails qui le démarque même parmi ses contemporains. Ni « l'expérience gèneuse »⁵ de Cyro dos Anjos, ni le « monde perdu »⁶ de Jorge Andrade témoignent de la même force expressive du « processus mental » de Nava.

La *batida* de la grand-mère du narrateur, qui n'est pas comme « n'importe quel dessert »⁷, qui est avant tout un « voyage dans le temps »⁸, est décrite avec une minutie énorme. Ses effets sur chacun des organes sensoriels sont pris en compte. Aucun n'est négligé. Il est remarquable de voir comment la mémoire involontaire

¹ *BO*, p. 35.

² *Idem*.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*. La conclusion de Nava est d'ailleurs tout à fait pertinente. Jackson, par exemple, souligne que Proust n'a pas découvert ce type de souvenir et rappelle que, dans *Le temps retrouvé*, le narrateur vénère Chateaubriand, Nerval et Baudelaire comme ses prédécesseurs (cf. Elizabeth Jackson, *Op. cit.*, p. 9). Perrier va même plus loin et a trouvé une parenté indirecte entre l'esthétique proustienne et l'art médiéval de la mémoire (Cf. Guillaume Perrier, « La Recherche et l'art de la mémoire : l'allégorie médiévale », in *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n. 39, 2009, p. 103).

⁵ *MS*, p. 292.

⁶ *Lab.*, p. 22.

⁷ *BO*, p. 35.

⁸ *Idem*.

amène les narrateurs d'Andrade et d'Anjos soit à un épisode traumatique, soit à une scène d'un passé affectif. Chez Nava, cependant, ce sont les sensations corporelles qui comptent le plus. La mémoire involontaire est, pour ce narrateur, une occasion privilégiée d'accéder à l'empire perdu des sens. Comme chez Proust, « les souvenirs olfactifs, gustatifs, tactiles sont beaucoup plus efficaces, lorsqu'il s'agit de reconstituer tout un passé, que les souvenirs visuels »¹. Le « garçon que j'étais autrefois »² est, à divers moments, un grand réservoir de sensations, un cadre physiologique. « Je m'équilibre sur sa forme, sur son odeur, sur son goût »³, nous dit-il, véhiculant l'idée que la mémoire se maintient sur les bases du toucher, de l'odorat, du goût. La bouchée de *batida* soulève d'abord la constitution matérielle du plat. Le dessert ressemble à des « petites pyramides entrecoupées », avec des lignes « plus longues qu'épaisses » et des textures « lisses au-dessus, grâce au polissage des côtés du moule, et plus rugueuses en dessous, du côté qui était retourné et qui séchait dans le vent, protégé par la paille de maïs »⁴. Puis on découvre ses arômes, une odeur « intense et expansive, avec une douceur pénétrante, vivace comme l'haleine »⁵. Le goût, enfin, est « onctueux » et « différent de celui de n'importe quel autre type de sucre en raison de la variation d'un même pain, qui est parfois plus dense, parfois plus mousseux, parfois un peu sec, parfois mielleux »⁶. Ces dimensions de la perception dominant « toutes les sensations de la langue »⁷, mais ne s'y limitent point. Le goût s'amplifie « à travers la gorge, par le nez », jusqu'à ce qu'il culmine dans les oreilles, où il se transforme, grâce à une belle synesthésie, en une « impression mélodique »⁸.

En conséquence, les nombreuses sensations secondaires, le produit immédiat de la dégustation du dessert, génèrent une multitude d'évocations. Pour le narrateur, après tout, « mordre un morceau de *batida* c'est comme frotter la lampe d'Aladin » et ainsi « ouvrir les volets d'un monde de merveilles »⁹. Il est curieux que

¹ Jean-Yves Tadié, « Nouvelles recherches sur la mémoire proustienne », in *De Proust à Dumas*, Paris, Gallimard, 2006, p. 365.

² *BO*, p. 301.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

la sensation-amorce ne soit pas capable de produire plus qu'une seule évocation chez Cyro dos Anjos (les jeunes filles jouant sur une scène de théâtre). Chez Nava, en revanche, elles se révèlent beaucoup plus fructueuses et puissantes. Pendant que le héros mâche, ce n'est pas une seule résurrection qui l'attend, mais plusieurs, chacune provenant d'un moment historique ou d'un espace géographique particulier. Il ne s'agit plus d'une « expérience »¹ solitaire, mais plutôt d'une « longue queue d'ombres » qui « part des cimetières pour reprendre sa place sous le soleil des rues, à l'ombre de salons amicaux »². La texture de la batida ne suffit pas en soi. Elle associe, par analogie, les lingots d'un or « moins minéral, plus organique », couleur « mate et chaude d'un bras bronzé », qui sont enfin les « lingots de la mine de Morro Velho »³. Son goût n'est pas non plus juste une mélodie sucrée. Ce chant de saveurs redonne « immédiatement » vie « à la rue Aristides Lobo, à Rio ; à la rue Direita, à Juiz de Fora ; à la rue Januária, à Belo Horizonte — où arrivaient les boîtes envoyées par Mme Nanoca avec les cadeaux des petits-enfants »⁴. Des rues qui, à leur tour, dévoileront encore d'autres souvenirs clairsemés. La visite d'un certain colonel Germano et d'une certaine Mme Adelina Corroti ; le père du narrateur, qui rentre chez lui en souriant et sans faire du bruit ; sa mère, qui prépare ses cheveux avec des épingles transparentes pour en faire un chignon. La bouchée de l'ancien dessert de la grand-mère et toutes les innombrables sensations physiques qu'elle déclenche font « recommencer » la vie du narrateur à partir du « vide », comme la « projection [...] d'un film de cinéma muet »⁵.

La mémoire involontaire de Proust n'a jamais cessé d'être débattue et de nouvelles approches ont été proposées pour mieux comprendre la représentation de ce phénomène. Il y a quelques années, Tadié a écrit qu'« il est impossible, pour comprendre Proust (ou la mémoire), de s'enfermer dans une seule discipline » et il a proposé une réflexion interdisciplinaire à l'aide, par exemple, des neurosciences⁶. Willemart et Ollivier, suivant le même désir d'approximation avec les sciences de la nature, ont proposé une comparaison entre la notion de temps

¹ *MS*, p. 292.

² *BO*, p. 35.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ Jean-Yves Tadié, *Op. cit.*, p. 353-366.

chez Proust et le concept d'intervalle d'espace-temps d'Einstein¹. Notre parcours est différent. Nous avons montré ici comment le *poiein* de quatre écrivains brésiliens s'est saisi de la mémoire involontaire de Proust, dans un autre contexte historique et social, pour exprimer, dans la fiction, leurs propres angoisses et affections, leurs afflictions et leurs joies. La « recette » universelle de la mémoire involontaire proustienne permet la création poétique de mondes sensibles. C'est l'évidence de l'universalité du style proustien, il n'y a pas de doute, mais aussi de l'originalité d'un groupe spécifique d'auteurs de la littérature brésilienne qui ont su façonner l'esthétique de la *Recherche* selon les contingences particulières de leurs vies et de leur temps. Le bon génie de Proust qu'Andrade transforme en catharsis de ses traumatismes, à partir duquel Anjos décompose l'intelligence et l'émotion, et par lequel Nava contemple une grande communion des sens.

¹ Philippe Willemart, « Proust e as ciências », in *Manuscrita*, São Paulo, n. 38, 2019 ; Jean-Pierre Ollivier, *Proust et les sciences*, Paris, Honoré Champion, 2018.

Chapitre V

Le couvre-lit de tante Léonie

*É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
É um belo horizonte, é uma febre terçã
— Tom Jobim¹*

Dans la deuxième partie de *Combray*, le narrateur Marcel se souvient des anciens voyages à ce petit village pendant les vacances de Pâques. La destination de l'enfant est la maison de tante Léonie, la bigote hypocondriaque, nièce du grand-père Amédée, veuve de l'oncle Octave. Mais les efforts de remémoration commencent un peu plus tôt, avec la description minutieuse de la lente arrivée dans la ville :

Et quand on approchait, tenant serré autour de sa haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, comme une pastoure ses brebis, le dos laineux et gris des maisons rassemblées qu'un reste de rempart du Moyen Âge cernait ça et là d'un trait aussi parfaitement circulaire qu'une petite ville dans un tableau de primitif...²

Puis le narrateur tourne les objectifs de son microscope, et ce qui était petit s'amplifie. Des vastes prairies que le train parcourt avec peine, le lecteur passe à la description du village. La luminosité à Combray est faible en raison de la noirceur des pierres des murs et des pignons prolongés des bâtiments. Les racines médiévales de son histoire s'expriment dans l'hagiographie de ses rues. Il s'ensuit un autre changement d'objectifs, un nouvel élargissement. Nous atteignons, sous l'immensité normande, l'importante petitesse de l'hôtel particulier de la famille, incrusté entre trois rues — Saint-Jacques (la façade), Saint Hildegarde (la grille) et Saint-Esprit (la porte du jardin). Ensuite, nous avançons encore plus dans ce jeu de perspectives. Nous entrons dans la maison, et même l'isolement de tante Léonie est représenté comme une progression des petites vers les grandes échelles : la vielle dame qui, après la mort de son mari, renonce d'abord au monde, puis à sa ville, puis

¹ Antônio Carlos Jobim, « Águas de março », in *Tom & Elis*, Disque vinyle, Philips, 1974.

² *RTP*, I, p. 47.

à sa maison, puis à sa chambre, jusqu'à ce qu'elle soit éternellement ancrée sur son propre lit, on ne sait pas si c'est par « maladie », « idée fixe » ou « dévotion »¹.

Dans une vaste frénésie de langage, le narrateur croque la petite pièce, chevauchant chacune des dimensions qu'il avait discernées jusque-là, formant une image complexe dans laquelle le minuscule et le gigantesque, le semblable et le distinct, l'homogène et le divers se mélangent :

Son appartement particulier donnait sur la rue Saint-Jacques qui aboutissait beaucoup plus loin au Grand-Pré (par opposition au Petit-Pré, verdoyant au milieu de la ville, entre trois rues), et qui, unie, grisâtre, avec les trois hautes marches de grès presque devant chaque porte, semblait comme un défilé pratiqué par un tailleur d'images gothiques à même la pierre où il eût sculpté une crèche ou un calvaire.²

Ce texte est le début d'une série de quatre longues phrases qui témoignent d'une grande unité de communication et qui cherchent à concentrer dans la chambre de tante Léonie les prédicats du souvenir d'enfance du narrateur. Les métaphores se succèdent et se complètent. Cette succession, bien plus qu'une comparaison individuelle, donne un effet de contiguïté et d'agglutination des souvenirs. Le thème du souvenir, chez Proust, est, par définition, majestueux. Son ambition est justement d'esquisser une totalité ou, comme le préfère Tadié, de vaincre la « dispersion du temps »³. Cette totalité, aléatoire cependant, dénonce le caractère hétérogène qui sous-tend l'unité sous la diversité. La chambre de tante Léonie est associée à sa rue et aussi aux deux prés de Combray, qu'elle relie ; puis vient le souvenir des pierres qui composent la rue, et qui font encore référence à l'architecture gothique et à la vision des crèches et des calvaires. Le flux du souvenir se poursuit de manière de plus en plus improbable et distante : des êtres microscopiques (des myriades de protozoaires que l'on ne voit pas) et des odeurs invisibles (des volumes entiers de l'air ou de la mer) sont évoqués dans le but précis de décrire le souvenir de la pièce⁴. L'enfance du héros y est préservée tout comme la gelée abrite dans le garde-manger les fruits frais du verger, en purifiant la vie au

¹ *Ibid.*, p. 48.

² *Ibid.*, p. 48-50.

³ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 397.

⁴ *RTP*, I, p. 49.

profit d'un goût intensifié de son essence. Des images émergent alors de la « douceur du pain chaud » préparé par Françoise, de « l'horloge de village » aussi ponctuelle que les odeurs « flâneuses et rangées », et de phénomènes météorologiques, tels que « la pluie, la neige, même quelque catastrophe diluvienne »¹. Nous sommes présentés enfin au mobilier de tante Léonie, le prie-Dieu et son lit, qui ne sont pas des objets simples, qui sont caractérisés plutôt par une orchestration de contrepoints : les « appétissantes odeurs » qu'ils dégageaient étaient grumeleux, mais fraîches ; indigestes, même si fruitées². Une telle profusion de signes, concertés malgré leur sémantique diverse, révèle l'image d'un cosmos en fonctionnement. C'est une opération tellement complexe qu'en de rares occasions elle ne s'exprime qu'avec un seul verbe ou adjectif. En règle générale, Proust les utilise au moins par paires, et par paires de nature distincte, sinon opposée. Les micro-organismes « illuminent ou parfument » ; la vie est « secrète, invisible, surabondante et morale » ; les odeurs appétissantes sont « feuilletées, dorées, godées, boursouflées, plaquées, dorées, ridées et gonflées »³. Le narrateur appelle cette élaboration « prosaïsme », « réservoir de poésie » qui culmine avec l'image unificatrice du « couvre-lit à fleurs » de tante Léonie, prêt à accueillir le héros et sa famille, comme tout le reste, comme le village de Combray lui-même, avec beaucoup de tendresse et de chaleur, dans cette ultime survie de l'hiver⁴.

En élargissant les engrenages complexes du monde, l'auteur espère nous aider à mieux le voir et à le comprendre. Selon Tadié, le « retour » d'un thème grâce à des « rimes intérieures » de longues phrases « témoignent d'une nostalgie, celle d'un événement parfait, complet, total que le Temps rend impossible »⁵. Ainsi, le « jeu de la mémoire » de Proust serait capable de « réunifier les morceaux éclatés », d'« épouser la répétition », de créer un « récit qui se souvient »⁶. Adorno préfère le mot « dispersion », employé *hic et ubique* dans ses *Kleine Proust-Kommentare*⁷. À son avis, c'est la dispersion le sujet d'une « impulsion musicale » qui cristallise

¹ *Ibid.*, p. 49.

² *Ibid.*, p. 50.

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁵ Jean-Yves Tadié, *Op. cit.*, p. 395.

⁶ *Ibid.*, p. 395-396.

⁷ Theodor Adorno, « Petits commentaires de Proust », in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 141.

l'ensemble, dépouille « tout contour abstrait » et imbrique des « présentations isolées »¹. Chacune des innombrables associations qui se succèdent et qui s'amalgament au sein de « longues phrases obscures » ressemble aux ornements que l'architecte médiéval cachait sous la grandiosité de ses cathédrales². L'unité de Proust, affirme Adorno, « n'est pas faite pour le regard humain », mais pour « un observateur divin, [à qui elle] se manifesterait »³.

Spitzer propose à son tour la notion de « période soutenue », qui correspond à la capacité du narrateur proustien à « voir simultanément les choses les plus diverses » pour les ordonner sous un état de « dépendance respectueuse », liant le principal à l'accessoire comme des affluents qui s'ajoutent au volume d'un fleuve⁴. L'image finale équivaut à un « dessin en méandres » panoramique, reflet de la pensée d'un narrateur qui « voit partout des trames »⁵.

Réunification de fragments, dispersion imbriquée ou même dépendance respectueuse : quelle que soit l'abstraction conceptuelle que l'interprète préfère, le fait est que la mémoire proustienne est fondée sur une image de chaos dans de nombreux passages. Pas le chaos latin des *Métamorphoses* d'Ovide, cette « masse informe et grossière, bloc inerte et sans vie, assemblage confus d'éléments discordants et mal unis entre eux »⁶. Plutôt le chaos grec d'Hésiode, qui chante dans sa *Théogonie* un défilé halluciné de divinités, de sites mythologiques et d'éléments de natures les plus distinctes, mais toujours « liés les uns aux autres dans des relations systématiques »⁷. Proust ne distingue pas le chaos de l'ordre. L'un se révèle être l'accoucheur de l'autre. Le « prosaïsme », compris comme quelque chose de vulgaire et sans charme, sert de matériau dans la *Recherche* précisément pour la création du souvenir clair d'un monde, c'est-à-dire d'un « grand réservoir de poésie »⁸. Le chaos de la mémoire proustienne n'est ni inerte ni mal uni. De lui

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 142.

³ *Idem.*

⁴ Leo Spitzer, « Le style de Marcel Proust », in *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 399.

⁵ *Idem.*

⁶ Ovide, *Metamorphoses*, Massachusetts, Harvard University Press, coll. « Loeb Classical Library », traduction de Frank Justus Miller, révision de G. P. Goold, tome I, 1977, p. 2-3.

⁷ Glenn W. Most, « Introduction », in Hésiode, *Theogony*, Massachusetts, Harvard University Press, coll. « Loeb Classical Library », traduction de Glenn W. Most, p. xviii.

⁸ *RTP*, I, p. 49.

dépend la création d'une totalité. Dans un paradoxe, figure si importante dans la *Recherche*¹, l'ordre devient plus parfait à partir du désordre.

Spitzer a consacré un essai important au style énumératif chaotique. Son sujet principal est la poésie de Walt Whitman et de Pedro Salinas, le traducteur des trois premiers volumes de la *Recherche* en espagnol. Mais il n'y a aucune raison de ne pas étendre la portée de ses conclusions à la prose moderne de Proust, qui n'est que brièvement citée dans une note de bas de page². Spitzer définit le chaos comme l'expression du « sens parfait de l'unité de la nature »³. Ces séries stylistiques hétérogènes équivalent à des « miracles parfaits et indicibles, tous référés à tous et chacun différemment à sa place », et ont « une fonction métaphysiquement conjonctive »⁴. Ainsi, loin d'être une preuve de désordre, le chaos apparaît comme principe organisateur. Dans les cas de nombreux auteurs occidentaux de style chaotique, le « nébuleuse de choses hétérogènes », les « catalogues du monde moderne » s'intègrent toujours dans une « vision grandiose et majestueuse de l'univers »⁵.

Le long passage de Proust le prouve. Il est remarquable de constater la quantité d'éléments distincts que le narrateur de la *Recherche* groupe et met en rapport pour aboutir ensuite à l'image d'un objet habituel, un simple couvre-lit. Un couvre-lit avec lequel il ne faut cependant pas se leurrer. Car, par-dessus tout soupçon, il concentre et abrite dans son apparente banalité tout un village, tout un paysage, surtout tout un temps et toute une vie. Les mêmes mots que Spitzer consacre à Whitman serviraient à Proust : le travail du narrateur chaotique est de « rassembler violemment les choses les plus disparates, les plus exotiques et les plus familières, le gigantesque et le minuscule, la nature et les produits de la civilisation humaine »⁶. Cette « violence » à laquelle Spitzer fait référence concerne l'instrument de l'asyndète, largement employée par Whitman et qui sert bien l'économie linguistique du genre lyrique. Outre cet artifice phonétique, tout le reste peut être

¹ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, vol. I, 1996, p. 51.

² Leo Spitzer, *La Enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, coll. « Estudios Estilísticos », 1945, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶ *Ibid.*, p. 26.

retrouvé dans l'épisode de l'arrivée du petit Marcel à Combray pour les vacances de Pâques.

Les racines du style énumératif chaotique remontent, selon Spitzer, aux litanies chrétiennes médiévales et trouvent un terrain fertile dans le baroque espagnol du *siglo de oro*. Le style baroque valorise, d'après le critique, « ces tensions contraires, entre forces centrifuges et centripètes ; il apprécie montrer ce qui, étant capable de briser l'unité, finit par être vaincu »¹. Dans la poésie baroque, le « tourbillon de choses métaphoriques » s'avère être dominé, dans les dernières lignes, par « des vers fédérateurs, qui introduisent une composition »². Ainsi, le baroque est complice d'une tension chaotique, mais toujours soumise à un « ordre »³. Proust, pas par hasard, a été lu plusieurs fois par ses critiques comme un auteur baroque. Giorgetto Giorgi l'un d'entre eux associait le vertige des métamorphoses linguistiques de Proust, l'absence de points d'ancrage dans l'énonciation (là où un auteur réaliste emploierait des points, Proust insère toujours des points-virgules), la mise en scène du monde et une certaine *horror vacui* à l'ancien style baroque⁴.

Mais le centre de l'esthétique baroque est avant tout « l'acte créateur divin »⁵. Le chaos suppose l'existence d'une force supérieure de laquelle le narrateur s'approche pour regarder un monde ordonné dans son propre désordre. C'est Spitzer lui-même, dans un célèbre essai sur Proust, qui a déclaré que le narrateur proustien « restitue le hasard chaotique de la terre, en donne une vue ordonnante, comme s'il l'observait de haut »⁶. Ou, d'une manière différente, quelques pages plus loin dans le même texte : « la période proustienne, équivalent linguistique du regard, restitue un tableau clair et ordonné du chaos qui s'offre aux yeux »⁷. Le style chaotique ne semble pas être une fin en soi. Il est bien plus la carcasse de la condition réelle à laquelle le narrateur proustien s'astreint, celle d'un observateur divin, capable de survoler le spectacle du monde pour mieux le connaître, autant

¹ *Ibid.*, p. 42-43.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Giorgetto Giorgi, « Barocco ed impressionismo in Proust », in *Revista di letteratura moderne e comparate*, n. 18, 1965, p. 283-298.

⁵ Leo Spitzer, *Op. cit.*, 1945, p. 41.

⁶ Leo Spitzer, *Op. cit.*, 1970, p. 400.

⁷ *Ibid.*, p. 402.

qu'Hésiode grimpe les escarpes du mont Hélicon pour approcher non seulement les dieux, mais aussi la Terre, le Grand Océan, et la Nuit noire¹.

L'état que la représentation chaotique de la mémoire provoque chez le narrateur n'est pas moins important. Il y a dans la description de la chambre de tante Léonie une affection que Marcel considère distante dans le temps, même aussi irréaliste que les projections virtuelles de la lanterne magique allumée par sa mère quelques instants avant le drame du coucher. Mais la scène ne se limite pas à la nostalgie. En plus de la tendresse et du plaisir, le narrateur dit qu'il est élevé à une condition similaire à l'extase :

À certains moments, il me semble que pouvoir encore traverser la rue Saint-Hilaire, pouvoir louer une chambre rue de l'Oiseau [...] serait une entrée en contact avec l'Au-delà plus merveilleusement surnaturelle que de faire la connaissance de Golo et de causer avec Geneviève de Brabant.²

L'état d'extase signifie la séparation du corps de l'âme, la suppression des instances matérielles à la suite d'un phénomène d'enlèvement³. Le narrateur proustien n'hésite pas à caractériser ainsi la mémoire. Les souvenirs le mettent en contact avec rien de moins que l'Au-delà (*sic*, en majuscules), caractérisé comme quelque chose de merveilleux et de surnaturel. Le fait de se souvenir provoque chez Proust une véritable relativisation de la dimension chronologique du temps. Cela signifie que le passé et le présent effilochent leurs limites, faisant se présenter l'image d'une totalité intemporelle. Il y a un sentiment d'enchantement et même le choix des temps verbaux dénonce cette conception de la mémoire : l'acte de traverser la rue Saint-Hilaire ou de réserver une chambre rue de l'Oiseau nous est présenté comme une possibilité actuelle, non pas comme un simple souvenir nostalgique. C'est comme si le narrateur proustien s'investissait d'un pouvoir d'omniprésence, de sagesse, pouvant ajouter des perspectives et suggérer la perfection. Il entrevoit la condition divine lorsqu'il décrit le chaos pour entrer ensuite en extase.

¹ Hésiode, *Op. cit.*, p. 3.

² *RTP*, I, p. 48.

³ Leo Spitzer, *Op. cit.*, 1945, p. 41.

Il y a un beau passage de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* qui illustre bien la relation entre chaos et extase dans le style de Proust. La scène se déroule pendant le premier séjour du héros à Balbec. Le narrateur, après s'être imprégné d'une longue contemplation d'Albertine et de son petit clan, rappelle le moment où il a finalement brisé la distance physique et est entré brièvement dans la sphère intime de sa bien-aimée :

Elle me regardait en souriant. À côté d'elle, dans la fenêtre, la vallée était éclairée par le clair de lune. La vue du cou nu d'Albertine, de ces joues trop roses, m'avait jeté dans une telle ivresse, c'est-à-dire avait pour moi la réalité du monde non plus dans la nature, mais dans le torrent des sensations que j'avais peine à contenir, que cette vue avait rompu l'équilibre entre la vie immense, indestructible qui roulait dans mon être, et la vie de l'univers, si chétive en comparaison.¹

La vue du cou nu d'Albertine, la réalisation de l'imaginaire érotique du héros sont les déclencheurs d'une nouvelle série chaotique. Fait intéressant, il y a là aussi un jeu d'échelles et de perspectives, mais à l'inverse du passage que nous avons extrait de *Combray*. Dans notre premier exemple, la série chaotique produit une sorte de *decrecendo* des vastes paysages normands vers la chambre recluse de tante Léonie. Ici, pour le coup, peut-être parce qu'il s'agit de la réalisation d'un fantasme amoureux et non de la caractérisation d'une maison familiale, la nuance se pose comme le *crescendo* d'une petite chambre d'hôtel vers l'immensité du monde. Le sourire d'Albertine, suivi de la vue de son cou nu et de ses joues roses, dirige le regard du narrateur vers la fenêtre, puis vers le clair de lune, qui illumine l'océan. Depuis les plaines marines, Marcel voit mieux la vallée, les falaises de Maineville, et de là, à notre grand étonnement, toutes les montagnes du monde :

La mer, que j'apercevais à côté de la vallée dans la fenêtre, les seins bombés des premières falaises de Maineville, le ciel où la lune n'était pas encore montée au zénith, tout cela semblait plus léger à porter que des plumes pour les globes de mes prunelles qu'entre mes paupières je sentais dilatés, résistants, prêts à soulever bien d'autres fardeaux, toutes les montagnes du monde, sur leur surface délicate.²

¹ RTP, II, p. 285-286.

² *Idem*.

Même les adjectifs qui caractérisent ces noms évoquent l'idée de dispersion, sont employés par paires, parfois en trios, à la fois de manière cohérente et contradictoire, et composent des hendiadys : la vie est immense et indestructible ; les falaises sont arrondies et courbées ; le globe oculaire est dilaté, résistant et, paradoxalement, délicat. Mais la fragmentation, nous l'avons vu, ne suffit pas en soi. La formulation de séries chaotiques suppose le désordre et, aussi, une contrepartie ordonnante. Dans *Combray*, le principe unificateur de toute l'expérience chaotique était la chambre de tante Léonie, son couvre-lit à fleurs. Ici, de manière différente, c'est le héros lui-même qui assume cette tâche et la radicalise. Sa vision s'élargit et se rapproche de telle manière de l'omniscience divine, que la grandeur de l'univers lui semble « faible » par rapport à la grandeur de son être. Son réservoir spirituel est si immense que la grandeur de l'univers ne suffit pas à le remplir. Il y aurait encore de la place pour « entasser » d'autres « trésors » :

La mort eût dû me frapper en ce moment que cela m'eût paru indifférent ou plutôt impossible, car la vie n'était pas hors de moi, elle était en moi ; j'aurais souri de pitié si un philosophe eût émis l'idée qu'un jour même éloigné, j'aurais à mourir, que les forces éternelles de la nature me survivraient, les forces de cette nature sous les pieds divins de qui je n'étais qu'un grain de poussière ; qu'après moi il y aurait encore ces falaises arrondies et bombées, cette mer, ce clair de lune, ce ciel ! Comment cela eût-il été possible, comment le monde eût-il pu durer plus que moi, puisque je n'étais pas perdu en lui, puisque c'était lui qui était enclos en moi, en moi qu'il était bien loin de remplir, en moi, où, en sentant la place d'y entasser tant d'autres trésors, je jetais dédaigneusement dans un coin ciel, mer et falaises.¹

Si, dans *Combray*, le narrateur a déjà reconnu les merveilles surnaturelles que la conscience chaotique du monde a pu lui fournir, ici il va encore plus loin. Il lui arrive de parler d'« enlèvement » et même d'« ivresse ». Le passage est alors clos de la seule manière qu'il puisse l'être. Avec une image d'extase, de suppression du corps

¹ *Idem*. Nous parlons il y a peu des vestiges de litanies médiévales que Spitzer reconnaissait dans certaines énumérations chaotiques. Le philologue offre l'exemple des vingt-cinq auto-définitions de Dieu dispersées parmi les chapitres de *l'Évangile de Saint Jean*, toujours commencées par un anaphorique *εγω ειμι* [je suis]. C'est très similaire, dans le passage de Proust, l'effet rythmique et sémantique produit par la répétition de *en moi*. Cet héritage des litanies chrétiennes, selon Spitzer, montre que « la toute-puissance de Dieu ne peut être décrite qu'au moyen d'un puissant orchestre verbal, avec lequel l'homme cherche à exprimer dans son langage ce qui transcende tout langage humain ». Cf. Leo Spitzer, *Op. cit.*, 1945, p. 33.

au profit de l'âme et d'anéantissement du monde matériel en faveur d'un subjectivisme absolu. Le narrateur va jusqu'à se moquer de ce qui lui rappelle la mort, affirmant que rien ne survivrait au monde après sa disparition parce qu'il porte lui-même la totalité dans son être. Rien ne peut être plus proche d'une intuition divine que cet argument. Une intuition divine et parfois même profane, capable de regarder avec arrogance les merveilles du ciel, de la mer et des falaises, puis de les jeter « avec dédain » dans un coin quelconque.

Parmi les innombrables traits de style du roman proustien, la procédure de la série chaotique et les démonstrations d'extase qui en découlent appartiennent au groupe des artifices qui ont le plus fasciné le mémorialisme brésilien des années soixante-dix. Il est difficile de trouver un auteur de cette phase plus créative et moins autobiographique de notre littérature qui, peu après avoir recueilli les fragments épars de son passé et de les avoir rassemblés, n'a pas succombé à la tentation de produire un vitrail complet de sa propre vie. Les éclats gothiques de Proust ont été tropicalisés par nos écrivains, mais la composition finale de la mosaïque ne subvertit pas le but primordial de la *Recherche*, la quête de vérités universelles à partir de l'association de parties diverses.

Labirinto apporte dans son propre titre l'association entre l'existence du narrateur et l'image d'un enchevêtrement compliqué et irrégulier de chemins. La figure labyrinthique est si forte chez Jorge Andrade, avec son nom catégorique, sans articles ni compléments, que les couvertures de ses éditions n'ont jamais réussi à échapper à ce qui est fondamentalement la silhouette d'un visage dessinée avec des passages interconnectés et des compartiments confus, sans sortie apparente. La première couverture, datant de 1978, a été dessinée par l'un des personnages du roman — le peintre surréaliste Wesley Duke Lee — qui reproduit dans des lignes minimalistes, à la façon concrétiste de l'époque, le labyrinthe en forme d'arbre de la cathédrale de Poitiers. Il s'agit, à l'origine, d'une petite gravure en pierre, sur la face ouest de la nef centrale, juste devant l'autel, de ce qui aurait été un labyrinthe plus vaste composé sur le pavement et qui a été éliminé à l'occasion d'une réforme dans la première moitié du 19^e siècle. Duke Lee n'a fait que simplifier ses traits, y a ajouté les lignes d'un cou et d'un visage et a inclus un petit point rouge au centre : personnification, semble-t-il, de notre propre conscience, devenue protagoniste,

perdue et toujours à la recherche de sorties des chemins tortueux et imprévisibles de l'existence. Dans l'édition de 2009, l'artiste Helio de Almeida a supprimé pourtant cette référence importante et a préféré à la géométrisation de Duke Lee une esthétique organique qui lui est propre, aux contours épais et à un vif style naïf. À la place du point rougeâtre, deux points noirs apparaissent, qui correspondent à des pupilles sur de larges yeux. Le fond est composé de fragments multicolores, à la manière d'un vitrail, le tout peint à l'aquarelle, procurant une sensation nuancée et éthérée de fumée, qui semble faire allusion à la fugacité des souvenirs.

Sans juger le mérite de chacune de ces solutions, il est pertinent de noter comment les deux artistes ont cherché à traduire plastiquement ce qui est l'architecture générale du seul roman de Jorge Andrade. Tout se mélange et se connecte dans *Labirinto* afin d'atteindre le contour accompli d'un homme. On y retrouve la chronique familiale du héros, son travail dramaturgique, ses reportages, ses interviews et même un poème. Rien, cependant, n'apparaît isolé ou apprécié individuellement, comme un collage de souvenirs et d'impressions, sous la forme d'un récit. Ce long flux de souvenirs, sans aucune division en chapitres, amène chacun des aspects du protagoniste à se relier les uns aux autres, supprimant des divisions. L'unité de *Labirinto* est conquise grâce à l'hétérogénéité de son récit.

Tout commence par une visite à la maison excentrique du peintre Wesley Duke Lee. De là, la mémoire du narrateur est renvoyée aux promenades à travers Rome avec le poète Murilo Mendes, puis au voyage à Chartres avec le philosophe Bento Prado Júnior, puis à la conversation avec l'écrivain Erico Veríssimo sur les rives de la Guaíba, à Porto Alegre, et ainsi de suite, dans un étonnant patchwork. D'ailleurs, il est si époustouflant qu'il atteint même des dimensions fantastiques. La fiction de *Labirinto* s'appuie avant tout sur les reportages et portraits littéraires que Jorge Andrade a publiés entre 1969 et 1972 dans l'importante *Revista Realidade*. Mais, puisque la dramaturgie correspond à la partie la plus étendue de l'œuvre de cet écrivain, on voit ici et là, dans la composition complexe de son propre portrait, des personnages de ses pièces ressuscitant du monde des morts et encerclant la vie du narrateur comme des fantômes et des démons qui aiguissent ses traumatismes, ses contradictions et ses nœuds. Terezinha Tagé a produit une critique sémiologique pertinente de Jorge Andrade et a déclaré que son œuvre constitue une sémiosphère

dans laquelle un texte nourrit le sens de l'autre, formant un écosystème symbolique vaste, complexe et intégré¹. Si c'est vrai, alors il est raisonnable de dire que le roman *Labirinto* cherche à être le portrait accompli de ce cosmos de sens divers, mais entremêlés.

Un regard plus détaillé sur la construction des phrases, l'enchaînement des propositions et les choix lexicaux révèle comment les petites structures de *Labirinto* reflètent l'organisation de leur ensemble plus large. Nous avons extrait un passage des souvenirs d'enfance du narrateur et nous pouvons y voir comment, à petite échelle, résonne le caractère chaotique (ou labyrinthique) de l'architecture globale du roman. Le jeune héros reçoit l'ordre d'accompagner son père, un fermier traditionnel de la ville de Barretos, à une pêche au bord des rivières de sa propriété. Entouré des stimuli sensoriels de la nature, il pense alors

à des indigènes, à mon père qui tire des flèches entre les arbres et j'éperonne le cheval pour le rattraper. Le cri de l'ara continue à résonner en moi et, je ne sais pas pourquoi, je me souviens du salon de la ferme de mon grand-père. Les pensées me tourmentent : je vois mille yeux se cacher derrière des perobás, des cèdres, des jequitibás ; je me retrouve entraîné dans la gueule d'un jaguar, sur le chemin de grottes inconnues ; je me sens entrelacé par des corps lisses d'anacondas qui me tirent vers le fond des marais ; je me lève, pris au piège entre les griffes d'oiseaux géants qui me mènent au sommet des courbarils.²

Le héros parcourt des escales gigantesques, qui lui semblent effrayantes et mystérieuses, jusqu'à ce qu'il atteigne sa destination, une « petite plage » fluviale qui concentre toutes les données éparses de sa longue promenade et qui en devient la synthèse :

Peu à peu, la forêt se dégage et nous arrivons à la petite plage, entourée de cocotiers. Je pense toujours que je vais me perdre dans la forêt, comme le bandeirante de l'histoire que ma tante — habillé d'une robe de perles noires et blanches — aime raconter : perdu sept ans dans les bois, à la recherche d'émeraudes, il meurt en train de les

¹ « Il y a une interaction dans cette complicité de formes textuelles et de genres discursifs [dans *Labirinto*]. Une sorte d'espace sans nom qui traverse différentes sémiosphères. À l'intérieur de celui-ci, de nouvelles significations apparaissent ». Terezinha Tagé, *Jornalismo e dramaturgia: o mundo composto de Jorge Andrade*, thèse d'habilitation à diriger des recherches, São Paulo, École de Communications et Arts de l'Université de São Paulo, 2010, p. 10.

² *Lab.*, p. 89.

embrasser. Mais mon père ne cherche pas d'émeraudes, il ne trouve pas non plus de bois où il peut se perdre. La petite plage est le bon chemin : pour lui, vers la pêche ; pour moi, vers la lumière, l'espace et les eaux.¹

Autour de lui, de grands arbres brésiliens s'accumulent — des perobás, des cèdres, des jequitibás, des courbarils et des cocotiers. Divers animaux violents et voraces le poursuivent et se disputent son petit corps d'enfant — des chevaux, des aras, des jaguars, des anacondas et des grands oiseaux aux griffes pointues. Il y a même quatre personnages symboliques de l'histoire brésilienne, dont l'entrelacement dans le flux de ses souvenirs constitue une véritable allégorie de certaines des principales forces politiques de la formation sociale brésilienne : l'indigène, le bandeirante, le père fermier et la tante libérale-constitutionnaliste, farouche adversaire de la dictature de Vargas. Tout cela est agglutiné par Andrade au sein d'une énonciation accélérée, à laquelle contribue (bien plus que chez Proust, soit dit en passant) l'instrument de l'asyndète. Les conjonctions sont absolument rares dans ce passage et même la subordination est employée avec une réserve évidente, laissant la place à une organisation paratactique agile. Ce sont des ressources linguistiques qui reflètent l'état halluciné (des pensées le tourmentent) d'un protagoniste qui voit tout et tout le monde depuis les points de vue les plus différents et qui part à la recherche de principes intégrateurs. En conséquence de ce cadre d'impressions et de souvenirs chaotiques, il y a une progression du général (la forêt) au particulier (les émeraudes), du grand (des milliers d'yeux ou un oiseau géant) au petit (la petite plage) — mais, surtout, de l'obscur (des grottes inconnues ou le fond des marais) à l'illuminé (un espace d'eau et de lumière), de l'inconnu (la peur de se perdre) au bien connu (le bon chemin), de la confusion chaotique (ou labyrinthique, selon Andrade) à l'ordre de ceux qui réussissent peu à peu à retrouver le passé, surmonter leurs traumatismes et entreprendre, comme l'a dit Sábato Magaldi, une recherche de leur temps perdu².

La lecture de Proust impressionne toujours par la contamination du genre romanesque par d'autres variétés discursives, en particulier l'essai philosophique et

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 9.

certaines modalités journalistiques¹. Dans le cas du roman de Jorge Andrade, c'est la vocation dramaturgique qui excelle. L'asyndète et l'articulation paratactique accélèrent, en effet, le passage des images, les compartimentent et accentuent leur contraste. Il y a aussi le rôle important des verbes. Le chaos dans *Labirinto* ne se limite pas aux images, il déborde aussi en actions, qui se chevauchent en ignorant les dimensions spatiales ou temporelles. Depuis les marais profonds et sombres, le narrateur se retrouve soudain en train de voler dans les cieux, pris au piège des griffes d'un grand oiseau ; le salon de la ferme du grand-père débouche soudainement sur le fleuve et la pêche. Si l'on se souvient de notre exemple initial, extrait de la *Recherche*, on se rendra vite compte que la figuration de la mémoire proustienne se déroule à l'imparfait (son appartement particulier *donnait* sur la rue Saint-Jacques). Cet éternel imparfait, temps des états prolongés, que Proust admirait dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert et qu'il a comparé à la révolution kantienne de la connaissance philosophique². Mais Jorge Andrade, en revanche, préfère le présent de l'indicatif. Son narrateur observe sa mémoire comme un film, transformant chacune de ces propositions en un plan, une composition. C'est le langage des didascalies des textes théâtraux, des scénarios de films et de certains textes liturgiques. Ce sont des directives expressives, des instructions pour la composition scénique. Non pas par hasard, Jorge Andrade ne s'était pas contenté de la forme romanesque de *Labirinto*. À la fin de sa vie, dans les années 1980, il a commencé à travailler sur le scénario d'un feuilleton intitulé *As moças da rua 14*, en allusion claire aux jeunes filles de Proust. Sur la première page de sa préface, dans une copie dactylographiée, nous pouvons trouver la définition de son projet : « feuilleton de Jorge Andrade, basé sur le roman *Labirinto* »³. Dans la troisième page, il explique les intentions de son protagoniste, qui n'est plus celui de *Labirinto*, mais le Vicente d'un autre texte important, la pièce *Rasto atrás* : dans *As moças da rua 14*,

¹ Yuri Cerqueira dos Anjos a produit une étude approfondie non seulement sur le rôle du journalisme dans l'élaboration du roman proustien, mais aussi sur l'interaction constante de cet auteur avec l'*ethos* journalistique de son temps, l'environnement de la presse parisienne de la Belle Époque. Cf. Yuri Cerqueira dos Anjos, *Marcel Proust et la presse de la Belle Époque*, Paris, Honoré Champion, 2018.

² *CSB*, p. 586.

³ Jorge Andrade, *As moças da rua 14*, copie dactylographiée inédite du scénario du feuilleton, DT 7609, CCSP – Centre Culturel São Paulo, Arquivo Multimeios, p. 1.

l'auteur précise, « c'est la recherche d'une libération qui motive Vicente à revenir [à son pays], pour y chercher les racines de son Temps Perdu »¹.

Nous aurons encore l'occasion d'aborder la signification de la *libération* à laquelle Jorge Andrade se réfère. Nous verrons comment sa signification est psychanalytique. Pour l'instant, il est important de comprendre que la figuration de la mémoire dans le roman d'Andrade accueille le style chaotique proustien et se lance également à la recherche d'images intégratrices. Il est vrai que la Normandie de Proust se superpose aux plateaux de Barretos ; et que l'hypotaxe proustienne diffère de la parataxe théâtrale d'Andrade. Quoi qu'il en soit, le héros Aluisio, ainsi que Marcel, monte à un niveau élevé pour regarder le monde d'en haut et adopte une vision métaphysiquement conjonctive des éléments épars de son expérience.

A menina do sobrado partage cet héritage proustien avec le *Labirinto* contemporain de Jorge Andrade. Dans la première partie du livre, qui avait déjà été publié en 1963 sous le titre de *Explorações no tempo*, nous lisons un passage dans lequel l'énonciation chaotique se présente de manière assez prononcée :

*Quels moments d'extase ne m'a pas donné ce coin de la pharmacie, avec ses pots fleuris d'herbes et de pommades ou ses dépôts d'essences qui me transportaient dans des pays lointains, qu'on ne pourrait jamais explorer par des moyens terrestres ou maritimes ! Des odalisques, des sorciers, des génies, des fakirs, des grottes qui cachaient des trésors, des images fugitives d'une gravure ancienne ou d'une publicité de marque de cigarettes dansaient comme par magie dans l'atmosphère chaleureuse du laboratoire — soudainement transformé en une région de mystère et de rêve par la puissance d'un arôme ou la musique d'un nom — tandis qu'en dehors le soleil fustigeait le Largo de Cima, désert et nu entre midi et quatre heures.*²

Il n'est pas difficile de reconnaître dans ce passage du livre ce que nous avons déjà répété jusqu'à satiété — que la figuration de la mémoire pour les mémorialistes brésiliens modernes implique, comme chez Proust, l'expression d'une nébuleuse de choses hétérogènes, dont la reconnaissance, dans une sorte de miracle parfait, entraîne la formation d'images totales et intégrées, le tout étant renvoyé à tout. Le chaos de Cyro dos Anjos, peut-être parce qu'il est dû au souvenir d'un magasin,

¹ *Ibid.*, p. 3.

² *MS*, p. 135.

l'apothicaire de son frère au cœur de la ville fictive de Santana do Rio Verde, évoque en grande partie ce que Spitzer appelait le « style bazar »¹. Jorge Andrade s'intéresse à l'association théâtrale d'actions distinctes, à la valorisation scénique des ressources naturelles qui définissent sa jeunesse à la ferme. Mais le narrateur de *Cyro dos Anjos* est un homme de la ville. Il appartient à la petite réserve d'urbanisation de la province brésilienne de son temps. C'est la petite bourgeoisie mercantile, la basse administration régionale et les professions libérales qui se démarquent dans ses écrits. Lorsque le père du narrateur préfère une ferme en banlieue au travail dans l'entrepôt de la famille, il exprime un sentiment de dégoût, d'anxiété et d'angoisse. Il désire la ville à tout prix. Le lyrisme de ses souvenirs n'habite pas une nature primitive, mais plutôt l'artificiel, ce qui entraîne l'intervention de l'homme. Il est plutôt à l'intérieur de ce

flacon en verre bleu, renflé, gros, dans lequel on conservait la teinture de badianier, [qui] me promettait un royaume asiatique ou une île indienne, inaccessible dans l'espace et dans le temps, où se déroulait une vie fantasmatique, au pied de laquelle la pauvre vie de Santana, dépouillée de tout, se voyait mille fois plus pauvre et dépouillée. Les essences de bergamote, de lavande, de thym, les baies de genièvre, l'extrait de chanvre, l'hydrolat de tilleul, la teinture de lobélie — combien de rêves l'apprenti pharmacien ne vous devait-il pas ?²

Les essences de bergamote, de lavande, de thym, les baies de genièvre, l'extrait de chanvre, l'hydrolat de tilleul, la teinture de lobélie : ce sont toutes des herbes sous forme manipulée, stockées dans de charmants pots, réservoirs et flacons qui conservent leur essence de la même manière dont la gelée de tante Léonie, selon le narrateur de Proust, préserve dans le placard les fruits du verger et rend plus casaniers, plus humains les parfums naturels et les couleurs du temps. Spitzer, quand il aborde le « style bazar », emploie des mots que nous pourrions sans aucun doute appliquer aux énumérations chaotiques de *Cyro dos Anjos*. Il ne faut pas perdre de vue que ce narrateur, à la manière du mémorialisme brésilien moderne, « approche violemment les choses les plus disparates, les plus exotiques et les plus familières, le gigantesque et le minuscule, la nature et les produits de la civilisation humaine, comme un enfant qui feuillette le catalogue d'une grande

¹ Leo Spitzer, *Op. cit.*, 1945, p. 26.

² *MS*, p. 135.

boutique et qui note de façon désordonnée les articles que le hasard l'amène à repérer » — mais pas n'importe quel enfant, comme « un enfant qui, étant encore plus sage et poète, puise de la poésie et de la sagesse à une liste de mots arides »¹.

La dialectique entre le gigantesque et le minuscule s'applique peut-être mieux au cas de Jorge Andrade, avec l'image saisissante de l'énorme oiseau aux griffes pointues qui enlève son petit héros dans la forêt sombre. Mais tout le reste est présent dans la prose de Cyro dos Anjos, en particulier le contraste entre l'exotique et le familier. Les herbes et les pommades sont des passeports improbables pour des « pays lointains », dont l'accès est impossible par la terre ou par la mer. Ces mondes se révèlent dans une « atmosphère chaleureuse » qui envahit le laboratoire du frère du narrateur. Le climat tiède, propice à l'inertie, à la monotonie et aux plaisirs est un thème que l'on s'attendrait à retrouver dans la symbologie orientaliste : cette forme de représentation que l'on perçoit encore chez un auteur du milieu du 20^e siècle, écrivant au milieu du continent sud-américain, mais dont l'origine, selon Edward Said, se situe dans les *Bacchantes* d'Euripide². C'est dans la tragédie grecque, dit-il, que l'image de l'orient surgit « comme danger insinuant », la représentation d'un vaste espace géographique où l'excès soumet la rationalité et où l'on « oppose son mystérieux attrait aux valeurs qui semblent être la norme »³. Il s'agit d'un enthousiasme « merveilleux » et « synonyme d'exotique, de mystérieux, de profond, de séminal »⁴. Puis défilent devant les yeux du narrateur des odalisques, des sorciers, des génies, des fakirs, des grottes et des trésors — tout un univers fantastique, on dirait presque mystique, extrait de pays lointains ou des *Mille et une nuits*. Une « région de mystère et de rêve », « un royaume asiatique ou une île indienne », selon le narrateur, évoquée par des stimuli sensoriels qui attisent la mémoire comme des arômes, des bruits et des noms. La dispersion, cependant, ne suffit pas. Rappelons-nous qu'elle correspond beaucoup plus à un moyen qu'à une fin. La tendance, que ce soit chez Proust ou dans le mémorialisme brésilien, est l'intégration dans une image significative. Quelle est la surprise du lecteur lorsqu'il découvre, quelques lignes après le rêve oriental de Cyro dos Anjos, que sa frénésie

¹ Leo Spitzer, *Op. cit.*, 1945, p. 26.

² Edward Said, *Orientalism*, Nova York, Vintage Books, 1979, p. 57.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 51.

sultanique ne culmine ou ne se résume pas dans la médina d'une ville arabe aléatoire, dans des jardins babyloniens, mais plutôt dans une modeste place de sa catholique Santana do Rio Verde, sous la chaleur brûlante des plateaux brésiliens. Le paragraphe se termine par une belle synthèse d'images, qui est une sorte d'emblème du chaos du souvenir : « en dehors le soleil fustigeait le Largo de Cima, désert et nu entre midi et quatre heures ».

Que reste-t-il alors, dans le récit de Cyro dos Anjos, après toute l'expérience d'appréhension du chaos ? Ou encore : quel sens son narrateur attribue-t-il à la perception de la diversité de la vie, de l'hétérogénéité des choses qui envahissent l'espace de sa mémoire ? D'une manière beaucoup plus explicite que Jorge Andrade, Cyro dos Anjos indique l'extase comme une conséquence évidente de la conscience chaotique. L'un mène à l'autre. Le modeste coin de la pharmacie du frère, qui représente pour le narrateur ce que Proust appelle un grand réservoir de poésie, éclate en mille morceaux pour ensuite faire disparaître les instances matérielles les plus immédiates. Elles sont surmontées par une scène de rêve, de fantaisie et de mysticisme : « quels moments d'extase ne m'a pas donné ce coin de la pharmacie », se vante-t-il, absorbé par l'enchantement. Outre l'emploi du mot extase, le narrateur étonné souligne que la destination de sa frénésie n'est pas accessible par des moyens de locomotion ordinaires. Le souvenir le conduit à des « pays lointains », auxquels l'accès ne serait jamais possible par des « moyens terrestres ou maritimes », c'est-à-dire au moyen de véhicules ordinaires de l'existence commune. Il insiste, autant que possible, sur le fait que les destinations de la mémoire sont « inaccessibles dans l'espace et dans le temps ». Une sorte de contact avec l'impossible tout à fait présente chez Proust, définie d'ailleurs par son narrateur comme une « entrée en contact avec l'Au-delà plus merveilleusement surnaturelle ». Cela ne ressemble cependant pas à une simple allégorie du phénomène extatique, avec un fil « kaléidoscopique » de différentes métaphores de « l'invisible »¹. Ce n'est pas non plus la divinité personnifiée pour qu'un amant la reconforte dans la nuit noire, la désirant dans son « aventure existentielle »². Parmi les catégories que Spitzer a isolées, l'extase du narrateur de Cyro dos Anjos ressemble beaucoup plus à la préoccupation

¹ Leo Spitzer, *Op. cit.*, 1945, p. 47

² *Ibid.*, p. 63.

wagnérienne de « refléter linguistiquement l'abondance de formes en mutation incessante »¹. Dans l'énumération de toutes les substances naturelles et précieuses que le jeune narrateur gardait derrière le comptoir de l'apothicaire, il est très difficile de trouver l'image d'un dieu unique. Les médicaments exotiques, ces potions qui engourdissent et qui offrent la clé des mondes perdus, renvoient beaucoup plus à un « esprit du monde », à un « souffle du monde », à « l'ensemble de l'univers »². Nous avons bien vu que le narrateur proustien, lorsqu'il prend conscience de « l'ensemble de l'univers », se magnifie et le profane, le laissant de côté dans l'esprit. Cyro dos Anjos se comporte de manière semblable, bien que modestement. Qu'est-ce que Santana do Rio Verde par rapport à la grandeur de l'univers que la mémoire des essences lui présente ? Proust esquisse un « sourire de pitié » face à la possibilité de la mort. Et Cyro dos Anjos déplore « la pauvre vie de Santana », qui est « dépouillée de tout », et qui devient désormais « mille fois plus pauvre et dépouillée » à côté de l'immensité de la vie que la conscience du chaos lui a révélée.

Il y a un trait particulier du récit proustien auquel sa critique a attribué le nom d'explication discursive. Le narrateur de la *Recherche* manque rarement l'occasion de clarifier un énoncé, d'en traduire le sens. Il y a des moments où le lecteur est confronté à un commentaire général sur le passé du héros Marcel ; dans d'autres, il creuse des phrases, des expressions, des mots, même les moindres unités de sens des dialogues de ses personnages. C'est une conception du langage conforme à la vision de monde de ce narrateur. De la même manière que l'habitude recouvre la vérité des êtres (le « visage de théâtre » qui cache « l'engin intérieur » de Charlus³), il y a aussi un gouffre entre la vie réelle et la vie imaginaire des mots, « entre le sens et son ombre »⁴. Andrade ne fait que dévoiler le chaos. Il s'intéresse plus, semble-t-il, à la figuration d'une vie labyrinthique, à l'agglutination de scènes hétérogènes sous l'image intégratrice de la forêt de la ferme de sa famille. Il est difficile de trouver dans *Labirinto* quelques explications au-delà de la catharsis finale du conflit père-fils. Cet auteur concentre son effort narratif précisément sur l'opposé, sur la rareté des explications et sur la révélation d'une existence

¹ *Ibid.*, p. 89.

² *Idem.*

³ *RTP*, II, p. 119-120.

⁴ Jean-Yves Tadié, *Op. cit.*, p. 145-146.

divergente. C'est la libre association des désalignements qui explique, chez Andrade, l'histoire de l'homme, de sorte qu'il suffit comme clarification du sens l'effort même de construction de l'allégorie labyrinthique. Cyro dos Anjos, quant à lui, cherche à identifier les phénomènes qui traversent la vie de son narrateur. Il ressent le besoin de conceptualiser et de nommer : dans notre exemple, ses instants sont qualifiés d'extase ; un peu plus loin, il essaiera d'étiqueter sa mémoire comme mémoire involontaire. Mais le langage précieux de ce diplomate produit très rarement des passages proprement essayistes, dans lesquels le souvenir non seulement se présente, non seulement se nomme, mais, surtout, tente de s'expliquer. C'est Pedro Nava qui se rapproche le plus de ces traductions proustiennes. Le constat du chaos et de l'état d'extase qui en résulte ne suffit pas chez lui. Son narrateur ne se contente pas non plus de les cataloguer comme tels. Après que la mémoire l'a conduit à une image de « l'ensemble de l'univers », avec son « souffle du monde », il tente immédiatement de la disséquer et d'en comprendre les relations organiques au moyen d'une succession de métaphores. Jorge Andrade révèle le chaos ; Cyro dos Anjos répertorie son déroulement ; mais Pedro Nava cherche à comprendre une raison, à la traduire et à l'expliquer selon son jugement :

Alors que de fois je suis parti en voyage, d'abord dans l'espace, puis dans le temps, à la recherche de mon être, de ma rue, de ma maison... J'ai eu du mal à la récupérer. Dénigrée par les années et des rénovations successives, recouverte d'une couche de ciment phosphorescent et de poudre de mica, qui avait remplacé l'ancien revêtement et la couleur outremer de la peinture de la façade — il n'y avait pas de moyens pour la mémoire déclenchée de me livrer l'ancienne image. Il a fallu le miracle de la mémoire involontaire. J'étais allé me réfugier dans la rue maternelle, je m'étais arrêté du côté impair, devant le 106, dont la façade dépouillée se nuançait sous la nuit noire. Je regardais les fenêtres éteintes. Je cherchais, je cherchais. Soudain, une d'elles s'est allumée et les vitres se sont illuminés, révélant le dessin endormi trente ans en moi.¹

Cet extrait apparaît au début du dernier chapitre de *Baú de ossos*. Le héros Pedro, déjà adulte, retourne à la banlieue de Rio et part à la recherche de la maison de son enfance, sur les rives du fleuve Comprido. Dans la troisième partie de notre étude, nous aurons l'occasion de mieux réfléchir sur sa signification et sur ses

¹ BO, p. 301.

conditions matérielles de possibilité. Ce qui compte pour l'instant, c'est comment Pedro Nava, peut-être avec plus de sophistication que d'autres romanciers brésiliens de la même époque, reflète dans son récit le style énumératif chaotique et la représentation de l'extase. Une proposition telle que « il a fallu le miracle de la mémoire involontaire » serait tout à fait possible dans *A menina do sobrado* à cause de tout son aspect référentiel. Mais en plus d'être « miraculeuse », inexplicable par la raison terrestre, la mémoire involontaire prend l'air d'un instrument chirurgical ou d'un médicament auquel le médecin Pedro Nava peut recourir quand cela lui convient pour remédier à la douleur de l'oubli. Les verbes des phrases coordonnées du début du passage — plus-que-parfait (*tinha ido ; tinha parado*), gérondif (*olhando ; procurando*) et passé simple (*acendeu, iluminaram, acordou*) — plairaient sûrement à Jorge Andrade à cause de leur aspect de suggestion dramatique. Sans oublier la représentation physique de la maison oubliée, qui servirait bien aux didascalies d'une description scénique. Mais Pedro Nava rajoute à toutes ces ressources une succession d'images qui tentent d'exprimer la variabilité du monde.

Il s'est réveillé pour me frapper au visage, pour tirer une balle dans ma poitrine, pour être ma révélation — comme cet éclair qui a terrassé Saint Paul sur la route de Damas. Sur la surface mate, des carrés brillants s'alternaient et leurs coins étaient reliés par des rayures qui composaient des octogones. Cette lumière prestigieuse et magique fit renaître la maison du fond de la mémoire, du temps ; des distances des associations, du souvenir. Telle qu'elle était ! Avec ses fenêtres ouvertes au vent, à la chaleur, aux matins, aux clairs de lune. C'était un tumulte, un choc arbitraire de diversités qui se conjugaient dans une chose unique : une fusion des ferrures capricieuses de l'avant, des deux volées de l'escalier en pierre, des sorties de gaz de la salle à manger, des quatre figures en céramique de la véranda (Printemps, Été, Automne, Hiver), du vieux prie-Dieu, du coffre rempli d'ossements, de la grille verte, du bruit du réservoir d'eau, du portrait de la cousine morte, de la surface souple en cuir des transats, du piano noir et des rires de ses notes et gammes au milieu de la journée, des chambres, des angles du toit, des dentelles en bois de la bordure du frontispice, du silence, des ricanements, des tintements des couverts, de la fraîcheur des carafes d'argile, des voix de morts dans des conversations d'antan, du murmure nocturne des vagues de la Comprido, des cheveux de Vénus et des bégonias, de ma mère en train de mourir, de mon père qui arrive, de mes tantes, de mes cousines.¹

¹ *Ibid.*, p. 301-302.

Le narrateur de *Baú de ossos* n'étiquette ou n'indique pas seulement les choses — il crée surtout des métaphores pour expliquer les expériences de sa vie. Il sait utiliser les tirets pour interrompre et bifurquer son flux d'énonciation dans de nouvelles comparaisons, qui visent à élever la connaissance individuelle à une conscience universelle et partagée. C'est le souvenir inhabituel qui le surprend « comme cet éclair qui a terrassé Saint Paul sur la route de Damas » ; c'est son présent abrupt qui se manifeste « comme la soudaine frange de limaille de fer ». Il y a aussi une place de choix pour des pronoms démonstratifs distants et génériques, qui apportent avec eux l'hypothèse d'un répertoire existentiel commun, d'expériences que tout le monde aurait vécues, mais dont on ne se souvient peut-être plus, et que le récit mémorialiste aurait la force de récupérer. À la fin, le souvenir culmine au contact d'une totalité. Et puisque, dans la perspective proustienne, la totalité est indescriptible par les voies rationnelles du langage, puisqu'elle est un espace « merveilleux » et « surnaturel », le narrateur de Nava se limite à s'exclamer, à plusieurs reprises, des pronoms indéfinis :

tout, tout, tous, tous en train de se réincarner dans un présent abrupt, à nouveau palpable, visible, magmatique, cohésif, épais et concentré — comme la soudaine frange de limaille de fer attirée par la force d'un aimant. À l'éclairage de cette fenêtre, à la lumière de ces vitres !¹

Grâce à ces artifices formels, Nava va plus loin que nos autres mémorialistes. Dans *Baú de ossos*, l'ingéniosité du narrateur cesse d'être une simple preuve du chaos pour devenir également une exploration poétique de la nature de ce chaos. Nous avons dit que la notion proustienne de chaos s'éloigne du désordre et conçoit la diversité de la vie comme l'accoucheuse d'une vision totalisante du monde, conçue sur fond d'un état d'extase. C'est précisément ce que dit le narrateur de Nava. Il reconnaît que le processus du souvenir, voire le « miracle de la mémoire involontaire », révèle à sa perception un « tumulte », un « choc » d'unités complètement hétérogènes (« diversités ») régies par rien de moins que le hasard. Mais rien ne s'arrête à la fragmentation et à l'accélération des perceptions. Le caractère aléatoire des unités dispersées est suivi d'un processus de jonction, de consubstantiation, dont le produit n'est pas un désordre ou une disharmonie

¹ *Ibid.*, p. 302.

aléatoire, mais plutôt une « chose unique », dans un état parfait et cohérent que le langage, à la manière proustienne, s'avère être incapable de saisir. Ce sont les petites « limailles de fer », inégales et éparses, qui sont soudainement capturées par la « force invisible d'un aimant » — la force du narrateur qui se rappelle et puis qui rassemble les éclats de sa vie dans un exercice poétique. Il y a un signe de deux points après la première métaphore et ensuite une longue énumération de différentes particules enchevêtrées : les ferrures, l'escalier en pierre, les sorties de gaz, la salle à manger, les figures en céramique de la véranda, un prie-dieu, le coffre d'ossements, etc. Puis après la deuxième métaphore, il introduit une exclamation enivrée, éblouie, marquée par la préposition anaphorique *à*, qui rappelle (comme le « tout » et le « tous » répétés) une litanie chrétienne, d'effet enchanteur et évocateur : « à l'éclairage de cette fenêtre, à la lumière de ces vitres ! ». Il s'agit d'une perception abrupte du chaos de la vie, qui ouvre l'espace à une conscience totalisante de l'univers, qui se traduit par une fascination extatique.

Antonio Candido, dans sa lecture de *Baú de ossos* de 1976, reconnaît la fréquence et l'importance des énumérations de Pedro Nava. Il est cependant surprenant qu'il ne les ait pas considérées « chaotiques » à la façon « des études de Spitzer », mais plutôt « dirigées et concaténées », avec la faculté de « créer une réalité complexe et plus significative à partir des termes initiaux »¹. C'est une lecture qui amène la concaténation et le chaos à s'exclure mutuellement. Seul celui qui refuse la complémentarité dialectique des deux oppose chaos et concaténation, ici comprise comme une forme d'enchaînement et de liaison de choses et d'idées. Le chaos est, en fait, une forme d'enchaînement — et tellement plus sophistiquée, tellement plus parfaite que les autres qu'elle culmine dans un état profond d'extase, dans une vision divine. Le narrateur de Nava lui-même nous avertit : la mémoire involontaire l'élève à une vision tumultueuse, arbitraire et diverse, mais qui s'agrège rapidement en une « chose unique ». Cette « chose unique » équivaut aux principes intégrateurs : c'est la forêt de Barretos dans le roman de Jorge Andrade ; c'est la pharmacie du Largo de Cima dans le roman de Cyro dos Anjos ; c'est la maison d'enfance sur les rives de la Comprido dans le roman de Pedro Nava ; et c'est la

¹ Antonio Candido, « Poesia e ficção na autobiografia », in *A Educação pela noite*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2011, p. 76.

chambre de tante Léonie, avec son couvre-lit à fleurs, dans le passage que nous extrayons du roman de Proust. Le principe intégrateur, autrement dit, n'élimine pas la vision chaotique — il s'en nourrit.

Cela signifie dire, comme nous l'avons noté au début, que la totalité hétérogène n'exclut pas l'émergence de relations systématiques. Spitzer lui-même a reconnu que les énumérations chaotiques ont différents degrés de systématisme (de concaténation) et qu'elles forment un véritable « creuset » avec « un grand nombre de compartiments »¹. Peu après, Candido déclare que l'énumération de Nava est « progressive » et atteint « un niveau élevé de généralité ». Qu'en est-il donc du jeu d'échelles et de perspectives que crée l'énumération de Proust ? Le parcours de la route de Combray vers la chambre de tante Léonie n'est-il pas aussi un mouvement « progressif », quoique chaotique ? Et qu'en est-il de l'utilisation par Nava de démonstratifs indéfinis ? Ne sont-ils pas, malgré le chaos qu'ils indiquent, des véhicules importants d'une expérience individuelle vers une conscience générale ?

Les auteurs du mémorialisme brésilien ont su absorber de Proust un style énumératif chaotique pour la construction de leurs souvenirs ; et, certains plus, d'autres moins, ont réussi à représenter l'état d'extase et d'enchantement qu'une telle vision totalisante, élevée et divine est capable de déclencher chez ses narrateurs.

¹ Leo Spitzer, *Op. cit.*, 1945, p. 14.

Chapitre VI

Sourcils hirsutes

*Qu'est-ce que le moi ?
Je n'en sais rien.
— Stendhal¹*

Une grande ambition sous-tend la vision de réalité du narrateur d'*À la recherche du temps perdu*. Le phénomène du souvenir, ainsi que ses essais d'esthétique, ses analyses de l'amour, son immersion dans les formes du langage, ses rituels de sociabilité et tant d'autres thèmes, apportent avec lui un sens général : l'effort constant de démêler les lois qui régissent l'esprit humain. Le terme esprit est si pertinent pour la conception esthétique de la *Recherche* que, « à partir de *Jean Santeuil* et surtout avec le *Contre Sainte-Beuve*, dans tout ce qu'écrit Proust — articles, préfaces, notes à ses traductions, pages de son roman —, le mot apparaît avec insistance »². Le temps perdu n'est pas seulement un souvenir oublié, un vestige de la vie passée. Ce n'est pas, comme l'a prévenu Vincent Descombes il y a quelques années, une recherche des *jours vécus*³. Le temps perdu est avant tout l'image formulée par Proust pour la représentation des vérités profondes de l'homme, de celles qui intéressent les sages, les métaphysiciens, les philosophes et les mystiques plutôt que les historiens et les encyclopédistes⁴. Sa représentation est complexe car sa nature est éphémère et dynamique. Nous ne pouvons l'exprimer que par fragments, à travers un discours spéculatif. De ce temps, la puissante machine de la conscience ne capture qu'une infime partie. Et tout le reste, pour être enfin redécouvert, dépend du hasard absolu, d'une œuvre miraculeuse.

L'esprit, selon Proust, vit apparemment « sommeillant » dans un état de « total engourdissement » ; jusqu'au moment où, « tout à coup », il part « joyeusement en chasse » ; pas une chasse au « charme apparent, copiable, des êtres », mais plutôt à ce qui se situe « à mi-profondeur, au-delà de l'apparence elle-

¹ Stendhal, *Voyages en Italie*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 508.

² Germaine Brée, « La conception proustienne de l'Esprit », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, n. 12, 1960, p. 205.

³ Vincent Descombes, *Proust : philosophie du roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, p. 12.

⁴ *Idem*.

même, dans une zone un peu plus en retrait » ; il fonctionne « comme le chirurgien qui, sous le poli d'un ventre de femme, verrait le mal interne qui le ronge »¹. Un énorme ensemble d'instruments rhétoriques est mobilisé pour mener à bien cette difficile aventure de sauvetage de la réalité. La quête de l'essence des choses dépend du style tortueux de la *Recherche* de sa multitude de métaphores et de métonymes, de ses chaînes syntaxiques, de son interpénétration vertigineuse d'adjectifs, qui crée « une écriture 'compacte', sensuelle, 'chargée de réalité', apte à rendre compte de la densité du réel ou de la 'réalité telle que nous l'avons sentie' »². Descombes a énuméré certains de ces outils³, parmi eux le solipsisme (« tout n'est plus qu'apparences et n'existe plus qu'en fonction de notre sublime nous-même »⁴) ; le mythe de l'intériorité (« une âme intérieure qui donnait la cohésion d'un chef-d'œuvre à cet ensemble éphémère et mouvant »⁵), la quasi-impossibilité de communiquer (« cette essence [...] en partie subjective et incommunicable »⁶) et le dogme de l'abstraction (« les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables »⁷). La communion de ces artifices du langage aboutit aux « conclusions les plus aporétiques »⁸ de la philosophie spiritualiste du tournant du 19^e siècle, que Proust manipule chirurgicalement pour produire des « vérités lumineuses »⁹, des principes d'aspect scientifique « souvent exprim[és] au présent gnomique avec le caractère de généralité des maximes chères aux moralistes du 17^e siècle »¹⁰.

Cette raison profonde du temps de la *Recherche* n'a pas été ignorée par le mémorialisme brésilien et nos écrivains proustiens se sont également efforcés d'exprimer, chacun à leur manière, des visions de la vérité humaine, des réflexions sur l'existence des hommes, des théories sur les lois qui régissent l'esprit. Plus modestes que Proust, leur arsenal de « vérités lumineuses » et de « maximes moralistes » est parfois un peu hésitant, un peu plus incertain et obscur, trop

¹ RTP, IV, p. 296-297.

² Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 34-35.

³ Vincent Descombes, *Op. cit.*, p. 15.

⁴ RTP, II, p. 173.

⁵ RTP, I, p. 410.

⁶ RTP, IV, p. 464.

⁷ RTP, II, p. 191.

⁸ Vincent Descombes, *Op. cit.*, p. 15.

⁹ *Idem.*

¹⁰ Michel Erman, *Les 100 mots de Proust*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 77.

dépendant, peut-être, d'un pacte de solidarité herméneutique avec le lecteur. Mais cela n'a pas empêché le thème et l'utopie de l'essence de l'homme d'être incorporée également au cœur de leurs représentations du phénomène du souvenir.

Aux coulisses de l'énorme recherche documentaire que Nava a organisée sous la forme d'un roman, il y a la conviction qu'un « fait donne l'aperçu d'une vie ; un mot, celui d'un caractère »¹. Ce n'est pas l'observation épisodique ou positive qui l'attire. La vie sociale du pays et ses formes d'organisation ne l'intéressent que dans la mesure où elles constituent des points de départ, des suggestions, des signes ou des indices vers un niveau plus profond de compréhension de l'homme. Nava et ses contemporains souhaitent dépasser les frontières des faits et des mots tout comme le narrateur de Proust réalise la nécessité de reconstituer la réalité au-delà des noms des choses, qui « répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion »². La répétition, faculté proustienne de chercher des constantes en présentant un même être sous différents aspects, en fonction du temps, est la méthode utilisée pour percer l'enveloppe des noms et de la réalité positive, la clé d'accès à ce qu'ils ont de vraiment essentiel et commun.

« Mais quelle constance prodigieuse est nécessaire pour une telle récréation. Et quelle expérience... »³, reconnaît, pas par hasard, Nava. L'accent mis sur le mot « expérience » (d'une part grâce à la particule explétive ; d'autre part grâce aux réticences) montre sa conscience que l'ingéniosité de Proust tient quelque chose de la méthode scientifique. Les impressions et les détails sont testés et examinés dans des conditions variables afin qu'ils révèlent leurs principes de base, leur nature fondamentale. Or, « comme il y a une géométrie dans l'espace, il y a une psychologie dans le temps, où les calculs d'une psychologie plane ne seraient plus exacts parce qu'on n'y tiendrait pas compte du temps et d'une des formes qu'il revêt, l'oubli »⁴. Pour cette raison, la « constance » et l'« expérience » représentent, pour Nava, un effort de récréation tout aussi « prodigieux ».

¹ *BO*, p. 41.

² *RTP*, II, p. 191.

³ *BO*, p. 41.

⁴ *RTP*, IV, p. 137.

La « constance », cependant, ne suffit pas. Duval a bien noté que, pour « pour obtenir une récurrence qui ne soit pas simplement la répétition morte de l'identique mais un renouveau sous une forme différente et vivante, Proust adopte une esthétique de la fragmentation », c'est-à-dire que « le matériau du roman est disloqué en cellules différentes entre lesquelles pourra s'établir un rapport analogique donnant leur vérité »¹. Cette solution narrative est bien plus qu'une simple nuance. Elle est le mécanisme qui permet à Proust d'exprimer dans son roman une vision du passage du temps. Sans fragmentation, la *Recherche* serait confondue avec le type de littérature que le narrateur de Proust, bien au contraire, dénonçait le plus. Une littérature de la « fausseté », « de l'art prétendu réaliste »², mais qui « est la plus éloignée de la réalité », car elle « se contente de 'décrire les choses', d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces »³.

Nava a bien compris l'importance de l'arrangement de la répétition et de la fragmentation pour la recherche proustienne des lois de l'esprit. Dans *Baú de ossos*, le médecin le décrit en des termes qui feraient la joie du Balzac de *La peau du chagrin*⁴. L'expérience fragmentaire de Proust et de Nava serait comme « celle de Cuvier, qui part d'une dent pour construire l'inévitable mâchoire, le crâne obligatoire, la colonne vertébrale résultante et, os par os, le squelette de la bête »⁵. Les êtres se révèlent petit à petit, partie par partie, et au fil du temps. Dans le monde, ces narrateurs ne trouvent que des vestiges et les totalités ne peuvent être que l'œuvre d'un exercice subjectif de créativité. Le même exercice artistique, selon Nava, « de l'archéologue qui, à partir de la courbe du morceau d'un vase, en conclut la forme restante, sa hauteur, ses ailes, qu'il va reconstruire en plâtre pour y enfermer le fragment de porcelaine qui le complète et qui s'y achève »⁶. Cyro dos

¹ Sophie Duval, « 'Une répétition destinée à suggérer une vérité neuve' : itération et régénération comique chez Proust », in *Études littéraires*, 2007, n. 38 (2-3), p. 41.

² RTP, IV, 460.

³ *Ibid.*, p. 463.

⁴ « Vous êtes-vous jamais lancé dans l'immensité de l'espace et du temps, en lisant les œuvres géologiques de Cuvier? Emporté par son génie, avez-vous plané sur l'abîme sans bornes du passé, comme soutenu par la main d'un enchanteur ? ». Honoré de Balzac, *La comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome X, 1979, p. 74-75.

⁵ BO, p. 41.

⁶ *Idem.* Il est à noter que Proust utilise à plusieurs reprises des métaphores de l'archéologie pour aborder la recherche des essences par le biais de l'expérience. Dans sa critique aux célibataires de l'art, les « inutiles et insatisfaits » qui « ont les chagrins qu'ont les vierges et les paresseux, et que la fécondité dans le travail guérirait », Proust prône une appréciation patiente et durable de l'œuvre d'art : « le petit sillon qu'une phrase musicale ou la vue d'une église a creusé en nous, nous trouvons

Anjos utilise également une métaphore archéologique pour exprimer poétiquement la recherche de vérités à partir de fragments. Son oncle Veloso était « une figure imposante, à travers laquelle on pourrait reconstruire toute une époque, de la même manière que l'archéologue, à partir du torse d'une statue ou d'un outil de cuisine, parvient à entrevoir des civilisations ensevelies depuis des millénaires »¹. Sans cet important trait proustien — l'effort subjectif de reconstruire des vérités à partir de fragments —, les *Mémoires* de Pedro Nava tendraient vers le genre historiographique. Mais cet écrivain, Walnice Nogueira Galvão l'a bien remarqué, présente « une capacité enviable à reconstituer les environnements de son ascendance jusqu'à plusieurs générations, et à créer avec liberté ce qu'il n'a pas pu reconstituer avec précision »². Le produit de cette obsession de ce qui est mort, du *Baú de ossos* de sa famille, est un « panorama avec la vivacité de la vie quotidienne et de l'expérience immédiate que seule la fiction peut donner »³, c'est une « histoire imaginaire, ou de l'imaginaire »⁴.

Le narrateur de Nava connaît les limites de son appareil archivistique et documentaire : « les morts... Leurs maisons mortes... Leur évocation complète semble être impossible car il ne reste des choses et des personnes que des souvenirs fragmentaires »⁵. Pourtant, comme le jeune héros de la *Recherche*, qui imagine Mme de Guermantes d'abord par l'illusion des couleurs des tapisseries et des vitraux de Gilbert le Mauvais et des anciens comtes de Brabant, il se rend compte qu'on peut « tenter la recomposition d'un groupe familial disparu en utilisant comme matériau ce rire d'une fille qui répète le rire maternel ; cette intonation de voix que la petite-fille a reçue de sa grand-mère, la tradition qui prolonge dans le temps la conversation de bouches longtemps étouffées par une poignée de terre »⁶. Les vivants sont utilisés au profit des morts. C'est comme si Nava attribuait aux lois de l'esprit de Proust une intentionnalité atavique, une « manière héréditaire d'être »,

trop difficile de tâcher de l'apercevoir. Mais nous rejouons la symphonie, nous retournons voir l'église jusqu'à ce que [...] nous les connaissions aussi bien, de la même manière, que le plus savant amateur de musique ou d'archéologie ». *RTP*, IV, 470.

¹ *MS*, p. 217.

² Walnice Nogueira Galvão, « A voga do biografismo nativo », in *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 55, 2005, p. 351.

³ *Ibid.*, p. 352.

⁴ *Ibid.*, p. 351.

⁵ *BO*, p. 40.

⁶ *Idem.*

qui est ce que « nous voyons chez les vivants sous forme de répétition du portrait à moitié effacé des ancêtres décédés »¹. Son narrateur donne l'exemple d'un cousin, « qui ne ressemble ni au père, ni à la mère, ni aux frères »², mais qui est « le portrait même » d'un autre de ses nombreux parents. Les deux « ne se connaissent même pas et ne seraient jamais capables d'expliquer une telle similitude »³. Mais tous deux reproduisent « partie par partie le visage d'une [autre] cousine au sixième degré civil et au dixième degré canonique »⁴. Deux êtres, sans aucun lien commun, partagent un même caractère, ainsi que le républicain Saint-Loup, qui dédaigne la richesse sans toutefois se libérer de la noblesse héréditaire d'un grand ancêtre aristocrate⁵. Saint-Loup, qui souhaite se montrer « autant que les autres », mais qui hérite de sa lignée seigneuriale l'expression morale de ceux qui se croyaient « plus que les autres »⁶.

Un même caractère, un même mode de fonctionnement de l'esprit survit, en ce sens, à plusieurs générations et supprime même les frontières entre différents clans, entre différentes classes. La gentillesse de Saint-Loup n'est essentiellement pas différente de la « plus sincère amabilité plébéienne »⁷. Ce qui les distingue est la sûreté de l'un, qui n'a pas le souci d'avoir l'air diligent, et la maladresse de l'autre, qui s'empresse d'être zélé. Une même essence dévouée se révèle donc capable de prendre des contours moraux distincts. Selon Nava, c'est comme le « motif musical d'une sonate »⁸. Comme un bruit « longtemps caché mais toujours ressenti »⁹. « Après deux siècles », l'apparence d'un ancêtre mort se révèle sous l'apparence de parfaits inconnus, ce qui « continue, de manière incorruptible, immuable et éternelle

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 40.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ « Quand il avait peur que j'eusse froid, pour jeter son propre manteau sur mes épaules, je ne sentais pas seulement la souplesse héréditaire des grands chasseurs qu'avaient été depuis des générations les ancêtres de ce jeune homme qui ne prétendait qu'à l'intellectualité, leur dédain de la richesse qui, subsistant chez lui à côté du goût qu'il avait d'elle rien que pour pouvoir mieux fêter ses amis, lui faisait mettre si négligemment son luxe à leurs pieds ». *RTP*, II, p. 96.

⁶ « J'y sentais surtout la certitude ou l'illusion qu'avaient eu ces grands seigneurs d'être 'plus que les autres', grâce à quoi ils n'avaient pu léguer à Saint-Loup ce désir de montrer qu'on est 'autant que les autres', cette peur de paraître trop empressé qui lui était en effet vraiment inconnue et qui enlaidit de tant de laideur et de gaucherie la plus sincère amabilité plébéienne ». *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *BO*, p. 40.

⁹ *Idem.*

leurs réincarnations »¹. Chercher la loi générale des êtres, c'est comme, « d'une main patiente », essayer de composer « le *puzzle* d'un paysage qu'on n'arrive pas à compléter car les pièces manquantes laissent des trous dans les cieux, des abîmes dans les eaux, des brèches dans les sourires, des crevaisons dans des silhouettes interrompues et dans les poitrines qui s'ouvrent dans le vide »². Les personnages de Nava sont des « vitraux brisés », à travers lesquels son lecteur contemple une réalité élargie, qui extrapole la sertissage apparente, ainsi que « ces coupures qui suppriment les limites du réel et de l'irréel dans les tableaux oniriques de Salvador Dalí »³.

La fascination de Nava pour la mort, parfois une fascination à l'aspect morbide (des « bouches longtemps étouffées par une poignée de terre »), conduit cependant son narrateur à négliger les permanences et les transformations qui s'opèrent chez les êtres et chez leurs propres observateurs tout au long de l'existence charnelle. Les personnages de Proust émergent, disparaissent puis refont surface encore en vie, de sorte que le lecteur soit capable de déduire de cette double variation de perspective — du narrateur et des êtres eux-mêmes — des constantes et des lois invariables de la personnalité. La *Recherche* ne se limite donc pas aux variations et aux permanences dans le cadre d'une communauté, d'un clan, d'une famille. Le roman encadre cette dialectique principalement dans une dimension individuelle, dans l'existence unique et irrépétible de chaque être. Les lois générales de l'esprit sont avant tout la synthèse d'une antinomie entre l'ascendance et la subjectivité. La généalogie, pour Proust, est une source des lois de l'esprit, mais aussi leur grande négation. L'ascendance féodale et seigneuriale de Saint-Loup révèle ses particularités et même ses contradictions morales. Mais cet héritage généalogique les réduit aussi au silence. Le talentueux capitaine, après sa mort sur le front marocain, n'est plus lui-même, ou

plutôt plus de sa race, en laquelle il n'était plus qu'un Guermantes, comme ce fut symboliquement visible à son enterrement dans l'église Saint-Hilaire de Combray, toute tendue de tentures noires où se détachait en rouge, sous la couronne fermée, sans initiales de

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Idem.*

*prénoms ni titres, le G du Guermantes que par la mort il était redevenu.*¹

La nature de la quête d'essences et de lois de l'esprit chez Nava et chez Proust est similaire. Le narrateur de *Baú de ossos* absorbe de la *Recherche* l'idée selon laquelle le substrat linéaire des êtres peut être pressenti à partir de fragments d'expérience et par le biais d'une synthèse des variations et des permanences d'un régime moral. Les deux auteurs, cependant, la développent dans des sens distincts. Proust s'empresse car il sait que « l'esprit, enfermé dans une forteresse qui l'emprisonne, le protège et le trahit à la fois, [assiste] en spectateur impuissant à une destruction qui est pour lui une défaite »², la défaite de la mort, dont la seule rédemption possible est le travail artistique. Mais pas chez Nava, pour qui la mort est un présupposé, on dirait même le point de départ du projet littéraire. C'est de la mort, du *Baú de ossos*, que Nava extrait les fragments que le narrateur de la *Recherche* veut trouver encore en vie. Ce sont deux formes distinctes de représentation d'un même temps perdu : l'un s'épuise plus vite que l'intelligence ne peut le percevoir ; l'autre s'est déjà épuisé et, par ses vestiges, incite l'intelligence à le recréer.

Lorsque le narrateur de *Cyro dos Anjos* aborde la recherche d'essences, il fait un « avertissement » à ceux qui essaient de trouver, parmi les fragments clairsemés des êtres, les lois générales de l'esprit³. Sa remarque est nécessaire car il tient à réaffirmer que l'intelligence ne conserve du passé « que de prétendus fragments qui n'en conservent rien »⁴. Il décrit cet axiome de la *Recherche* comme des « mondes lointains » qui « ne se laissent entrevoir » que dans des « moments extraordinaires » et qui méritent donc une attention continue et redoublée des sens et de la créativité⁵. Une attention semblable à « l'effort qu'Elstir faisait pour se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence »⁶. La « lumière instantanée »⁷, image qui correspond dans *A menina do sobrado* à une épiphanie, est l'équivalent de

¹ RTP, IV, p. 429.

² Germaine Brée, *Op. cit.*, p. 201.

³ MS, p. 35.

⁴ RTP, I, p. 339.

⁵ MS, p. 35.

⁶ RTP, II, p. 196.

⁷ MS, p. 35.

ce qu'il y a « de plus profond, de plus fugitif, de plus mystérieux »¹ dans le roman de Proust et qui ne peut être signalé que par des impressions. Pour le capturer, il recommande la patience : « quand ils m'échappent, je ne désespère pas »². Sa tactique, comme chez Nava, est un pari sur la capacité de l'imaginaire à remplir les espaces vides de la fragmentation. Le narrateur « déplace la caméra » et « prend des vues dans différentes positions »³. Ainsi, « à une réalité poétique exclusivement mienne », il se sent capable « d'en ajouter une autre, présumée objective » et qui serait « moins particulière, plus universelle »⁴.

Il affirme que les « jours de l'enfance et de l'adolescence » sont « protégés par la brume » et « ne se soumettent pas à nos premiers assauts, ou plutôt ne se rendent jamais »⁵. Une figuration nébuleuse, assez semblable à l'image de l'hésitation et de l'enchantement qui inaugure, si l'on s'en souvient bien, les *Segredos da infância* de Augusto Meyer :

La mémoire de l'enfance est une île perdue. Quand je navigue là-bas, je ne sais pas pourquoi, je me rappelle Fabini et son « isla de los ceibos ». La même incertitude des mesures initiales ; puis le même éclair de découvertes imprévues⁶

La différence ici, qui n'est pas un aspect mineur, c'est que l'incertitude de Meyer progresse régulièrement vers la révélation, tandis que la brume de Anjos est plus dense et résiste parfois aux plus grands assauts de l'intelligence. Il n'y a aucune garantie chez Anjos que la mesure incertaine s'ajustera. Pour la plupart, l'incertitude surmonte et devient équivalente à la réalité elle-même. À tel point que celui qui veut connaître la vérité, dit Cyro dos Anjos, doit s'habituer au « regard » des choses, à une « lumière dont les vestiges disparaissent bientôt »⁷. Ils sont comme les visions « éblouissantes », mais « indistinctes », qui « frôlent » le narrateur de la *Recherche* et qui le défient ; « saisis-moi au passage si tu en as la force et tâche à résoudre l'énigme

¹ RTP, I, p. 168.

² MS, p. 35.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ Augusto Meyer, *Segredos da infância*, Porto Alegre, Globo, 1949, p. 11.

⁷ MS, p. 35.

du bonheur que je te propose »¹. Un génie provocateur, transitoire, éphémère et fugace car, dans l'imaginaire de Proust, qui fait aussi partie de l'imaginaire de Cyro dos Anjos, « la seule loi véritablement générale est celle de la relativité par rapport à une temporalité et un point de vue »².

Cyro dos Anjos a appris à se conformer pacifiquement à cette insolence de la vision de l'essence des choses, ce qui justifie en partie pourquoi Walnice Nogueira Galvão a identifié dans la littérature mémorialiste des années soixante-dix un groupe de « vieux »³. Ce n'est pas à cause seulement de l'âge avancé de ces auteurs, dans une perspective biographique, ou d'un « haut niveau esthétique »⁴, du point de vue de l'économie linguistique de ses livres. Il y a aussi un aspect paternaliste dans le discours de ces narrateurs qui contribue à leur qualification de notables anciens et sages. Nava a déjà dit que la recherche des lois de l'esprit nécessite une constance et une expérience prodigieuses. Et Anjos réitère que la découverte de la réalité, de cette réalité incertaine, de cette « mélancolie inachevée », est le produit d'un apprentissage qui vient « avec le temps et par sa propre expérience »⁵. Ces narrateurs célèbrent le mot *expérience* et ils désirent enseigner la perception des vérités profondes des êtres et de la vie. Ils s'adressent à leurs lecteurs comme à des enfants ou des apprentis. Ils ont déjà surmonté l'âge puéril des mesures incertaines de Meyer et ont conclu, avec la tranquillité souveraine des hommes du monde, que la tristesse « qui nous ronge doucement », fruit de l'affrontement entre les choses « de l'extérieur » (les mœurs) et les choses « de l'intérieur » (l'esprit), « jaillit simplement de l'existence », est « une pure nostalgie du monde des essences » et nous arrache pour « façonner la fragile terre humaine »⁶.

Le sentiment de condescendance tranquille de Cyro dos Anjos avec le dynamisme des essences est un héritage de la lecture de la *Recherche*. Son narrateur, ainsi que le narrateur de Proust, renonce à une « séparation entre vie intérieure et vie extérieure, entre esprit et corps » car il estime qu'un « constant échange s'effectue de l'un à l'autre », ce qui empêche la distinction du terme « le plus originel

¹ RTP, IV, p. 446.

² Anne Simon, *Op. cit.*, p. 7.

³ Walnice Nogueira Galvão, *Op. cit.*, p. 352.

⁴ *Idem.*

⁵ MS, p. 34.

⁶ *Idem.*

ou le plus primitif d'un point de vue archéologique »¹. Autrement dit, il n'y a pas de vérité profonde qui émane de l'enveloppe extérieure des êtres et vice versa. Exister est simplement un contraste, l'insolubilité même du dilemme dans le temps, dont la représentation la plus précise, et pourtant imparfaite, est la représentation poétique. « L'ordre du réel vrai », la « promesse d'absolu », toute cette « vérité abstraite », cette « incessante recherche de totalité », toujours « avortée dans sa projection idéale, et toujours décevante », n'est accessible qu'à travers « l'imaginaire, lequel s'ouvre sur une mystique d'ordre esthétique »².

Le fait que le narrateur de *Cyro dos Anjos* maîtrise bien la notion proustienne d'essence ne signifie cependant pas que son récit ait atteint la même profondeur de la *Recherche* ou même du *Baú de ossos* de Nava. Plus cet auteur expose sa philosophie de la littérature, plus il met en évidence la limitation de ses ressources narratives. *A menina do sobrado* est un livre riche en axiomes. Son vocabulaire opulent et sa syntaxe précieuse servent pour la plupart à formuler de grandes maximes morales. L'utilisation des maximes est également frappante chez Proust, mais sans se refermer sur elle-même. Il y a dans la *Recherche* une réciprocité entre l'utilisation des maximes et l'expérience, l'expérimentation d'un être. Il faut qu'un même personnage émerge, disparaisse et refasse surface plusieurs fois pour que le narrateur proustien en dégage un peu de vérité. Des répétitions sont nécessaires, selon Duval, pour pouvoir « suggérer une vérité neuve » et provoquer un « indice de variation » duquel des essences ou des lois seront extraites³. C'est pour cette raison que, chez Proust, « toutes les amours répètent les mêmes illusions et les mêmes souffrances, le même désir d'emprise et la même jalousie torturante »⁴. Mais où est l'indice de variation dans *A menina do sobrado* ? Où sont les répétitions ? Elles sont limitées au narrateur lui-même. Les autres personnages du roman sont passagers et secondaires, ne servant qu'à énoncer des récits ou à délimiter un moment précis de la vie du héros. Même l'indice de variation de la vie du héros de *Cyro dos Anjos* est d'ailleurs beaucoup plus sociologique que psychologique. Les changements qui ont lieu tout au long de la jeunesse du narrateur de *A menina do sobrado* concernent leur

¹ Anne Simon, *Op. cit.*, p. 41.

² Ghislaine Florival, « Le désir et l'autre chez Proust », in *Revue Philosophique de Louvain*, Louvain, n. 97, 1970, p. 36.

³ Sophie Duval, *Op. cit.*, p. 38.

⁴ *Idem.*

insertion dans les cercles de sociabilité de l'élite locale. Ils dessinent un arc qui va de l'Anti-Narcisse au Narcisse¹, de la frustration avec les parcours professionnels (le temps où « l'étude était inutile, inutile ma petite lutte obscure, inutile la vie, inutile le monde »²) jusqu'à l'accomplissement de la carrière d'écrivain et haut administrateur (le temps où il voit devant lui « la main tenant la plume, les livres enfilés les uns sur les autres, le petit Quichotte en bois, le *jabuti* en bronze (prix littéraire !) »³). À aucun moment ils n'inspirent une rupture similaire à celle qui se produit entre *l'âge des noms*, l'enfance rêveuse du narrateur proustien, et *l'âge des choses*, l'ère du désaccord entre l'image onirique et la réalité.

Les maximes de *A menina do sobrado* deviennent ainsi de simples phrases morales, des expressions de sens général qui portent le vocabulaire de Proust, mais auxquelles l'auteur n'ajoute pas un contenu narratif aussi dense psychologiquement que celui de la *Recherche*. Ce sont des énoncés qui existent malgré les personnages du roman, pas des croyances qui en sont déduites ou avec leur aide. « Fondamentalement axés sur un *Je*, les souvenirs offrent une image pas très profonde », a remarqué Sandra Vasconcelos⁴. La vision de la réalité que Cyro dos Anjos expose n'est pas une relation dynamique et complexe entre l'être et son environnement. Cet administrateur palatial qui, à la fin de sa vie, se retrouve « menotté à un cabinet, un cabinet qui avait un pacte avec le diable »⁵, décrit les souvenirs comme quelque chose de beaucoup plus rigide et schématique. Il les emballe et les range dans des classeurs, en faisant une « vaste fresque murale », un « grand polyptyque où chaque compartiment me présente une scène »⁶.

Le roman de Jorge Andrade n'est pas moins abondant en maximes morales. Comme Cyro dos Anjos, le dramaturge formule à plusieurs reprises des phrases axiomatiques et relie la récupération de son passé à une compréhension de la nature profonde et générale des hommes. Cette compréhension, cependant, s'élève d'un degré au-dessus de celle de *A menina do sobrado* grâce à une stratégie narrative

¹ *MS*, p. 383.

² *Ibid.*, p. 276.

³ *Ibid.*, p. 383.

⁴ Sandra Vasconcelos, « Narciso e Antinarciso », in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 24, 1982, p. 134.

⁵ *MS*, p. 379.

⁶ *Ibid.*, p. 53.

habile. La plupart des personnages de *Labirinto* sont des individus célèbres de la vie sociale brésilienne que Jorge Andrade a interviewés en tant que journaliste. Ces entretiens ont donné lieu à plusieurs portraits (voilà comment l'auteur préférerait appeler ses profils journalistiques¹) publiés dans la *Revista Realidade* entre 1970 et 1972. En transposant le texte journalistique à l'énoncé du roman, Andrade reste assez fidèle aux dialogues avec ses interlocuteurs, mais ne résiste pas à la tentation de faire des adaptations structurelles dans un but précis. Il supprime du texte primitif les aspects référentiels typiques du discours journalistique (localités, dates, données biographiques), y greffe des impressions de sa coexistence avec les interviewés et disperse ses fragments le long de l'énoncé romanesque. En effet, à son avis, être journaliste peut être traduit dans une « prédisposition constante à sonder l'autre, à essayer de plonger dans la vérité des gestes, des expressions »². Sa vision de l'entretien avec le peintre Wesley Duke Lee (une conversation de quelques heures) traverse et est contenue tout au long du livre, qui est le livre de toute sa vie. Autrement dit, une bonne partie du *Labirinto* est bâtie à partir d'un effort de subjectivation et de pulvérisation d'entretiens et de reportages. Le livre cherche à démontrer que « la tête d'un journaliste est une sorte d'archive pleine de scènes » et que, « en quelques instants, comme dans une projection de diapositives, elle peut reconstituer des expériences qui se sont transformées en reportages »³. Le journaliste de Jorge Andrade est un « renifleur de faits, un Asmodée moderne qui espionne l'intérieur des autres, découvre, au moindre signe, la direction des événements »⁴. Tout au long de sa vie « il apprend que l'homme est toujours le même, que les passions ne varient pas à São Paulo, au Piauí, aux États-Unis ou en Afrique », qu'il y a toujours, derrière toute circonstance, « l'homme devant la terre, la femme, l'espace, la sueur, l'amour, les croyances ou les peurs »⁵.

Cette croyance en des principes généraux et universels, la conviction que, « partout où que nous soyons, ce qui compte, c'est de trouver l'homme »⁶, permet

¹ Terezinha Tagé, *Jorge Andrade, repórter Asmodeu: leitura do discurso jornalístico do autor para a revista Realidade de 1969 a 1972*, thèse de doctorat, São Paulo, École de Communications et Arts de l'Université de São Paulo, 1989, p. 44.

² *Lab.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 182.

non seulement que la révélation des personnages soit conditionnée à la révélation du narrateur, mais enrichit également le roman d'une superposition de temps, générant des scènes qui s'entremêlent, confondent, se lient les unes aux autres pour éviter à tout prix l'image de « polyptyque » ou de « compartiment » dont le narrateur de *Cyro dos Anjos* est fier. Le temps du narrateur — le journaliste qui interviewe — coïncide avec le temps du héros — le jeune homme qui subit l'oppression de son père, qui renonce à la famille — car il part de l'hypothèse que « personne ne dévoile personne sans se dévoiler lui-même aussi »¹.

La démarcation délicate entre ces deux cas se produit généralement par des questions sur des vérités profondes. Son rôle est de relativiser les différences entre les hommes, rendant l'essence de ses personnages — dévoilés au présent — équivalente et interchangeable avec l'essence de son héros — réfugié dans le passé. Un mouvement de va-et-vient entre interlocuteurs qui transforme le narrateur en réalité intelligible unique et qui représente tout ce qui l'entoure comme une expérience de sa subjectivité. Devant Wesley Duke Lee et son tableau énigmatique, déclencheur de la mémoire involontaire, du souvenir de l'enfance à la ferme de ses grands-parents, le narrateur s'effraye et détourne dramatiquement les yeux car il se rend compte qu'« il y a des frontières qu'il ne faut pas franchir »². À cette phrase proverbiale, même un peu vague, le narrateur réagit par une question rhétorique : « la sienne ou la mienne ? »³. *L'autre* devient *moi-même*, ce qui autorise l'indiscrétion du journaliste et attise la curiosité de ce *daimôn*. La réponse à sa question, déjà sous-entendue, qui ne visait qu'à stimuler une réflexion et à mettre en valeur une idée, est un bel exemple de solipsisme : « mon angoisse atterrit sur tout »⁴. Le monde, les êtres et leurs passions, tout est présenté par rapport à la subjectivité du narrateur, dans le but spécifique de partir « à la recherche de la vérité »⁵.

Wesley fume une cigarette et caresse sa moustache « blonde et éparse », une « moustache chinoise »⁶. Après quelques « secondes », le narrateur voit « une autre moustache similaire » et se demande « à qui était-ce ? », ou même « dans quelle

¹ *Ibid.*, p. 32.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 18.

situation de ma vie des valises, la lâcheté et une moustache chinoise étaient ensemble ? »¹. La réponse, déjà connue, annoncée au compte-gouttes, devient claire peu de temps après, sous la forme d'une référence au passé domestique du narrateur : « c'est le visage de mon grand-père que je vois dessiné dans la fumée »². Lors de son voyage à Rome, le narrateur se promène dans les Thermes de Dioclétien avec le poète Murilo Mendes, alors professeur de littérature brésilienne à *La Sapienza*. Dans son jardin, il voit « plusieurs statues sans tête, sans bras, sans sexe ; des morceaux de colonnes, des monuments ; des fragments de marbre qui démarquent un temps et un espace »³. Parmi ces « statues sculptées par la douleur », sa conscience n'en cherche qu'une et il se retrouve soudain « en train de marcher sous des manguiers »⁴. L'énigme inspire encore d'autres questions rhétoriques : « quelle serait la bonne ? »⁵ ou « quelle est la sculpture que je cherche dans mes thermes [...] ? »⁶. Ce à quoi il répond juste : « je sais que c'est celle de mon grand-père à cause de son âge et des poils qu'elle contient »⁷. Et il admet : « il a fallu connaître Rome et Murilo pour le comprendre »⁸, il a fallu plonger dans l'autre pour « découvrir le sens le plus profond »⁹ de soi-même. À son tour, le philosophe Bento Prado Júnior lui fait découvrir la ville de Maintenon, qui « est un lieu proustien »¹⁰. La première sensation du narrateur, après avoir vu « des jardins, des fleurs et des maisons », est celle d'être « dans le Combray de Marcel Proust »¹¹. Mais les doutes lui viennent et il élabore des questions rhétoriques pour convertir la circonstance présente en un reflet de son passé, ce qui le complète et l'explique : « ou serais-je dans une ferme distante qui est devenue nostalgie ? Ne suis-je pas aussi à la recherche d'un temps qui s'est arrêté et qui m'emprisonne dans une recherche sans fin ? »¹². La réponse est positive, nous le supposons déjà, et le temps arrêté ou la prison, des images que le narrateur formule pour représenter l'essence primordiale

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰ *Ibid.*, p. 198.

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

dont il n'est pas possible de se démêler, se révèle bientôt : « maintenant, c'est mon père qui sourit comme s'il gardait une vérité fondamentale »¹.

Ce schéma se répète avec la vivacité d'un *leitmotiv*. Un trait extérieur de personnalité suscite un *déjà vu* ; le narrateur s'interroge alors rhétoriquement sur ce que sont ces réminiscences et d'où elles viennent ; et il offre enfin comme réponse des images de son propre passé, de ce passé qui « commence à vivre dans le présent », de l'enfance qui est le « creuset où se forge l'homme que chacun deviendra »². Dans *Labirinto*, dès que le narrateur commence à se poser des questions, on sait que les scènes du patriarcat qui régit la ferme familiale s'approchent. Ainsi, il veille à ce que la révélation de l'autre soit une révélation de lui-même et, surtout, que « le temps passé et le temps présent se mélangent » dans un récit « peuplé d'hallucinations »³.

Les frontières que le narrateur hésite à franchir sont généralement représentées sous le signe du corps. L'expression physique des personnages est l'image préférée de Jorge Andrade pour décrire l'impénétrabilité des êtres. Dans le labyrinthe de la conscience, il y a toujours l'impression inconfortable qu'un « visage me guette, mais je ne peux pas distinguer de qui c'est »⁴. La vérité des êtres est quelque chose qui est ressentie, mais qui est rarement entrevue. Elle est plus surveillante que surveillée et se cache « dans des subtilités au plus profond de nous-mêmes, absolument insondables »⁵. Andrade ne perd pas de vue, comme l'écrivait Proust, qu'« avoir un corps c'est la grande menace pour l'esprit » et que, « dans l'organisation de la vie spirituelle, [...] le corps enferme l'esprit dans une forteresse ; bientôt la forteresse est assiégée de toutes parts et il faut à la fin que l'esprit se rende »⁶. À Rome, le personnage de Murilo Mendes est décrit comme « grand, courbé, toujours raffiné », comme quelqu'un qui « n'oublie jamais — en aucun lieu ou situation — les devoirs de courtoisie »⁷. Devant n'importe quelle porte, il « recule doucement en cédant le passage »⁸. Mais la description réaliste ne suffit pas à Jorge

¹ *Ibid.*, p. 203.

² *Ibid.*, p. 199.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ *RTP*, IV, 613.

⁷ *Lab.*, p. 58.

⁸ *Idem.*

Andrade. Il partage avec Proust la conviction que l'enveloppe morale des êtres cache des mystères de compréhension difficile. Il faut donc le transpercer. Au milieu de l'apparence superficielle et habituelle du poète, qui présente au narrateur les Thermes de Dioclétien, un « sourire énigmatique » jusque alors caché surgit¹. Ce sourire, un sourire omniprésent qui « tire le coin gauche de la bouche dans un mouvement qui unit presque les lèvres aux sourcils », « qui se cache dans le visage de marbre », dans le visage permanent de la statue et dans le visage résistant de la pierre, tient comme une relique « le sens le plus profond »². Afin de souligner la difficulté d'accéder à cette dimension intérieure, le narrateur calcule les jours de sa visite à Murilo : « il y a plusieurs jours que je suis intrigué par ce sourire », sans arriver à « en découvrir les racines »³. La découverte se fait, non sans un effort herculéen, sous la forme d'un échange de prédicats entre le personnage et son milieu. Le mystère « rappelle l'énigme de l'expression des statues »⁴.

Andrade confond Murilo et les thermes de sorte qu'il y ait « une coïncidence entre l'analogie et le contigu »⁵. Son narrateur donne au personnage les attributs de l'espace pour faire de l'un la ressemblance, l'équivalent précis de l'autre : « les lignes de son âme, *muriladas* en pierre de Juiz de Fora, sont transfigurées dans l'art occidental, dans des poèmes brésiliens »⁶. La matière première du poète né à Juiz de Fora, la ville qui a émergé au 18^e siècle comme route de passage — le Caminho Novo — entre les mines de Vila Rica et le port de Rio de Janeiro, s'est enrichie de la culture tout comme la métropole européenne a taillé les diamants de sa colonie. Le beau néologisme *murilar*, mot-valise élaboré à partir du nom de Murilo et du verbe *burilar*, est le meilleur reflet de la conception du personnage. Il apporte avec lui le sens de rationalisation de la nature tout en constituant *per se*, dans sa propre forme créative, un effort de synthèse du lexique. Le narrateur a devant soi « un homme dont la vérité se confond avec l'art, avec l'esthétique »⁷. Murilo représente les ruines romaines, qui sont, à leur tour, l'image même du temps. La poésie est son meilleur portrait, dans la mesure où elle transforme ce qui est le plus primitif, comme la

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 54.

⁶ *Lab.*, p. 62.

⁷ *Ibid.*, p. 58.

pierre amorphe qui, par le travail humain, devient une statue. La vérité est cette dimension primordiale, à laquelle on n'échappe pas, et que l'artiste doit sauver. En ce sens, « pourquoi quitter le labyrinthe si vivre signifie y être emprisonné ? »¹.

Peut-être plus que le visage, les yeux sont chez Jorge Andrade le grand obstacle à l'appréhension des vérités. Dès le début, l'organe le déstabilise et se présente comme un indice de surveillance. Le narrateur a le sentiment d'être regardé par « mille yeux qui voient à travers les temps »² et les stimuli que le monde physique et ses personnages provoquent sont comme le géant Argos Panoptès et ses « cent yeux qui ne dorment jamais »³. Cela signifie que nos organes sensoriels sont si limités, que notre appréhension de la vie est si restreinte que la réalité cherche plus qu'elle n'est recherchée. L'apogée de cette profonde méfiance envers le regard se produit au moment où il rencontre l'écrivain Érico Veríssimo, à Porto Alegre. Comme lors de la visite à Murilo Mendes, l'enveloppe de l'homme l'intéresse très peu. Son véritable désir est de « connaître l'homme » et de « découvrir la vérité » sans « opinions prédéterminées », « sans aucun concept formé », « dépourvu de tout préjugé »⁴. Il soupçonne la représentation morale des êtres dans la même mesure que Proust désapprouve la méthode critique biographique de Sainte-Beuve et exprime cette suspicion à travers les questions rhétoriques que nous connaissons déjà :

*Le romancier, je le connais : j'ai lu ses romans. Le travailleur, le représentant culturel brésilien aussi : je sais tout ce qui a été publié sur sa vie. Mais qu'en est-il de l'homme qui se cache derrière tout ? Comment sera-t-il ? Qui est l'être qui est caché sous son impénétrabilité indigène ? Quelle histoire se cache sous son silence compact ? À quoi ressemble-t-il lorsqu'il éteint la lumière de sa chambre et reste vraiment seul avec lui-même ? Pas devant un miroir, en se rasant. Cela est une forme du monde apparent. C'est l'autre, qui ne se reflète pas dans le miroir, que je suis venu chercher. Mais est-ce possible ?*⁵

Rappelons que Proust a transformé la méthode critique de Sainte-Beuve en un adage bien connu. Le premier Sainte-Beuve que nous connaissons aujourd'hui

¹ *Ibid.*, p. 32.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ *Ibid.*, p. 132.

est le Sainte-Beuve de Proust. Les commentaires des *Causeries du lundi*, dit-il, consistaient « à ne pas séparer l'homme et l'œuvre » et considéraient pertinents au jugement d'un écrivain les « questions qui paraissaient les plus étrangères à son œuvre », c'est-à-dire « tous les renseignements possibles sur un écrivain », un recueil de « ses correspondances », des entretiens avec « les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts »¹. Mais le narrateur de Jorge Andrade dit qu'il a déjà lu les romans d'Érico Veríssimo et qu'il sait tout ce qu'on a écrit à son propos. Il est conscient que ces informations sont superficielles, apparentes ou, plutôt, de nature différente. Après tout, selon Proust, « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices »². Ainsi, l'objet d'intérêt du journaliste créé par Jorge Andrade est l'homme caché derrière son image intellectuelle. Un homme impénétrable qui ne peut être compris et accédé (encore un nouveau solipsisme) qu'« au plus profond de nous-mêmes, alors que nous essayons de le recréer en nous-mêmes »³.

Ce n'est pas par hasard, que le grand obstacle à la pénétration, à ce qu'il appelle un déconcertant « sentiment d'autocensure »⁴, sont les yeux d'Érico Veríssimo. Ce sont les yeux l'organe rare qui arbitre de manière spectaculaire ces deux instances — les dimensions antagonistes de la moralité et de la vérité profonde. Dès le premier contact, le narrateur fait face au visage intrigant d'Érico, « où la gentillesse se présente sous diverses formes »⁵. Les deux marchent le long des pentes de Porto Alegre, vers les rives de la Guaíba. Ce sont des pentes qui « se cachent en courbe »⁶ et qui le motivent à « descendre » dans les souvenirs de son interviewé. Proust utilise souvent ce verbe. Dans la *Recherche* aussi, remarque Germaine Brée, l'esprit « descend » et « plonge » dans les « régions profondes », une sorte d'« océan intérieur que Proust désigne comme le lieu où se déroule 'la véritable vie', 'la vie de l'être' »⁷. Dans cet océan intérieur, la vie est si vraie que le narrateur a

¹ *CSB*, p. 221.

² *Ibid.*, pp. 221-222.

³ *Ibid.*, p. 222.

⁴ *Lab.*, p. 137.

⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁷ Germaine Brée, *Op. cit.*, p. 205.

le sentiment de descendre vers le « royaume *veríssimo* des morts »¹. Voilà un nouveau néologisme avec les noms de ses interviewés. Cette fois une création sémantique plus simple, sans aucune élaboration morphologique, et qui ne compte que sur la coïncidence entre le superlatif de *verdadeiro* (vrai) et le nom de famille d'Érico. Mais voici qu'au moment où il entrevoit ce royaume il se rend compte qu'« il y a quelque chose de différent dans son expression »², l'esprit se protège et s'enferme :

*Les sourcils se rencontrent, hirsutes, comme des murs défensifs. Je me rends compte que l'homme essaie de se cacher derrière un regard qui devient opaque, dans une expression de passivité indigène.*³

Comme le *leitmotiv* qui précède les moments décisifs d'un drame, les sourcils hirsutes, les murs défensifs, le regard opaque et l'expression passive d'un indigène se répéteront quelques pages plus loin :

*Je regarde le visage d'Érico et là voilà les sourcils hirsutes contractés, formant un mur autour du regard opaque, qui reflète son impénétrabilité indigène. Le sentiment prononcé d'être mû par un sentiment de culpabilité se dessine à nouveau sur son visage.*⁴

L'équivalence entre interdiction et insinuation fait du regard un vecteur de désir intense. Le narrateur de Jorge Andrade est une voix qui aspire toujours à saisir quelque chose. Il mentionne même son anxiété : « il y a plusieurs jours que je l'interviewe à la recherche de sa vérité. J'attends avec impatience la révélation fondamentale qui s'approche »⁵. Sa fascination pour l'essence de ses personnages ou, comme le disait Starobinski, pour la « profondeur qui se fait passer pour

¹ *Lab.*, p. 145.

² *Ibid.*, p. 137.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 156. L'expression indigène est une allusion à l'ascendance guarani d'Érico Veríssimo. Son aspect passif révèle un narrateur imprégné d'une profonde idéologie des Lumières, qui valorise et témoigne de son admiration pour la pureté de l'homme primordial. Une vision qui n'échappe pas à des contradictions. Cet indigène guarani, malgré sa candeur originelle, porte avec lui la marque fondamentale des missions jésuites de la fin du 17^e siècle dans la région du bassin du Paraná. Un « sentiment de culpabilité » chrétien qui est dû à l'abandon de son père, un pauvre apothicaire gaúcho, alcoolique et adultère. Renoncement semblable à celui du narrateur lui-même, qui abandonne la famille à cause de la violence de son père, un décadent producteur de café de São Paulo, lui aussi adultère.

⁵ *Ibid.*, p. 178.

essentielle » s'explique par « une présence réelle qui nous oblige à lui préférer ce qu'elle dissimule, le lointain qu'elle nous empêche d'atteindre à l'instant même où elle s'offre »¹. Voir « ouvre tout l'espace au désir »². Un désir qui ne suffit jamais et qui alterne tragiquement entre la « puissance de découvrir » et l'« impuissance d'atteindre »³. Le baron de Charlus, dont le visage recouvert d'une fine couche de poudre donnait l'impression d'un masque théâtral, « avait beau en fermer hermétiquement l'expression », les yeux, ces liens entre essence et moralité, résisteraient. Les yeux qui « étaient comme une lézarde, comme une meurtrière que seule il n'avait pu boucher » et à travers lesquels, « selon le point où on était placé par rapport à lui, on se sentait brusquement croisé du reflet de quelque engin intérieur qui semblait n'avoir rien de rassurant »⁴. Des yeux qui à la fois se montrent et se cachent. Érico Veríssimo « sonde lorsqu'il se sent sondé »⁵.

Proust s'approprie des thèses de la philosophie spiritualiste de son temps, les conclusions plus aporétiques de la philosophie moderne pour développer un dogme en littérature⁶. C'est dire que la poétique proustienne « constitue une formidable machine de guerre qui veut recruter tout le mouvement de l'art moderne au service d'une philosophie de l'absolu »⁷. Philosophie de l'absolu qui, dans le cas d'un roman, est « volontairement métaphorique »⁸ et qui découle « plus du plaisir allusif que de l'accord conceptuel »⁹. Les proustiens brésiliens n'ont pas échappé à ce plaisir allusif. Mais l'origine de mots tels que vérité, esprit et essence dans leurs œuvres est une source secondaire. Ce sont des allusions d'allusions, des métaphores de métaphores. Ce qui rend leur puissance, leur étendue et leur profondeur certainement beaucoup plus limitée que des passages similaires que l'on retrouve dans la *Recherche*. D'où la critique inévitable selon laquelle nos mémorialistes pêchent par l'excès de gnomes, de phrases courtes, d'aspect proverbial, et qui ne s'expliquent pas, se haussant ainsi à la catégorie de maximes morales. D'autre part, si l'empire de la métaphore éloigne la *Recherche* du domaine de la spéculation

¹ Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999, p. 10.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 13-14.

⁴ *RTP*, II, p. 119-120.

⁵ *Lab.*, p. 199.

⁶ Vincent Descombes, *Op. cit.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁸ Anne Simon, *Op. cit.*, p. 48.

⁹ *Ibid.*, p. 57.

métaphysique et l'inscrit dans les régions de la poésie, le plaisir allusif d'Andrade, d'Anjos et de Nava les distingue aussi du mémorialisme conventionnel et les ancre dans l'univers de la création artistique. En cherchant les vérités de leurs personnages, en s'interrogeant sur la nature même de cette recherche et en conditionnant la compréhension de leurs narrateurs à cette recherche, ils refusent le récit autobiographique le plus simple, le plus douteux et le plus accommodé au profit d'une représentation du tragique de la vie, qui est ce qui est le plus propre à la fiction et, à la limite, à l'expression littéraire.

Chapitre VII

Priscila, Florisbela et Paola

Est-ce qu'on peut vivre sans amour ?
— Romain Gary (Émile Ajar)¹

Si la *Recherche* est un roman sur l'amour, ou même, sur l'impossibilité et la perversité de l'amour, le thème reste curieusement timide, presque absent, dans les *Memórias* de Pedro Nava et dans le *Labirinto* de Jorge Andrade. Dans ces livres — un roman sur des morts et un roman sur la paternité — l'amour surgit incidemment. Non pas comme une évidence ultime de l'incommunicabilité des êtres, comme reflet illusoire de l'imaginaire ou comme limite insurmontable de la compréhension de l'autre, mais surtout dans ses dimensions nerveuses, érotiques et, enfin, conjugales. D'abord, il y a une enfance anxieuse, peuplée de l'habitude de l'onanisme. Puni, le héros affirme alors sa virilité et inaugure sa vie sexuelle — avec une jeune fille de la famille ou, illustration idéale de la thèse de Gilberto Freyre, avec une jeune domestique, descendante d'esclaves. Comme la satisfaction sexuelle et l'amour ne se confondent jamais pour ces héros imprégnés d'idéaux chrétiens, le mariage a lieu à l'âge adulte et mature et est réservé à une femme chaste, éloignée de la chair, et appartenant à la même classe sociale. L'amour, qui n'est pas un vrai sentiment pour Proust, et qui, pour cette raison précisément, imprègne la *Recherche* de son aspect tragique, voit rarement son authenticité mise en échec par les proustiens brésiliens, étant ainsi relégué à une position marginale.

Le héros de Jorge Andrade est un enfant nerveux, qui déchire des pages de magazines et cache des images sensuelles d'actrices sous le matelas. Condamné à rester debout trois heures, à côté d'une armoire de cuisine pour avoir arraché d'un volume de *Ilustração Brasileira* une photo de Maria Caniglia, il se vengera en utilisant les seins de la soprano, dans leur « blancheur » et « rondeur », comme oreiller : « je vais coller mon visage entre eux pendant que je me masturbe »². Dès lors, chaque fois qu'il entend la *Tosca*, son odorat est envahi par le fragrance

¹ Romain Gary [Émile Ajar], *La vie devant soi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 11.

² *Lab.*, p. 54.

aphrodisiaque des clous de girofle et de la cannelle stockés dans l'armoire de l'expiation. L'initiation sexuelle se produit après la rupture avec les parents et est due aux aimables faveurs d'une cousine, la cousine samaritaine, qui le soigne d'une fièvre. Les soins se transforment bientôt en un baiser. Ses lèvres, « osant un peu plus, remontent le bras à la recherche des seins » de la jeune fille. Alors elle laisse « la tête tomber légèrement en arrière » et la bouche du héros « se remplit de ses seins »¹. La future femme, Helena, apparaît bien plus tard, dans une scène de mariage, dénuée de toute trace de sensualité. L'amour du couple n'inspire jamais de problèmes au narrateur. Loin de susciter des interrogations pathologiques sur la nature ou sur la vérité de ce sentiment, le mariage est présenté comme l'ultime épisode de pacification de l'âme. Dans la chapelle, vers l'autel, « sa marche régulière, s'approchant de moi, dit qu'elle me libérera du passé et me conduira à l'avenir »². Un futur dans lequel « elle s'agenouille à côté de moi et je deviens un homme », un futur dans lequel « je ne serai plus la bête chassée, mais le chasseur qui poursuit »³. La mariée est une figure secondaire, presque absente. Il n'en reste dans le récit que ses yeux, verts comme des émeraudes, et sa robe blanche, comme les hérons du fleuve Pardo. Des signes, d'ailleurs, qui gardent un rapport beaucoup plus étroit à l'ascendance « bandeirante » et « quatrocentona » de la dame (elle s'appelle Helena de Almeida Prado Franco) qu'à un trait plus profond de sa personnalité. À aucun moment la réalité de la vie amoureuse ne réfute ou ne contredit l'imaginaire dont elle est issue. *Labirinto* est tellement un roman sur la paternité que le beau-père du narrateur exerce plus d'importance que sa fille elle-même. Le beau-père qui est, pour ce narrateur, « le fermier que j'aimerais, que mon père aurait été »⁴. Ce n'est pas l'amour du couple qui est vraiment en jeu, ni sa validité en tant que sentiment, mais plutôt une catharsis de l'oppression familiale.

Les *Memórias* de Pedro Nava ne s'éloignent pas de cette situation. Dans *Chão de Ferro*, le héros est le jeune garçon solidaire de ses collègues de l'internat, accusé du « crime sans pardon », du « vice néfaste », de « l'habitude funeste » de « l'autosatisfaction sexuelle physiologique »⁵. Depuis son pupitre, le professeur

¹ *Ibid.*, p. 171.

² *Ibid.*, p. 206.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁵ Pedro Nava, *Chão de ferro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1976, p. 29.

Floriano « foudroie » des synonymes amusants d'onanisme : « chiromaniaques » ; « manualisateurs » ; « branleurs » ; et « porcelets solitaires »¹. Pendant les vacances, chez ses parents, le narrateur raconte l'initiation sexuelle frustrée du héros avec la jeune blanchisseuse de la famille, la « belle Cecília noire », l'une des « pauvres des montagnes » à qui sa famille réservait ses quelques « miettes »². Tout d'abord, le héros l'accompagna discrètement jusqu'à ce qu'il la perde de vue au coin de la rue. Puis, suivant des conseils, il fixa son regard « d'une manière si évidente que lorsque la fille noire est venue apporter les habits de la semaine, elle m'a passé un billet que j'ai reçu en tremblant »³. Le héros y lit des promesses d'amour éternel enfermées dans une toilette. En fin d'après-midi, il apparaît devant le taudis de Cecília. La fille ouvre les portes effrayée. Dans l'obscurité de sa chambre, sur le lit de la blanchisseuse, sous une brume dense d'encens — « mélisse, fenouil, basilic »⁴ — reposait « la figure gigantesque du sergent Chico, redoutée dans toute la montagne »⁵. Le héros se retire rapidement et tranquillement, mais revient quelques jours plus tard, sans aucun symptôme de jalousie. Le simple désir de satisfaction sexuelle le motive beaucoup plus qu'un délire complexe de possession. Nouvelle tentative ; nouvelle déception. Cette fois « j'ai trouvé ma femme noire fatiguée, mal habillée, souffrant de mal au ventre, les cheveux en désordre, ivre de la tisane de feuille d'avocat »⁶. Les crampes menstruelles, dans le dictionnaire de la jeune blanchisseuse, s'appelle « réchauffement », « vérole » ou même la plus populaire, locale et créative « maladie affective »⁷. Le narrateur de Nava abandonne sa mission, sans que cela lui cause grande souffrance : « ce n'était pas encore cette fois que j'ai connu cette Chica da Silva toujours inaccessible »⁸. Une femme inaccessible dans sa connotation charnelle, car l'accessibilité de son essence ne l'a jamais inquiété. Plus qu'une Odette ou une Albertine, la blanchisseuse de Nava ressemble aux ouvrières de Swann ou aux femmes de chambre du narrateur. Des domestiques qui se transforment en objet passager de désir et qui, par leurs jeux de séduction, arrivent à infléchir les relations de classe de leurs maîtres. Il y a d'innombrables mariages dans les *Memórias* de

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 251.

³ *Ibid.*, p. 251-252.

⁴ *Ibid.*, p. 252.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

Nava. Des mariages d'amis, d'oncles et de grands-parents. Des mariages familiaux qui, au bout du compte, multiplient les cousins du narrateur, élargissent son immense réseau de sociabilité, et font passer l'union conjugale de sa valeur sentimentale et subjective à l'univers héréditaire et généalogique.

La curieuse exception à ces cas épisodiques d'amour est *A menina do sobrado*. Une exception curieuse non pas par la profondeur avec laquelle le sentiment se révèle, ou par le questionnement insoluble de sa possibilité, mais plutôt par l'insistance obsédante avec laquelle il est abordé. À propos de *A menina do sobrado* on ne peut plus dire que l'amour est un thème secondaire, comme chez Nava ou Andrade. Bien au contraire, l'amour est une idée fixe du narrateur de Cyro dos Anjos. Il absorbe de la *Recherche* la structure proustienne des cycles de l'amour (indifférence — souffrance — nouvelle indifférence), mais la reproduit si successivement, de façon si répétitive et si agile qu'elle devient une sorte de cantilène. Plus le héros de Cyro dos Anjos se décrit comme un jeune homme timide et prude, plus il se révèle être un vrai Casanova, cultivant des prétendantes et semant partout des rêves de mariage. Une fois de plus, nous sommes confrontés à un narrateur qui considérait « honnête que les bien-aimées ne soient pas l'objet d'un désir mais d'une pure adoration » et qui réservait sa vie sexuelle à la « Vénus mercenaire » de la « petite impasse », du « pauvre et triste borbier », le bordel de la rue du Marimondo¹. Le bordel fait chuter le narrateur et ses camarades, les « petits garçons », des « hauteurs de l'amour platonique »², ainsi que le narrateur de la *Recherche* essaie de se sauver de l'amour impossible de Gilberte Swann dans des maisons de passe, où il découvre des « possibilités nouvelles de bonheur » et se rend compte que, contrairement à l'amour, « le bonheur, la possession de la beauté, ne sont pas des choses inaccessibles »³. Cependant, l'initiation sexuelle ne signifie pas que le narrateur se sent en mesure d'entrer sans incident dans la vie conjugale. Il n'est pas ce héros de Jorge Andrade qui ne connaît que deux femmes dans sa vie. Malgré le lien avec des prostituées et la perte de virginité, qui est l'équivalent du lien frustré avec la blanchisseuse chez Nava ou de la nuit fiévreuse avec la jeune cousine

¹ *MS*, p. 138.

² *Idem*.

³ *RTP*, I, p. 565-566.

chez Andrade, l'expérience de « l'amour intégral »¹ demeure distante chez Anjos. Car il introduit entre la conjonction charnelle et le lien idéal un élément nouveau, ignoré de ses contemporains, qui est la frustration amoureuse, le drame de l'incommunicabilité des êtres, la déception de l'imaginaire érotique et l'aliénation répétée du héros.

Sa première bien-aimée est Priscila, une belle femme avec qui il veut toujours danser lors des soirées de son quartier et qu'il souffre de voir enlacée entre les bras d'autres hommes. Il se rend chaque week-end dans une salle de cinéma, espérant la rencontrer parmi le public. « Contempler sur l'écran le grand Psilander ou la gloire naissante de William Farnum », qui arrivaient alors au cinéma du petit village dans « des boîtes de films envoyées par la poste », n'est que prétexte à la persécution du désir et ne guérit pas la douleur de se rendre compte de l'absence de l'aimée². Au contraire, cette absence, qui se traduit par l'angoisse, fait croître encore plus le désir et est l'équivalence même de l'amour. Le narrateur de la *Recherche*, devant une Albertine de plus en plus insaisissable et fugitive, nous rappelle que « les charmes d'une personne sont une cause moins fréquente d'amour qu'une phrase du genre de celle-ci : 'Non, ce soir je ne serai pas libre' »³. Comme dans la *Recherche*, le narrateur de *Cyro dos Anjos* commence à ressentir, derrière l'absence et le comportement évasif de sa bien-aimée, « la présence de plaisirs, d'êtres, qu'elle m'avait préférés »⁴. L'une des hypothèses de l'absence de Priscila est son amitié avec sa voisine, Mme Andresa, avec qui elle reste le soir « pour jouer au loto » ou pour aller « à l'église, en cas de neuvaine »⁵. Mais il y a aussi le côté douloureux de cette curiosité. Il attribuait également « son absence à l'infidélité » et s'enflamme en supposant que, « sûrement le grand Rodrigo irait lui-aussi jouer au loto »⁶. Qu'est-ce que Swann s'enflamme en apprenant qu'Odette, bien qu'elle ne l'ait vu que quelques fois, invite le snob comte de Forcheville chez les Verdurin ! Forcheville, un aristocrate médiocre et décadent, qui est l'exacte antithèse du juif raffiné Swann autant que le riche marchand portugais est à l'opposé du jeune narrateur d'Anjos. Un adolescent dépendant de ses

¹ *MS*, p. 138.

² *Idem*.

³ *RTP*, III, p. 193.

⁴ *Ibid.*, p. 194.

⁵ *MS*, p. 138.

⁶ *Idem*.

parents, prêt à sacrifier sa « maigre bourse », même son « propre sang » pour Priscila, et qui s'oppose à un « adulte », à un « concurrent invincible » qui a « une copine officielle dans le pays », pour qui « les filles deviennent folles » et qui le « rend rancunier », « amer et de mauvais augure » quand il traverse Santana monté sur sa « bête châtaigne, mis à califourchon sur une selle au pommeau et aux étriers en argent »¹. Ce grand Rodrigo viril que le narrateur de *A menina do sobrado* suppose être l'amant de Priscila parce qu'il « prenait la liberté de caresser le menton de la petite comme si elle était un enfant, pinçait les fossettes de son visage, câlinait ses cheveux » et parce qu'il « n'oubliait jamais de lui offrir un petit cadeau »². Le narrateur pense à « l'interroger sur cette amitié et même sur d'autres qui [le] laissaient tellement perturbé » et il envisage même « une interpellation, suivie de mots qui saignaient d'amour »³. Mais la jalousie est la preuve ultime du caractère purement imaginaire, délirant et pathologique de l'amour, de ce fétiche de la possession avide et de la connaissance absolue qui, comme le disait Chardin, révèle paradoxalement l'impossibilité de connaître l'autre⁴.

Plus tard, le délire se dissipe et la réalité contredit la perception qui avait été formulée. Le narrateur découvre que Priscila « ne faisait pas exprès de ne pas aller à la session dominicale de cinéma, mais plutôt parce qu'il lui manquait de l'argent pour l'entrée »⁵. L'argent que le père veuf perd sur les tables de jeu, qui manque même pour l'entretien de la maison, et que le narrateur aimerait pouvoir lui fournir. Dissipation temporaire ; car la jalousie renaît tout de suite après. Cette fois en enfermant un désir pour la position de pourvoyeur puissant, qui semble être beaucoup plus grand que le désir lui-même pour la jeune femme. Lors d'une grande fête de la ville en hommage à son grand-père, « à laquelle ont participé des délégations de toutes les villes du Nord », il suppose que, « en étant le petit-fils du Dr. Carlos, j'aurais le droit à une attention spéciale cette nuit-là ». Mais Priscila, à son avis « se transfigurait complètement chaque fois qu'elle attirait l'attention des garçons plus âgés » et ne témoignait pas de « sensibilité » envers ses « regards

¹ *Ibid.*, p. 139.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Philippe Chardin, « Jalousie », in Annick Bouillaguet ; Brian G. Rogers, *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 524.

⁵ *MS*, p. 138.

suppliants ». Elle invite « les étoiles du Mineiro Football Club pour toutes les valse » et ne réserve pour le narrateur qu'« un petit tango nerveux que personne ne voulait danser ». Cette nuit-là, « le descendant du buste était le grand vaincu » et il rentre chez lui « mélancolique et soupirant »¹.

Il y a quelque chose de paranoïaque dans cette jalousie du narrateur de Cyro dos Anjos. Il semble y avoir dans les mots de ce personnage, comme l'a dit Freud dans son célèbre essai, « un amour inconscient pour l'homme, et une haine contre la femme, vue comme rivale »². Cette série de « petits signes [d'infidélité] », tirés de « là où nul autre n'eût rien vu », sont utilisés par les jaloux pour déplacer « sur l'inconscient d'autrui cette attention qu'ils soustraient au leur propre »³. La femme, « tantôt elle avait frôlé de la main par mégarde le monsieur qui était à côté d'elle, tantôt elle avait trop penché son visage vers lui et lui avait adressé un sourire plus familier que si elle était seule avec son mari »⁴. C'est une « ambivalence du sentiment » qui dissimule la main qui voulait frôler, en réalité, ce monsieur assis à côté de la dame, ou le visage qui aimerait se pencher vers ce même monsieur ou le sourire qui voulait être plus radieux quand il est seul que lorsqu'il est avec sa femme. La jalousie, en ce sens, rend au narrateur le service inconscient de le « défendre de son homosexualité »⁵.

Avec l'aide du télégraphiste Amorim, qui apporte de Rio « des idées modernes », le village de Santana organise sa première troupe de théâtre. Puisque Priscila fait partie de la distribution, le narrateur demande bientôt un rôle dans cette pièce d'origine obscure, très probablement un spectacle historique et académique fictif qui raconte la résistance du Duc de la Victoire contre l'occupation napoléonienne de la Péninsule Ibérique. Le père du narrateur, dans une réaction assez similaire à celle que nous lisons dans *Labirinto*, interdit à son fils d'assister aux répétitions : « un jeu innocent chez ta sœur, ça va... Mais des représentations publiques ? Ça jamais ! »⁶. Il tente de convaincre son père, lequel, « peu habitué à

¹ *Ibid.*, p. 147.

² Sigmund Freud, « De quelques mécanismes névrotiques dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité », traduit de l'allemand par Jacques Lacan, in *Revue française de psychanalyse*, Paris, n. 3, 1932, p. 392.

³ *Ibid.*, p. 395.

⁴ *Ibid.*, p. 394.

⁵ *Ibid.*, p. 395.

⁶ *MS*, p. 139.

entendre des objections », « a écarquillé les yeux, stupéfait »¹. Le narrateur de *Cyro dos Anjos* n'a pas le même brio que celui de Jorge Andrade. Il se résigne aux ordres du père, habitué à « une longue discipline » selon laquelle il faut accepter « les décisions du Père [*sic*] comme irremplaçables et irréformables », comme un « décret du Destin » ou même comme un « événement dans lequel la volonté humaine ne peut pas intervenir »². Mais ce n'est pas la relation entre père et fils qui importe ici. Ce qui compte vraiment, c'est ce que cette interdiction déclenche et non l'interdiction elle-même. Le risque d'éloigner la bien-aimée de son univers provoque une jalousie délirante. Il y a de nouveau une impossibilité de la conformer à l'espace que l'imaginaire lui avait réservé, ce qui est le symptôme d'une impossibilité de connaître l'essence même des êtres. Sa crainte est que Priscila joue le rôle de « protagoniste de la pièce » et qu'un autre garçon devienne son amant³. Cela le gêne tellement que si jamais ça devient vrai, le narrateur aurait « bu du poison », car « il y avait des câlins et des baisers entre les amants » et il n'aurait « pas supporté de voir Priscila enlacée par un autre »⁴. De même, le narrateur de la *Recherche* n'aurait pas supporté « de laisser Albertine dans le train avec Saint-Loup », après tout, « ils auraient pu, pendant que j'avais le dos tourné, se parler, aller dans un autre wagon, se sourire, se toucher »⁵. Priscila cristallise provisoirement un « amour de mort », qui est « l'amour qui lacère la poitrine aux personnages des romans lus dans la chambre, en secret, tard dans la nuit »⁶. L'objet d'amour est concrètement vide. Celui qui le remplit — et de sa subjectivité — est le narrateur lui-même. Si un peintre réaliste, nous dit Proust, avait été chargé de représenter son narrateur aux côtés d'Albertine, il se sentirait obligé d'inclure entre les deux une « séparation spatiale »⁷. Mais une telle distanciation, aussi plausible que cela puisse paraître, serait un détail superficiel, une « apparence »⁸. Pour représenter la « réalité véritable », ce peintre serait obligé de placer Albertine « non pas à quelque distance de moi, mais en moi »⁹. Lorsque *Cyro dos Anjos* déclare, à son tour, que « cet amour [...] ne contenait pas

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 140.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *RTP*, III, p. 486.

⁶ *MS*, p. 140.

⁷ *RTP*, III, p. 501.

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

l'idée de possession »¹, il se réfère bien évidemment à la possession charnelle. Car son amour, d'un point de vue sentimental, est une pure possession. Si possessif que la réalité de Priscila succombe complètement aux « idéalizations du petit ami »². Une idéalisation selon laquelle « la bien-aimée était inviolable comme un tabou » et dans laquelle, ainsi que la représentation de l'amour chez Jorge Andrade, « le désir pouvait s'adresser à d'autres femmes, mais jamais à la jeune fille que j'aurais choisie »³. Encore une fois, il est difficile de ne pas penser au paradigme freudien. La jalousie est un sentiment projeté, une extravagance de l'inconscient. La jalousie provient de la motivation d'infidélité du narrateur dans la vraie vie. « En projetant ses propres impulsions à l'infidélité sur la partie opposée, à qui il doit fidélité », le narrateur semble atteindre un « soulagement », une « absolution de sa conscience »⁴. L'individu jaloux essaie, en réalité, de se justifier. Il utilise les « impulsions inconscientes » de sa bien-aimée pour atténuer la pression de ses propres tentations continues. Ainsi, il peut démontrer que sa partenaire n'est pas supérieure à lui-même — le garçon qui s'alterne les dimanches entre la messe et le bordel du village.

Le mot *provisoirement* mérite d'être souligné. Priscila est tellement juste l'enveloppe qui enferme l'imaginaire érotique du narrateur qu'elle peut être remplacée sans que sa mythologie amoureuse disparaisse. Le père du narrateur, de temps en temps, se rend à Rio pour vendre ses élevages et choisit l'un de ses enfants pour l'accompagner. Le narrateur, déjà fatigué de la vie paysanne, est son élu. À mi-chemin, ils se logent dans une petite maison d'hôtes de la ville de Buenópolis. Le narrateur reconnaît tout de suite Florisbela, la fille du propriétaire et son ancienne amie d'enfance, avec qui, pendant des années, il avait perdu le contact. La jeune fille le surprend et apparaît « dans la splendeur d'une femme adulte »⁵. Il n'y a rien de plus provisoire que les amours du narrateur de *A menina do sobrado*. La vision de Florisbela et de ses « féminins yeux songeurs » suffit à ce « cœur passionné, toujours prêt à imaginer le lyrisme des mariages », pour superposer ses rêves à la réalité⁶. Le

¹ MS, p. 140.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Sigmund Freud, *Op. cit.*, p. 392.

⁵ MS, p. 167.

⁶ *Idem.*

visage de la nouvelle bien-aimée le motive immédiatement à renoncer au voyage tant songé à la capitale fédérale. Lui, qui veut tant renoncer à la campagne au profit de la moderne frénésie de la métropole, doute maintenant que l'arrivée à la nouvelle gare *Central do Brasil*, l'apogée de l'art déco carioca et point de repère de l'expansion industrielle brésilienne des années trente, puisse rivaliser avec l'accueil tendre de la modeste Buenópolis dans son univers érotique. Pour cette « petite gare », pour ce « petit coin de troupeaux et de voyageurs », le narrateur affirme qu'il aurait, « volontiers », « renoncé à connaître Rio »¹. Il souhaite rester encore « deux ou trois semaines » dans la pension de Florisbela pendant que son père effectue son voyage. Comme son angoisse est grande, comme son agacement est « infini » lorsqu'il découvre que « le bétail venait d'être embarqué dans les wagons » et qu'il était déjà prêt à partir : « la Puissance Suprême n'a pas entendu, pourtant, mes supplications »². Mais la prudence s'impose à la lecture des mots de ce narrateur toujours prêt à remplir ses objets de désir de son propre imaginaire amoureux. Rien de plus inapproprié que de supposer ce nouvel amour, l'amour fulminant pour Florisbela, un épuisement de l'esprit arriviste du narrateur. Bien au contraire, nous lisons qu'il souhaite rester à Buenópolis justement pour quitter Buenópolis. Une situation qui paraîtrait ambiguë, n'était-ce pas la promesse dite « fervente » de « libérer Florisbela de son exil » et de l'emmener avec lui, d'en faire sa prisonnière³. C'est la grande ambivalence de l'amour du narrateur. Il décrit (projette) son propre désir comme le désir de son objet amoureux. À aucun moment — et contrairement au narrateur — nous n'entendons de Florisbela les souffrances de sa vie dans le petit village. La fille, d'ailleurs, ne dit rien, elle n'a pas de voix dans le récit. Tout ce que nous savons à son sujet est médiatisé par le discours du narrateur. C'est le narrateur qui conçoit sa vie paysanne comme un exil dont il souhaite s'échapper. Il considère son nouvel amour soudain comme « impossible » car il est un « pauvre petit garçon, sans économie propre »⁴. Mais ce ne sont pas les mots de sa bien-aimée. Ce sont des hypothèses du narrateur. Des hypothèses aussi délirantes que la jalousie de Priscila, du marchand portugais ou des footballeurs de l'équipe de Santana. Rien ne change pour Florisbela. Le lecteur se retrouve à nouveau devant un narrateur qui semble

¹ *Idem*.

² *Ibid.*, p. 168.

³ *Ibid.*, p. 167.

⁴ *Ibid.*, p. 168.

aimer inconsciemment un homme et qui en produit inconsciemment une défense. C'est comme si, en se projetant jeune et pauvre dans l'inconscient de la bien-aimée, il disait que c'est elle qui désire un homme mûr et riche, et non lui-même.

Cette impossibilité constante est le moteur de la volubilité répétée du narrateur. Dès qu'il quitte la pension de Florisbela — et rappelons-nous que le narrateur n'y reste plus que quelques jours — son désir change une fois de plus d'attention. Lui et son père arrivent enfin à Rio et s'hébergent dans le quartier de Benfica. Le bref séjour du narrateur dans la banlieue carioca « m'a semblé un tourment au-dessus de mes forces »¹. Mais pas pour longtemps. « Mon amour était moins un amour pour elle qu'un amour en moi », avait déjà réalisé le narrateur de Proust à propos d'Albertine². Florisbela est rapidement remplacée, tout comme il avait récemment remplacé Priscila : « je dois avouer que, dans ma faiblesse, j'ai trahi l'amour à Priscila »³. À l'auberge de Benfica, c'est une jeune femme italienne, une « dame étrangère » de « vingt-huit à trente ans, en tenant compte de l'âge de ses petits enfants », la nouvelle enveloppe de cet amour. Il n'a fallu qu'un dîner et l'image des « superbes bras napolitains » de Signora Paola pour que le « cœur malade » du narrateur palpite à nouveau⁴. « Après le dîner, le souvenir de Florisbela avait déjà été neutralisé en moi »⁵. Ce narrateur, qui était prêt à renoncer à son voyage longtemps attendu à Rio pour rester à côté de Florisbela, ne veut plus quitter la ville qui, pendant quelques instants, l'avait fait tant souffrir. Il commençait à « accepter Benfica, sans réserve », et se disait prêt « à un séjour de trois jours » ; le lendemain matin, quand il voit Signora Paola pour la deuxième fois, il dit qu'il accepterait « même tout un mois »⁶. Il n'y a pas d'indication chronologique précise, mais on est porté à croire que cette alternance entre les trois femmes (Priscila, Florisbela et Paola) se produit dans l'intervalle impressionnant de quelques semaines. La justification du narrateur de cette intermittence accélérée est symptomatique de sa vision de l'amour :

*Mon amour était trop grand pour qu'une seule créature le retienne.
Dans cet amour universel s'adaptent Florisbela, Signora Paola et*

¹ *Idem.*

² *RTP*, IV, p. 137.

³ *MS*, p. 167.

⁴ *Ibid.*, p. 168.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

*plusieurs autres femmes, dont Nazaré et Priscila. Je me dirigeais vers la beauté sans m'asservir à ses formes individuelles.*¹

Cyro dos Anjos décrit l'amour de son narrateur comme « grand », mais il ne semble pas que la dimension soit le critère dominant des sentiments de son personnage. Il y a un décalage entre la description et la représentation de l'amour dans *A menina do sobrado*. Si cet amour n'était que volumineux, peut-être nous verrions-nous devant un être capable d'aimer simultanément plusieurs femmes, chacune de manières différentes. Mais ce qui se passe dans ce roman est sensiblement quelque chose de distinct. Le lecteur se voit face à une succession d'êtres aimés, d'une longue série alternée d'amours. Outre Priscila, Florisbela et Paola, nous pourrions également aborder le cas des sœurs de la famille Orlando, qui « ont réussi à faire sensation dans un pays de belles filles »², ou des trois sœurs Albornoz, pour lesquelles, dans ce qui semble être une allusion à la bande de jeunes filles de Balbec, le narrateur a nourri un amour « global » et « collectif » : Maria avec ses « traits de madone » ; Gilda, une fille « sinieuse » qui inspirait « un culte moins platonique » et l'adolescente Paula, qui « promettait le goût de certains fruits qui sont plus savoureux quand ils sont verts »³. On ne fait pas cela pour éviter des redondances qui épuiserait le lecteur, car le passage d'un amour à l'autre (comme Bernard Brun l'avait déjà observé à propos de Proust⁴) répond à une loi mécanique chez Cyro dos Anjos.

L'idée que des lois mécaniques régissent l'amour et généralisent l'objet amoureux lui-même est l'un des fondements de la *Recherche*. De retour d'une soirée Verdurin à Féterne, le narrateur se rend compte que les chemins maritimes qui le mènent à Albertine sont les mêmes chemins qui l'ont autrefois amené à penser à Mlle de Stermaria ou, encore, les mêmes chemins qu'il a parcourus à Paris sur les traces de Mme de Guermantes⁵. Des paysages et des personnages distincts couvrent un même itinéraire sentimental, ce qui produit une « monotonie profonde » et la « la

¹ *Idem*.

² *Ibid.*, p. 188.

³ *Ibid.*, p. 214.

⁴ Bernard Brun, « Amour », in Annick Bouillaguet ; Brian G. Rogers, *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 61.

⁵ *RTP*, III, p. 400.

signification morale d'une sorte de ligne que suivait mon caractère »¹. Or, l'amour de *Cyros* n'a rien d'universel. Bien au contraire, cet état affectif est assez particulier au narrateur lui-même. Il n'y a que son fonctionnement qui est universel, car, malgré des conditions spécifiques, l'itinéraire se répète avec persistance et ténacité. Le narrateur est sincère quand il dit qu'il ne s'est jamais asservi aux formes individuelles, mais c'est une demi-vérité qu'il ne cherche que la beauté. Il se déplace vers lui-même et aime dans ses « formes individuelles » l'idéal qu'il aspire en lui-même. C'est dans le désir de vanter cet idéal de lui-même, incarné dans la figure de ses bien-aimées, que le narrateur, par exemple, se déprécie. Il a besoin de se rabaisser — « maigre, malade, effrayé par le rhume, avec des boutons sur le visage »² — pour que son idéal, introduit dans l'objet amoureux, se magnifie. Le narrateur proustien arrive à une conclusion très similaire. Il compare *Albertine* à *Rachel* quand du *Seigneur* et à *Odette de Crécy* (deux femmes qui snobent leurs amants) et estime que, « du moment que j'aimais, je ne pouvais pas être aimé et que l'intérêt seul pouvait attacher à moi une femme ». Mais ce rabaissement n'est pas dû aux femmes bien-aimées : « c'était moi ; c'étaient les sentiments que je pouvais inspirer que ma jalousie me faisait trop sous-estimer »³. Le destin de ces deux narrateurs est de « ne poursuivre que des fantômes, des êtres dont la réalité, pour une bonne part, était dans mon imagination »⁴. Ce qui manque à ces narrateurs, ce sont des fantômes et ils « y sacrifient tout le reste, mettent tout en œuvre, font tout servir à rencontrer tel fantôme »⁵.

L'amour proustien est la preuve radicale de l'un des axiomes les plus importants de la *Recherche*. Le décalage constant entre les personnages sert d'évidence de l'impossibilité de communication entre les êtres. Ce serait un euphémisme : l'amour apporte avec lui l'ombre de la jalousie, qui est le réflexe pathologique de l'incommunicabilité. Tout d'abord, la *Recherche* exprime la discontinuité des personnalités, le cours irrépressible du temps qui transforme à la fois l'objet amoureux et le héros du roman lui-même et qui les amène à se perdre de vue constamment. Le narrateur croit que les femmes « un peu difficiles », celles

¹ *Ibid.*, p. 400-401.

² *MS*, p. 213-214.

³ *RTP*, III, p. 508.

⁴ *Ibid.*, p. 401.

⁵ *Idem.*

« qu'on ne possède pas tout de suite » et « dont on ne sait même pas tout de suite qu'on pourra jamais les posséder » sont « les seules intéressantes », car « les connaître, les approcher, les conquérir, c'est faire varier de forme, de grandeur, de relief l'image humaine, c'est une leçon de relativisme »¹. Les prostituées, « les femmes qu'on connaît d'abord chez l'entremetteuse n'intéressent pas parce qu'elles restent invariables »². Il fait référence à Albertine, si désirée et si distante lors de son premier été à Balbec et pourtant d'une beauté palpable, source possible de satisfaction uniquement à Paris, juste au moment où le désir décline et où la jeune fille se révèle une autre femme. Avant de finalement l'embrasser, le narrateur aurait aimé pouvoir « la remplir à nouveau du mystère qu'elle avait pour moi »³. Mais à mesure que ses lèvres s'approchent des joues d'Albertine, « ceux-ci se déplaçant virent des joues nouvelles »⁴. Son cou, vu de près, « montra, dans ses gros grains, une robustesse qui modifia le caractère de la figure »⁵. C'est comme si, maintenant, lorsque la possession constitue enfin une réalité, « en accélérant prodigieusement la rapidité des changements de perspective et des changements de coloration que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle », le narrateur souhaitait « les faire tenir toutes en quelques secondes pour recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être »⁶. L'être aimé est dilué dans le temps. Il constitue une réalité vaporeuse, fugace et éphémère. Il aime une Albertine, mais cette Albertine est perdue dans un océan d'autres Albertines qui composent le même être et qui se disputent entre soi :

*Dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis ; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celle que j'avais vue en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place une autre.*⁷

La discontinuité des êtres ouvre alors de l'espace pour une possession d'aspect malsain. Les transformations de la personnalité érodent l'amour non seulement parce que l'être aimé est équivalent à une image éphémère, mais aussi

¹ RTP, II, p. 658.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 659.

⁴ *Ibid.*, p. 660.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

parce que, à partir de ce moment précieux, de cet instant unique et irrémédiable, de ce temps perdu (cette fille unique), tous les efforts du narrateur se tourneront vers une tentative de cadrer l'objet amoureux complexe (divinité de plusieurs têtes) dans les contours de la vision transitoire. Cette vision transitoire est le mystère auquel le narrateur se réfère souvent. Pour cette raison, l'amour proustien est « la limitation d'un individu par un autre », un sentiment « forcément non partagé » et qui satisfait « un besoin de l'autre » qui n'a rien à voir avec le désir sexuel¹. Pour le narrateur de Proust « c'est l'imagination qui crée l'objet aimé, à partir d'un détail physique ou moral »².

La représentation de la discontinuité des êtres existe également dans *A menina do sobrado*. Mais elle s'y limite au narrateur. On n'y voit que la conscience du narrateur changer au cours du récit. Ses amantes restent toujours les mêmes — Priscila, plus que toute autre, est caractérisée du début à la fin avec une hostilité remarquable, comme « la Priscila maline, affairiste et légère »³. Le lecteur de *A menina do sobrado* est toujours en avance sur le narrateur. Lorsque le narrateur formule enfin la vérité de son amour pour Priscila, le lecteur n'est pas surpris. Il a bien compris, avant le narrateur, qu'il est possible d'aimer un être qu'on déteste. Car on n'aime pas l'être lui-même, mais plutôt son propre imaginaire. Plus tard, le narrateur se demande si « à cette époque, il aimait réellement Priscila », si, peut-être, « il en était venu à la désirer d'une autre manière », si, peut-être, « il n'avait plus d'amour pour elle »⁴. Ce tournant du narrateur de Cyro dos Anjos nous surprendrait si nous ne savions déjà, par le biais du narrateur de Proust, que « heureusement l'être aimé n'aime pas en retour » et que « cette non-réciprocité entre deux personnes suffit à expliquer le sentiment et à prolonger l'amour »⁵. Autrement dit, l'attirance intermittente du narrateur pour Priscila ne se perpétue que parce que son auteur croit, tout comme Proust, que l'amour se nourrit de la non-réciprocité. Plus la réciprocité est limitée, plus la communication est improbable et plus le sentiment amoureux est grand et persistant. La réalisation de l'amour est le début de sa fin. Pourquoi l'amour du narrateur pour Priscila s'épuise-t-il? Parce que la fille

¹ Bernard Brun, *Op. cit.*, p. 61.

² *Ibid.*, p. 62.

³ *MS*, p. 197.

⁴ *Ibid.*, p. 222.

⁵ Bernard Brun, *Op. cit.*, p. 62.

aurait « cédé à ses nouvelles avances »¹. Finalement, elle se rend et il la possède. Mais « à peine reprise, la relation serait bientôt finie »². De la position d'« objet d'un culte pur », Priscila migre désormais vers la catégorie d'objet des « ardeurs de ma jeune sexualité »³. Et nous apprenons de Proust qu'il n'y a rien de plus opposé à l'amour que le désir sexuel⁴. Après tout, « l'essentiel n'avait-il pas disparu et seul l'accidentel avait resté ? »⁵.

Dans ce processus de transformation des consciences, le narrateur de *Cyrodos Anjos* se demande si le « véritable amour » ne serait pas le produit « d'une déformation, d'une distorsion ». C'est ce que démontre son récit en général. Mais le plus intéressant est d'analyser la nature de cette déformation, c'est-à-dire en quoi le narrateur déforme son Albertine brésilienne. Nous avons dit plus tôt que le narrateur semblait chercher chez sa bien-aimée un homme spécifique — plus âgé, plus riche, plus beau — et que cette recherche présentait, outre l'ombre de la jalousie, un aspect narcissique. Désormais, il ne craint plus les riches marchands ou la « nouvelle caste d'opresseurs », les ingénieurs, « ces culottes couleur kaki », les fonctionnaires urbains qui, lors de la vague de modernisation du pays, ont déménagé dans la campagne et « nous ont écrasés nous, les petits amis locaux, avec leurs bottes en fer, avec le prestige de leurs diplômes et avec le fait d'y être des étrangers »⁶. Le jeune narrateur ne pourrait jamais y être un étranger. Mais tous les autres avantages qui lui inspiraient tant de jalousie (et qui lui inspiraient de jalousie précisément parce qu'il les désirait tant) seront obtenus. Il soupçonne que Priscila s'abandonne à son amour car, maintenant, après « une décennie d'adoration », en rentrant de la capitale de son état « avec quatre cours préparatoires », il pouvait se vanter « des meilleurs diplômés »⁷. Maintenant qu'il vivait « un nouvel état » et qu'il avait « une carrière », il se retrouve converti en une « promesse de mariage », une promesse « distante, mais sûre »⁸. C'est le même sort de l'amour du narrateur de la *Recherche*. Il apprend par sa mère que son mariage avec Albertine est « le rêve » de Mme

¹ MS, p. 222.

² *Idem*.

³ *Idem*.

⁴ « On ne fait pas l'amour, on s'accouple », dit Bonnet. « L'amour est tout autre chose ». Cf. Henri Bonnet, *Les amours et la sexualité de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1985, p. 9-10.

⁵ MS, p. 222.

⁶ *Ibid.*, p. 197.

⁷ *Ibid.*, p. 222.

⁸ *Idem*.

Bontemps, tante et tutrice de l'orpheline¹. Cette femme d'un haut fonctionnaire, chef de cabinet dans un ministère de la IIIe République, qui songe aussi à son appartenance au Faubourg Saint-Germain et qui voit chez le narrateur plus que de la « sympathie » — un symbole de « luxe » et de « relations »². Mais maintenant que le héros est reçu dans le salon des Guermantes et qu'il jouit d'une position privilégiée dans l'univers mondain, le désir d'Albertine se désintègre et elle devient peu à peu indifférente. Au moment où le mariage désiré devient enfin possible, il hésite : « peut-être le mieux serait-il d'attendre un peu, de commencer par voir Albertine comme par le passé pour tâcher d'apprendre si je l'aimais vraiment »³. C'est le même doute de *A menina do sobrado*, la même conscience de l'illusion amoureuse. Peu importe que l'hypothèse du narrateur de Cyro dos Anjos, qu'il appelle « exégèse », soit confirmée ou non. La juger, ce serait déborder le texte et prendre une position naïve devant ce narrateur. Le fait est que la bien-aimée perd complètement sa pertinence lorsque l'amant devient ce en quoi il l'avait transformée. L'amour proustien, qui est en grande partie l'amour de Cyro dos Anjos, existe pour calmer une angoisse. À partir du moment où cette angoisse (dans les deux cas des formes d'ambition de vie mondaine, de désir d'ascension sociale) disparaît, l'amour aussi s'effondre et l'objet aimé devient indifférent. Il n'y a pas de meilleur exemple de subjectivisme proustien. Comme dans la *Recherche*, la référence en perspective de *A menina do sobrado* est toujours la conscience de son narrateur et le personnage qu'il nomme Priscila n'est, du début à la fin, qu'une image de son intériorité. La connaître, c'est découvrir un chapitre de soi-même.

Nous connaissons le destin d'Albertine. « Déesse du Temps »⁴, symbole par excellence des transformations et de la fugacité, elle sera emprisonnée par le narrateur après la découverte de ses relations avec Mlle Vinteuil. L'enlèvement ne dure que quelques mois, de l'automne au printemps. Épuisé d'une relation érodée par la jalousie, il décide d'abandonner Albertine et de partir pour sa Venise toujours reportée. C'est alors qu'un matin son évasion le surprend. Le narrateur essaie de capturer la fugitive, se tourne vers Saint-Loup, écrit à Mme Bontemps en Touraine,

¹ RTP, III, p. 318.

² *Idem*.

³ *Ibid.*, p. 319.

⁴ *Ibid.*, p. 888.

jusqu'à ce qu'il reçoive un télégramme et découvre sa mort à la suite d'un accident de cheval. Mais ni la mort n'a le pouvoir de faire cesser la jalousie. Les souvenirs persistent et nourrissent la pathologie amoureuse du héros. Plus il enquête sur la vie fantomatique de sa prisonnière, plus il est difficile pour son amour de la façonner à son goût. L'oubli est la solution finale, mais il se produit progressivement. C'est à ce moment, dans le destin de la pathologie amoureuse, que Cyro dos Anjos modifie la proue de son roman et renverse son cours. Cet auteur ne voit aucun problème à reconnaître des illusions dans l'expérience amoureuse et des illusions de nature, comme nous l'avons vu, très similaire à celle que nous lisons dans la *Recherche* de Proust. Cependant, discréditer l'amour romantique lui semble, en fin de compte, une possibilité insupportable. Reconnaître des illusions dans l'amour est quelque chose de tout à fait distinct de concevoir l'amour, en soi, comme une illusion inexorable, comme une « maladie »¹ à laquelle l'on n'échappe pas, un « bacille virgule »², agent d'un type de choléra. Celle est l'origine de la *Menina do sobrado*, dont nous ne connaissons pas le nom, mais qui titre le roman et qui donne le sens du livre. Plus jeune (« à dix-sept ans, elle semblait en avoir quatorze » grâce à son « visage bigarré de taches de rousseur, les yeux malicieux, le sourire et les fossettes »), elle est l'antithèse de Priscila. À l'astucieuse femme brune, le narrateur oppose une innocente fille aux cheveux dorés. Un doré qui est aussi celui « des anciennes chapelles et des images de la Vierge »³. Les avances ne durent que deux mois. Une fois fiancé, le narrateur affirmera sa confiance inébranlable en l'amour :

*Fou, hors de contrôle, l'amour a éclaté comme une trombe marine, un ouragan, balayant tout, renversant tout. On dirait que tous les amours, de Risoleta à Priscila, d'Olguinha à Débora, Osetta, Cléo, Ângela, tous, tous, les vrais et les faux, les doux et les lacérants, ceux qui demandaient la vie et ceux qui produisaient des désirs de mort avaient été confondus et amalgamés pour se transsubstantier en un seul et unique amour, d'âme et de corps, d'adoration et de désir, de fantaisie et de tendresse, et du grand infini que l'amour total contient.*⁴

Ce vocabulaire romantique, allégorie violente de la nature et de la pleine réalisation de l'esprit que le *sturm und drang* nous a légué, il convient de le lire avec

¹ RTP, I, p. 303.

² *Ibid.*, p. 337.

³ MS, p. 370.

⁴ *Ibid.*, p. 371.

une grande prudence. Tout d'abord, il vise à concilier l'engagement du narrateur avec le développement complet de sa subjectivité. Je veux dire qu'il nie, maintenant qu'il jouit du prestige social et du privilège économique, l'insoluble contradiction entre l'amour individuel et la condition socio-économique qui marque tout le récit, qui caractérise à la limite l'amour bourgeois et qui conduit Werther au suicide dans le célèbre roman de Goethe¹.

C'est comme s'il cachait le fait que sa réussite amoureuse si convoitée coïncide précisément avec un succès professionnel également très convoité et prétendait que tous ses amours n'étaient qu'une préparation au véritable amour, à « l'amour unique », à « l'amour total »². La deuxième implication — celle d'une nature moins matérialiste et plus psychologique si l'on préfère — est un refus de la douloureuse conclusion du narrateur proustien selon laquelle l'amour change moins que l'objet aimé. Ou, plus encore : que seul l'objet aimé change, sans qu'il y ait aucune altération de nos fantômes. Lorsque le narrateur de *Cyro dos Anjos* déclare que tous les amours antérieurs à la *Menina do sobrado* « avaient été confondus et amalgamés pour se transsubstantier » en un « amour total »³, il nie l'argument proustien selon lequel, à chaque nouvel amour, c'est le même « état d'âme » et le même « avenir d'existence » qui prend « la forme allégorique et fatale d'une jeune fille »⁴. Il ne s'agit pas seulement de cesser d'être, à partir des fiançailles, « une seule personne » pour devenir « deux personnes en une seule, elle et moi, moi et elle »⁵. Proust, qui comprend « l'impossibilité où se heurte l'amour »⁶, dirait qu'il n'y a jamais plus qu'une seule personne. Le narrateur de *Cyro dos Anjos* estime que, jusqu'à la *Menina do sobrado*, son amour ne s'est révélé que de manière « dispersée » et que c'est le « rayon de soleil » des cheveux de la jeune mariée — durant son « visage bigarré de taches de rousseur » et le train matinal qui le ramenait à la ville d'origine — qui l'ont concentré et rendu vrai⁷. En réalité, tous les objets amoureux de ce roman ont également bouleversé le narrateur. Jadis ne voulait-il pas offrir sa

¹ Cf. Georg Lukács, « Die Leiden des jungen Werther », in *Goethe und seine Zeit*, Berne, A. Francke Verlag, 1947.

² *MS*, p. 371.

³ *Idem*.

⁴ *RTP*, III, p. 409.

⁵ *MS*, p. 371.

⁶ *RTP*, III, p. 607.

⁷ *MS*, p. 371.

« maigre bourse », voire son « propre sang », à Priscila¹ ? Tout comme l'amour pour la *Menina do sobrado* cristallise des images de vierges et le paysage des Minas Gerais, l'amour pour Priscila n'a-t-il pas cristallisé aussi les tangos et les polkas d'Ernesto Nazareth dansés pendant les soirées de Santana ? On pourrait peut-être dire qu'après un développement proustien de la discontinuité des personnalités et de l'aspect impossible de l'amour, le narrateur de Cyro dos Anjos accueille une certaine espérance stendhalienne dans l'amour pur. Mais même Stendhal, dans la première moitié du 19^e siècle, ne se laissa pas tromper par l'amour moderne et dénonça avec acuité des mariages comme celui de *A menina do sobrado*, qui sont noués en « deux mois », après l'effort de « courtiser la famille » et sans que la mariée « s'amuse avec la conversation »². Ce que l'on voit à la fin du roman de Cyro dos Anjos, ce sont deux aspects — l'un politique et l'autre psychologique — d'un même effort de défense d'un amour romantique que l'esthétique proustienne s'est tant engagée à discréditer.

Cyro dos Anjos utilise Proust pour aborder le dilemme amoureux plus que tout autre mémorialiste brésilien. Ce serait un euphémisme : mieux vaut dire que, parmi les mémorialistes brésiliens, aucun n'aborde autant l'amour que Cyro dos Anjos. « Le thème de l'amour le fascine », disait à juste titre Clarisse Fukelman dans un entretien avec l'auteur en mai 1979³. Mais sa limite est la préservation même de l'amour romantique, ce qui rend la représentation de ce sentiment superficielle. Les êtres sont discontinus et la communication entre deux individus n'est impossible que jusqu'au moment où ils se fiancent. À partir de ce moment, le narrateur renonce commodément à tout l'arsenal de la *Recherche* qu'il avait mobilisé jusque-là. C'est pour cette raison que *A menina do sobrado* se termine avec le jeune âge de son narrateur. Contrairement à Proust, qui décrira la corrosion du concubinage avec Albertine et son enfer amoureux tout au long *La Prisonnière*, c'est-à-dire même après la possession de l'objet aimé. Cyro dos Anjos préfère clouer le point final du

¹ *Ibid.*, p. 138.

² *Ibid.*, p. 370-371. Dans son traité sur l'amour, Stendhal dénonce féroce le mariage bourgeois et l'accuse de « prostitution légale ». Il déclare qu'il est « beaucoup plus contre la pudeur de se mettre au lit avec un homme qu'on n'a vu que deux fois, après trois mots latins dits à l'église, que de céder malgré soi à un homme qu'on adore depuis deux ans ». Cf. Stendhal, *De l'amour*, Paris, Gallimard, 1980, p. 67.

³ Clarisse Fukelman, « Como Ulisses e Penélope », in *Suplemento Cultural*, São Paulo, n. 136, v. 3, p. 9, 10 juin 1979.

livre « au moment où la menina do Sobrado a mis fin à la carrière infructueuse de ce Don Juan »¹. Il reconnaît qu'il y aurait plusieurs autres thèmes à aborder (enfants, profession, politique), mais regrette que « la perspective changerait », amenant le livre à parler « des autres », « de personnes et de faits » et non plus des « jours enchantés », d'une phase de la vie où « l'amer se diluait dans l'enivrant »². À partir de son mariage, il ne voit plus de récit possible, car l'union conjugale élimine à ses yeux tout ce que l'amour tragique est capable de contenir. Pourquoi alors le ton contrit avec lequel le livre se termine et qui associe la « marche de l'homme » à « la misère, l'inégalité, l'injustice, la solitude, la maladie et la mort »³ ? Pourquoi se sent-il vieilli après tant d'années, alors que la *Menina do sobrado* « conserve ses dix-sept ans, tout amoureuse de la vie »⁴ ? Ce passage des fiançailles enthousiasmées (« c'est la mariée ! — je pensais, émerveillé. — Celle-là ne m'échappera pas ! »⁵) à la mélancolie finale (les jours « si souvent sombres »⁶) nous est omis. Omis pour préserver une vision, le dirait Proust, peut-être plausible mais certainement pas vraie ou profonde de l'amour⁷.

¹ *MS*, p. 383.

² *Idem*.

³ *Idem*.

⁴ *Ibid.*, p. 384.

⁵ *Ibid.*, p. 370.

⁶ *Ibid.*, p. 383.

⁷ La philologue Margarida dos Anjos, fille de Cyro dos Anjos, a exprimé avec une grande clarté l'obsession de son père pour l'amour romantique et idéalisé. Peu de temps avant la parution de *A menina do sobrado* et après avoir lu la version originale du livre, elle a déclaré au *Jornal do Brasil* que « la génération qui exigeait la vestale était celle de mon père [...]. Ils parlaient effectivement de la vestale et en professaient leur culte presque fanatiquement ». Cf. Rachel Jardim ; Dadá de Carvalho Brito, « Vida, morte e ressurreição da vestal mineira (estão voltando os tempos de morrer de amor?) », in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 265, p. 4, 2 octobre 1978.

Chapitre VIII

Professeurs de beauté

Auch die Kunst ist nur eine Art zu leben.
— Rilke¹

Il y a dans la *Recherche* un effort d'extrapolation de la littérature et de débordement de l'apprentissage esthétique sur les genres artistiques les plus divers. La jeunesse du narrateur, saturée par le culte voué au style de Bergotte, représente une phase improductive de ses ambitions littéraires. Obsédé par son amour pour Gilberte, il se retrouve immergé dans le salon de Mme Swann, incapable de résister à la tentation de la vie mondaine : « quand leur demeure me fut ouverte, à peine je m'étais assis à mon bureau de travail que je me levais et courais chez eux »². Bathilde, aussi innocente qu'astucieuse, provoque la fureur de son petit-fils en lui demandant : « hé bien, ce travail, on n'en parle même plus ? »³. S'ensuit une réponse rapide, puis l'invocation de l'écrivain tant aimé comme prétexte à une routine indolente : « en passant ma vie chez les Swann ne fais-je pas comme Bergotte ? »⁴. Le narrateur ne se met au travail, ne commence à écrire son « livre essentiel », le « seul livre vrai », celui qui « existe déjà en chacun de nous »⁵, qu'après avoir éloigné ses sens du métier littéraire lui-même et appris à goûter le lyrisme de la Berma, la musique de Vinteuil, la peinture d'Elstir. Ces personnages, d'après Butor, sont comme des « génies » de ces longues *Mille et une nuits* que le narrateur aspire à écrire avec son temps enfin redécouvert. Des artistes fictifs, des œuvres d'art imaginaires, des différents « modes de sa réflexion créatrice » qui l'aident à prendre « peu à peu conscience du développement de son propre travail »⁶.

¹ Rainer Maria Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*, Leipzig, Im Insel-Verlag, 1930, p. 54.

² RTP, I, p. 569.

³ *Ibid.*, p. 570.

⁴ *Idem.*

⁵ RTP, IV, p. 469.

⁶ Michel Butor, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », in *Répertoire II*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964, p. 252. En 1987, Michèle Magill a mené une étude de statistique textuelle et a dressé un portrait mathématique des références et des comparaisons artistiques de la *Recherche*. Parmi les 133 601 lignes de l'édition de la *Pléiade*, 25 298 sont consacrées aux arts et à la littérature. Cela représente 19% de la *Recherche*, quelque chose de près de 600 pages consacrées au sujet. Ces chiffres sont anecdotiques à la limite. Mais sa distribution thématique tout au long du livre met en évidence ce que nous venons de décrire : après une grande concentration de commentaires sur la littérature dans À

Parmi toutes ces formes d'art qui peuplent la *Recherche*, celle qui joue le rôle le plus emblématique dans la maturation de l'architecture du roman est la peinture. Ce sont les tableaux d'Elstir, symbole d'une « connaissance poétique, féconde en joies, de maintes formes que je n'avais pas isolées jusque-là du spectacle total de la réalité »¹, qui conduisent le narrateur à partir à la recherche d'un principe unificateur de l'œuvre. Alors qu'il noue une amitié — d'abord enthousiaste, puis frustrée et finalement indifférente — avec Bergotte, le narrateur ignore et s'intéresse très peu à l'art d'Elstir. La visite au grand atelier du peintre, assez éloigné de l'hôtel de Balbec, est faite à contrecœur, sur l'insistance de la grand-mère, qui se rend compte que le narrateur s'intéresse « extrêmement au golf et au tennis et laiss[e] échapper l'occasion de regarder travailler et entendre discourir un artiste qu'elle [sait] des plus grands »². D'Elstir, avant cette visite, le narrateur ne connaît que la gloire. La maison louée par Elstir aux alentours de la station balnéaire est d'ailleurs « peut-être la plus somptueusement laide »³ de la région, toute entière « empreint[e] de laideur citadine » (une petite pelouse, une petite statuette de galant jardinier, des boules de verre, des bordures de bégonias et des rocking-chairs sous une tente), faisant songer à la demeure de « n'importe quel bourgeois dans la banlieue de Paris »⁴. En apparence, rien ne suggère que la fréquentation d'Elstir puisse fertiliser la vocation littéraire du narrateur ; *en apparence* seulement, car la découverte progressive du peintre est aussi la révélation d'une dimension esthétique plus profonde. La plongée progressive du narrateur dans les entrailles de l'œuvre et dans la méthode d'Elstir de contemplation du réel, incursion que Pierre-

l'ombre des jeunes filles en fleurs (la rencontre avec Bergotte), Proust cède la place aux autres arts dans les volumes intermédiaires et revient à aborder majoritairement la littérature dans le *Temps retrouvé* (le livre essentiel). Magill conclut que « le volume des références aux arts, et leur répartition suivent et respectent la structure narrative du texte ». Mais cela en dit très peu. Ce que les chiffres suggèrent vraiment, c'est la vision dialectique de Proust en ce qui concerne les arts : la musique, le théâtre et la peinture répondent à la notion initiale de littérature et la transforment dans les formulations finales du *Temps retrouvé*. Cf. Michèle Magill, « Art et littérature dans *À la recherche du temps perdu* : étude quantitative des références et des comparaisons artistiques », in *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n. 18, 1987, p. 79-88.

¹ RTP, II, p. 190.

² *Ibid.*, p. 189.

³ *Ibid.*, p. 190.

⁴ *Idem.*

Louis Rey appelle le « détour d'un autre art »¹, se révélera « un apprentissage plus fructueux que la littérature »².

Toute la représentation de l'atelier d'Elstir est ancrée dans la dichotomie entre le réalisme superficiel et la psychologie profonde. Ce peintre de vastes paysages marins travaille avec les stores « clos de presque tous les côtés », dans un environnement « assez frais » et « obscur »³. Les deux seules exceptions sont un petit coin sur lequel se concentre, exubérant, un faisceau de lumière, puis la forme même d'un soleil dont Elstir, silencieux, dessine peu à peu les contours sur une toile. Tout le reste n'est qu'obscurité, et la réalité de l'œuvre d'art semble émaner plus de l'isolement de l'environnement que de l'exposition du paysage, plus d'une dimension subjective et spirituelle, recluse ou secrète, que de l'expérience concrète ou matérielle du monde physique. L'atelier est une allégorie de la nouvelle vision esthétique que le narrateur caressera. Il est la métaphore même d'une forme de connaissance spiritualiste et il lui semble

*le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde, où, du chaos que sont toutes choses que nous voyons, il avait tiré, en les peignant sur divers rectangles de toile qui étaient posés dans tous les sens, ici une vague de la mer écrasant avec colère sur le sable son écume lilas, là un jeune homme en coutil blanc accoudé sur le pont d'un bateau.*⁴

Dans cette nouvelle expérience de réalité que propose Elstir — un exercice solipsiste — le monde n'a d'intérêt que comme reflet de la subjectivité de celui qui l'observe. Il n'y a que le moi et ses sensations. Les autres êtres participent à un seul esprit pensant. Ce ne sont pas des catégories ou des contours rigides qui attirent l'attention du narrateur sur les tableaux, mais plutôt le débordement, l'extinction des frontières entre les choses, la mer qui devient sable et le sable qui devient mer par le bouillonnement éphémère de l'écume. Une « multiforme et puissante unité », nous dit le narrateur, qui, en « comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation »⁵. Le chaos, ce sont des lois intérieures, des influx mentaux qui l'organisent. L'image gagne un grand mouvement parce que la pensée aussi est

¹ Pierre-Louis Rey, « Notice de Noms de pays : le pays », in *RTP*, II, p. 1333.

² *Ibid.*, p. 1315.

³ *Ibid.*, p. 191.

⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁵ *Ibid.*, p. 192.

déplacée et soumise au passage dynamique du temps. La peinture d'Elstir « soumet la vision du héros à ces intermittences qui, donnant la sensation du passage », d'après Rey, « vident le tableau de sa cohérence intellectuelle et matérielle pour en reporter l'unité dans l'esprit de celui qui le contemple »¹. Les tableaux d'Elstir cherchent à être des portraits de la conscience de l'artiste bien plus vivants que de simples représentations plausibles de paysages. L'artiste mobilise tout son arsenal technique pour représenter sa vision du monde et non le monde lui-même, ce qui conduit le narrateur à découvrir dans son style plus de réalité que ne pourraient le vouloir les présumés réalistes, ces préceptes qui font de l'artiste « à la fois l'ouvrier et le juge » et qui éliminent « de cette autocontemplation une beauté nouvelle extérieure et supérieure à l'œuvre »². La peinture d'Elstir s'intéresse aux « rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement »³. Le monde physique n'est qu'un stimulus pour les sens d'Elstir et le grand artiste demeure celui qui sait aiguïser son attention pour mieux percevoir ce stimulus, mieux l'absorber et mieux organiser ses éléments. Le reste de l'expérience — la récréation du monde — se déroule au plus profond de l'âme. La grande leçon d'Elstir est une apologie de la métaphore et de la poésie. Il reconnaît que les choses précèdent leur propre définition et que, en les dépouillant des amarres du langage, de la « notion de l'intelligence », il pourra partir à la recherche du « charme de chacune », de ses « impressions véritables »⁴. Le contraste entre ces deux perspectives distinctes — intelligence et impression — est tellement pertinent que l'art d'Elstir, un art impressionniste sans aucun doute, devient « une sorte de métamorphose des choses représentées »⁵.

Le *Port de Carquethuit* attire l'attention du narrateur, qui le contemple longuement dans l'atelier. Plus que d'autres tableaux, celui-ci témoigne de l'effort du personnage d'Elstir de produire des métaphores à partir de métamorphoses, ce que Butor appelle les « métaphores réciproques »⁶ ou « l'unification métaphorique », selon les mots de Richard⁷. Voilà le chef-d'œuvre du peintre. Une fois de plus, terre

¹ Pierre-Louis Rey, *Op. cit.*, p. 1333.

² RTP, III, p. 666.

³ RTP, II, p. 192.

⁴ *Ibid.*, p. 191.

⁵ *Idem.*

⁶ Michel Butor, *Op. cit.*, *passim*.

⁷ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974, p. 217.

et mer sont confondues, et Elstir n'emploie « pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer »¹. Les maisons couvrent une partie du port et les mâts des navires occupent l'espace où l'on s'attendait à trouver, à cause de l'habitude, des cheminées et des clochers. D'une part, la flotte de bateaux de pêche devient un objet urbain ; d'autre part, les églises de Criquebec, séparées par la diffusion de la lumière du soleil et par la circonférence d'un « arc-en-ciel versicolore », semblent émaner plus de l'écume des vagues que du centre-ville². Entre les deux, il y a une population « amphibie »³. Et les yeux s'habituent à « ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue »⁴. Rien de plus vraisemblable que ce tableau « irréel et mystique »⁵. Car, malgré la diversité parfois « effrayante » d'éléments épars et antagonistes qui se disputent la vue (l'obscurité d'une tempête, la blancheur du soleil, la brume et l'écume, peut-être même un champ de neige sur lequel un navire est amarré), l'intelligence comprend que tout cela est « encore la mer »⁶. Des paradoxes comme celui-ci (tempête et soleil ; écume et neige) nourrissent la vision proustienne et le style d'Elstir a le mérite d'enseigner au narrateur que les illusions d'optique sont un chemin qui mène, malgré le bon sens, à une vérité⁷.

Dans les coups de pinceau du *Port de Carquethuit*, le narrateur trouve enfin le destin qu'il cherche pour les lignes de son propre roman. La genèse de la *Recherche* soutient cette lecture. Assez souvent, les textes qui ont précédé la rédaction du roman — articles critiques, portraits littéraires, chroniques mondaines de journaux et de revues de la *belle époque* parisienne — révèlent à l'interprète les références des œuvres d'art imaginaires de Proust. Sa création devient alors un exercice de « camouflage » de modèles⁸. Mais Elstir est la grande exception à cette règle, d'après une étude éclairante de Yasué Kato. Les commentaires de Proust sur des peintres réels — Moreau, Monet et Chardin — sont rarement incorporés dans

¹ RTP, II, p. 192.

² *Idem*.

³ *Ibid.*, p. 193.

⁴ *Ibid.*, p. 192-193.

⁵ *Ibid.*, p. 192.

⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁷ Kazuyoshi Yoshikawa, « Elstir », in Annick Bouillaguet ; Brian G. Rogers, *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 331.

⁸ Yasué Kato, « Les citations des peintres réels dans les épisodes d'Elstir », in *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n. 26, 1995, p. 103.

les passages où apparaît Elstir et le personnage a fait ses débuts relativement tôt dans les carnets de brouillons¹. Cela signifie qu'Elstir est plus autonome que les autres génies artistiques de la *Recherche* et que sa conception rencontre une notion esthétique pressante pour l'auteur, une nécessité, pourrait-on même dire, pour le développement de l'architecture de son roman. Le *Port de Carquethuit* approfondit la question, étant donné que cette « œuvre essentielle exprimant pleinement l'originalité de la vision » ne contient pas « d'indications manifestes de sources, même dans ses brouillons, hormis l'allusion brève à un peintre anonyme du 17^e siècle dans sa première version »². Cette constatation est de la plus haute importance. Butor a vu dans ce tableau des signes d'*Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*, de Seurat³ ; Yoshikawa y a reconnu l'influence de Ruskin et le « rôle décisif » de Monet et de Turner⁴. Tout peintre gravitant autour du vaste univers de l'impressionnisme pourrait figurer dans ces rapprochements si courants dans les études proustiennes, ce qui ne fait que montrer le caractère souvent spéculatif que la critique génétique cherche tant à défaire, corriger et préciser. Mais le vrai peintre du *Port de Carquethuit* s'appelle Marcel Proust et aucun autre génie artistique du roman n'a subi autant qu'Elstir les apports créatifs de son propre auteur.

À la fin d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le narrateur visite lui-même les falaises qu'il avait vu Elstir représenter dans la clôture de son atelier. Il ne s'agit pas d'une ekphrasis comme celle qu'on a lue il y a peu dans le passage du *Port de Carquethuit*. En réalité, le narrateur utilise la même technique pour la représentation d'un paysage concret que celle employée précédemment dans la description d'un paysage pictural. Il transforme le pinceau d'Elstir en sa propre plume. Ce transfert de langage assimile le monde physique à sa représentation mentale par le biais du métier artistique, ce qui revient à dire qu'il n'y a pas de réalité possible en dehors de la création et de la poésie. La conclusion étonne et émerveille le narrateur. Devant les Creuniers, Albertine et Andrée minimisent ses émotions et

¹ *Idem*.

² *Ibid.*, p. 118.

³ Michel Butor, *Op. cit.*, p. 269.

⁴ Kazuyoshi Yoshikawa, *Op. cit.*, p. 330. Aussi dans Kazuyoshi Yoshikawa, « Turner dans le 'Port de Carquethuit' », in *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n. 33, 2003, p. 41-50.

assurent qu'il avait déjà vu ce paysage apparemment ordinaire « cent fois »¹. Mais avant les visites à l'atelier d'Elstir, que cela signifiait-il vraiment de voir ? Est-ce que le narrateur voyait réellement ? Ce que disent les jeunes filles de la *petite bande* est-il vrai ? Si le narrateur s'était déjà rendu aux Creuniers à de nombreuses reprises, « c'était [pourtant] sans le savoir, ni me douter qu'un jour leur vue pourrait m'inspirer une telle soif de beauté »².

L'enseignement contemplatif d'Elstir prépare des développements plus vastes de la *Recherche*. Il est remarquable de constater que Proust a eu le soin de situer le célèbre épisode de la mort de Bergotte dans une exposition d'art, produisant l'idée que la dextérité visuelle, le savoir-faire, en somme, l'éducation sensorielle discrète de peintres souvent anonymes survit à la mondanité de plusieurs lettrés de prestige. Le célèbre écrivain succombe à la beauté délicate de la *Vue de Delft*, de ce peintre « à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer »³. Sa richesse de détails, de détails disparates qui s'organisent dans une harmonie particulière entre la ville et la mer (les petits personnages en bleu, mais aussi la coloration rosée du sable), amènent une « précieuse matière » à s'épanouir sous les yeux enivrés de Bergotte. La fascination du mourant est si grande que, dans un autre de ces paradoxes que Proust apprécie tant, le regard du vieil homme cherche l'essence secrète de la belle image comme un enfant en train de chasser un rare « papillon jaune » qui s'échappe à travers les champs⁴. « C'est ainsi que j'aurais dû écrire », conclut-il avec tristesse⁵. L'écrivain aurait dû écrire comme ce peintre peint, et ses livres, « trop secs » à la fin de sa vie, manquent de ces « plusieurs couches de couleur » qui rendent le *petit pan de mur jaune* si précieux, si complexe et donc si réel⁶. Tellement réel car l'artiste, par le biais de ces « plusieurs couches », se révèle capable d'exprimer les « lois inconnues » d'un « monde entièrement différent de celui-ci »⁷. Inconnues, mais pas imperceptibles : « invisibles seulement — et encore ! — pour les sots »⁸. Les métaphores sont ainsi imprégnées d'un certain

¹ RTP, II, p. 255.

² *Idem*.

³ RTP, III, p. 693.

⁴ *Ibid.*, p. 692.

⁵ *Idem*.

⁶ *Idem*.

⁷ *Ibid.*, p. 692-693.

⁸ *Ibid.*, p. 693.

mysticisme baroque, dit Richard, relevé « d'une technique du monde autre, toujours autre (de l'autre monde) »¹. Elles deviennent, si nous utilisons les outils appropriés, un moyen de communication avec le divin. Bergotte est mort ; mais le narrateur ne croit pas que cela soit pour toujours, car pendant « toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes déployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection »². L'une des maximes les plus belles et les plus connues du *Temps retrouvé*, citée à tout moment par ses lecteurs les plus passionnés, explique ce que voulait dire le narrateur : « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature »³.

Nous pourrions également aborder la vision de Proust au sujet de divers autres arts, la redécouverte tardive de la Berma, l'appréciation de la musique de Vinteuil, de Beethoven et de Wagner. Nous pourrions même approfondir davantage la complexité du personnage Elstir, son rôle d'intermédiaire dans la relation du narrateur avec Albertine, son passé mystérieux en tant qu'amant d'Odette de Crécy, la forte présence du vocabulaire de Ruskin dans les commentaires de ses peintures. Mais le thème de l'éducation esthétique du narrateur suffit dans notre perspective, car les mémorialistes brésiliens que nous étudions ont emprunté un chemin similaire à celui de Proust et ont tous incorporé dans leur recherche du temps perdu des personnages sur lesquels ils projettent leurs propres visions du métier littéraire et l'architecture qu'ils envisagent pour leurs romans. Notre entreprise ne consiste pas en une recherche de pastiches d'Elstir, mais plutôt en une étude de personnages originaux qui remplissent une fonction équivalente à celle du peintre dans les récits de Proust, à savoir exprimer la réflexion créatrice de l'auteur et aider son narrateur à prendre conscience de son propre travail à venir. Nous nous référons au *philosophe* Tatá de Cyro dos Anjos, au vieux magnat Henrique Halfeld de Pedro Nava, et à au moins trois figures du *Labirinto* de Jorge Andrade : le peintre Wesley Duke Lee, l'écrivain Érico Veríssimo et l'historien Sérgio Buarque de Holanda.

Tatá, surnom un peu puéril de l'oncle Artur Versiani, est un major de l'ancienne Garde Nationale reconverti dans la profession d'instituteur. Le surnom

¹ Jean-Pierre Richard, *Op. cit.*, p. 217.

² *RTP*, III, p. 687-693.

³ *RTP*, IV, p. 474.

philosophe correspond beaucoup plus à une dénomination facétieuse du mode de vie de ce néphélibate qu'à un réel éloge de ses capacités d'organisation de la pensée. Toute sa caractérisation — son « portrait »¹ — oscille entre l'homme rustique, aliéné par la morale moderne, et l'homme sage renonçant aux plaisirs mondains au profit d'une vie simple et vertueuse. Tatá a un « visage cramé par le soleil, plein de rides et de points noirs » ; ses mèches de cheveux sortent « par les oreilles et par les narines » et le « nez large » s'harmonise avec des « yeux doux », parfois « moqueurs » ; son sourire « oscill[e] entre l'ironie et la tendresse »². Nous ne savons pas avec certitude si nous sommes devant une bête docile ou un ermite aux convictions cyniques : il est « sceptique et méfiant », une « créature affable mais fugueuse, bienveillante mais ironique »³. Le narrateur le compare à Xénophane pour sa « sagesse vagabonde », pour ses « modestes pilules de quiétisme »⁴. Cela le rapproche également de Gandhi « dans l'aversion aux machines et à la surproduction »⁵. Son habitude d'« abrég[er] les visites plutôt que de les prolonger » ressemble d'après le narrateur à « un certain personnage de Proust », que l'on suppose être tante Léonie⁶. Son évation de « l'agitation de la ville » vers des « grottes », vers des « plateaux infinis », vers des « plaines et des forêts de palmier-bâches » où sa « ferme se gérait elle-même, comme quelque chose qui était devenu collectif, [Tatá] comptant toujours sur ceux qui voulaient planter en partenariat »⁷, pourrait rappeler aussi l'exile difficile de Diogène à Corinthe, où il est vendu comme esclave et gère tout seul — mais avec beaucoup de succès — la demeure de Xéniade (« les lions ne sont point esclaves de ceux qui les nourrissent [...], au contraire ils en sont plutôt les maîtres », nous dit-il⁸). Mais tous ces comparants sont représentatifs de systèmes de croyances si distincts et si contradictoires que, en réalité, nous

¹ *MS*, p. 62.

² *Idem*.

³ *Ibid.*, p. 65.

⁴ *Idem*.

⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁶ « Françoise s'amusait de l'air épouventé de ma tante quand de son lit elle avait aperçu dans la rue du Saint-Esprit une de ces personnes qui avait l'air de venir chez elle ou quand elle avait entendu un coup de sonnette, elle riait encore bien plus, et comme d'un bon tour, des ruses toujours victorieuses de ma tante pour arriver à les faire congédier et de leur mine déconfite en s'en retournant sans l'avoir vue, et, au fond admirait sa maîtresse qu'elle jugeait supérieure à tous ces gens puisqu'elle ne voulait pas les recevoir ». *RTP*, I, p. 69.

⁷ *MS*, p. 63.

⁸ Diogenes Laertius, *Lives of eminent philosophers: books 6-10*, Cambridge, Harvard University Press, coll. « Loeb Classical Library », traduction de R. D. Hicks, vol. II, 1925, p. 76-77.

pourrions comparer Tatá à n'importe quelle figure incarnant des idées qui ressemblent de près ou de loin à une critique du processus moderne.

L'éclectisme de Tatá est inquiétant. Dans une séquence de trois paragraphes du chapitre 14 de *A menina do sobrado*, le narrateur tente de catégoriser la diversité des courants de pensée qui peuplent l'esprit de Tatá. Tous ces paragraphes s'ouvrent avec des variations d'une même expression adverbiale à l'aspect bureaucratique — « en matière de », « quant à » et « en ce qui concerne »¹ — et posent la religion, la politique et le travail comme les grands axes sur lesquels la personnalité de Tatá se structure. Tatá est un exemple bien achevé du fameux syncrétisme religieux brésilien. Son plus grand problème n'est pas les croyances en soi, mais plutôt la nécessité de les choisir : « elles lui semblaient toutes bonnes, puisqu'elles fournissaient à l'homme un ancrage pour soutenir la vie et l'aidaient dans les moments de détresse »². Il préfère « une Nature naturante un peu spinozienne » au « Dieu biblique », mais ne cesse d'aller à la messe et de prier « dans les moments difficiles »³. Ainsi, il « n'a gardé de la doctrine de l'Église que ce qui lui convenait »⁴. Le même syncrétisme s'applique à sa vision de l'organisation de l'État. Tatá « prêch[e] que la loi [est] pleine d'injustices » et trouve « tous les gouvernements mauvais »⁵. Cependant, le républicanisme de l'ancien gendarme résiste et il se refuse à « renverser tel gouvernement » ou de « se soulever contre telle ordre », car « le pire pourrait venir ! »⁶. Le vecteur résultant de cet oxymore est un libertarisme cynique. Il suggère « de réduire au minimum les relations avec le pouvoir public, et [affirme que] le moyen d'y parvenir serait de vivre loin des villes et en paix avec les voisins »⁷. Comment s'assurer cette *pax* sans la loi qu'il juge emplie d'injustices ? En réalité, Tatá appartient au groupe de ceux qui peuvent choisir et qui ont le droit à une vie simple : « son père — le vieux Dr. Carlos —, un chef politique, aurait pu lui offrir un bureau d'enregistrement ou n'importe quelle sinécure »⁸. Le choix bucolique de Tatá devient encore plus commode lorsque le

¹ MS, p. 63.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

narrateur détaille son travail sur ses domaines. Au début, on a l'impression que la survie du personnage repose sur la subsistance et le troc. Pour autant, il établit une division interne du travail dans laquelle, « au moment de faire de la farine, les femmes s'en occup[ent] »¹. Le propriétaire qui se plaint de l'injustice des lois et qui se dispense de l'État « n'[a] besoin que de l'échanger [la farine] contre du café au marché de Santana. Pendant trente ans, il n'a rien fait d'autre »². À la fin de sa vie, raconte le narrateur, Tatá « n'a pas hésité à distribuer, gratuitement, des propriétés que des amis obséquieux lui mettaient entre les mains en échange d'un peu plus que rien »³. Mais cette générosité n'est expliquée qu'à moitié, car en faveur de la représentation d'un « pur existentialiste », d'un tenant du « panthéisme bouddhiste »⁴, le narrateur renonce à des dimensions plus profondes et plus délicates, qui concernent les modes de survie de l'oncle, l'usufruit de la terre qu'il abandonne en fin de vie, le type de relation sociale qu'il y cultivait, etc.

L'intériorité du philosophe Tatá n'est pas complexe seulement en soi, dans le moment présent de l'énoncé. L'aspect le plus proustien de ce personnage est peut-être sa variabilité dans le temps : « la vie ne s'est pas toujours bien passée pour lui, comme je la vois, maintenant, synthétisée »⁵. Une *synthèse* qui porte ici le même sens que Proust attribue à l'intelligence. C'est une abstraction de la réalité qui en supprime son dynamisme et sa durée. Car cet homme, qui ne fait que « vivre et laisser vivre les autres », lorsqu'il était jeune « profitait des tavernes d'Ouro Preto et, à Rio, était partisan passionné de Floriano, avait des impulsions guerrières »⁶. Ce Gandhi, ce Xénophane, « jusqu'à cinquante ans d'âge, picolait avec une fréquence déconseillée à un sage »⁷. Ce « philosophe de Várzea Alegre », adepte d'une sorte de quietisme, et qui transforme la « route poussiéreuse » de Minas Gerais en « chemins du monde grec », a cessé de boire « moins par prudence que par la tyrannie d'un foie rebelle »⁸. Il y a un personnage de la *Recherche* dont le passé excentrique et bohème contraste également avec sa condition actuelle subjective, spirituelle et solitaire. Il

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 64.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

ne s'agit pas de tante Léonie, comme le voulait le narrateur, mais plutôt d'Elstir. Dans *La prisonnière*, Brichot raconte les « farces », les « pures pantalonnades » du jeune peintre, alors surnommé Biche dans le salon Verdurin¹. Un jour celui-ci « ayant feint de lâcher au dernier moment, était venu déguisé en maître d'hôtel extra et, tout en passant les plats, avait dit des gaillardises à l'oreille de la très prude baronne Putbus, rouge d'effroi et de colère »². Puis, « disparaissant avant la fin du dîner, [il] avait fait apporter dans le salon une baignoire pleine d'eau, d'où, quand on était sorti de table, il était émergé tout nu en poussant des jurons »³. Il y avait aussi les banquets où Elstir habillait les invités de vêtements en papier dessinés par lui, et qui étaient de véritables « chefs-d'œuvre » selon Brichot⁴. Tout dans la jeunesse bourgeoise du peintre — qui allait plus tard révolutionner la perception esthétique du narrateur — renvoie au faux et au superficiel : l'écharpe de la Légion d'Honneur que le pédant professeur de la Sorbonne avait accepté de porter, déguisé en Napoléon, était en papier et avait été peinte au crayon de cire⁵.

Le narrateur de *Cyro dos Anjos* n'échappera pas, lui non plus, à cet apprentissage qui conduit d'une réalité sociale mondaine jusqu'à un état d'approfondissement spirituel. La vie amoureuse fructueuse de l'adolescent se transformera, à la fin de sa vie, en un isolement pensif, d'où découlera l'écriture de son livre lui-même. La jeunesse du narrateur « courait vite », avec « plusieurs sérénades, un peu d'Anatole [France] et pas ou peu d'étude »⁶. Il renonce à payer ses professeurs et dépense tout son « maigre salaire » dans des « fêtes anatoliennes » et « les versements du tailleur »⁷. En plus de son propre poste, trouvé grâce à l'influence de son père sur les cadres d'une entreprise de l'État (nous parlions ci-dessus du « bureau d'enregistrement ou n'importe quelle sinécure » que son grand-père aurait pu obtenir pour son oncle), il a également un revenu de « quarante mille réis par mois » supporté par ses frères aînés, « les frères Antonico et Carlos », dont l'entreprise « produisait très peu de profit » et « allait de mal en pis »⁸. Cependant,

¹ RTP, III, p. 707.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ MS, p. 284.

⁷ *Ibid.*, p. 285.

⁸ *Idem.*

les dépenses ne dérangent pas cet adolescent bohème : « les remords, à cette époque, je ne les connaissais pas, ou j'arrivais à les extirper dès qu'ils réapparaissaient »¹. La vitesse à laquelle il dépense et l'enchevêtrement de sa vie économique avec son « cœur passionné »² rappellent les plaintes répétées de la mère du narrateur de Proust (et aussi de Françoise) contre les coûts de l'amour pour Albertine³, qui est d'ailleurs un thème récurrent dans le canon romantique et réaliste français du 19^e siècle. Pendant que son professeur de mathématiques « démontrait un théorème ou résolvait une équation », l'attention du héros se déconcentre et les « évolutions de la craie sur le tableau noir » devenaient « les vertes traînées du regard de Priscila », suivaient les chemins de la « rue Pernambuco à la recherche d'Hermengarda » ou le conduisaient à une église, d'où Olguinha sortait après la messe, « très élégante dans sa robe brodée en organdi »⁴.

Le comportement bohème du narrateur, qu'il appelle « mes progrès »⁵, commence à s'effondrer à la vue de son père vieillissant et convalescent, ce qui est une preuve supplémentaire du caractère conservateur du récit de Cyro dos Anjos par rapport aux autres livres d'aspect proustien publiés à la même période. Quand ce narrateur parle de « honte », d'une « sorte de péché » d'un « petit garçon pédant et présomptueux »⁶, on peut presque entendre, quatre décennies auparavant, les lamentations du héros Fernando, de *A mulher obscura*, de Jorge de Lima, qui pleurait la mort de sa Constancinha et avouait son « égoïsme quasi sexuel »⁷. Cependant, malgré tout le moralisme que le narrateur de Cyro dos Anjos est capable d'exprimer, la victoire sur sa *vanitas* n'est pas religieuse, mais plutôt artistique. Autrement dit, la spiritualité à laquelle le lecteur est confronté à la fin du livre n'est pas de nature mystique ou dogmatique, mais plutôt esthétique. En fin de compte, c'est l'art qui

¹ *Idem*.

² *Ibid.*, p. 167.

³ Dans *Sodome et Gomorrhe* (RTP, III, p. 406) : « Comme tu dépenses de l'argent ! (Françoise, dans son langage simple et expressif, disait avec plus de force : 'L'argent file.') Tâche, continua maman, de ne pas devenir comme Charles de Sévigné, dont sa mère disait : 'Sa main est un creuset où l'argent se fond' ». Aussi dans *La Prisonnière* (RTP, III, p. 647) : « À quoi peut passer tout ton argent ? Je suis déjà assez tourmentée de ce que, comme Charles de Sévigné, tu ne saches pas ce que tu veux et que tu sois 'deux ou trois hommes à la fois', mais tâche au moins de ne pas être comme lui pour la dépense, et que je ne puisse pas dire de toi : 'il a trouvé le moyen de dépenser sans paraître, de perdre sans jouer et de payer sans s'acquitter' ».

⁴ *MS*, p. 285.

⁵ *Ibid.*, p. 365.

⁶ *Ibid.*, p. 366.

⁷ Jorge de Lima, *A Mulher obscura*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1939, p. 202.

guérit le narrateur de Cyro dos Anjos de sa honte, de sa pédanterie, de sa présomption, enfin, de son sentiment de culpabilité — et non pas une réconciliation avec les préceptes moraux d'une doctrine religieuse. C'est la raison pour laquelle, malgré tout son conservatisme, malgré toute son adhésion à la morale et à l'idéologie de son groupe social, il est toujours un auteur représentatif des progrès de sa génération de mémorialistes, fécondé qu'il fut par une lecture plus mûre d'*À la recherche du temps perdu*. Les dernières pages de *A menina do sobrado*, qui décrivent ce que son narrateur entend par remords, subordonnent tout son temps perdu à la vocation artistique et, plus spécifiquement, littéraire :

Maintenant, à la fin du voyage, dois-je regretter le temps volé à l'écrivain par cette activité dispersive, presque toujours vaine, qui a fait tomber sur mes jours un nuage gris de frustration et de mélancolie ? J'étais un animal de trait, patient et enchaîné, mais parfois j'avais envie de lever la tête, de secouer mon joug. Je me rebellais à l'intérieur contre cette dissipation des énergies de l'esprit dans des tâches si contradictoires, étouffantes et, surtout, étrangères à mes inclinations naturelles. Je me disais qu'en acceptant résigné une telle imposition des circonstances, je me trahissais en tant que clerc et me prostituais en tant qu'intellectuel. C'étaient des accès de présomption et de vanité qui cédaient vite à une objection généreuse que je forgeais pour moi-même : dans mon travail de galère, je serais peut-être moins inutile pour la communauté qu'en chevauchant sur mes fantaisies, en échappant à la réalité, en construisant des mondes imaginaires.¹

Dans ce passage important, Cyro dos Anjos regrette non seulement un comportement, mais aussi un système de mœurs. Il regrette la nature de son travail de fonctionnaire et toute l'idéologie qu'il a acceptée. Ce n'est pas son caractère, mais plutôt son « activité », ses « tâches si contradictoires » et « étouffantes » qui sont à l'origine de la « dissipation des énergies de l'esprit »². Loin d'être un défaut qu'il faut réparer, ses « inclinations naturelles » vont très bien et représentent le paradis dont il s'est détourné par « l'imposition des circonstances »³. Il aspire à un retour ; pas à une réforme. Il préférerait la « fantaisie » et les « mondes imaginaires », mais s'est retrouvé lié à un « travail de galère »⁴. Sa « frustration et sa mélancolie » sont si grandes qu'il envisage de « jeter la plume par la fenêtre », de devenir un « pur

¹ MS, p. 380.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

lecteur », bref, de « bercer ce vain désir de transférer sur le papier » sa « vaine expérience »¹. Mais la meilleure réponse à sa douleur vient, non sans raison, du souvenir de son oncle Tatá. Ce n'est pas la mémoire d'un personnage quelconque qui clôt *A menina do sobrado*, mais bien celle du philosophe Tatá, le personnage qui soutient l'apprentissage esthétique final de son roman. C'est du « philosophe de Várzea Alegre », et non du « fier miroir » (de sa réflexion apparente et sociale) que le narrateur obtiendra le meilleur conseil pour sa vocation : « il me propose, sagement, que je reste là où je suis »², c'est-à-dire qu'il abandonne les prétentions mondaines et qu'il s'attarde sur ses véritables vocations. C'est la littérature, en ce sens, qui sauve le narrateur de ce qu'il appelle la trahison ou la prostitution intellectuelle (la vie dans un bureau) et qui produit une « évansion de la réalité », une réconciliation, donc, avec des valeurs plus profondes, vertueuses et pérennes. « J'écris »³, se vante-t-il dans le dernier paragraphe de son livre, convaincu — ainsi que le narrateur de Proust dans le *Temps retrouvé* — que seul l'art est capable de fournir un itinéraire précis vers l'essentiel et le vrai⁴.

C'est aussi par le biais d'un ancêtre que se produit l'apprentissage artistique du narrateur de Pedro Nava. Mais cet auteur, faisant un pas de plus que Cyro dos Anjos, n'en extrait pas seulement un système éthique à suivre ou une suggestion de conduite. Il s'intéresse particulièrement à un modèle pour la composition de son roman, à un schéma architectural pour son livre, à une ingénierie des structures pour ses idées. C'est un héritage de Proust, car le narrateur de la *Recherche* n'absorbe pas d'Elstir seulement une suggestion de comportement, la préférence pour un travail isolé et contemplatif face à la perte de temps de la sociabilité mondaine. Il absorbe aussi une notion de connaissance du monde qu'il traduira comme forme d'expression de la réalité. La même technique qui bouleverse le narrateur de la *Recherche* dans les coups de pinceau du *Port de Carquethuit* d'Elstir sera employée avec une grande maîtrise, par exemple, dans la représentation littéraire d'une autre œuvre, appartenant à un genre artistique complètement différent. Le septuor de Vinteuil — ou quatuor ou sextuor selon les manuscrits —

¹ *Ibid.*, p. 384.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *RTP*, IV, p. 469.

est décrit par le narrateur dans *La prisonnière* lors de la soirée Verdurin, avec un vocabulaire, des images et des thèmes que le bon sens s'attendrait à trouver dans la description d'un tableau et non d'un morceau musical :

Tandis que la sonate s'ouvrait sur une aube liliale et champêtre, divisant sa candeur légère pour se suspendre à l'emmêlement léger et pourtant consistant d'un berceau rustique de chèvre-feuilles sur des géraniums blancs, c'était sur des surfaces unies et planes comme celles de la mer que, par un matin d'orage déjà tout empourpré, commençait, au milieu d'un aigre silence, dans un vide infini, l'œuvre nouvelle, et c'est dans un rose d'aurore que, pour se construire progressivement devant moi, cet univers inconnu était tiré du silence et de la nuit. Ce rouge si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide sonate, teignait tout le ciel, comme l'aurore, d'un espoir mystérieux.¹

C'est comme si l'écriture du narrateur employait désormais, afin d'exprimer une appréciation musicale, les instruments qu'il avait appris à manipuler en observant le travail d'un peintre dans son atelier et en contemplant des tableaux perdus dans des salons dont les membres ne savaient presque pas du tout comment les comprendre. La description du septuor constitue un paysage marin complexe digne des métaphores réciproques des tableaux d'Elstir, où nuit et jour, obscurité et lumière, silence et bruit se confondent, à la surface de la mer, avec des nuances de rouge et de rose, supprimant « entre [eux] toute démarcation »². Les sens — désormais plus attentifs — ajoutés à la puissante capacité de suggestion de la musique, unifient toutes ces images dans la conscience du narrateur, sous la forme d'un état d'esprit, d'une conscience presque mystique d'un nouvel univers mystérieux. Pour cette raison, la peinture d'Elstir est, selon Butor, « le prisme qui fera passer de la Sonate [d'*Un amour de Swann*] au septuor » en décomposant la « couleur unique » de celui-là en « sept instruments » de celui-ci³. C'est le fondement d'une construction progressive, dont l'édifice final correspond à un sentiment d'espoir dans l'immortalité. « Mort à jamais ? Qui peut le dire ? »⁴, s'interroge le narrateur de Proust en apprenant la mort de Bergotte.

¹ RTP, III, p. 754.

² RTP, II, p. 192.

³ Michel Butor, *Op. cit.*, p. 281.

⁴ RTP, III, p. 693.

Le prisme qui décompose la forme de *Baú de ossos* se retrouve dans des figures comme celle de l'ingénieur Halfeld, premier mari de la grand-mère du narrateur. Comme la plupart des personnages de ce livre, il ne connaît l'histoire de ce colon allemand « que par oui-dire »¹. Sa créativité s'ajoute à ce qui ne sont, à l'origine, que des témoignages familiaux et de secs documents de ses ancêtres. Voilà les ossements froids et inanimés que l'écrivain-médecin, grâce à sa vocation créative et à un certain langage intuitif, recombine et ramène à la vie : « l'inventaire de Mme Dorotéia Augusta Filipina donne un bon aperçu de la vie du couple Halfeld à Ouro Preto »². Dans ce vieux dossier, un regard peu soucieux ne trouverait rien d'autre que les dimensions de la demeure familiale, sa comptabilité et ses possessions. Mais Nava, à partir de ces éléments bruts, reconstituera toute une existence. Il accordera *qualité* à ce qui n'avait avant que *quantité*. Comme le dit Monique Le Moing, son « imagination fertile », ajoutée à une « précision phénoménale », lui permet de « passer de la réalité à la fiction, des souvenirs à la mémoire avec une grande virtuosité », car il porte, « dans son intimité », une « connaissance des choses essentielles »³. La maison, dont la survie au long du temps n'est même pas certaine, cesse d'être seulement la propriété qui « se confrontait au chemin [...] de Córrego Seco », dont « l'arrière-cour donnait sur les maisons de la rue Nova » et qui se trouvait devant le « Commissariat de Police » pour devenir une demeure « large et confortable »⁴. Les ossements récupèrent leur chair. La minutie de cet inventaire est si grande que le narrateur devient capable de saisir, à partir de ses vieilles pages, les traits de caractère de Halfeld. La diversité des biens qu'il découvre consignée dans les papiers — des meubles en bois de flamboyant, de la vaisselle en porcelaine bleue, des cristaux, de l'argenterie, mais aussi des objets d'astronomie, de microscopie, d'orfèvrerie, de menuiserie, etc — n'est pas énumérée par simple curiosité innocente. Elle nous permet de percevoir un Halfeld qui existe « au-delà de son métier, en manœuvrant des bois et des métaux, [...] en fabricant des bijoux, des meubles, [...] en faisant des observations astronomiques, en menant des enquêtes météorologiques et naturelles »⁵. À partir de cette liste détaillée « pièce par pièce »,

¹ *BO*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 133.

³ Monique Le Moing, *A Solidão povoada*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996, p. 96.

⁴ *BO*, p. 133.

⁵ *Idem.*

il est remarquable de voir comment le narrateur de Nava est capable de recréer les « loisirs » du colon allemand, c'est-à-dire ses propres façons de réaliser ses potentialités et de manipuler la nature environnante.

Halfeld est un grand collectionneur d'objets excentriques. Dans ses tiroirs, ce curieux allemand rassemble des « minéraux » et des « œufs de tous les oiseaux de Minas Gerais ». Le narrateur découvre, selon le témoignage de son grand-père, que « dans nulle part du Brésil on ne trouvera une collection plus curieuse, plus belle, riche et variée que celle d'Halfeld et jamais on ne pourra en organiser une autre capable de rivaliser avec celle-ci pour la double raison qu'il n'y a plus beaucoup de ces mines qui existaient autrefois, qui ont disparu, et parce que cette collection est le fruit d'un effort constant de presque trente ans »¹. Halfeld a également accumulé « tous les types de vieux trucs qui composaient la maison *mineira* du début du dernier siècle », des meubles, de la vaisselle, de l'argenterie, des linges de maison, des leviers, des faucilles, etc. La liste est longue et servirait d'exemple supplémentaire aux énumérations chaotiques que nous avons abordées plus tôt. Il comprend même une « fantasmagorie sous la forme de lanterne magique », laquelle, selon le narrateur, servait à « passer les soirées » et qui nous rappelle Proust². Il y a aussi une bibliothèque considérable de quelques centaines d'ouvrages « allemands, français et anglais qui montrent clairement que l'homme maîtrisait deux autres langues » et faisait preuve de connaissances très variées en « géographie, histoire, littérature, mathématiques, calcul, ingénierie, sciences naturelles, géologie, minéralogie, physique, chimie et astronomie »³. Mais tous ces trésors de Halfeld, à l'exception d'un chandelier français que le narrateur garde dans son salon⁴, d'une « cuillère à soupe en argent au manche en bois et d'un poids de 32 octaves » qui appartient à sa sœur⁵ et de quelques livres rares hérités par d'oncles et qui ont été

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 306. Le narrateur de Nava prétend avoir lu pour la première fois la légende de Geneviève de Brabant lorsqu'il était enfant, bien avant qu'il ne connaisse la *Recherche* : « j'ai des souvenirs personnels d'elle et non les souvenirs de Proust ». L'histoire aurait été publiée dans un « petit volume rouge » appelé *Os ovos de páscoa* et écrit par le politicien républicain et abolitionniste Aristides Lobo. En réalité, le narrateur fait très probablement référence à un recueil de nouvelles pour enfants du prêtre allemand Christoph von Schmid publié au Brésil vers 1906. Aristides Lobo n'en était pas l'auteur, mais plutôt son possible traducteur en portugais. Cf. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 15229, v. 52, p. 6, 1 janvier 1906.

³ *BO*, p. 136.

⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁵ *Idem.*

perdus. La collection de minéraux a disparu et on nourrit le soupçon qu'elle a été achetée par l'Empire de Pierre II. Par ailleurs, la précieuse collection d'œufs de Halfeld est détruite dans une scène perverse de profanation. L'épisode date de 1912, donc de l'enfance du narrateur. Les coupables sont des cousins éloignés qui avaient séjourné chez sa grand-mère, « encore à l'état de nature », c'est-à-dire comme de vrais sauvages. Les jeunes hommes « ont tout détruit dans des exercices de lance-pierre », réduisant « la boîte à des éclats, son couvercle à des échardes, des coquilles entières à la poussière » — tout un trésor que, « pendant trois décennies, Halfeld avait collecté, numéroté, classifié à partir des nids de l'avifaune de Minas Gerais »¹. Ce sont des objets tout simplement accumulés, tout simplement collectionnés, dépouillés de toute tentative d'en abstraire un sens plus profond, un sens plus général en dehors d'un inventaire. Engloutis par la barbarie, ils se sont perdus dans le temps.

La diversité de l'inventaire de Halfeld se reflète formellement dans la construction du récit de *Baú de ossos*. Le narrateur de Nava est aussi, à sa manière, un collectionneur de « tous les types de vieux trucs »². Comme l'affirme Celina Garcia, cet auteur « entend faire un livre de mémoires où tous les documents de famille dont il est le gardien soient enregistrés »³. C'est à partir de l'effort de tout enregistrer et de tout noter — comme Halfeld, qui numérotait et cataloguait tout — que *Baú de ossos* produit ses « métaphores de Frankenstein, de kaléidoscope et de *puzzle* »⁴. Cette projection est si forte que lorsqu'on lit la représentation de Halfeld, il devient difficile de ne pas imaginer la vie de ce personnage, qui fait preuve de tant de formes de connaissance, à la lumière des polymathes que sont le narrateur lui-même et son auteur — le Pedro Nava médecin, poète, romancier, historien et peintre. Mais ce n'est qu'une partie d'une question complexe, un leurre de la confusion séductrice entre l'œuvre et son créateur que Proust dénonçait avec insistance. Car l'un des exemples les plus précieux de l'expérience de ce narrateur ne provient pas des similitudes avec les goûts de Halfeld, mais plutôt de la différence

¹ *Ibid.*, p. 134.

² *Ibid.*, p. 136.

³ Celina Fontenele Garcia, « Nava, leitor de Proust », in *Revista de Letras, Fortaleza*, v. 19, n. 1-2, janvier-décembre 1997, p. 23.

⁴ *Idem.*

de vocation qui les sépare. Ses « vieux trucs »¹, le narrateur ne les garde pas que pour lui comme Halfeld. De toutes ces ruines, il ne cherche pas qu'une possession. Ce qui l'intéresse, c'est d'échapper à la tristesse, aux « bêtes de la désolation »² qui habitent l'oubli de ses morts, ces « morts qui me tuent »³. Comment le faire ? Comment à la fois sauver ses morts et échapper à la mort ? Le narrateur ne trouve d'autre issue que de s'engager à donner une forme poétique à toute la froide collection historique et généalogique qui remplit ses tiroirs, dans l'espoir de se vacciner contre l'abîme profond auquel ses ancêtres avaient été condamnés. Il y a, en ce sens, deux vecteurs fondamentaux des souvenirs de Nava. Son texte est d'abord le reflet du grand monstre de Frankenstein qui constitue ses archives. Mais le narrateur sait, de sa propre expérience familiale, que le simple *puzzle* ne suffit pas en soi. Seul, le *puzzle* n'est qu'un signe avant-coureur de la mort, comme les œufs rares de Halfeld qui ont été sadiquement réduits en poussière par ses descendants. Par conséquent, Nava sait qu'il est impératif que son grand kaléidoscope se transforme en œuvre d'art, en littérature, qu'il puisse « en même temps contenir sa confession »⁴. C'est exactement ce qu'il dit dans un entretien accordé en 1979 à Wilson Figueiredo et à Luiz Paulo Horta, lorsqu'il était interrogé sur l'évolution de ses techniques de création : « d'abord je prépare un plan de ce que je vais écrire », mais « il est très difficile à suivre », de sorte que « j'échappe assez souvent au *script* »⁵. Son exemple est le début de *Baú de ossos*, qui correspond, à son avis, à « une évocation poétique, où il y a très peu de dates, qui y ont été greffées d'ailleurs après l'écriture, lors de [s]a relecture »⁶. La poésie d'abord ; ensuite les archives.

Anjos et Nava tirent tous deux un apprentissage de leurs mythologies familiales. Et, dans les deux cas, ces enseignements aboutissent à une croyance profonde dans l'art comme vecteur d'une réalité plus profonde, pérenne et vraie. Chez Nava cet apprentissage esthétique opère néanmoins une logique quelque peu négative. Le narrateur de *Baú de ossos*, contrairement à celui de *A menina do sobrado*, s'engage à faire ce que ses prédécesseurs n'ont pas fait et qui leur a coûté, en ce sens,

¹ *BO*, p. 136.

² *Ibid.*, p. 301.

³ *Ibid.*, p. 306.

⁴ Celina Fontenele Garcia, *Op. cit.*, p. 23.

⁵ Wilson Martins ; Luiz Paulo Horta, « Pedro Nava: do fundo do baú », in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 4, 11 février 1979.

⁶ *Idem.*

l'oubli. L'écriture du livre est le résultat même de cette ambition de suivre un chemin différent et de s'éloigner ainsi de la mort elle-même. Il exprime cette conviction avec une clarté remarquable dans un entretien accordé au journal *Folha de S. Paulo* quatre ans avant sa mort. Il a alors avoué au journaliste Gilberto Vasconcellos qu'il ne pouvait plus arrêter de travailler, qu'il travaillait même dans l'oisiveté, qu'il travaillait pour ne pas « se tirer une balle dans la tête » et, surtout, qu'il n'avait pas encore appris à mourir : « comment apprendre à mourir ? Non, je ne l'ai pas appris, non, je lutte contre la mort, contre une mort qui aurait été possible et qui serait à ma portée de toute façon et je fais quelque chose pour qu'elle reste à sa place »¹. Il y a aussi le reflet formel de cet apprentissage esthétique, qui est beaucoup plus intense chez Nava. On voit dans le style de *Baú de ossos*, dans les choix de composition de Nava, une harmonie avec les manières d'être de Halfeld, tandis que, du pauvre Tatá, on n'absorbe qu'une suggestion éthique tout au plus, sans aucune réverbération dans le style du roman. Même si le souvenir de Tatá conseille au narrateur de prendre ses distances avec les extravagances de la vie mondaine et de cultiver les vocations les plus profondes de l'âme, la plume de Cyro dos Anjos n'enlève rien à sa préciosité et conserve du début à la fin la façon d'écrire de ce même garçon à l'air hautain que le narrateur rejette en fin de vie.

Jorge Andrade fait le choix intéressant de multiplier les génies dans son roman, ce qui est une forme d'apprentissage artistique complètement différente de celles d'Anjos et de Nava. À l'exception de passages où il aborde sa chronique familiale traumatique et d'autres épisodes qui sont de véritables fantaisies où sont mis en scène les personnages des pièces de théâtre de l'auteur, *Labirinto* est un vaste recueil de conversations avec des noms célèbres de la culture brésilienne du 20^e siècle. Cela signifie que le narrateur se tourne presque toujours vers ses personnages à la recherche de conseils. Chacun de ces êtres garde une suggestion d'itinéraire à suivre pour que le narrateur comprenne sa propre vocation artistique ainsi que l'impact sur celle-ci de sa vie intime et de ses souvenirs obsessionnels sur son père : en d'autres termes, pour qu'il prenne « conscience du développement de son propre travail » et comprenne les « formes de sa réflexion créative »².

¹ Gilberto Vasconcellos, « Um memorialista que não gosta de falar de si », in *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 18787, p. 21, 9 septembre 1980.

² Michel Butor, *Op. cit.*, p. 252.

Comme l'a dit Ferreira Gullar dans un compte rendu important publié dans le magazine *Veja*, ce narrateur « saisit toutes les occasions de poursuivre cette quête »¹. Il est très rare qu'un dialogue de *Labirinto* n'inclue pas la confirmation des hypothèses du narrateur ou une nouvelle proposition d'action pour la compréhension de sa vie. « Rentre à ton pays, Jorge, et cherche à savoir pourquoi les hommes sont ce qu'ils sont et non ce qu'ils aimeraient être »², lui suggère Arthur Miller, lors d'une visite du narrateur à New York. « C'est vrai », confirme Érico Veríssimo sur les rives de la Guaíba, « j'ai toujours pensé que le moins qu'un écrivain puisse faire, à une époque de violence et d'injustices comme la nôtre, c'est d'allumer sa lampe, de faire la lumière sur la réalité de son monde »³. Sérgio Buarque de Holanda, perdu au milieu de la tumultueuse bibliothèque de l'hôtel de sa famille, à São Paulo, donne des ordres : « mais n'oubliez pas : quand je parle du passé, je ne sais plus si c'est un souvenir ou si c'est le souvenir des souvenirs »⁴. Lors de la promenade à Maintenon, Bento Prado Júnior donne au héros son opinion : « pour moi, Jorge, enterrer les morts c'est désertier un monde dont la surface est découpée par des grilles, par des relations familiales, morales et religieuses »⁵. Wesley Duke Lee, tout en peignant le portrait des enfants du narrateur, confirme les impressions de celui-ci sur son propre travail : « bien sûr, Jorge, tous tes ouvrages sont une sorte de cri »⁶. Et le peintre recommande même des lectures : « je pense que tu devrais lire Rousseau ! »⁷. Toutes ces expressions typiques de l'oralité (c'est vrai, pour moi, je pense que, etc.), sans parler de l'utilisation explicite du mode impératif (rentre, n'oubliez pas) et du vocatif « Jorge », servent à suggérer, guider, conseiller intimement le narrateur dans son cheminement vers la compréhension du métier artistique. Le lecteur peut trouver également ce genre de rhétorique en quelque sorte pédagogique dans l'un des passages les plus importants de la *Recherche*, où Elstir révèle au héros la beauté de l'église de Balbec. Là, le langage employé par Proust ne diffère pas beaucoup de celui que nous soulignons dans les dialogues de *Labirinto*. Lorsque le narrateur avoue son manque d'intérêt pour les réunions du

¹ Ferreira Gullar, « Enigma paterno », in *Veja*, São Paulo, n. 514, p. 110, 12 juillet 1978.

² *Lab.*, p. 116.

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ *Ibid.*, p. 164.

⁵ *Ibid.*, p. 220.

⁶ *Ibid.*, p. 198.

⁷ *Ibid.*, p. 195.

Jockey, Elstir lui répond : « vous avez eu tort [...] c'est si joli et si curieux aussi »¹. Quand le narrateur compare les régates, les yachts et les sports aquatiques d'Elstir aux tableaux marins de Véronèse et de Carpaccio, le peintre moderne le félicite : « votre comparaison est d'autant plus exacte, me dit Elstir, qu'à cause de la ville où ils peignaient, ces fêtes étaient pour une part nautiques »². Puis, lorsque le peintre discute les fondements de la beauté d'une cathédrale et de son état d'harmonie avec l'espace qu'elle occupe, les impératifs se présentent : « tenez, à propos de cathédrales »³ ; « regardez comme ces rochers [...] font penser à une cathédrale »⁴. Comme si les corrections, les approbations et les instructions ne suffisaient pas, le dialogue comprend également un conseil du professeur de beauté Elstir : « mais non, me répondit-il, quand un esprit est porté au rêve, il ne faut pas l'en tenir écarté, le lui rationner. Tant que vous détournerez votre esprit de ses rêves, il ne les connaîtra pas »⁵.

À plusieurs reprises, le narrateur de *Labirinto* remercie ses interlocuteurs pour leurs précieux enseignements. À la fin du roman, il y a plusieurs dialogues similaires à celui-ci : « — qu'est-ce qu'il y a, Jorge ? Pourquoi tu me regardes comme ça ? — Merci, Érico ! »⁶. Ou même : « — comment ça, Jorge ? Tu as trouvé quelque chose ? — Plusieurs choses, ton studio est magique ! »⁷. Le narrateur de la *Recherche*, disons-le au passage, remercie également Elstir pour le cours de beauté qu'il a reçu dans son atelier (« une phrase de remerciements »⁸), même si la flatterie déplaît au peintre et l'attriste puisqu'elle donne l'impression que ses mérites sont présents, terrestres et ne s'adressent pas à l'avenir, à une valeur intemporelle. Grâce à des conversations avec ses génies, le narrateur de *Labirinto* révèle, dit Gullar, « la clef de la compréhension de l'existence »⁹. Cependant, « puisque l'auteur n'est ni un psychanalyste ni un philosophe, mais un dramaturge, un écrivain, l'enquête est menée non pas en termes d'analyse mais d'expression littéraire »¹⁰. La principale

¹ RTP, II, p. 251.

² *Ibid.*, p. 252.

³ *Ibid.*, p. 254.

⁴ *Idem.*

⁵ RTP, II, p. 199.

⁶ *Lab.*, p. 156.

⁷ *Ibid.*, p. 158.

⁸ RTP, II, p. 198.

⁹ Ferreira Gullar, *Op. cit.*, p. 112.

¹⁰ *Idem.*

caractéristique de cette « expression littéraire » de la « compréhension de l'existence » dans *Labirinto* sont les questions de valeur rhétorique que nous avons déjà abordées. Dans le cas de l'apprentissage artistique, elles remplissent la fonction de relativiser les frontières entre les genres artistiques les plus distincts. Lorsqu'il aborde l'origine de leurs ancêtres, comparant l'histoire de leurs clans familiaux, Wesley Duke Lee demande au narrateur : « et ton grand-père ? Est-il dans ton théâtre autant que le mien est dans ma peinture ? »¹. En parlant de l'oppression paternelle avec le philosophe Bento Prado Júnior, le narrateur s'interroge : « et si Bento et moi n'étions que la fantaisie de parents qui appartiennent à des mondes concrets fixés dans le temps et l'espace ? Mon monde et celui de Bento ne sont-ils également concrets et se fixeront dans le temps ? »². Cet exercice maïeutique, cette multiplication de questions entraîne au moins deux conséquences. Tout d'abord, il y a un effet dramatique de découverte de connaissances que le narrateur avait déjà, mais sans le savoir. Ensuite, il y a la centralisation complète de la perspective du livre dans la conscience du narrateur. Peu importe, chez Jorge Andrade, qu'il s'agisse d'un tableau, d'une pièce de théâtre, d'un roman, d'un reportage journalistique, d'un essai philosophique, d'une recherche historiographique. Ce qui compte vraiment, c'est sa capacité, comme dirait Proust, à exprimer une réalité profonde et à expliquer les vérités de l'esprit. *Labirinto* est, en soi, ce récit amphibie. Livre de nature incertaine, soumis depuis des décennies aux débats les plus controversés sur son genre, son principal mérite est précisément de « ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue »³.

Comme ce qu'on lit dans la *Recherche*, le roman mémorialiste brésilien a créé des personnages sur lesquels il pourrait refléter l'apprentissage de son propre mode de création. Ses auteurs ont pourtant innové. Loin de tout pastiche, ils n'ont pas

¹ *Lab.*, p. 26.

² *Ibid.*, p. 204.

³ *RTP*, II, p. 192-193. La correspondance inédite entre Jorge Andrade et Erico Veríssimo aborde essentiellement ce thème. Ainsi que son narrateur, l'auteur a également cherché des « génies » qui pourraient le conseiller dans l'écriture de son livre. « Jorge, tu peux être sûr que tu es sur le bon chemin, que tu es en toute sécurité », lui a écrit Veríssimo le 23 février 1973. Dans cette même lettre, l'auteur de *O Tempo e o vento* dit encore qu'il envie le « mélange du matériel de ses reportages avec le *flash-back* de l'enfance et de l'adolescence » et il admet ne pas voir de pertinence dans la catégorisation du récit : « qu'est-ce que c'est ton livre ? C'est une autobiographie et aussi une biographie. C'est histoire, sociologie et roman. J'avoue que jusqu'à présent je ne sais pas comment le classer, ce qui n'est pas de la moindre importance ». Cf. Érico Veríssimo, *Lettre à Jorge Andrade*, Porto Alegre, 23 février 1979, Arquivo Multimeios, Centre Culturel São Paulo [DT7620].

cherché une simple équivalence à Elstir, Vinteuil ou Bergotte. Les génies de ces romans proviennent d'autres milieux sociaux, remplissent d'autres fonctions. Même lorsqu'ils appartiennent à l'univers des arts, ils ne se limitent pas à la peinture, à la musique ou au roman — ils se révèlent également des poètes, des philosophes, des dramaturges, des historiens, des ingénieurs, des biologistes. La portée de l'activité artistique est poussée à la limite, elle devient une sorte de sentiment du monde. L'itinéraire de cet apprentissage a varié aussi et est devenu original. La visite à l'atelier du peintre s'est transformée en un souvenir affectueux d'un oncle, une dissection de l'inventaire d'un ancêtre et une série d'entretiens d'un dramaturge qui travaille comme reporter. Le fondement commun entre ces différents thèmes est la guérison de la vocation des narrateurs. À partir de cette hypothèse initiale et commune, tout a varié — ce qui est le symptôme d'une résonance plus mûre des matrices sur notre substrat culturel.

Chapitre IX

Nava, comme Navona

Quem o molde achará para a expressão de tudo?

— Bilac¹

La méfiance vis-à-vis du langage est un aspect remarquable du roman de Proust. Que l'on parle de mémoire volontaire ou involontaire ; de jalousie ou d'homosexualité ; des arts ou de la politique ; des aristocrates, des bourgeois ou des domestiques : toute réflexion sur n'importe quel aspect de ce récit reprend l'enquête sur les possibilités et les limitations du signe linguistique. Là où la tradition réaliste offrait des référents stables, dont la profondeur découlait de la précision historique ou sociale dont ils étaient symbolisés, Proust a introduit une variante inquiétante d'instabilité. Les êtres cessent d'être des unités étanches attendant un observateur privilégié pour devenir une existence inaccessible, un inconnu dans un processus constant de mutation. La réalité s'échappe par les fissures des sens et ce que le narrateur immobilise par les instruments de la conscience ne correspond plus à la vie. Ce serait peu dire : la conscience crée une vie qui lui est propre, sans appui sur la réalité et qui nous désoriente. Prométhée enchaîné, l'homme paie, en échange du don éclairé de la raison, le prix de ne chercher que ce qui a déjà été perdu et de ne trouver que ce qui n'est plus. C'est pourquoi Beckett a appelé les êtres de la *Recherche* des « victimes » et des « prisonniers » des « heures et des jours » dans un livre « sans sortie du hier, pas d'hier car hier nous a déformés, à moins que nous ne l'ayons déformé »² ; par conséquent, selon les mots de Curtius, les premiers lecteurs de Proust ont « goûté d'un fruit qui [leur] faisait oublier le passé de [leur] esprit et [les] ôtait le désir de retourner à [leurs] anciennes nourritures »³.

Au cœur de ce dilemme entre représentation et réalité, entre réalisme et réalité elle-même, entre le « désir » et le véritable « spectacle du monde »⁴ il y a les noms. Les noms d'êtres ou de lieux. Croyant en « la puissance du sujet à informer le

¹ Olavo Bilac, *Poesias*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1928, p. 149.

² Samuel Beckett, *Proust*, Londres, Chatto and Windus, 1931, p. 2.

³ Robert Ernst Curtius, « Marcel Proust », in *La nouvelle revue française : hommage à Marcel Proust*, Paris, v. 10, n. 112, p. 262, janvier 1923.

⁴ Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 23.

réel, et du réel à se donner sans qu'aucune médiation soit nécessaire »¹, le jeune héros les définit comme « ce que je croyais plus vrai que moi-même, ce qui avait pour moi le prix de me montrer un peu de la pensée d'un grand génie, ou de la force ou de la grâce de la nature telle qu'elle se manifeste livrée à elle-même, sans l'intervention des hommes »². Dans le naïf « âge des noms » (titre auquel Proust pensait en 1913 pour le premier volume de la *Recherche*³), le signe linguistique ne se superpose à rien. Le référent est contingent à son symbole. Le signifiant et le signifié résument la réalité et se reflètent mutuellement. Les deux instances se miroitent. Le langage et la vie se confondent, ils sont prédestinés l'un à l'autre. C'est l'étape de son long apprentissage où le simple fait de « trouver dans un livre le nom de Balbec suffisait à réveiller en [lui] le désir des tempêtes et du gothique normand » en raison de ses « syllabes hétéroclites » d'« aspect disputeur, solennel et médiéval » ; l'étape de la vie où, via la référence à une « corolle » printanière, « par un jour de tempête le nom de Florence ou de Venise me donnait le désir du soleil, des lys, du palais des Doges et de Sainte-Marie-des-Fleurs »⁴; ou même l'étape lors de laquelle la ville de Parme, imprégnée par la lecture de jeunesse de la *Chartreuse* de Stendhal lui était révélée « compact[e], lisse, mauve et dou[ce] » à cause de « cette syllabe lourde », où « ne circule aucun air »⁵.

Mais Proust n'emploie pas l'imparfait par hasard. Le narrateur adulte acquiert la conscience, contrairement au héros inexpérimenté de *Swann*, pour qui le passage du temps déforme l'essence des êtres et de leurs observateurs, malgré le grand pouvoir d'autoconservation du langage. Il sait qu'un seul nom est capable d'abriter efficacement une multitude d'êtres en constante mutation. Si les noms « absorbèrent à tout jamais l'image [qu'il avait] de ces villes », ce ne fut « qu'en la transformant, qu'en soumettant sa réapparition en [lui] à leurs lois propres »⁶. En conséquence, ils ont rendu cette image « plus belle, mais aussi plus différente de ce

¹ *Idem*.

² *RTP*, I, p. 377.

³ *Corr*, XII, p. 232. Dans cette lettre de Louis de Robert, Proust est sûr du titre « général » du roman — *À la recherche du temps perdu* — mais il hésite encore sur sa division et les titres des volumes. *L'âge des noms* serait remplacé par *L'âge des mots* et puis par *L'âge des choses*. Cette séquence suggère l'incrédulité progressive du héros dans le pouvoir de représentation des symboles et sa conscience de la dissolution des référents par le temps et par l'expérience.

⁴ *RTP*, I, p. 380.

⁵ *Ibid*, p. 381.

⁶ *Ibid*, p. 380.

que les villes de Normandie ou de Toscane pouvaient être en réalité »¹. Ainsi, les noms magnifient « les joies arbitraires de [son] imagination » mais aggravent aussi « la déception future de [ses] voyages »².

L'enchantement existe, mais il n'est pas éternel. La frustration du héros est grande lorsqu'il visite Balbec pour la première fois et se rend compte que son église « singulière », décrite avec beaucoup d'enthousiasme par Swann comme « le plus curieux échantillon du gothique normand », semblable à « l'art persan »³, ne se situait pas à côté de l'« écume des vagues », mais divisait plutôt l'espace de « sa coupole » avec « l'embranchement de deux lignes de tramways, en face d'un Café qui portait, écrit en lettres d'or, le mot : 'Billard' »⁴. Le cas de Venise est d'autant plus complexe qu'il est, de surcroît, le grand symbole de l'inconscient du narrateur, l'espace d'un jugement sur la mort et sur l'archétype de la mère. Mais Venise elle-même n'échappe pas au paradigme sévère des noms. Si longtemps idolâtrée, si longtemps considérée comme la dimension idéale et mythique d'un rêve impossible, la ville de Saint-Marc conduit le héros à vivre « des impressions analogues à celles [qu'il avait] si souvent ressenties autrefois à Combray » et l'ange doré du clocher de la basilique plane justement sur le « marbre noir que devenaient en resplendissant les ardoises de Saint-Hilaire »⁵. La « petite image claire et usuelle » présentée par les mots se défait progressivement⁶.

Le conflit entre l'imaginaire suscité par le nom et la réalité de l'expérience serait-il alors stérile, infructueux ? Cette lecture est inappropriée. Dans un mouvement dialectique typique de la *Recherche*, le narrateur reprend les hypothèses de Swann et ses propres négations dans les épisodes ultérieurs pour offrir au lecteur une synthèse conclusive de son imagination onomastique. Dans *Albertine disparue*, le fait que Venise l'ait transporté à Combray ne provoque plus la tristesse que l'absence de l'église marine avait déclenchée à Balbec. Il s'agit d'une frustration relative ou plutôt révélatrice. Le contact surprenant entre l'Adriatique et la campagne française, loin de se perdre dans le marasme d'une déception, produit

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 378.

⁴ *RTP*, II, p. 19.

⁵ *RTP*, IV, p. 202.

⁶ *RTP*, I, p. 380.

une compréhension « entièrement différent[e] et plus riche » de nos moyens de connaissance de la vie¹. L'explication finale est dans le *Temps retrouvé*. Les noms perdent d'après le narrateur leur « individualité », mais les mots révèlent « tout leur sens ». Le désenchantement lui-même devient un vecteur de vérité. La beauté des images est abritée « à l'arrière des choses », tandis que la beauté des idées est positionnée « à l'avant ». Ainsi, « la première cesse de nous émerveiller quand on les a atteintes », mais « on ne comprend la seconde que quand on les a dépassées »². Autrement dit, le langage limite nos moyens de compréhension du monde et découvrir cette limitation constitue une conscience douloureuse du passage du temps. Mais le même langage est aussi, en retour, le seul instrument dont nous disposons pour nous emparer de la vie. Par conséquent, la « cruelle découverte » que le narrateur fait à la fin de la *Recherche*, concernant la fugacité et la fragilité des mots, ne pouvait servir à autre chose que l'élaboration de « la matière même de [son] livre »³, c'est-à-dire « la vie enfin découverte et éclaircie »⁴.

L'imaginaire onomastique de la *Recherche* a soulevé une énorme polémique au sein de la critique française de la fin des années 60, déclenchée par un court essai que Barthes publia en 1967, dans un volume d'hommage à Jakobson⁵. Le texte, assez connu, décrit la *Recherche* comme « un drame en trois actes »⁶ dont l'acteur principal serait un « mystagogue »⁷. Tout d'abord, nous sommes introduits au « désir d'écrire », qui serait le moment où l'initiateur au mystère « postule une révélation », le sens et le fonctionnement caché des symboles ; ensuite la plus grande partie du roman serait consacrée au sentiment de « l'impuissance à écrire », une longue période d'« échec » où « les dangers, la nuit, le néant » s'imposent sur la compréhension des mécanismes du langage ; c'est seulement à la fin du livre que le « pouvoir de l'écriture » se présente et se reflète dans une image d'« assomption » ; autrement dit, « c'est au comble de l'échec qu'il trouve la victoire »⁸.

¹ RTP, IV, p. 202.

² *Ibid.*, p. 510.

³ *Ibid.*, p. 493.

⁴ *Ibid.*, p. 474.

⁵ Roland Barthes, « Proust et les noms », in *To honor Roman Jakobson: essays on the occasion of his seventieth birthday*, La Haye, Mouton, 1967.

⁶ Roland Barthes, « Proust et les noms », in *Le degré zero de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 118.

⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁸ *Idem.*

Ce schéma général d'« initiation négative »¹ ne semble pas être un sujet de débat majeur. C'est par lui, d'ailleurs, que nous avons entamé cette réflexion. Mais Barthes fait des déclarations controversées et ses arguments méritent d'être réemployés. Ce sont des questions sensibles et délicates qui concernent la structuration du système onomastique proustien et son sens général dans l'ensemble de la *Recherche*.

Tout d'abord, l'initiation au fonctionnement du langage, la mise en place d'un système onomastique dans lequel le signifiant et le signifié s'imitent mutuellement seraient « le ciment nouveau » capable de regrouper et d'articuler des « unités principales »². Barthes considère que l'élaboration d'une théorie onomastique est « l'acte fédérateur » capable de combiner des « unités discontinues, éparses », qui apparemment existaient déjà lors de la préparation du roman, mais qui attendaient encore une « unité syntagmatique » pour l'énonciation finale de l'œuvre³. Les noms seraient alors pour Proust « l'accident créateur », la « classe d'unités verbales » idéale pour l'entreprise d'association d'épisodes de la mémoire⁴. Car le nom, plus que toute autre catégorie, constitue la « forme linguistique de la réminiscence »⁵. Ainsi que les souvenirs, il possède les capacités d'essentialiser, de citer et d'explorer⁶. Il désigne un référent unique, mais avec lui nous sommes capables d'évoquer « toute l'essence enfermée » et de la disséquer, d'élargir sa compréhension à l'image de ce que nous faisons avec les données de la mémoire⁷. Sémantiquement « volumineux » et « épais », une « monstruosité sémantique »⁸, les noms seraient nés d'une réflexion spontanée entre leurs formes et significations, ils seraient le produit d'un rapport naturel entre le langage et les essences.

Ce n'est pas seulement le héros qui se lance dans l'aventure de décodage des signes qui lui sont présentés. Il y a aussi l'auteur, qui assume la tâche artistique de les codifier. Cette motivation réciproque du code est, pour une part, *naturelle*. Proust cherche à symboliser le système phonétique et sonore à travers un processus

¹ *Idem*.

² *Ibid.*, p. 120.

³ *Idem*.

⁴ *Ibid.*, p. 120-121.

⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁶ *Idem*.

⁷ *Idem*.

⁸ *Ibid.*, p. 122.

métaphorique, un « phonétisme symbolique »¹. Pour que *Parme* s'harmonise avec l'image d'un chaud été italien, d'après Barthes, Proust assimilerait la nasalité presque silencieuse de la syllabe finale à l'absence de circulation d'air, à la sensation d'étouffement. Le caractère aristocratique de *Guermantes* aurait dérivé de l'association de la syllabe *an* à la coloration jaune, solaire et dorée. La phonétique serait dictionarisée. D'autre part, la motivation serait également *culturelle*. Le nom est le plus représentatif possible d'un « modèle phonique très courant en français »². En ce sens, les noms de Proust seraient la preuve d'une « plausibilité francophonique »³, ils aboutiraient à une image générale dont le sens serait la nationalité même, l'idée de France. D'une manière ou d'une autre, dit Barthes, « l'écrivain travaille, non sur le rapport de la chose et de sa forme [...], mais sur le rapport du signifié et du signifiant, c'est-à-dire sur un signe »⁴.

La notion selon laquelle les noms seraient les responsables de « l'unité syntagmatique »⁵ du roman, ainsi que l'argument selon lequel son élaboration serait motivée soit par le signifiant, soit par le signifié, mais toujours à l'intérieur de l'univers symbolique, ont fait du bruit dans les années suivantes. La dissection des manuscrits et des versions corrigées de la *Recherche* a démontré à plusieurs reprises que la création onomastique de Proust n'était pas aussi « accidentelle » que Barthes voulait le croire. Le plus plausible est que l'onomastique du roman soit le produit d'une « connivence », d'une complaisance, si l'on préfère, entre des « sèmes d'origine mnémonique » et une « interprétation phonique des Noms »⁶. Proust a parfois créé, parfois récupéré des noms opportuns. Le plus intéressant est de voir comment le grand panneau que compose l'écrivain se conforme à une unité syntagmatique qui, de toute façon, existait déjà. Plus qu'un produit spontané du langage ou du discours, l'auteur aurait établi des « associations analogiques » et des « rapprochements phoniques » à partir d'un « matériel de provenance extralinguistique »⁷. En d'autres termes, ce ne serait pas la théorie onomastique qui

¹ *Ibid.*, p. 126.

² *Ibid.*, p. 127.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶ Claudine Quémard, « Rêverie(s) onomastique(s) proustiennes », in *Littérature*, Paris, n. 28, 1977 p. 92.

⁷ *Idem.*

cimenterait les « unités éparses »¹ du roman. Bien au contraire, l'idée même du roman fonde une théorie onomastique coïncidant avec ses intérêts. Après tout, « l'image onomastique proustienne, dans son contenu et dans son fonctionnement, est une production du travail de l'écrivain, et non pas un produit fini de son imagination »².

Quant à la motivation des noms, l'idée que l'on puisse faire correspondre spontanément le signifié au signifiant a été contrée par Genette comme une « illusion sémantique »³. L'erreur sur laquelle Barthes insiste, c'est-à-dire la confusion entre le sens et le référent (l'illusion référentielle), « est très précisément celle de Marcel, et sa correction est l'un des aspects essentiels de l'apprentissage douloureux en quoi consiste l'action du roman »⁴. Après la grande rêverie étymologique de Brichot et la critique de la toponymie imprécise du prêtre de Combray, la conclusion du narrateur n'est pas une dissolution du monde et des choses, mais, bien au contraire, sa réhabilitation amère : « ce n'était pas seulement les noms des lieux de ce pays qui avaient perdu leur mystère du début, mais ces lieux eux-mêmes »⁵. Parfois, ce sont les êtres qui cessent d'exister et abandonnent mélancoliquement pour les vivants, comme des fantômes, leurs symboles dénudés. C'est notamment le cas d'Albertine qui, après sa mort, après s'être perdue éternellement dans l'inconnu, « jamais [...] n'y avait été plus vivante »⁶, mais « n'était plus qu'un nom »⁷. Ou encore au cours des funérailles de Saint-Loup à Combray, lorsque le héros se rend compte que « ce Guermantes était mort plus lui-même, ou plutôt plus de sa race, en laquelle il n'était plus qu'un Guermantes »⁸. Par la mort, le noble militaire redevient un simple « G du Guermantes » écarlate, « symboliquement visible » sur les tentures noires qui ornaient l'église⁹. Ce n'est pas seulement le référent qui disparaît. C'est aussi toute sa signification et l'enchantement que les syllabes de Guermantes produisaient. C'est pourquoi Genette affirme que « le 'nom' n'est donc pas la cause de l'illusion, mais il en est très

¹ Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 120.

² Claudine Quémard, *Op. cit.*, p. 88.

³ Gérard Genette, « L'âge des noms », in *Mimologiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 376.

⁴ *Ibid.*, p. 369.

⁵ RTP, III, p. 494.

⁶ RTP, IV, p. 60.

⁷ RTP, IV, p. 91.

⁸ RTP, III, p. 429.

⁹ *Idem.*

précisément le lieu, c'est en lui qu'elle se concentre et se cristallise »¹. La découverte du héros adulte est que le signifiant, déconnecté de son référent, nous permet de trouver dans un signe n'importe quel signifié. C'est pour cette raison que « ce n'est pas des noms qu'il faut partir pour connaître les choses, mais des choses elles-mêmes »². Entre la « beauté des images » et la « beauté des idées », comme nous l'avons mentionné plus haut, le narrateur proustien n'oublie pas de situer à la fin de la *Recherche* une troisième conviction, celle des « choses »³. L'onomastique de Proust représenterait ainsi non seulement une « critique du langage » mais aussi le « triomphe de l'écriture »⁴, qui est une véritable résurrection des êtres et du monde.

Sur les traces de Proust, nos auteurs brésiliens ont produit des images onomastiques pour subvenir à leurs visions du passé et du souvenir. Ce sont des images qui ressemblent quelque peu au système nominal que nous venons de décrire, mais qui ont leurs propres aspects — parfois limités, parfois innovants. Ces écrivains ne sont pas étrangers à la relativité de l'étymologie, à la relation tendue entre les référents et leurs symboles et, surtout, aux limites du langage face au passage incessant du temps. Le rapport entre les êtres, les lieux et leurs dénominations, semble, comme chez Proust, jouer un rôle pertinent dans l'organisation de leurs romans. Le mémorialisme brésilien, en lisant la *Recherche*, se demande quel serait le jugement parfait, le mot d'or capable d'exprimer un monde dans lequel « l'observateur inocule sa propre mobilité à l'observé »⁵. Il est pertinent d'évaluer si les trois romans brésiliens que nous avons comparés à la *Recherche* n'ont pas eux aussi présenté, dans leur création onomastique, des motivations *naturelles* ou *culturelles* comme celles de Proust ou, peut-être, une mystagogie, une propédeutique qui part de la confusion puérile entre signes et référents pour finalement devenir une conscience nouvelle et mûrie qui réhabilite la vie dans l'univers de la création littéraire.

La première version de *A menina do sobrado* a été publiée en 1952 sous le titre de *Explorações no tempo*⁶. Une deuxième version, portant le même titre, a été

¹ Gérard Genette, *Op. cit.*, p. 371.

² *Ibid.*, p. 376-377.

³ *RTP*, IV, p. 510.

⁴ Gérard Genette, *Op. cit.*, p. 377.

⁵ Samuel Beckett, *Op. cit.*, p. 6.

⁶ Cyro dos Anjos, *Explorações no tempo*, Rio de Janeiro, Os Cadernos de Cultura, 1952.

publiée en 1963. De plus, ses chapitres étaient déjà prêts depuis au moins 1933, sur la base d'une série de chroniques publiées sous le pseudonyme de Belmiro Borba dans le journal *A Tribuna*, de Belo Horizonte. En 1937, ce Belmiro Borba devient le *amanuense* de l'ouvrage la plus connu de l'écrivain¹. La longue période d'élaboration d'un seul livre, qui couvre près de cinquante ans et qui comprend trois versions, explique pourquoi, parmi les mémorialistes des années soixante-dix, Cyro dos Anjos est le titulaire de l'esthétique la plus vieillie, précieuse et maladroite. Lui, qui a avoué être un « dévot » de Proust² dans une carte postale d'Illiers-Combray adressée à Carlos Drummond de Andrade, laisse soupçonner qu'il n'a essayé tout au long de sa vie que de rédiger un seul grand roman de la mémoire. Certes, la version de 1963 de *Explorações no tempo* a introduit 37 nouveaux chapitres et « a enrichi considérablement » les 15 chapitres de la version originale³. Il est également vrai qu'entre la version de 1963 et *A menina do sobrado* émerge toute la deuxième partie de ce livre, un ensemble significatif de 40 nouveaux chapitres intitulé *Mocidade, amores*. Cependant, ce grand roman reste inachevé, comme c'était le cas aussi, nous le croyons, pour la série *Segredos da infância* et *No tempo da flor*, de Augusto Meyer. Après toutes ses variations, Anjos limite finalement le récit à la seconde jeunesse du héros et ne passe pas à l'âge adulte, à sa vieillesse, sous l'argument peu convaincant que ce sont des phases de la vie dans lesquelles il aurait « peu de lui-même à raconter »⁴.

Les changements, les permanences et les ajouts de ces versions posent, selon les mots d'un de leurs rares commentateurs, un évident « problème de l'onomastique »⁵. Seuls les noms du noyau familial sont conservés et présentent un fond biographique. Les autres subissent de profonds changements ou sont simplement créés. Maria do Rosário devient la bien-aimée Priscila⁶. Le major Presciliano conserve son rang, mais se fait appeler Quintiliano⁷. La ville de l'enfance du narrateur, elle non plus, n'existe pas sur la carte, bien qu'elle semble être, en

¹ Cyro dos Anjos, *O Amanuense Belmiro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1937.

² Cyro dos Anjos ; Carlos Drummond de Andrade, *Cyro & Drummond: correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo, Globo, 2012, p. 260.

³ Cyro dos Anjos, *Explorações no tempo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1963.

⁴ *MS*, p. 383.

⁵ Luiz Ferraz, *Réalité et fiction : aspects thématiques et formels de l'œuvre de Cyro dos Anjos*, thèse de doctorat en études ibériques et Ibéro-américaines, Caen, Université de Caen, 1988, p. 54.

⁶ *Idem*.

⁷ *Idem*.

raison de sa proximité de Várzea da Palma, la Montes Claros natal de Cyro dos Anjos. L'auteur a créé à sa place Santana do Rio Verde, et cette ville fictive partage l'espace avec Belo Horizonte ou Rio de Janeiro de la même manière que nous lisons, dans la *Recherche*, une Balbec imaginaire équivalente dans les rêves d'enfance du héros à Venise, Florence ou Parme. Interrogé sur ses créations onomastiques à travers les différents livres qui convergent dans *A menina do sobrado*, Cyro dos Anjos a déclaré dans une lettre que « la substitution des noms est le produit d'un simple coup de tête »¹. Mais les plus grands caprices ne s'expliqueraient-ils pas par des raisons de créativité ?

Le choix de ces noms est révélateur des motivations que nous avons abordées précédemment. Il y a des motivations *naturelles* et *culturelles* dans les choix onomastiques de Cyro dos Anjos. On pourrait dire qu'il y a une motivation *naturelle* dans la mesure où la construction sémantique de *Priscila*, par exemple, sonnerait beaucoup plus jeune, beaucoup plus espiègle, beaucoup plus digne d'un « regard long, clignotant et caressant »² qu'un nom catholique vieilli et chaste comme Maria do Rosário. Le major Quintiliano, tout comme le major Presciliano, conserve dans son suffixe une ascendance classique, un rattachement à la tradition qui donne des airs d'ordre et d'autorité. Il y aurait alors une imitation réciproque entre la constitution phonique du nom et l'aspect psychologique du personnage. D'un autre côté, on pourrait aussi dire qu'il y a une motivation *culturelle* dans l'onomastique de Cyro dos Anjos étant donné que ces mots sont revêtus d'une *plausibilité lusobrasilienne* autant que « *Laumes, Argencourt, Villeparisis, Combray* ou *Doncières* [...] présentent [...] ce qu'on a pu appeler une 'plausibilité francophonique' »³. Des mots comme *Priscila*, *Quintiliano*, *Santana do Rio Verde* ou même d'autres — tante *Perpétua*, monsieur *Martinho*, Dr. *Valverde*, *Manuel Canjica*, *Largo de Baixo*, *Largo de Cima*, le *Mercado Municipal* et le *Prédio da Cadeia* — sont tous des sèmes compatibles avec une image de la composition sociale du pays. Comme le note Ferraz, « l'espace du roman a beau coïncider avec une toponymie connue, il n'en est pas moins un espace de fiction » dont l'avantage est d'offrir au lecteur « un élément

¹ *Idem*.

² *MS*, p. 48.

³ Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 127.

de vraisemblance, de faire que le lecteur admette plus facilement la fiction qu'il lit »¹. Sa plus grande signification est le Brésil même ou, pour être plus précis, une histoire de la formation du Brésil. Avec un *Largo de Baixo*, un *Largo de Cima* et un *Mercado Municipal*, Santana do Rio Verde n'est pas une seule et unique ville brésilienne ; il peut s'agir, en réalité, de n'importe quelle ville brésilienne de nos premiers cycles de colonisation. Il en va de même pour cette double motivation géographique et religieuse — Sant'ana ajoutée au génitif Rio Verde —, qui reçoit le nom de hiérotoponymie en philologie et qui illustre si bien, par le biais du royaume des mots, une histoire du processus de colonisation de ce pays².

Du point de vue de l'organisation du roman, Il est important de noter que toute la deuxième version de *Explorações no tempo* refait surface dans la première partie de *A menina do sobrado* renommé *Santana do Rio Verde*. La mise en place d'un système onomastique, plus précisément d'une toponymie fictive, signifie un acte fédérateur pour cette œuvre, capable d'articuler et de donner un sens général à une série d'unités spécifiques auparavant éparées comme les fragments d'un kaléidoscope. Santana do Rio Verde est le cœur du récit de *A menina do sobrado* et la vie du héros de Cyro dos Anjos nous est énoncée comme une série de départs et de retours à la « petite tache blanche perdue dans l'ondulation bleue du plateau »³. Santana est le nom d'une « sonorité jamais retrouvée »⁴, d'une ville aux « nuits glorieuses » d'hiver et au « jet lumineux clair et surplombant » des lampes à carbure⁵. Mais c'est aussi le nom où s'opère une « transformation complète », où l'ancien « paysage a disparu avec le nouvel âge »⁶. Lorsque la famille décide « d'habiter la campagne »⁷, le désir du héros est la « possibilité d'un retour à Santana »⁸, il ressent une « envie de vie urbaine »⁹ ; quand le héros y rentre finalement, il a pourtant d'autres aspirations : « je voulais sortir de Santana [...] à la recherche d'une vie frémissante dans les grandes villes et échapper à la léthargie de

¹ Luiz Ferraz, *Op. cit.*, p. 211.

² Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick, *A Motivação toponímica e a realidade brasileira*, São Paulo, Edições Arquivo do Estado, 1990, p. 325.

³ *MS*, p. 193.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁷ *Ibid.*, p. 152.

⁸ *Ibid.*, p. 155.

⁹ *Ibid.*, p. 156.

Várzea Alegre »¹. Des années plus tard, le héros, déçu par la carrière de fonctionnaire à la grande Belo Horizonte, tombe amoureux de la mystérieuse menina do sobrado, sa future épouse, et revient chaque fois que possible à Santana dans un « petit train qui fumait »². La Révolution de 1930 éclate et d'autres « événements importants »³ de la vie trépidante à laquelle le héros aspirait sont déclenchés. Mais maintenant la simple possibilité de quitter Santana le rend amer et fait émerger de « régions profondes », avec un optimisme renouvelé, « le petit ruisseau aux cascades qui coulait des montagnes » et la « gamme d'odeurs du vieux verger »⁴. Le nom de Santana do Rio Verde est doté d'une telle épaisseur sémantique, son horizon de signification est tellement dilaté qu'il se confond avec la propre vie du héros.

Nous exagérerions, cependant, si nous lisions dans le système onomastique de *A menina do sobrado* une propédeutique des noms. Son héros décrit, comme nous l'avons vu, un apprentissage amer de sa vocation artistique, freinée au fil des ans par les tracasseries de la vie de haut fonctionnaire. Mais ses noms semblent toujours habiter une dimension éternelle de « nostalgie », ils servent toujours d'« appuis concrets pour s'évader vers d'autres pays, situés dans un passé tenu pour heureux, vers le monde du rêve »⁵. Il n'est pas possible de dire qu'il y ait dans ce roman la fin d'un accord entre signifiants et signifiés et que cela produise une reconsidération plus vraie des référents. Le produit du contraste entre les deux Santana n'est pas une troisième, mais plutôt un retour à la première, à celle qui attirait l'attention du héros lors de son enfance et qui avait été remplacée par de grands centres urbains pendant son adolescence, au profit d'une ambition arriviste. Pour parler comme Genette, l'énigme de la motivation des signes ou *l'illusion sémantique* ne se défait pas et la grande preuve en est dans le bref dernier paragraphe du livre :

*J'écris. La menina do Sobrado tisse son tapis infini. J'ai vieilli. Elle a toujours dix-sept ans, toute amoureuse de la vie.*⁶

¹ *Ibid.*, p. 192.

² *Ibid.*, p. 372.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ Luiz Ferraz, *Op. cit.*, p. 212.

⁶ *MS*, p. 384.

Ces deux dernières lignes du roman expriment la persistance de l'illusion sémantique du narrateur. Elles sont un véritable aveu du caractère onirique de son énoncé. Le *Sobrado* majuscule sert d'ailleurs à différencier le symbole éternel de son référent transitoire, vulnérable au temps, qui n'existe peut-être plus au moment de l'énonciation compte tenu du rythme violent et accéléré de l'urbanisation brésilienne récente. Pour connaître les choses (l'écriture), le narrateur ne part pas des choses elles-mêmes (le vieillissement), mais plutôt de leurs symboles (la bien-aimée éternellement jeune). Il s'agit d'un renoncement au monde. Un passage de cette nature ne révèle pas un « désenchantement salubre de la vérité »¹ comme celui que Genette lisait chez Proust ; il exprime beaucoup plus un réenchantement des symboles. *A menina do sobrado* aborde en tout temps l'alternance entre illusions et déceptions, mais cette alternance est aussi limitée et ne pénètre pas, comme chez Proust, dans une troisième dimension, la dimension de *l'âge des choses*, la dimension de l'écriture. Le seul chapitre faisant allusion à sa pertinence est aussi le plus bref de tous — et c'est avec lui que le livre se ferme hâtivement.

Le conflit entre les noms et le monde est également l'une des veines importantes de la littérature de Jorge Andrade. Ses personnages sont, bien souvent, des individus aveuglés par la signification de leurs noms, avec lesquels ils confondent la nature très dynamique des choses. Le temps passe, les modes d'organisation sociale et de production de richesse changent, mais ses personnages s'immobilisent, ils continuent de se rapporter au monde comme si sa signification était inébranlable. Cette illusion sémantique à l'aspect socio-économique est présente depuis sa première pièce, *O telescópio*, où un couple pathétique de fermiers observe l'éternel, le lointain, le cosmos et les étoiles tandis que l'ineptie et la convoitise de leurs enfants provoquent la décadence de leurs propriétés. Nous la rencontrons une fois de plus dans *A moratória*, où une riche famille de l'élite des producteurs de café est expropriée, s'exile dans la grande ville et est condamnée à une vie prolétarienne modeste sans renoncer à son orgueil. Lorsque l'héritier oisif de la famille ne supporte pas la vie d'ouvrier dans un abattoir, c'est par la signification du nom de la famille que le père produit la critique de son indolence :

JOAQUIM — *Tu ne tiens pas au nom que tu portes.*

¹ Gérard Genette, *Op. cit.*, p. 374.

MARCELO (pause) — *Mais qu'est-ce qu'il vaut, ce nom ?*
 JOAQUIM — *Beaucoup de chose. Nous sommes toujours ce que nous étions.*
 MARCELO — *Nous ne sommes rien, c'est ça la vérité.*
 JOAQUIM — *Ne me confonds pas avec toi.*
 MARCELO — *Jusqu'à quand vous allez vous mentir à vous-même ? Vous ne vous rendez pas compte, vous ne voyez pas qu'on ne compte plus pour rien ? Plus personne n'a de considération pour nous.*¹

Dans la comédie *Os ossos do barão*, la perspective change, mais le dilemme du contraste entre les symboles et le véritable déroulement du monde se répète. Cette fois, le protagoniste n'est pas l'oligarque décadent, mais plutôt son colon, Egisto Ghirotto, un immigrant pauvre qui accède à un nouveau statut économique et qui acquiert tous les biens de son ancien patron, le baron de Jaraguá — y compris son ancien hôtel sur le quartier des *Campos Elísios*, avec une petite chapelle où reposent ses ossements. Ghirotto annonce ces dépouilles dans un journal et attire l'attention de Miguel Camargo Parente de Rendon Pompeo e Taques, petit-fils du baron de Jaraguá. Comme les personnages de Jorge Andrade souffrent d'une illusion sémantique profonde et que les noms les détournent de leur position réelle dans le système productif, la nouvelle fortune ne satisfait pas Egisto et Miguel ne se conforme pas à la décadence de son clan. Egisto aspire à un titre nobiliaire, un nom au sein de l'ancienne classe oligarchique, même si Ghirotto, selon les mots d'un autre personnage, signifie « des industries textiles et vestimentaires »². Cette acquisition ratée et comique de droits d'ancienne noblesse se produit par mariage, par l'union entre Martino, fils d'Egisto, et Izabel, fille du *quatrocentão* Miguel et arrière-petite-fille du baron. Il est difficile d'ignorer la similitude entre la possession de l'hôtel du baron de Jaraguá par les Ghirotto et l'achat de la Raspelière des Cambremer par le couple Verdurin. Est également frappante la proximité entre le mariage d'Izabel et Miguel et l'union de Gilberte et Saint-Loup qui conduit, par la voie de l'argent, une juive Swann, convertie Forcheville, au statut de Guermantes.

Du point de vue de l'organisation narrative, l'importance d'une théorie onomastique pour la littérature de Jorge Andrade se réalise avant tout dans le

¹ Jorge Andrade, *Marta, a árvore e o relógio*, São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 158-159.

² *Ibid.*, p. 426. Dans la version originale miméographiée de cette pièce, la signification économique du nom Ghirotto est encore plus évidente : « VERÔNICA : Sais-tu ce que signifie Ghirotto, Miguel ? Toutes les industries textiles du Brás ». Cf. Elizabeth Azevedo, *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*, São Paulo, Edusp, 2014, p. 102.

monumental cycle dramaturgique *Marta, a árvore e o relógio*. Dans ce livre, Jorge Andrade a articulé chronologiquement dix de ses pièces, chacune se déroulant à un moment distinct du processus de formation de la civilisation brésilienne. La pertinence de la mémoire pour cette œuvre, a déclaré Rosenfeld, « a peut-être été alimentée par la lecture de Proust »¹. La décision de lier ces pièces implique l'argument selon lequel, malgré des transformations cycliques, nous vivons toujours soumis à de puissantes structures sociales, morales et psychologiques qui se perpétuent et qui constituent l'Histoire majuscule à laquelle le théâtre brésilien devrait s'intéresser. Différents récits sont rassemblés pour composer un seul grand récit de la construction de notre société. Pour cette raison, la saga épique de Jorge Andrade est unique dans le théâtre brésilien, « pour l'unité et la cohérence avec lesquelles les pièces se subordonnent au but central [...] de sonder et de déterrer ses origines et celles de son peuple, de partir à la recherche de sa propre vérité individuelle par le biais de la connaissance du groupe social dont il fait partie »².

Ces différentes pièces, autonomes en elles-mêmes, n'ont pas été assemblées négligemment. Loin de là, un tel degré de subordination, une couture aussi approfondie a demandé des adaptations importantes, capables d'exprimer aux lecteurs et aux interprètes l'image intégrée, la « vision du cycle »³ que le livre proposait. La première d'entre elles est précisément une solution onomastique, la création d'un nom : le nom de Marta. Marta qui est une Antigone *mineira* dans *As confrarias* ; Marta qui est l'indigène et l'amante du *bandeirante* Fernão Dias dans *O sumidouro* ; Marta dont on se souvient comme une révolutionnaire dans *Pedreira das almas* ; Marta qui est la pauvre mère d'un jeune prisonnier dans *Senhora na boca do lixo*. Comme Albertine — « personnage principal de la *Recherche du temps perdu*, hormis le narrateur », femme à l'identité « insaisissable », « déesse de la mer ou du temps » qui « prend toutes les figures que lui prête l'imagination du héros amoureux »⁴ —, Marta devient dans le cycle de Jorge Andrade un mythe, un symbole « irréductible à des définitions et à des concepts univoques »⁵. Marta est une

¹ Anatol Rosenfeld, « Visão do ciclo », in Jorge Andrade, *Op. cit.*, p. 600.

² *Ibid.*, p. 599.

³ *Idem.*

⁴ Anne Chevalier, « Albertine », in Annick Bouillaguet ; Brian G. Rogers, *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 44.

⁵ Anatol Rosenfeld, *Op. cit.*, p. 615.

« femme du peuple, rusée et astucieuse, malléable mais inflexible, pure et sensuelle jusqu'à l'obscénité, brutale et tendre, impitoyable et maternelle », Marta est « mystérieuse et indéfinissable, traverse les temps et les pièces du cycle, elle est quelque chose comme l'incarnation de l'esprit de la terre »¹. C'est avec le nom de Marta que Jorge Andrade réalise la si convoitée « cohérence interne de son monde »².

La deuxième de ces solutions, que nous pouvons considérer comme un déploiement naturel du système onomastique lui-même, est l'organisation des noms selon une longue généalogie, qui a une vaste portée historique et est partagée entre les lignées les plus différentes du processus de formation de l'identité brésilienne. José, de *As confrarias*, est le produit du mariage de la pauvre Marta avec Sebastião, qui est le fils du *mameluco* José Dias, de *O sumidouro*, né à son tour de l'union du *bandeirante* Fernão Dias avec une indigène appelée aussi Marta. De même, l'immigrant italien Egisto, de *Os ossos do barão*, est marié à Bianca, fille de Sergio et Helena Fausta, de *A escada*, lesquels descendent d'une autre union de Fernão Dias, cette fois avec une propriétaire portugaise, Maria Betim. Martino (dérivation diminutive, italianisée et masculine de Marta), fils d'Egisto et de Bianca, retournera à la lignée de sa mère en épousant Isabel, arrière-petite-fille du baron de Jaraguá. Il y a aussi des noms de personnages qui se répètent dans des pièces chronologiquement éloignées, comme c'est le cas du couple Vicente et Lavínia, présent à la fois dans *Rasto atrás* et *O sumidouro*. La convergence de toutes ces immenses lignées, rendue possible par la conjugaison — parfois pacifique, tant d'autres fois perverse — entre colons primitifs portugais, autochtones, esclaves noirs africains, migrants misérables du pays et immigrants européens arrivistes, se produit dans la figure du Martiniano (dérivation de la dérivation de Marta) de *Rasto atrás*. Ce « garçon au visage de chacun »³ qui est l'image la plus achevée que notre théâtre ait jamais réussi à produire pour l'étude de l'histoire intime du peuple brésilien, le genre d'étude qui, justement, selon les mots de Gilberto Freyre, « conserve quelque chose d'introspection proustienne »⁴, et qui, d'après Lucio Costa,

¹ *Ibid.*, p. 611.

² *Ibid.*, p. 606.

³ Jorge Andrade, *Op. cit.*, p. 595.

⁴ Gilberto Freyre, *Maîtres et esclaves : la formation de la société brésilienne*, traduction de Roger Bastide, Paris, Gallimard, 1978, p. 449.

se penche sur « des choses que nous n'avons jamais connues, mais qui étaient là en nous » et que Proust saurait si bien expliquer¹.

Puisque, selon l'auteur lui-même, « c'est à travers le *Labirinto* que les gens comprendront tout mon théâtre »², il faut se demander si cette vision de l'appareil onomastique des pièces ne se retrouve pas également dans le roman, qui est après tout notre sujet prioritaire. Le narrateur de *Labirinto* cherche, au premier contact avec ses interviewés, à trouver dans leurs noms un substrat psychologique. Duke Lee fait référence à son grand-père américain, « missionnaire méthodiste », « parlant toujours seul », « en latin, en grec ou en hébreu », presque « fou », « ne prêchant plus aux hommes, mais au vent » au milieu d'un « jardin d'hortensias », ce qui donne à l'artiste surréaliste une apparence néphélibate³ ; de la « maison de style normand de Sérgio Buarque de Holanda », à São Paulo, il voit l'émergence magique du « *bandeirante* Fernão Dias »⁴ ; Murilo apporte avec lui « l'énigme de l'expression des statues qui survivent au temps », un « visage-marbre » dont la vérité « se confond avec l'art, avec l'esthétique »⁵, une âme "*murilada* en pierre de Juiz de Fora »⁶ ; Veríssimo, à son tour, se cache derrière les « murs défensifs »⁷ du « royaume Veríssimo des morts »⁸. Dans ces deux derniers exemples, la détermination entre signifiant et signifié est évidente. Il y a d'abord une paronomase qui soutient la métaphore entre le poète et l'éternité de la sculpture ; ensuite, on voit une dérivation adjectivale du propre nom de l'écrivain, qui ne renonce pas à sa majuscule. Ce sont des noms ancrés dans la réalité factuelle, dans des représentants connus de la culture brésilienne, mais auxquels le narrateur attribue une énorme épaisseur sémantique. Ce sont des formes qui conservent un sens évasif et dynamique, qui ne peut être découvert que par un travail artistique insistant.

Ces symboles, cependant, ne sont pas fermés. Il y a des vases communicants entre eux. Peu à peu, selon la perception générale du narrateur, ils révèlent une

¹ *Idem*.

² Moacir Amâncio ; Cláudio Pucci, « O labirinto, Jorge e os outros », in *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 17.971, v. 57, p. 39, 16 juin 1978.

³ *Lab.*, p. 22.

⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁸ *Ibid.*, p. 145.

grande cohérence. L'avantage des recherches du narrateur de *Labirinto*, le produit du développement de ses dialogues et de l'approfondissement de sa coexistence avec ses personnages est la fin de la confusion entre les symboles et leurs référents. Plus il détaille la signification d'un individu, plus il se rend compte qu'il ne s'occupe pas spécifiquement de lui, mais plutôt d'un ordre général d'êtres. L'activité journalistique du narrateur le conduit à se méfier des images particulières, à privilégier le général sur le spécifique. En abordant l'autre, il s'étonne et se rend compte qu'il s'aborde lui-même. Après tout

c'est ainsi que je sais travailler : en assumant tout, en trouvant chez chacun des racines communes — peu importe si elles appartiennent à une plantation de coton en Virginie ou de café à São Paulo¹

Plus il s'enfonce dans l'identité de ses interviewés, plus celle-ci se généralise et atteint le statut de vérité, de loi universelle de fonctionnement de la vie. Les dernières pages de *Labirinto*, dans lesquelles nous lisons la visite au philosophe Bento Prado Júnior dans la région d'Illiers-Combray, montrent l'impulsion du narrateur à dépasser les limites du nom pour connaître le monde. Au début, Bento est un « personnage proustien », un « *quatrocentão paulista* qui habite la campagne française et y étudie l'œuvre de Rousseau »². Le narrateur, « pensant à Proust, pour qui le passé est une présence vivante et constante », souligne que « Bento est venu de Jaú, dans la campagne de São Paulo, et qu'il appartient à une famille paulista de quatre cents ans »³. Mais ce « personnage proustien », à sa grande surprise, « commence à s'ouvrir, transformant timidité, sourires insaisissables et modestie en faits concrets de son histoire, de son expérience »⁴. Le nom de Bento Prado Júnior, avec tout ce qu'il a d'atavique et de traditionnel, ne résiste pas au passage du temps. Le symbole se dissout et ouvre un espace pour le concret historique, pour ce que le journaliste, dramaturge et romancier Jorge Andrade appelle une coexistence. Autrement dit, c'est le monde qui peu à peu s'impose au langage, à l'intelligence pour parler comme Proust, et qui exige du narrateur une traduction artistique qui est le livre lui-même en cours de rédaction. Dans un jardin du petit village de Pierres, le

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 198.

³ *Ibid.*, p. 199.

⁴ *Idem.*

narrateur de Jorge Andrade pense être devant un « descendant de personnages historiques de São Paulo comme João Ramalho, Tibiriçá, Borba Gato — un gendre de Fernão Dias ! »¹. Bento Prado Júnior « ne nie [donc] pas ses racines » (c'est-à-dire son nom), mais « ne vit pas uniquement en fonction d'elles, en buvant, mâchant, respirant, souffrant de la tradition »². C'est même plus que cela : cette dialectique entre le symbole et son référent n'est pas stérile ; elle génère une vérité qui intègre au sein d'une grande tragédie les drames individuels du narrateur et des personnages qui l'entourent :

*Tout d'un coup, Bento et moi sommes face à face, deux hommes de la campagne brésilienne, les fruits d'un même paysage social, libres de conditions dépassées, libres de préjugés, de mentalités conditionnées.*³

Ce passage rend encore plus claire la distinction de Rosenfeld, pour qui Jorge Andrade n'était pas un « poète d'hier », mais plutôt le « poète de l'hier »⁴. C'est tout à fait différent de Cyro dos Anjos, par exemple, chez qui le désir, la « vision affective et affectueuse d'un monde disparu » ne survivent pas à « l'esprit critique et actuel qui dévore l'histoire » jusqu'à la « cruauté »⁵. Les noms sont le symbole privilégié de cette vision du temps de la littérature de Jorge Andrade — d'abord parce qu'ils témoignent des facultés d'essentialisation, de citation et d'exploration dont nous avons discuté ci-dessus ; mais ensuite, parce qu'ils concentrent également les limites de l'intelligence et invitent le narrateur à une forme différente et prolongée de connaissance du monde. L'onomastique des personnages de Jorge Andrade est la porte d'entrée de diverses tensions — entre l'individu et son clan, entre les clans et le monde, entre le présent et le passé. Les noms sont confrontés à une « plongée » dans « l'expérience vécue », avec des « enquêtes psychologiques » et des « questions sociales et historiques »⁶. Dans ce « riche tableau de personnages », la « particularité

¹ *Ibid.*, p. 200.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Anatol Rosenfeld, *Op. cit.*, p. 601.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

différenciée » vit en fonction d'une « substance universelle »¹. Ainsi l'univers symbolique s'approfondit et parvient à exprimer une « vérité de la fiction »².

Nava était profondément intéressé par le dilemme des noms et plusieurs passages de ses *Memórias* expriment la tension entre des symboles particuliers et l'appartenance à une collectivité, la participation à un processus historique plus large et général. Tel est le principe de son long cycle et *Baú de ossos* s'ouvre, non sans raison, sur une intéressante enquête sur la généalogie ancestrale de la famille Nava. Dans ces premières pages, le narrateur se plaint de « trois générations de mourants » de sa famille (le père et le grand-père sont décédés avant l'âge de quarante ans), lesquelles auraient été à blâmer pour l'échec de la « conservation des traditions » de sa « lignée virile »³. Ce grand abîme motive une recherche du « mystère » des Nava⁴, tout comme le héros Marcel cherche « dans le 'salon' de Mme de Guermantes, dans ses amis, le mystère de son nom »⁵. Il ne connaît de ce nom que l'origine italienne et sa lointaine ascendance chez un certain Francisco qui « aurait débarqué au Brésil à la fin du 18^e ou au début du 19^e siècle »⁶. On ne sait rien d'autre — ni la date d'arrivée de l'ancêtre, son port de débarquement, sa profession dans l'ancienne colonie ou la raison de l'immigration (était-il un révolutionnaire, un franc-maçon, un libéral, un charbonnier ou un fugitif ?). De ce Francisco, « seul le nom de famille a survécu. Cette chose mystique, évocatrice, magique et mémorable qui le sort du néant tout simplement parce qu'il s'appelait Francisco »⁷. Comme le référent n'existe pas, comme sa seule forme de présence est celle de « serviteur du Seigneur » lors de la « messe des morts », le narrateur se sent libre de remplir le signifiant léthargique du signifié « rituel, associatif, grégaire, racial et culturel qui l'entoure » simplement « parce que son nom de famille était Nava »⁸. S'ensuit une longue énumération des descendants de Francisco Nava — l'arrière-grand-père Fernando Antônio Nava, le grand-père Pedro da Silva Nava et le père José Pedro da Silva Nava. Mais tout cela n'est pas suffisant, malgré la

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *BO*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *RTP*, II, p. 328.

⁶ *BO*, p. 18.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

précision des détails, pour clarifier le mystère de l'origine, pour accorder un fond moral à l'imaginaire, au désir et au rêve que le nom de la famille inspire au narrateur ; pour isoler, comme dirait Proust, le génie du nom. La rupture de la tradition par la mort précoce des ancêtres reste une « porte fermée » et c'est précisément cette fermeture du symbole linguistique, son inconnu, qui l'a « toujours empli de curiosité »¹.

Le narrateur de Nava insiste sur la recherche de la généalogie perdue et, dans des phrases pleines d'ironie, décrit la ramification du nom de famille en Italie. Il se rend à Rome pour consulter le Marquis Duranti d'Assoro, qui joue le rôle d'un prêtre de Combray. Nava serait originaire de la Lombardie, assure le propriétaire du *Studio Araldico Romano*, et remonte même au *quattrocento*, quand il existait un « pair et allié du duc de Milan »². En plongeant plus loin dans le temps, il est même possible d'atteindre l'année 1192, quand un Nava ligure a signé une convention entre Alexandrie et la République de Gênes³. Les Nava appartiennent à une branche « brillante, magnifiée par des alliances avec des dames nobles », mais dérivent également d'un groupe de « moindre importance » au sein duquel « les détenteurs de droits de patronage, de prélatures et de prébendes ecclésiastiques » prédominent⁴. Les Nava ont eu un candidat à la papauté au début du 20^e siècle, mais c'est aussi le nom d'une épicerie à Bologne ; plusieurs comtesses s'appellent Nava, mais aussi une pharmacie à Milan ; à Rome, il y a un groupe de cirque qui s'appelle *Le tre Nava*, sans parler d'un charpentier, également Nava, dont l'atelier se situe dans l'adresse de sa propre famille — la *Piazza Navona*, ou, par la déclinaison au génitif, la place de Nava. Plus l'archéologie de son nom de famille est profonde, plus le narrateur rit de sa banalité et se rend compte qu'on peut tout inscrire dans le rapport signifiant-signifié à partir du moment où le référent s'éteint⁵. Il devient

¹ *BO*, p. 19.

² *Idem*.

³ *Idem*.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ L'une des traductions les plus claires de l'apprentissage onomastique du narrateur de Nava est le poème *Pedro Nava a partir do nome*, que Drummond lui a offert comme cadeau pour son anniversaire de soixante-dix ans. Il s'agit d'un souvenir épique, mais non sans une certaine ironie, du long pèlerinage de cette famille à travers le monde et vers le Brésil. Ce sont des vers qui imprègnent tout ce qu'ils peuvent avec le nom de famille Nava dans la conviction que le mot avait acquis un « nouveau sens » et était « maintenant de la poésie ». Nous y trouvons des néologismes dignes du concrétisme des frères Campos, tels que *navieexpressa*, *navianimar*, *navipoeta*, *naviprosista*, *navisutil* et *navicinza*, qui font écho à la perception de l'arbitraire du nom de famille. Quelque temps auparavant, en 1946,

impossible d'extraire du symbole un génie particulier et distinctif à partir du moment où « tout le monde avec la pourpre d'un prince de l'Église, la couronne d'un comte, l'uniforme d'un pharmacien, les clinquants d'un clown ou la combinaison d'un ouvrier pouvait porter le *stemma* de la famille »¹. L'écrivain Henrique Pongetti avait raison de mettre en garde le héros, avant son départ vers la Méditerranée, « contre l'industrie péninsulaire de l'escroquerie généalogique »².

Le héros qui part à Rome à la recherche du « *stemma* de la famille » vit une « phase de snobisme »³. À Paris, il devient client de la *Taillerie de Royat* (« l'adresse que tout l'Itamarati connaît »⁴) et porte son anneau héraldique « taillé en *pietra dura* »⁵. Cela n'est cependant pas un état permanent de la personnalité du narrateur. Il se soumet également au passage du temps et semble être le début d'une longue éducation. Cet enchantement du symbole ne dure pas longtemps, cette « sottise vanité », comme on le lit chez La Bruyère, qui est « une passion inquiète de se faire valoir par les plus petites choses, ou de chercher dans les sujets les plus frivoles du nom et de la distinction »⁶. Dans ce qui est un aveu des limites de l'univers nominal, le narrateur se rend vite compte, et avec beaucoup d'ironie, qu'il n'y a pas assez d'espace dans l'anneau pour tous « les lions, chèvres, aigles, licornes, épées, étoiles, trèfles, croix, besants, tourteaux, mains, bras, merlettes sans bec et sans pied » de la symbologie « des Botelho, Horta, Leme et Sousa »⁷ dont il descend. Le narrateur utilise « peu de temps » ce luxueux anneau héraldique, car

hélas! Je me suis vite rendu compte que ces armoiries seraient toujours incomplètes si — parmi leurs chevrons, croissants, bandes, contre-bandes, hermines et contre-hermines — l'on n'y intégrait pas nationalement (comme les jabots de toucan de notre manteau impérial), quelques sinoples de ganzá, quelques azurs de shekeré, des

Vinicius de Moraes avait déjà exploré des prosodies avec le nom de famille Nava dans sa *Balada de Pedro Nava* : « meu amigo Pedro Nava / em que navio embarcou » [mon ami Pedro Nava / à bord de quel navire tu es monté] ou même « em que antárticas espumas / navega o navegador » [dans quelles antarctiques écumes / navigue le navigateur]. Cf. Carlos Drummond Andrade, « Pedro Nava a partir do nome », in Pedro Nava, *Balão Cativo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1973, p. VIII-IX et Vinicius de Moraes, *Poemas, sonetos e baladas*, Rio de Janeiro, Edições Gaveta, 1946, p. 41-43.

¹ *BO*, p. 20.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 185.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ Jean de la Bruyère, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1935, p. 47.

⁷ *BO*, p. 185.

*sables d'atabaque, des argents d'agogôs, des gueules de macanas et même quelques pourpres de prépuces.*¹

La découverte importante du narrateur de *Baú de ossos* est que la généalogie des noms explique très peu, presque rien de la vie et du monde. Il « renonce »² à chercher dans les noms le fond moral de son existence ou des êtres qui l'entourent et ridiculise le « patricien dont le nom figure de manière illustre dans les *Lusíadas* », mais qui ignore, aveugle dans son snobisme, « que parmi nous les esclaves avaient l'habitude d'adopter le nom de famille de leurs seigneurs »³. La frustration du narrateur de Nava face à la généalogie, dernière partie du deuxième chapitre de *Baú de ossos*, est assez similaire à la transition entre *l'âge des noms* et *l'âge des mots* que le rêve étymologique de Brichot opère sur l'imaginaire du héros de la *Recherche*. Chez Nava, la fantaisie onomastique est beaucoup plus généalogique qu'étymologique, mais elle se traduit aussi par une image de désillusion face à « l'utopie cratylienne »⁴. Comme chez Proust, en prenant conscience de leur vanité, de leur banalité héraldique, les noms du narrateur de Nava « s'étaient humanisés, avaient perdu leur singularité »⁵. D'après lui, « poétiquement, la généalogie est une opportunité d'exploration dans le temps. Mais avec elle on ne trouve rien de nouveau sur l'enveloppe corporelle, ni à l'intérieur »⁶. Sa déception face à la motivation du signe linguistique est remarquable : « mien, tien, sien, nôtre, vôtre, d'eux, d'elles. Moi, toi, lui, nous, vous, eux. Entre deux néants, les pronoms dansent. Hélas ! ils dansent en vain... »⁷. À plusieurs égards, dit à juste titre Antonio Candido, « Pedro Nava est un homme des choses anciennes, un fanatique de généalogie, un expert en blasons, nourri de lectures archaïques et de *petite histoire* ; pourtant inversement, quelle modernité extraordinaire dans son irrévérence, dans sa vision démystifiante qui renverse de la main gauche ce que la droite semblait consolider pour de bon »⁸.

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 186.

³ *Idem.*

⁴ Gérard Genette, *Op. cit.*, p. 376-377.

⁵ *RTP*, III, p. 484.

⁶ *BO*, p. 186.

⁷ *Idem.*

⁸ Antonio Candido, « Drummond Prosador », in *Recortes*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 13.

Qu'est-ce qui reste alors, dans le *Baú de ossos*, lorsque son narrateur vide le mystère des noms ? Quel est *l'âge des choses* qui synthétise chez Nava l'antithèse entre les noms et les mots ? C'est la découverte d'une vérité universelle, d'une sorte de fraternisation collective des êtres. Comme chez Proust, « ce qui [paraît] particulier se généralis[e] »¹. Et que le narrateur de *Baú de ossos* conclut-il, finalement, à propos de son clan ? Qu'il s'agissait, rassemblé sous un même nom, d'un groupe de « colons chasseurs et d'indigènes chassés, de trafiquants et [...] d'esclaves noirs aussi ; de conspirateurs et de traîtres, d'opposants orgueilleux et de situationnistes éhontés, de héros et de déserteurs, d'assassins et de victimes », d'une « famille comme les autres, mais plus ancienne », au sein de laquelle le narrateur ne représente rien de plus qu'« un pauvre homme du Caminho Novo de Minas Gerais »².

¹ *RTP*, III, p. 484.

² *BO*, p. 186-187.

TROISIÈME PARTIE
LE TEMPS PERDU

Chapitre X

La maison abandonnée

*O casão senhorial vira paiol
depósito de trastes aleijados
fim de romance, p.s.
de glória fazendeira
— Drummond¹*

La présence du style de Proust dans la littérature brésilienne moderne a été le plus souvent dépeinte comme un simple faisceau de coïncidences curieuses, comme une séquence intéressante de cas pittoresques d'intertextualité. Dans les innombrables écrits qui abordent ce phénomène, un même itinéraire de lecture ne change que très rarement. D'abord, il y a le personnage de l'écrivain qui, séduit par la lecture de la *Recherche*, dilue simplement les thèmes et les formes de l'œuvre admirée pour tenter d'« asseoir sa propre légitimité »². Viennent ensuite nos critiques, qui partent à la recherche de citations, de références et de « points communs »³ éventuellement camouflés sous le texte.

Ici et là, on lit alors qu'il y a « des allusions et des résonances »⁴ de Proust dans le roman brésilien moderne, que « Proust est souvent invoqué »⁵ dans ses livres, que certains de nos auteurs sont « d'anciens admirateurs de Proust »⁶. Des phrases comme « Marcel Proust, dont l'influence est évidente dans ses écrits »⁷ ou « l'accent mis sur la mémoire a peut-être été alimenté par la lecture de Proust »⁸ apparaissent à tout moment avec des variations discrètes. Mais qu'est-ce que cela signifie ? Pourquoi, après tout, Proust est-il si présent ? Pourquoi les allusions et les résonances de son œuvre sont-elles si courantes ? Quelle est la signification

¹ Carlos Drummond de Andrade, *Menino antigo (Boitempo II)*, Rio de Janeiro, Sabiá, 1973, p. 28.

² Etienne Sauthier, *Proust sous les tropiques : diffusion, réceptions, appropriations et traduction de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)*, Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, 2021, p. 314.

³ Celina Fontenele Garcia, « Nava, leitor de Proust », in *Revista de Letras, Fortaleza*, v. 19, n. 1/2, janvier-décembre 1997, p. 24.

⁴ *Idem*.

⁵ Wilson Martins, « compte-rendu de 'Galo-das-trevas: as doze velas imperfeitas', de Pedro Nava », in *World Literature Today*, Norman, v. 56, n. 4, automne 1982, p. 666.

⁶ *Idem*.

⁷ Luiz Ferraz, *Réalité et fiction : aspects thématiques et formels de l'œuvre de Cyro dos Anjos*, thèse de doctorat en études ibériques et Ibéro-américaines, Caen, Université de Caen, 1988, p. 54.

⁸ Anatol Rosenfeld, « Visão do ciclo », in Jorge Andrade, *Marta, a árvore e o relógio*, São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 600.

profonde de la présence constante de Proust dans un système littéraire si éloigné de celui-ci, dans le temps et dans l'espace ?

Au-delà de la forme apparente, il faudrait peut-être sonder de plus près les situations fondamentales et objectives — les « limites structurelles », comme le dit Jameson — qui rendent le phénomène de résonance possible et parfois nécessaire. Ces différents « points communs » entre Proust et les romanciers brésiliens, une sorte de « style partagé, omniprésent et uniforme »¹, si souvent marqué d'une surprise innocente, conserve bien plus qu'un accident singulier. Il révèle des tendances historiques » aussi vives que la « vraie vie — ou peut-être encore plus visibles dans leur isolement et leur semi-autonomie, s'apparentant à une situation de laboratoire »². Dans l'appropriation et la résonance brésilienne de Proust, il y a beaucoup de la conception du temps de nos écrivains et il serait pertinent de se demander si ce Proust présent dans nos romans, cette « source d'inspiration thématique et structurelle »³, n'est pas beaucoup plus brésilienne que française et ne tient pas beaucoup plus au modernisme latino-américain qu'à la *belle époque* parisienne. Ou plutôt : si, étant française et *belle époque* elle n'a pas pu être à la fois moderniste et brésilienne, précisément à cause de l'ampleur de son style et de l'universalité de ses idées.

Le thème de la destruction finale de Combray et la manière dont il a résonné dans les romans de Nava, Andrade et Anjos offre des indices intéressants pour l'investigation de cette réciprocité entre matière artistique et substrat historique. Il convient de l'analyser dans les détails. L'épisode est assez connu et domine la première partie du *Temps retrouvé*. Il fait partie d'une transformation inattendue du projet original de la *Recherche* qui « vient détourner » le roman, comme le dit Brigitte Mahuzier, de sa « trajectoire téléologique et rédemptrice (temps perdu/temps retrouvé) »⁴. Une troisième dimension surgit, le temps du hasard, des accidents historiques qui revigorent, par leur propre gravité, l'importance de la création artistique.

¹ Fredric Jameson, « Periodizing the 60's », in *The ideologies of theory (1971-1986): syntax of history*, Minneapolis, University of Minnesota Press, v. II, 1988, p. 179.

² *Idem.*

³ Tania Franco Carvalhal, « L'écriture autobiographique au Brésil : l'héritage proustien », in *Revue de littérature comparée*, Paris, v. 2005/4, n. 316, p. 430.

⁴ Brigitte Mahuzier, *Proust et la guerre*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 17.

La Première Guerre Mondiale prend une telle importance dans le récit que Proust articule même une révolution improbable et tardive dans la topographie du roman. Combray, un petit village aux abords de Chartres depuis le début du roman, se déplace au stade le plus avancé de la rédaction en Champagne, devant le front allemand¹. Pendant la guerre, la ville de l'enfance du narrateur se divise — une fois de plus — en deux. Avant, c'était le côté de Méséglise par opposition au côté de Guermantes. Maintenant, Gilberte Swann, Mlle de Forcheville, Marquise de Saint-Loup, juive convertie au nationalisme des mêmes antidreyfusistes virulents qui dénigraient son père, lui apprend dans une lettre que les troupes allemandes « ont eu une moitié de Combray et les Français l'autre moitié ». Le lieu des randonnées jadis « délicieuses » se transforme en un paysage « ravagé ». « Tel chemin, [...] tel coteau » qui symbolisait le rêve d'enfance du narrateur sert maintenant de possession stratégique. Après huit mois de carnage coûtant à l'Allemagne « plus de cent mille hommes », une Méséglise « détruite » est couronnée de la « gloire » sanglante d'Austerlitz et de Valmy. Les français « ont fait sauter le petit pont sur la Vivonne » et les Allemands en ont construit d'autres. L'allée d'aubépines de Tansonville, dans laquelle le narrateur avait remarqué un jour de printemps une fillette d'un blond roux qui tenait à la main une bêche de jardinage, se transforme en arène tactique, une morbide « cote 307 » souvent évoquée dans les communiqués du commandement de guerre².

À Combray est également enterré le rêve atavique de Charlus, devenu un banal « démodé » aux yeux de la haute bourgeoisie du salon Verdurin, un homme décadent de « l'avant-guerre », dont l'imagination est condamnée au « passé le plus mort »³. Tout ce qui « faisait l'agrément délicieux de la France » n'existe plus après l'ascension américaine sur l'Europe. Le vieux pédéraste déplore la destruction du château familial, qui expliquait l'église, les chansons de geste et qui, ainsi, réduit à l'état de ruine son idéal aristocratique. L'église Saint-Hilaire, ainsi que les vitraux, blasons, chapelles et tombeaux des Guermantes, sont détruits par les compatriotes français eux-mêmes, de peur que cet ancestral point de pèlerinage ne serve

¹ Reinhold Hohl, « Proust et la Grande Guerre », in Reiner Speck *et al*, *Proustiana*, Berlin, Insel Verlag, v. XXIII, 2005.

² *RTP*, IV, p. 335.

³ *Ibid.*, p. 343.

« d'observatoire aux Allemands ». Avec la démolition du clocher, « tout ce mélange d'histoire survivante et d'art, qui était la France » implose aussi. Charlus craint pour le sort de la cathédrale de Reims, ce « miracle d'une cathédrale gothique retrouvant naturellement la pureté de la statuaire antique, ou de celle d'Amiens ». Le vieux Baron souffre de ne pas savoir si « le bras levé de Saint Firmin est aujourd'hui brisé ». En réduisant la mémoire, le rêve, l'imagination à la matérialité des choses, il pleure la disparition de « la plus haute affirmation de la foi et de l'énergie [...] de ce monde »¹.

Le narrateur le réprimande immédiatement : « son symbole, Monsieur ». Au stade le plus avancé de son long apprentissage esthétique, il considère qu'« il serait absurde de sacrifier au symbole la réalité qu'il symbolise ». Amoureux des symboles autant que Charlus, il estime cependant que « les cathédrales doivent être adorées jusqu'au jour où, pour les préserver, il faudrait renier les vérités qu'elles enseignent ». Peut-être le bras de Saint Firmin à Amiens, érigé comme « un geste de commandement presque militaire », est-il en effet réduit en poussière. Mais « que nous soyons brisés si l'honneur l'exige », recommande-t-il héroïquement au baron, et ne sacrifions pas « des hommes à des pierres dont la beauté vient justement d'avoir un moment fixé des vérités humaines »².

La catastrophe historique consume ainsi tardivement le lien entre le souvenir et l'oubli dans le roman de Proust. Le Combray qui émane des miettes de madeleine et du parfum de tisane de tilleul se retrouve lui-même en morceaux, absent, trempé dans un néant tragique, et relie ainsi les bouts du cycle. Dans son dernier passage par Tansonville, qui revêt à certains moments l'aspect d'une préparation à la catastrophe, il regrette de retourner dans sa chambre en fin de journée et « de penser [qu'il n'avait] pas été une seule fois revoir l'église de Combray qui semblait [l'attendre] au milieu des verdure dans une fenêtre toute violacée ». Le narrateur succombe ainsi au piège de l'habitude, qui cache la vie réelle sous un déguisement stable, sous un semblant moral constant : « tant pis, ce sera pour une autre année si je ne meurs pas d'ici là ». Jusqu'alors inconscient de l'éphémère de la vie, il ne voyait « pas d'autre obstacle que [sa] mort et n'imaginant pas celle de

¹ *Ibid.*, p. 374.

² *Idem.*

l'église qui [lui] semblait devoir durer longtemps après [sa] mort comme elle avait duré longtemps avant [sa] naissance »¹. Mais les tranchées viennent montrer le contraire. Elles confirment que la véritable existence, la seule vie possible est celle de l'art, qui est l'expression majeure de la vérité des hommes. Seul l'art, démontre Proust, conserve ce que le temps efface, dans sa barbare tragédie. Que tout soit dévasté, nous dira-t-il alors, mais que l'homme soit préservé. Tant qu'il y aura l'homme, par sa puissance poétique, tout pourra resurgir. Et s'il y a de la littérature, il y a aussi « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie »².

N'eût été la guerre — « la première à mettre les remarquables progrès de la technologie et des sciences en général au service de la destruction matérielle non seulement des êtres par les choses mais aussi des choses par les êtres », leur révélant leur « vulnérabilité absolue »³ — peut-être la conclusion de la *Recherche* aurait été plutôt celle de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, qui soumet des personnages passifs à la lente transformation « du temps dans l'espace », dans « l'écoulement et le rythme de la durée » qui les conduit à l'amère conscience finale de « l'image d'une génération »⁴. Mais Proust fait plusieurs pas en avant. Il a fallu l'anéantissement total de Combray, de la mémoire des mémoires, de cet espace qui « ne [lui] rappelait pas [son] enfance autant [qu'il l'aurait] voulu »⁵, pour qu'il prenne la plume et commence à écrire son livre. Ce « devoir et [cette] tâche »⁶, cette « vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste »⁷, ce sont des expériences comme celle de la destruction qui l'inspirent. Comme le rappelle Marie Miguet-Ollagnier, la guerre contamine tellement le projet romanesque de Proust que son narrateur souhaite pour l'avenir

¹ *Ibid.*, p. 285.

² *Ibid.*, p. 474.

³ Brigitte Mahuzier, *Op. cit.*, p. 18.

⁴ Albert Thibaudet, « Préface », in Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris: Gallimard, coll. « Folio », 1965, p. 7. Dans une préface de 1962 à *La théorie du roman*, Lukács reconnaît dans la dernière partie de *L'Éducation sentimentale* précisément la découverte objective d'« une 'recherche du temps perdu' » qui peut être justifiée par « l'écrasement final de la révolution de 1848 ». Cf. Georg Lukács, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », traduit de l'allemand (Hongrie) par Jean Clairevoye, 2009, p. 9.

⁵ *RTP*, IV, p. 335.

⁶ *Ibid.*, p. 469.

⁷ *Ibid.*, p. 474.

de son livre un « déroulement indéfiniment modifiable »¹, un récit approfondi « avec de perpétuels regroupements de forces, comme pour une offensive »².

L'autre expérience est la fête. Et ce n'est pas par hasard que guerre et fête se confondent dans le *Temps retrouvé*, produisant cette ambiguïté qu'Apollinaire avait déjà décrite pendant le conflit grâce à des vers d'une ironie éclairante³. L'excès et la destruction unissent la guerre à la célébration. La fête entraîne la violence, leurs racines sont communes. Anne-Hélène Dupont a mis en évidence cet aspect qui a été largement abordé par l'anthropologie. La guerre, ce « corps étranger » qui envahit la genèse de la *Recherche* et modifie son destin autant que la figure d'Albertine, Proust la situe « juste avant le récit de la réception chez la princesse de Guermantes au cours de laquelle, au terme d'une série d'expériences de mémoire involontaire, le projet d'écriture du héros renaît et se cristallise en lui »⁴. Il est impossible de comprendre la résolution finale du héros au terme de l'épisode du *Bal de têtes* sans prendre en compte le désastre qui le précède. Ce sont deux facettes d'un même processus de déchirement de la vie, de perception de cette « action destructrice du Temps au moment même où je voulais entreprendre de rendre claires, d'intellectualiser dans une œuvre d'art, des réalités extratemporelles »⁵.

La guerre est certes un « corps étranger » du point de vue génétique, étant donné que le conflit constitue la partie la plus abrégée et tardive de l'élaboration du *Temps retrouvé* et que, jusqu'à son dernier épisode, le roman évite autant que possible « l'indexation explicite de ses événements sur la ligne du temps »⁶. En effet, la *Recherche* ne présente en rien un témoignage dans le sens que *Ceux de 14* de Genevoix et *Les croix de bois* de Dorgelès ont accordé à ce mot. Mais comment la Guerre de 1914 pourrait-elle être un « corps étranger » d'un point de vue historique ? Et quand bien même l'épisode aurait été complètement « étranger » au roman, cette absence n'aurait-elle pas été un symptôme, en tant que tel, de son

¹ Marie Miguet-Ollagnier, « Guerre », in Annick Bouillaguet ; Brian G. Rogers, *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 452.

² RTP, IV, p. 609.

³ « Feu d'artifice en acier / qu'il est charmant cet éclairage / artifice d'artificier / mêler quelque grâce au courage ». Cf. Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 238.

⁴ Anne-Hélène Dupont, *Proust à la guerre comme à la fête*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 12.

⁵ RTP, IV, p. 508-509.

⁶ Anne-Hélène Dupont, *Op. cit.*, p. 9.

époque et un riche angle d'interprétation de celle-ci ? Ne verrions-nous pas de nombreux chercheurs s'enquérir des raisons possibles de cette absence ? En d'autres termes, cela ne ferait-il pas également partie des « limites structurelles d'une situation »¹ ?

Comme dans la *Recherche*, les héros de Nava, Andrade et Anjos comprennent le passage douloureux du temps à travers des processus violents de dévastation du paysage primitif de leurs souvenirs. La tragédie de ces livres est, avec de légères variations, symptomatiquement constante, et pourrait être systématisée de la manière suivante : après un long séjour dans des grandes capitales, le héros âgé retourne dans sa ville de province natale à la recherche de la maison de son enfance. À l'adresse maternelle, il découvre un immeuble délabré. Le démantèlement est généralement tellement profond que les personnages expriment une difficulté pénible à reconnaître leur foyer. Alors des interventions inattendues, miraculeuses et magiques, telles que la mémoire involontaire, s'avèrent nécessaires. Le souvenir et son expression poétique permettent ainsi une transfiguration de la vie du héros au comble de l'échec. Le temps est envahi par l'art au moment du plus grand désespoir et le narrateur attribue un sens final à la recherche de son passé.

Il est remarquable que, dans le roman de Nava, cette fermeture du cycle, ce *temps redécouvert* se produise bien au début du récit, dans le premier volume de la série. Le *Baú de ossos*, dont le titre même fait référence à une conscience morbide du passage du temps, conduit les données les plus ancestrales des archives familiales du narrateur à se confronter avec son expérience présente et la plus immédiate — une expérience de dévastation et de destruction matérielle. L'ancien « Nouveau Chemin des Mines des Forêts Communes », ouvert il y a des siècles par les « couteaux de Garcia Rodrigues » ou « grâce au vieil Halfeld »², converge à la fin du livre dans un Rio de Janeiro contemporain, celui de la « vieille maison », le foyer abandonné du narrateur, qui joue le rôle d'une madeleine³. Le contenu narratif des six autres volumes des *Memórias* de Nava se situe entre ces deux points limitrophes. Par le caractère très archivistique de sa recherche, le narrateur de Nava se trouve obligé de reconnaître d'emblée sa nécessité poétique. Dès le départ, il a besoin de recourir

¹ Fredric Jameson, *Op. cit.*, p. 179.

² *BO*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 303.

à sa vocation artistique pour remplir de vie ce qui n'est que lettre morte. Du point de vue de l'économie narrative, il s'agit d'une recherche du temps perdu à l'envers, ce qui donne le ton de son originalité.

Le quatrième chapitre de *Baú de ossos*, titré *Rio Comprido*, s'ouvre sur le retour du narrateur, déjà vieilli, dans l'ancienne banlieue de Rio de Janeiro, où il avait passé son enfance. Là, il essaie de « redécouvrir le garçon [qu'il était] autrefois »¹. À cet effet, il part en voyage « d'abord dans l'espace, puis dans le temps », à la « recherche de mon être, de ma rue, de ma maison... »². Dans une « nuit noire », il est « allé [se] réfugier dans la rue maternelle », du « côté impair, devant le 106 »³. Alors une grande angoisse s'empare de lui. Là, il ne trouve qu'une « façade dépouillée »⁴. « J'ai eu du mal à la récupérer » s'exclame le narrateur, dans une tentative exhaustive de faire correspondre l'imaginaire de la maison d'enfance à ses conditions objectives et présentes⁵. La cause de cette profonde difficulté à reconnaître le rêve dans le réel est de la plus haute importance : la maison familiale a été « dénigrée par les années et des rénovations successives »⁶. La façade des souvenirs du narrateur avait un « ancien revêtement » et une peinture « couleur outremer », mais on l'a remplacée par une « couche de ciment phosphorescent et de poudre de mica »⁷. L'immeuble n'a pas été dynamité comme le clocher de l'église de Combray ou le petit pont sur la Vivonne. Cependant, sa défiguration architecturale est tellement agressive qu'elle équivaut, aux yeux du narrateur, à la mort du bâtiment. Ce ne sont pas des explosifs ou des bombes qui tombent sur la maison d'enfance, mais la transformation violente du paysage urbain exerce sur l'immeuble une dévastation analogue du point de vue affectif.

La seule possibilité de résurrection de la maison abandonnée, étant donné son état de déprédation, devient la recreation poétique. Comme « il n'y avait pas de moyens de la mémoire stimulée [lui] livrer l'ancienne image », « il a fallu le miracle de la mémoire involontaire »⁸. Son déclencheur physique, nous l'avons déjà dit

¹ *Ibid.*, p. 301.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

quelques pages avant dans cette étude, transforme la vieille maison en une belle allégorie de la propre subjectivité de l'homme, faisant rayonner la vérité depuis l'intérieur et vers l'extérieur obscurci. Le narrateur de Nava regarde « les fenêtres éteintes » et cherche sa mémoire obstinément¹. « Soudain » — voilà la locution adverbiale par excellence du miracle de la mémoire involontaire — l'une des fenêtres obscurcies « s'est allumée et les vitres se sont illuminés, révélant le dessin trente ans endormi en [lui] »². La symétrie naturelle entre la maison et son ancien habitant est remarquable. Son lien est la dichotomie entre l'intérieur véritable et la surface éphémère. Elle vient de l'intérieur caché du bâtiment sa réalité la plus authentique, pas de son revêtement méconnaissable, tout comme la mémoire la plus pure s'éveille dans les entrailles du héros et non sur son enveloppe morale.

La lumière inattendue modifie la recherche du narrateur de Nava. Si ses archives abondantes ne sont plus qu'un *baú de ossos*, d'autre part son imagination se montre en mesure de lui fournir un monde vivant. Il se rend compte, lors de la redécouverte de la maison abandonnée, que tout son penchant à l'accumulation de documents et d'objets ne vaut rien sans l'homme et les vérités que lui seul est capable de fixer autour de lui. La scène devient un tournant, un véritable épisode de conversion. La lampe dans la fenêtre frappe le narrateur « comme cet éclair qui a terrassé Saint Paul sur la route de Damas »³. La même illumination qui convertit le légionnaire romain en apôtre du christianisme, frappe « au visage » le narrateur, comme une « une balle [tirée] dans [sa] poitrine, pour être [sa] révélation »⁴, et convertit l'archiviste en poète.

Le contenu qui émanera alors de la conscience du narrateur, après le rayonnement de cette « lumière du ciel [qui] l'éblouit soudain », ce qui le fait « tomb[er] par terre », tremblant et abasourdi⁵, témoigne d'un trait synesthésique et révèle une réalité onirique dominée par magie. Couleurs, bruits, textures et odeurs envahissent les organes sensoriels du narrateur extatique et il voit, dans une

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ « Actes des apôtres », chapitre IX, versets 3, 4 et 6, in *La Bible : Nouveau Testament*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », textes traduits, présentés et annotés par Jean Grosjean et Michel Léturmy avec la collaboration de Paul Gros, 1971, p. 380.

grande fantasmagorie, des objets et des scènes mortes reprendre leur juste place. Comme s'il décrivait à un sceptique un phénomène surnaturel ou à un impie un épisode de résurrection, il jure que là, devant l'hôtel délabré de l'ancienne banlieue de Rio, se trouvaient « tout, tout, tous, tous en train de se réincarner dans un présent abrupt, à nouveau palpable, visible, magmatique, cohérent, épais et concentré »¹.

Ces métaphores des sciences naturelles si chères au docteur Nava (palpable, épais, concentré, etc.) sont reprises quelques lignes plus loin pour décrire le phénomène de la mémoire involontaire. L'association des éléments les plus disparates dans une même image ravivée se rapproche d'une « soudaine frange de limaille de fer attirée par la force d'un aimant »². « L'éclairage de cette fenêtre » fonctionne comme le « point cryoscopique » de l'esprit léthargique du héros³. Cette « lumière prestigieuse et magique fit renaître la maison du fond de la mémoire, du temps ; des distances des associations, du souvenir »⁴. La comparaison est assez belle et nous amène à penser aux temps de Paracelse, lorsque les phénomènes naturels étaient imités par des illusions alchimiques de manipulation de la matière. Le narrateur imagine « la vieille maison » comme une substance « diluée », translucide et cristalline, dans laquelle on ne discerne rien de spécial⁵. Il y a cependant des changements spontanés dans les conditions environnementales et la « façade ancienne de la jeunesse » se « cristallise » et transmute l'actuelle en un « masque mortuaire plein de cicatrices », en un « visage [...] défiguré »⁶.

Le phénomène est si intense qu'il fait de l'imaginaire une version plus précise du monde concret. L'expérience catalysée par la lumière sur les vitres fait resurgir la maison « telle qu'elle était ! »⁷. Sous le ciment phosphorescent et la poudre de mica, il retrouve « des catelles brillantes qui s'alternaient et dont les coins étaient reliés par des rayures qui composaient des octogones »⁸. De l'obscurité naissent ses « fenêtres ouvertes au vent, à la chaleur, aux matins, aux clairs de lune »⁹. L'abandon

¹ *BO*, p. 302.

² *Idem*.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*.

⁶ *Idem*.

⁷ *Idem*.

⁸ *Ibid.*, p. 301-302.

⁹ *Ibid.*, p. 302.

fait place à un « tumulte », un « choc arbitraire de diversités qui se conjuguèrent dans une chose unique »¹. L'énumération de ces diversités arbitraires est longue et assez détaillée. Comme nous l'avons déjà vu, elle comprend les ferronneries des portes, les marches d'un escalier en pierre, les sorties de gaz d'une salle à manger, des figurines en porcelaine symbolisant les saisons sur le balcon, la texture des chaises longues, les sons d'un piano noir, le goût de l'eau stockée dans des carafes d'argile, le « murmure nocturne des vagues » d'un fleuve, la vision de la mort de sa mère et, le plus important, un « coffre rempli d'ossements »².

La magie dure à peine. Et quelle n'est pas sa tristesse lorsqu'un couple d'amis, par hasard, passe en voiture par la région et lui rappelle que tout est inexorablement condamné. Ils demandent quelle « espièglerie » le narrateur, brièvement transformé en vif garçon d'antan, y faisait³. Les deux « rigolent » de la coïncidence, mais ne cachent pas leur étonnement et leur gêne. Le narrateur était « dans ce quartier, sur cette rue, à cette heure »⁴. Ce sont des pronoms démonstratifs qui cachent entre les lignes toutes sortes d'intentions (l'insécurité de l'horaire, les dangers d'une rue déserte, la décadence ou le désintérêt de toute une région), sauf l'image gracieuse de l'enfance qui refaisait surface tout à l'heure. Par courtoisie, le narrateur rigole aussi. Mais rien ne le débarrasse de la gêne de ne pas trouver les moyens d'exprimer son récent enchantement : « comment pourrais-je le leur expliquer ? Que j'étais là en train d'avoir huit ans et que mon père, il y a peu, était ressuscité des morts pour m'offrir notre maison toute neuve... J'y entre, dans la vieille maison, comme elle entrait dans l'éternel »⁵.

Joaquim Alves de Aguiar a consacré un long chapitre de sa thèse au thème de la mémoire domestique dans le roman de Pedro Nava⁶. Il a reconnu les liens entre la scène que nous venons d'étudier et la *Recherche* et l'a décrite comme « la réalisation de ce voyage proustien du narrateur »⁷. Il n'est donc pas « surprenant » que « la reconstitution de la maison, dont la physionomie s'était détériorée au fil des

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ Cf. « A Casa », in Joaquim Alves Aguiar, *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*, São Paulo, Edusp, 1998, p. 51-75.

⁷ *Ibid.*, p. 52.

années, ait été menée par le miracle de la mémoire involontaire », par une « évocation de l'espace magique, de la surprise et de la magie de la mémoire inattendue »¹. Mais ce n'est que la plus petite partie d'un problème beaucoup plus vaste. Comme le dit Nava, si nous arrachons la « petite » herbe, on arrive à faire sortir de la terre « plusieurs mètres de racines cachées qui reliaient des fourrés émergents et distants »². L'épisode de mémoire involontaire se déroule dans un environnement qui cristallise l'enfance du narrateur, mais qui a été effacé par la violence du processus historique brésilien. À partir de cette destruction, le passé peut ressurgir sous sa forme poétique, dans une démonstration de la vocation artistique d'un héros qui, jusque alors, n'avait rien d'autre que des ossements. Il ne s'agit pas seulement d'un cas isolé de mémoire involontaire absorbé par le goût affectif de l'œuvre de Proust ; c'est aussi l'argument central qui marque la transformation d'une recherche sur l'histoire intime brésilienne ou d'une vaste collection de reliques familiales en une riche matière romanesque, poétique et créative³.

C'est une scène assez similaire à celle de *Baú de ossos* que le narrateur de Jorge Andrade nous présente lorsqu'il trouve enfin la sortie de son *Labirinto*. Nous y lisons encore une fois le retour tardif à la ville natale, la recherche de l'ancienne demeure familiale, la difficulté de reconnaître un immeuble dégradé par la violence de l'histoire, le déclenchement soudain d'un phénomène inhabituel de souvenir et la résurrection de la maison abandonnée par le biais d'une longue énumération d'objets et de personnes qui, comme par magie, retrouvent leur élan et leur vie.

Dans une autre des transitions abruptes de son énoncé, dont le but est de produire une allégorie du fonctionnement très complexe et dynamique de l'esprit, le narrateur de Jorge Andrade quitte les alentours de Chartres, où il visite Bento Prado Júnior, et se retrouve de retour à sa Barretos natale. Comme les trois arbres d'Hudimesnil — « apparition mythique, ronde de sorcières ou de nornes qui [...]

¹ *Idem*.

² *BO*, p. 304.

³ Antonio Sérgio Bueno consacre également quelques pages de son *Visceras da memória* à l'étude du thème de la maison abandonnée chez Nava. Il y reconnaît « la madeleine de Proust », qui « déclenche la mémoire involontaire ». Mais son lecteur ne comprend pas, malgré une description détaillée, quelle est l'important sens général de ce passage et la signification du phénomène du souvenir dans un contexte de destruction. Cf. Antônio Sérgio Bueno, *Visceras da memória*, Belo Horizonte, UFMG, 1997, p. 62-68.

proposait [des] oracles » et qui, « agitant leurs bras désespérés », invitaient le héros de la *Recherche* à la redécouverte d'un « objet connu mais vague et [qu'il] ne [put] ramener à [lui] »¹ —, « les cloches de l'église » de Barretos appellent le narrateur de *Labirinto* « à la place », après « avoir hésité toute la journée, dans une nostalgie qui [le] consommait »². L'enchantement produit par les cloches est puissant et soustrait l'arbitre du narrateur. Il se retrouve « en train de se promener dans la ville, apparemment sans but », au début il essaie même de « résister »³. Mais peu à peu, il cède et prend conscience de l'endroit « où [ses] pas [le] mèneront »⁴.

« *Quando vejo* » — proposition adverbiale portugaise similaire à la locution française « soudainement » — le narrateur est « sous l'arbre, devant [sa] maison, sur la place centrale »⁵. Il souffre, comme chez Nava, de sa solitude d'esprit, du fait qu'il n'arrive pas à communiquer aux « gens qui passent » et qui regardent « avec indifférence » la « nostalgie désespérée qui s'imprime sur [son] visage »⁶. Contrairement au passage de *Baú de ossos*, la place centrale de Barretos n'est pas une rue obscure. Il y a « beaucoup de lumière, de musique, de joie et de voix d'enfants sur la place » et « autant qu'il y en avait dans le passé »⁷. Mais cela ne sert qu'à souligner davantage, et par contraste, la nature fondamentale de ses souvenirs. Il contemple « longuement la maison », avec cette même difficulté à reconnaître l'ancien foyer⁸. L'effort et les difficultés de mémoire sont tellement grands qu'il a besoin de « courage pour entrer » dans l'immeuble⁹. La conclusion irrésistible du narrateur est — encore une fois — que la maison « a l'air d'être abandonnée ! »¹⁰.

Contrairement à la place centrale, qui est « remplie de vie », l'ancienne maison d'enfance évoque la « présence même de la mort »¹¹. Comme ce que nous lisons dans le roman de Nava, la demeure se personnifie, elle devient elle-même une grande allégorie de l'homme qui cache sous la surface morale ses vérités les plus

¹ RTP, II, p. 77-79.

² *Lab.*, p. 211.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

profondes. Dans ses « fenêtres ouvertes et sombres » — encore les fenêtres — le narrateur voit des « cavités de crânes »¹. Tout est vide et les fenêtres « sont grandement ouvertes »². La maison est « sans défense » comme un enfant, comme l'enfant lui-même que le narrateur était autrefois et qu'il redécouvre maintenant impuissant dans un passé lointain³. Nous ne savons pas avec certitude si c'est la mort de la maison ou la sienne ce que le narrateur voit, fruit du passage incessant du temps. Avec la soudaineté typique des événements de *Labirinto*, le narrateur perçoit « tout à coup » un homme « vieil et voûté » qui se promène dans le jardin comme un « fossoyeur traînant autour d'une tombe »⁴. Cet homme est effrayé par la présence du narrateur, qui lui semble « un revenant dans un cimetière »⁵. L'alignement entre le narrateur fantomatique, le vieil inconnu à la « bouche sans dents » et la maison cadavérique dessine en mots un véritable *memento mori* sous la forme de ce triptyque⁶. Le narrateur retouche encore son *ars moriendi* avec une allusion au *Sparkenbroke* de Morgan, en comparant son héros au jeune poète qui « aimait aller réfléchir et jouer dans la crypte de sa famille » ; peu de temps après, il se compare également à Isak Borg, le protagoniste âgé des *Fraises sauvages* de Bergman⁷.

Le vieil homme montre la porte ouverte et, après un bref « vacillement », le narrateur prend du « courage » et entre dans l'ancien foyer⁸. C'est le début de sa descente aux enfers, la catabase que préfiguraient jusque-là tous les dialogues avec ses sages interviewés⁹. Contrairement à toutes ses attentes, l'obscurité effrayante l'« enveloppe » et l'accueille « avec affection »¹⁰. Le narrateur est envahi par des stimuli du monde physique (« je ressens une sensation étrange »¹¹). Le sort de la mémoire involontaire commence à travailler sur lui, qui lui rendra, par la

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 212.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ Cette lecture orphéonique est également corroborée par la chronique *Casa perdida* [La maison disparue], que Jorge Andrade a publié dans le journal *Folha de S. Paulo* l'année après la parution de *Labirinto*. Il raconte ici, encore une fois, le « retour à l'endroit où il a passé les premières années de sa vie » et dit que « le retour au passé peut souvent se transformer en une descente aux enfers ». Cf. Jorge Andrade, « Casa perdida », in *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 18.286, v. 58, p. 38, 27 avril 1979.

¹⁰ *Lab.*, p. 212.

¹¹ *Idem.*

subjectivité, tout ce qui est objectivement perdu. Le « plafond en bois ouvragé, sans lustre », les « murs fissurés », dépouillés « des tableaux et des portraits anciens », « aiguissent » ses sens « dans toutes les parties du corps »¹. L'aiguillage, pour le narrateur, représente, en réalité, une synesthésie radicale, une confusion totale des sens capable de révolutionner sa perception des données de la vie. Il voit « avec ses pieds » ; parle « avec ses mains » ; touche « avec ses yeux » ; sent « avec ses oreilles »². Le chevauchement de la vue, du toucher, de l'odorat et de l'ouïe fait résonner « les sons et les voix du passé » dans « tout mon corps »³. À l'intérieur de la maison abandonnée, il succombe à un état d'extase et se retrouve « entouré de fantômes » qui lui murmurent des « secrets nostalgiques »⁴.

Les secrets nostalgiques d'Andrade sont moins matériels que ceux de Nava, concentrés surtout sur le mobilier de l'ancienne maison. Dans *Labirinto*, les scènes domestiques et les conflits familiaux prévalent, ce qui, selon le désir de l'auteur, permettrait au lecteur de « comprendre tout mon théâtre »⁵. Chacune de ces scènes occupe l'une des pièces de la maison, ce qui produit une symétrie digne d'une fresque entre l'immeuble et l'histoire familiale. Dans le salon, nous voyons la grand-mère en deuil, qui répare une paire de chaussettes et se plaint de l'appauvrissement de cette famille de grands fermiers ; nous nous déplaçons vers la chambre de devant, par laquelle le narrateur s'est échappé de ses parents pour rencontrer son ami Léio, réfléchir « aux problèmes de l'homme » et rêver « de l'avenir qui [les] libérerait de cette mentalité de bœuf » ; nous retournons au couloir, un espace « chargé d'angoisses », qu'il traversait à la recherche de son initiation sexuelle frustrée, en direction de « la chambre de la bonne qui n'ouvrirait jamais sa porte » ; nous rendons visite également à la salle à manger, aujourd'hui « sans lumière », avec « des carreaux fissurés qui suintent », où la famille dînait joyeusement, sans imaginer le futur effondrement de son monde ; dans l'arrière-salle, où il a passé ses « premières semaines de vie, dans un berceau orné des espoirs paternels », le narrateur a également regardé, impassible, son « père en train de mourir » ; la visite se termine

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ Moacir Amâncio ; Cláudio Pucci, « O Labirinto, Jorge e os outros », in *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 17.971, v. 57, p. 39, 16 juin 1978.

dans la cour, où il redécouvre des jabuticabas et des manguiers, des arbres qui symbolisent, dans ce roman, l'enfance campagnarde et la résistance au temps¹.

Mais ces réflexions sur la psychologie humaine et le comportement enchanté de la mémoire ne se perdent pas dans une pure rêverie mystique. Ce qui est profondément moderne chez Jorge Andrade, c'est son effort constant d'ancrer l'enquête métaphysique, la recherche de vérités oubliées dans les conditions matérielles les plus immédiates de la vie de son héros. À la sortie de la maison abandonnée, le vieux gardien, une sorte de Virgile, l'attend. En larmes, le narrateur lui demande : « pourquoi ont-ils tout détruit ? Pourquoi la maison est-elle si vide ? »². La réponse du vieil homme est un témoignage remarquablement synthétique et de la plus haute importance sur les causes objectives, sur le substrat économique du sentiment de temps perdu du roman d'Andrade :

Elle attendait juste la valorisation du terrain. Maintenant elle sera démolie ! [...] La maison est trop ancienne et ses fondations sont ébranlées. N'as-tu pas remarqué que le sol s'affaisse ?³

Le thème de la maison abandonnée présente quelques nuances importantes chez Cyro dos Anjos. Il n'y a pas seulement une maison qui concentre tout le sentiment de nostalgie du narrateur, qui devient la grande allégorie de son inconscient et la direction vers laquelle il se dirige inconsciemment, poussé par des forces obscures. Il existe plusieurs endroits affectifs où le héros revient, à différentes occasions, pour diverses raisons, et ils ne sont pas situés seulement dans un centre urbain, à côté d'une église et d'une place. Ce sont aussi des grandes maisons fermières situées dans des zones rurales éloignées. Cette variation du paradigme, loin de le nier, signale la grande complexité de la situation fondamentale qui contamine ces recherches brésiliennes du temps perdu. En lisant Nava et Andrade, nous sommes amenés à croire que le problème objectif auquel ils sont confrontés n'affecte que le centre des villes campagnardes ou la banlieue des capitales. Chez Cyro dos Anjos, nous commençons à soupçonner un phénomène objectif encore plus large, qui atteint également des espaces modélisés par l'agriculture et l'élevage.

¹ *Lab.*, p. 212-214.

² *Ibid.*, p. 214.

³ *Idem.*

Porteirinha est la plus petite des propriétés du père du narrateur. Cyro dos Anjos la situe près du périmètre urbain de l'imaginaire Santana do Rio Verde. Ainsi, elle n'a jamais atteint le statut de « ferme authentique et légitime »¹. Porteirinha, « à côté de la ville, n'était ni ferme, ni ville »². La maison de la famille ne se distinguait en rien « d'une propriété citadine » et avait accès à des commodités sur lesquelles même les résidences les plus anciennes du périmètre urbain ne comptaient pas : « elle avait un téléphone, un piano et même de l'eau courante [...]. Ces derniers temps, une autoroute a raccourci encore plus son chemin vers Santana »³.

Dans le présent de l'énoncé, Porteirinha est « l'objet d'une nostalgie destructrice »⁴. Cependant, contrairement à ce qui se passe dans *Baú de ossos* et *Labirinto*, le narrateur ne revient pas sur place pour revivre ces images : « je ne m'encouragerais pas aujourd'hui à la revoir »⁵. Il se sent tellement conscient du genre de transformation que le processus historique a opéré dans son pays natal qu'il tient pour acquis l'état actuel de l'ancien domaine familial. Il spécule que « ses quarante *alqueires*⁶ de terre doivent être encore là-bas, avec des grillages souples »⁷. Il croit que seul « la montagne et la rivière sont restées à leur place » et a appris que, « parmi les choses créées par [son] père, [...] il ne reste rien ou presque rien »⁸. Nous sommes amenés à croire que Porteirinha a souffert d'un mal analogue à celui de la maison familiale du narrateur de *Labirinto*. Elle passe « de propriétaire en propriétaire » jusqu'à ce qu'elle se retrouve « entre des mains sacrilèges qui l'ont transformée en un simple hivernage » — c'est-à-dire des terres improductives (ainsi que les logements inhabités) soumises à une logique de spéculation immobilière⁹. Les nouveaux propriétaires démontent « le grand chalet, pour réutiliser ses grandes poutres en bois d'arbre au mastic comme poteaux dans les étables »¹⁰. On a également « détruit le manoir et coupé les arbres »¹¹. Seul « un rare *copaiba* ou

¹ *MS*, p. 152.

² *Idem*.

³ *Ibid.*, p. 152-153.

⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁵ *Idem*.

⁶ Un *alqueire*, unité de mesure de superficie portugaise datant du 12^e siècle, équivaut dans la région de Minas Gerais, au Brésil, à environ cinq hectares.

⁷ Cyro dos Anjos, *Op. cit.*, p. 152.

⁸ *Idem*.

⁹ *Idem*.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Idem*.

grenadille aura réussi à échapper à cette soif de destruction »¹. Le narrateur ne sait pas ce qui s'était passé sur place, mais tient pour acquis que « les oiseaux se sont enfuis et qu'il n'y a pas de fruits, ni de fleurs, seul un pâturage monotone qui couvre les ondulations et les vallées »².

Une autre visite du narrateur de *A menina do sobrado* se déroule quelques pages après et dans une autre propriété de la famille, appelée Quebradas. Contrairement à la Porteirinha, cette propriété est présentée comme située dans une région « protégée des effusions urbaines grâce aux grands espaces vides qui la séparaient de Santana »³. Comme le narrateur l'admet lui-même, sa vision de cet espace se nourrit d'« idéalizations », de « romantisme » et d'un « naturalisme tout théorique »⁴. En fait, rien ne différencie dans leur fonction la propriété de Quebradas de celle de la nouvelle Porteirinha ravagée. Il y a des différences dans les dimensions de ces propriétés. Quebradas semble être plus grande que les déjà énormes « quarante *alqueires* de terre » de Porteirinha⁵. Mais cette comparaison entre les dimensions des propriétés en dit très peu. Ce qui compte vraiment, c'est le fait qu'il considère « sacrilèges » des mains qui servent aujourd'hui « l'élevage » autant que celles de son père dans le passé⁶. Le péché capital pour le narrateur d'Anjos n'est pas une transformation des structures productives et ses réverbérations dans les modes d'organisation sociale, mais plutôt le simple échange de propriété, un changement dans la gestion de la terre. Rien ne peut être plus idéologique que le fait qu'une même activité — l'élevage extensif — soit « un simple hivernage » entre les mains de nouveaux propriétaires et des fruits immaculés, « sans l'intervention de l'homme », entre les mains de sa famille. Il s'agit d'un « radicalisme rétrospectif », comme le dit Williams, dans lequel la critique contre la « brutalité et l'étroitesse d'un nouvel ordre monétaire » s'imprègne de « sentiments humains » et s'associe à un « monde précapitaliste et donc irrémédiable »⁷.

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 153.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 152.

⁶ *Ibid.*, p. 151-152.

⁷ Raymond Williams, *The country and the city*, Nova York, Oxford University Press, 1973, p. 36.

Le désir d'aller voir Quebradas est une « idée persistante »¹. Contrairement à ce qui se passe avec Porteirinha, quelque chose « l'a incité à revoir l'ancienne ferme »². L'aspect fortuit de la rencontre avec l'ancien foyer est toujours présent chez ces auteurs. Le narrateur perd de vue son contremaître et, « par hasard », parvient à « arriver tout seul à ce lieu prestigieux de [son] enfance »³. Sur son cheval, il pousse le portail avec ses pieds et entre dans une cour abandonnée, gardée par un « chien maigre, criblé de blessures de myiase, qui se levait avec mollesse »⁴. À l'arrière, il note une « chose ronde » qui, « en un appel muet », « semblait [l']appeler »⁵. Cette fois, l'appel du héros ne vient pas des cloches, mais plutôt d'une « roue de char à bœufs, usée sur les bords » que le nouveau propriétaire de Quebradas avait transformée en « table, avec l'axe planté dans le sol jusqu'à la moitié »⁶. Cet objet suscite chez le narrateur un « sentiment d'infini », un « sentiment d'indécision » qui lui semble être « une tendresse mêlée de mélancolie »⁷. Il y voit une allégorie de sa propre vie, un symbole du « désir de vivre pour toujours » qui se retrouve soudainement mort « il y a longtemps »⁸. Cette « table-roue », possédée par les mêmes fantômes qui enchantent les meubles de Jorge Andrade, lui « murmure » des choses « dans son langage crypté », que nous ne connaissons pas⁹. Sous le soleil de midi, à l'heure de la luminosité maximale, il décide d'entrer dans l'obscurité totale de la maison abandonnée. Il prend en main une « immense clé coloniale » et ouvre « la porte de la maison »¹⁰.

L'intérieur de la maison de Quebradas est aussi dégradé que l'ancienne maison de Barretos, dont « le sol s'affaisse »¹¹, et la façade recouverte de poudre de mica et de ciment de Rio Comprido¹². Son atmosphère effrayante est dominée par un « souffle sombre et humide »¹³. « Des chauves-souris effrayées » volent autour du

¹ Cyro dos Anjos, *Op. cit.*, p. 153.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 153-154.

⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Jorge Andrade, *Op. cit.*, 1978, p. 214.

¹² Pedro Nava, *Op. cit.*, p. 301.

¹³ Cyro dos Anjos, *Op. cit.*, p. 154.

narrateur et il craint, dans une scène de véritable horreur, que « des punaises et des puces » n’escaladent ses jambes¹. Pour que le message chuchoté par la « table-roue » soit déchiffré, l’obscurité doit céder à la lumière. Une lampe s’allume derrière les fenêtres de la maison du *Baú de ossos* ; le narrateur de *Labirinto* retrouve son enfance en ouvrant les fenêtres d’une des pièces sur une place ensoleillée. Ici aussi, dans *A menina do sobrado*, le héros ouvre les fenêtres et « la lumière a expulsé l’ombre »². Avec la maison à nouveau illuminée, « l’ancienne peur protectrice des hommes » a disparu peu à peu. Les « pensées » rétablissent contact avec son « interlocutrice silencieuse », la roue réaménagée en table, et « notre dialogue confus semblait s’éclaircir »³.

Que révèle la clarification de ce dialogue hermétique après la victoire de la lumière sur les ombres ? Cela signifie la résurrection d’« existences longuement vécues » qui se trouvaient « cachées » dans « tous les coins de la mesure »⁴. C’est le rétablissement des « pensées concentrées dans le silence » des « fermes décadentes »⁵. Le narrateur de *Cyro dos Anjos* redécouvre, comme résultat complètement accidentel des stimuli physiques de l’environnement sur ses sens, ce qu’il appelle « une vie sous-jacente, étouffée, que le Temps avait désintégrée, mais qui a finalement triomphé sur le Temps »⁶. Un Temps majuscule qui, élevé à la condition d’un personnage capricieux, camouflait à l’intérieur d’une « vieille marquise délabrée, dans un plafond rongé, ou dans un mur en train de s’écrouler » les « ingrédients de ce mélange de vie, matière et homme », c’est-à-dire ses réalités les plus profondes, les lois de l’âme et la constitution de son essence⁷. L’effet de cette redécouverte insolite et surprenante de la maison abandonnée est de « démolir notre fierté », c’est-à-dire la surface morale, la *vanitas* qui recouvre la vraie vie du narrateur⁸.

Cette longue dissection du thème de la maison abandonnée laisse entrevoir d’importants dilemmes. Si, chez Proust, comme nous l’avons montré au départ, la

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

Première Guerre Mondiale participe à la situation fondamentale qui rend possible le thème de la résurrection poétique du passé à partir de la destruction totale de Combray et du paysage de l'enfance, nous devrions nous demander quelles seraient les conditions objectives qui permettent ou reflètent chez nos auteurs brésiliens ce même thème de dévastation de l'ancien foyer familial. Autrement dit, il est important d'enquêter sur les limites structurelles auxquelles se soumettent ces passages des romans de Nava, Andrade et Anjos lorsqu'ils s'approprient un thème narratif qui leur est distant dans le temps et dans l'espace. Ce n'est pas seulement une question de goût pour une esthétique étrangère. La résonance de l'Europe retranchée dans le Brésil des années soixante-dix ne se fait pas sans réarranger les pièces sur le plateau. C'est bien Proust que l'on voit chez Nava, Andrade et Anjos. Mais pas le même Proust, un Proust modifié et soumis à de nouvelles conditions de possibilité.

À la place des bombardements aériens lancés par des avions, ces « insectes », ces « taches brunes sur le soir bleu »¹, l'histoire brésilienne a été souillée par d'autres formes de violence. Depuis l'après-guerre, la démographie brésilienne subit des transformations drastiques sur une période assez courte. Le pays, qui avait été pendant la plupart de son histoire une société agricole coloniale, se retrouve, en un espace de quatre décennies au maximum, profondément urbanisé. Dans une étude bien connue sur l'urbanisation brésilienne, Milton Santos a souligné que, « entre 1940 et 1980, il y a une véritable inversion concernant le lieu de résidence de la population »². En quarante ans, « la population totale du Brésil triple, tandis que la population urbaine se multiplie par sept fois et demie »³. Les raisons en seraient « un taux de natalité élevé » et une « mortalité en baisse, dont les causes essentielles sont les progrès sanitaires, l'amélioration relative du niveau de vie » après la Seconde Guerre Mondiale⁴.

Des « vieux schémas ville-campagne » suggéraient de manière trompeuse une transition linéaire d'une société rurale vers une société urbaine. Mais les études de Santos ont montré que le processus est plus compliqué et pas du tout homogène.

¹ *RTP*, IV, p. 380.

² Milton Santos, *A urbanização brasileira*, São Paulo, Edusp, 2020, p. 31.

³ *Idem*.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

Les villes grandissent, mais elles deviennent aussi « un pôle de pauvreté »¹. Les grandes métropoles sur lesquelles le narrateur de Cyro dos Anjos dépose son « envie de vie urbaine »² et où le héros de Jorge Andrade croyait qu'il allait « réussir »³ deviennent « l'endroit avec le plus de force et de capacité d'attirer et conserver des pauvres, souvent dans des conditions inhumaines »⁴. Tous reviennent alors, après avoir fait l'amère expérience de la maturité, sur les lieux de leurs enfances. Mais ce qu'ils trouvent, c'est, à l'inverse, la mort du paysage de l'enfance. Ce ne sont pas seulement les capitales qui se sont développées. En réalité, selon Santos, les « macrocéphalies » et les « villes millionnaires » subissent même une relative « atténuation » démographique au cours de cette période. Les centres qui se développent vraiment sont les villes locales, victimes d'une « croissance dispersée » et d'une « taille disproportionnée » qui « est la cause et l'effet de la spéculation »⁵. Il n'est pas surprenant que la ferme Porteirinha, dans *A menina do sobrado*, soit engloutie par le périmètre urbain de Santana et qu'il en reste aujourd'hui « peu ou presque rien »⁶.

Un aspect central du processus récent d'urbanisation du Brésil est l'information que sa population agricole « croît entre 1960 et 1970 » tandis que la population rurale croît au cours de la même période, « mais diminue entre 1970 et 1980 »⁷. Cela signifie une intensification de la « vie de relations » et une « vocation à l'agglomération » dans la campagne et dans les banlieues. Le nouveau contingent démographique continue de travailler dans l'agriculture, mais il ne réside plus dans les zones rurales, il se concentre sur les zones urbaines. Ainsi « la campagne brésilienne moderne repousse les pauvres et les travailleurs de l'agriculture capitalisée vivent de plus en plus dans les espaces urbains »⁸. Ce sont ces travailleurs ruraux, urbains par rapport à leurs lieux de résidence, qui commencent à générer une plus grande pression spatiale sur les maisons abandonnées par les anciennes

¹ *Ibid.*, p. 10.

² *MS*, p. 156.

³ *Lab.*, p. 155.

⁴ Milton Santos, *Op. cit.*, p. 10.

⁵ *Idem.*

⁶ *MS*, p. 152.

⁷ Milton Santos, *Op. cit.*, p. 33.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

oligarchies auxquelles appartiennent les familles décadentes de nos proustiens brésiliens.

Ce retour à la maison abandonnée chez Nava, Andrade et Anjos ne peut donc pas être confondu avec le thème du « retour au foyer » que Brito Broca, quelques années plus tôt, avait identifié de manière prosaïque et controversée dans le romantisme brésilien et qui était empreint d'une simple nostalgie¹. Les héros « qui manifestent une vocation littéraire » dans ces romans plus récents ne retournent pas à l'ancienne maison « plusieurs années après » et produisent une « impression de rupture sentimentale » simplement à cause d'une « période de communication difficile », comme ce critique spéculait alors². Ils ne reviennent pas non plus et retrouvent parfait, intact, comme dans le poème de Casimiro de Abreu, « mon foyer, ma maison, mes amours »³. L'appropriation du style proustien les a vaccinés contre cette sentimentalité superficielle, à la limite chauvine, et a fourni tout un cadre esthétique complexe dans lequel il était possible d'accueillir les idiosyncrasies et les contradictions du processus civilisationnel brésilien, sa marche violente, incontrôlée et appauvrissante du progrès. Augusto Meyer, nous l'avons dit plus tôt, comprenait cet aspect matériel, objectif et historique de l'appropriation brésilienne de Proust. Mais il l'a fait peut-être trop tard, déjà à la fin de son petit cycle de mémoires, dans les dernières pages de *No tempo da flor*, qui est la dernière publication de son vivant. Nava, Andrade et Anjos prennent le relais et font avancer le thème. Leurs livres deviennent alors « un grand cimetière où sur la plupart des tombes, on ne peut plus lire les noms effacés »⁴.

¹ Brito Broca, *Horas de leitura*, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1957, p. 295-296 *apud* Flora Süssekind, « Brito Broca e o tema da volta à casa no romantismo », in *Remate do Malês*, v. 11, 1991, p. 90.

² *Idem*.

³ *Idem*.

⁴ *RTP*, IV, p. 482.

Chapitre XI

Les nouveaux temps

*Minha janela não passa
De um quadrado
A gente só vê Sérgio Dourado
Onde antes se via o Redentor
— Tom Jobim¹*

Mais « l'urbanisation accélérée du territoire brésilien n'est pas un processus strictement démographique », nous rappelle le géographe Fausto Brito². Il présente « des dimensions beaucoup plus larges », car « c'est la société brésilienne elle-même qui devient de plus en plus urbaine », avec des villes qui se transforment en « *locus* privilégié des activités économiques les plus importantes » et qui jouent le rôle de « diffuseurs des nouveaux modèles de relations sociales — y compris celles de production — et de modes de vie »³. Une transformation qui, dans le cas brésilien, impressionne par sa vitesse « beaucoup plus élevée que celle des pays capitalistes les plus avancés », étant donné que « dans la seconde moitié du 20^e siècle seulement, la population urbaine a été multipliée par 7,3 — passant de 19 millions à 138 millions d'habitants »⁴.

Quand le jeune héros de *A menina do sobrado* rentre chez lui après deux mois d'exercice de son premier emploi, « coincé dans le bout du monde » en tant qu'arpenteur d'une ferme lointaine appelée Jaíba, « qui s'étendait à travers les confins nord, entre la Verde Grande et la São Francisco »⁵, il se rend compte qu'« il serait impossible de découvrir, sous les fondations de la nouvelle Santana, la ville primitive »⁶. Tout se transforme dans sa ville natale — les relations sociales, les mœurs, l'économie. « Santana m'a stupéfié », s'exclame-t-il, et les si brefs « deux

¹ Antônio Carlos Jobim, « Carta do Tom », in Tom canta Vinicius, disque compact, Biscoito Fino, 2009.

² Fausto Brito, « O deslocamento da população brasileira para as metrópoles », in *Estudos avançados*, 2006, v. 20, n. 57, p. 223.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *MS*, p. 185-186.

⁶ *Ibid.*, p. 189.

mois dans la campagne profonde et brute » ont suffi à faire de lui un véritable « *caipira* » face aux récents progrès du petit village¹.

Il se sent « émerveillé du public illustre et des lampes et guirlandes qui ornaient l'hôtel construit [...] pour les représentations théâtrales »². Parmi les filles de la ville, le héros galant se rend compte de « la présence de nouvelles physionomies », qui « étaient récemment arrivées à Santana et qui ont réussi à avoir du succès dans un pays de belles filles »³. Ses habitants sont « assez agités par l'accélération des travaux de la ligne de chemin de fer » et, bien que « les voies ferrées se trouvaient encore à une dizaine de lieues de Santana, la métamorphose timidement commencée il y a quelques années se précipitait dans un rythme fiévreux » et « ne semblait plus pouvoir se retenir »⁴. Ce que nous lisons, ce sont des transformations profondes et rapides, une intégration de la campagne dans la culture des masses, l'émergence d'un nouveau contingent humain et des progrès remarquables dans les moyens de transport et de communication.

Il y a aussi la configuration de nouveaux profils et relations sociologiques. Puisque « les transformations du paysage humain accompagnaient [...] celles du paysage physique », des hommes nouveaux ont commencé à occuper la place centrale, où avant, « dans un temps reculé », se rassemblait « le vieux cercle de notre boutique »⁵. Dans l'ancienne scène des *cavalhadas*⁶, où l'on a « démolé le commissariat », se rassemblent maintenant des « éleveurs de taureaux et des hommes d'affaires »⁷. Celui qui les accueille à la place des « réunions informelles d'antan » est un certain Indalécio, le propriétaire d'une nouvelle pharmacie, lui-même un « étranger attiré par l'essor vigoureux de Santana »⁸. Un ami de la famille, Cantídio, avait abandonné la médecine et les lettres et « s'est livré au commerce de

¹ *Ibid.*, p. 188. L'on appelle *caipira* le paysan descendant du mélange d'Européens blancs et d'autochtones amérindiens, lors du premier cycle de colonisation du Brésil. Souvent rassemblés en petites propriétés isolées, les *caipiras* ont établi entre eux une économie agricole de partenariat, et ont créé une riche culture musicale fondée sur la guitare.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 188-189.

⁵ *Ibid.*, p. 189.

⁶ Les *cavalhadas* (littéralement des chevauchées) sont des défilées de chevaux typiquement portugaises qui représentent la reconquête chrétienne de la Péninsule Ibérique.

⁷ *MS*, p. 189.

⁸ *Idem.*

bétail »¹. Un homme politique de l'ancienne génération, Espínola, « avait acheté une ferme et comptait s'y isoler de la ville »². Deux autres de ses collègues se retirent également, vieux et malades, de la vie publique. Seul son père « nage encore dans le sens du courant », mais seulement comme un « candidat de conciliation », garant de stabilité dans un moment de transition puisque, en politique, « le vieux cercle s'était irrévocablement dissout »³.

Pour ces raisons, entre autres, le narrateur conclut que « Santana ne devrait plus s'appeler Santana ». Car « sur le même terrain naquit une ville différente, comme celles qui couvrirent successivement les ruines de la Troie homérique »⁴. À tel point que même les thèmes de l'amour ne survivent pas aux nouvelles structures économiques érigées sur la ville. En plus des cavaliers et des hommes d'affaires, il existe un curieux autre type d'« étranger » — les ingénieurs des nouveaux travaux d'infrastructure et de modernisation de la région. Sa fonction narrative est de « détrôner » des bals, des soirées, de la vie mondaine, des pique-niques, des « promenades en camions bondés de filles et de garçons » l'empire des soi-disant « comètes », les anciens vendeurs ambulants qui se déplaçaient de ville en ville, qui maîtrisaient l'univers de la galanterie grâce à leur indépendance d'itinérants et leur domination économique. Ils sont dépassés par un nouvel ordre de valeurs et de richesses, moins mercantile et plus financier, plus technique, plus industriel⁵.

Même le père du narrateur, malgré sa personnalité bucolique et son horreur de la vie citadine, cède également à l'apparente fureur industrielle. Il accepte de s'associer avec un gendre espagnol pour ouvrir une petite usine de boutons en nacre, une manufacture naissante de produits à faible valeur ajoutée. Son grand enthousiasme le conduit à ce que sa famille et ses amis n'auraient jamais pu imaginer, l'affermage de son bétail précisément à la saison d'engraissement. Cet ancien agriculteur et marchand ne rêve plus que de son industrie, « éveillé ou endormi », « jour et nuit »⁶. Séduit par une Santana qui « croyait avoir une vocation manufacturière », par une ville qui « voulait devenir la Manchester du nord de

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 190.

⁶ *Ibid.*, p. 296.

Minas », il « ne faisait plus attention à Porteirinha, qui était avant son grand amour »¹. Le personnage du père est imprégné d'une aura tragique de Quichotte. À travers des hyperboles (« des milliers et des milliers de râpes de bouton »²), le lecteur peut presque voir ses yeux écarquillés, scintillant dans des spéculations aussi grandioses que vaines. Son désir est de voir les machines prêtes avant l'inauguration des travaux de la nouvelle ligne de chemin de fer, afin qu'un ministre d'État puisse les voir fonctionner. Pour cela, « papa a fait un prêt dans une banque de Rio »³. Cet homme qui embauchait avant des contremaîtres, vit maintenant « à côté des ouvriers » et compte, dans un avenir très proche, « inonder de boutons Minas et le pays », expédiant d'innombrables « boîtes en carton » avec une étiquette apothéotique : « Industrie de Santana »⁴.

Le scepticisme du narrateur sur l'entreprise est décrit en des mots plutôt sévères. Le père devient une sorte de néphélibate, prêt à faire « un saut dans l'inconnu à la recherche d'une chimère », dominé par « déraison », des affaires « douteuses » et « l'argent de la banque »⁵. La famille accepte ses ambitions, « même si ses décisions semblaient désastreuses »⁶. Une catastrophe qui se préfigure et qui se consume en peu de temps. Cyro dos Anjos a pris soin de convertir la Santana des « jours fiévreux », dont les rues « avaient frémi [...] avec les explosions du premier moteur à essence »⁷ en une ville fatalement « arrogante »⁸. Dans un chapitre intitulé *L'Effondrement. La diaspora*, nous découvrons que les machines de la petite usine « tombaient en pièces », que les matières premières de la région étaient de mauvaise qualité, que les « pauvres boutons » n'étaient pas convoités dans le marché et que le carburant était cher⁹. Pour supprimer cet énorme préjudice, le père renonce aux « demandes de crédit », décide de « vendre Porteirinha » et — ce qui est certainement le symbolisme le plus amer ici — hypothèque sa boutique, qui « était la *Boutique* », quelque chose de plus qu'un simple entrepôt ou épicerie, un vrai « centre civique, une académie compatible avec la vocation de débats de l'ancienne

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 297.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p. 156.

⁸ *Ibid.*, p. 350.

⁹ *Idem.*

Santana d'avant le train de chemin de fer »¹. La diaspora à laquelle le chapitre fait allusion est le produit de cette dilapidation du patrimoine familial due à l'impossibilité de s'adapter à la dynamique économique de ce nouveau meilleur des mondes. Sans ferme, sans usine, sans boutique, le père veuf a dû se soumettre à l'« inconcevable », à une « épreuve terrible » — « presque à soixante-dix ans, il a décidé de quitter Santana »².

La nouvelle vie que la mutation agressive des bases matérielles du pays déclenche se pose comme thème privilégié de plusieurs passages de *A menina do sobrado*, toujours accompagnée de grandes réserves et d'un air soupçonneux. Cyro dos Anjos témoigne d'une conscience historique très approfondie et il est remarquable de voir de quelle manière sa conception de la mémoire se lie à une image lucide du processus économique brésilien. Ce n'est pas seulement Santana qui est séduite par la modernité et qui, en échange de ses bénédictions immédiates, abandonne ce qui lui était le plus essentiel et tombe en décadence. C'est aussi le cas de villes grandes depuis leur naissance — comme Belo Horizonte, qui, « très orgueilleuse », se vante de son « nombre d'habitants », détient le titre de « métropole pour blesser » ses rivales et est sur le point de renoncer à ses « rues calmes » et à ses bâtiments de « deux, trois étages » au profit du « profil asymétrique des gratte-ciel d'aujourd'hui »³. Le temps perdu dans *A menina do sobrado* s'imprègne ainsi d'une critique des nouveaux modèles de relations sociales, de production et de mode de vie. Une critique qui peut se confondre avec un certain radicalisme rétrospectif lorsque l'on prend en compte les phrases excessivement précieuses de ce roman, sa « grandiloquence », son « ton un peu superflu, proche du mauvais goût »⁴. Mais qui retient comme clause non négociable la grande méfiance de son auteur envers les directions frénétiques et incontrôlées de la modernisation brésilienne.

Baú de ossos est également rempli d'allusions et de commentaires aux progrès technologiques du siècle dernier. Son narrateur les voit avec plus d'optimisme, même s'il ne cache pas ses réserves face aux aspects les plus

¹ *Idem*.

² *Ibid.*, p. 297.

³ *Ibid.*, p. 236-238.

⁴ Afonso Henrique Fávero, *Aspectos do memorialismo brasileiro*, thèse de doctorat en littérature brésilienne, São Paulo, Université de São Paulo, 1999, p. 228.

dégradants de la modernité. Dans l'ancienne cuisine de Juiz de Fora, le narrateur de Pedro Nava se plaint de l'absence de tout « confort ou machinerie », d'une série d'instruments « qui n'existaient pas à l'époque »¹. Il précise que « cette histoire de mixeurs, aspirateurs, réfrigérateurs et autres commodités n'arriverait qu'à l'ère de l'électricité » et nous interroge encore, avec une ironie amère et sérieuse qui semble viser avant tout les jeunes générations : « le fer à repasser électrique ? Ça a été un confort tardif »². On apprend alors que, pendant l'enfance du narrateur, « l'eau douce était celle des pots et des cuves laissés dans des coins sombres », que, « les jours de fête, [...] on achetait une barre de glace pour faire des sorbets, préparer des boissons fraîches et mettre de la bière au frais », et qu'à cette époque-là, les fers à repasser étaient plutôt des « fers creux, emplis de charbon et chauffés en agitant un éventail devant une sorte de culasse de l'instrument, ou en le soufflant, le secouant dans tous les sens »³. Dans la description de la vie archaïque, il est important de noter la manière dont Nava utilise une série de verbes dont le lien commun est l'effort physique continu, la dépense d'énergie, l'usage épuisant de la force et du temps. Il ne s'agit pas nécessairement d'un ensemble d'habitudes belles ou agréables auxquelles le narrateur voudrait revenir. Il préfère sa dimension poétique, élaborée sous l'égide de la fameuse mémoire involontaire. Du vieux fer creux, lourd et fumé, il ne reste que sa réminiscence physique et synesthésique, cette « odeur spéciale de chose propre et chaleureuse — qui vit dans notre mémoire et dans les complexes auxiliaires »⁴.

Mais là où les nouveaux modes de vie du narrateur s'expriment le mieux, c'est dans la description du déménagement de sa famille à Rio de Janeiro, alors capitale fédérale du Brésil. La migration elle-même, justifiée par le nouvel emploi de son père en tant que « légiste de la police et médecin du département de santé publique »⁵ est déjà un symbole fort de ce que, dans un premier temps, nous avons décrit comme la transformation des villes en « *locus* privilégié des activités économiques les plus importantes »⁶. Dans la grande ville, les coûts augmentent, la disponibilité d'espace

¹ *BO*, p. 359.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 360.

⁵ *Ibid.*, p. 369.

⁶ Fausto Brito, *Op. cit.*, p. 223.

physique est réduite, tous les produits et matériaux de la vie quotidienne sont imprégnés d'artificialité et ce qui reste de l'ancien ordre social, y compris son architecture et son urbanisme, s'efface rapidement. Le narrateur partage la nouvelle « demeure commune avec [ses] tantes » et ils y vivent comme des « sardines en conserve »¹. Les anciens « becs de gaz et *lumières* de magnésium » sont remplacées par le « long filament de la lampe électrique » que le père attache sur son bureau « pour pouvoir lire et étudier »². Le crucifix de la famille, dont personne ne doute de la symbolique traditionaliste, est désormais fabriqué avec ce qu'il y a de plus industriel et de moins cher, le plus caractéristique d'une nouvelle économie basée sur une substitution rapide et une production massive à grande échelle — il est fabriqué en « celluloïd imitant, à la perfection, ceux en ivoire »³.

Lorsque la famille mineira est arrivée dans le quartier de Rio Comprido, il était encore possible de contempler le cours d'eau auquel il doit son nom. Cependant, plusieurs maisons y seront bientôt démolies au profit du projet de « correction des eaux » et de la construction d'une nouvelle route, l'avenue Paulo de Frontin⁴. Fait caractéristique de l'urbanisation rapide et chaotique au Brésil, chaque nouveau projet de circulation épaissit les limites des villes, occupe des espaces verts, augmente la concentration de polluants, produit des nouveaux embouteillages et induit ainsi la construction de nouvelles autoroutes périphériques qui se succèdent sans arrêt dans une spirale vicieuse de spéculation immobilière⁵. Comme si ne suffisait pas la construction de cette première avenue sur « les touffes vertes des deux rives », raidissant la rivière qui « serpentait » et dont « les eaux multiformes variaient chaque jour »⁶, Nava a assisté également à la construction d'un long viaduc sur la Comprido, idéalisé aux premières années de la dictature militaire brésilienne dans le cadre de son « Plan Doxiadis » de modernisation urbaine. Moins d'un an avant la fin de la rédaction de *Baú de ossos*, ce viaduc s'effondre, tue des ouvriers, condamne encore d'autres maisons du quartier et produit l'un des plus grands

¹ *BO*, p. 368.

² *Idem*.

³ *Idem*.

⁴ *Ibid.*, p. 369.

⁵ Leão Serva, « Vamos construir mais um Rodoanel para congestionar », in *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 juillet 2018. Disponible sur : <https://bit.ly/3Er12wH> (consulté le 29 octobre 2021).

⁶ *BO*, p. 370.

embouteillages jamais enregistrés dans l'histoire de la ville de Rio de Janeiro¹. Le narrateur de Nava hausse les épaules en se remémorant ses promenades le long de cette rivière, au milieu « d'une étendue pleine de lumière » et se rend compte, au présent de l'énonciation, que ses « palmiers intacts » (« alors intacts ! ») « sont bêtement coupés ou on les laisse mourir sans les remplacer »². Mentionnons en passant une particularité. Ce n'est pas la seule fois où les palmiers apparaissent dans ce roman comme symbole de la ruine du passé. Lorsque ce médecin aborde les conditions actuelles de l'Hôpital Presidente Vargas, il souligne aussi que le bâtiment « est en ruines, au milieu d'un terrain où vivent encore les palmiers d'autrefois »³. Mais juste « cinq. Car les autres sont morts »⁴.

Dans d'autres passages de *Baú de ossos*, l'éloge de diverses nouveautés techniques et interventions urbaines prouve qu'il serait injuste de voir dans le narrateur une voix réfractaire à la modernité. Il serait plus précis de dire que Nava est partisan d'une autre modernisation, qui a échoué. L'amertume de cet auteur — qui était le porte-parole de Minas lors de la Semaine d'Art Moderne de 1922 et qui entretenait de solides liens d'amitié avec un avant-gardiste de l'entourage de Mario de Andrade, au point d'illustrer son *Macunaíma*⁵ — vient beaucoup plus d'une vision de la modernité qui s'est dégradée que de la simple recherche d'une modernité. Nava n'est en aucun cas un pré-moderne réactionnaire. La *belle époque* carioca l'enchantait et c'est avec beaucoup d'enthousiasme qu'il nous raconte, autant que possible à travers de gallicismes, qu'« à cette époque on migrait des quartiers du nord et des banlieues pour aller voir l'Avenue Centrale en construction »⁶. Une migration qui ne se produisait pas n'importe comment, mais « en voiture ouverte ou bien [...] dans un autobus, peut-être le premier d'ici »⁷. Le grand enthousiasme pour l'ingénierie conduit le narrateur à « se délecter des perspectives françaises de la nouvelle artère », avec « ses palais en construction ou déjà prêts », avec « l'audace de ses quatre, cinq, six étages », avec « les lampes art - nouveau à plusieurs bras, identiques

¹ « Paulo de Frontin é totalmente fechada ao tráfego », in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 197, v. 81, p. 5 et 14, 24 novembre 1971.

² *BO*, p. 373.

³ *Ibid.*, p. 309.

⁴ *Idem.*

⁵ Monique le Moing, *A solidão povoada*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996, p. 146.

⁶ *BO*, p. 376.

⁷ *Ibid.*, p. 376-377.

à celles des boulevards parisiens », avec « un obélisque devant la mer, similaire à celle de Louxor sur la Place de la Concorde »¹.

Les changements des mœurs ne sont pas négligés, eux non plus. Le regard pubescent du héros capture les « dames qui se promenaient avec leurs jupes entravées, leurs chemisiers au petit col bombé, leurs sacs à bandoulière, leurs parapluies luxueux et leurs chapeaux de grandes propriétaires foncières »². Même l'installation de toilettes publiques à Rio n'échappe pas à son ravissement dans un passage que nous n'aurions pas la moindre difficulté à rapprocher de l'allée de Françoise au « petit pavillon treillissé de vert, assez semblable aux bureaux d'octroi désaffectés du vieux Paris, et dans lequel étaient depuis peu installés ce qu'on appelle en Angleterre un lavabo, et en France, par une anglomanie mal informée, des water-closets »³. Chez Proust, une dame pipi, « vieille dame à joues plâtrées et à perruque rousse », que Françoise croit naïvement être une femme humble, mariée à « un jeune homme de famille » et élevée au titre de marquise de Saint-Ferréol, assure l'entretien des « murs humides et anciens de l'entrée », qui « dégagent une fraîche odeur de renfermé »⁴. Chez Nava, lorsque le héros ou sa tante Marout ressentent « les premiers signes de l'urgence d'un mal au ventre », ils couraient vers les « installations sanitaires du Parc-Royal — connues et vantées par toutes les dames qui venaient à l'époque au centre-ville »⁵. Puis il s'exclame : « quelle propreté, quelle rectitude ! », et se rappelle l'odeur des « désinfectants fins », aux fragrances d'« eucalyptus et camphre » des latrines⁶.

Comment s'accorder alors avec une lecture récente de *Baú de ossos* diffusée par Tales Ab'Sáber, selon laquelle le roman de Nava manque « d'une grande belle époque bourgeoise, parisienne, élégante et ostentatoire, riche et socialement empoisonnée, à la veille de la fin du monde dans la Guerre Mondiale de 1914, comme

¹ *Ibid.*, p. 377.

² *Ibid.*, p. 378.

³ *RTP*, I, p. 483.

⁴ *Idem.*

⁵ *BO*, p. 378.

⁶ *Idem.*

mesure pour les réminiscences des instants de vie privée [du narrateur] dans le contexte de la fin d'un grand cycle historique »¹ ?

Les dernières pages de *Baú de ossos* sont peut-être la description la plus lucide et la plus acerbe de la dégénérescence du processus économique brésilien que nos lettres n'aient jamais produite. Et si notre enthousiasme modernisant de la première moitié du 20^e siècle ne trouve pas dans le monde une mesure comparable aux majestueuses lumières parisiennes, cela ne signifie pas du tout que son progrès est moins bourgeois, moins riche, moins ostentatoire ou moins capable d'exprimer des contradictions internes et d'engendrer une catastrophe locale. Les « autobus » qui conduisaient le rêve belle époque à la Baie de Guanabara commencent à se multiplier à un rythme effrayant, ainsi que les balais enchantés du *Zauberlehrling* de Goethe, et le jeune héros de Nava, son groupe social et toute sa génération ressemblent, des années plus tard, « à ce magicien, désormais incapable d'exorciser les puissances infernales qu'il a invoquées »². De retour dans l'une des maisons dans lesquelles a habité la famille, à une adresse qui est aujourd'hui l'un des « points les plus insupportablement animés de Rio », il note que les « vieux murs » de l'immeuble « se décomposent petit à petit » précisément parce qu'ils sont « secoués par le rugissement des trams qu'y passent à chaque instant et par le tremblement des centaines de bus qui vont et viennent »³. Seulement une lecture très fragmentaire ignorerait dans ce processus graduel de ruine, alimenté par ses propres forces génératrices, « la fin d'un grand cycle historique » et la nécessité de recourir à la poésie pour une reconstitution approfondie de la mémoire.

Le lecteur trouve dans *Labirinto* des passages qui mettent discrètement en scène les innovations techniques de son époque. L'une des plus évidentes est la scène de mémoire involontaire provoquée par la « moustache chinoise » du peintre surréaliste Wesley Duke Lee et par le ruban en forme d'« ailes de papillon », qui tient ses cheveux blonds sur une photographie de l'enfance⁴. Grâce aux efforts de « l'imagination » du héros, les délicates « ailes de papillon » du ruban « se

¹ Tales Ab'Sáber, « A psicanálise dos escritores », in *A terra é redonda*, São Paulo, 28 octobre 2021, disponible sur <https://bit.ly/3w0uHcT> (consulté le 30 octobre 2021).

² Karl Marx, « Le manifeste communiste », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1963, p. 167.

³ *BO*, p. 384.

⁴ *Lab.*, p. 32.

transforment en celles d'un jet Caravelle », le premier avion à réaction moyen-courrier, symbole important de l'âge d'or de l'aviation commerciale¹. La « moustache chinoise » de Wesley appartient également à un « compagnon de voyage », effrayé par les turbulences d'un vol². Dans le flux mental labyrinthique du narrateur, les deux hommes se confondent « soudainement » lorsque « l'avertissement *Fasten Seat Belt* » retentit³. Un intéressant jeu de réciprocité s'établit et nous finissons par ignorer si c'est le voyageur qui se réfère à l'artiste, ou l'inverse. Quel que soit le sens de ce rapprochement d'êtres éloignés dans le temps et dans l'espace, leur unité est donnée par la plus grande innovation technologique de leur temps. Autrement dit, la correspondance d'un être à l'autre par le lien physique lui-même produit un trope entre l'homme qui parcourt les scènes de son passé et la machine qui traverse à grande vitesse les paysages les plus lointains. Genette nommerait cet artifice une métaphore métonymique. Alors que « l'avion fait un virage et se prépare à atterrir », la conscience du narrateur « vire » également, et il ne sait plus si son souvenir fait référence à un vol pour Salvador ou Rome⁴.

Mais, contrairement à Nava (et avec plus de force que Anjos), c'est dans l'organisation familiale, dans l'environnement domestique, dans la tragédie intime de *Labirinto* que nous lisons la modernisation dramatique des modes de vie et l'élaboration d'une vision de temps perdu. Les miracles de la technique et l'euphorie urbaine l'intéressent moins que les « changements structurels qui avaient eu lieu dans la société brésilienne » et « l'avènement d'une société industrielle, basée sur l'ordre urbain, restructurant rigoureusement les habitudes de travail »⁵. *Labirinto*, ainsi qu'une partie importante de la dramaturgie de Jorge Andrade, peut être vu comme le roman de la décadence économique d'un clan de propriétaires terriens.

Dans le premier épisode de mémoire involontaire du narrateur, lorsque son imagination le transporte de l'atelier de Wesley Duke Lee à un dîner de Noël dans la ferme hypothéquée de sa famille, c'est son grand-père, en deuil et en faillite qu'il voit par le trou de la serrure de sa chambre, dans l'attente anxieuse d'un cadeau qui

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵ Luiz Humberto Martins Arantes, *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*, São Paulo, Annablume, 2001, p. 75.

n'arrivera jamais. Le visage du vieil homme est « contracté par la haine », dominé par « l'angoisse »¹. Cette fureur rappelle au narrateur le « dernier feu à la plantation de café », qui a consumé en « flammes » tout ce qui restait à la famille². Son grand-père n'accepte pas de rendre la ferme à une banque, car ses « droits sur ces terres ne dépendent pas de dettes »³. La propriété privée moderne lui est inconcevable et il vit encore, pathétiquement, sous l'empire du droit traditionnel de la terre : « je suis né et j'ai grandi ici. Mes enfants sont nés ici. Mes parents ont vécu et sont morts ici. C'est plus qu'une simple propriété. C'est mon sang ! Oh, mon Dieu. Ne m'enlève pas ma ferme. Ne m'enlève pas mes terres »⁴.

De l'affirmation énergique d'autorité, on tombe rapidement dans les appels de pitié les plus impuissants. La faillite produit en fait un être délirant et il en vient à prendre les armes contre un ennemi qu'on n'oserait qualifier d'imaginaire ; qui est, en réalité, profondément matériel, concret, et qui se confond avec les transformations de son temps. La scène est très dramatique, ce qui renforce l'aspect théâtral de ce roman. Le grand-père fou « tient un fusil avec un visage perturbé » et, à la stupéfaction de son jeune petit-fils, menace « un ennemi invisible »⁵. L'ancienne barbe blanche est maintenant « noire comme la haine » et ses « yeux gentils » deviennent le « regard diabolique d'un chasseur »⁶. Il rugit contre la morale de son temps (« on n'a plus de *respect* pour rien. Il n'y a plus d'*amitié*. On ne peut plus croire personne *sur parole* »⁷), revendique son honneur (« je m'en fiche de *mourir*. Rien de bon, rien de *décent* restera »⁸) et promet d'attaquer le nouveau monde, le monde citadin et financier comme un Quichotte devant ses moulins (« tu peux *leur* dire là-bas à *la ville*, s'ils viennent ici ils seront reçus par des balles, des balles ! »⁹).

En raison du jeu des forces entre le vieil homme déséquilibré, sa femme (« à genoux, étreignant ses jambes ») et sa belle-fille (« accrochée au fusil de chasse », comme un « ange se battant »), le narrateur se permet de comparer la scène à « l'art

¹ *Lab.*, p. 24.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

de Michel-Ange »¹. Il s'agit en effet d'une fresque tragique, ou d'une sculpture grave, dans laquelle le lecteur perçoit un contraste entre la lumière et l'ombre, une tension de masses musculaires et le maniérisme de l'expression grâce à sa « détermination et [à ses] mouvements », c'est-à-dire grâce à la combinaison de verbes d'action (« paralyse les mouvements meurtriers » ; « un ange se battant ») à des postures statiques (« à genoux », « étreignant les jambes »)². Les deux femmes l'emportent. Le patriarche géant « tombe à genoux », avec un « visage mouillé, qui est l'expression extrême de la solitude, du désespoir »³. Comme le narrateur croit à une « communication entre les hommes par l'art », il garde le grand-père en mémoire comme une statue, comme un « bloc sculpté par la douleur », et le surnomme, en une nouvelle allusion à Michel-Ange, sa « *pietà* fermière »⁴.

La chute de la noblesse rentière rurale est en lien avec l'ascension de l'ordre du travail libéral et salarié. Le père du héros est le meilleur représentant de ce choc. Terrestre et brutal, il n'aime que ce qu'il appelle « le plaisir des gens, de l'homme »⁵. Il consacre tout le temps du travail à l'usufruit seigneurial de la terre. Il est un de plus de ces « hommes qui commandent, apprivoisent, chassent, dominent les animaux et possèdent le monde »⁶. La curiosité enfantine et naïve de son fils (« papa ! Pourquoi l'eau coule par-là ? » ; « qu'est-ce qui est accroché au figuier ? » ; « quand je serai grand, la lune sera-t-elle encore brisée ? ») lui est incompréhensible et l'énerve même (« oublie cette putain de lune, Aluizio ! »)⁷. L'affrontement tragique entre le héros et son père, qui culmine avec le départ violent de son fils pour la vie citadine, est aussi un affrontement entre deux ordres de valeurs opposés. Le père, « soudainement vieilli, déjà un peu affaibli », exige que le héros retire de son bureau ses « livres de merde » pour pouvoir « écrire »⁸. Doit se lire : pour qu'il puisse enregistrer « des animaux chassés » et « la naissance de chiens » là où le fils, à son avis, ne développe rien de plus qu'une « pensée qui ne descend jamais de la lune »⁹. La vocation intellectuelle du héros, surtout artistique, est associée à plusieurs

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 64.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁷ *Ibid.*, p. 90-91.

⁸ *Ibid.*, p. 151.

⁹ *Ibid.*, p. 152.

reprises à l'homosexualité, considérée comme un indice de « faiblesse » et un aspect « propre aux femmes »¹. Face aux moqueries de ses amis, le père se défend en reniant son fils : « mais non, mon fils n'est pas un artiste. Il est un écrivain. Personne ne peint le visage pour écrire »². Au lieu de passer « toute la journée à corner des livres », le père exige dans un calembour que son fils « aille agripper les cornes des bœufs »³. Ce sont, en fait, les deux grands pôles de la dispute tragique. Du côté du père, le fils « ne sait pas encore ce qu'il fera de la vie », se dirige vers une existence néphélibate de « garçon fainéant » ; du côté du fils, il est préférable « d'être fou, de s'enfuir vers un monde impossible », que d'être comme le père, un « fermier d'un monde sans argent »⁴. Avant d'agresser son fils et de le terrasser, le père colérique prononce des mots qu'on dirait issus de la bouche de l'ange tordu du *Poema de sete faces* de Drummond. Au lieu du fameux « vas, Carlos ! Deviens *gauche* dans la vie »⁵, apparaît un douloureux « vas ! Vas être bizarre dans ta vie »⁶.

Gilda de Mello et Souza a adressé à *A moratória*, une pièce importante de Jorge Andrade, si souvent reprise et évoquée dans *Labirinto*, des mots qui sont également très pertinents pour la critique du roman et, en particulier, pour ces deux scènes de règlement de comptes entre grand-père, enfants et petits-enfants. Dans la pièce, autant que dans le roman, « les actes, pensées et désirs » qui dérivent de la famille du héros « se rapportent moins à l'histoire isolée de chacun qu'à l'histoire de la propriété à laquelle ils appartiennent »⁷. Alors que les fondements de la propriété du clan s'effondrent, « toute possibilité d'accommodation à la nouvelle existence est éliminée »⁸. La ferme leur échappe car « ils sont encore emprisonnés dans la moralité des contacts informels et de la parole donnée, qui n'a plus cours au sein de la société en mutation »⁹. Lorsque nous lisons l'échange poignant d'accusations entre le héros de *Labirinto* et son père, on lit surtout « l'examen de conscience d'une

¹ *Ibid.*, p. 153.

² *Ibid.*, p. 128.

³ *Ibid.*, p. 152.

⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁵ Carlos Drummond de Andrade, *Nova reunião: 23 livros de poesia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p. 10.

⁶ *Lab.*, p. 154.

⁷ Gilda de Mello e Souza, « Teatro ao sul », in *Exercícios de leitura*, São Paulo, Editora 34 et Duas Cidades, 2009, p. 138.

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

classe qui sent son temps passé »¹. C'est à ce moment que réside l'idée de temps perdu du roman de Jorge Andrade. Le temps perdu de *Labirinto* réside au sein de ce narrateur qui quitte son environnement et qui, dès lors, mêle l'analyse de sa psychologie individuelle, des maux de son âme, au développement d'une conscience critique sur son groupe social.

Malgré sa vision minutieuse et détaillée des transformations d'une époque, cette critique de classe n'existe pas, par exemple, dans *A menina do sobrado*, ce qui permet au père fermier d'être un personnage beaucoup plus libre, capable de s'aventurer et d'exercer son jugement, bien que maladroitement, dans des mondes auxquels il n'appartient pas. Ce serait impossible dans *Labirinto*. D'abord parce que ses personnages vivent piégés « dans un cercle de fer », dans le « temps intemporel du groupe »². Puis parce que le narrateur lui-même est « prisonnier, comme ses personnages, de l'espace et du temps perdus de la ferme » mais s'en diffère par la conscience « que ce monde éteint ne peut être refait que par l'imagination » et que sa survie dépend « de l'œuvre d'art »³.

La rencontre de père et fils plusieurs années après le violent affrontement qui les avait éloignés est emblématique de cette image de temps perdu. Les deux se revoient à nouveau, par pur hasard, à la « rue Paim, devant le théâtre Maria Della Costa », d'où le public part après avoir regardé une représentation — justement — de *A moratória*⁴. Comme dans cette pièce où, selon Gilda de Mello et Souza, Jorge Andrade a eu la « maîtrise » de « dispenser de culpabilité le personnage à première vue dépourvu de sensibilité morale »⁵, le père brutal se rapproche de son fils « avec un amour immense », « sa voix sort de la gorge chevauchant des sanglots »⁶. Devant les scènes, dans l'espace de la réalisation artistique, le ressentiment se dissout, on arrive à la conclusion qu'« en fait, l'un n'est pas plus coupable que l'autre ; l'un et l'autre sont victimes moins d'eux-mêmes que du changement des valeurs de leur temps »⁷. Le pardon du père est une expression aussi douloureuse que précise du

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 140.

⁴ *Lab.*, p. 155.

⁵ Gilda de Mello e Souza, *Op. cit.*, p. 138.

⁶ *Lab.*, p. 155.

⁷ Gilda de Mello e Souza, *Op. cit.*, p. 138.

genre de temps perdu que Jorge Andrade a créé, ce temps perdu que le critique Sábato Magaldi a surnommé avec beaucoup d'esprit « recherche du père perdu »¹ : « je ne savais pas, mon fils. Je ne pouvais pas comprendre [...]. Je n'ai jamais lu un livre ! Je suis un fermier dépassé »².

Il n'y a pas de grande nouveauté du début du siècle, qu'elle soit technique ou artistique, qui échappe aux pages d'*À la recherche du temps perdu*. Proust a toujours nourri un grand intérêt pour les innovations technologiques de son temps et a suivi de près le débat artistique suscité par les mouvements d'avant-garde dans la presse de la Belle Époque³. Par le biais de son amitié avec Cocteau, beaucoup plus jeune que lui et lié à différents groupes d'avant-garde, il s'enthousiasme pour les Ballets Russes de Diaghilev, Nijinski et Stravinsky, pour le cubisme de Picasso, pour le surréalisme de Soupault et de Breton⁴. Il a acquis pour chez-lui de nouveaux équipements de communication et de loisir, tels que le pittoresque théâtrophone, un service de transmission téléphonique de concerts et de spectacles dramatiques à travers lequel il a entendu, en 1911, la première du *Pelléas et Mélisande* de Debussy⁵.

Proust a expérimenté tous les moyens de transport de son temps et en a extrait de précieuses observations sur de nouvelles formes de perception de la vie. En 1907, il a embauché les services d'une société de taximètres automobiles, comme les taxis s'appelaient à l'époque, pour visiter les églises des alentours de Cabourg. De ce voyage est né le célèbre article *Impressions de route en automobile*, publié en novembre de la même année dans le journal *Le Figaro*. Le texte suggère que l'avènement de l'automobile avait favorisé une nouvelle perspective subjective pour la connaissance de l'espace. Les deux clochers de l'église Saint-Étienne paraissent distants, sur la plaine de Caen ; « bientôt nous en vîmes trois, le clocher de Saint-Pierre les avait rejoints » ; avec la distance, « une forme invisible l'instant d'avant, les tours de la Trinité apparurent ou plutôt une seule tour, tant elle cachait exactement l'autre derrière elle » ; « mais elle s'écarta, l'autre s'avança et toutes deux s'alignèrent » ; « enfin un clocher retardataire [...] vint par une volte face hardie

¹ Sábato Magaldi, « Prefácio », in *Lab.*, p. 9.

² *Lab.*, p. 156.

³ Cf. Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.

⁴ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1996, v. II, p. 131-132.

⁵ *Ibid.*, p. 135-136.

se placer en face d'elles »¹. Ce que nous disent ces lignes, avec leurs tours dansantes qui se cachent, se multiplient, s'alignent, s'éloignent et se regroupent, c'est que l'automobile imprime sur le monde concret la plasticité et le dynamisme acrobatique d'une perception plus accélérée et autonome du passage du temps.

En plus de l'automobile, en cadeau à l'« ingénieux » Agostinelli, « mécanicien » de l'itinéraire normand², son secrétaire et prisonnier, Proust finança un cours d'aviation et commanda un avion de 27 mille francs. Agostinelli refusa le cadeau, qui représentait l'aboutissement d'une série de plaisanteries coûteuses que Proust lui offrit pour le garder captif et qui faillirent le conduire à la faillite³. Après ce refus, Proust menace d'abandonner l'avion dans un garage et propose que le premier vers du sonnet du cygne de Mallarmé soit gravé sur son fuselage : « le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui »⁴. C'est la même menace que le lecteur trouve dans *Albertine disparue*, lorsque le héros laisse entendre à Albertine qu'il avait annulé la commande d'un yacht et d'une Rolls-Royce pour tenter de ramener sa fugitive : « le yacht était déjà presque prêt, il s'appelle, selon votre désir exprimé à Balbec, le Cygne »⁵. Agostinelli, qui s'est inscrit à l'aéroclub des frères Garbero sous le pseudonyme de Marcel Swann, n'a jamais reçu le cher cadeau de son amant platonique et est décédé à l'âge de vingt-six ans dans un accident d'avion en Méditerranée, aux abords d'Antibes⁶. L'incident a jeté les bases de l'une des morts les plus connues de la *Recherche*, celle de la fugitive Albertine, après une chute de cheval en Touraine⁷.

Tous les éléments biographiques de cette grande curiosité pour la modernité trouvent une forte résonance tout au long du roman proustien. La femme du docteur Cottard, en visite chez Odette Swann, parle avec un éblouissement curieux de la récente rénovation de l'hôtel particulier de Mme Verdurin, désormais équipé du « luxe charmant » de l'électricité « jusqu'aux chambres qui auront leurs lampes électriques avec un abat-jour qui tamisera la lumière »⁸. Mme Cottard, toujours elle,

¹ *CSB*, p. 64.

² *Ibid.*, p. 66.

³ *Lab.*, p. 233-234.

⁴ *Ibid.*, p. 234.

⁵ *RTP*, IV, p. 38.

⁶ Jean-Yves Tadié, *Op. cit.*, p. 237 et *CSB*, p. 66.

⁷ *RTP*, IV, p. 58.

⁸ *RTP*, I, p. 596.

s'exclame avec perplexité et une certaine suspicion que la belle-sœur d'une de ses amies « a le téléphone posé chez elle », ce qui lui donne la commodité de passer des commandes « sans sortir de son appartement »¹. Un instrument de confort, d'accélération de l'échange d'informations, mais aussi d'angoisse, de douleur et d'incommunicabilité : comme lorsque Saint-Loup, touché par la pathologie de la jalousie, hésite à appeler Rachel pour lui proposer une réconciliation² ou quand le héros Marcel se rend dans une cabine téléphonique à Doncières, demande aux téléphonistes (« les Danaïdes de l'invisible qui sans cesse vident, remplissent, se transmettent les urnes des sons »³) qu'elles appellent sa grand-mère à Paris et éprouve l'amère « anticipation [...] d'une séparation éternelle »⁴, le résultat de la voix isolée et incorporelle, « fantôme aussi impalpable que celui qui reviendrait peut-être me visiter quand ma grand-mère serait morte »⁵.

La photographie, une invention encore assez récente lors de la jeunesse du héros, ressemble aux mécanismes mêmes de la mémoire involontaire, contribue au drame du récit et aide à ressusciter les morts⁶. Quelque temps après la mort de sa grand-mère, le héros récupère la photo controversée prise par Saint-Loup avec son Kodak⁷ durant le premier séjour à Balbec. Il y a alors une sorte de résurrection. Comme le dit le narrateur, « la photographie acquiert un peu de la dignité qui lui manque quand elle cesse d'être une reproduction du réel et nous montre des choses qui n'existent plus »⁸. Contemplant l'image, le héros balbutie « c'est grand-mère, je suis son petit-fils » ainsi qu'un « amnésique retrouve son nom, comme un malade change de personnalité »⁹. C'est le même rôle joué par la photographie lors de l'épisode de sadomasochisme de Montjouvain, où un portrait profané ressuscite Vinteuil et le transforme en témoin du saphisme de sa fille : « Oh ! ce portrait de mon père qui nous regarde »¹⁰.

¹ *Idem.*

² RTP, II, p. 422.

³ *Ibid.*, p. 432.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 434.

⁶ Marie Miguet-Ollagnier, « Fonctions de quelques photographies dans *À la recherche du temps perdu* », in *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n. 36, 1986, p. 512.

⁷ RTP, II, p. 141.

⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁹ RTP, III, p. 172.

¹⁰ RTP, I, p. 160.

Le long de la digue de Balbec ou en marchant à côté d'Elstir, c'est sur un vélo qu'Albertine attire l'attention du héros. Albertine pousse son vélo « avec un dandinement de hanches si dégingandé, en employant des termes d'argot si voyous et criés si fort », que le héros doute qu'elle et ses amies du petit clan, appartenant « à la population qui fréquente les vélodromes », puissent « être vertueuses »¹. Le héros cherche le regard de cette « fille aux yeux brillants, rieurs, aux grosses joues mates, sous un 'polo' noir, enfoncé sur sa tête, qui poussait une bicyclette »². Même le mauvais temps n'intimide pas Albertine, « qu'on voyait souvent, dans son caoutchouc, filer en bicyclette sous les averses »³. À un moment donné d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, au lieu de *tout à fait*, Albertine emploie un *parfaitement*, et le héros s'étonne du fait que « la bacchante à bicyclette, la muse orgiaque du golf » était capable d'une discrète démonstration de spiritualité et de goût⁴. L'épaisseur sémantique que la *Recherche* accorde au symbole modeste de la bicyclette, aujourd'hui si habituel et ordinaire, est remarquable. Le plus évident, bien sûr, est son caractère érotique, en accord avec l'imaginaire du début du siècle, qui voyait encore avec réserves la pratique féminine du sport et qui trouvait scandaleux le contact du véhicule avec le sexe des femmes⁵. Mais il y a plus que cela. Isabelle Serça nous rappelle que la bicyclette représente l'« être de fuite » qu'est Albertine, fugace et éphémère, divinité du temps qui traverse rapidement la vie du héros et qui ne laisse derrière elle que le brouillard pernicieux de la jalousie pour couvrir sa vision et désorienter sa perception de la réalité⁶ ; et Marie Miguet-Ollagnier compare Albertine, si charnellement inséparable qu'elle est de sa bicyclette — à un autre être mythologique — un centaure, symbole possible de l'hybridisme entre l'homme et l'appareil moteur, mais aussi entre les sexes, dans une allusion à l'homosexualité de la jeune amante du héros⁷.

¹ RTP, II, p. 151.

² *Idem*.

³ *Ibid.*, p. 247.

⁴ *Ibid.*, p. 228.

⁵ Hiroya Sakamoto, *Les inventions techniques dans l'oeuvre de Marcel Proust*, thèse de doctorat en littérature française et comparée, Paris, Université de Paris IV – Sorbonne, 2008, p. 195.

⁶ Isabelle Serça, « Bicyclette », in Annick Bouillaguet ; Brian G. Rogers, *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 149. Voir également Julie Solomon, « 'La bacchante à bicyclette' : la séduction du moderne chez l'Albertine de Proust », in *Bulletin Marcel Proust*, n. 54, 2004, p. 135-143.

⁷ Marie Miguet-Ollagnier, « La Mythologie de Marcel Proust », Paris, Les Belles-Lettres, 1982, p. 63.

Tout comme le roman mémorialiste du Brésil incorpore l'avènement des cinémas, des chemins de fer, des gratte-ciels, des appareils électroménagers et des autocars à la tragédie de leurs narrateurs, la *Recherche* est peuplée de voitures, avions, électricité, téléphones, photographies et vélos au point de les élever à la condition de vrais personnages. Les auteurs brésiliens semblent particulièrement intéressés par les modifications du paysage, les processus de transformation de l'espace physique, tandis que, dans la *Recherche*, la diffusion d'inventions, équipements et dispositifs prévaut au cœur de cette société relativement plus urbanisée et plus centrale dans le capitalisme mondial. Mais ce qui différencie vraiment le traitement des innovations techniques chez Proust c'est sa créative conjugaison entre le moderne et l'ancien par le biais du mythe. Dans toute l'œuvre de Proust, il n'y a pas de grande nouveauté technologique de la Belle Époque qui ne participe à une allégorie des éléments de la culture classique ou judéo-chrétienne. Le héros reste « comme Orphée » répétant le nom de la morte Eurydice quand il termine son appel téléphonique à sa grand-mère¹ ; Albertine, nous l'avons vu plus tôt, est une « bacchante » sur son vélo et une « muse orgiaque » au golf² ; le narrateur se sentait « aussi ému que pouvait l'être un Grec qui voyait pour la première fois un demi-Dieu » en regardant le vol rasant des avions lors de sa promenade à cheval dans la banlieue de Balbec³ ; dans *Impressions de route en automobile*, le chauffeur Agostinelli manipule la sonorité de l'automobile au moyen d'une boîte de vitesses tout comme Sainte Cécile, la patronne de la musique sacrée dans l'hagiographie catholique, actionnerait les pédales et le clavier d'un orgue éthéré⁴.

Les implications de cette fusion entre le nouveau et l'ancien ne sont pas minimales. Elle produit un effet intense d'intemporalité qui renvoie la situation conjoncturelle à une notion structurelle de vérité. L'hypothèse de ces allégories illustrées n'est pas celle du positivisme historique, qui confond le passage du temps avec le dépassement et le progrès linéaire des âges. C'est, en réalité, une vision selon laquelle le nouveau conserve les traces de l'ancien dans la mesure exacte où il en surgit. Les choses sont surmontées en se conservant, et en se conservant elles

¹ RTP, II, p. 434.

² *Ibid.*, p. 228.

³ RTP, III, p. 417.

⁴ CSB, p. 67.

changent aussi de nature. Adorno avait déjà souligné ce trait stylistique important dans ses *Kleine Proust-Kommentare* lorsqu'il dit que, dans la *Recherche*, « le contemporain devient mythique », mais mythique selon la philosophie de Benjamin, dans la mesure où il « arrache des images mythiques à la modernité dans ce qu'elle a de plus moderne »¹. La *Recherche* « nous apparaît alors comme le mythe d'un Éternel Retour quelque peu truqué ou rusé (la ruse même de l'écriture...) »². Donc ces allégories de l'enthousiasme Belle Époque sont souvent empreintes d'ironie et d'humour. Parce que l'éblouissement avec le nouveau n'est pas possible sans la considération de l'ancien et parce que le mérite du nouveau n'est autre que la réalisation de l'ancien. Les automobiles, avions, électricité, téléphones, photographies et vélos ne détruisent pas un passé de mythes ou ce qui les constitue, « la fusion du rituel, du désir [...] et du jeu »³. Ils le préservent, l'élevant à un niveau supérieur. Parmi les auteurs brésiliens, seul Cyro dos Anjos procède de la même manière, bien que très discrètement, presque incidemment, en rapprochant la disparition rapide de la petite Santana de son enfance aux ruines de Troie.

Ce rire discret, « effet comique » des « périphrases hyperboliques », produit du « décalage entre l'antiquité mythologique et la modernité technique », ne signifie pas que Proust s'oppose aux innovations de son temps⁴. De même pour lui que ce que nous avons dit d'abord à propos de Nava : il serait injuste de le considérer comme une voix réfractaire à la modernité. Dans sa thèse paradigmatique sur la représentation des innovations techniques de la Belle Époque dans *À la recherche du temps perdu*, Hiroya Sakamoto insiste sur le fait que l'alternative entre « passéisme et futurisme » serait « évidemment simpliste et réductrice »⁵. Proust « manifeste sa curiosité pour les nouveautés techniques et enrichit son roman de ses propres expériences [...] sans pour autant être dupe des illusions du progrès »⁶. La vérité, pour cet auteur, « réside dans cette ambivalence caractéristique des antimodernes (au sens des modernes critiques du moderne)⁷. Et il cite ensuite avec

¹ Theodor Adorno, « Petits commentaires de Proust », in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 146.

² Pierre Albouy, « Quelques images et structures mythiques dans 'La Recherche du temps perdu' », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, n. 5-6, 1971, p. 987.

³ *Idem.*

⁴ Hiroya Sakamoto, *Op. cit.*, p. 194.

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

pertinence Antoine Compagnon, pour qui le roman proustien représente une « littérature non traditionnelle mais proprement moderne car antimoderne, littérature dont la résistance idéologique est inséparable de son audace littéraire »¹. Il est impossible de ne pas penser à Nava face à cette interprétation correcte de la modernité chez Proust. Il s'agit là de deux visions équivalentes du parcours civilisationnel qui naissent en deux points éloignés de l'espace et de l'histoire et qui s'expriment à travers des problèmes sociaux et même économiques complètement différents.

Ceux qui restreignent la lecture de la *Recherche* seulement à *Du côté de chez Swann* peuvent, en effet, garder de Proust l'image erronée d'un passéiste. Cette impression fragmentaire est certainement due aux quatre dernières pages de *Nom de pays : le nom*, où le narrateur revient au Bois de Boulogne dans l'espoir de « revoir ce [qu'il avait] aimé », la génération d'Odette Swann, qui avait alors « l'air d'une reine » et ne s'habillait que de « belles robes »². À la place des anciennes et sveltes Victorias, trainées par les « cruels chevaux de Diomède », il n'y a « plus que des automobiles conduites par des mécaniciens moustachus »³. Il n'y retrouve plus « le chapeau gris d'autrefois » ; tous les hommes sortent « nu-tête »⁴. Il ne vaut plus la peine de se promener parmi les arbres de l'automne, avec leurs « délicats feuillages rougissants », car « la vulgarité et la folie ont remplacé ce qu'ils encadraient d'exquis »⁵. À chaque instant, nous croisons des nostalgiques « hélas ! » et il s'exclame « quelle horreur ! » peu avant de noter que « la réalité [qu'il avait] connue n'existait plus » et que « les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas ! comme les années »⁶.

Sa perception des innovations de la modernité dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* est toute autre après les leçons d'art du peintre Elstir. Comme le disait Albert Feuillerat, « l'on peut reconnaître dans le roman de Marcel Proust deux formes aussi distinctes l'une de l'autre que si l'on avait devant soi un texte dû à deux

¹ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 10 *apud* Hiroya Sakamoto, *Op. cit.*, p. 8.

² *RTP*, I, p. 417.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 418.

⁶ *Ibid.*, p. 419-420.

écrivains collaborant »¹. Cette variation de points de vue est l'une des techniques par excellence de l'auteur en vue de la production de l'effet d'apprentissage artistique et de passage du temps. « Autrefois », souligne bien le narrateur, le héros, encore imprégné de l'idéalisme des rêves, aurait préféré que les promenades à côté d'Elstir se déroulent par mauvais temps, alors qu'il était possible de concevoir Balbec comme un espace mythique, un « pays des Cimmériens », berceau des rois mérovingiens². Les « brumes » étaient préférables aux « belles journées » car elles pouvaient empêcher « une intrusion du vulgaire été des baigneurs »³. « Mais maintenant », après la véritable expérience de Balbec et la connaissance du peintre, « tout ce [qu'il avait] dédaigné », qu'il avait essayé d' « écart[er] de [sa] vue », comme « les régates, les courses de chevaux », il « l'eusse recherché avec passion », car ils viennent désormais s'associer « à une idée esthétique »⁴. La source de cette nouvelle conscience artistique, qui honore la vie contemporaine et les habitudes les plus immédiates, était « quelques croquis d'après de jolies *yachtswomen* ou bien une esquisse prise sur un hippodrome voisin de Balbec »⁵. Elstir énumère ensuite un certain nombre d'arguments en faveur de la beauté et de la curiosité des événements du présent. L'hippodrome, par sa grandiosité, n'est pas seulement un lieu où l'« immensité lumineuse » transforme le paysage, mais c'est aussi l'espace idéal pour l'étude de la perspective (les regards fixés sur le jockey), de la dynamique (le cheval « caracolant » avec ses mouvements professionnels) et de la vie contemporaine (peuplée « des femmes d'une extrême élégance »)⁶. La « transformation de toutes choses » par « tant d'ombres » et par les « reflets » de la vie quotidienne déclenche chez Elstir l'énorme « désir de travailler » qui manquait au narrateur⁷. Marcel comprend alors, utilisant l'artifice typique de suppression des frontières entre différents éléments que lui enseigne Elstir, « que des régates, que des meetings sportifs où des femmes bien habillées baignent dans la glauque lumière d'un hippodrome marin, pouvaient être pour un artiste moderne motifs

¹ Albert Feuillerat, *Comment Marcel Proust a composé son roman*, New Haven, Yale University Press, 1934, p. 1.

² RTP, II, p. 251.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p. 252.

aussi intéressants que les fêtes qu'ils aimaient tant à décrire pour un Véronèse ou un Carpaccio »¹.

Outre les innovations techniques ou culturelles de la Belle Époque, il y a dans la *Recherche* encore un autre aspect de la modernisation de la vie, dont la nature est beaucoup plus politique, sociologique et économique. Si un livre comme *Labirinto* exprime la décadence d'un clan de l'oligarchie agricole brésilienne et son absorption traumatisante par l'ordre financier, libéral et urbain, le roman de Proust présente également, de diverses manières, le lent processus de soumission des anciennes lignées aristocratiques de France à la nouvelle hégémonie bourgeoise. L'ascension de la classe bourgeoise aux salons les plus traditionnels de la haute société parisienne joue un rôle névralgique dans la *Recherche*. Le chemin du dandy Charles Swann n'est pas autre chose : « héritier d'une famille de riche et bonne bourgeoisie » adulé dans le salon des Guermantes et reçu par les membres du Jockey² ; d'Odette de Crécy, la courtisane qui imprègne son langage d'anglicismes et qui assiste à la vie mondaine sans connaître ni même les titres nobiliarchiques ; de Mme Verdurin, la propriétaire d'une énorme fortune, qui rompt avec sa famille au profit d'une longue et fructueuse trajectoire d'ascension sociale ; même de Mme Bontemps, qui est, comme l'observe à juste titre Jean-Marc Quaranta, l'un des meilleurs exemples « de l'évolution de la classe moyenne sous la IIIe République », du renforcement de cette « bourgeoisie de la haute fonction publique qui croît considérablement à partir de 1879, au détriment de l'aristocratie »³. Il n'y a pas spécifiquement chez Proust, comme nous l'avons vu chez Jorge Andrade, la faillite d'une ferme ou l'écrasement tragique de dettes et d'hypothèques. Mais l'histoire des aristocrates de la *Recherche* est néanmoins celle d'un processus d'aliénation progressive de leur patrimoine stérile au profit d'une nouvelle classe sociale.

La location de La Raspelière, le château d'été des Cambremer à Balbec, au clan Verdurin est l'exemple le plus emblématique — et l'un des plus comiques — de cette usurpation du patrimoine aristocratique par la classe bourgeoise. « Pour la première fois » depuis des siècles, les Cambremer louent La Raspelière pour la

¹ *Idem*.

² *RTP*, I, p. 304.

³ Jean-Marc Quaranta, « Bourgeoisie », in Annick Bouillaguet ; Brian G. Rogers, *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 162.

raison la plus terrestre et la plus banale, qui est d'« augmenter [leurs] revenus » et de pouvoir « parer aux dépenses » d'une deuxième propriété, Féterne¹. Depuis ses jardins lumineux, peuplés de palmiers, figuiers et rosiers de la meilleure souche, part sur la mer, « d'un calme et d'un bleu méditerranéens », le « petit yacht des propriétaires », qui cherche, « dans les plages de l'autre côté de la baie, les invités les plus importants »². Sans la fortune des Verdurin et l'aliénation de leur propre patrimoine, ce « luxe charmant, mais si coûteux » de Cambremer n'est plus viable³. « Cette année [...], la Raspelière n'est plus nôtre et ne m'appartient pas », dit avec une amère indifférence Mme de Cambremer, elle-même une petite bourgeoise arriviste de Combray, sœur du dandy Legrandin⁴. Sa réaction est de minimiser la valeur de la belle propriété sur les hautes collines normandes que ses ancêtres, pas à elle, mais plutôt à son mari, ont toujours vantée : « j'aimerais tant vous montrer Féterne qui est bien mieux que la Raspelière » et « je louerais la Raspelière pour rien afin d'être contrainte d'habiter Féterne »⁵. Le lecteur rigole, peu après, dans l'épisode de la visite des Cambremer au château dont ils avaient été les hôtes. D'abord, à cause de la tromperie farfelue et enthousiaste de la nouvelle classe dirigeante avec l'insignifiance décadente des anciens seigneurs, dont le meilleur exemple est la fière agitation du petit bourgeois Cottard avec la venue des anciens propriétaires (« ce soir, le marquis et la marquise de Cambremer ! »⁶) ; puis, à cause de l'horreur des Cambremer avec la nouvelle décoration du château (« au fond, je suis assez curieuse de savoir ce qu'ils ont pu faire de notre pauvre vieille Raspelière »⁷). Le grand-père quichottesque du narrateur de Jorge Andrade préférerait prendre des armes avant de permettre à un créancier d'entrer dans sa propriété et il ne lui viendrait même jamais à l'esprit de louer ses terres. En marge du système global, l'abîme des formes économiques traditionnelles est plus profond, ce qui semble rétrécir inversement les possibilités d'adaptation des êtres dans le nouveau monde.

Les aristocrates de la *Recherche* sont peu à peu pillés de tout, sauf de leur hiérarchie sociale. « Déjà privée de toute fonction réelle » et « sans aucune

¹ RTP, III, p. 164.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 205.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 277.

⁷ *Ibid.*, p. 306.

représentativité statistique », elle n'a rien d'autre que ses relations sociales à offrir comme monnaie d'échange¹. En plus de leurs châteaux, ils vendent également leurs noms au prix d'un gros sac². À la fin de la *Recherche*, il n'y a pas de noble qui ne devienne pas bourgeois et il n'y a pas de bourgeois qui ne devienne pas noble, ce qui fait partie du projet proustien de corrosion des mythes du langage, mais qui ancre aussi le roman dans une réalité historique. Curtius avait spéculé ça avec justesse en 1923, avant même que la publication d'*À la recherche du temps perdu* touche à sa fin. « Le riche mariage » est le seul moyen par lequel « les garçons mondains de la haute aristocratie s'arrangent » et il suppose — dans une prédiction surprenante — « que l'héritage de quatre-vingts millions attribué à Gilberte Swann dans les volumes encore inédits de l'œuvre se révélera être le fondement d'un mariage aristocratique »³.

Curtius avait raison et la confusion entre les classes sociales prend la forme d'une métamorphose onomastique qui équivaut à la transition même de l'*âge des noms* à l'*âge des arts*. Autrement dit, le passage de la phase où les noms présentent une substance autonome et onirique à celle où ils ne disent plus rien sur les êtres et où tout leur contenu est dynamique et dépend de nos perspectives subjectives. Par son mariage, Odette de Crécy devient Odette Swann. Après la mort de son mari, la jeune veuve riche et nationaliste, héritière de la maison de change de la famille juive, épouse l'aristocrate décadent Forcheville. En échange de la fortune, le beau-père adopte la belle-fille et la renomme. Gilberte, qui est Swann par son argent et Forcheville par son nom, peut enfin épouser Robert de Saint-Loup et accéder au clan des Guermantes. La trajectoire ascendante de Mme Verdurin n'est pas si distincte que ça. Après la mort de son mari, elle épouse le pauvre duc de Duras, devenant « Sidonie, duchesse de Duras, née des Baux », cousine du prince de Guermantes⁴. Duras meurt et elle noue alors son troisième mariage, cette fois avec le prince de Guermantes lui-même. Le salon des Verdurin se transforme en salon des Guermantes autant que, grâce à Gilberte, le côté de chez Swann croise côté de Guermantes et accorde un sens cyclique au roman.

¹ Theodor Adorno, *Op. cit.*, p. 147.

² *RTP*, II, p. 697.

³ Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust*, Paris, les éditions de la « Revue nouvelle », traduction de Armand Pierhal, 1928.

⁴ *RTP*, IV, p. 533.

Même lors de leurs mariages, les personnages de la *Recherche* sont plus libres et ont de plus grandes possibilités d'adaptation que ceux de *Labirinto*, dont le héros épouse non pas une grande bourgeoise riche, mais une jeune femme aussi *quatrocentona* que sa propre famille¹. Et c'est en restant prisonnier de son propre univers en ruines que ce héros s'immerge plus définitivement dans le monde du travail salarié et des relations libérales, tandis que les êtres de Proust, en adhérant plus facilement aux nouvelles structures de classe, parviennent à faire l'exact contraire : conserver, au prix du snobisme, leur ancien statut social.

¹ « Quatrocentão » (« quatrocentona » au féminin) est un mot créé aux environs de 1954, lors des célébrations des quatre-cents ans de la ville de São Paulo, pour désigner l'élite traditionnelle *paulista*, les descendants directs de la noblesse foncière qui s'est formée dans l'ancienne colonie après le premier contact entre les colons portugais et les autochtones amérindiens.

Chapitre XII

Les années de plomb

*Le pire, c'est qu'on se demande
comment le lendemain on trouvera
assez de forces pour continuer à
faire ce qu'on a fait la veille ?*
— Céline¹

La diffusion progressive du roman de Proust, surtout après la victoire du prix Goncourt de 1919, a déclenché à la fois la « niaiserie des progressistes médiocres »² et l'« éreintement carabiné »³ de nationalistes réactionnaires. Paul Vandérem a publié dans les pages de la traditionnelle *Revue de Paris* que ce livre « éléphantiforme », avec une « minutie qui dépasse en raffinements les pires tortionnaires de la psychologie », était le produit d'une « paresse artistique », « du poussiéreux, du désuet » et n'exprimait que des « préjugés bourgeois »⁴. Des années plus tard, Henri Barbusse, dans le communiste *L'Humanité*, a appelé le style proustien « totalisme » et le décrit comme un ensemble de « fastidieuses complications d'hyperanalyse », symptôme « plutôt des déviations que des applications du sens sacré et grave de la vie »⁵, c'est-à-dire la lutte pour le partage équitable des moyens de production. Même à l'étranger a résonné l'idée selon laquelle la *Recherche* était née vieille et l'on peut lire dans sa première critique brésilienne, écrite par Graça Aranha, que « Proust ne nous rajeunit pas » et que sa « décomposition de l'Univers » manque d'une « recomposition esthétique », d'un « sens philosophique capable de relier les fragments et de composer avec eux l'illusion de l'unité »⁶. Avec des signaux échangés, des voix plus à gauche et plus à droite ont convergé dans la caractérisation simpliste de Proust et de son livre comme un récit pédant, prolix, architecturé par un oisif banal, porte-parole de

¹ Louis-Ferdinand Céline, *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1981, p. 199.

² Theodor Adorno, « Petits commentaires de Proust », in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 147.

³ Fernand Vandérem, « Les lettres et la vie », in *La revue de Paris*, Paris, p. 430, 15 juillet 1919 apud Thierry Laget, *Proust, Prix Goncourt : une émeute littéraire*, Paris, Gallimard, 2019.

⁴ *Ibid.*, p. 431.

⁵ Henri Barbusse, « Cinémas et autres réalismes », in *L'Humanité*, Paris, p. 4, 10 avril 1927.

⁶ Graça Aranha, « Marcel Proust », in *Espírito moderno*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1925, p. 135-136.

réponses stériles à la fois à la restauration de la civilisation européenne après le carnage de la Première Guerre Mondiale et au désir de libération des masses ouvrières stimulé par la révolution de 1917.

Des lectures ultérieures de la *Recherche* ont pris d'autres directions et ont reconnu que, loin de toute inclinaison totalisante, Proust a réussi à produire une « œuvre psychologique » qui « attaque la psychologie elle-même »¹. Contrairement à ce qu'imaginait Barbusse, c'est contre « le mensonge autoritaire d'une forme subsumante, venant coiffer le tout, que Proust s'est révolté »². La *Recherche* ne manque pas le sens sacré et grave de la vie. C'est juste que son hyperanalyse ne croit pas qu'il ait le pouvoir d'accéder aux grandes vérités humaines. Tant et si bien que « les Guermantes, tout en vivant dans le pur 'gratin' de l'aristocratie, affectaient de ne faire aucun cas de la noblesse », « mettaient tellement au-dessus de tout l'intelligence et étaient en politique si socialistes qu'on se demandait où dans son hôtel se cachait le génie chargé d'assurer le maintien de la vie aristocratique »³. Et la servante Françoise, à l'autre bout de l'échelle sociale, équilibre le dévouement envers ses maîtres avec sa grande perversité, n'hésite pas à rabaisser la douleur d'une pauvre domestique enceinte, aussi servile qu'elle, et la soumet à des durs travaux physiques qui horrifient les patrons petits-bourgeois et qui les amènent à compatir à son sort⁴. Or, « ce n'est pas pour rien qu'on [...] reproche [à Proust] automatiquement [...] d'avoir succombé, tout en critiquant le snobisme, à ce vice qu'il qualifie d'ailleurs d'anodin » ; mais « le seul à pouvoir jouer sa musique personnelle devant la société est bien celui qui s'y soumet idiosyncrasiquement, au lieu de la nier avec la rancœur de l'exclu »⁵. La morale dans la *Recherche* n'est que le principe de sa propre négation et l'intrigue de ce livre devient un renouvellement constant et surprenant de la perspective par laquelle le narrateur conçoit les êtres. Le sens philosophique ou l'illusion d'unité intéressent bien un naturaliste, mais chez Proust cela signifierait une réduction, une distorsion de la vérité individuelle des personnages, qui est multiple et changeante au cours du temps.

¹ Theodor Adorno, *Op. cit.*, p. 144-145.

² *Ibid.*, p. 141.

³ *RTP*, II, p. 732.

⁴ *RTP*, I, p. 121.

⁵ Theodor Adorno, *Op. cit.*, p. 148.

Il ne devrait donc pas être surprenant que la *Recherche*, ce laborieux « procès en révision de la vie contre la vie »¹, un effort constant d'appréhension d'essences secrètes sous les apparences, soit devenue une lecture précieuse dans des contextes de violence et d'autoritarisme. Ces moments graves de l'histoire sont ceux où, des façons les plus diverses, avec les motivations les plus variées, avec plus ou moins d'efficacité, on a cherché à détruire « l'individualité », ou « la spontanéité, la capacité de l'homme à commencer quelque chose de nouveau à partir de ses propres moyens »² — ce qui est précisément le présupposé fondamental de la perspective proustienne et de sa notion de passage du temps. Retrouver le temps perdu, c'est recréer la vie en elle-même et c'est là la matière même du futur livre que le héros de la *Recherche* entend écrire. « Une minute affranchie de l'ordre du temps », nous dit-il, « a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps »³. Il est remarquable de voir comment, pour cette raison, la présumée « paresse artistique » du snob oisif et du rentier a servi à plusieurs reprises à ses lecteurs d'instrument de conservation de leur humanité. Dans des prisons politiques, des camps de concentration ou sous des dictatures, les salons du Faubourg Saint-Germain, qui seraient à première vue tout ce qui pouvait être le plus superflu et futile, ont « fourni ce point de départ vers une vie nouvelle » que le narrateur n'avait pas « su trouver dans la solitude »⁴.

Le cas le plus connu est celui du peintre Józef Czapski, emprisonné par le stalinisme à Starobelsk après l'invasion de la Pologne en 1939. En avril 1940, quinze mille personnes quittent celui-ci et deux autres camps de concentration soviétiques, Kozielsk et Ostachkov, et partent à Griazowietz. Seuls quatre cents soldats survivent. Ils partagent un monastère en ruine avec des troupes finlandaises et dorment sur des matelas infestés de punaises. Après plusieurs appels, et sous censure préalable, les autorités soviétiques autorisent finalement un groupe d'intellectuels emprisonnés à organiser une série de conférences sur des œuvres ou sur des thèmes qu'ils conservaient en mémoire. Czapski a décidé de parler de Proust et de la littérature française après des heures épluchant des pommes de terre et lavant des

¹ *Ibid.*, p. 143.

² Hannah Arendt, *The origins of totalitarianism*, New York, Meridian Books, 1962, p. 455.

³ *RTP*, IV, p. 451.

⁴ *Ibid.*, p. 496-497.

escaliers sous un froid de presque moins quarante-cinq degrés. Ce texte a été dactylographié en français entre 1943 et 1944, bien qu'une grande partie de ses cahiers d'ébauches ait été détruite. En 1948, ce qui en reste est traduit en polonais par Teresa Skórzewska et publié dans la revue *Kultura*, sous le titre *Proust w Giazowcu*. En 1987, les Éditions Noir sur Blanc l'ont publié en Suisse sous le titre *Proust contre la déchéance*. En 2020, grâce aux efforts de la traductrice Luciana Persice Nogueira et de l'éditeur Âyiné, les conférences de Czapski sur la *Recherche* ont pris vie en portugais, intitulées *Proust contra a degradação*¹.

Dans une introduction à ce texte de 1944, Czapski raconte le contraste saisissant entre le « monde de découvertes psychologiques précieuses et de beauté littéraire » que les lecteurs trouvent dans la *Recherche* et la réalité barbare de la « froide et puante salle à manger du camp de Giazowietz »². Un abîme immense qui, paradoxalement, a contribué à rapprocher les prisonniers d'un possible sens de la vie sous la complète déshumanisation. Czapski pensa « alors avec émotion à Proust, dans sa chambre surchauffée aux murs de liège, qui serait bien étonné et touché peut-être de savoir que vingt ans après sa mort des prisonniers polonais, après une journée entière passée dans la neige et le froid qui arrivait souvent à moins quarante degrés, écoutaient avec un intérêt intense l'histoire de la duchesse de Guermantes, la mort de Bergotte » et tout le reste dont il se souvenait sans pouvoir consulter des livres³. Sa justification est une manière diverse de présenter la notion de conquête, de reconnaissance et de préservation de l'individualité que nous avons exposée ci-dessus. Il exprime la conviction que Proust « est apparu à un moment donné comme un instrument de résistance contre un pouvoir qui visait l'annihilation morale »⁴. « La joie de pouvoir participer à un effort intellectuel » prouvait le plus important, qu'ils étaient encore capables « de penser et de réagir à des choses de l'esprit n'ayant rien de commun avec notre réalité d'alors »⁵. Les conversations sur Proust « [coloraient] en rose ces heures passées dans la grande salle à manger de l'ex-

¹ Joseph Czapski, *Proust contre la déchéance*, Lausanne, Éditions Noir sur Blanc, 2011, p. 7-12. Voir aussi Joseph Czapski, *Proust contra a degradação*, trad. Luciana Persice Nogueira, Rio de Janeiro, Âyiné, 2020.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Idem.*

⁴ Guillaume Perrier, « 'Douce chose férocement lointaine' : deux lectures de Proust dans les camps soviétiques », *Amnis — Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe/Amérique*, Marseille, v. IX, 2010, disponible sur <https://doi.org/10.4000/amnis.822> (consulté le 21 mars 2022).

⁵ Joseph Czapski, *Op. cit.*, p. 11.

couvent, cette étrange école buissonnière » dans laquelle les prisonniers de guerre revivaient « un monde qui [leur] semblait alors perdu [...] pour toujours »¹. Alors que les quelques quatre cents se demandaient comment ils auraient pu survivre au massacre de quinze mille hommes, la *Recherche* leur donnait « les heures les plus heureuses »², parce que « le temps perdu, au sens le plus fort d'une époque entière de la vie confisquée injustement et irrémédiablement, devient l'occasion de 'retrouver' le temps, au sens proustien du terme »³.

Toujours sous l'horreur des goulags, il y a Varlam Chalamov, qui consacre à Proust un curieux chapitre de ses *Récits de la Kolima*. Pendant que le héros parle à Nina, une collègue aide-soignante, quelqu'un vole à côté de lui un volume du *Côté de Guermantes*, de ce livre qui « élargit de façon extraordinaire l'horizons de l'art littéraire »⁴. Ce petit vol, un crime si ordinaire dans cet enfer glacial, où des prisonniers de guerre partagent l'espace avec des mercenaires et où tous volent tous, le dérange particulièrement. Pour lui, il est inconcevable que quiconque s'intéresse à cette « prose étrange, presque impalpable, comme prête à s'envoler dans le cosmos, et où toutes les proportions étaient dérangées, décalées, où il n'y avait ni grand ni petit »⁵. Sa première hypothèse, c'est que l'on déchirera les pages du livre pour en faire des cartes. Kalitinski, le médecin qui lui avait prêté le *Côté de Guermantes*, une sorte de dandy qui incarne avec son « pantalon de golf en velours » et sa « pipe à la bouche exhalant partout l'improbable odeur du Capstan », tout ce qu'il peut y avoir de plus opposé à la vie au goulag, s'impatiente⁶. Il croit que le narrateur est juste un de plus des voleurs du camp et que c'est lui, en réalité, qui a volé son précieux livre pour faire de l'argent. L'intrigue se dénoue lorsque Nina, après des années, avoue le crime et affirme avoir agi sous l'influence de Volodia, son amant, qui ne lui avait demandé que « quelque chose à lire »⁷.

Comme chez Czapski, le narrateur de Chalamov se réjouit de la capacité de la *Recherche* à le transporter « dans un monde perdu depuis longtemps, vers d'autres

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 12.

³ Guillaume Perrier, *Op. cit.*

⁴ Varlam Chalamov, *Récits de la Kolyma*, Paris, Verdier, trad. Catherine Fournier, Sophie Benech et Luba Jurgenson, 2003, p. 1043.

⁵ *Ibid.*, p. 1042.

⁶ *Ibid.*, p. 1043.

⁷ *Ibid.*, p. 1047.

habitudes oubliées et inutiles », qui fonctionne comme un prolongement de la vie dans un contexte d'extrême restriction de l'humanité¹. Le fait de ne pas avoir des « pantalons de golf » comme Kalitinski ne gêne pas le narrateur, car « il y avait Proust » et il se sentait « heureux de lire *Du côté de Guermantes* [sic] »². Pour continuer à absorber la *Recherche*, il préfère même ne pas aller dormir au dortoir, car « Proust avait plus de valeur que le sommeil »³. De plus, ce qui est assez particulier dans les *Récits de la Kolima* c'est le fait que Proust soit élevé à une situation d'absurdité et de délire. Le goulag devient la preuve ultime du caractère universel de la mémoire proustienne. La *Recherche* nous enseigne que le souvenir est profondément libre et ne dépend pas autant que nous le supposons de contingences objectives. Elle est capable « de ressusciter un passé fait de souffrance, de labeur et de captivité, aussi bien que de bonheur, de luxe et de mondanité »⁴. La mémoire est, en effet, si radicalement spontanée qu'elle associe ce que la logique ordinaire n'associerait jamais. Comme Guillaume Perrier le note à juste titre, « l'univers du camp et celui Proust, apparemment incommensurables, communiquent dans l'esprit du lecteur prisonnier »⁵. L'argument troublant que Chalamov développe à partir de son initiation à Proust est que même les circonstances d'horreur peuvent se comporter comme des vecteurs d'une vision de beauté. Ce contre-sens est si troublant qu'à un moment donné il devient même comique. Le narrateur trouve drôle que Kalitinski l'accuse d'avoir trouvé quelqu'un au goulag intéressé par l'achat d'un volume de Proust, puis rigole, avec une subtilité acide, de ses propres bourreaux : « des amateurs de Proust parmi les autorités du camp ! On pouvait à la rigueur trouver des admirateurs de Jack London dans leur monde, mais de Proust !... »⁶.

La première traduction de la *Recherche* en grec a été menée en partie dans les cachots de diverses prisons politiques par un intellectuel socialiste victime de torture. Dans les années soixante, l'écrivain Pavlos Zannas était le directeur du Festival du cinéma de Thessalonique et membre du groupe de résistance Défense

¹ *Ibid.*, p. 1043.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Guillaume Perrier, *Op. cit.*

⁵ *Idem.*

⁶ Varlam Chalamov, *Op. cit.*, p. 1044.

Démocratique. En 1968, une cour martiale l'a condamné à plus de dix ans de prison pour avoir traduit des bulletins de nouvelles de la BBC pour des brochures clandestines de son organisation. Deux fois par mois, des amis et, surtout, sa femme, la pianiste Mina Pratsika, lui rendent visite et inondent sa cellule de livres « où il trouve un écho à son désarroi et sa frustration »¹. La liste d'auteurs est diverse (Breton, Éluard, Rimbaud, Blanchot, Butor...) et donne lieu à un ensemble de cinq carnets épais, datés et numérotés, qu'il refuse d'appeler journaux de prison. « En prison », ainsi l'interprète Lucile Arnoux-Farnoux, « cet intellectuel est sauvé par la littérature »². Dans son carnet numéro quatre, une image de Liz Taylor dessinée par Andy Warhol côtoie le célèbre portrait de Proust par Jacques-Émile Blanche. C'est Mina, lors d'un séjour du couple à Genève, en 1951, qui lui a fait découvrir le roman de Proust. Roman qui devint dès lors, pour Zannas, « pas n'importe quel livre mais celui-ci : la recherche. Peut-être le livre le plus riche de notre temps »³.

En 1969, l'écrivain et ami Stratis Tsirkas envoie la *Recherche* à Zannas et lui propose de la traduire. Après des demandes répétées, Zannas accepte à contrecœur le projet et demande à Tsirkas de prendre en charge au moins la relecture des versions. Bien que son seul instrument de travail soit un *Petit Robert*, le travail avance avec une grande rapidité. Selon Zannas, l'insistance inconsciente de Tsirkas a accordé un nouveau sens à sa vie. Dans l'une des notes de ses carnets, il déclare que la traduction de la *Recherche* l'a relié « au monde extérieur » et l'a amené à admirer Proust « de plus en plus »⁴. Ainsi que le résistant Semprun, qui avait tenté de reconstituer la *Recherche* dans son esprit à l'intérieur du train qui le conduisait en 1943 dans un camp naziste, Zannas estime que « Swann nous aidera à retrouver le Temps Perdu en recherchant... le renouveau »⁵. La transformation inéluctable des êtres au fil du temps, que Beckett jugeait la grande damnation qui pèse sur les personnages de Proust, prend les contours d'un dernier vestige d'optimisme dans des contextes de suppression de l'humanité. C'est comme si, lors de la traduction de

¹ Lucile Arnoux-Farnoux, « 'Quand on est seul, on peut demander l'aide de Swann' : lire — et traduire — Proust en Grèce pendant la dictature », in Florence Godeau ; Sylvie Humbert-Mouglin (dir.), *Vivre comme on lit*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2018, disponible sur <https://doi.org/10.4000/books.pufr.9894> (consulté le 21 mars 2022).

² *Idem*.

³ Pavlos Zannas, *Ημερολόγιο φυλακής* [Journaux de prison], Athènes, Hermis, 2000, p. 98 *apud* Lucile Arnoux-Farnoux, *Op. cit.*

⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵ *Ibid.*, p. 170.

la *Recherche* Zannas avait découvert une autre vie possible, la vie de la création artistique, indépendante des circonstances présentes et objectives. Vient de Proust, en ce sens, une « force de résister aux grandes épreuves »¹.

Le *Du côté de chez Swann* grec a été publié en décembre 1969 chez Hiridanos, avec la signature volontairement hermétique de P. A. Z. La traduction de *longtemps je me suis couché de bonne heure* a été extraite d'un vers du poème *Piazza Saint Nicolò*, écrit par un autre important auteur mémorialiste grec et proustien, Giórgos Séferis, le prix Nobel de littérature de 1963. Zannas commence la traduction de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* en septembre 1970 et publie sa première partie en octobre 1971. À l'occasion du centenaire de la naissance de Proust, le cas du traducteur emprisonné et torturé de la *Recherche* crée une grande répercussion dans la presse française. Dans le *Monde* du 19 novembre 1971, la cinéaste Anne Philipe publie un article intitulé *Traduire Proust en prison* et défend la libération de Zannas en se demandant : « le dernier hommage des écrivains français à Marcel Proust ne pourrait-il être un appel pour la libération de son traducteur grec ? »². Zannas est libéré quelques mois plus tard, en janvier 1972, dans le cadre d'une large amnistie politique.

C'est après la défaite du régime fasciste qu'on a publié les premières traductions de Proust en Italie. En 1946, la résistante juive Natalia Ginzburg a publié *La strada di Swann* et a commencé à organiser, à la demande de Giulio Einaudi, la version des autres volumes de la *Recherche*. Son travail, cependant, a commencé presque une décennie plus tôt, en 1937, et a traversé toute la guerre. L'idée venait de son mari, Leone, qui l'a aidée. Natalia n'avait alors que 21 ans, n'avait jamais rien traduit et ne connaissait Proust que par son nom, par les conversations enthousiastes de sa mère et de ses frères, qui « avaient la manie de Proust »³. Les deux étaient des prisonniers de la guerre civile exilés dans le petit village de Pizzoli, dans les Abruzzes. À notre grand étonnement, Natalia dit qu'elle y a vécu « l'époque la plus heureuse de [sa] vie », un bonheur qu'elle ne comprend que « maintenant, alors qu'elle [l'a] échappé pour toujours »⁴. Lors du retour tragique de la famille à

¹ Lucile Arnoux-Farnoux. *Op. cit.*

² Anne Philipe, « Traduire Proust en prison », in *Le Monde*, Paris, 19 novembre 1971, p. 24 *apud* Lucile Arnoux-Farnoux, *Op. cit.*

³ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, Milan, Mondadori, 1963, p. 194.

⁴ Natalia Ginzburg, *Le piccole virtù*, Turin, Einaudi, 1962, p. 19.

Rome, Leone est capturé par la Gestapo, torturé et tué. La préface et la postface de *La strada di Swann* se sont imprégnés de cette atmosphère et sont devenus des témoignages précieux sur la pertinence que la lecture du *tanghero* Proust, comme l'appelait le père de Natalia¹, acquiert dans des contextes de résistance à des régimes autoritaires.

Fabio Vasarri a remarqué un aspect très symptomatique de la préface de 1946 de *La strada di Swann*. Natalia Ginzburg ne s'y est pas tenue, autant que pourrait l'imaginer le bon sens du lecteur de Proust, à la question centrale de la mémoire. Dans la mesure du possible, la traductrice « glisse sur le rôle rédempteur de l'art »². Après l'expérience tragique du fascisme, il lui semble plus urgent de rompre avec « certains préjugés » qui entouraient encore la *Recherche*³. Elle entend mener une double bataille — à la fois contre ceux qui jugent Proust « difficile et ennuyeux » et contre ceux qui en font le « patrimoine exclusif de quelques intellectuels », « l'enferment dans une sorte de cercle magique » et qui craignent, de la part d'une juive résistante de gauche, la « profanation d'un sol sacré »⁴. Le « culte crépusculaire et esthétisant » de Proust, nous précise Vasarri, est certainement celui de la revue hermétique *Solaria*, qui comprenait Leone Ginzburg lui-même⁵. Dans le champ opposé, il situe Benedetto Croce et quelques secteurs de la résistance antifasciste italienne, qui lisaient chez Proust « un esthétisme périmé et pernicieux », « une écriture trop artistique et élitiste »⁶. Natalia Ginzburg se rebelle à la fois contre les militants néoréalistes et les symbolistes archaïques, et défend une lecture de Proust à la lumière de « la célébration de la vie et du rythme solennel du temps »⁷. « Internée de guerre bientôt frappée par la mort tragique de Leone Ginzburg, elle cherchait chez Proust une permanence et un sens qui faisaient cruellement défaut », ou encore « l'essence même de la vie »⁸.

¹ Natalia Ginzburg, *Op. cit.*, 1963, p. 51.

² Fabio Vasarri, « Un amour de Natalia Ginzburg », *Francofonia*, n. 64, 2013, p. 165.

³ *Ibid.*, p. 162.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁶ *Ibid.*, p. 161.

⁷ *Ibid.*, p. 169.

⁸ Natalia Ginzburg, « Come ho tradotto Proust », in *La Stampa*, Turin, 11 décembre 1963, p. 7 *apud* Fabio Vasarri, *Op. cit.*, p. 169.

Ces différentes situations nous aident à mieux comprendre que, partout où l'homme a été violé, a perdu ses libertés ou a été destiné à l'exil, à la solitude, à l'isolement, la *Recherche* de Proust est apparue comme une possible lecture de résistance, comme un moyen inhabituel de sauver la profonde individualité des êtres, comme un appel, avant tout, à la rédemption des vicissitudes de la vie à travers les voies de la création artistique. Il est pertinent de se demander si cela n'était pas similaire au Brésil, où la prolifération des recherches tropicales du temps perdu coïncide avec l'une des périodes de répression les plus brutales de l'histoire du pays. C'est pendant les années de plomb de la dictature militaire brésilienne que Nava, Andrade et Anjos se sont tournés vers Proust pour l'élaboration de leurs romans de la mémoire. Nos trois auteurs n'ont pas été emprisonnés comme Czapski, Chalámov et Zannas, ni exilés dans leur propre pays comme Ginzburg. Mais leur vision du temps perdu est parfois revêtue d'un tel pessimisme, exprime un tel cri de liberté ou fait écho à un tel espoir dans l'art qu'il devient difficile d'ignorer le poids de cette époque où, au Brésil, une « dictature s'est établie » et la torture est devenue « une pratique courante au sein de la machine militaire de répression politique »¹.

En 1978, le *Jornal do Brasil* a publié un témoignage important de Nava dans lequel il exprime à la fois son amertume envers la technocratie autoritaire du régime militaire et son espoir non négociable dans la poésie et dans la créativité pour la libération de l'homme. Nous ne sommes pas ici loin de l'époque où ses commentaires sur le suicide se multiplient et où il a démissionné de la Polyclinique Générale de Rio de Janeiro, en raison de « l'autoritarisme » des bureaucrates du gouvernement et de la « mutilation et destruction calculée » de divers services de santé publique². Il définit ensuite ses *Memórias* comme le « témoignage d'un brésilien de classe moyenne et de ses difficultés » et oppose la littérature et l'art, « le royaume de la permanence », aux « vertige, voracité, modes tapageuses » qui dominent la vie contemporaine³. Dans une critique claire de la dictature, il se dit enclin à « des régimes dans lesquels l'homme vit dans sa grandeur, dans sa pleine

¹ Elio Gaspari, *A ditadura escancarada*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 13 et 17.

² « Pedro Nava demite-se da Policlínica », in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, v. LXXXV, n. 29, p. 20, 7 mai 1975.

³ José Maria Cançado, « Pedro Nava : 'sou contra o arbítrio, pela liberdade' », in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, v. LXXXVIII, n. 56, p. 6, 3 juin 1978.

liberté et dignité et avec tous ses droits à l'éducation, à la liberté, au vote »¹. Il s'insurge « contre tout ce qui est arbitraire et signifie la volonté d'un seul homme », tout en déclarant « un respect absolu pour la personne humaine »². Dans un nouvel entretien, accordé cette fois au journal *Folha de S. Paulo*, il regrette d'avoir participé à la fondation de la conservatrice Union Démocratique Nationale et se définit non pas comme « un libéral », mais « plutôt comme un socialiste », quelqu'un qui pense « de manière plus à gauche »³. Ce proustien ne voit pas d'« issue pour le Brésil sans une réforme agraire » et, bien qu'il avoue ne plus avoir « le tempérament et l'âge pour la politique », il affirme être « contre et de manière générale » ce qui « se passe dans le pays »⁴.

Sous cette atmosphère oppressante, son geste modeste, bien que puissant, de résistance, est de lire « sans cesse Marcel Proust », car, « à chaque nouvelle lecture, je découvre un homme différent »⁵. La notion de temps perdu apparaît presque toujours comme une forme de privation de la capacité de l'homme à se réinventer. Le grand mérite de la *Recherche* est alors d'être comme « une rivière qui vous emporte »⁶, c'est-à-dire un récit qui restitue la dynamique précisément là où les contingences politiques veulent imposer l'inertie : « on lit Proust et soudain on n'en connaît plus le sens ; mais il n'y a pas besoin de sens, car on est emporté par un tourbillon »⁷. Il y a des moments où Nava présente le roman de Proust même comme une nécessité imposée par son temps, comme « une influence très importante à laquelle je ne pouvais échapper » et qui l'a presque conduit à un plagiat « inconscient, jamais intentionnel »⁸.

Le critique Tristão de Athayde, l'un des introducteurs de la *Recherche* au Brésil, a envisagé une hypothèse plausible pour cette pulsion de Proust dans les années soixante-dix. Nava « n'aurait pas été un écrivain de mémoires », estime-t-il,

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ Jefferson del Rios, « Depois das memórias, um romance de Pedro Nava », in *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 19327, p. 29, 3 mars 1982.

⁴ *Idem.*

⁵ José Maria Cançado, *Op. cit.*, p. 6.

⁶ Wilson Martins ; Luiz Paulo Horta, « Pedro Nava : do fundo do baú », in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, v. LXXXVIII, n. 307, p. 4, 11 février 1979.

⁷ *Idem.*

⁸ Lourenço Dantas Motta, « Quando vamos pescar uma coisa nesse oceano sem fundo que é a memória, o anzol já vai molhado do presente », in *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, v. I, n. 36, p. 190, 15 février 1981.

si son « époque d'extériorisation littéraire » n'était pas précisément une « dictature militaire »¹. Son argument est que l'auteur a commencé à écrire et à publier — et pas seulement à accumuler ses archives familiales — pour « se débarrasser de cet épouvantail » qui est de ne plus être capable de « parler avec moi-même » ou de « le faire avec les autres »². Ce sont des années de dissolution du tissu social brésilien, au cours desquelles la vie de Nava a commencé à « se restreindre », « à perdre ses amis, à les voir s'éloigner »³. L'écriture joue alors le rôle d'une « compensation », d'une manière de « vivre à nouveau, dans sa plénitude, dans ce qui était, puisqu'on ne peut plus vivre de la même manière aujourd'hui »⁴. Nous connaissons l'origine de ces mots. Ils sont issus de la *Matinée chez la princesse de Guermantes* lorsque le narrateur de Proust, devant un véritable bal de morts-vivants, déclare que « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature »⁵. C'est l'expérience artistique qui conduit Nava, à la fin de sa vie, dans des temps obscurs, à une « rencontre urgente, capitale, indicible avec soi-même », architecturée par un narrateur qui, en toute fausse modestie, voudrait « avoir volé même la pensée de Proust »⁶.

Cette triangulation entre la lecture de la *Recherche*, le contexte politique du pays et la décision de l'auteur d'« extérioriser » sa production artistique sont beaucoup plus discrètes chez Cyro dos Anjos — et non sans raison. Les dernières années de ce haut fonctionnaire à Brasília sont également marquées par une profonde amertume, mais il évite d'exprimer de grands désaccords et manifeste chaque fois c'est que possible une aversion réactionnaire pour tout ce qui est nouveau. Sans la question politique, notre « trépied » devient mou et s'effondre, ce qui nous permet de comprendre, d'une manière différente, ce que nous avons déjà souligné dès le début. Que, parmi les principaux mémorialistes brésiliens contemporains, Cyro dos Anjos est le plus conservateur, celui où le style proustien se manifeste de la manière la plus artificielle et où la notion de temps perdu se révèle

¹ Gilberto Vasconcellos, « Um memorialista que não gosta de falar de si », in *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 18787, p. 21, 9 septembre 1980.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *RTP*, IV, p. 474.

⁶ Pedro Nava, *Beira-Mar*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1978, p. 284.

être la plus nostalgique, sans la possibilité ni même le désir de la « rencontre [...] avec soi-même » à laquelle le narrateur de Pedro Nava, par exemple, aspire tant.

L'écriture d'un livre, l'exercice créateur, pourrait signifier, au sens proustien, la seule forme de rédemption de l'homme face à l'éphémère de la vie et aux conventions et contingences de son temps. D'un livre ou, d'après une célèbre métaphore de la *Recherche*, la future plante dont nous ne sommes que le grain périssable, et dans lequel notre passé exerce la fonction nourrissante de l'albumen¹. Mais à la fin de *A menina do sobrado*, ce que nous lisons est un narrateur qui écrit simplement parce qu'il ne lui reste plus rien à faire dans son conformisme. La littérature n'est pas sa grande clé, mais seulement sa dernière issue. Sur la dernière page du roman, il se demande s'il « ne vaudrait pas mieux jeter la plume par la fenêtre », devenir un « pur lecteur » ou même « bercer ce vain désir de transférer sur le papier » sa vaine expérience. Ce à quoi il se répond, avec un cynisme troublant, que non, qu'il « reste là où [il est] »².

En 1979, Cyro dos Anjos a dit à Clarisse Fukelman qu'il avait « une profonde acceptation de tout ce qui se passe » et s'est défini comme le contraire d'un « rebelle »³. Il refuse d'être appelé un « défaitiste », mais accepte « l'échec humain »⁴. Il considère la censure, par souci de vérité, comme un instrument « haineux » du régime militaire, mais il estime également que l'art et la politique ont des objectifs différents et qui ne doivent pas être confondus⁵. La journaliste demande comment Cyro dos Anjos a réussi à « rester en position de confiance dans tant de gouvernements différents », de membre du cabinet libéral de Juscelino Kubitschek à ministre de la Cour des Comptes du District Fédéral pendant la dictature militaire⁶. La similitude entre sa réponse et celle que le narrateur de *A menina do sobrado* nous offre à la fin du livre est remarquable : « les gens qui écrivent sont très nécessaires

¹ RTP, IV, p. 478.

² Cyro dos Anjos, *A menina do sobrado*, Rio de Janeiro. José Olympio, 1979, p. 384.

³ Clarisse Fukelman, « Cyro dos Anjos : 'se pudesse, selecionaria os meus leitores' », in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 27, v. 89, p. 39, 5 mai 1979.

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*.

⁶ *Idem*.

aux politiciens. J'ai été successivement invité par des cabinets et je suis devenu un ami de tous ceux qui m'ont appelé »¹.

C'est pour cette raison que ses évocations de Proust — bien qu'esthétiquement plus sophistiquées que ce qu'on avait lu dans la littérature brésilienne jusqu'aux années soixante-dix — ne peuvent s'affranchir de son brin d'artificialité. Parce qu'elles ne répondent pas, comme chez Nava ou tout autre des auteurs que nous avons étudiés jusqu'à présent, à un besoin urgent et inéluctable de signification du présent. Le lecteur trouve un temps perdu dans *A menina do sobrado*, mais pas un temps retrouvé comme celui qui achève le cycle proustien et dans lequel Nava cherche un vaccin contre « l'épouvantail » de son temps. Tout se passe bien pour Cyro dos Anjos pendant les années de plomb de la dictature militaire brésilienne et ses souvenirs ont le privilège d'être une simple « invocation du passé », un reliquaire nostalgique qu'il souhaite voir « entre des mains affectueuses »². Il ne souhaite pas se réinventer, se découvrir un homme différent ou compenser la dégradation du présent par les voies de la création artistique. Son désir en est un autre, une simple récupération, un retour résigné alors que le monde autour s'effondre. C'est un auteur qui « reste » et qui, en fin de vie, contrairement au narrateur de la *Recherche*, ne sais pas quoi faire de son bal de mort-vivants. Alors que Proust regarde tous autour de lui en train de vieillir et que Nava se plaint de la mort ou de la disparition de ses amis, Cyro dos Anjos voit encore, délirant, sa *menina do sobrado* avec « dix-sept ans, tout amoureuse de la vie »³.

La notion de temps du *Labirinto* de Jorge Andrade est beaucoup plus dense que celle du roman de Cyro dos Anjos, surtout si l'on tient en compte son usage particulier du mot « liberté ». Une liberté qui est celle du narrateur par rapport à son clan, mais qui est aussi celle de divers groupes sociaux contre leurs oppresseurs dans divers moments de l'histoire. Une synthèse dialectique, autrement dit, entre mémoire et histoire. On y lit des esclaves révoltés exécutés sur une place publique à Salvador, des travailleurs affamés de la canne à sucre du nord-est, des prisonniers des cachots de la dictature : le héros de Jorge Andrade traverse toute cette barbarie, à travers le rêve ou l'expérience concrète de journaliste, et c'est dans cette structure

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ Cyro dos Anjos, *Op. cit.*, p. 384.

qu'il réfléchit aux racines de sa propre souffrance intime. Le drame individuel est associé à la tragédie collective et toute la crise contemporaine se présente comme une manifestation modifiée de la barbarie du passé. Il croit que, « dans tous les siècles, le spectacle est invariablement le même » et que « l'homme libertaire est toujours le grand personnage »¹. Par homme libertaire, on entend l'être qui parvient à s'insérer dans son environnement de manière idiosyncratique, identifiant les permanences et les transformations du monde environnant et mobilisant le langage pour son expression. Avec des tendances téléologiques, il affirme qu'il y a un seul chemin vers cette vérité, « que l'histoire cherche les hommes, les séduit », « ils croient qu'ils marchent dans la même direction », jusqu'à ce qu'« elle se libère et prouve, par les faits, qu'autre chose était possible »².

Cette conscience libératrice entre histoire et mémoire revient, selon les mots du narrateur, à un jeu de « mélange de Proust et de Rousseau »³, qui est une autre figure symbolique souvent évoquée dans *Labirinto*, surtout à partir de la rencontre du narrateur avec le personnage du philosophe Bento Prado Júnior aux alentours d'Illiers-Combray. Il suggère, sans une grande rigueur conceptuelle, que la combinaison des deux sert à « me comprendre » et à « espionner ma vérité »⁴. Sa démonstration est un syllogisme un peu superficiel entre les deux auteurs, mais qui nous aide, malgré son aspect enfantin, à comprendre la vision de temps perdu qu'infuse Jorge Andrade dans son livre : « je pense que Proust est le retour au passé ; que le passé est la nature ; que la nature est Rousseau ; et que Rousseau est la racine de notre vérité »⁵. Cette association assez arbitraire entre deux univers aussi éloignés que Proust et Rousseau confond et dérange certainement le lecteur. Mais ce que nous devons retenir de cela, c'est une tentative de reconnaître dans la recherche du passé un instrument de libération du présent. « Je sens que Proust et Rousseau continuent encore à diviser la compréhension de moi-même »⁶, après tout « ne vis-je pas aussi à la recherche d'un temps qui s'est arrêté, me piégeant dans une recherche qui n'a pas de fin ? »⁷. Ce n'est qu'alors que le temps perdu est redécouvert

¹ *Lab.*, p. 40.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 204.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 217.

⁷ *Ibid.*, p. 198.

ou que « le passé commence à vivre dans le présent »¹ : quand on se rend compte que « se connaître, c'est entrer dans un chemin sans fin, c'est se pencher sur un puits qui se perd dans l'insondable »².

La recherche du temps perdu de Jorge Andrade est une forme d'intervention dans le présent. En identifiant une « mémoire qui se perd au fond de tous les temps » et en reconnaissant que « rien n'est oublié, pas même une feuille qui tombe, encore moins la germination des idées »³, son narrateur croit remplir un devoir sacré de l'écrivain, cette obligation que lui confesse passionnément le personnage du romancier Érico Veríssimo : « le minimum qu'un écrivain puisse faire, à une époque de violence et d'injustices comme la nôtre, c'est d'allumer sa lampe, de jeter de la lumière sur la réalité du monde, en évitant que l'obscurité, propice aux voleurs et aux assassins, lui tombe dessus »⁴. Et quelle est la « réalité du monde » chez Jorge Andrade si ce n'est qu'un exercice créatif dans lequel « le passé et le présent se révèlent »⁵ ? L'auteur n'a pas dit autre chose lorsqu'il a expliqué à des journalistes, peu après la publication de son livre, que ses critiques se trompaient « quand ils pensaient que j'écrivais des pièces sur le passé, que j'étais un passéiste »⁶. En fait, le roman démontre avec encore plus de clarté que les pièces que l'auteur essayait « de découvrir l'histoire de l'homme pour comprendre l'histoire de l'homme aujourd'hui »⁷. La petite *Divine Comédie* qui est *Labirinto*, avec ses nombreux Virgiles en train de guider le héros par les rochers de son enfer intime, déploie toutes ses forces contre une littérature qui se limite, selon le célèbre dicton de Proust, à « décrire les choses », et qui « coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir »⁸.

Antonio Candido croyait que l'esthétique mémorialiste des années soixante-dix manifestait le « symptôme d'un certain mécanisme de défense, à travers lequel la poésie semble également vouloir préserver ses éléments discursifs et son droit à

¹ *Ibid.*, p. 199.

² *Ibid.*, p. 217.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁵ *Idem.*

⁶ Moacir Amâncio ; Cláudio Pucci, « O labirinto, Jorge e os outros », in *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 17971, p. 39, 16 juin 1978.

⁷ *Idem.*

⁸ *RTP*, IV, p. 463-464.

une syntaxe régulière »¹. Cette thèse est absolument plausible dans le cas de Cyro dos Anjos, dont la préciosité croissante mène en fait une réaction virulente à la désarticulation de la syntaxe provoquée par les tendances d'avant-garde depuis les années 20 »², ou ce que l'auteur lui-même appelle, sur un ton péjoratif « un renversement général », « un mouvement irrévérencieux et transformateur » comme « la jeunesse aime le faire »³. Mais ce constat reste une demi-vérité quand on lit Pedro Nava ou Jorge Andrade. La façon dont ces deux auteurs s'approprient le style et les concepts de Proust montre que le mécanisme de défense n'agit pas seulement contre une esthétique, une forme, un style ou une syntaxe. La notion de temps perdu de ces auteurs brésiliens était revêtue d'un contenu politique profond, comme dans le cas de plusieurs autres écrivains, dans les contextes les plus distincts. Nava et Andrade transforment l'écriture de leurs livres en un moyen de résistance à une ère de violence, de dégradation des conditions de vie et de suppression des droits individuels comme l'a été la dictature militaire brésilienne.

Chez Cyro dos Anjos, la présence de Proust ne semble se rebeller que contre ce que l'auteur considère « l'effondrement de certaines institutions »⁴, l'enterrement d'un passé perdu depuis longtemps. Mais pas chez Nava ou même Andrade. Chez eux, Proust est un appel à la mobilisation de l'art comme moyen d'action sur le présent. Nava dit qu'il faut lire Proust à plusieurs reprises pour pouvoir découvrir un homme nouveau, pour surmonter la mort et l'oubli que le présent lui imposait à l'occasion. Il en va de même pour Andrade, d'après qui il faut lire Proust et son puits insondable pour pouvoir découvrir l'homme présent dans l'homme passé et, ainsi, remplir le devoir rédempteur de l'écrivain, qui est de jeter de la lumière sur des temps d'obscurité. Il y a là, du point de vue formel, certainement un mécanisme de défense contre la désarticulation du langage, une réhabilitation du roman à l'ère de la poésie non référentielle. Mais pas seulement. Il existe aussi, d'un point de vue politique, un mécanisme de défense contre la désarticulation de la vie elle-même. Un mécanisme aussi légitime, voire plus efficace que n'importe quel manuel, manifeste ou texte engagé de ce moment. Son éventuelle

¹ Antonio Candido, « A Literatura brasileira em 1972 », *Revista Iberoamericana*, 1977, v. XLIII, n. 98-99, p. 13.

² *Ibid.*, p. 12.

³ Clarisse Fukelman, *Op. cit.*, p. 39.

⁴ *Idem.*

« orientation documentaire » fait place à « l'aspect fantastique » parce que la littérature « a parfois besoin de modifier l'ordre du monde justement pour le rendre plus expressif »¹. C'est dans cette « trahison méthodique » que réside la grande contribution de Proust². La *Recherche* a rendu possible, dans la confrontation du rêve et de la réalité, du subjectif et de l'objectif, la constitution d'un « sentiment de vérité »³.

Ce qu'on a lu dans le roman brésilien des années soixante-dix, c'étaient des recherches et des redécouvertes de notre temps à tous à une époque de barbarie et d'horreur.

¹ Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2014, p. 22.

² *Idem.*

³ *Idem.*

Conclusion

À la recherche de recherches

ESTRAGON. — *Allons-nous-en.*
VLADIMIR. — *Où ?*
— Beckett¹

Nous avons proposé dans cette étude une critique intégrale du phénomène d'appropriation du roman de Marcel Proust par trois écrivains importants de la littérature brésilienne récente. Elle s'est efforcée de ne surtout pas être, comme Antonio Candido l'avait prescrit, « unilatéralement sociologique, psychologique ou linguistique, afin d'utiliser librement les éléments capables de conduire à une interprétation cohérente »².

L'idée que Nava, Andrade, Anjos et plusieurs autres auteurs brésiliens étaient *proustiens*, ainsi que la signification de cette hypothèse pour l'ensemble plus large du système littéraire du pays, nécessitait précisément d'une interprétation plus approfondie, qui l'affranchissait du statut de simple insinuation flatteuse pour pouvoir être évaluée en tant que fondement narratif et symptôme de la culture. S'il est vrai que nos auteurs ont produit sous les tropiques leurs propres *recherches du temps perdu*, ils n'ont certainement pas réussi à le faire seulement en citant, en faisant allusion ou en vantant Proust et ses personnages. Les références à cet auteur, parfois isolées et ponctuelles, d'autres fois plus allongées et détaillées, recouvrent toutes un enracinement profond de l'énorme réseau de croyances et d'images de son roman.

La résonance de la *Recherche* dans les lettres brésiliennes se transforme tellement au fil du temps que nous pourrions la supposer écrite par différents auteurs. Le Proust des années vingt est le produit d'une lecture des milieux les plus catholiques et conservateurs de notre société, engagés à inculquer au héros Marcel une culpabilité dont la cause sont les pulsions mondaines de la modernité et dont la

¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, p. 24.

² Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2014, p. 17.

guérison vient d'un effort poétique de révision de la vie. Le silence de l'avant-garde *paulista* de 1922, en ce qui concerne Proust, est probablement dû à cette aura traditionaliste qui a imprégné injustement son roman.

À partir des années trente, Proust est devenu un barde de la campagne et des choses anciennes dans la prose de nos écrivains régionalistes, dont les madeleines — ici le souffle d'un vent d'hiver, là les mesures de certains petits tangos, ou même l'architecture typique d'une maison — décrivaient et caractérisaient pour les générations futures une province en voie d'extinction, une grande Combray verte et jaune sous les tropiques. « Mon petit Proust, quitte ton salon, viens voir mon clair de lune »¹, invite Jorge de Lima, lors de sa phase la plus nationaliste, dans son *Poema a Marcel Proust*, de 1932.

Proust a été aussi un puissant mécanisme d'investigation psychologique, au service du décodage des sens, de la résolution des traumatismes familiaux et de la recherche de l'humanité que cachent les volumineuses archives de notre histoire intime. Au Brésil, Proust était plusieurs. Et si une loi peut être déduite de cette nébuleuse de lectures colorées et multiformes, c'est sa tendance générale et croissante à la subjectivation et à l'autonomie esthétique au fil du temps.

Mais les tendances ne se déclenchent pas spontanément. Il faut y chercher un substrat formel, un support créatif, les instruments employés par leurs artisans. Aucun auteur brésilien n'a composé une plus grande collection de thèmes, d'épisodes et de traits typiquement proustiens que Nava, Andrade et Anjos. Et ils ne les ont pas seulement collectionnés — ils s'en sont également appropriés de manière créative.

Car la célèbre madeleine a gagné les contours d'un tableau surréaliste, les fragrances des potions d'un ancien apothicaire, le goût d'une recette familiale mielleuse. La recherche de vérités profondes s'est transformée en reportage, en interview journalistique, voire en défi médical de reconstruction de la physiologie d'un organisme. Les cycles d'amour pathologiques — de la passion aiguë à la jalousie virulente et vers l'indifférence — se multiplient et Gilberte et Albertine acquièrent

¹ Jorge de Lima, *Obra completa*, Rio de Janeiro, José Aguilar, texte établi par Afrânio Coutinho, tome I, 1958, p. 337.

les traits de Priscila, de Florisbela, de Paola, de plusieurs autres jeunes femmes, toutes égales les unes aux autres, prêtes à converger dans une hermétique *menina do sobrado*.

Là où les romans plus anciens plaçaient un précepteur moral, les héros de Nava, Andrade et Anjos reçoivent une éducation esthétique et artistique sophistiquée — par un ingénieur chez Nava, par un paysan ermite chez Anjos, ou (autant qu’Elstir dans la *Recherche*) par le peintre Wesley Duke Lee, par l’écrivain Érico Veríssimo, par le philosophe Bento Prado Júnior chez Andrade. Les noms, importants indices du passage du temps, du passage de l’âge puérile où la langue est le miroir du monde à l’âge amère où ils en sont la mort, deviennent la base d’une grande fantaisie toponymique chez Anjos, le cœur de la tragédie morale chez Andrade et de la comédie généalogique chez Nava.

Enchevêtrées, tous les astres de ce grand imaginaire qui constitue *À la recherche du temps perdu* forment une constellation chaotique à partir de laquelle nous pouvons voir, souvent dans un état d’extase, un univers plus parfait en fonctionnement.

Il y a une troisième dimension qui sous-tend l’argument de cette thèse. Une dimension politique. Des conditions structurelles ont rendu possible cette absorption intense de Proust par des auteurs lointains, qui sont, selon notre métaphore, restés sur les rivages de la Vivonne. Et, inversement, c’est aux abords de la Vivonne qu’il semble possible d’observer un Proust plus grand que celui que la critique présente et connaît habituellement. Un Proust plus universel en ce qu’il s’est constitué comme une nécessité pour l’expression poétique de situations distantes, étrangères, exotiques, de l’outre-mer.

Dans une paraphrase de la célèbre provocation de Schwarz : pourquoi la forme de la *Recherche* ne peut-elle pas être brésilienne ?¹ Le roman mémorialiste brésilien ne peut pas être entièrement confondu avec la *Recherche*, il a sa propre vie, des préoccupations particulières de son temps et de son espace. Mais le roman mémorialiste brésilien ne peut pas non plus être lu sans tenir en compte la

¹ La question originelle c’est « pourquoi la forme du réalisme européen ne peut-elle pas être brésilienne ? ». Cf. Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas : forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 51.

Recherche, de sorte qu'entre les deux champs une relation dialectique inégale et combinée s'établit. Proust est aussi brésilien que nos romanciers sont proustiens.

Le temps perdu de la *Recherche* a pris des armes pendant la Première Guerre Mondiale, a submergé l'atavisme aristocratique dans le riche empire de la bourgeoisie. Plus, il a électriqué toutes les principales innovations technologiques du début du 20^e siècle, réalisant sur terre, parmi les hommes, en acier, en plastique et en électricité, tout le répertoire onirique de la mythologie occidentale. Le temps perdu de *Baú de ossos*, de *Labirinto* ou même de *A menina do sobrado* a emmené l'industrie à la campagne, a coulé des tonnes de béton sur ses vieilles maisons d'enfance et a assisté, impassible, à la transformation du rêve Belle Époque dans l'enfer appauvri et brûlant des grandes métropoles brésiliennes.

Selon Proust, pire que la destruction des belles choses est la destruction des hommes qui pensent et qui produisent de belles choses. Car la beauté des choses « vient justement d'avoir un moment fixé des vérités humaines »¹. C'est précisément cette conclusion qui motive les mémorialistes brésiliens, autant que le narrateur de Proust, à écrire. Puisque leur monde s'effondre et cède face à un progrès violent et débridé, la nécessité de *fixer des vérités humaines* se potentialise et Proust apparaît comme le cadre esthétique le plus vaste, le plus complet, le plus approprié pour le faire. Ou, d'une autre manière : s'il y a urgence à partir à la recherche de la poésie de la vie, c'est parce que cette vie succombe aussi à un processus de désarticulation et de déchirement.

D'une manière ou d'une autre, en partant du cadre objectif ou idéologique, par l'abstraction des relations sociales, le fait est qu'à travers Proust, le roman mémorialiste brésilien s'est efforcé de devenir, dans sa phase la plus mature, « le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde »². Création qui ne pouvait être que nouvelle, puisque ses êtres sont morts, ses paysages sont méconnaissables, et ses maisons, si toutefois elles n'ont pas été remplacées, sont en ruines.

La même hypothèse à laquelle Czapski a réfléchi dans un camp de concentration soviétique sert au cas brésilien. Proust « serait bien étonné et touché

¹ RTP, IV, p. 374.

² RTP, II, p. 190.

peut-être de savoir que vingt ans après sa mort [...] l'histoire de la duchesse de Guermantes, la mort de Bergotte »¹ serviraient de moyen de redécouverte d'une vie en franche disparition. Issue de la réalité, la littérature est capable de la clarifier, d'être plus qu'elle.

En bref, Pedro Nava, Jorge Andrade et Cyro dos Anjos sont au terme d'un long itinéraire de subjectivation des allusions au roman de Marcel Proust ; ils présentent, à la suite de cet effort, le répertoire le plus complet de thèmes, de motifs et de traits de style issus de la *Recherche* ; et ils parviennent, dans la force résultante de ces deux vecteurs, à exprimer une vision critique et approfondie du processus civilisationnel brésilien.

Il est difficile de trouver un aspect de l'œuvre de Marcel Proust qui n'ait déjà été exploré par sa critique, de sorte que l'intérêt futur des études proustiennes dépend peut-être davantage des relations du roman avec l'univers qui l'entoure que des détails de son noyau dur. Il n'y a pas d'allusion ou de méthode créative de la *Recherche* qui n'a pas été clarifiée par la critique génétique française, avec ses ramifications au Japon, aux États-Unis et même au Brésil. À sa décharge, sans son biais de précision, qui déplace les efforts d'interprétation vers le processus créatif, il est certain qu'une œuvre à la dimension et à la diversité thématique de la *Recherche* finirait immergée dans un véritable océan d'éclectisme.

Mais, à l'exception de quelques lettres et manuscrits de collections privées qui viennent de temps en temps au public, produisant une grande fureur et, surtout, de nouvelles publications très rentables, l'intégralité du *corpus* proustien est déjà rigoureusement cartographiée, sa biographie subit des corrections minimales et son vaste réseau de références est déjà pratiquement tout connu. Quel chemin suivre alors ? S'il y reste quelque chose à découvrir, peut-être n'est-ce pas tant dans l'œuvre elle-même, mais à l'extérieur, dans son champ de résonance, dans tout ce qui lui a succédé et qui y est né.

Il ne faut pas « oublier un peu Proust », comme l'a suggéré Tadié il y a quelques années, avant de publier au moins six nouveaux livres sur l'auteur². Il suffit

¹ Joseph Czapski, *Proust contre la déchéance*, Lausanne, Éditions Noir sur Blanc, 2011, p. 11.

² David Caviglioli, « Jean-Yves Tadié : 'oubliez un peu Proust...' », in *Bibliobs*, 1 août 2013, disponible sur <https://bit.ly/3tBFHOC> (consulté le 23 mars 2022). Après cet entretien, Tadié n'a pas oublié un

de se souvenir de Proust d'une autre manière, de l'étudier là où il pourrait être un autre écrivain et a été compris sous d'autres conditions. Il suffit d'éloigner la *Recherche* du « dogme selon lequel la littérature est sans rapport avec le reste du monde » et n'est que « l'illustration des moyens nécessaires à son analyse »¹.

On a déjà discuté longuement « à quel genre littéraire appartient *À la recherche du temps perdu* », s'il s'agit d'une autobiographie, d'un journal intime, de mémoires ou d'un roman intime². Mais peut-être mieux que de remettre en question le genre de la *Recherche*, fallait-il se demander si ce livre ne constitue pas, dans toute son hétérogénéité de fiction et d'essai, un genre littéraire en soi, soutenu par un ensemble de structures, de personnages et de tensions qui se sont répétées et transformées au fil du temps sous la plume d'autres auteurs.

Dans le monde entier, le jardin fertile de la *Recherche* a fait fructifier une véritable germination d'écrivains de la plus grande pertinence. En Italie, on étudie le Proust d'Attilio Bertolucci (*Camera da letto*), de Giorgio Bassani (*Giardino dei Finzi-Contini*), de Curzio Malaparte (*Kaputt*), de Natalia Ginzburg (*Lessico familiare*)³. Aux États-Unis, Proust a imprégné Nabokov (*The real life of Sebastian Knight*) et Edmund White (*A boy's own story*)⁴. Proust est arrivé en Russie, grâce aux six volumes des *Récits de la Kolima* de Chalamov. Il est à la base des six autres volumes du *Min kamp* du norvégien Karl Ove Knausgård. Avec plus ou moins de

peu Proust : il a publié *Marcel Proust : croquis d'une épopée* (Gallimard, 2019) et *Proust et la société* (Gallimard, 2021) ; il a également organisé trois volumes de la collection d'études génétiques et biographiques *Le cercle de Marcel Proust* (Honoré Champion, 2013, 2015 et 2021) et, avec Estelle Gaudry, le recueil de lettres inédites *Lettres à sa voisine* (Gallimard, 2013).

¹ Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2014, p. 31.

² Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 17.

³ Je remercie le collègue Ludovico Monaci, de l'Université de Padoue, pour son aimable correspondance et son introduction détaillée au paysage proustien de l'Italie. Yannick Gouchan est l'auteur d'une importante étude sur le Proust de Bertolucci, dont la lecture nous suggérons (Yannick Gouchan, « Nella trama ondulante degli anni e dei giardini. Il Proust di Bertolucci », in Anna Dolfi (dir.), *Non dimenticarsi di Proust: declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Florence, Firenze University Press, 2014, p. 125-135). De son côté, Bernard Urbani nous rappelle, dans un article de 2008, qu'en plus de *Kaputt*, Malaparte a écrit la pièce *Du côté de chez Proust*, dans laquelle les personnages Robert de Saint-Loup et Rachel Quand du Seigneur se rencontrent devant leur auteur (Bernard Urbani, « Du côté de chez Proust de Curzio Malaparte : une reprise de *À la recherche du temps perdu* ? », in Jean-Paul Engélibert ; Yen-Mai Tran-Gervat (dir.), *La littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 125-137.

⁴ Elyane Dezon-Jones va plus loin et soutient que des romanciers américains tels que Francis Scott Fitzgerald, William Faulkner, Thomas Woolf et Jack Kerouac participent à une même tradition de « l'école du roman du temps » et doivent être lus à la lumière de leur admiration pour la *Recherche* de Proust. Cf. Elyane Dezon-Jones, *Proust et l'Amérique : la fiction américaine à la recherche du Temps Perdu*, Paris, Nizet, 1982.

justesse, José Lezama Lima a été surnommé « Proust caribéen » ou « Proust cubain » à cause du roman *Paradiso*, qu'il a publié, comme Pedro Nava, à la fin de sa vie¹. Il y a aussi ceux qui comparent *Los recuerdos del porvenir*, de la mexicaine Elena Garro, à certains points de l'esthétique proustienne.

Si nous élargissons nos critères et ajoutons des poèmes à la prose, nous prendrons bien sûr en compte l'Espagnol Pedro Salinas (la trilogie *La voz a ti debida*, *Razón de amor* et *Largo lamento*), le Grec Giórgos Seféris (le poème *Piazza San Nicòlo*) et, au Brésil, Carlos Drummond de Andrade (la trilogie *Boitempo*, *Menino antigo* et *Esquecer para lembrar*).

Cette liste, inévitablement, n'est pas exhaustive et il est fort probable que des traditions littéraires que nous pourrions découvrir ont également produit des délicieuses madeleines. On voit là qu'à partir de chacun de ces auteurs proustiens, il est possible d'élaborer une esthétique de la résonance, une recherche de l'étape la plus tardive du phénomène de réception, qui est celle du « rôle producteur de la compréhension »². Il est possible d'enquêter sur ce qui les particularise dans la périodisation de leurs systèmes culturels (diachronie) ; de déterminer la dimension, caractériser l'arsenal proustien de leurs styles (synchronie) ; et, ensuite, de réfléchir à leurs conditions de possibilité, de s'enquérir de ce qu'ils disent, via Proust et la *Recherche* sur leur temps, sur leur société (rapport entre l'évolution intrinsèque de la littérature)³.

Cette voie, en réalité, est celle Proust lui-même, en réalité, avait déjà prévue et tracée. Le « livre essentiel, le seul livre vrai » que son narrateur souhaite écrire n'a pas besoin d'être créé, « puisqu'il existe déjà en chacun de nous »⁴. Le « devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur »⁵. Il appartient au critique de partir

¹ Thomas Barège a publié, en 2021, une longue étude comparant le roman *Paradiso* à la *Recherche* de Proust. À un moment donné, il se plaint, comme nous l'avons fait récemment à l'égard de nos auteurs brésiliens, de l'épithète réductrice de « proustien ». Dans le cas cubain, autant que dans le cas brésilien, il faut aller au-delà des formules, il faut « comprendre l'histoire de la perception » de ces auteurs « en tant qu'écrivains proustiens ». Cf. Thomas Barège, *La Pensée figurative du monde : Marcel Proust et José Lezama Lima*, Paris, Garnier, 2021, p. 21.

² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 68.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ *RTP*, IV, p. 469.

⁵ *Idem.*

à la recherche de ces enquêtes de l'âme, de traduire ici et là le temps perdu de ses écrivains, qui est aussi le temps perdu de chacun de nous.

Bibliographie

I. *Corpus principal*

Andrade (Jorge), *Labirinto*, São Paulo, Paz e Terra, 1978.

Anjos (Cyro dos), *A menina do sobrado*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.

Nava (Pedro), *Baú de ossos*, Rio de Janeiro, Sabiá, 1972.

Proust (Marcel), *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tomes I-IV, 1987-1989.

— *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

— *Contre Sainte-Beuve*, éd. Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, 1987.

— *Correspondance de Marcel Proust*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, tomes I-XXI, 1970-1993.

II. *Théorie littéraire*

Auerbach (Erich), *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

Genette (Gérard), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Jameson (Fredric), « Periodizing the 60's », *The Ideologies of theory (1971-1986): syntax of history*, Minneapolis, University of Minnesota Press, tome II, 1988.

Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Lukács (Georg), « Die Leiden des jungen Werther », *Goethe und seine Zeit*, Berne, A. Francke Verlag, 1947.

— *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », traduit de l'allemand (Hongrie) par Jean Clairevoye, 2009.

Said (Edward), *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.

Spitzer (Leo), *La Enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, coll. « Estudios Estilísticos », 1945.

— *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », traduit de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, 1970.

Starobinski (Jean), *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999.

Todorov (Tzvetan), *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2014.

Ullmann (Stephen), *Style in the French Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957.

Williams (Raymond), *The country and the city*, New York, Oxford University Press, 1973.

III. Ouvrages critiques sur Marcel Proust

Adorno (Theodor), « Petits commentaires de Proust », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.

Albouy (Pierre), « Quelques images et structures mythiques dans *La Recherche du temps perdu* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, n. 5-6, 1971.

Anjos (Yuri Cerqueira dos), *Marcel Proust et la presse de la Belle Époque*, Paris: Honoré Champion, 2018.

Barthes (Roland), « Proust et les noms », *Le degré zero de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Basch (Sophie), « Théodore Rousseau et les trois arbres d'Hudimesnil », annales du colloque *L'école des muses, Marcel Proust et les arts*, 2017, Paris, Académie des Beaux-Arts.

Beckett (Samuel), *Proust*, Londres, Chatto & Windus, 1931.

Bogousslavsky (Julien), « La 'Poupée intérieure' de Proust : au-delà de la mémoire involontaire », *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n. 58, 2008.

Bonnet (Henri), *Les amours et la sexualité de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1985.

Butor (Michel), « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », *Répertoire II*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964.

Coelho (Ruy), *Proust e Introdução ao método crítico*, São Paulo, Flama, 1944.

Compagnon (Antoine), *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.

— *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

Curtius (Robert Ernst), « Marcel Proust », *La nouvelle revue française: hommage à Marcel Proust*, Paris, v. 10, n. 112, p. 262, janvier 1923.

Dictionnaire Marcel Proust, sous la direction d'Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Honoré Champion, 2014 (Bernard Brun, « Amour », p. 59-62 ; Philippe Chardin, « Jalousie », p. 523-526 ; Anne Chevalier, « Albertine », p. 44-47 ; Jean-Marc Quaranta, « Bourgeoisie », p. 162-164 ; Isabelle Serça, « Bicyclette », p. 148-150 ; Kazuyoshi Yoshikawa, « Elstir », p. 329-332).

Fau (Guillaume), « Le fonds Proust au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France », *Genesis*, n. 36, 2013, p. 135-140, disponible sur <https://bit.ly/2TLTVu4> (consulté le 18 mars 2020).

Feuillerat (Albert), *Comment Marcel Proust a composé son roman*, New Haven, Yale University Press, 1934.

Genette (Gérard), « Métonymie chez Proust », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

— « L'âge des noms », *Mimologiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

Giorgi (Giorgetto), « Barocco ed impressionismo in Proust », *Revista di letteratura moderna e comparate*, n. 18, 1965.

Grimaldi (Nicolas), *La jalousie : étude sur l'imaginaire proustien*, Arles, Actes Sud, 1993.

Hohl (Reinhold), « Proust et la Grande Guerre », in Reiner Speck (dir.), *Proustiana*, Berlin, Insel Verlag, v. XXIII, 2005.

Jackson (Elizabeth), *L'Évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1966.

Jameson (Fredric), « Joyce or Proust? », *The Modernist papers*, Nova York, Verso, 2007.

Kato (Yasué), « Les citations des peintres réels dans les épisodes d'Elstir », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n. 26, 1995.

Kittredge (Annette), « Des théodolithes et des arbres : l'arrêt du train, les arbres d'Hudimesnil (Couliville) », *Bulletin d'informations proustiennes*, Paris, n. 24, 1993.

Laget (Thierry), *Proust, Prix Goncourt : une émeute littéraire*, Paris, Gallimard, 2019.

Lins (Álvaro), *A técnica do romance em Marcel Proust*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

Magill (Michèle), « Art et littérature dans *À la recherche du temps perdu* : étude quantitative des références et des comparaisons artistiques », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n. 18, 1987.

Mahuzier (Brigitte), *Proust et la guerre*, Paris, Honoré Champion, 2014.

Miguet-Ollagnier (Marie), *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles-Lettres, 1982.

— « Fonctions de quelques photographies dans *À la recherche du temps perdu* », *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n. 36, 1986.

Naturel (Mireille), « Les trois arbres d'Hudimesnil : Fromentin et les 'procédés de fécondation' », *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n. 69, 2019.

Ollivier (Jean-Pierre), *Proust et les sciences*, Paris, Honoré Champion, 2018.

Painter (George), *Marcel Proust: a biography*, Londres: Chatto & Windus, tomes I et II, 1965.

Perrier (Guillaume), « La Recherche et l'art de la mémoire : l'allégorie médiévale », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n. 39, 2009.

Proust (Marcel), *Les soixante-quinze feuillets*, éd. Nathalie Mauriac Dyer, Paris, Gallimard, 2021.

Quémar (Claudine), « Rêverie(s) onomastique(s) proustiennes », *Littérature*, Paris, n. 28, 1977.

Rey (Pierre-Louis), « Notice de 'Noms de pays: le pays' », in Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1988.

Richard (Jean-Pierre), *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.

Rosen (Elisheva), « Littérature, autofiction, histoire : l'Affaire Dreyfus dans La recherche du temps perdu », *Littérature*, Paris, n. 100, 1995.

Sakamoto (Hiroya), *Les inventions techniques dans l'oeuvre de Marcel Proust*, thèse, Université Paris IV, 2008.

Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, Illiers-Combray, Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, n. I, 1950.

Solomon (Julie), « 'La bacchante à bicyclette' : la séduction du moderne chez l'Albertine de Proust », *Bulletin Marcel Proust*, n. 54, 2004.

Tadié (Jean-Yves), *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, tomes I et II, 1996.

— « Nouvelles recherches sur la mémoire proustienne », *De Proust à Dumas*, Paris, Gallimard, 2006.

Willemart (Philippe), « Proust e as ciências », *Manuscrita*, São Paulo, n. 38, 2019.

Yoshikawa (Kazuyoshi), « Turner dans le 'Port de Carquethuit' », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n. 33, 2003.

IV. Ouvrages critiques sur Pedro Nava, Jorge Andrade et Cyro dos Anjos

Aguiar (Joaquim Alves), *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*, São Paulo, Edusp, 1998.

Arantes (Luiz Humberto Martins), *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*, São Paulo, Annablume, 2001.

Azevedo (Elizabeth), *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*, São Paulo, Edusp, 2014.

- Broca (Brito), *Horas de leitura*, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1957.
- Bueno (Antônio Sérgio), *Vísceras da memória*, Belo Horizonte, UFMG, 1997.
- Fávero (Afonso Henrique), *Aspectos do memorialismo brasileiro*, thèse, Université de São Paulo, 1999.
- Ferraz (Luiz), *Réalité et fiction : aspects thématiques et formels de l'œuvre de Cyro dos Anjos*, thèse, Université de Caen, 1988.
- Garcia (Celina Fontenele), « Nava, leitor de Proust », *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 19, n. 1-2, 1997.
- Le Moing (Monique), *A solidão povoada*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.
- Magaldi (Sábato), « Prefácio », in Jorge Andrade, *Labirinto*, São Paulo, Paz e Terra, 1978.
- Martins (Wilson), compte-rendu de « Galo-das-trevas: as doze velas imperfeitas », de Pedro Nava, *World Literature Today*, Norman, v. 56, n. 4, automne 1982.
- Rosenfeld (Anatol), « Visão do ciclo », in Jorge Andrade, *Marta, a árvore e o relógio*, São Paulo, Perspectiva, 1970.
- Souza (Gilda de Mello e), « Teatro ao sul », *Exercícios de leitura*, São Paulo: Editora 34 et Duas Cidades, 2009.
- Süssekind (Flora), « Brito Broca e o tema da volta à casa no romantismo », *Remate do Malês*, v. 11, 1991.
- Tagé (Terezinha), *Jorge Andrade, repórter Asmodeu: leitura do discurso jornalístico do autor para a revista Realidade de 1969 a 1972*, thèse, Université de São Paulo, 1989.
- *Jornalismo e dramaturgia: o mundo composto de Jorge Andrade*, Habilitation à Diriger des Recherches, Université de São Paulo, 2010.
- Vasconcelos (Sandra), « Narciso e Antinarciso », *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 24, 1982.

V. Proust dans la littérature brésilienne

- Aranha (Graça), « Marcel Proust », *Espírito moderno*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1925.
- Bebiano (Alexandre), « A crônica dos modernistas encontra Proust: Mário de Andrade e Manuel Bandeira », *Lettres Françaises*, v. 2, n. 15, 2014.
- Bungart (Paulo), *Augusto Meyer proustiano: a reinvenção memorialística do eu*, Dourados, Editora da UFGD, 2014.

Carvalho (Tania Franco), « L'écriture autobiographique au Brésil : l'héritage proustien », *Revue de littérature comparée*, Paris, v. 2005-2004, n. 316.

Coelho (Saldanha) (dir.), *Homenagem a Marcel Proust*, Rio de Janeiro, Revista Branca, 1948.

— *Proustiana brasileira*, Rio de Janeiro, Revista Branca, 1950.

Galvão (Walnice Nogueira), « Em busca de um tempo perdido », in Philippe Willemart, *Educação Sentimental em Proust*, São Paulo, Ateliê, 2002.

Laus (Maria Marta), *A recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*, thèse, Université Fédérale du Rio Grande do Sul, 1993.

Mauro (Fillipe), *A máscara e o espírito: estudo comparado dos retratos jornalísticos de Marcel Proust e Jorge Andrade*, mémoire, Université de São Paulo, 2018.

— Notes de lecture de « Proust sous les tropiques : diffusion, réceptions, appropriations et traduction de Marcel Proust au Brésil (1913-1960) », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n. 51, 2021.

Meyer (Augusto), *Notas para a leitura de No Caminho de Swann*, Porto Alegre, Livraria do Globo, 1948.

Sauthier (Etienne), *Combray sous les tropiques: diffusions, réceptions, appropriations et traductions de l'œuvre de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)*, thèse, Université Paris III, 2014.

— *Proust sous les tropiques: diffusion, réceptions, appropriations et traduction de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)*, Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, 2021.

VI. Proust dans d'autres littératures

Arnoux-Farnoux (Lucile), « 'Quand on est seul, on peut demander l'aide de Swann' : lire — et traduire — Proust en Grèce pendant la dictature », in Florence Godeau et Sylvie Humbert-Mougin (dir.), *Vivre comme on lit*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2018, disponible sur <https://doi.org/10.4000/books.pufr.9894> (consulté le 21 mars 2022).

Barège (Thomas), *La Pensée figurative du monde : Marcel Proust et José Lezama Lima*, Paris, Garnier, 2021.

Chalamov (Varlam), *Récits de la Kolyma*, Paris, Verdier, traduit du russe par Catherine Fournier, Sophie Benech et Luba Jurgenson, 2003.

Czapski (Joseph), *Proust contre la déchéance*, Lausanne, Éditions Noir sur Blanc, 2011.

— *Proust contra a degradação*, Rio de Janeiro, Âyiné, traduit par Luciana Persice Nogueira, 2020.

Dezon-Jones (Elyane), *Proust et l'Amérique : la fiction américaine à la recherche du Temps Perdu*, Paris, Nizet, 1982.

Ginzburg (Natalia), *Le piccole virtù*, Turin, Einaudi, 1962.

— *Lessico familiare*, Milan, Mondadori, 1963.

Gouchan (Yannick), « Nella trama ondulante degli anni e dei giardini. Il Proust di Bertolucci », in Anna Dolfi (dir.), *Non dimenticarsi di Proust: declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Florence, Firenze University Press, 2014.

Perrier (Guillaume), « 'Douceuses choses féroceusement lointaines' : deux lectures de Proust dans les camps soviétiques », *Amnis — Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe/Amérique*, Marseille, v. IX, 2010, disponible sur <https://doi.org/10.4000/amnis.822> (consulté le 21 mars 2022).

Urbani (Bernard), « Du côté de chez Proust de Curzio Malaparte : une reprise de *À la recherche du temps perdu* ? », in Jean-Paul Engélibert et Yen-Mai Tran-Gervat (dir.), *La littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

Vasarri (Fabio), « Un amour de Natalia Ginzburg », *Francofonia*, n. 64, 2013.

Zannas (Pavlos), *Ημερολόγιο φυλακής [Journaux de Prison]*, Athènes, Hermis, 2000.

VII. Littérature brésilienne

Alecrim (Octacílio), *Província submersa*, Macaíba, Instituto Pró-Memória de Macaíba, 2^e édition, 2008.

Andrade (Carlos Drummond de), *Menino antigo (Boitempo II)*, Rio de Janeiro, Sabiá, 1973.

— « Pedro Nava a partir do nome », in Pedro Nava, *Balão cativo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.

— *Nova reunião: 23 livros de poesia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

Andrade (Jorge), *Marta, a árvore e o relógio*, São Paulo, Perspectiva, 1970.

— *As moças da rua 14*, scène inédite et dactylographiée, DT 7609, Centre Culturel São Paulo, Arquivo Multimeios.

Anjos (Cyro dos), *O amanuense Belmiro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1937.

— *Explorações no tempo*, Rio de Janeiro, Os Cadernos de Cultura, 1952.

— *Explorações no tempo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1963.

Anjos (Cyro dos) et Andrade (Carlos Drummond de), *Cyro & Drummond: correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo, Globo, 2012.

Barreto Filho (José), *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, Rio de Janeiro, Record, 2^e édition, 1934.

Lima (Jorge de), *A mulher obscura*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1939.

— *Obra completa*, édition Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, José Aguilar, vol. I, 1958.

Meyer (Augusto), *Giraluz*, Porto Alegre, Livraria do Globo, 1928.

— *Segredos da infância*, Porto Alegre, Editora Globo, 1949.

— *No tempo da flor*, Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1966.

Moraes (Vinicius de), *Poemas, sonetos e baladas*, Rio de Janeiro, Edições Gaveta, 1946.

Nava (Pedro), *Balão cativo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.

— *Chão de ferro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

— *Beira-Mar*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.

— *Galo-das-trevas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.

— *O círio perfeito*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1983.

— *Cera das almas*, São Paulo, Ateliê, 2006.

Neto (João Cabral de Melo), *Museu de tudo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

VIII. Ouvrages théoriques sur la littérature brésilienne

Candido (Antonio), « A Literatura brasileira em 1972 », *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 43, n. 98-99, 1977.

— « Drummond Prosador », in Antonio Candido, *Recortes*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

— « Poesia e ficção na autobiografia », in Antonio Candido, *A Educação pela noite*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2011.

— *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2014.

— *Literatura e sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2014.

Galvão (Walnice Nogueira), « A voga do biografismo nativo », *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 55, v. 19, 2005.

Schwarz (Roberto), *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, São Paulo, Duas Cidades, 1977.

Secchin (Antonio Carlos), *João Cabral: a poesia do menos*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1999.

IX. Ouvrages théoriques en sciences humaines et sociales

Arendt (Hannah), *The origins of totalitarianism*, New York, Meridian Books, 1962.

Brito (Fausto), « O deslocamento da população brasileira para as metrópoles », *Estudos Avançados*, v. 20, n. 57, 2006.

Dick (Maria Vicentina de Paula do Amaral), *A Motivação toponímica e a realidade brasileira*, São Paulo, Edições Arquivo do Estado, 1990.

Freud (Sigmund), « De quelques mécanismes névrotiques dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité », *Revue française de psychanalyse*, Paris, n. 3, traduit de l'allemand par Jacques Lacan, 1932.

Freyre (Gilberto), *Maîtres et esclaves : la formation de la société brésilienne*, Paris, Gallimard, traduction de Roger Bastide, 1978.

Gaspari (Elio), *A ditadura escancarada*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

Lacan (Jacques), *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966.

Leibniz (G. W.), *Discours de métaphysique suivi de Monadologie*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995.

Marx (Karl), « Le manifeste communiste », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1963.

Santos (Milton), *A urbanização brasileira*, São Paulo, Edusp, 2020.

X. Articles journalistiques

« A literatura brasileira em 1939 », *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 131, p. 7, 30 décembre 1939.

Ab'Sáber (Tales), « A psicanálise dos escritores », *A terra é redonda*, São Paulo, 28 octobre 2021, disponible sur <https://bit.ly/3w0uHcT> (consulté le 30 octobre 2021).

Amâncio (Moacir) et Pucci (Cláudio), « O labirinto, Jorge e os outros », *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 17.971, v. 57, 16 juin 1978.

Andrade (Jorge), « Mulher-Terra », *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 18209, v. 57, 9 février 1979.

- « Casa perdida », *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 18.286, v. 58, 27 avril 1979.
- Andrade (Mario de), « Claude Debussy II », *Folha da Manhã*, São Paulo, n. 5898, 3 juin 1943.
- Barbousse (Henri), « Cinémas et autres réalismes », *L'Humanité*, Paris, 10 avril 1927.
- Cançado (José Maria), « Pedro Nava: 'sou contra o arbítrio, pela liberdade' », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 88, n. 56, 3 juin 1978.
- Caviglioli (David), « Jean-Yves Tadié : 'oubliez un peu Proust...' », *Bibliobs*, 1 août 2013, disponible sur <https://bit.ly/3tBFHOC> (consulté le 23 mars 2022).
- Dantas (Pedro), « Dois séculos de história social no baú de Pedro Nava », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 280, 27 janvier 1973.
- Del Rios (Jefferson), « Depois das memórias, um romance de Pedro Nava », *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 19327, 3 mars 1982.
- Fukelman (Clarisse), « Cyro dos Anjos: 'se pudesse, selecionaria os meus leitores' », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 27, v. 89, 5 mai 1979.
- Ginzburg (Natalia), « Come ho tradotto Proust », *La Stampa*, Turin, 11 décembre 1963.
- Ivo (Lêdo), « Reaparecimento de Constança », *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 138, 24 février 1940.
- Jardim (Rachel) et Brito (Dadá de Carvalho), « Vida, morte e ressurreição da vestal mineira (estão voltando os tempos de morrer de amor?) », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 265, 2 octobre 1978.
- Lopes (Hélio), « Como Ulisses e Penélope », *Suplemento Cultural*, São Paulo, n. 136, v. 3, 10 juin 1979.
- Martins (Wilson), « Em busca do tempo perdido », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 316, v. 91, 20 février 1982.
- Martins (Wilson) et Horta (Luiz Paulo), « Pedro Nava: do fundo do baú », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 88, n. 307, 11 février 1979.
- Montello (Josué), « Memórias de Cyro dos Anjos », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 37, v. 89, 15 mai 1979.
- Motta (Lourenço Dantas), « Quando vamos pescar uma coisa nesse oceano sem fundo que é a memória, o anzol já vai molhado do presente' », *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, v. I, n. 36, 15 février 1981.
- « O romancista Jorge de Lima », *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 131, 30 décembre 1939.
- « Paulo de Frontin é totalmente fechada ao tráfego », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 197, v. 81, 24 novembre 1971.

« Pedro Nava demite-se da Policlínica », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 85, n. 29, 7 mai 1975.

Philippe (Anne), « Traduire Proust en prison », *Le Monde*, Paris, 19 novembre 1971.

Serva (Leão), « Vamos construir mais um Rodoanel para congestionar », *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 juillet 2018, disponible sur <https://bit.ly/3Er12wH> (consulté le 29 octobre 2021).

Tavares (Deolindo), « A mulher obscura », *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 135, 27 janvier 1940.

Vandérem (Fernand), « Les Lettres et la vie », *La revue de Paris*, Paris, 15 juillet 1919.

Vasconcelos (Gilberto), « Um memorialista que não gosta de falar de si », *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 18787, 9 septembre 1980.

XI. Ouvrages généraux

Alighieri (Dante), *Commedia*, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », tome I, 2004.

Apollinaire (Guillaume), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956.

Balzac (Honoré de), *La comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tomes III et X, 1976 et 1979.

Baudelaire (Charles), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1975.

Beckett (Samuel), *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.

La Bible : Nouveau Testament, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », textes traduits, présentés et annotés par Jean Grosjean et Michel Léturmy avec la collaboration de Paul Gros, 1971.

Bilac (Olavo), *Poesias*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1928.

Borges (Jorge Luis), « Kafka y sus precursores », *Obras completas*, Buenos Aires, Sudamericana, tome II, 2011.

Céline (Louis-Ferdinand), *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1981.

Denis (Ferdinand), *Scènes de la nature sous les Tropiques*, Paris, L. Janet, 1824.

Diogène Laërce, *Lives of eminent philosophers: books 6-10*, Cambridge, Harvard University Press, coll. « Loeb Classical Library », traduit du grec ancien par R. D. Hicks, tome II, 1925.

Dufour (Hélène), « Portrait littéraire et notice biographique », *Portraits, en phrases*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Gary (Romain) [Émile Ajar], *La vie devant soi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011.

Gide (André), *Romans — Récits et soties — Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.

Jobim (Antônio Carlos), « Águas de Março », *Elis & Tom*, Rio de Janeiro, Philips, 1974.

— « Carta do Tom », *Tom canta Vinicius*, Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2009.

La Bruyère (Jean de), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1935.

Mallarmé (Stéphane), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1998.

Most (Glenn W.), « Introduction », in Hésiode, *Theogony*, Massachusetts, Harvard University Press, coll. « Loeb Classical Library », traduit du grec ancien par Glenn W. Most, 2018.

Ovide, *Metamorphoses*, Massachusetts, Harvard University Press, coll. « Loeb Classical Library », traduit du latin par Frank Justus Miller, édition G. P. Goold, tome I, 1977.

Rilke (Rainer Maria), *Briefe an einen jungen Dichter*, Leipzig, Im Insel-Verlag, 1930.

Stendhal, *Voyages en Italie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

— *De l'amour*, Paris, Gallimard, 1980.

Thibaudet (Albert), « Préface », in Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1965.

Woolf (Virginia), *The letters of Virginia Woolf*, Boston, Mariner Books, édition Nigel Nicolson et Joanne Trautmann, tome II, 1978.

Sur les rivages de la Vivonne

Le style de Marcel Proust dans les romans de Pedro Nava, Jorge Andrade et Cyro dos Anjos

Résumé

Cette thèse compare les différentes résonances du style de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, dans les romans brésiliens *Baú de Ossos*, de Pedro Nava (1972), *Labirinto*, de Jorge Andrade (1978) et *A menina do sobrado*, de Cyro dos Anjos (1979). Proust est souvent évoqué par ces trois écrivains et son esthétique a fertilisé la notion de mémoire et de temps perdu présente dans ses œuvres. Le critique Sábato Magaldi a suggéré pour *Labirinto* le sous-titre « à la recherche du père perdu » à cause de la manière dont il aborde les conflits familiaux de son héros ; Cyro dos Anjos, un « dévot » du roman de Proust, crée ses propres épisodes de mémoire involontaire et inscrit le héros de *A menina do sobrado* dans plusieurs cycles d'amour pathologique ; Pedro Nava consacre à Proust tout le chapitre final de *Baú de ossos* et n'hésite pas à dire que « tout le monde a sa madeleine » et que « chacun a été un peu volé par le *petit* Marcel ». Dans la première partie, une étude diachronique propose une périodisation et cherche à décrire, à partir de Jorge de Lima, Barreto Filho, Augusto Meyer et Octacílio Alecrim, les différentes manières dont la littérature brésilienne moderne s'est appropriée du style de Proust. Ensuite, une étude synchronique a choisi six importants *topoi* de la *Recherche* (mémoire involontaire, série énumérative chaotique, lois de l'esprit, amour pathologique, apprentissage artistique et fantaisie onomastique) et a évalué les formes distinctes par lesquelles ils se manifestent chez Nava, Andrade et Anjos. Finalement, à la croisée de ces deux dimensions, on a interprété les conditions historiques, économiques et politiques qui ont rendu possible la prolifération de livres à l'aspect proustien au Brésil des années soixante-dix.

Mots clés : Marcel Proust, Pedro Nava, Jorge Andrade, Cyro dos Anjos.

Às margens do Vivonne

O estilo de Marcel Proust nos romances de Pedro Nava, Jorge Andrade e Cyro dos Anjos

Resumo

Esta tese compara as diferentes ressonâncias do estilo de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, nos romances brasileiros *Baú de Ossos*, de Pedro Nava (1972), *Labirinto*, de Jorge Andrade (1978) e *A menina do sobrado*, de Cyro dos Anjos (1979). Proust é evocado com grande frequência por esses três escritores e sua estética fertilizou a noção de memória e de tempo perdido contida em suas obras. O crítico Sábato Magaldi sugeriu a *Labirinto* o subtítulo de “em busca do pai perdido” pela forma como aborda os conflitos familiares de seu herói; Cyro dos Anjos, um “devoto” do romance de Proust, cria seus próprios episódios de memória involuntária e inscreve o herói de *A menina do sobrado* em sucessivos ciclos de patologia amorosa; Pedro Nava dedica a Proust todo o capítulo final de *Baú de ossos* e não hesita em afirmar que “todo mundo tem sua madeleine” e que “cada um foi um pouco furtado pelo *petit* Marcel”. Na primeira parte, um estudo diacrônico propõe uma periodização e busca descrever, a partir de Jorge de Lima, Barreto Filho, Augusto Meyer e Octacílio Alecrim, as diferentes maneiras pelas quais a moderna literatura brasileira se apropriou do estilo de Proust. Em seguida, um estudo sincrônico elegeu seis importantes *topoi* da *Recherche* (memória involuntária, série enumerativa caótica, leis do espírito, patologia amorosa, aprendizagem artística e fantasia onomástica) e avaliou as distintas maneiras como se manifestam em Nava, Andrade e Anjos. Por fim, no cruzamento entre essas duas dimensões, foram interpretadas as condições históricas, econômicas e políticas que tornaram possível a proliferação de livros de aspecto proustiano no Brasil dos anos setenta.

Palavras-chave: Marcel Proust, Pedro Nava, Jorge Andrade, Cyro dos Anjos.

On the margins of the Vivonne

The style of Marcel Proust in the novels of Pedro Nava, Jorge Andrade and Cyro dos Anjos

Abstract

This dissertation compares the different resonances of the style of Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu* in the Brazilian novels *Baú de Ossos*, by Pedro Nava (1972), *Labirinto*, by Jorge Andrade (1978) and *A menina do sobrado*, by Cyro dos Anjos (1979). Proust is frequently evoked by these three authors and his aesthetics fertilised the notion of memory and lost time of their works. The critic Sábato Magaldi suggested to *Labirinto* the subtitle "in search of the lost dead" due to the way it expresses its hero's family conflicts; Cyro dos Anjos, a "devotee" of Proust's novel, creates his own episodes of involuntary memory and includes the hero of *A menina do sobrado* in several cycle of pathological love; Pedro Nava dedicates the whole final chapter of *Baú de ossos* to Proust and didn't hesitate to say that "everybody has its own madeleine" and that "everyone has already been a bit stolen by the *petit* Marcel". In part one, a diachronic study proposes a periodization and tries to describe, through Jorge de Lima, Barreto Filho, Augusto Meyer and Octacílio Alecrim, the different ways by which the Brazilian modern literature absorbed Proust's style. Then a synchronic study selected six important *topoi* of the *Recherche* (involuntary memory, chaotic enumeration, spiritual laws, pathological love, artistic apprenticeship, and onomastic fantasy) and assessed the different ways through which they are expressed in the novels of Nava, Andrade and Anjos. Finally, in the encounter of these two dimensions, we interpreted the historical, economic, and political conditions that turned possible a proliferation of Proustian books in 1970's Brazil.

Keywords: Marcel Proust, Pedro Nava, Jorge Andrade, Cyro dos Anjos.



**Université de São Paulo
Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines
Département de Lettres Modernes**

Av. Professor Luciano Gualberto, 403
Cidade Universitária — São Paulo-SP — Brésil
CEP 05508-010
dlm@usp.br



**Université Paris III - Sorbonne Nouvelle
École Doctorale 120 - Littérature française et comparée**

Maison de la Recherche, Bureau A009
4, rue des irlandais — 75005 Paris — France
ed120@sorbonne-nouvelle.fr